

# PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 36 numéro 1 • printemps 2008

## Le symbole. Réflexions théoriques et enjeux contemporains

Guillaume Asselin Fabienne Claire Caland Andrea Catellani Émilie Granjon Paola Pacifici

Bertrand Rouby Corinne Streicher

ICONOGRAPHIE Dominic Besner HORS DOSSIER Alexandra Saemmer





**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Émilie Granjon, Bertrand Rouby, Corinne Streicher.  
Page couverture : Dominic Besner, *L'Envol du cortège dansant*. Techniques mixtes sur toile, 122 x 122cm, 2000-2004.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal  
Joanne LALONDE, Université du Québec à Montréal  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :


Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges  
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul PERRON, Université de Toronto  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.  
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal 

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2008

ISSN-0300-3523

## Le symbole. Réflexions théoriques et enjeux contemporains

**Présentation** / *Émilie Granjon, Bertrand Rouby, Corinne Streicher* 5

DU (DÉ)BRIS SYMBOLIQUE / *Guillaume Asselin* 7

LE SYMBOLE: une notion complexe / *Émilie Granjon* 17

LE CORPS: anatomie d'un symbole / *Paola Pacifici* 29

SYMBOLISME ET RHÉTORIQUE DANS LES IMAGES DE LA LITTÉRATURE ILLUSTRÉE JÉSUITE  
ENTRE LES XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLES: approches sémiotiques / *Andrea Catellani* 39

BESNER LE PRODIGIEUX

Une présentation de *François Ouellet* 54

LA PLUME DE GRAINVILLE CONTRE L'ŒIL DU VIRGINAL.

Ordonnance symbolique et désordre de la langue / *Fabienne Claire Caland* 59

DÉFAITES DU SYMBOLE.

David Gascoyne et l'alchimie face à l'hiver des signes / *Bertrand Rouby* 69

### Hors dossier

FIGURES DE SURFACE MÉDIA / *Alexandra Saemmer* 79

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 92      NOTICES BIOGRAPHIQUES 94



# LE SYMBOLE

## RÉFLEXIONS THÉORIQUES ET ENJEUX CONTEMPORAINS

ÉMILIE GRANJON, BERTRAND ROUBY ET CORINNE STREICHER

L'homme met en place des symboles pour mieux comprendre le monde dans lequel il vit. Avec le mode symbolique s'institue un ancrage mémoriel, une pensée singulière dont l'énonciation participe d'un processus herméneutique qui rend compte de structures interprétatives. Originellement, le symbole désigne un signe de reconnaissance provenant d'un « objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées » (Rey, 2004: 3719). Comme l'atteste son étymologie grecque *symbolon*, dérivée du verbe *sumballein* qui signifie « jeter ensemble », « joindre », « réunir », « mettre en contact », il avait la fonction d'unir, de construire un pont entre deux objets. Au fil du temps, il est devenu un médiateur sémantique dont les modalités fonctionnelles permettent le passage d'un sens littéral à un sens figuré. Par conséquent, il institue un processus herméneutique singulier, pluridimensionnel et transcendant: pluridimensionnel, le symbole dévoile des structures imaginaires; transcendant, il interroge le saisissable de l'insaisissable.

Évidente en apparence, la définition du « symbole » est pourtant problématique du fait de la polysémie du terme qui en brouille la compréhension et instaure un malaise définitionnel. À cet égard, Umberto Eco qualifie de « forêt symbolique » (1988: 191) l'hétérogénéité lexicale découlant des différentes utilisations du mot. Cette plurivocité terminologique entraîne un affadissement lexical causé par un emploi équivoque et désinvolte. Ainsi, la psychanalyse, la philosophie, la sémiotique, la littérature et la poésie utilisent le symbole pour servir leur domaine et l'investir d'un sens qui leur est propre. Il résulte de ces emprunts d'étonnants antagonismes concernant la notion de signe. Alors que certains penseurs comme Lévi-Strauss, Freud ou Kristeva rendent compte d'une synonymie entre le symbole et le signe, d'autres comme Ricœur, Durand, Jung ou Todorov revendiquent la distinction entre les deux. La disparité lexicale qui découle de ce constat ne mène pas à la destitution du symbole. Paradoxalement, elle le fait renaître et lui permet de produire de nouvelles unités sémantiques.

En regard de ce constat, nous proposons de réfléchir aux axes définitionnels du symbole en abordant les diverses disciplines que sont la sémiotique, l'histoire de l'art, la littérature et la philosophie. L'horizon théorique du dossier est non pas d'élaborer une nouvelle définition, mais de situer et de comprendre les contradictions internes qui résultent de la globalisation de la réflexion. L'ensemble des articles explore deux voies parallèles et complémentaires interrogeant l'investissement du symbole dans nos sociétés contemporaines. Les auteurs proposent de repenser les structures de symboles anciens par l'entremise

des disciplines susmentionnées, d'un côté, et d'examiner les modalités théoriques de symboles en mutation (c'est-à-dire partiellement dé-sémantisés et en quête d'un nouveau sens), de l'autre.

D'emblée, Guillaume Asselin livre une réflexion originale en marge de l'idée traditionnelle du symbole, et montre que le thème contemporain de la déliaison s'enracine dans l'étymologie. Ainsi propose-t-il, à partir de Pascal Quignard notamment, de penser une herméneutique de l'« entre-deux » en explorant la part de déchirure qui prélude à la constitution du symbole. Il s'agit dès lors de pallier transversalement une déchirure initiale, et c'est dans cet esprit qu'Émilie Granjon présente un état des lieux sur la question. Elle met en évidence la rencontre de plusieurs traditions théoriques qui ravive une définition plus ancienne du symbole et, de ce fait, l'inscrit dans une réflexion interdisciplinaire qui échappe aux définitions exclusivement sémiotiques, anthropologiques, sociologiques ou psychanalytiques. Paola Pacifici démontre que, au XVII<sup>e</sup> siècle, le réseau signifiant ainsi formé se centrait notamment sur l'image du corps, envisagée comme métaphore sémiotique d'une interrelation entre anatomie, astrologie, philosophie et religion. Étudiant la même époque, Andréa Catellani sémiotise la manière dont l'allégorie supplante le symbole dans la littérature jésuite. À une *ratio difficilis* motivée par une intensité passionnelle euphorique ou dysphorique se substitue une *ratio facilis* visant à organiser, à systématiser et à limiter le panorama interprétatif.

Avec les articles de Guillaume Asselin, d'Émilie Granjon, de Paola Pacifici et d'Andréa Catellani, les théories contemporaines, sous l'impulsion de modèles philosophiques, sémiotiques et phénoménologiques, inspirent une réflexion interdisciplinaire qui envisage le symbole comme facteur de cohésion ou de disjonction conceptuelle. En revanche, la littérature et les arts du XX<sup>e</sup> siècle témoignent d'une ruine de la dimension notionnelle à mesure que se révèle la faillite des langages symboliques.

Avec *L'Atelier du peintre* de Patrick Grainville, Fabienne Claire Caland analyse, dans le cadre d'une réflexion littéraire, l'échec de la tentative du narrateur visant à constituer un langage symbolique, de telle sorte que la langue de l'écrivain se fonde sur la destruction même d'un tel langage. Pour comprendre cette crise de l'organicité, il faut remonter à l'entre-deux-guerres, qui voit se déstructurer les systèmes coloniaux, la perception du corps humain (premières greffes) et le psychisme (impact de la psychanalyse). S'y ajoute, à l'approche de la Deuxième Guerre mondiale, une menace d'indifférenciation violente qui précipite la dé-symbolisation. Ainsi un poète comme David Gascoyne se tourne-t-il vers l'alchimie pour construire une nouvelle cohérence symbolique ; or, Bertrand Rouby montre que cette entreprise aboutit à des tensions herméneutiques telles que le symbole s'en trouve défait. De Gascoyne à Grainville, le XX<sup>e</sup> siècle apparaît donc comme une ère du soupçon à l'égard des systèmes symboliques, dont les vellétés d'ordonnement ne répondent plus à une vision du monde marquée par la dissémination et le jeu différentiel du langage.

---

ECO, U. [(1984) 1988] : *Sémiotique et Philosophie du langage*, Paris, PUF.

REY, A. (dir.) [(1992) 2004] : « Symbole », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Le Robert.

# DU (DÉ)BRIS SYMBOLIQUE

GUILLAUME ASSELIN

*Il faut émietter l'Univers, perdre le respect du Tout;  
reprendre comme proche et comme nôtre ce que nous avons  
donné à l'inconnu et au Tout. (Nietzsche, 1995: 184)*

## L'OCCULTATION DE LA DÉCHIRURE

On a l'habitude, lorsqu'on s'attarde au symbole, de faire porter l'attention sur le « rejointement » des deux moitiés de l'objet brisé (tablette, anneau ou cube) auquel renvoie étymologiquement le *sumbolon*. On occulte, du coup, l'instant diabolique de la déchirure ou de la brisure, qui semble ne conditionner l'acte de suture symbolique que pour en signer simultanément la ruine, que matérialise ce qui tombe hors de son règne sous la forme d'un reste ou d'un débris opaque résistant à la signification, analogue au *caput mortuum* des alchimistes. Il s'agira donc, dans cet article, de s'interroger sur l'incongru foisonnement des vestiges qui affluent sur la scène de la littérature contemporaine et se distribuent autour de la fêlure du symbole. J'analyserai, en me basant essentiellement sur l'œuvre de Pascal Quignard, la nature et la fonction de ce qui fourmille ainsi sur les bords du symbole sous des noms divers : « skybala », « sordidissimes », « miroboles », « signifie »... qui tous sont à mettre au compte de cet « impossible-à-sauver » dont parle Benjamin<sup>1</sup> et commandent, à ce titre, d'explorer le lien entre ce qu'on peut qualifier de « souffrance du symbole » et la pensée sacrificielle.

Il y a, au cœur même du symbole, une prétention d'absolu et de vérité qui ne peut manquer de l'associer à une pensée de type religieux. Comme la religion qui s'emploie à « recueillir » et à « rassembler » (*relegere*) le divers hétérogène pour le « relier » (*religare*) et l'ordonner au principe de quelque transcendance unificatrice, le symbole consiste à « mettre ensemble », « réunir », « harmoniser » (*sum-ballein*) les divers éléments du monde, faire coïncider les contraires, unir le jour à la nuit, révéler l'infini au cœur même du fini. En lui, le monde vient accomplir sa perfection et sa plénitude au foyer des semblances et des similitudes. Tout se tient, s'enchaîne, se répond au miroir des correspondances et des analogies qui

semblent s'étendre toujours plus loin, englobant toujours de plus en plus de niveaux de réalités, agrandissant le domaine d'expérience, approfondissant et multipliant les sens à proportion de l'extension de l'esprit et de l'imagination. Il y a, dans cette nature expansive et inflationniste qui caractérise et définit le symbole, une vocation à la grandeur, au sublime, qui le prédispose naturellement à l'emphase et à la monumentalité. Le symbole répugne constitutivement à prendre en compte ce que Kierkegaard appelait les « blessures de la négativité »<sup>2</sup>. Il ne s'accorde à l'obscurité qui voile les rapports entre les mots et les choses que dans la mesure où celle-ci peut être dissoute au profit d'une compréhension supérieure. L'énigme qui loge en son cœur est fatalement vouée, tôt ou tard, à être résolue, dans un sens ou dans un autre. Ce qui y est crypté ne bénéficie ainsi que d'une opacité transitoire : l'indéchiffrable, l'illisible y sont, à terme, inacceptables et intolérables.

Il y a pourtant du hors-sens, du hors-symbole, comme, au cinéma, on parle de hors champ. Aux *symbola*, qui désignaient à l'origine les morceaux de poterie brisée que l'on faisait s'encastrier à titre de signe de reconnaissance censé rétablir le pacte conclu entre deux personnes ayant fait marché, Pascal Quignard nous apprend ainsi que les Grecs opposaient les *skybala*. À côté des objets placés sous le signe de l'appariement, subsistent des objets qui ne se rejoignent pas, qui ne s'intègrent pas, qui ne font pas système, des sortes de reliquats dont le sens se réduit à faire saillie, ne signifiant que par leurs arêtes et leurs aspérités, ne manifestant rien que leur relief. Ils forment pour ainsi dire le déchet de la pensée appropriatrice, conquérante, la tache aveugle, le défaut d'ensemble du système, un déni opposé à l'injonction de faire du sens, un leurre à l'intention de tous ceux que la passion de déchiffrer fait se consumer du côté du mauvais infini, dans les cercles et les labyrinthes de l'enfer de la curiosité. Ils mettent en échec la volonté de puissance interprétative au fondement du symbole, qui cherche à plier le réel à sa loi et à sa logique. Ce sont des reliques à l'état brut,

une sorte de matière en friche que rien n'ordonne plus. L'indétermination qui les affecte en tant que rebuts sous l'espèce de l'informe dénote, au regard de la *semiosis*, un excès de signifiant sur le sens signifié. Ces débris du sens et du symbole témoignent de ce « désaccord partiel » par quoi Hegel<sup>3</sup>, dans son *Esthétique*, caractérisait le symbole en tant qu'expression d'une lutte persistante entre la forme et le signifié. Ils manifestent, dans le registre du sensible, l'impossibilité où se trouve le symbole de recouvrir complètement la fracture de la présence qui l'affecte originairement en tant qu'unité scindée, intérieurement travaillée par le syllogisme disjonctif qui le fait s'écarteler entre le visible et l'invisible, les mots et les choses, l'image et l'être. Que l'apparence phénoménale ne puisse s'identifier sans reste au signifié et que celui-ci ne puisse se dissoudre intégralement dans sa propre manifestation, c'est ce que donnent à voir ces résidus sur le mode déictique du « montrer », en deçà de tout sens et de toute intentionnalité. Ils constituent la lie du procès de signification par quoi l'impossibilité où se trouve l'Être (l'Esprit) de manifester toute l'étendue de sa gloire et de son rayonnement dans les limites de la matière se lit dans la façon dont la matière s'en trouve elle-même affectée, sous l'aspect du difforme et de l'excrément. Ainsi, c'est paradoxalement à la matière que revient de marquer ce qui l'excède en donnant à voir le procès de métamorphose continu qui affecte les formes du visible sous la poussée des forces invisibles qui les travaillent secrètement de l'intérieur et n'y prennent corps qu'en les déchirant ou en les déformant à proportion de l'intensité déployée. Ce qui choit hors de la sphère symbolique sous la forme d'un reste insignifiant est ce par quoi la résistance de l'invisible ou du spirituel à se manifester dans les limites du visible ou du sensible *prend corps*. L'abîme qui loge au cœur du signe ou du symbole y prend consistance hors de toute forme reconnaissable et de tout signifié assignable. Le caractère anomique et indéterminé de ces restes accuse l'arbitraire des découpages symboliques en ce que ceux-ci sont tenus de sacrifier la part du réel qui leur est



fondamentalement rebelle et qu'il leur a donc fallu élaguer pour imposer leur ordre.

#### SIGNIFIANTS FLOTTANTS

Ces rognures et retailles, qui matérialisent le défaut – aussi bien constituant que destituant – du symbole sous l'espèce d'un surplus de signifiants où l'abîme vient à la visibilité par le biais d'une matière abîmée, mutilée, s'informant à proportion de ce qu'il déforme, s'assimilent aux «signifiants flottants» que Lévi-Strauss situait au principe de la «pensée sauvage». Ne désignant rien de précis, ne correspondant à aucun signifié déterminé que l'on puisse homologuer ou renvoyer à un contexte donné, connu, établi, ils se voient dotés d'une «valeur symbolique zéro». Ils sont, à ce titre, susceptibles de se charger de n'importe quel signifié en attente et de tout contenu symbolique, constituant, à cet égard, «la servitude de toute pensée finie mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique»<sup>4</sup>. Pierre de touche de la pensée symbolique en ce qu'il donne à celle-ci le «jeu» nécessaire à son libre exercice, le signifiant flottant occupe à l'égard de l'ordre sociopolitique une essentielle fonction de transgression. C'est le *joker* qui, dans le jeu de cartes, «n'a pas de valeur sémantique dans le système signifiant»: «la part brouillonne, désobéissante, inéducable, désirante, inconvenante, indomesticable». «La part du chien. La part du pauvre. La place vide de l'errant. La place du mort» (Quignard, 2005b: 70-71). La «part maudite», la «part asociale», «ce qui ne s'échange pas dans tous les échanges – le marché définissant l'ensemble des échanges de symboles» (*ibid.*: 73).

À l'esprit normatif des lois qui règlent la distribution des signes suivant les cadres et découpages imposés par les intérêts du pouvoir ou les réflexes de l'usage, le signifiant flottant oppose l'aptitude à faire se chevaucher plusieurs codes, mondes ou classes d'objets hétérogènes. À cheval entre objet et sujet, dehors et dedans, *physis* et *psychè*, matière et mémoire, il participe de l'ambiguïté inhérente au sacré. Bataille a tenté de formaliser cette dernière sous le nom d'«hétérologie», désignant par là

«ce qui vient matériellement perturber l'appropriation cognitive du réel»<sup>5</sup>. Autrement dit, ce qui, du réel, ne se laisse pas symboliser, ne se laisse pas cadrer dans les codes symboliques établis, ce qui rompt sauvagement le bel ordre littéral sous l'aspect d'une chose pour laquelle il n'est pas de nom. Ce qui, pour le dire en un mot, relève de *l'objet*, si l'on entend par là ce qui résiste et insiste, échappe et revient pour se perdre à nouveau, dans la mesure où l'objet est toujours perdu, ne se donnant que pour se dérober comme fantôme: «C'est le perdu qui définit l'objet. Et c'est le hors d'usage qui définit le dégoûtant, l'effrayant, le maudit, le consacré, le sacré» (Quignard, 2005b: 226). Si bien que n'apparaît jamais vraiment qu'un tenant-lieu de l'objet, fantôme ou fétiche, s'il est vrai que tout texte s'ordonne comme voilement du défaut qui le fonde<sup>6</sup>.

*C'est ce qui a été vu juste avant l'impossible à voir [...] le dernier moment de ce qui bouleversa comme l'abîme (le trou, le vide, le perdu, le mort) une fois qu'il fut dénudé. L'objet n'est pas une chose mais une avant-scène. Un pre-limen. Sa passion est un préliminaire.* (Quignard, 2005b: 150-151)

L'objet n'est jamais qu'un «cache-fantôme», l'index matériel d'un vide que l'économie symbolique occulte et représente simultanément, sous la forme d'une figure-écran. La religion, de ce point de vue, apparaît essentiellement comme un dispositif de conjuration du réel, qui consiste à escamoter le manque ou la perte originaire sous la forme d'un objet partiel (idole, effigie, fétiche, talisman, amulette) dont il s'emploie à masquer la nature spectrale. N'importe quelle représentation est bonne, qui permettra de faire écran à la présence immédiate du réel (manque) de l'objet en se «fixant» dans l'ordre littéral qui se déploie autour de lui comme un mur de défense élevé contre l'innommable et l'irreprésentable – l'hétérogène, l'absolu: hors d'atteinte de toute lettre et de toute image – que constitue le sacré (le réel). Tout le défi de l'écriture consiste ainsi à faire apparaître ce défaut qui en est à la fois l'obstacle et le moteur, sans se laisser elle-même capter par la tentation d'y remédier. La seule solution qui s'offre à elle consiste, par un prompt retournement, à mettre en scène cette élimination et

cette excrétion par quoi le texte se constitue en évacuant l'intolérable, à s'ajuster à ce qui *faut*, pour être en mesure de dire le vrai. Tout se passe comme si cette face cachée du symbole, son « symptôme », si l'on veut, était tenue d'apparaître en son cœur en qualité de corps étranger pour marquer ce moment, souverain entre tous, où le langage, porté à un certain seuil d'intensité, dissout sa propre symbolique pour basculer dans une pure phénoménalité.

#### LE RÈGNE DE L'ÉPARS

Cette prolifération de déchets et de fragments d'objets qui surgissent sur la scène de la littérature et de l'art contemporains marque, au regard de l'histoire des formes, l'avènement d'un nouveau règne: le « règne de l'épars » (Bailly, 1991: 14) qu'inaugure, chez Hölderlin, l'image des copeaux de bois tombés sous l'atelier de menuiserie de Tübingen. Ce sont ceux-là même que Valère Novarina situe au fondement de l'écriture: « Le travail débute par un examen minutieux des miettes chutées [...], comme des copeaux ramassés sous l'établi » (Novarina, 1999: 56). Le monde, dans le mouvement de cette dissémination infinie et de cet éparpillement sans limite, apparaît désormais comme une forme ouverte, ou une « anti-forme », où l'univers se recompose dans son étoilement à partir des « restes » de l'ancien paradigme. Aux symboles qui faisaient tenir tout l'édifice de la représentation dans les limites de la sphère idéale de la semblance et de la totalisation, se substituent ainsi des indices qui n'agissent plus que comme « tenons », « objets-fibules »<sup>7</sup> et petites agrafes du sens, n'assemblant plus le paysage que dans la saisie éphémère de l'instant et la magie adventiste de l'occasion. Les indices, écrit Quignard en les opposant explicitement aux symboles, « définissent toutes les sortes de traces sensibles qui puissent se trouver; empreintes de pas dans la neige; excréments du sanglier solitaire; [...] cendres d'un feu » (2002a: 209-210). À la représentation, où le signifié s'absente par et dans l'élément du signifiant agissant à titre de délégué ou de lieutenant de la présence, l'indice substitue l'entame de la présentation: « L'indice, la

trace, le symptôme, sont continus avec la cause qui s'y presse encore sensiblement » (*ibid.*: 210). À la rupture onto-théologique entre les mots et les choses, les images et le réel, le visible et l'invisible qu'implique la logique symbolique, l'indice substitue l'idée d'un *continuum sémiophysique*:

*Tout n'est pas symbolique, tout n'est pas linguistique, tout n'est pas abstraction, désidération, iconoclisme, philosophie. Penser continue. Penser s'élance pour retrouver le continu, l'indiciel, le chaos, la pulsio, la virulence, la vie, le jadis sans fin.*

(*Ibid.*: 211)

L'indice ainsi serait au symbole ce que l'*ex-voto* est à l'œuvre d'art: une découpe recadrée suivant le tracé erratique et schizographique du symptôme, réordonnée en fonction des lignes de faille du symbole. Plutôt que de faire illusion sur l'absence et d'apaiser l'errance au moyen d'un substitut reconduisant les traits de la totalité perdue, ces reliques ou reliquats enregistrent et exposent la violence du geste de fragmentation par quoi le réel fait soudain effraction et, ce faisant, assure la réfection et le renouvellement des figures et des formes qui, jusque-là, en tenaient lieu.

#### LE RÉEL IMMÉDIAT DE LA RELIQUE

Jean Clair remarque ainsi dans l'art contemporain un renversement d'importance qui conduit à délaisser la médiation de l'image symbolique, telle qu'elle a prévalu tout le temps de la prééminence des œuvres peintes et sculptées, au profit du réel immédiat de la relique. Se désintéressant de l'*œuvre* pour se consacrer au plaisir tactile de manipuler des *objets* considérés comme des fétiches, l'art d'avant-garde retrouve, sous l'imaginaire byzantin que l'on situe au fondement de l'art moderne, ses sources magiques. Ce retournement du symbolique au réel répond au mouvement de défection qui affecte la religion au moment même où, en sens inverse, celle-ci se détourne du culte des reliques: « On revient en art à la relique et à la présence objective du corps et de ses humeurs, alors que, dans le même temps, la religion s'est désincarnée » (Clair, 2004: 92). À l'heure où s'impose

la nécessité de procéder à une rematérialisation de la pensée<sup>8</sup>, à une réhabilitation de la matière dans l'optique d'une « matériologie » (Dubuffet<sup>9</sup>) ou d'une « physique du sens » (Petitot, 1992), l'art recueille les corps et les objets que la religion – aussi bien que la philosophie, dans sa version idéaliste du moins – a tendance à évacuer. L'art et la littérature d'aujourd'hui réhabilitent l'idole et l'effigie, jouant l'opacité de la matière contre la « transparence » symbolique de l'icône. À la fonction de représentation qui règle traditionnellement l'entente du signe, on préfère aujourd'hui mettre l'accent sur sa matérialité, là où ses effets et son efficace se font véritablement sentir. Non que le mot ou l'image soient congédiés au profit exclusif des objets : mots et images sont dorénavant traités *comme* des objets, effigies ou *ex-voto*. L'art constitue ainsi le vide-ordures des religions et des philosophies, de sorte qu'il n'est pas étonnant que le dépotoir soit promu à titre d'espace ou de paysage paradigmatique.

Aux collages dadaïstes et cubistes, qui subvertissent la conception harmonieuse du tableau en tant qu'assemblage hiérarchique pour le transmuier en une espèce de déversoir de hasard pour tous les rebuts tombant sous la main de l'artiste, répond la collection. Défaisant les liens symboliques traditionnels par juxtaposition et voisinages inattendus, elle favorise la libre association des éléments qu'elle se contente d'exposer dans le désordre. Multipliant les possibilités de connexions inédites, chaque objet qui y trouve place est susceptible de produire le « choc » qui, déchirant le regard, troue la réalité et l'imaginaire pour faire voir le réel.

#### COLLECTION ET « MERVEILLES »

La littérature contemporaine, prenant résolument le parti des choses, témoigne très nettement de cette passion de la collection. On amasse et thésaurise amoureusement toutes sortes de petits objets, on les inspecte, les interroge ; on va même jusqu'à leur parler et leur adresser des prières. On dresse des listes, des inventaires ; le livre se fait reliquaire, *vue sur l'ossuaire*

(Volodine, 1997). L'œuvre de Pascal Quignard est, à cet égard, particulièrement exemplaire. L'espace éminemment paradoxal du *Dernier Royaume*, où semble avoir échoué tout ce que le monde et les siècles passés recelaient de curiosités, ne devient véritablement intelligible qu'à condition d'y reconnaître la topologie propre aux *Wunderkammern*, ces fameuses « chambres des merveilles » où l'humanisme résumait et matérialisait son savoir sous la forme de collections d'objets et d'éléments hétéroclites, issus de la nature aussi bien que de la culture et de la technique : échantillons minéralogiques, plantes séchées, jouets et automates y côtoient les proverbes et les anecdotes. Le recueil de pensées s'y avère indissociable de celui des choses et des fragments de toutes sortes, comme si l'esprit épousait le caractère brisé, hétéroclite des restes qui se présentent à lui. Les *Wunderkammern*, à cet égard, tiennent plus des bibliothèques que de nos « musées », dont elles sont pourtant les ancêtres. À moins qu'on ne replace le terme dans son contexte et qu'on ne rappelle que sous l'angle de la topique élevée à l'époque de la Renaissance au statut de science du rangement universelle, on nommait « musées de papier » ou « trésors de parchemin » les recueils de lieux communs et de *mirabilia* dont princes, rhéteurs et dialecticiens s'enorgueillissaient. Il faut bien insister sur le fait que les chambres des merveilles, sous ce rapport, ont plus à voir avec le tohu-bohu des cirques et des foires qu'avec les cadres institués et l'espace ordonné de nos galeries.

Rien n'ordonne ce menu fretin de bimbeleries, en effet, si ce n'est la singularité ou la rareté de chacune qui les signale spontanément à l'attention et leur vaut d'être qualifiées de « curiosités ». *Membra disjecta* issus de l'encyclopédisme gréco-latin, ces « merveilles » relèvent de l'histoire naturelle et de la philologie aussi bien que de cette « science du concret » qui faisait, aux yeux de Lévi-Strauss, la force de la « pensée sauvage » ; aussi Quignard peut-il affirmer que les philologues sont les « vrais physiciens » (1995 : 84). En lieu et place des symboles proprement dits et des grands récits autorisés par l'histoire et l'institution, on

trouve des « résidus et des débris d'événements »<sup>10</sup>, des déchets de mythes démembrés, de légendes dispersées et de croyances dégradées : toutes sortes de météores ou de météorites que le temps et l'usure ont fait choir de leur orbite symbolique et rendent du même coup disponibles pour de nouvelles combinaisons. Dans les agencements partiels, précaires et transitoires que la *Wunderkammer* établit ainsi entre les éléments qu'elle extirpe de leur lieu et de leur contexte d'origine pour les combiner suivant l'humeur et l'occasion, on reconnaît sans peine les traces de cette activité que l'anthropologue caractérisait sous le nom de « bricolage ». L'imprévisibilité des liens et des associations, dont la « chambre des merveilles » est le théâtre, a pour effet d'assurer une extraordinaire maniabilité de l'objet, susceptible d'entrer dans n'importe quelle configuration. Sujet aux métamorphoses les plus incongrues, il est par sa disponibilité engagé sur la voie d'un devenir-infini qui, à travers les plus improbables transformations, lui assure cette forme de vie éternelle qu'Aby Warburg désignait sous le nom de *Nachleben*<sup>11</sup>.

Les collections de *mirabilia* et de *memoranda* qui forment la substance même du *Dernier Royaume* n'observent pas plus de scrupule à l'égard de la dignité des registres qu'elles mettent en relation que celle de la *Wunderkammer*, dont Patricia Falguières parle comme d'un « sanctuaire des hétérotopies » (2003a : 45) : le sublime s'y mêle au plus bas matérialisme, les « paradisiaques » aux « sordidissimes », suivant ce « va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure »<sup>12</sup> que Georges Bataille situait au fondement de son « matérialisme dialectique ». Théâtre des permutations et des transmutations, le *Dernier Royaume* est le lieu d'une hybridation sans limites. Chaque objet y impose sa propre règle d'exposition, à l'image des spécimens d'animaux qui trouvent place dans le *Manuel de zoologie fantastique* de Borges. À la définition sémantique s'oppose ainsi la description encyclopédique qui, à travers le dénombrement et l'énumération, assure le déploiement topique de la chose ou de l'objet. L'extension l'emporte sur la compréhension, que diffèrent infiniment la variation

et l'accumulation. Chaque élément constitue ainsi l'index virtuel d'un innommable fantasmé qu'aucun terme de la série n'arrive à fixer.

La signification le cède ainsi à l'ostension, le sémantique au sémiotique. Les objets de la *Wunderkammer* articulent le rêve d'une langue pure, pré-babélique, le mythe d'un langage originel, d'une parole d'avant la nomination adamique, sans traduction possible, dont l'enfance – « le premier royaume » – garderait le secret. Au contraire de la science qui prétend déchiffrer le réel et le mettre en équation pour le réduire à l'ordre des causes et des raisons, l'art de la collection consiste à assumer l'arbitraire des signes et à y reconnaître ce qui, dans les *mirabilia*, précisément émerveille. Au rebours des diverses théories d'obédience « cratylite » voulant que le langage et l'écriture se déduisent, à l'origine, d'un rapport mimétique au réel, les « signes » exposés dans l'enceinte de la chambre des merveilles n'ont d'autre motivation que le hasard ou la main qui les a jetés là. Ainsi Quignard parle-t-il des objets qui tracent les contours de son *Dernier Royaume* comme de « sèmes asèmes » et de « dépôts "sémantiques sans signification" » (1996 : 25) qu'on ne peut que remuer. La logique de l'excès, qui préside au collectionnisme sous l'espèce d'une énumération dont l'essence consiste à démembrer ce qu'elle assemble, conduit, à terme, à démotiver les signes, à les retirer du réseau symbolique qui les tient captifs du sens pour leur redonner une véritable positivité d'objets réels. S'il faut en parler comme de symboles, ce sera alors au sens de Peirce, qui définit cette classe de signes par l'absence de motivation et la propension à la germination :

*Les symboles se développent [symbols grow] [...] naissent par développement à partir d'autres signes, en particulier d'icônes, ou de signes mixtes qui tiennent des icônes et des symboles [...]. Ce n'est donc qu'à partir de symboles qu'un nouveau symbole peut se développer. Omne symbolum de symbolo.*<sup>13</sup>

Ce qu'appellerait, alors, l'étrange société d'objets et de *naturalia* qui se déploie dans l'espace du *Dernier Royaume* et sur toute une partie de la scène littéraire

contemporaine où pointe l'ombre énigmatique de la *phusis*, c'est une «histoire naturelle des symboles»<sup>14</sup>.

#### DE LA SÉMIOTIQUE À L'«HYLÉTIQUE»

Ce qui apparaît ainsi en marge du sens et du «symbolique» requiert une conversion de la pensée et du regard qui amène à faire droit, au côté de la sémiologie, à une véritable «hylétique» (Dagognet, 1997): à la science des signes, annexer une science de la matière capable de rendre aux «moins-êtres» ou aux «quasi-êtres», que constituent les déritus et les déchets, une substantialité qui leur est habituellement refusée en raison de leur petitesse, de leur caractère abject, de leur nature amorphe, informe ou encore de leur inutilité. Il s'agit par là de se mettre à l'écoute de la «vérité du minuscule» (Salem, 1998), en reconnaissant aux choses du peu une dignité ontologique qui les qualifie au regard de l'être et leur accorde le droit à l'existence. Contre l'idéalisme et l'essentialisme désincarnés des métaphysiques traditionnelles, qui tendent à disqualifier le support concret des médiations au profit de l'illusoire transparence de l'esprit, il faut revendiquer la nécessité d'une authentique «matériologie» attentive aux paradoxes topologiques et morphologiques des substrats et des matériaux.

C'est ce que j'ai ici tenté d'esquisser, de façon très limitée, dans l'optique d'une réflexion beaucoup plus large, conduite sous la bannière d'une «entropologie». J'entends interroger par là, à la faveur d'un mot-valise, les liens inaperçus entre la tropologie et la topologie; analyser, en suivant le fil des métamorphoses du sacré, les articulations secrètes qui se nouent, de façon anachronique, entre l'espace, le corps et la lettre, les formes et les forces, l'histoire et la morphologie. Il aurait fallu, pour bien faire, montrer comment, après avoir été complètement évacuée de la science moderne, la charge «icônico-poétique» qui s'attache aux intuitions des atomistes grecs se trouve réinvestie par la littérature contemporaine pour être mise en service d'une «physique de la parole», là où la théorie de la «signature des choses» et la doctrine de la substantialisation des lettres qui, dans la Kabbale,

forment la substance du monde, rencontrent les données de la nouvelle physique des particules et des matériaux. L'œuvre de Quignard, aussi attentive à l'héritage de Lucrèce qu'aux développements des sciences contemporaines, m'apparaît encore, à cet égard, une des plus révélatrices. *Stellæ* (étoiles) et «excréments» s'y assimilent explicitement à d'authentiques «litteræ», tandis que les «constellations» sont dites avoir formé les «premiers mots» (Quignard, 1998: 177). «La vision, la lecture puis l'éblouissement [y] retrouvent l'intimité irradiante des planètes qui errent, lettre à lettre, atome à atome» (2002b: 115). Ce que la fêlure du symbole laisse paraître, en dissociant l'écriture de la langue, c'est le hors champ des rébus, des hiéroglyphes, des idéogrammes et des pictogrammes, des graphèmes, des syllabaires, des mots-ornements et des objets-paroles. Ce que le *land artist* Robert Smithson a réactivé sous le nom de «earthwords», ce que Paul Chamberland appelait «géogrammes», ce que Genette a nommé «l'idéogramme généralisé», ce qui apparaît, chez Caillois, sous l'espèce d'une «écriture des pierres», à l'image des «écritures nouvelles» que Saint-John Perse surprend «aux feuilles jointes des grands schistes» (1975: 46). «L'espace parle *rebus*, avec des choses, dans des rébus non résolus, sans dénouement ni solution dans la parole» (1991: 31), affirme ainsi Valère Novarina, jouant de l'homophonie entre *rebus* et *rebutis*. Jouant pour sa part de la plasticité du mot *res*, que son indétermination fait osciller entre l'espace et la chose, Quignard avance, dans le même ordre d'idées, l'hypothèse d'une «*res Rebus*» (2005a: 52).

Le changement de paradigme, ici, s'énonce en termes de changement d'échelle: «l'énorme» qui constituait, aux yeux d'un Rudolf Otto, le principal attribut du «numineux», est disqualifié au profit d'une «théorie du détail». À «l'histoire monumentale», la littérature contemporaine, renouant avec la philologie et l'histoire naturelle, exige de substituer une «histoire antique» (Nietzsche, 1964: 245)<sup>15</sup>. Aux prestiges du symbole, il s'agit désormais d'opposer l'efficacité d'effraction de l'indice, en tant qu'il produit une «insubordination



matérielle», une in-congruité, une démesure dans l'ordre des proportions, c'est-à-dire un « symptôme capable de briser l'écran (l'appareil refoulant) de la représentation » (Didi-Huberman, 1995: 63). Effet et produit d'un frayage inattendu, impensé, impensable, il surgit soudain comme le débris d'un rêve fait saillie dans la veille: « ectype », dislocation de l'archétype. On rejoint par là l'intuition fondamentale de la déconstruction, qui interroge la façon dont le texte se déploie à partir de l'élection d'un signe marginal, indiciel, afin de mettre à nu la façon dont une œuvre produit du symptôme, du fantôme et du fantasme, et faire ainsi voir comment la vérité ne se dit pas tant dans les « signes » que dans les symptômes: entre les morceaux brisés du symbole, le long de la fêlure chargée de matérialiser, dans cet écart ou cet écartèlement, cet espacement, le jeu à la faveur duquel le monde assure ses mutations. La sémantique, ici, s'avère de piètre utilité. Le « diabolisme » qui, dans la littérature et l'art contemporains, perce sous l'écran symbolique, appelle à explorer et à développer plus avant ce qu'Aby Warburg entendait sous le nom d'« iconologie de l'intervalle ». Le détail, dans cette optique, ne vaut que comme singularité, c'est-à-dire comme charnière, pivot ou point de fuite, matérialisant sous la forme d'un reste asignant cet « intervalle mort présymbolique » où Quignard entend battre le « cœur du temps » (2005b: 203).

*Il y a une passe non verbale dans l'univers qui est devenue de plus en plus mal connue au fur et à mesure de l'écoulement du temps et du tarabiscotage de l'histoire. Pourtant cette passe, cette faille, ce défilé, cette pessah, cette ruelle, cette douve conduit au cœur du monde. (Quignard, 1998: 198)*

Chevilles des affinités électives, l'indice ou le débris dispersent la structure monumentale du symbole, défont ses agencements muséaux, égrènent le chapelet des correspondances établies, autorisées par la tradition et les usages herméneutiques, donnant ainsi à voir et à contempler ce qui, en tant que reste ou rebut, fait mémoire d'un ordre passé. Un pont tangible et matériel est ainsi jeté entre le temps perdu et le temps retrouvé, de manière à rendre intelligible la continuité des phénomènes à travers la logique catastrophique qui préside à leurs mutations. Celui qu'Edouard, collectionneur passionné de jouets et de miniatures antiques, imagine, dans *Les Escaliers de Chambord*, sous la forme d'une « espèce de liaison », d'un « pont miraculeux » tendu entre les deux « royaumes » de l'enfance et du langage. Dissimulé au sein des « petites choses visibles » réputées avoir « une sorte de contact avec l'invisible » (1989: 108) en vertu de ce « devenir imperceptible » qui s'attache naturellement au minuscule, il brille entre les mâchoires brisées du symbole comme le rameau d'or des mythes et des contes merveilleux.

## NOTES

1. Cité par Agamben (2004 : 100).
2. Kierkegaard cité par Laplantine (2003 : 162).
3. Hegel cité par Agamben (1998 : 226).
4. Lévi-Strauss cité par Ducard (2003).
5. Bataille cité par Capparos (1996).
6. À ce propos, voir entre autres S. Leclair (1971).
7. J'emprunte le mot à Payot (1997). Voir, dans le même ordre d'idées, Laplantine (2003).
8. Voir notamment F. Dagognet (1985).
9. À la fin des années 1950, Jean Dubuffet, artiste, peintre et sculpteur, commence le grand cycle des *Matériologies*. En ligne : [http://www.dubuffetfondation.com/bio\\_set.htm](http://www.dubuffetfondation.com/bio_set.htm) (page consultée le 25 février 2008).
10. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, cité par Falguières, (2003a : 45).
11. Aby Warburg a révolutionné l'histoire de l'art en y introduisant le concept de *Nachleben* que G. Didi-Huberman (2002) a traduit par « survivance ». L'image est ainsi appréhendée comme revenance fantomale de ce qui, en elle, survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques à l'état de trace.
12. Cité par Didi-Huberman (1995 : 61).
13. Peirce cité par Falguières (2003b : 262).
14. Je reprends l'expression de Falguières (2003b : 262).
15. J'emploie ici l'expression dans le sens contraire du philosophe, qui désigne par « histoire antique », en l'opposant à l'histoire « monumentale » et à l'histoire « critique », toutes ces formes démoniaques de piété qui grèvent l'existence d'une dette impossible à acquitter.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [1998] : *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages ;  
—— [2004] : *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages.
- BAILLY, J.-C. [1991] : *La Fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois.
- CAILLOIS, R. [(1970) 1981] : *L'Écriture des pierres*, Paris, Champs Flammarion.
- CAPPAROS, O. [1996] : « Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille », *Æsthetica Nova*, n° 6. En ligne : <http://www.lutecium.org/stp/aesthetica/capparos.html> (page consultée le 17 janvier 2008).
- CHAMBERLAND, P. [1991-1997] : *Géogrammes*, 3 vol., Montréal, L'Hexagone.
- CLAIR, J. [2004] : *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée.
- DAGOINET, F. [1985] : *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin ;  
—— [1997] : *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1995] : *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula ;  
—— [2002] : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- DUCARD, D. [2003] : « L'efficacité symbolique : l'affect du signe », texte inédit, *Texto!*. En ligne : [http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard\\_Efficacite.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html) (page consultée le 17 janvier 2008).
- FALGUIÈRES, P. [2003a] : *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard ;  
—— [2003b] : « Menu fretin de l'art. Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI<sup>e</sup> siècle », postface à E. Kris, *Le Style rustique. L'emploi du moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, trad. de C. Jouanlanne, Paris, Macula, 196-266.
- GENETTE, G. [1973] : « L'idéogramme généralisé », *Poétique*, n° 13, 111-133.
- LAPLANTINE, F. [2003] : *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits.
- LECLAIRE, S. [1971] : *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil.
- NIETZSCHE, F. [1964] : *Deuxième Intempestive*, trad. G. Bianquis, Paris, Aubier-Montaigne ;  
—— [1995] : *La Volonté de puissance*, vol. 2, Paris, Gallimard.
- NOVARINA, V. [1991] : *Pendant la matière*, Paris, P.O.L. ;  
—— [1999] : *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- OTTO, R. [1995] : *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (chap. 8 : « L'énorme »), Paris, Payot & Rivages.
- PAYOT, D. [1997] : *L'Objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- PETITOT, J. [1992] : *Physique du sens : de la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*, Paris, Éd. du CNRS.
- QUIGNARD, P. [1989] : *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard ;  
—— [1995] : *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard ;  
—— [1996] : *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard ;  
—— [1998] : *Vie secrète*, Paris, Gallimard ;  
—— [2002a] : *Sur le jadis. Dernier Royaume II*, Paris, Grasset ;  
—— [2002b] : *Abîmes. Dernier Royaume III*, Paris, Grasset ;  
—— [2005a] : *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée ;  
—— [2005b] : *Sondidissimes. Dernier Royaume V*, Paris, Grasset.
- SAINT-JOHN PERSE [1975] : *Vents*, Paris, Gallimard.
- SALEM, J. [1998] : *Démocrate, Épicure, Lucrèce : la vérité du minuscule*, Fougères, Encre marine.
- VOLODINE, A. [1997] : *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard.



# LE SYMBOLE : UNE NOTION COMPLEXE

ÉMILIE GRANJON

Faire une synthèse de tout ce qui a été écrit sur le symbole dans le cadre des sciences humaines relève du défi. Le « symbole » est utilisé de manière hétéroclite pour parler autant d'allégorie, d'emblème, de signe, de signal, de devise, d'icône, d'image, de symptôme, de figure que d'archétype. Umberto Eco qualifie le champ sémantique dudit mot de « forêt symbolique » ([1984] 1988a : 191) et s'indigne de la légèreté avec laquelle il est employé. L'hétérogénéité lexicale du mot « symbole » en entrave la compréhension et, au lieu d'en clarifier le sens, le disperse jusqu'à le perdre. Ainsi sommes-nous en droit de nous demander ce qu'est véritablement le symbole. La question est délicate. C'est dans l'étude de la disparité des champs définitionnels que nous trouverons les propositions les plus probantes pour apporter quelque réponse. Nous remarquons que, de nos jours, le mot « symbole » est galvaudé justement à cause de son hétérogénéité sémantique attestant un malaise définitoire. Mais cette « forêt symbolique » n'est pas sans raison, puisque ce mot est polysémique, comme en témoignent les diverses entrées lexicales et les emplois variés de certains socio-anthropologues et psychanalystes. Pour mieux saisir l'origine du problème, nous devons remonter aux sources étymologiques du mot. Une telle analyse nous permettra de mieux comprendre les raisons de cette polysémie. Nous verrons d'ailleurs comment cette polysémie s'actualise au sein de disciplines telles que la psychologie et la socio-anthropologie. En regard de l'ampleur de cette dispersion, il sera important de présenter les approches théoriques ayant permis de systématiser le fonctionnement du symbole. Les théoriciens, tels Saussure, Hjelmslev, Eco et Peirce, malgré les dissensions attestées selon les traditions, sont certainement ceux qui ont le mieux su conceptualiser l'ensemble du champ définitoire du symbole.

## ANALYSES ÉTYMOLOGIQUES DU MOT « SYMBOLE »

L'étymologie nous permettant de comprendre la diachronie, nous utilisons les travaux d'Alain Rey, spécialiste en la matière. Que ce soit pour ses contributions au *Dictionnaire historique de la langue française* ou au *Grand Robert de la langue française*, le lexicographe français amorce son article sur le symbole par une analyse étymologique qu'il décline ensuite pour rendre compte, dans une perspective historique, des différentes acceptions homologuées.

Dérivé du grec *sumbolon*, le mot «symbole» désigne un signe de reconnaissance, précisément un

[...] *objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées.* (Rey [dir.], 2004 : 3719)

L'aspect relationnel qui se dégage de cette étymologie émane du verbe *sumballein* signifiant «jeter ensemble», «joindre», «réunir», et aussi «mettre en contact».

L'héritage grec chemine jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle pour être, entre autres, repris par le latin et devenir *symbolum*.

Dès lors, il représente la croyance et désigne spécifiquement le «tableau des principaux articles de la foi» (Rey [dir.], 1991 : 95). Cet emploi, encore rare, devient plus fréquent au cours du XVI<sup>e</sup> siècle dans le domaine de la théologie et prend le sens de «signe extérieur d'un sacrement» (*ibid.*). Outre l'emploi religieux, le mot «symbole» signifie également un

[...] *fait ou objet naturel perceptible qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées «naturelle» dans un groupe social donné avec quelque chose d'abstrait ou d'absent.* (*Ibid.*)

Cette acception est courante jusqu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour désigner, d'une part, un «signe constituant une marque de reconnaissance pour les initiés au mystère (1690)» (*ibid.*), en référence à l'utilisation antique, et, d'autre part, un «jeton servant de signe monétaire (1798)» (*ibid.*). À la même époque, deux autres sens, provenant du bas latin *symbola*, sont référencés ; il s'agit de la «quote-part payée dans un repas commun» (*ibid.*) et de la collation. L'usage actuel du mot «symbole» ne reprend cependant pas toutes les définitions susmentionnées. Celles qui émergent à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et qui renvoient au contexte culinaire sont rapidement abandonnées, alors que celles qui s'inscrivent dans la veine étymologique perdurent encore.

#### UNE LEXICOGRAPHIE ÉPINEUSE

Malgré une identité étymologique apparente, les définitions contemporaines font montre d'une disparité définitionnelle contraignante pour les

dictionnaristes et les encyclopédistes. En effet, chacun propose une structure lexicographique singulière qui produit une confusion sémantique. En guise d'exemple, nous présentons une analyse comparative entre le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* et le *Dictionnaire historique de la langue française*.

Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* ([1926] 2002), André Lalande écrit un article sur le symbole débutant par une analyse étymologique. Il affirme d'emblée que le symbole est un «[...] signe de reconnaissance, formé par les deux moitiés d'un objet brisé qu'on rapproche ; plus tard, signe quelconque, jeton, cachet, insigne, mot d'ordre, etc.» (*ibid.* : 1079). Cette description, des plus concises, apparaît toutefois quelque peu incohérente, car, bien qu'elle soit ancrée étymologiquement, elle intègre des acceptions plus tardives que les propositions grecques et latines. À partir de cette considération définitionnelle, André Lalande développe trois rubriques qui posent problème. La première définit un symbole qui renvoie à «ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique», donc aux «éléments d'un algorithme rigoureux», soit les symboles numériques et algébriques, et à «tout signe concret évoquant (par un rapport naturel) quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir par les sens : “le sceptre, symbole de la royauté”». Dans la deuxième rubrique, le symbole désigne «un système continué de termes dont chacun représente un élément d'un autre système» (*ibid.* : 1079-1080), la métaphore étant un des exemples les plus manifestes de ce cas de figure. Finalement, le philosophe termine son analyse lexicale par une définition associant le symbole au formulaire d'orthodoxie<sup>1</sup>.

Devant cette architecture lexicographique, nous devons souligner l'aspect assez étonnant de la composition des rubriques. Umberto Eco, très incisif, dénonce à cet effet, en 1984, dans son ouvrage *Sémiotique et philosophie du langage*<sup>2</sup>, un problème de fond. Il critique l'acception donnée par André Lalande qui, de son point de vue, est un amalgame définitionnel exempt de toute logique structurelle. N'est-il pas irrationnel d'énumérer les symboles



algébriques, algorithmes et numéraux, par essence purement conventionnels, à l'intérieur de la rubrique qui définit le symbole en fonction de sa nature analogique? L'incohérence qui se dégage de cet exemple fait écho à un manque de rigueur évident observé en plusieurs endroits de la définition lalandienne. La deuxième entrée lexicale de l'article n'est en cela pas différente puisqu'elle désigne «un système continué de termes dont chacun représente un élément d'un autre système» et propose à titre d'exemple la métaphore. Or, celle-ci procède justement du passage d'un système à l'autre sur la base d'une correspondance analogique et, en cela, elle devrait être insérée dans la première rubrique. Enfin, l'ensemble de définitions de l'article d'André Lalande est suivi d'une discussion d'experts qu'Umberto Eco considère comme «[u]n des moments les plus pathétiques de la lexicographie philosophique» (1988a: 191), car celle-ci laisse penser que «le symbole est à la fois tout et rien» (*ibid.*: 192). Le problème de la proposition définitionnelle d'André Lalande s'avère être un raisonnement structurel illogique, confus et erroné étayant son article. Bien que l'article commence par l'étymologie du mot, l'auteur se fourvoie dans les entrées lexicales par une ordonnance insensée des définitions. La confusion afférente à ces incohérences structurelles produit un imbroglio sémantique qui découle fondamentalement de la nature polysémique du mot «symbole». Ainsi, les structures lexicographiques des définitions proposées par André Lalande rendent compte d'un chaos lexical et participent à l'opacité sémantique du mot.

Considérons à présent l'analyse lexicographique énoncée dans *Dictionnaire historique de la langue française* (2004) qui, à la différence de celle d'André Lalande, fait preuve d'une cohérence structurelle et définitionnelle dont découle une clarté sémantique. De plus, cette analyse lexicographique présente les nombreux sens résultant des dérives sémantiques attestées au fil du temps par l'évolution du mot de même que ses réappropriations par diverses disciplines. Les lexicographes du *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey en tête, démontrent

que la polysémie provenant des origines latines s'est déclinée pour produire différents types d'utilisation du mot «symbole», chacun trouvant dans des champs disciplinaires variés<sup>3</sup> des réalisations plus ou moins concrètes.

Le lexicographe français dénombre trois sous-catégories. La première assimile le symbole à une figure ou «une personne qui incarne de façon exemplaire quelque chose [...] [et qui] en vertu d'une convention arbitraire correspond à une chose ou à une opération qu'il désigne» (Rey [dir.], 2004: 3719). Le symbole est employé ainsi en chimie, en numismatique, en mathématiques, en publicité et en informatique. De fait, les chimistes ont mis au point des symboles pour classer les éléments sous la forme d'un tableau (exemple: Au = Or); les créateurs publicitaires ont réalisé des logos pour représenter une marque et les mathématiciens ont inventé les symboles «+» et «-» pour signaler une addition et une soustraction. Parallèlement à cette sous-catégorie, Alain Rey en mentionne deux autres: l'une apparaît dès 1818, dans laquelle le symbole est «un énoncé descriptif narratif, susceptible d'une double interprétation» (*ibid.*); l'autre introduit la dimension sémiotique. La dernière version du *Petit Robert* reprend ces trois rubriques du *Dictionnaire historique de la langue française*, mais les représente cette fois sous la même catégorie, définissant alors le symbole comme «ce qui représente autre chose (signe) en vertu d'une correspondance analogique» (2007: 2482). Pour chaque rubrique, des considérations littéraires, sociologiques, psychanalytiques, linguistiques et sémiotiques s'intègrent à une spécification de la discipline employant chaque acception. Au vu de l'intérêt porté par plusieurs disciplines à la question du symbole, nous voulons examiner celles qui l'ont placé au centre de leur réflexion épistémologique et qui ont élaboré des outils conceptuels probants. Chaque discipline retenue, c'est-à-dire la psychanalyse, la sociologie et la phénoménologie, définit différemment le concept de symbole, accentuant par là la polysémie du mot. D'ailleurs, il est parfois déroutant de constater que le «symbole», au sein

d'une même discipline, est utilisé dans des acceptions différentes. Ainsi allons-nous voir que, dans le domaine de la psychologie, si Sigmund Freud et Carl G. Jung intègrent le symbole à leur schéma de pensée, ils ne l'exploitent pas de la même façon.

#### CONSIDÉRATIONS PSYCHOLOGIQUES ET SOCIO-ANTHROPOLOGIQUES SUR LE SYMBOLE

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Sigmund Freud révolutionne le monde de la psychologie. La discipline qu'il construit est vaste et complexe, car elle se constitue de plusieurs thèmes de recherche dans lesquels le symbole est constamment convoqué. Pour avoir une meilleure connaissance de la psychologie humaine, la psychanalyse explore l'inconscient individuel et explique que les symboles statuent sur les modalités psychiques de l'être humain. La psychanalyse freudienne ancre sa théorie dans une perception sexuée du fonctionnement humain. En effet, le psychanalyste autrichien fonde son modèle sur un concept appelé la « libido ». Celle-ci est une énergie psychique qui s'actualise au niveau inconscient sous la forme de pulsions sexuelles. Selon lui, l'être humain est constamment en proie aux notions de plaisir (pulsions de vie) et de déplaisir (pulsions de mort), toutes deux étant intimement liées au processus libidinal. Dès lors, le symbole investit cette dualité selon un vécu personnel pour rendre compte de l'évolution psychologique individuelle : Freud a recours aux symboles pour expliquer les stades de développement de l'être humain et le fonctionnement onirique de la psyché.

Toujours selon Freud, le processus de développement de l'enfant se divise en deux grandes étapes identifiées par la période des castrations<sup>4</sup> non œdipiennes<sup>5</sup> et celle des castrations œdipiennes, les dernières étant conditionnées par le complexe d'Œdipe<sup>6</sup>. Ce dernier est présent chez les enfants des deux sexes, aussi Freud refuse-t-il en 1909 la proposition de son élève Carl G. Jung d'utiliser un autre nom pour désigner le même phénomène chez la petite fille. À l'instar du complexe d'Œdipe chez le garçon, Carl G. Jung recommande l'emploi de

l'expression « complexe d'Électre »<sup>7</sup> qui rend compte du développement de la petite fille. Quelle que soit la filiation, freudienne ou jungienne, les deux démarches rendent compte, au niveau de l'inconscient, d'un schéma identique, c'est-à-dire un désir éprouvé par l'enfant pour le parent de l'autre sexe et une hostilité envers le parent du même sexe. Par conséquent, c'est grâce au réinvestissement du mythe et surtout au message symbolique afférent<sup>8</sup> que Sigmund Freud normalise le fonctionnement psychologique. En effet, le petit enfant doit passer par le stade d'amour pour le parent de sexe opposé et d'antipathie pour celui du même sexe pour compléter son processus identitaire. Le recours au mythe permet au psychanalyste autrichien de justifier et probablement de légitimer le modèle qu'il édifie pour rendre compte du développement psychologique normal de l'enfant.

Freud exploite les symboles, à travers les mythes, pour effectuer également l'analyse des rêves, mais cette fois selon des considérations pathologiques. Dans *L'Interprétation des rêves*, il explique que les rêves, par les symboles qu'ils contiennent, sont les porte-parole d'une pensée traumatisée, car ils représentent des images substitutives dont le contenu latent élabore un discours refoulé par un mécanisme de censure psychique. À partir de là, Freud entend parvenir à une interprétation des rêves selon un schéma récurrent, préétabli universellement (un traumatisme donné se manifeste toujours de la même manière dans les rêves), et aussi selon le contexte sociétal du rêveur. L'analyse des rêves exige de comprendre non seulement le message symbolique, souvent libidinal dans la conception freudienne qui symbolise le traumatisme du rêveur, mais aussi le lien existant avec l'événement de son quotidien ayant réveillé le choc psychique et déclenché le rêve.

Selon ces points de vue psychanalytiques (le complexe d'Œdipe et l'interprétation des rêves), force est de constater que, dans le modèle freudien, le symbole fonctionne sur le mode d'un transfert sémantique effectué par une correspondance analogique. L'élément qui conditionne la correspondance interprétative est le symbole, que

celui-ci s'actualise dans les récits mythologiques ou dans les rêves. Dans ces cas, le transfert sémantique n'est pas infini, car le symbole qu'il sollicite est tourné vers la seule expression d'une libido censurée ou refoulée. Cette inclination à expliquer les stades de développement chez l'enfant et les traumatismes dans les rêves par une constante référence sexuelle amène le socio-anthropologue français Gilbert Durand à classer la pratique freudienne du symbole dans ce qu'il nomme l'« herméneutique réductrice » ([1964] 1968 : 38). En effet, le symbole freudien se limite à la manifestation de symptômes sexuels ; en cela, il est conditionné par une seule motivation, celle de trouver une causalité sexuelle au processus identitaire. Selon Gilbert Durand, cette réduction herméneutique rapproche plus le symbole freudien d'un « effet-signe » (*ibid.* : 43) dont la signification serait motivée non pas par un processus sémiotique illimité, mais par un renvoi terme à terme devenu conventionnel dans la conception psychanalytique. Ainsi, le socio-anthropologue explique que la psychanalyse ne découvre

*[...] l'imagination symbolique que pour essayer de l'intégrer dans la systématique intellectualiste en place, que pour tenter de réduire la symbolisation à un symbolisé sans mystère. (Ibid. : 39)*

À l'inverse de Freud, Carl G. Jung inscrit le symbole dans un processus interprétatif multiple. La limitation de l'interprétation freudienne à l'« obsession » libidinale et au développement individuel dérange Jung, qui, rappelons-le, avait proposé à son maître la distinction entre la sexualité du garçon et celle de la fille par la prise en considération du complexe d'Électre. Cette différence de points de vue cache une distance de plus en plus profonde entre les deux hommes, jusqu'au moment où Jung s'affranchit du modèle freudien et institue la psychologie analytique, également appelée « psychologie des profondeurs ». Celle-ci se fonde sur la connaissance des bases archétypales inhérentes à tous les individus et détermine un schéma psychologique singulier. La scission est évidente : Jung se distingue fondamentalement de la pensée freudienne par une

conception collective de l'inconscient dont les structures archétypales attestent une universalité exprimée sous forme de mythes et de symboles plurivoques. Le psychologue suisse définit le symbole par le renvoi qu'il opère, pour aboutir non à un seul sens, mais à plusieurs sens. D'ailleurs, il explique la distinction qu'il fait entre la signifiante univoque et la signifiante plurivoque par la distinction entre le sémiotique et le symbolique et souligne ainsi subtilement sa divergence avec la pensée freudienne.

*Le contenu imaginaire de la pulsion peut être interprété soit de façon réductrice, c'est-à-dire sémiotique, comme une autoreprésentation de cette pulsion, soit de façon symbolique, comme sens spirituel de l'instinct biologique. ([1971] 1980 : 28)*

Durand précise que le sens spirituel correspond chez Carl G. Jung à l'archétype, c'est-à-dire à

*[...] une forme dynamique, une structure organique des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images. (1968 : 62)*

Jung considère le terme « sémiotique » dans une acception saussurienne, soit une correspondance conventionnelle entre deux parties. Il n'est donc pas étonnant qu'il se distingue de la conception freudienne puisque, selon lui, l'archétype fait le lien entre les images conscientes et celles qui sont inscrites dans les profondeurs de l'inconscient par une correspondance analogique. Les transferts sémantiques qui en découlent produisent, selon lui, une pluralité de sens dont les occurrences, bien que parfois antagonistes, en modèlent l'entièreté. Par exemple, le cercle désigne autant l'unité principielle que l'unité du temps. La compréhension jungienne du symbole s'inscrit dans une volonté de justifier l'existence d'un inconscient collectif qui réunit les cultures. Autrement dit, la psychologie des profondeurs propose de décrire l'inconscient collectif dans le but de comprendre les universaux psychologiques qui caractérisent l'homme.

De tels universaux sont également convoqués dans les travaux de la sociologie, notamment par le biais de l'anthropologie et de l'ethnologie.

En empruntant une posture différente, l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss bâtit ses réflexions sur une logique structurale et oriente ses recherches vers le fonctionnement non plus individuel, mais sociétal. Dès la fin des années 1950, Lévi-Strauss œuvre dans le champ des sciences sociales. Il pratique une sociologie comparée en étudiant le fonctionnement sociétal de diverses civilisations, notamment celle des Indiens Bororos du Brésil central ou encore celle des Indiens de l'Asie du Sud. Selon lui,

*[...] toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion [...]* ([1950] 2003: XIX)

– les systèmes symboliques étant les mythes. La méthode de Claude Lévi-Strauss consiste à analyser les modalités structurelles du mythe utilisées dans l'organisation sociétale. Dès lors, la culture est conçue, à l'instar du langage, comme un système structural.

Dans son *Anthropologie structurale*, l'auteur établit les modalités de sa pensée dans une perspective structuraliste et emprunte à la linguistique, notamment à la phonologie, ses mécanismes structurels. De fait, il explique que la compréhension du fonctionnement sociétal s'inspire du modèle de la linguistique structurale.

*1° Comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives; 2° ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous): grosses unités constitutives [ou mythèmes].*  
(Lévi-Strauss, 1958: 232-233)

Rappelons que le morphème, en phonologie, est la plus petite unité porteuse de sens de la langue. Seul, il ne génère aucune signification. C'est la combinaison

avec les monèmes qui lui confère un sens. Lévi-Strauss postule que, à l'instar de cette structure, seul, le mythe est vide de sens et n'obtient de valeur sémantique qu'une fois relié aux autres mythes. Tout comme la phonologie étudie les structures signifiantes des phonèmes et les mécanismes sémantiques qui les régissent, l'anthropologie structurale analyse la relation des mythes entre eux, ainsi considérés comme les modes d'expression d'une société donnée.

Pour ce qui est de l'aspect relationnel entre les différentes structures d'une société, les systèmes symboliques procèdent à l'image du schéma sémiotique. Le sémioticien Umberto Eco conclut donc que, dans la conception lévi-straussienne, « le symbolique s'identifie au sémiotique » (1988a: 197).

Le constat d'Eco ainsi que les approches psychologiques mentionnées plus haut appellent une remarque fondamentale: l'utilisation du mot « symbole », qu'elle soit sociologique ou psychologique, signale une compréhension différente de ce mot, créant un effet d'imbroglio théorique. Il est alors important de considérer à présent les modèles qui, sur le plan théorique, ont permis de penser le statut et le rôle du symbole. La première question est celle de son statut. L'ensemble des analyses définitoires du mot symbole ainsi que les considérations psychologiques et sociologiques n'ont fait que révéler une sorte d'instabilité terminologique latente que nous expliquons en termes sémiotiques: le symbole est-il un signe?

SIGNE ET SYMBOLE:

UNE AMBIGUÏTÉ AU SEIN MÊME DE LA SÉMIOTIQUE

Les acceptions du mot « symbole » préalablement mentionnées nous amènent à nous demander si l'imbroglio sémantique ne provient pas d'une querelle de mots. « Symbole » et « signe » se disputent-ils le même sens? Plus qu'une querelle, nous pensons qu'il s'agit d'une confusion lexicale qui se manifeste tantôt sous la forme d'un emploi synonymique, tantôt sous celle d'une utilisation générique d'un terme par rapport à l'autre. Dans le premier cas, « symbole » peut être utilisé au même titre que « signe », alors que dans

le second, il est son générique (ou inversement). Cette dernière situation justifie l'inquiétude de Paul Ricœur à propos d'une éventuelle impasse sémantique.

*Si nous appelons symbolique la fonction signifiante dans son ensemble, nous n'avons plus de mot pour désigner ce groupe de signes dont la texture intentionnelle appelle une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat.*

(1965: 21-22)

Il est alors temps de convoquer la sémiotique, tout en jouant de prudence, car, au sein même de la discipline, les écoles de pensée statuent différemment sur la notion de signe, de même que sur celle de symbole.

L'ampleur du problème est clairement synthétisée par la définition que propose Christian Vanden Berghen. « Le symbole est un signe: il permet le passage du visible à l'invisible [...] » (1998: 3). Cette acception est fascinante, car elle met en perspective les problèmes suscités par l'utilisation du mot « signe » selon les postures théoriques adoptées. Parlons-nous ici d'un signe au sens de Saussure ou au sens de Peirce? Cette distinction est fondamentale, car, au sein des deux traditions, elle n'implique pas le même type de relation au symbole. Alors que la première exclut le symbole de ses considérations sémiotiques et oppose au sémiotique un mode symbolique, la seconde l'intègre au mode sémiotique conférant au symbole une fonction de signe.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le linguiste Ferdinand de Saussure élabore à Genève un modèle sémiologique dans lequel il établit la nature binaire du signe linguistique. Ce dernier est constitué d'un signifiant et d'un signifié dont la relation est conditionnée par un principe conventionnel appelé « arbitraire du signe » ([1916] 1972: 100). En guise d'exemple, il spécifie la nature de la relation signifiant-signifié des mots « sœur » et « bœuf ».

*[...] l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de son s-ö-r qui lui sert de signifiant; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quel autre: à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes: le signifié « bœuf » a pour signifiant b-ö-f d'un côté de la frontière, et o-k-s (Ochs) de l'autre. (Ibid.)*

Saussure reconnaît la nécessité de nuancer la systématisation initiale de son principe d'arbitrarité en précisant que celui-ci n'est pas absolu.

*Le principe fondamental de l'arbitraire du signe n'empêche pas de distinguer dans chaque langue ce qui est radicalement arbitraire, c'est-à-dire immotivé, de ce qui ne l'est que relativement. (Ibid.: 181)*

De fait, le linguiste mentionne la possibilité pour un signe d'être modalisé par un arbitraire relatif: c'est le cas, par exemple, du mot *dix-neuf*, composé de *dix* et de *neuf*. Qu'il soit relatif ou absolu, l'arbitraire du signe détermine la nature sémiotique qui lie le signifiant au signifié sur la base d'une correspondance conventionnelle.

Le symbole effectuant également un renvoi sémantique entre deux termes, son utilisation a parfois donné lieu à des confusions avec le signe. Saussure déplore cette assimilation abusive et insiste sur la distinction entre les deux grâce à la nature arbitraire du signe, absente du symbole.

*On s'est servi du mot symbole pour désigner le signe linguistique, ou plus exactement ce que nous appelons le signifiant. Il y a des inconvénients à l'admettre, justement à cause de notre premier principe. Le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple.*

(Ibid.: 101)

Si le symbole n'est « pas vide de sens » et « jamais tout à fait arbitraire », cela suppose qu'il est motivé et qu'il implique en cela un renvoi de terme à terme conditionné par un processus interprétatif. C'est d'ailleurs ce que confirme la définition du mot « symbole » énoncée par Louis Hjelmslev.

*Le mot symbole ne devrait être employé que pour des grandeurs qui sont isomorphes avec leur interprétation, telles que des représentations ou des emblèmes comme le Christ de Thorvaldsen, symbole de la miséricorde, la faucille et le marteau, symbole du communisme, les plateaux et la balance, symbole de la justice [...]. (1968: 143)*



Portons une attention particulière à la proposition hjelmslevienne et, précisément, à l'exemple de la balance, symbole de justice. La relation entre la forme iconique |balance| et l'objet de référence s'établit sur un mode analogique, mais la relation entre ce motif et sa signification symbolique (justice) est conventionnelle, puisque nous devons apprendre le sens de l'icône |balance| en tant que figure de la justice. Cet exemple démontre que l'opposition arbitraire/motivé ne suffit pas à justifier la distinction entre le signe et le symbole, car même si le signe s'inscrit dans une dynamique d'arbitrarité et le symbole dans une dynamique de motivation, chacun peut être partiellement investi des deux principes. Si la distinction entre « arbitraire » et « motivé » est fondamentale, ce n'est pas elle, pour autant, qui conditionne la différenciation entre le signe et le symbole. C'est principalement la prise en compte de l'argument référentiel qui permet d'opérer la démarcation entre les deux. En effet, les exemples de symboles fournis par Saussure et Hjelmslev exposent un processus de symbolisation généré par la présence d'un objet de référence. Rappelons que la conception saussurienne du signe, qui s'élabore à partir de la notion de langue, occulte partiellement l'argument référentiel convoqué, quant à lui, par le symbole. Dans cette optique, le référent ne peut en aucun cas être pensé en termes de signe. Ainsi, dès que l'argument référentiel est engagé, s'opère un processus interprétatif tributaire d'un principe de motivation. Le symbole « fait sens » parce qu'il est en relation d'analogie avec le signe auquel il renvoie. C'est pourquoi Umberto Eco stipule que « Saussure appelle |symbole| ce que Peirce appellerait |icône| » (1988a: 201).

Dans la tradition européenne, le sémiotique et le symbolique sont perçus de manière distincte. Toutefois, la position saussurienne ne fait pas l'objet d'un consensus, puisque d'autres sémioticiens<sup>9</sup> incluent le référent aux objets étudiés par la sémiotique et intègrent la fonction symbolique.

À la différence de la conception binaire du signe dans la tradition européenne, le logicien et

mathématicien Charles S. Peirce propose une conception ternaire du signe qui prend en compte l'objet de référence et définit le processus de signification comme une sémiose dont l'objectif est d'opérer sans fin des transferts de sens. Ainsi, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Peirce pose les fondements d'une sémiotique qui permet d'élaborer une théorie générale dont l'objectif est de rendre compte des mécanismes d'acquisition des savoirs en termes de signes. Il fonde sa théorie sur le principe suivant: un signe est quelque chose dont la connaissance permet de connaître quelque chose d'*autre*. Celui-ci est constitué d'un *representamen*, d'un interprétant et d'un objet définis comme suit:

*Un signe ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose: de son objet.*

(1978: 121 [2.228])

L'articulation de ces trois éléments opère un processus sémiotique qui, d'après Charles S. Peirce, est illimité.

*Un Signe est toute chose reliée, par rapport à une Qualité, à une Seconde chose, son Objet, de façon à mettre une Troisième chose, son Interprétant, en relation avec le même Objet, et ce de manière à en mettre une Quatrième en relation avec cet Objet, sous la même forme, ad infinitum.*

(1960: 2.92; notre traduction)

Autrement dit, Peirce définit le processus sémiotique comme un glissement sémantique incessant. Au fil de l'évolution de sa pensée sémiotique, il a élaboré deux typologies du signe: une première en neuf points, une autre en trente points. La seconde étant inachevée, il est préférable d'analyser la première typologie. Celle-ci se divise en trois parties: la première interroge l'identité du signe, la deuxième son rapport à l'objet et la troisième sa relation avec l'interprétant. Chacune de ces questions constitue une strate qui se subdivise à nouveau en

trois niveaux qualifiés par le sémioticien de niveau d'«être»: la priméité (l'être de la possibilité qualitative positive), la secondéité (l'être du fait actuel) et la tiercéité (l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur). Tous les trois s'actualisent dans chaque problématique du signe pour identifier des sous-signes: le qualisigne, le sinsigne, le légisigne, l'icône, l'indice, le symbole, le rhème, le dicisigne et l'argument. Dès lors, la typologie en neuf points se présente ainsi:

- a) Ce qu'est le signe en lui-même
  - priméité: qualisigne
  - secondéité: sinsigne
  - tiercéité: légisigne.
- b) Ce qu'est le signe par rapport à l'objet
  - priméité: icône
  - secondéité: indice
  - tiercéité: symbole.
- c) Ce qu'est le signe par rapport à l'interprétant
  - priméité: rhème
  - secondéité: dicisigne
  - tiercéité: argument.

Le deuxième axe nous intéresse davantage puisqu'il modalise la relation du signe à l'objet en considérant les trois fonctions sémiotiques que sont l'icône, l'indice et le symbole. Considérons la signification de ces trois fonctions de signe. Lorsque le signe est dans une relation de ressemblance et de motivation avec son objet, du fait que «ses propriétés intrinsèques correspondent d'une certaine façon aux propriétés de cet objet» (Eco, 1988b: 63), il assume la fonction iconique.

*Une icône est un representamen dont la qualité représentative est la priméité du representamen en tant que premier. C'est-à-dire une qualité qu'elle a en tant que chose la rend apte à être un representamen. Par conséquent n'importe quelle chose peut être un substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble. (Peirce, 1978: 148 [2.276])*

Le signe indiciel, quant à lui, entretient avec l'objet indiqué une relation de contiguïté physique ou causale.

*[Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part.*

(Ibid.: 158 [2.305])

Le symbole, quant à lui, est un signe dont la finalité est la signification. Il définit «une loi» (ibid.: 2.293, 162) et opère par convention sociale. Il est un signe arbitraire dont le rapport avec son objet est défini par un accord tacite. Selon Charles S. Peirce, le mot «symbole» ne définit pas le processus sémiotique et ne procède pas en soi à une détermination du signe. Il identifie une des fonctions du signe caractérisant la sémiose. Dans la tradition américaine, le renvoi sémantique opéré par la sémiose procède d'une articulation des trois fonctions de signe susmentionnées, c'est-à-dire iconique, indicielle et symbolique. Ces dernières ne sont donc pas exclusives et, utilisées isolément, elles ne permettent pas de définir le fonctionnement du processus sémiotique. Bien que la description de la trichotomie peircienne laisse supposer un clivage conceptuel entre chaque strate, il n'en est rien. Chaque strate est un état du signe qui ne fonctionne que dans l'interaction avec les autres. L'icône, l'indice et le symbole dits «purs» n'existent que sous forme théorique. Gérard Deledalle, reprenant Charles S. Peirce, rapporte que

*[...] rien n'est en soi icône, indice ou symbole. C'est l'analyse d'une sémiose donnée (et non l'analyse formelle de la triade sémiotique) qui dira la «nature» de ses constituants.*

(1990: 77)

C'est d'ailleurs ce qu'avait spécifié Peirce à propos de l'interaction desdits sous-signes. Analysons les potentialités du symbole sans oublier qu'elles valent aussi pour l'icône et l'indice.

*Un symbole authentique est un symbole naturellement propre à déclarer que l'ensemble des objets dénoté par n'importe quel ensemble d'indices qui puisse lui être attaché de certaines façons,*

*est représenté par une icône qui lui est associée.*

(Peirce, 1978: 162 [2.293])

Le symbole se trouve forcément impliqué dans une relation triadique avec l'icône et l'indice. Ainsi, le symbole peut être iconique mais aussi indiciel dans la mesure où, en plus d'être codifié, il peut ressembler à son objet (l'icône) ou lui être contigu (l'indice). Reprenons l'exemple saussurien de la balance, symbole de justice. Alors que, pour Saussure, l'identification du mot «balance» au «symbole de justice» ne fait pas partie de la dimension sémiotique telle qu'il la définit, cette même identification est investie dans la conception américaine de la sémiotique. La relation entre le signe «balance» et le signe «justice» s'obtient par un renvoi sémantique iconique et symbolique. Iconique, la relation de la balance à la justice s'explique par les propriétés communes (équilibre, mesure, etc.) qui identifient chacun des deux niveaux de sens et qui génèrent une correspondance fondée sur la notion de ressemblance. Symbolique, cette relation l'est parce qu'elle est établie par une convention sociale. D'ailleurs, la justice n'est-elle pas représentée dans de nombreuses toiles par une jeune femme tenant dans la main gauche une balance<sup>10</sup>?

La nature antithétique des conceptions saussuriennes et peirciennes par rapport à leur compréhension du symbole s'explique par l'intégration de l'argument référentiel – nous l'avons déjà observé –, mais aussi par le paramètre «analogique» ou «conventionnel». Chacune des deux traditions entrevoit différemment la nature du renvoi sémantique opéré par le symbole selon ces deux modalités. S'ils sont opposés, le conventionnel et l'analogique opèrent une différenciation entre le signe et le symbole (la tradition française de la sémiologie); s'ils sont unis, ils procèdent à l'élaboration du signe subdivisé en fonction iconique, indicielle et symbolique (la tradition américaine de la sémiotique).

Justifier l'opposition de points de vue entre les conceptions saussurienne et peircienne sur la question du symbole en utilisant la distinction entre conventionnel et analogique ne convient pas à Umberto Eco. Celui-ci pense régler le problème de choix entre les deux adjectifs «conventionnel» et «analogique» en proposant une explication diachronique dans laquelle il soutient que la relation entre le symbolisant et le symbolisé<sup>11</sup> était originellement instituée par une correspondance analogique, mais qu'elle est devenue, au fil du temps, conventionnelle. Ainsi, il justifie son hypothèse en mentionnant l'évolution des emblèmes et des allégories. «Même si ces configurations avaient à l'origine quelque motivation "iconique", elles ont, par la suite, fonctionné comme des artifices totalement conventionnels» (1988a: 201). Eco s'inscrit dans la mouvance de la tradition peircienne, dont il reprend le processus sémiotique pour expliquer le fonctionnement du renvoi sémantique du mode interprétatif qu'il appelle également le «mode symbolique». Il précise à cet effet:

*On a un symbole chaque fois qu'une séquence donnée de signes suggère, au-delà du signifié qui leur est immédiatement assignable à partir d'un système de fonctions de signe, un signifié indirect. (Ibid.: 203)*

Dès lors, le signe premier engendre, grâce au processus sémiotique, un transfert sémantique engageant un autre signe, intégrant ainsi une signification dérivée. Le trajet de symbolisation s'inscrit alors dans un processus de sursignification. Précisons que le deuxième sens n'annule pas pour autant les traits signifiants du premier. En fait, il inclut un discours qui le prolonge et le dynamise en lui annexant d'autres valeurs sémantiques. La sémiologie accomplie alors n'est pas limitée par un sens unique puisqu'elle génère de multiples occurrences interprétatives. À l'instar de l'historien Mircea Eliade qui mentionne en 1952 que le symbole est «multivalent», le sémioticien italien préfère qualifier

la multitude d'occurrences interprétatives en termes de « flou fondamental de significations » et de « nébuleuse de propriétés possibles ».

*Une expression, si dotée soit-elle de propriétés précises qui se veulent semblables aux propriétés de contenu véhiculé, renvoie à ce contenu comme à une nébuleuse de propriétés possibles.*

(Eco, 1988a: 213)

Utilisant l'exemple de la roue, Umberto Eco rend compte du fonctionnement polysémique du symbole et, en fonction de chaque empreinte lexicale, lui attribue différentes lectures symboliques. Ayant une forme orbiculaire, la roue produit un mouvement de progression qui lui permet d'avancer. La circularité de son contour et l'équidistance entre le centre et chacun des points de sa périphérie lui confèrent une symétrie parfaite. Selon le trait définitionnel sélectionné, la roue revêt les significations symboliques suivantes :

*[...] le temps (circulaire et en mouvement), la divinité (où tout est symétrie et proportion), l'éternel retour, le caractère cyclique du processus vie/mort, l'énergie créatrice où les perfections circulaires de l'ensemble des êtres sont harmonieusement générées à partir d'un centre unique... La roue peut me renvoyer à toutes ces entités à la fois, et dans une nébuleuse de contenu que je constitue, on pourra avoir la coexistence d'entités contradictoires comme la vie et la mort. Ainsi, j'emploie la roue sur un mode symbolique. (Ibid.: 237)*

Précisons que si la « nébuleuse de contenu » est afférente au symbole, cela ne signifie pas pour autant que ce dernier désigne tout et n'importe quoi. En effet, compte tenu de sa plurivocité, il contient certes diverses possibilités sémantiques, mais ces dernières ne sont pas convoquées simultanément. Seules quelques-unes sont actualisées dans un contexte de symbolisation déterminé.

Le symbole est une notion complexe qui, en plus d'être polysémique, trouve des résonances variées selon les disciplines envisagées et au sein même de ces disciplines. Preuve en est la différence théorique entre

les conceptions freudienne et jungienne du symbole. Pour comprendre ces différends, il est nécessaire de savoir quelles sont les modalités théoriques impliquées dans chacune des thèses. La sémiotique (au sens large), en tant que science des signes et du sens, a parfaitement su formaliser toutes les acceptions du mot « symbole » grâce aux diverses thèses formulées sur la question du signe. De la différence naît une communauté de sens fondamentale pour appréhender tout type de symbole et observer son mode de fonctionnement dans un contexte d'énonciation déterminé.

#### NOTES

1. Ce formulaire est un texte qui contient les lois de l'orthodoxie ainsi que les professions de foi communes aux trois confessions chrétiennes (catholicisme, orthodoxie et protestantisme), comme le symbole de Nicée.
2. Voir en particulier le « chapitre IV : le mode symbolique » (1988a : 191-237).
3. L'engouement de la psychanalyse, de la psychologie, de la linguistique, de l'histoire de l'art, de l'histoire des religions, de l'anthropologie, de la sociologie, de la logique, de la sémiotique pour le symbole est manifeste. Parmi les figures de proue ayant abordé la question du symbole, citons Sigmund Freud, Carl G. Jung, Ernest Jones, Jacques Lacan. Les linguistes qui ont posé les bases d'une telle réflexion sont Émile Benveniste, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson. Du côté de l'histoire de l'art et de l'histoire des religions, mentionnons Émile Mâle et Georges Dumézil, qui ont manifesté un vif intérêt pour le symbole. Ce dernier a également intéressé l'anthropologue C. Lévi-Strauss, le sociologue Henri Lefebvre, le logicien Edmond Ortiguès, ainsi que les sémioticiens Charles S. Peirce, Roland Barthes et Umberto Eco.
4. La castration est un processus psychique qui s'effectue chez un être humain quand un autre individu lui signifie que l'accomplissement de son désir sous la forme qu'il voudrait lui donner est interdit. En ce sens, la castration consiste à donner les moyens à un enfant de faire la différence entre l'imaginaire et la réalité autorisée.
5. Elles sont au nombre de trois : les castrations ombilicale, orale et anale.
6. Nous renvoyons le lecteur au travail de Marie Balmay qui a réalisé en 1994 une étude magistrale et éclairante sur Sigmund Freud et l'Œdipe.
7. Ce nom est lui aussi inspiré de la mythologie grecque dans l'histoire suivante : Électre est la fille d'Agamemnon (roi de Mycènes) et de Clytemnestre. Agamemnon part combattre à Troie. À son retour de

la guerre, il est assassiné par l'amant de sa femme Clytemnestre. Électre, hors de la ville au moment du meurtre, décide de rentrer pour venger son père en tuant sa mère.

8. Le petit garçon ne peut tuer son père et épouser sa mère, et inversement chez la petite fille.

9. Nous pensons notamment à Charles S. Peirce, à Umberto Eco et au Groupe  $\mu$ .

10. Nous pensons notamment à l'*Allégorie du triomphe de la justice* de Hans Aachen (1598) ou encore à l'*Allégorie de la Justice* de Gaetano Gandolfi (1760-1762).

11. Rappelons que le terme « symbolisant » est utilisé par Umberto Eco et identifie la partie visible du symbole, ou signifiant, chez Gilbert Durand et le sens direct, primaire ou littéral chez Paul Ricoeur. Le terme « symbolisé », quant à lui, employé par Umberto Eco qualifie la partie invisible du signe, ou signifié chez Gilbert Durand et le sens indirect, secondaire ou figuré chez Paul Ricoeur.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BALMARY, M. [1994]: *L'Homme aux statues. Freud et la faute cachée du père*, Paris, Librairie générale française.

DELEDALLE, G. [1990]: *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le point philosophique ».

DURAND, G. [(1964) 1968]: *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF.

ECO, U. [(1984) 1988a]: *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques »;

——— [1988b]: *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor, coll. « Media ».

ELIADE, M. [1952]: *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

FREUD, S. [1967]: *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF;

——— [1978]: *Psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Les Grands textes »;

——— [1991]: *Sur la psychanalyse : cinq conférences*, Paris, Gallimard;

——— [1992]: *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèques de psychanalyse ».

HJELMSLEV, L. [1968]: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.

HOUSER, N. et C. KLOESEL [1992]: *The Essential Peirce*, Bloomington et Indianapolis, Indiana Press University.

JUNG, C.G. [(1971) 1980]: *La psychologie du transfert illustrée à l'aide d'une série d'images alchimiques*, trad. de l'all. par É. Perrot, Paris, Albin Michel.

LACAN, J. [1957]: « La Psychanalyse, III », *Psychanalyse et sciences de l'homme*, Paris, PUF, 41-81;

——— [1975]: *Le Séminaire de Jacques Lacan, I. Les Écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien ».

LALANDE, A. [(1926) 2002]: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

LÉVI-STRAUSS, C. [(1950) 2003]: « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF;

——— [1958]: *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon.

PEIRCE, C.S. [(1931-1935) 1960]: *Collected Papers*, sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss, Cambridge (Mass.), Harvard University Press;

——— [1978]: *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

REY, A. (dir.) [1991]: *Le Grand Robert de la langue française*, 6 vol., Paris, Le Robert;

——— [2004]: *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., Paris, Le Robert.

REY, A. et J. REY-DEBOVE (dir.) [2007]: *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert.

RICŒUR, P. [1965]: *De l'interprétation : essai sur Freud*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

SAUSSURE, F. de [(1916) 1972]: *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

VANDEN BERGHEN, C. [1998]: « Symbole, symbolique et symbolisme ».

En ligne : <http://racines.traditions.free.fr/symboles/symbolrs.pdf> (page consultée le 21 janvier 2008).

# LE CORPS: ANATOMIE D'UN SYMBOLE

PAOLA PACIFICI

Un corps nouveau s'affirme à la Renaissance, lorsque la dissection devient l'outil principal du savoir anatomique. Son image se définit, à cette même époque, comme une construction « vraie » de la réalité, perspective et mathématique.

Le corps est analysé dans sa structure intérieure par le biais d'un regard qui force ses confins et construit un nouvel espace de pertinence pour la définition de sa visibilité. Ce qui était caché, enfoui dans la profondeur anatomique et auparavant considéré comme matériellement insaisissable, devient l'objet d'une réflexion à la fois philosophique et scientifique qui passe par la notion de forme. La fragmentation anatomique devient le matériel expressif d'un discours et d'une image qui affirment l'existence du concept même de corps, et cela dans l'énonciation d'une double problématique: l'affirmation du corps en tant que réalité sensible et de la possibilité de décrire visuellement sa structure anatomique. L'image scientifique du corps que l'anatomie met en place au début de la Modernité se définit comme objective grâce à l'emploi de stratégies de sens qui affirment la véracité du corps représenté. La physique des organes trouve sa définition dans le cadre d'une métaphysique du cadavre, texte expérimental et espace artificiel apte à la saisie d'un code d'interprétation. L'établissement d'une « relation de renvoi », au sens de Peirce, entre la chair et le concept, passe par une articulation sémiotique – et plus précisément symbolique – entre texte, code et réalité.

Le corps anatomique – un ensemble organisé de parties qui fonctionnent selon des règles internes – garde, intacte et fonctionnelle, la mémoire de ce qu'il fut avant d'être soumis à la dissection: une réalité construite sur un modèle discursif et textuel. La relation qui s'instaure entre le corps réel, les textes qui le décrivent et le code qui permet de les lier n'est donc pas simplement descriptive, mais se construit comme un véritable renvoi sémiotique – relation qui caractérise le signe en tant que tel. Le corps est alors, en général, « signe », en ce qu'il participe de la *semiosis illimitée* qui permet au sens de se donner et de se traduire, et, en particulier, « symbole », en ce qu'il se base sur l'articulation entre un référent et une signification de nature sociale et conventionnelle. Ce type de fonctionnement

permet de comprendre comment le corps s'affirme, à la fois en tant que réalité matérielle et réseau symbolique; sa polysémie trouve ainsi sa justification dans la dimension sociale et conventionnelle où le corps anatomique existe et « fait sens ».

D'un point de vue théorique, ces considérations montrent bien les implications pragmatiques de l'approche sémiotique peircienne et leur importance dans le cadre de notre réflexion. Ainsi que l'affirme Benveniste, la communication est une affaire sociale et symbolique; plus que la caractérisation du symbole en relation avec les autres catégories de signes, il nous importe ici de montrer la pertinence de la conception pragmatique du « fonctionnement symbolique » qui est à la fois principe et pouvoir formateur des concepts et de la réalité. Cette conception nous permet en effet de considérer sur un même plan signes et réalités, et de réfléchir au corps non comme à un simple référent réel du discours anatomique, mais bien comme à une construction symbolique articulée et créatrice de nouveau savoir. Ainsi, l'individuation d'une *sémiotique* du corps implique une hypothèse plus généralement sémiotique sur la possibilité d'interpréter le corps en tant qu'objet doué de sens: c'est en ce sens qu'il devient signe et fonctionne de manière symbolique.

Il s'agira d'abord d'interroger l'objectivité de ce corps anatomique, qui trouve sa pleine visibilité à la Renaissance, pour s'attacher ensuite à en décrire le fonctionnement symbolique.

La réalité anatomique « prend corps », il convient de le rappeler, dans un parcours qui s'accomplit par voie discursive et textuelle. Le savoir anatomique se développe, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, par le seul biais d'une parole – constamment travaillée dans sa forme et ses contenus – qui théorise et construit la notion de corps anatomique en deçà de toute exigence de représentation visuelle. Le discours traditionnel façonne ainsi la saisie conceptuelle du corps depuis Hippocrate qui, associant des noms à sa structure et à son fonctionnement, rend l'anatomie objet d'une *semiosis*. Les écrits physiques d'Aristote définissent ensuite les limites d'un corps physique envisageable

par analogie avec le corps des animaux déjà soumis à l'observation directe. Ce déplacement de sens, métaphorique, donne lieu à un savoir se construisant en deçà de son référent propre: un savoir analogique. Aucune observation directe n'est accomplie sur le corps humain, exception faite des travaux d'Hérophile et Érasistrate. Galien fournit une synthèse des savoirs acquis fonctionnant comme un modèle pour les interprétations à venir. Un paradigme de signification se construit sur l'*invisibilité* imposée par les limites infranchissables du corps désormais envisageable comme un espace en profondeur construit sur un double espace de pertinence: l'extérieur et l'intérieur. Du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le corps est en somme une affaire de parole.

L'épaisseur anatomique du corps s'affirme, par sa description théorique, en tant qu'espace signifiant, tout en demeurant insaisissable dans sa matérialité. Le corps ne devient l'objet d'une observation directe qu'à la fin du Moyen Âge, lorsque se généralise la dissection. Signifiant de plusieurs signifiés, le corps affirme son caractère polysémique et métaphorique. L'image devient métaphore du texte: elle est la surface qui illustre une profondeur et l'extériorisation d'un intérieur. Produit du regard analytique qui informe la dissection, l'illustration se fait ainsi porteuse de l'apparence du corps « ouvert » au sens. La rupture imposée à la chair marque un nouveau régime de visibilité: l'image recueille la mise à nu de l'anatomie et des schémas qui la rendent visible.

L'anatomie s'affirme comme un espace liminaire au croisement de plusieurs savoirs: la traduction, la paraphrase et les commentaires auxquels le savoir textuel est soumis donnent à l'image un champ d'existence élargi, touchant, outre à la médecine, à l'astrologie, à la religion, à la philosophie et à l'art. Ce traitement métaphorique du savoir sur le corps étend le champ de sa définition, en même temps qu'il précise les questions que chaque discipline peut – et doit – lui poser: sa construction en image est donc non pas la simple conséquence d'un savoir désormais accessible grâce à la dissection, mais bien le résultat d'un travail conjoint que l'anatomie accomplit en

collaboration avec d'autres disciplines qui envisagent le corps comme un réseau symbolique.

Le nouveau statut épistémologique que le corps acquiert au début de l'époque moderne se construit sur le modèle de l'exégèse textuelle et permet, en cela, d'accomplir quelques réflexions préliminaires au sujet du fonctionnement symbolique sur lequel le discours scientifique est fondé. Comme Umberto Galimberti l'explique, ce discours se trouve lié davantage au jeu référentiel des textes théoriques qu'à un nouveau rapport de référence du signe au réel.

*La valeur référentielle est annulée en faveur du jeu structurel du discours scientifique qui rend compte des choses choisies et identifiées pour lui obéir. Sans plus tenir lieu de quelque chose de réel, car chaque référent s'est volatilisé dans l'«objectivité» gagnée, tous les signes dans lesquels la science s'exprime peuvent s'échanger dans un libre jeu structurel, libre aussi du poids que le corps et le monde de la vie portent avec eux.*

(Galimberti, 1999 : 48 ; notre traduction)

Le corps anatomique est donc une construction théorique plutôt que la découverte d'une structure objective que la dissection révélerait dans sa matérialité. La connaissance du corps devient nécessaire puisqu'elle donne accès à un réseau de savoirs qui dépassent ceux de l'anatomie. L'entrelacement des savoirs qui trouvent application dans l'étude du corps suggère, par ailleurs, la consubstantialité des enjeux scientifiques, philosophiques et artistiques ainsi que l'opportunité de les considérer comme les facettes complémentaires d'une approche symbolique du corps.

La saisie scientifique du corps, telle qu'elle commence à prendre forme à la fin du Moyen Âge, s'accompagne d'une réflexion sur la place de l'homme dans le monde et sur sa relation avec la Création. L'astrologie et la religion, en tant qu'univers de croyance liés à la construction d'un savoir scientifique, ont en ce sens un poids considérable dans le développement d'une attitude empirique face au corps, et plus généralement dans la mise en place d'une attitude de curiosité et de confiance dans l'aspect physique du corps et du cadavre. Le corps

acquiert ainsi des valences symboliques, qui vont forger des métaphores dans le but de concevoir le corps humain comme « microcosme », lieu d'union entre les différentes sphères du savoir et du monde. L'idée ancienne de l'homme-microcosme telle qu'elle se développe entre les IX<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, façonne l'idée d'une anatomie symbolique recelant la complexité de la création divine. L'homme, selon Jean Scot Érigène (*Periphyseon*, III, 37, P.L. 122, 733 B) vit comme une plante, sent comme un animal et raisonne selon les lois de l'intellect divin, idée reprise par Albert le Grand (*Somme de théologie*, II, 61). Robert Grosseteste, dans son traité *Quod homo sit minor mundus*, s'appuie également sur l'idée commune de la partition du corps en éléments naturels et compare les organes à des parties de l'univers : la tête représente le « ciel » de l'homme, et les yeux constituent son soleil et sa lune. L'ouvrage de Bernard Silvestre, *De mundi universitate, sive Megacosmus et Microcosmus*, publié autour de 1145, montre la manière de voir et d'inventer le corps qui se développe au XII<sup>e</sup> siècle. Ce texte établit des corrélations entre les éléments et les humeurs, les astres et les propriétés organiques (en particulier, II, 13) en établissant une hiérarchie de fonctions qui rend pensables l'homme et l'univers dans le cadre de la Création.

La médecine du Moyen Âge se construit ainsi, avant tout, comme un imposant système symbolique, s'appuyant sur un réseau de correspondances étroites et complexes entre science, astrologie et théologie. Signalons que les « préjugés métaphysiques » (Nardi, 1958 : 72) qui habitent le corps à l'aube de sa saisie scientifique représenteront, à nos yeux, non pas l'égaré irrationnel d'une société encore éloignée de notre conception moderne de la science, mais bien une étape importante de l'objectivation de la chair, qui constitue une prémisse nécessaire pour la saisie expérimentale du corps. Les écrits médicaux et philosophiques de l'Antiquité, redécouverts grâce à la circulation des traductions, sont interprétés à la lumière de la croyance, philosophique et religieuse, en l'harmonie parfaite de l'univers régi par les lois mêmes qui président à l'organisation du corps



humain. Le corps est traduit en un système mathématique compatible avec la théologie et devient, en ce sens, une métaphore du monde. Le développement parallèle du corps en tant que réalité physique et de son traitement symbolique en tant que question théologique forgera un imaginaire multiforme, touchant à plusieurs champs d'investigations.

Ces représentations, conçues sous l'influence des idées néoplatoniciennes, donnent au corps un champ d'existence élargi, participant de l'essence divine et insaisissable par les sens comme l'était l'Idée platonicienne. Ainsi que le rappelle Aaron J. Gourevitch :

*Le symbolisme chrétien «doublet» le monde et donnait à l'espace une dimension nouvelle, supplémentaire, invisible pour les yeux, mais saisissable à travers toute une série d'interprétations. (1983: 87)*

Le corps est, dans sa matérialité, un système symbolique soumis à la quête d'une interprétation; il se fait le lieu des récits de la sainteté et du martyre et devient en ce sens «une composante de plus en plus importante du discours théologique» (Nutton, 2003: 175). La *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine, écrite entre 1261 et 1266, raconte, avec profusion de détails, le destin cruel des saints et contribue à la saisie chrétienne du corps et de ses fragments, comme un lieu de haute signification.

Le corps des saints devient en effet un objet concret d'analyse et d'interprétation, qui se développe autour des images des martyrs et du culte des reliques. Véritables parties anatomiques, elles sont, selon l'expression de David Le Breton, des «métonymie[s] de la Gloire de Dieu» (2003: 36). Piero Camporesi souligne à ce propos le développement d'une «familiarité avec l'aspect physique de la mort aujourd'hui presque incompréhensible» (1994: 10; notre traduction) qui porte à l'ouverture, voire à la «fouille» anatomique, dans un contexte différent de celui de la saisie médicale. Il évoque, à ce sujet, la dissection accomplie sur les dépouilles de Chiara da Montefalco, morte en odeur de sainteté en 1308. Les

sœurs augustiniennes de son couvent, jugeant indécent de confier le corps vierge de la sainte aux soins d'un barbier en vue de son embaumement, décident d'accomplir elles-mêmes cette tâche. Après avoir prélevé les organes intérieurs, elles se rappellent les dernières paroles de la sainte: «*Io tengo Giesù Cristo Crocifisso dentro il cuor mio*» (je porte dans mon cœur Jésus Christ crucifié [Piervirgili, 1663; cité par Camporesi, 1994: 6]); elles procèdent alors à l'ouverture du cœur et y trouvent la figure de la croix, formée de chair, et le fouet, objet du martyre du Christ. La chronique raconte ensuite un examen supplémentaire accompli par l'évêque Berengario Donadei, qui finit par trouver dans le cœur de la sainte, outre la croix et le fouet, les autres instruments de la Passion: la colonne, la couronne d'épines, les trois clous, la canne avec l'éponge et la lance si bien formée qu'elle pique le doigt de l'évêque. Cet épisode montre bien l'efficacité symbolique du corps et des métaphores qui informent sa vision et, plus généralement, le poids de la croyance dans la perception du corps.

Les études anatomiques se développent au sein d'une vision symbolique du corps. David Le Breton souligne que le corps est envisageable, au Moyen Âge, non en tant que catégorie du sujet – ainsi qu'il sera pensé par la modernité –, mais en tant que constituant du système symbolique du monde.

*Les frontières de la chair ne démarquent pas les limites de la monade individuelle. Un tissu de correspondances mêle sous une destinée commune les animaux, les plantes, l'homme et le monde invisible. Tout est relié, tout résonne ensemble, rien n'est indifférent, tout événement fait signe [...] il n'y a aucune rupture qualitative entre la chair de l'homme et la chair du monde.*

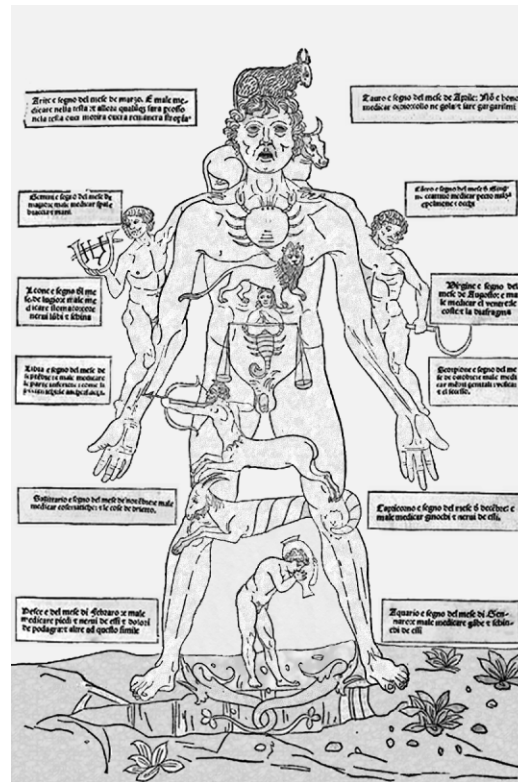
(2003: 33)

Le corps anatomique ne cesse de renvoyer à sa polysémie, ainsi qu'en témoignent les images de l'homme zodiacal qui représentent le corps humain – parfois les organes – en relation avec les signes zodiacaux. L'astrologie est reliée à certaines opérations cliniques comme la saignée et la phlébotomie et conquiert ainsi une utilité pragmatique. Plusieurs

illustrations, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, montrent des figures zodiacales, en spécifiant leur zone somatique d'influence ainsi que les points de la saignée en relation avec un moment astrologique précis. L'anatomie « naturelle » du corps se limite à sa surface et se réduit à un schéma occupé par l'écriture ou par l'indication du signe astrologique. Ces illustrations survivent à l'ouverture anatomique du corps, ainsi que le montrent plusieurs images analogues des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, qui reprennent la disposition et la symbolique des signes zodiacaux. Le *Fasciculo de medicina* de Johannes de Ketham, une anthologie de textes médicaux publiée pour la première fois à Venise en 1491, reproduit le même schéma parmi ses rares illustrations. L'« homme astrologique » est considéré comme une partie du savoir médical qui, tout en donnant une signification symbolique du corps, exerce une influence concrète dans son approche clinique et n'empêche pas, comme dans le cas du *Fasciculo de medicina*, l'affirmation d'un savoir anatomique basé sur la dissection humaine.

L'analyse de l'anatomie par le zodiaque est un système interprétatif qui sélectionne, dans un monde où tout fait signe, deux sources de signification – le corps et les astres – comparées sur la base d'un fonctionnement analogue postulé à titre de critère de pertinence. La nature symbolique de leur relation, tout comme la pertinence de leur comparaison, ne fait pas l'objet d'un questionnement, car sa « vérité » n'est pas à prouver. Le système des humeurs, tel qu'il se développe dans chaque individu, est en partie influencé par la position des astres au moment de la naissance : ainsi, l'astrologie détermine, en reliant le corps à l'univers qui l'entoure, le tempérament de l'individu (colérique, flegmatique, mélancolique ou sanguin) et démontre que tout fonctionnement « somatique » est d'emblée « sémiotique ».

Le système métaphorique hérité de l'Antiquité qui partageait le corps dans la triade *caput/venter/membra* (tête, entrailles, membres) s'enrichit d'un appareil anatomique et symbolique qui définit le rôle de chacun des organes principaux. L'imaginaire lié au cœur, siège des passions et de la spiritualité, prolifère



« Homme zodiaque »  
Johannes de Ketham, *Fasciculo de medicina*, 1493.

entre les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles ; en témoigne la présence du thème du « cœur mangé » dans les récits érotiques et courtois de la littérature française de l'époque<sup>1</sup>. La tête, siège de l'âme, qui occupe la partie haute du corps, est valorisée dans sa fonction dirigeante et opposée au bas selon le principe hiérarchique. Le foie, qu'Isidore de Séville identifie avec le siège du plaisir et de la concupiscence, est relégué à la zone « basse » du corps. L'étymologie du mot « foie » – le nom archaïque de ce viscère remonte au latin : *iecur*, *iecoris*, de *jacio* (jeter, envoyer) – permet à l'auteur de dériver sa fonction : le foie est le lieu d'où se répand le « feu », à la fois élément formateur du corps et principe de son fonctionnement, qui va au cerveau et se diffuse dans les membres. Cette correspondance entre l'objet de référence (le foie), le mot qui le désigne et ses caractéristiques propres, témoigne du mécanisme de formation de telles métaphores et de leur efficacité explicative.

Le «diagnostic astrologique» s'inscrit dans ce même contexte symbolique, où, selon la formule de Jacques Le Goff, «le corps en soi n'existe pas» (2003: 127). Sous les auspices favorables de l'autorité galénique, l'astrologie devient partie intégrante des connaissances médicales, qui, pourtant, semblent impuissantes face aux fléaux qui ravagent l'Europe. Le médecin universitaire, grâce à son passage préliminaire par le cursus ès arts, reçoit les bases de l'astrologie qu'il applique au fonctionnement anatomique en accord avec les textes. L'utilisation de l'astrologie, bien qu'elle s'accompagne parfois d'un retour aux croyances de la magie naturelle, anticipe sous certains aspects l'importance croissante de la pratique. En se servant d'instruments, tels que l'astrolabe pour le calcul de la position des astres, les médecins, motivés dans la croyance de l'influence des astres sur le corps de l'homme, se trouvent confrontés à des questions de technique et de mesure. Aussi développent-ils un intérêt nouveau pour l'observation et la production d'instruments dont ils sont souvent les inventeurs (Jacquart, 1995: 206)<sup>2</sup>.

Le corps, entre les X<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, devient le centre d'un réseau symbolique complexe qui le relie à l'univers épistémologique et philosophique de l'époque, sans pour autant cesser de faire l'objet d'une quête rationnelle et scientifique sur sa nature. La naissance de l'université favorise les échanges interdisciplinaires et la médecine se construit en relation étroite avec la philosophie naturelle, dont elle partage l'orientation analytique. La question méthodologique qui entre dans l'interprétation des textes des autorités, dont le corpus s'agrandit grâce aux traductions, contribue à cerner un nouveau rapport entre la recherche savante et l'expérience, et à valoriser la pratique anatomique. La médecine du Moyen Âge prépare le cadre de la saisie sensorielle du corps, tout en se faisant porteuse d'un code de correspondances symboliques transcendant les cadres d'une approche scientifique. Le corps acquiert un statut de métaphore: clef d'interprétation des profondeurs du cosmos et de l'âme en même temps qu'objet du monde, il se prête au déplacement de sens

propre à la *semiosis* et se constitue ainsi dans les interrelations de ses valences symboliques.

L'anatomie, investie de ce réseau de correspondances, devient un objet d'étude privilégié, car elle ouvre la voie à une compréhension de la structure du monde. «L'atroce envie d'étudier» (Cocchi, 1745; repris dans Camporesi, 1991: 110) des premiers anatomistes permet ainsi l'ouverture du corps qui est, selon les mots de Bernard Silvestre, un «second univers». Les symbolisations graphiques dont le corps fait l'objet sont conçues de manière non seulement à rappeler, au moment de leur interprétation, des significations spécifiques, mais aussi à en écarter d'autres. Il convient de «maîtriser» la polysémie du corps afin de sélectionner les contenus à transmettre: ce processus délimite le programme narratif propre aux images. Les associations métaphoriques qui informent la pensée anatomique de la Renaissance ne vont perdre leur prégnance qu'entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, lorsque l'anatomie trouvera sa pleine justification dans le cadre de la méthode anatomo-clinique. Chez Vésale (1514-1564) et ses contemporains, bien au contraire, le discours anatomique dépend des autres savoirs dont le corps fait l'objet – Descartes n'a pas encore établi sa dichotomie entre l'âme et le corps. L'âme est, à l'époque de Vésale, un principe immanent d'organisation du corps, elle entre à ce titre dans un champ de préoccupations proprement anatomiques. Vésale, en accord avec Galien, considère l'anatomie comme un «savoir spéculatif»; il rappelle, dans la préface à la *Fabrica*, que l'anatomie est une branche de la philosophie naturelle et qu'il est nécessaire de la connaître au-delà de ses applications pratiques. Dans les représentations anatomiques, l'univers symbolique lié au corps fait surface, il participe de l'élaboration des formes propres à communiquer le savoir mixte qui caractérise la connaissance du corps humain. Selon Andrea Carlino, les significations symboliques qui structurent la représentation de l'anatomie trouvent leur expression sous la forme de métaphores:

[...] le discours anatomique [...] est en soi polymorphe, il se prête et invite à l'appropriation et à la réadaptation de son objet. Ces

appropriations et réadaptations innombrables, attestées dans les sources, sont toujours exprimées en termes métaphoriques, en puisant aux systèmes symboliques auxquels inévitablement ce discours renvoie: en ce sens, un squelette «anatomique» n'est jamais seulement un squelette... (2001: 111)

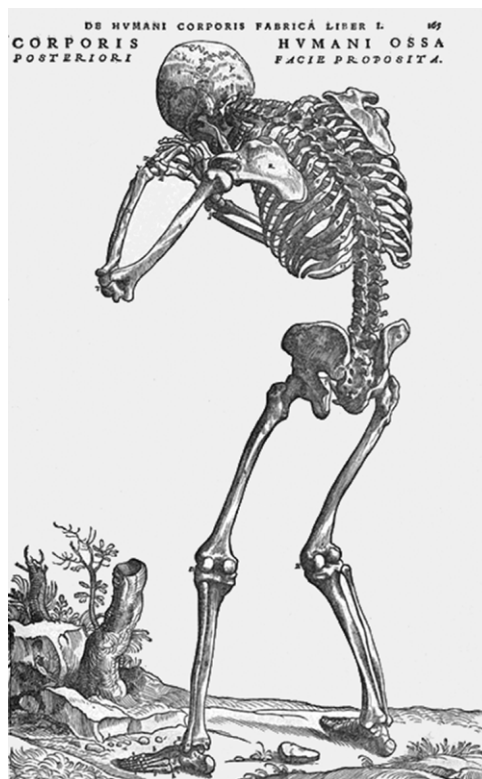
Le pouvoir communicatif des planches anatomiques est, en ce sens, déterminé par l'association entre un discours scientifique et un discours métaphorique qui fonctionne comme un élément d'activation du parcours narratif suggéré par les images. Elles remplissent dans les traités de la Renaissance une tâche rhétorique et explicative; elles s'emploient à démontrer qu'«un savoir certain doit être extrait des matériaux de la nature» (Smith, 2004: 156; notre traduction) en légitimant l'expérience du cadavre. Le corps anatomique de la Renaissance est une réalité perméable au monde qui l'entoure. Selon les mots de Carl Havelange,

[...] la surface du corps est une porte battante s'ouvrant dans un sens et puis dans l'autre, faisant voir ainsi comme en lisière les deux réalités jumelles du microcosme et du macrocosme.

(1998: 106)

Les images du corps anatomisé révèlent cet espace liminaire de correspondances, en montrant, comme par intermittence, la structure à la fois de cet espace et de l'univers créé. Les images montrent, de manière symbolique, le corps dans sa saisie anatomique; elles tiennent lieu du corps dont elles sont les signes: «l'évidence des relations» (*ibid.*) que l'image met en place occulte néanmoins cette valeur de construction symbolique, en se proposant comme une irruption de données réelles qui permettent au discours sur l'anatomie de se construire. Images de l'anatomie réelle, ces illustrations se présentent en somme comme une réalité tout court.

L'illustration anatomique de la Renaissance réalise alors la rencontre de deux tensions opposées qui s'intègrent à l'appareil de persuasion construit dans l'image: la tendance à la métaphore et l'élan vers une représentation réaliste. Le pouvoir communicationnel de ces images se lie étroitement à la définition d'une «esthétique anatomique», avec ses contraintes



«Aspect postérieur des os du corps humain»  
A. Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543.

stylistiques et ses conventions. La «beauté cadavérique» des écorchés vésaliens devient une catégorie esthétique qui permet au spectateur de saisir les merveilles de l'étonnante charpente du corps humain. La notion de «fabrique» (*fabrica*) désigne, dans le traité intitulé *De humani corporis fabrica* de Vésale<sup>3</sup>, la «construction» en images des différents éléments qui structurent le corps. Ce mot, du latin classique, désigne l'art du *faber*, artisan du bronze ou du bois et plus rarement architecte, et n'est utilisé que très rarement pour désigner le corps humain; il renvoie au corps en tant que création mathématique du «Divin Architecte» tout en faisant référence à sa nature d'objet «produit» et éventuellement connaissable par l'art. La compréhension du corps suit, à rebours, le parcours de sa création: la déconstruction anatomique révèle la structure de l'homme et relève, en ce sens, d'un faire savant et créatif.

Dans son œuvre, Vésale donne à l'iconographie une ampleur sans précédent, en exploitant pleinement les possibilités expressives offertes par le support visuel. Les trois cents planches qui illustrent la « fabrique » du corps – probablement l'œuvre de Jean de Calcar, élève du Titien – représentent une construction non seulement du corps, mais de toute une stratégie rhétorique qui en affirme le pouvoir symbolique. Le « rationalisme anatomique » de l'entreprise vésalienne entretient, en particulier, des relations profondes avec la pensée alchimique. Comme Vésale, Paracelse (1493-1541), en fondant son savoir sur l'idée d'une nature vivante, habitée par une force magique qui règle les relations entre ses éléments, « a violemment combattu la science médicale de son temps et proclamé la valeur et la nécessité de l'« expérience » » (Koyré, 1971 : 78). Koyré rappelle à ce propos que « la magie est naturelle parce que la nature est magique » (*ibid.* : 83) et que cette idée constituait un fonds commun pour les philosophes de la Renaissance. Conçu comme microcosme, le corps est ainsi soumis à l'influence des astres et se transforme à son tour, à l'instar de tous les autres éléments naturels.

La connaissance matérielle du corps fait partie du savoir alchimique. Le monde temporel, et tel l'homme qui l'habite, est « déchu » ; Paracelse le qualifie de *cagastrique* (produit d'une corruption) en tant que provenant du péché originel qui a changé la structure de l'homme par sa rencontre même avec le monde matériel. L'état naturel plonge l'homme dans un univers en transformation dont l'alchimiste ne fait qu'imiter et accélérer les processus. De la même manière que la pierre philosophale transfigure les métaux, l'homme ne peut rejoindre son état primitif et rentrer dans l'univers céleste que grâce à une aide extérieure que Paracelse reconnaît dans le Christ, l'Homme-Dieu, qui est pour l'homme la *tinctorie* qui peut le reconduire à son état originel. Ce cadre conceptuel pose l'existence et la nécessité de l'anatomie :

*Avant la chute, le corps d'Adam était un corps dynamique, il ne se nourrissait pas comme nous; il ne mangeait pas. Car bien que*

*tout être ait besoin de « nourriture », les êtres supérieurs, les anges, par exemple, ne se nourrissent pas par la bouche comme le font les animaux et comme nous le faisons depuis. Adam n'avait pas d'intestin ni de parties sexuelles. Il n'était pas sujet à la mort. Il devait engendrer magiquement étant androgyne. (Ibid. : 107)*

L'alchimie représente, en ce sens, un symbole du retour de la matière à son origine divine, de même que l'anatomie est la marque de l'insertion de l'homme dans le monde naturel. La notion de métaphore trouve alors, outre sa signification expressive, une signification méthodologique. Les « migrations métaphoriques » des significations du corps font écho à celles – métaphoriques et matérielles – qui trouvent leur actualisation dans la nature du corps et, plus généralement, dans celle de la vie qui n'est autre, elle-même, qu'un processus alchimique. Les significations allégoriques auxquelles les représentations anatomiques du corps ne semblent pas pouvoir échapper se lient ainsi aux influences philosophiques, dont l'anatomie fait l'objet, et participent, à ce titre, aux mécanismes de formation d'une pensée scientifique spécialisée dans la connaissance du corps.

Support visuel des processus d'apprentissage et de transmission du savoir qui trouvent une nouvelle actualité dans l'entreprise éditoriale de Vésale, l'image amplifie et exploite ces composantes dans la réalisation de son programme persuasif. Les éléments expressifs utilisés pour désigner le corps et le contexte qui l'entoure fonctionnent alors comme des appels : ils signalent des « bifurcations » possibles dans les sentiers interprétatifs de l'image qui, tel le corps, possède et suggère plusieurs types de lecture. On ne saurait parler du réalisme de ces images sans leur associer ce qu'Andrea Carlino définit comme un « impératif métaphorique » (1999), à savoir la nécessité de trouver des arrangements pour *transmuter* en curiosité scientifique le sentiment coupable de briser l'interdiction – morale plus que religieuse – de porter atteinte à l'intégrité du corps. C'est sans doute ce pourquoi le corps disséqué est, après Vésale, presque toujours représenté comme vivant, occupant comme

tel l'espace naturel qui l'entoure. Les pages que Georges Canguilhem a écrites à ce sujet nous renseignent sur la relation que l'homme de Vésale entretient avec le monde qui l'entoure; sous un ciel «pré-copernicien» qui lui assure, microcosme dans le macrocosme, une place centrale dans la création, il s'érige comme mesure de la réalité connaissable:

*Parce que le monde de Copernic commence à peine en 1543 de briller aux yeux de l'intelligence, l'homme de Vésale peut encore ignorer que sa nature de tout organique, distinct du monde quoique accordé à lui, est sur le point d'être mise en question. Elle le sera effectivement le jour où le Cosmos antique et médiéval, habitat de l'homme centré sur l'homme et comme fait pour lui, fera place à l'univers dont le centre est partout et la circonférence nulle part. (1991: 33)*

Le corps humain, mis en scène dans les traités anatomiques du XVI<sup>e</sup> siècle, ne se limite pas à signifier l'anatomie; il évoque aussi plusieurs métaphores qui participent à la transmission du savoir lié au corps. Son support, le livre imprimé, n'est-il pas déjà en soi un objet métaphorique?

*Si le naturalisme de Paracelse invitait à feuilleter le grand «livre de la nature», l'anatomie de Vésale incitait à lire les signes de la fabrica corporis dans ce livre qui était le contexte du corps mort. En passant de ce corps mort au corps vivant, la chirurgie de Paré contribuait de son côté à l'assertion de longue date voulant que «les vrais livres soient les malades».*

(Cosmacini, 2005: 262-263; notre traduction)

L'anatomie s'affirme, depuis la Renaissance, comme un modèle pour penser le corps dans sa généralité ainsi que comme un moyen pour réfléchir sur soi, en ce qu'elle participe à la construction du sujet moderne. La littérature anatomique nous renseigne sur l'incroyable intelligence formelle et fonctionnelle que l'homme découvre en lui – signe manifeste de sa nature divine mais aussi miroir de ce qu'on appelle l'âme. Objet d'une *semiosis illimitée* où toute signification reconduit sans cesse à une nouvelle interprétation, le corps réel est alors un signe générant à son tour d'autres signes – paroles et images – constituant de possibles parcours d'interprétation et

remodelant leur propre référent. Le pouvoir symbolique du corps montre ainsi la nature d'*artefact* du monde qui, à son tour, est et fait signe.

Représenter le corps anatomique comme un objet du monde le soumet à une objectivité qui s'informe sur le pouvoir symbolique que le corps recèle. La «fracture formelle» de l'ouverture du cadavre laisse voir le corps limité par sa peau comme un simulacre, l'incision anatomique annonce un sens ultérieur. Un soupçon de vérité, comme l'évidence soudaine d'un état de choses, surgit par la vision fragmentaire de cette chair informe, brute, qui s'offre néanmoins comme une clef de compréhension du monde.

## NOTES

1. Dans le *Lai d'Ignauré*, l'amant de douze dames est mis à mort par les maris trompés. Ces derniers donnent son cœur et son membre viril à manger aux femmes infidèles. Cet exemple est présenté dans Le Goff et Truong (2003: 173). Pour l'approfondissement de ce thème, voir Régnier-Bohler (1979).

2. Danielle Gourevitch présente à ce sujet la figure de Giovanni Dondi, médecin et astrologue mort en 1389, qui inventa l'horloge planétaire. La question de la relation entre astrologie et technique à la fin du Moyen Âge est traitée dans White (1975).

3. Édité en 1543 chez Johannes Oporinus à Bâle, le traité de Vésale, édition en grand format, représentait un achat de coût élevé. Pour en assurer une correcte diffusion, Vésale publia en même temps les *Epitomes*, un résumé illustré de son œuvre majeure, en latin et en allemand. Né à Bruxelles en 1514, Vésale étudia à Louvain et Paris et complète en 1537 ses études à l'université de Padoue où, cette même année, il est nommé professeur de chirurgie et anatomie jusqu'en 1542.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CAMPORESI, P. [(1985) 1991]: *Le Officine dei sensi*, Milan, Garzanti;  
—— [1994]: *La Carne impassibile*, Milan, Mondadori.
- CANGUILHEM, G. [(1968) 1991]: *L'homme de Vésale dans le monde de Copernic: 1543*, Paris, Laboratoires Delagrangé.
- CARLINO, A. [1999]: « L'impératif métaphorique : quelques réflexions autour de l'illustration anatomique : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle », *Zeitschrift für Geschichte*, tome VI, fasc. 3, 23-34;  
—— [2001]: « Entre corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique », *Littérature et médecine, ou les pouvoirs du récit*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 111.
- COCCHI, A. [1745]: *Discorso primo intorno all'anatomia*, Florence, Gio. Batista Zannoni, repris dans P. Camporesi [(1985) 1991].
- COSMACINI, G. [(1997) 2005]: *L'Arte lunga. Storia della medicina dall'Antichità a oggi*, Rome-Bari, Laterza.
- GALIEN (Claudius Galenus) [1531] : *De anatomicis administrationibus*, Paris, Simon de Colines.
- GALIMBERTI, U. [(1983) 1999]: *Il Corpo*, Milan, Feltrinelli.
- GOUREVITCH, A. J. [1983]: *Les Catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard.
- HAVELANGE, C. [1998]: *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.
- JACQUART, D. [1995]: « La scolastique médicale », dans M. D. Grmek, *Histoire de la pensée médicale en Occident I*, Paris, Seuil, 175-210.
- KETHAM, J. de [1493]: *Fasciculo de medicina*, Venise, Johannes & Gregorius de Gregoriis.
- KOYRÉ, A. [(1933) 1971]: *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI<sup>e</sup> siècle allemand*, Paris, Gallimard.
- LE BRETON, D. [(1990) 2003]: *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- LE GOFF, J. et N. TRUONG [2003]: *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi.
- NARDI, B. [1958]: *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Florence, Sansoni.
- NUTTON, V. [(1995) 2003]: « Medicine in Medieval Western Europe, 1000-1500 », dans L. I. Conrad et alii, *The Western Medical Tradition. 800 BC to AD 1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 139-205.
- PIERVIRGILII, B. [1663]: *Vita della B. Chiara detta della Croce da Montefalco dell'ordine di S. Agostino*, Foligno, Eredi d'Agostino Alterii (repris dans P. Camporesi [1994]).
- RÉGNIER-BOHLER, D. [1979]: *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois des XIII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Stock.
- SMITH, P. H. [2004]: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- VÉSALE, A. [1543]: *De humani corporis fabrica*, Bâle, Johannes Oporinus.
- VORAGINE, J. de [2004]: *La Légende dorée (Legenda Aurea)*, sous la dir. d'A. Boureau Paris, Gallimard.
- WHITE, L. J. [1975]: « Medical Astrologers and Late Medieval Technology », *Viator*, n° 6, 295-308.

# SYMBOLISME ET RHÉTORIQUE

## DANS LES IMAGES DE LA LITTÉRATURE ILLUSTRÉE JÉSUIITE

### ENTRE LES XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLES : APPROCHES SÉMIOTIQUES

ANDREA CATELLANI

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la littérature jésuite tient une place importante dans la sémiosphère<sup>1</sup> des littératures dites symboliques. Attestant tantôt d'un mode allégorique, tantôt d'un mode symbolique, le fonctionnement de la symbolique de la littérature jésuite est singulier. À partir des réflexions d'Umberto Eco, nous voulons nous pencher sur l'influence du couple conceptuel, « mode symbolique » et « mode allégorique », pour démontrer comment celui-ci détermine l'énonciation des significations secondaires reliées à la symbolique dans la littérature jésuite. Ce couple est tributaire, en termes sémiotiques, d'une opposition entre les notions d'« ouverture » et de « fermeture » du signifié<sup>2</sup>, qui justifie le fait que la « symbolique humaniste » (Spica, 1996) s'exprime précisément dans la littérature jésuite par une tension entre les deux modes. Par une démarche sémiotique de types diachronique et synchronique, nous démontrerons que la composante d'allégorisation (mode allégorique de signification) de la symbolique humaniste, incarnée dans les textes jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle, est principale, et qu'elle tend à supplanter le mode symbolique. Toutefois, notons que, dans certains cas, l'ouverture du signifié de la symbolique – c'est-à-dire ce qui détermine l'indéfinition du contenu – module et réduit la fermeture du mode allégorique, soit la détermination du signifié. Pour comprendre les modalités de ce fonctionnement, nous utiliserons des catégories sémiotiques, comme celles de semi-symbolisme, produite par l'école d'A. J. Greimas à partir de la théorie de Louis Hjelmslev, et de médiation.

Afin de catégoriser et de démontrer le fonctionnement de la symbolique humaniste dans la littérature jésuite au XVII<sup>e</sup> siècle, nous procéderons en trois étapes. La première section, de nature théorique, présentera quelques contributions sémiotiques ayant participé à l'exploration du champ sémantique du mot « symbole ». Nous voulons ainsi définir de manière précise les outils théorétiques et analytiques qui nous aideront à élaborer une analyse des textes contenant, ou semblant contenir, des « symboles ». La deuxième partie de notre article aura un objectif historique, puisqu'elle sera le lieu d'une définition de la « symbolique humaniste », définition qui, d'ailleurs, nous permettra de vérifier l'existence de la tension entre le mode symbolique et le mode allégorique des



significations secondaires dans cette symbolique. Enfin, la dernière section sera de nature analytique, dans la mesure où nous examinerons des échantillons d'images symboliques provenant de deux ouvrages jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Dans le présent article, nous voulons définir, à partir du modèle théorique sémiotique, certains aspects de l'*épistémè*<sup>4</sup> reliés à la symbolique humaniste dans la littérature jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle. En plus de modaliser l'*épistémè* de notre corpus, nous voulons produire une sémiotique d'un langage symbolique passé.

#### SYMBOLE, MODE SYMBOLIQUE ET MODE ALLÉGORIQUE: QUELQUES PISTES

Le champ des recherches sémiotiques sur le symbole est vaste. Nombre de sémioticiens utilisent le même terme sans pour autant le définir de la même manière, ce qui a d'ailleurs conduit Umberto Eco à déclarer, en 1995, qu'il ne savait plus ce qu'est un symbole. Le sémioticien italien propose d'utiliser l'expression mode symbolique pour se dégager de cet imbroglio sémantique. Dans la mouvance de diverses théories sémiotiques, notamment celles de Ferdinand de Saussure et de Louis Hjelmslev, Umberto Eco conjugue les concepts de motivation, de conformité, de secondarité du signifié symbolique et d'ouverture pour définir sa notion de mode symbolique. De ce fait, le modèle de Saussure constitue un point de départ intéressant.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le linguiste suisse Saussure oppose le signe, dont le lien entre les deux parties de la relation de signification (signifiant-signifié) est arbitraire, et donc non motivé, au symbole, dont le lien entre signifiant et signifié est quant à lui motivé. Force est de constater qu'au centre de cette distinction se trouve la notion de *motivation* (Manetti, 1995). Louis Hjelmslev reprend et précise la théorie de Saussure avec la célèbre dichotomie entre « langue » et « non-langue », laquelle se détermine sur la base des critères d'isomorphisme<sup>5</sup> et de conformité<sup>6</sup> établis entre le plan de l'expression et le plan du contenu<sup>7</sup>. Selon ces notions, les systèmes de signes, comme les langues

verbales, sont biplans et non conformes: l'organisation interne du système de l'expression est différente de celle du système du contenu, l'un et l'autre agissant comme deux réseaux qui ne se superposent pas exactement. Les systèmes de symboles, quant à eux, opèrent un rapport d'isomorphisme entre les deux plans. Louis Hjelmslev rappelle ainsi que, dans les tribunaux, la balance peut représenter la justice et ce, sans aucune articulation interne entre le signifiant et le signifié. Le signifiant visible, la balance, et le signifié invisible, la justice, sont conformes, car reliés par un critère de motivation. La balance, parce qu'elle est un objet de mesure d'équilibre, représente la justice. La motivation unit le signifiant à son signifié de façon directe.

La tentative de Hjelmslev pour délimiter la notion de « motivation », centrale dans la théorie saussurienne, est reprise à son tour, mais non sans quelques nouveautés, par Greimas. Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtés insèrent, entre les deux catégories hjelmsleviennes des signes et des symboles, une nouvelle catégorie qu'ils nomment les systèmes « semi-symboliques ». Ces derniers sont, depuis de nombreuses années, un des « chevaux de bataille » de la sémiotique post-greimassienne du visible<sup>8</sup>. Le semi-symbolisme désigne l'individuation d'une structure de relation entre deux couples d'oppositions qui ressemble à la métaphore (A est à B ce que C est à D), liant par exemple des contrastes plastiques – de formes, couleurs ou positions – à des valeurs sémiotiques narratives profondes. Ce type de structure caractérise l'union entre la pensée mythique et les langages poétiques (Greimas, 1984). Un des mécanismes fondés sur les phénomènes de semi-symbolisme est la *médiation*, théorisée entre autres par F. Thürlemann et J.-M. Floch, et, en dehors de l'école greimassienne, par le Groupe  $\mu$ . Nous rencontrons fréquemment, dans les corpus textuels et visuels, des figures mythiques de médiation qui semblent réunir deux caractères sémantiques opposés: la femme qui sort de l'eau, médiation entre l'humain et le naturel, dans une photographie analysée par Floch (1985: 21s.); ou les

arbres façonnés géométriquement du jardin à la française, qui font la médiation entre le naturel sauvage et le culturel<sup>9</sup>. «Semi-symbolisme» et «médiation» sont des outils importants pour analyser sémiotiquement des phénomènes (en particulier visuels) qui sont souvent appelés «symboliques»<sup>10</sup>.

Dans une dynamique différente, Todorov propose d'appréhender le sens «symbolique» en examinant la nature *indirecte* de l'énonciation de la signification. Il oppose son approche à la théorie de Saussure, qui définit le symbole sur la base d'une motivation, et aux théories «romantiques» (comme celles de Kant et de Schelling), qui soulignent la nature sémantiquement «inépuisable» du symbole<sup>11</sup>. Dans *Symbolisme et Interprétation* (1978), Todorov propose de distinguer la forme directe de la signification du signe et la forme indirecte caractérisant le symbole. Bien que cette conception soit fondamentale pour comprendre certains aspects de la «symbolique humaniste» et des théories produites sur le symbole au cours de l'histoire, Umberto Eco la trouve trop vaste, dans la mesure où elle englobe tous les cas de signification secondaire. Selon le sémioticien, il faut faire une distinction entre la simple possibilité de produire et reconnaître des sens indirects et secondaires, qui traverse continuellement la communication, et les cas de «*sentiment de la sur-signification* qu'éprouve un destinataire face à un signe dont l'émission semble bizarre ou peu justifiable dans certaines circonstances» (1988: 203). La proposition de Todorov s'aligne donc sur les théories qui tendent à confondre le symbolique avec le «sémiotique» en général.

Eco cherche à combiner la notion saussurienne de «motivation» du symbole avec la conception todorovienne de signification indirecte tout en intégrant le concept d'«ouverture» sémantique du signifié, ce dernier devant être inépuisable. Ainsi naît le concept de mode symbolique. Toutefois, la *motivation* saussurienne ne lui convenant pas dans sa formulation originelle, Eco la reformule sous les traits de la *ratio difficilis* qu'il définit ainsi: «Il y a *ratio difficilis* quand la nature de l'expression est *motivée* par la nature du contenu» (1975: 246; nous traduisons).

Dans les cas de *ratio difficilis*, le type d'expression n'est pas préformé et le type du contenu constitue donc l'expression en soi<sup>12</sup>. Pour définir de manière plus précise notre conception du mode symbolique, nous utilisons un cas particulier de *ratio difficilis*, qui se vérifie quand l'expression renvoie à une «*nébuleuse de contenu*» secondaire:

*Je trouve un élément qui pourrait assumer ou qui a déjà assumé une fonction sémiotique (une trace, la réplique d'une unité combinatoire [comme un mot verbal], une stylisation...) et je décide de la voir comme la projection (la réalisation des mêmes propriétés par ratio difficilis) d'une portion suffisamment imprécise de contenu. (Eco, 1988: 236)*

Pour Eco,

*Le mode symbolique n'est donc pas nécessairement un procédé de production mais c'est surtout et de toute façon un procédé d'utilisation du texte [...]. (Ibid.: 237)<sup>13</sup>*

Le mode symbolique est fondé sur un principe d'«invention» appliqué à une «reconnaissance», dans les termes de la sémiotique interprétative d'Eco: je vais au-delà des signifiés préexistants du signe que je rencontre. De plus, dans la conception d'Eco, des conditions de «fusionnement» entre le signifié et le signifiant viennent confirmer le rôle du mode symbolique dans la pensée religieuse, notamment dans l'expérience mystique qui trouve, dans les «symboles», une portée transcendante. Le divin semble parler à travers les signes qui sont traités selon le mode symbolique par le producteur du texte ou par son interprète. Après leur naissance, les symboles des mystiques peuvent entrer dans un processus interprétatif dès lors qu'ils sont fixés et codés par les exégètes dans un mouvement d'«allégorisation», qui sort du mode symbolique.

Dans les «idéologies du symbole» que l'on rencontre au cours de l'histoire, nous remarquons fréquemment la capacité des signes, traités selon le mode symbolique, à effectuer un «transvasement» de sens dans le signe même. Ce processus s'explique par le principe de la *ratio difficilis*. Ce dernier rend aussi compte de l'indétermination du contenu symbolique,

qui ressemble, selon Eco, à une «galaxie de sens». Le symbole a la capacité d'«émettre du sens» même si celui-ci n'est pas défini. En cela, le symbole crée une forme de consensus social «phatique» quant à sa fonction, et ce, même s'il peut endosser des sens différents<sup>14</sup>. Le mode symbolique implique le passage d'une saisie conceptuelle, articulée, discursive, à une saisie immédiate, «fulgurante», incontrôlée, où la subjectivité passe d'une position de contrôle à une position de soumission, d'extase, d'absorption. La sémiotique «tensive» française, qui étudie les aspects «continus» du discours<sup>15</sup>, parle à ce propos du passage de l'extension atonique – c'est-à-dire la diffusion du signifié dans le discours et son explicitation rationnelle – à la concentration tonique et intense, dans la mesure où un petit nombre de signes exprime un ensemble indéfini et complexe de contenus. Dans les textes, la production et la saisie des «symboles», et donc du mode symbolique, sont liées à une intensification passionnelle qui dépend, entre autres, de la tension exercée par la recherche du sens ou de l'importance des valeurs qui sont touchées par le symbole.

Par ailleurs, les signes qui émergent comme «symboles» cessent souvent, après un certain temps, de fonctionner dans le mode symbolique: ils deviennent fixés parce qu'allégorisés, ou tout simplement ils perdent leur capacité à «émettre du sens». Les images des mystiques, par exemple, peuvent devenir objets de réflexion théologique ou devenir «symboles» au sens hjelmslevien (monoplans et non commuables), objets de dévotion ou outils didactiques n'ayant plus la capacité d'activer un signifié «ouvert»<sup>16</sup>. Notons alors la tendance «inchoative» du mode symbolique: à partir d'une posture de production inépuisable de sens, certains éléments symboliques mystiques ou même poétiques évoluent et manifestent une fixation et une définition du sens, et aussi une diminution de l'intensité passionnelle.

Eco pose le mode allégorique de production et d'interprétation des signes comme contraire dialectique du mode symbolique. Certes, tous deux s'inscrivent dans l'espace de la signification secondaire

et indirecte. Comme l'exemplifie Eco, la relation des chrétiens aux Saintes Écritures se modalise selon les deux polarités précédemment citées:

*Une volonté acharnée de clarification exégétique et une adoration stupéfaite d'un mystère qui se révèle dans le texte, inépuisable, scandent la dialectique entre mode symbolique et mode allégorique, l'un nuanciant continuellement l'autre.*

(1988: 223)

Eco ne développe pas de manière exhaustive le fonctionnement du mode allégorique. Toutefois, en reprenant les critères de distinction du mode symbolique, nous pouvons circonscrire ceux du mode allégorique. Contrairement au mode symbolique, il est question non plus d'*invention*, mais de *répétition* des codes préexistants. Chaque émission de sens est donc limitée aux possibilités offertes par les codes donnés. À la *ratio difficilis* se substitue la *ratio facilis*, qui relie des types préformés d'expression à des types connus du contenu, de façon à ce que des cadres linguistiques ou quasi-linguistiques permettent de créer de nouvelles «chaînes signifiantes» avec des sens seconds préétablis. L'effet de «présence» immédiate du sens second tend à disparaître; le contenu est défini, clair, sans effet d'«ouverture» et ne permet pas de produire des sens autres. L'ontologie n'est pas nécessairement mise en discussion, mais le fonctionnement sémiotique n'est pas lié à la croyance en une certaine organisation de la réalité. Il n'est pas non plus question de recherche d'un consensus «phatique», mais plutôt de définition de ce qu'il faut croire.

Avec le mode allégorique, l'effet d'une subjectivité, qui semblait être submergée et emportée par l'intensité passionnelle dans le mode symbolique, est abandonné. Nous pénétrons ainsi dans le champ de l'organisation rationnelle et de la systématisation. La possibilité d'activer des passions à travers le discours est évidemment toujours présente, mais nous perdons une partie de l'intensité affective justement à cause du contexte de prévisibilité et de systématisme. Par rapport au mode symbolique, le mode allégorique semble plus stable et «durable» du point de vue de sa «vie culturelle».

De ces observations, nous pouvons dégager quatre axes d'oppositions majeures, à partir desquels nous analyserons le fonctionnement sémiotique de la culture et des textes syncrétiques jésuites des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

- 1) L'opposition entre *invention* et *répétition* de code.
- 2) L'opposition entre *ratio difficilis* et *ratio facilis*. La *ratio difficilis* provoque un sentiment de « présence » d'une vérité, ou « court-circuit » sémiotique: ce sentiment tend à disparaître dans le cas de la *ratio difficilis*<sup>17</sup>. On peut considérer ce sentiment comme le caractère « ontologique – véridictoire » du mode symbolique. Sur le plan théorique, une première formulation de ce concept est présente dans les écrits de Goethe. Selon lui, le vrai symbolisme représente le général dans le particulier comme « révélation vivante et instantanée de l'impénétrable » (1926: n° 314).
- 3) L'opposition entre, d'une part, le caractère *inépuisable* et *indéfini* du mode symbolique et, d'autre part, la *définition* et la *limitation* du sens du mode allégorique. Cette opposition engage un effet « extensionnel » en multipliant le nombre des isotopies représentées par le symbole.
- 4) L'*intensité* euphorique ou dysphorique: élevée dans le mode symbolique « vivant », elle semble s'atténuer dans un mode allégorique.

L'*invention* ainsi que les aspects *ontologique-véridictoire*, *extensionnel* et « *phorique* » décrivent donc une opposition qui traverse les différentes *épistémès*, en indiquant chaque fois la façon typique de traiter la signification secondaire, indirecte. Dans l'histoire, les critères mentionnés ci-dessus, qu'ils soient principaux ou secondaires, peuvent s'articuler de différentes façons. Il existe, par conséquent, une gradation des occurrences du mode symbolique selon la combinaison de l'effet de « présence », de l'indéfinition sémantique ou encore de l'intensité phorique. Ainsi, dans certains cas, l'aspect d'indéfinition est très limité à l'instar du quota d'*invention*. L'articulation de ces critères forme alors différentes combinaisons plus ou moins « allégoriques » ou « symboliques ».

Semi-symbolisme et médiation participent également à la reconnaissance ou à l'identification des modes « symbolique » ou « allégorique », soit à l'organisation sémiotique des textes et de leurs modes de signification. Alors que certains textes contiennent une opposition sur le plan de l'expression renvoyant à une opposition de contenu claire et attestant ainsi d'une fermeture du signifié, d'autres présentent des oppositions expressives qui correspondent à des séries ouvertes d'oppositions de contenu. De fait, les deux « modes » ne se situent pas sur le même plan théorique de l'articulation structurelle hjelmslevienne-greimassienne entre systèmes sémiotiques, symboliques et semi-symboliques. Pour justifier la validité de ce développement théorique, nous souhaitons analyser la symbolique humaniste développée entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en particulier ses applications dans les ouvrages illustrés des jésuites.

#### LA « SYMBOLIQUE HUMANISTE », LE « PROCESSUS EMBLÉMATIQUE » ET LES DEUX MODES

Nous devons mentionner à présent que la catégorisation, telle que définie dans le présent texte, entre mode symbolique et mode allégorique est tout à fait récente. En effet, Eco (1995: 37-38) rappelle que, dans les *épistémès* anciennes, médiévale, renaissance et classique, les mots « symbole » et « allégorie » étaient sensiblement indifférenciés. C'est à partir des « Maximen und Reflexionen » de Goethe, parues entre 1809 et 1832, que s'opère une distinction entre les deux concepts. Celle-ci s'énonce sous la forme d'une opposition entre la présence circonscrite et complète du concept dans l'image (allégorie) et la conservation d'une inaccessibilité de l'idée (symbole) (Goethe, 1926: n° 1.112-113). Bien que cette opposition se soit structurée autour des modes symbolique et allégorique, il demeure entre les deux notions une zone de tension qui admet parfois des glissements sémantiques.

À la fin du Moyen Âge, ces flottements entre mode symbolique et mode allégorique génèrent un imbroglio sémantique quant à la définition du symbole. Selon Eco, le symbolisme du Moyen Âge

n'est pas vraiment « indéterminé », surtout par rapport aux symbolismes poétiques modernes et contemporains (Baudelaire, Mallarmé, etc.). Il tend plutôt à mettre l'accent sur l'effet de « présence » du contenu à travers le signe ; c'est ainsi que, dans la pensée scolastique, de fortes tendances à la fixation rationnelle du sens<sup>18</sup> s'observent. Il est important de distinguer le symbolisme « ouvert » et indéterminé des ontologies « faibles » modernes et le symbolisme à tendance « sacramentale » dont émerge la transparence des ontologies « fortes ». Dans ce dernier cas de figure, le symbolisme devient rapidement allégorique des contenus<sup>19</sup>.

Dans une volonté de contextualiser la symbolique humaniste, Anne-Elisabeth Spica (1996) explique que l'époque humaniste réagit à la crise du signe de la fin du Moyen Âge en s'intéressant à un signe dit « transparent », capable de lier le monde visible et sensible au monde invisible. Si le signe linguistique est traditionnellement fondé sur le principe de la *ratio facilis* (relation arbitraire entre type de l'expression et type du contenu), l'époque humaniste voit naître un autre type de relation, fondé sur la *ratio difficilis*, capable de transférer le sens spirituel directement dans les choses, celles-ci étant utilisées comme expression. Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, l'influence de Denys Pseudo-Aréopagite conduit à valoriser le visible comme moyen d'accéder aux Idées. Le hiéroglyphe égyptien devient le modèle pour l'élaboration des projets de langues parfaites, les savants cherchant à remonter à la langue adamique et à la *Prisca Theologia* (voir aussi Eco, 1993). Dans les courants néo-platoniciens, comme les cercles ficiniens florentins, des « idéologies symboliques », fonctionnant sur le mode symbolique – c'est-à-dire prônant l'invention, la grossesse révélatrice (ontologique-véridictoire) et le degré d'indéfinition du contenu –, sont utilisées. Comme dans le « symbolisme » du Moyen Âge, c'est la définition du sens qui domine, éliminant tout « halo » sémantique dans « la volonté, déjà médiévale et maintenant hermétique, de capturer le symbole et de lui conférer un sens socialisable » (Eco, 1995 : 42 ; nous traduisons). Le concept d'« image signifiante », ou *Sinn-bild* (image-

sens), naissant de ces réflexions, fonde l'emblématique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cette dernière articule une première signification (par exemple la représentation d'un bœuf) à un sens second (l'évangéliste), le tout étant mis en image (Spica, 1996 : 135 et suiv.). Or, si « le signe symbolique des humanistes, c'est l'incarnation du signe symbolique de saint Augustin » (*ibid.*), et donc du signe transposé (*signum translatum*), il apparaît clairement que la production du sens second, en réinvestissant le matériel figural de la tradition sacrée et profane, n'implique pas nécessairement de condition d'indéfinition. Ainsi expliquée, la « symbolique humaniste » formule une théorie de la production d'un sens second « prégnant », vif et « parlant » en images et en mots tout en retravaillant les sens seconds de la tradition : c'est en fin de compte la définition du « processus emblématique », théorisé par Russell<sup>20</sup> et étudié, entre autres, par Agnès Guiderdoni-Bruslé (2002) dans le champ de l'emblématique sacrée. Mais ce type de « symbolique » ne correspond pas nécessairement au mode symbolique d'Eco.

La « symbolique humaniste » est imprégnée d'inflexions hermétiques et néo-platoniciennes. Une ontologie forte détermine la capacité de parler, de « transvaser » le contenu dans l'expression par *ratio difficilis* (centralité de l'aspect ontologique-véridictoire), augmentant l'intensité passionnelle. L'indéfinition du contenu apparaît toujours limitée, même dans des ouvrages « ésotériques » comme les *Symbolicarum quaestionum* d'Achille Bocchi (1555). Par exemple, dans le symbole 102 (*ill. 1*), *Sapientiam modestia* signifiant modestie de la sagesse, les relations entre les trois personnages, Éros, Athéna et Hermès, sont peu mystérieuses, si nous connaissons la mythologie païenne. Cette dernière donne le code du signifié second (Paultre, 1991 : 77 et suiv.). Les exégètes, comme Sambigucius (1556), peuvent déterminer des nouvelles couches de sens, mais le sens initial et souvent caché reste défini. Du reste, ce dernier ne peut généralement être révélé qu'aux initiés. Le goût du commentaire, de la glose, de l'extension discursive entraînant l'interprétation et la paraphrase s'affirme alors.



Illustration 1  
A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum*, 102 (1555)

Avec la diffusion des courants plus aristotéliens, et en général avec le passage à une approche plus rationalisée et rhétorique du signifié indirect, l'image symbolique entre dans le champ de l'argumentation. Selon l'anagramme proposée par le jésuite Ménestrier, nous passons d'une interprétation animée par le *caligo*, soit l'obscurité du message, à la *logica*, soit la logique<sup>21</sup> du message. Les marges de l'indéfinition du contenu, déjà très limitées, disparaissent ainsi que l'effet de présence directe au niveau du plan ontologique-véridictoire. Il reste alors la théorisation de l'efficacité de l'image qui « fait couler dans l'âme » les contenus (Richeome, 1601 : 7). On passe donc de l'idée quasi-mystique (et quelquefois magique) de transvasement à la planification systématique des renvois ; l'intensification passionnelle de la capture cognitive des concepts devient le but rhétorique du mode allégorique.

En regard de l'évolution de la symbolique humaniste, force est de constater, au tournant du siècle des Lumières, le passage d'une version « non indéterminée » du mode symbolique (on l'a appelée

« sacramentale ») à la complète victoire du mode allégorique. La transition est déjà clairement amorcée avec les théoriciens jésuites du Seicento, notamment grâce à Emanuele Tesauro. Rappelons à cet effet la définition qu'il donne du symbole dans son *Cannocchiale aristotelico* : « il simbolo è una metafora significativa un concetto, per mezzo di alcuna figura apparente »<sup>22</sup>. Cette acception montre que les frontières entre métaphore et « symbole », à ce moment, s'estompent progressivement, au fur et à mesure que l'on sort du mode symbolique : la « figura apparente » renvoie à un *concetto* métaphorique, sans pour autant faire intervenir de processus d'indéfinition et de transvasement de sens. L'invention rhétorique est présente comme source d'intensité et d'« énergie »<sup>23</sup>, mais ne modifie pas pour autant les structures sémantiques du contenu. Le mode allégorique dominant n'exclut pas la présence des « tropes vivants », lesquels changent la description habituelle du référent, mais élimine l'indéfinition et ainsi transforme la « présence » en efficacité discursive et en « tonicité » sémantique.

Le passage des tendances symboliques à la fixation rationalisante (attribuée au mode allégorique) semble traverser les cultures et les époques, comme une « respiration », une dialectique culturelle : le mode symbolique en tant que phénomène inchoatif met en question des structures de sens profondément fixées et prépare l'espace pour de nouvelles clôtures<sup>24</sup>.

Confrontons les axes théoriques présentés ci-dessus à un corpus de textes spécifiques dits « symboliques ». Nous choisissons la littérature illustrée emblématique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, figure par excellence du symbolisme allégorisé pour démontrer l'utilité de nos concepts sémiotiques. Nous procéderons à l'analyse culturelle et textuelle de la dialectique entre mode symbolique et mode allégorique : l'analyse culturelle rend compte d'*épistémès* et de *sémiosphères* singulières, et l'analyse textuelle permet de classer les textes selon les axes sémiotiques définis précédemment, c'est-à-dire l'*invention*, l'*aspect ontologique-véridictoire*, l'*aspect extensionnel* et l'*aspect « phorique »*.

ÉCHANTILLONS D'ANALYSE SÉMIOTIQUE  
DE QUELQUES IMAGES «SYMBOLIQUES» JÉSUITES

En 1634, le remarquable traité *De Symbolis heroicis* de Silvestro Pietrasancta, largement répandu en Europe (Arbizioni, 2002), témoigne de l'importance de la diffusion des livres de devises, à cette même époque, qui s'affirma notamment grâce à l'aide et au soutien des jésuites. L'ouvrage présente différents types de systèmes de significations à double sens, provenant entre autres des pièces de monnaie et des anneaux, ainsi que différentes modalités énonciatives de «*loquendi sine dictione & scriptione*»<sup>25</sup>, telles que les emblèmes et les devises. L'objectif du livre est de répertorier et d'expliquer toutes ces formes de signification indirecte, en se concentrant surtout sur les *symbola heroica*. Pietrasancta ne précise pas la définition du «symbole», celle-ci étant sous-entendue. Le *symbolum heroicum* est considéré comme l'«explication d'une décision publique sur une chose louable, décision que l'Auteur veut mettre en œuvre; cette explication contraint à agir comme le ferait une obligation écrite»<sup>26</sup>. Aussi l'auteur mentionne-t-il les diverses formes d'actualisation poétique du symbole.



Illustration 2  
S. Pietrasancta, *De Symbolis heroicis*, «*Uni patet verbum*» (1634).

Le symbole peut se présenter sous forme verbale ou visuelle: «Le mot symbole indique en vérité la seule figure, ou le seul *motto* [maxime verbale], ou les deux ensemble»<sup>27</sup>.

La première devise du livre (*ill. 2*) ouvre la série des *symbola divina* dédiés aux personnages sacrés, en particulier à la Vierge Marie. Alors que le *motto*<sup>28</sup> signifie «est ouvert à un seul mot»<sup>29</sup>, l'image montre un cadenas alphabétique. Le sens de la juxtaposition verbo-visuelle est expliqué dans l'épigramme: «de même que le cadenas est ouvert par une certaine combinaison de lettres, un *mot*, de même Marie fut-elle entièrement disponible pour le seul Verbe divin qui s'incarna, sans avoir d'autre fils»<sup>30</sup>.

Le processus sémantique s'opère par un discours métaphorique précis obtenu sans «violier» la syntaxe objectale du monde et sans créer de «tropes» visuels. Le texte met en relation un objet quotidien, un cadenas, et le mystère de l'Incarnation. De ce fait, selon les termes sémiotiques, le procédé interprétatif s'effectue par une *invention* dans la mesure où un objet du monde reçoit un nouveau sens. Il ne faut toutefois pas conclure hâtivement à une représentation du mode symbolique, le sens final étant défini. En excluant l'épigramme, nos conclusions auraient été différentes. L'image et le *motto*, seuls, sont ambigus; l'épigramme agit comme un ancrage permettant de fixer le sens. Dès lors que l'on sait que le référent de l'image est Marie, le signifié devient précis, le sens apparaît. Ici, l'obscurité-ambiguïté, au lieu de renvoyer au mode symbolique, se fait «barrage» culturel. Le commentaire didactique de Pietrasancta est la textualisation verbale de cette clé interprétative. De ce fait, il met à disposition, dans un discours pédagogique, les secrets d'un art d'élite.

Le cadre foisonnant de l'image, lieu d'expression d'une poétique du flux et de la métamorphose, évoque une exaltation rattachée à la capacité de lier l'humble et le sublime: exaltation par rapport au trait définitoire de connexion du symbole (*syballein* signifie «jeter ensemble») et exaltation par rapport à la finesse de la devise – ce que le philosophe jésuite Balthasar Gracian appelait *agudeza*<sup>31</sup>. La devise ne

présente pas d'effets d'obscurité, ne tente pas de produire le sens d'un mystère, de transvasement de sens: elle dévoile un goût pour l'argutie et illustre des figures rhétoriques riches et surprenantes. Comme le souligne Eco, «la "bonne" métaphore sera celle qui interdit d'arrêter immédiatement la recherche» (1988: 180) du sens de la connexion. Ce qu'était, dans les courants néo-platoniciens, le transvasement de sens est devenu ici un effet rhétorique, une capacité d'ouvrir une nouvelle voie, un court-circuit entre des espaces sémantiques différents. Ici réside aussi l'effet d'intensification d'un texte qui montre une rationalité inventive florissant à partir d'une structure sémantique bien définie et ancrée, où l'opacité n'est qu'une étape à franchir pour «assaisonner» le concept déjà formé<sup>32</sup>. L'innovation entre dans l'espace de la pure répétition des codes allégoriques, pour renouveler la machine du sens sans mettre en cause la définition du contenu.

L'image exploite les ressources du code pictural. La plasticité (les formes, les positions, les textures, les couleurs) agit dans le système semi-symbolique de l'image et opère la médiation. En cela, elle influence la condition symbolique ou allégorique du texte. Le cadenas est placé exactement au centre de l'image, entre le ciel et la terre, le haut et le bas. Élément médiateur entre l'humain et le divin, le cadenas fait écho à la figure de Marie et, de ce fait, réunit la nature



Illustration 3  
S. Pietrasancta, *De Symbolis heroicis*, «quia rore plena» (1634).

humaine et le Verbe divin. Ce schéma interprétatif est également convoqué dans la troisième image (ill. 3), dans laquelle Marie est symbolisée par l'oeuf s'élevant vers le ciel, mais restant au centre.

En outre, le cadenas peut aussi être vu comme le lieu de rencontre entre les lettres – le langage verbal – et les choses signifiantes. Dans l'exemple qui ouvre le recueil de Pietrasancta se trouve l'«emblématisation» de la conjonction entre les mots et les choses, les deux parties des *symbola heroica*, qui acquièrent une nouvelle harmonie et une capacité signifiante puissante.

Par ailleurs, un autre élément nous donne un exemple de «symbole» au sens de Todorov, c'est-à-dire un élément qui gagne un sens second. À gauche, un rameau vert sort d'un tronc d'arbre coupé. Le texte renvoie à la prophétie biblique concernant le germe qui surgit du tronc d'Isaïe. Du point de vue chrétien, il est possible d'appliquer ce passage à Marie, mère de Jésus, recevant le Verbe de Dieu. Ce détail ne doit pas se lire comme un simple composant ornemental de la scène: il acquiert certes un pouvoir signifiant «symbolique», mais n'est pas pour autant considéré comme un exemple d'énonciation du mode symbolique.

Catégorisons le fonctionnement symbolique de cette image en reprenant les quatre axes d'opposition entre les modes symbolique et allégorique. L'image de Pietrasancta révèle un procédé d'*invention* expliqué, résolu et fixé dans le texte du jésuite. D'ordre général, les devises de Pietrasancta ne constituent pas un programme discursif novateur. Par là, elles sont aisément interprétables et présentent des microsystemes isomorphes engageant un phénomène de catachrèse. Du point de vue *ontologique-véridictoire*, le commentaire de Pietrasancta institue la signification du *symbolum heroicum* non pas comme un «transvasement» de sens, mais comme simple construction rhétorique. Les isotopies présentes (*aspect extensionnel*) sont bien fixées, même si le semi-symbolisme et les détails (comme l'arbre coupé) semblent produire une partielle réouverture du sens. Enfin, l'intensité et la tonicité du *symbolum heroicum*



(*aspect phorique*) sont liées à l'éclat rhétorique plutôt qu'à une « présence » directe du contenu dans l'expression, le commentaire verbal étant le lieu de la « dilution » allégorisante de cet éclat.

Un autre exemple de texte verbo-visuel, également intéressant du point de vue de l'analyse des « symboles » et de la tension entre mode symbolique et mode allégorique, est donné par les tables « multi-emblématiques » présentes dans le *Via Vitæ Æternæ*<sup>33</sup>, un imposant manuel spirituel du jésuite Antoine Sucquet (1574-1626). Ces tables montrent comment différentes images à double sens peuvent être utilisées pour traduire des arguments et des discours. Par exemple, le Temps qui s'enfuit (et qu'il faut occuper saintement en se préparant à la vie éternelle) est représenté (*ill. 4*) par des éléments visuels comme le fumier (en bas à gauche), la fleur qui meurt en un jour (en bas à droite), le cerf qui court, le bateau et la flèche (au centre), l'oiseau qui vole (en haut).

L'ancien hiéroglyphe signifiant l'éternité, l'*ouroboros*, est combiné avec les iconologies du Temps (personnage montrant sa clepsydre) et de la Mort pour indiquer le passage de la vie terrestre à la vie éternelle. L'image fonde ici un « idiolecte » rhétorique, « parasitique » envers la tradition emblématique, formé de symboles (au sens de Todorov et de Hjelmslev) qui composent un « vocabulaire » apte à produire un discours nouveau, doublé et ancré verbalement. Dans cette table, nous observons aussi un exemple de multiplication des « accroches isotopiques » indiquant l'effectivité du mode symbolique, au-delà de la structure fixée et ancrée verbalement. Au premier plan se trouve la figure iconologique du Temps. La faux est superposée au tronc d'un palmier. Cette superposition, qui n'est pas commentée par la « déclaration de l'image »<sup>34</sup>, ne détourne pas la syntaxe objectale du monde, mais apparaît de façon évidente comme un outil rhétorique voué à la découverte du sens. En droite ligne avec l'isotopie dominante de l'image, nous pouvons remarquer la rencontre paradoxale entre le Temps fini et son renouvellement continu, combinaison soulignée ainsi dans la « déclaration » qui précède l'image (1623 : 236) :



Illustration 4

A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, imm. V (1623 : 237).

*Considérez le temps de la vie [A] incertain, bref & fuyard : il est représenté en la personne d'un homme bien âgé, parce qu'il se renouvelle, s'envieillit ; coule & meurt à chaque moment [...].*

Cette superposition se lit dans le fait que la mort, la fin du temps de la vie charnelle, conduit à la vie éternelle. L'absence d'ancrage verbal ouvre l'espace à une petite marge d'indétermination sémantique, qui reconduit l'image – pour le reste appartenant au mode allégorique – vers le pôle du mode symbolique, en déclenchant une petite « fuite des interprétants », selon Charles S. Peirce. Certaines transpositions scéniques, comme la superposition du palmier et de la faux, peuvent limiter, grâce aux ressources du visible, le triomphe du mode allégorique.

Ici encore, la tension entre les deux « modes » est palpable. La part d'*invention* dans ce texte est limitée : l'image se limite à présenter des variations, des

élaborations des figures du texte biblique. L'attention est concentrée sur l'efficacité didactique de l'image et sur sa capacité de produire des exercices mentaux utiles à la méditation. Nous sommes loin de la « présence » magique ou mystique du sens dans l'expression évoquée par l'*aspect ontologique-véridictoire*. L'ouverture isotopique (« allotopie »), limitée par la structure de l'image et par la « déclaration » verbale, est très partiellement augmentée par le phénomène de la superposition de la faux et du palmier, qui empêche une clôture complète du sens (*aspect extensionnel*). Enfin, l'intensité (*aspect phorique*) est ici assez réduite, la multiplication didactique « lisible » étant privilégiée au détriment de l'unicité éclatante.

## CONCLUSION

La présence de la « symbolique humaniste » dans les textes jésuites analysés ici rend efficaces et pertinentes les catégories de semi-symbolisme et de médiation pour l'analyse textuelle, d'une part, et montre l'utilité de la prise en compte de la tension entre mode allégorique et mode symbolique pour l'analyse culturelle, d'autre part. À cheval entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, l'idéologie du mode symbolique, dans sa version renaissance plutôt « déterminée », coexiste avec une floraison (pratique et théorique) du mode allégorique. Du point de vue diachronique, on assiste à la progression du mode allégorique, dans lequel la part d'invention rhétorique se combine à l'utilisation de « langues » allégoriques systématiques. Dans la littérature jésuite illustrée du début du XVII<sup>e</sup> siècle, *symbola heroica* (images « mono-emblématiques ») et tables « multi-emblématiques » confirment la prévalence du mode allégorique : les signes appelés « symboles » par cette culture ne doivent pas être confondus avec le mode symbolique de production et d'interprétation des textes. Cela est surtout vrai dans les ouvrages qui veulent expliquer les règles des genres « symboliques » (*De Symbolis heroicis*) ou guider la vie spirituelle (*Le Chemin de la vie éternelle*). Néanmoins, un certain degré d'ouverture, qui nous fait penser au

mode symbolique, émerge dans ces textes, en particulier là où des détails visuels semblent sortir de la fixation du sens produite par les méta-textes verbaux.

## NOTES

1. Calque proposé par le sémiologue Iouri Lotman au mot « biosphère » (1999).
2. L'ouverture se réfère aux conditions d'imprécision et d'impossibilité de délimiter entièrement le sens d'une expression ; la fermeture, à la condition contraire.
3. Nous faisons référence au *De Symbolis heroicis libri IX* de S. Pietrasancta (1634), qui offre une présentation complète des différents genres de l'emblématique, et en particulier de l'« impresa » (devise, ou « symbolum heroicum ») et au *Via Vitæ Æternæ* d'A. Sucquet (1620), un imposant manuel spirituel illustré.
4. Formulé par M. Foucault, le terme *épistémè* désigne le dispositif d'organisation d'une culture et de ses signes, permettant de catégoriser différentes couches de savoir à travers les époques (la Renaissance, l'Âge classique et l'époque moderne). Pour plus de détails, nous conseillons la lecture du remarquable ouvrage de l'auteur français, *Les Mots et les Choses* (1966).
5. Louis Hjelmslev qualifie de monoplans les cas d'isomorphisme entre le plan de l'expression et le plan du contenu, et de biplanes les situations dans lesquelles les deux plans ne sont pas isomorphes.
6. La notion de conformité est définie comme la possibilité pour les deux plans de présenter une même structure selon une relation biunivoque.
7. La conformité et l'isomorphisme entre les deux plans rendent compte de ce qui est communément appelé en sémiotique « l'épreuve de *commutation* ». Dans la « langue », un changement effectué au plan de l'expression modifie considérablement la signification au plan du contenu, donc le signifié. Par exemple, substituer une lettre par une autre dans un mot (de « mot » à « mat ») change non seulement une composante du contenu du mot originel, mais le signifié entier. Ainsi, la « langue » n'admet pas d'isomorphisme entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Dans le cas de la balance prise comme symbole de la justice, le changement de l'expression peut seulement créer des variantes qui ne modifient pas le signifié ; si le changement est radical, par contre, le signifié est modifié, et alors nous sortons du « microcode » symbolique. Pour plus de détails sur « l'épreuve de *commutation* », nous conseillons les ouvrages de L. Hjelmslev (1943) et d'A.J. Greimas et J. Courtés (1979).
8. Voir, par exemple, J. M. Floch (1985) ; A. Hénault et A. Beyaert (2004).
9. Sur le concept de médiation, voir le Groupe  $\mu$  (1992 : 285s.).

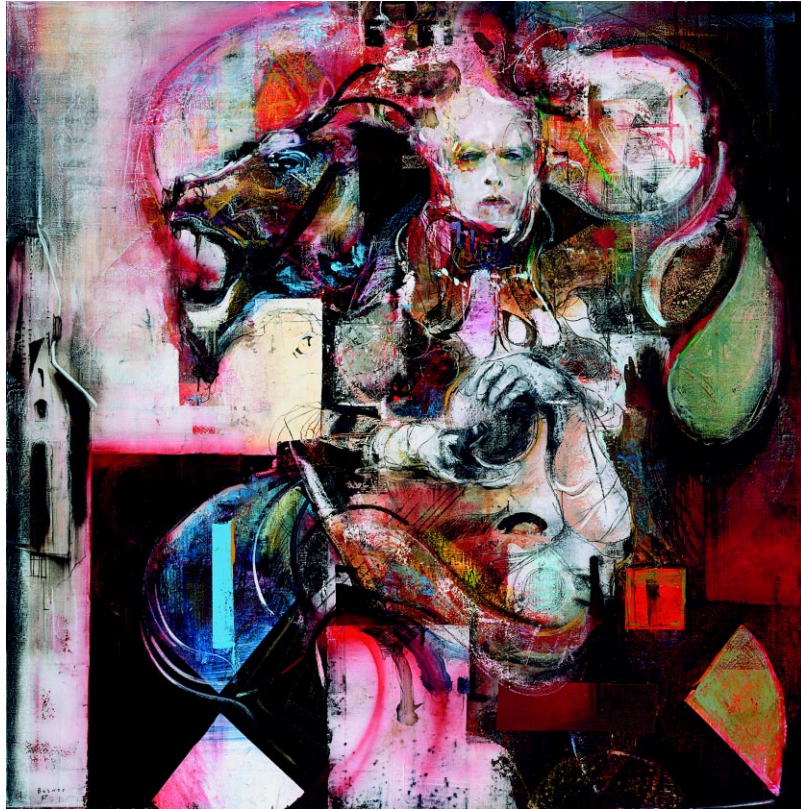
10. L'école greimassienne a aussi étudié les procédés de «symbolisation», c'est-à-dire le mécanisme par lequel une série d'éléments discursifs répète une catégorie oppositive pouvant devenir l'expression d'une ou de plusieurs oppositions catégorielles du contenu. À ce propos, voir l'analyse d'un récit de Graham Greene, *L'Innocent*, proposée par H. Quéré (1983).
11. On verra que la position des théoriciens romantiques est, en partie, l'orientation d'U. Eco.
12. C'est ce qui se passe dans les index gestuels, où la position physique du doigt dépend de l'organisation même du signifié correspondant, c'est-à-dire de la position de l'objet indiqué.
13. Pour plus de détail sur le mode symbolique, se référer au chapitre 4 (1988 : 191-238).
14. C'est le même fonctionnement pour les drapeaux qui peuvent avoir la capacité de créer un consensus «phatique» autour d'un ensemble de signifiés différents.
15. Voir à ce sujet les ouvrages de J. Fontanille et C. Zilberberg (1998); J. Fontanille (2003); C. Zilberberg (2006).
16. Nous pensons à l'explication rationnelle de la vision et des stigmates de saint François d'Assise formulée par le franciscain Bonaventure.
17. Comme nous le rappelle Eco, dans les cas de *ratio difficilis*, il n'y a pas de type préformé de l'expression : le contenu semble directement «imprimé» dans l'expression, cela justifiant les effets de «présence» immédiate et d'abolition des médiations sémiotiques.
18. «Le symbole médiéval est une modalité d'accès au divin [par exemple à travers les images dissemblables de Denys Pseudo-Aréopagite] mais non épiphane du numineux, ni révélation d'une vérité qui puisse être dite seulement en termes de mythe et non pas en termes de discours rationnel». La théologie «et le même bestiaire sont fermement résolus à déchiffrer ces symboles, à les transformer en métaphores et allégories, à empêcher la fluctuation» (Eco, 1995 : 40-41; nous traduisons).
19. Le passage d'un mode à l'autre (du mode symbolique au mode allégorique) n'élimine pas la centralité de la recherche des sens seconds, du sens qui va au-delà de la *littera*, par exemple dans les constructions complexes de *allegoria in factis et in verbis* de la tradition de l'herméneutique biblique, et n'élimine pas entièrement l'intensité passionnelle liée à cette recherche du sens.
20. «[...] le traitement emblématique des matériaux traditionnels semblerait impliquer deux procédures séquentielles distinctes qui consistent, du moins par implication, en la fragmentation de travaux allégoriques bien connus ou de systèmes de signes traditionnels et en la subséquente recombinaison d'éléments fragmentés dans des unités nouvelles et qui signifient de façon frappante» (Russell, 1985 : 164; nous traduisons).
21. *Caligo* est «l'anagramme du nom de la Logique» (Ménéstrier, 1694 : préface). Voir aussi R. Dekoninck (2005).
22. «[...] le symbole est une métaphore qui représente un concept, au moyen de quelque illustration apparente» (cité dans Eco, 1995 : 42; nous traduisons).
23. Selon Fontanier ([1827-1830] 1977), la métaphore doit être «frappante».
24. Même sur le plan des tendances herméneutiques contemporaines, on peut observer le passage de la fixation du sens structuraliste à la dispersion «symbolique» de la déconstruction (et aux subséquentes tentatives de fixer à nouveau les «limites» de l'interprétation).

25. «Parler sans dire et écrire».
26. «*Explicatio consilij de re laudabili, & censetur publica professio, & quasi chirographum exstimulans ad ea gerenda, quæ Auctor aggredi statuerit*» (Pietrasancta, 1634 : 473). Traduction, ici et après, faite par l'auteur du présent article.
27. «*Symbolum quippe, aut solam figuram, aut lemma solum, aut utrumque significat*» (Pietrasancta, 1634 : 68).
28. La devise présente ici sa forme classique : une image avec peu de figures, combinée à un *motto*, un texte de quelques mots. Le signifié émerge de la combinaison des deux éléments.
29. En latin, *uni patet verbo*.
30. «*Non aliter sinus Virginis, ad alios liberos clausus, uni patuit VERBO, quando VERBUM CARO FACTUM EST, ET HABITAVIT IN NOBIS*» (Pietrasancta, 1634 : 3).
31. En 1648, il publia *Agudeza y arte del ingenio* (*Art et figures de l'esprit*).
32. Il ne faut pas oublier que les jésuites sont héritiers de la scolastique aristotélicienne (voir Dekoninck, 2005).
33. Une analyse sémiotique de ces tables est présentée dans Catellani (2007).
34. Légende verbale liée à la table par les lettres de renvoi.

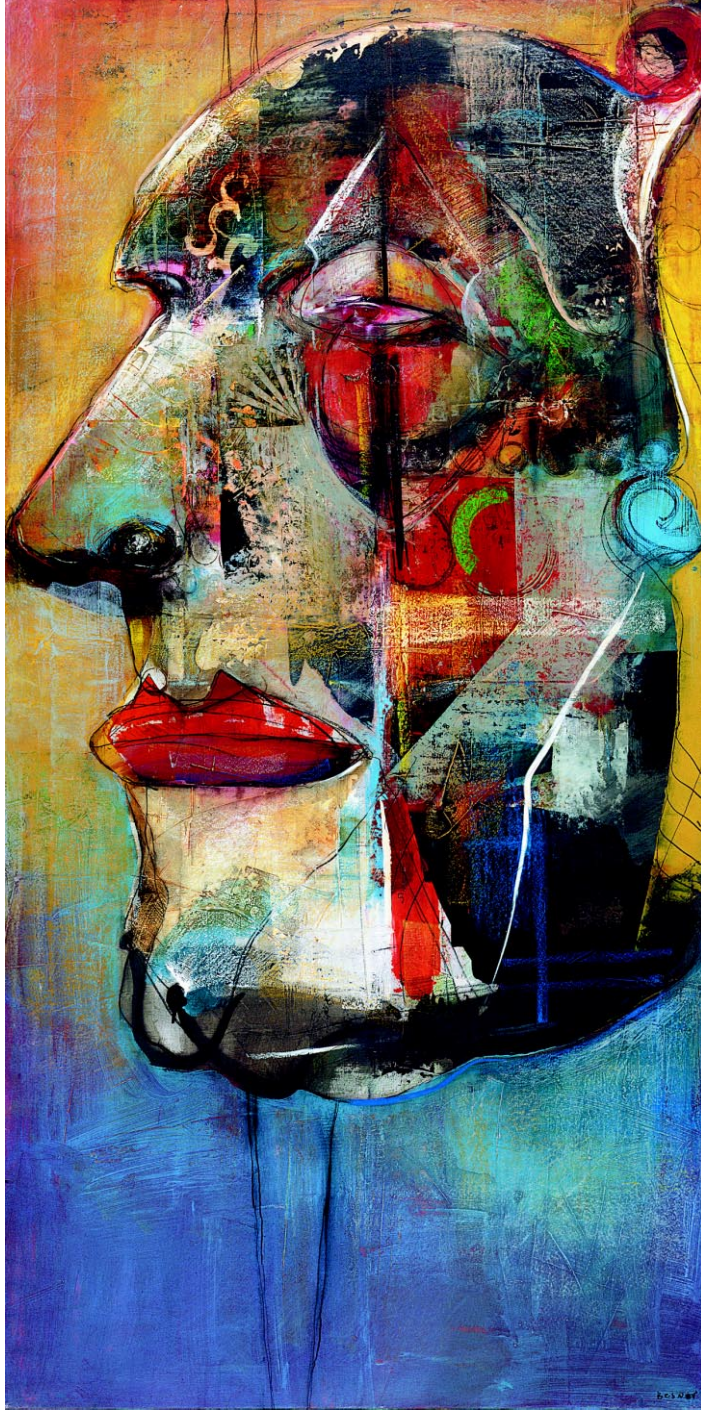
## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARBIZZONI, G. [2002] : *Un nodo di parole e di cose. Storia e fortuna delle imprese*, Rome, Salerno editore.
- BOCCHI, A. [1555] : *Symbolicarum quæstionum de universo genere quas serio ludebat*, Bologne, in ædib. nouæ Academiæ Bocchianæ.
- CATELLANI, A. [2006] : *Immagini da meditare, immagini per credere. Note semiotiche sulle immagini nella letteratura gesuita tra Cinquecento e Seicento*, thèse doctorale présentée à l'Université de Bologne;
- [2007] : «Pour une sémiotique de l'«image dirigée» dans la littérature jésuite : syncretisme, narrativité, énonciation dans le *Chemin de la vie éternelle* d'Antoine Sucquet S.J.», dans R. Dekoninck et A. Guiderdoni-Bruslé (dir.), *Emblemata Sacra. Rhétorique et Herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Turnhout, Brepols, coll. «Imago figurata».
- DEKONINCK, R. [2005] : *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz.
- ECO, U. [1975] : *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani;
- [1988] : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF;
- [1993] : *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil;
- [1995] : «Sul simbolo», dans S. Briosi (dir.), *L'Immagine riflessa*, N. S. Anno IV, n. 1, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 35-53.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- FONTANIER, P. [(1827-1830) 1977] : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FONTANILLE, J. [2003] : *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- FOUCAULT, M. [1966] : *Les Mots et les Choses. Une archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- GOETHE, J. W. von [(1809-1832) 1926] : «Maximen und Reflexionen», *Werke*, vol. XIV, Leipzig, Festaussgabe, Bibliographisches Institut.
- GREIMAS, A. J. [1970] : *Du sens*, Paris, PUF;
- [1984] : «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes*

- Sémiotiques. Documents*, n° 60, 1-24.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [(1979) 1993]: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette.
- GROUPE  $\mu$  (Groupe de Liège) [1992]: *Traité de signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- GUIDERDONI-BRUSLÉ, A. [2002]: *De la figure scripturaire à la figure emblématique. Emblématique et spiritualité. 1540-1740*, thèse doctorale présentée à l'Université de Paris IV;
- [2005]: « Figures de l'âme pèlerine : la méditation emblématique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, vol. XLI, n° 3, 695-723.
- HÉNAULT, A. et A. BEYAERT (dir.) [2004]: *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF.
- HJELMSLEV, L. [1968]: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- LOTMAN, I. [1999]: *La Sémiosphère*, Limoges, PULIM.
- MANETTI, G. [1995]: « La semiotica e il simbolo », dans S. Briosi (dir.), *L'Immagine riflessa*, N. S. Anno IV, n. 1, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1-34.
- MÉNESTRIER, C.-F. [1694]: *La Philosophie des images énigmatiques*, Lyon, Hilaire Battitel.
- PAULTRE, R. [1991]: *Les Images du livre. Emblèmes et devises*, Paris, Hermann.
- PEIRCE, C. S. [1978]: *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- PIETRASANCTA, S. SJ [1634]: *De Symbolis heroicis libri IX*, Antverpiæ, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti.
- QUÉRÉ, H. [1983]: « Symbolisme et Énonciation. Le dessin et le dessein dans *L'Innocent* de Graham Greene », *Actes sémiotiques. Documents*, n° 43, 5-24.
- RICHEOME, L. SJ [1601]: *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucaristie*, Paris, Laurent Sonnius.
- RUSSELL, D. S. [1985]: *The Emblem and Device in France*, Lexington (Kentucky), French Forum Pub.
- SAMBIGUCIUS, G. [1556]: *Gavini Sambigucii Sardi Sassarenis in Hermathenam Bocchiam interpretatio...*, Bologne, apud Antonium Manutium Aldi filium.
- SAUSSURE, F. de [(1916) 1990]: *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SONESSON, G. [1989]: *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, ARIS/Lund University Press.
- SPICA, A.-E. [1996]: *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion.
- SUCQUET, A. SJ [1620]: *Via Vitæ Æternæ iconibus, illustrata per Boetium a Bolsuært*, Antverpiæ, typis Martini Nutii (trad. fr. *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, H. Ærtssens, 1623).
- THÜRLEMANN, F. [1982]: *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- TODOROV, T. [1978]: *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil.
- ZILBERBERG, C. [2006]: *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.







# Besner le prodigieux

Une présentation de François Ouellet

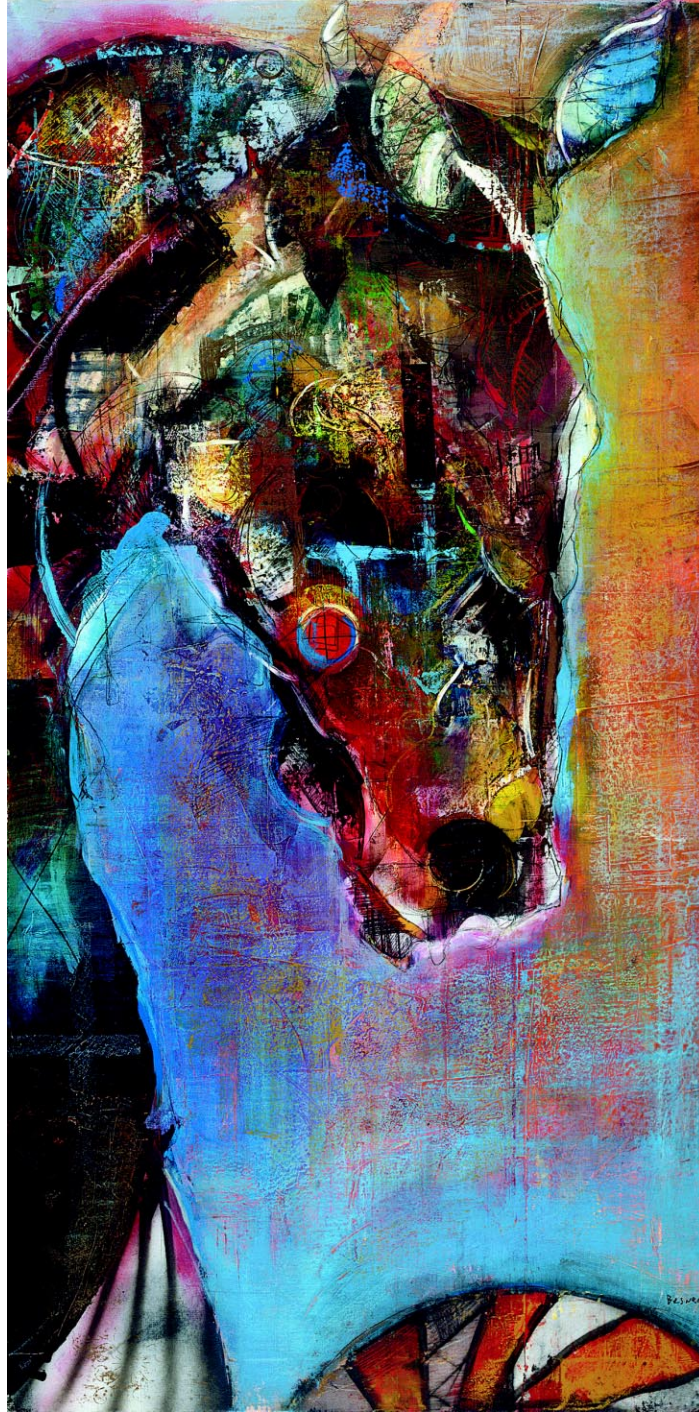
Cela aurait été un long roman à travers le temps, où tout commencerait dans le libertinage de fêtes pas si galantes, avec une marquise de Merteuil décrépète mais toujours digne, se démarquant sur les formes vagues de ce qui resterait du carrosse de Cendrillon. Minuit a sonné, elle rendra l'âme au lever du jour et des masques. Au siècle suivant, elle serait Miss Havisham, la fiancée éternellement éplorée de *Great Expectations*, qui vit recluse depuis vingt-cinq ans au milieu d'objets vétustes et qui porte encore sa robe nuptiale maintenant flétrie et jaunie, comme elle. Plus près de nous, elle aurait joué dans un film exemplaire : *Sunset Boulevard*, où la star déchue du cinéma muet, Norma Desmond (interprétée par Gloria Swanson), vit dans la gloire des années passées...

Telles sont les toiles des années 1990 qui ont fait la réputation de Dominic Besner et qui ajoutent brillamment à l'histoire du masque, du vice fardé et de la mascarade perverse mais tragique : de vieilles décadentes esseulées, encore excentriques dans leur déchéance corporelle, dont l'expressivité tient d'abord à la tache de l'œil, au visage funéraire, puis aux couleurs dont l'extraordinaire richesse est à la mesure de leur vie outrancière et orgueilleuse. Ces toiles, témoignant d'un aplomb et d'une maîtrise imperturbables dans la composition et la combinaison des couleurs, sonnaient comme un coup de *théâtre* dans le jeune art contemporain.

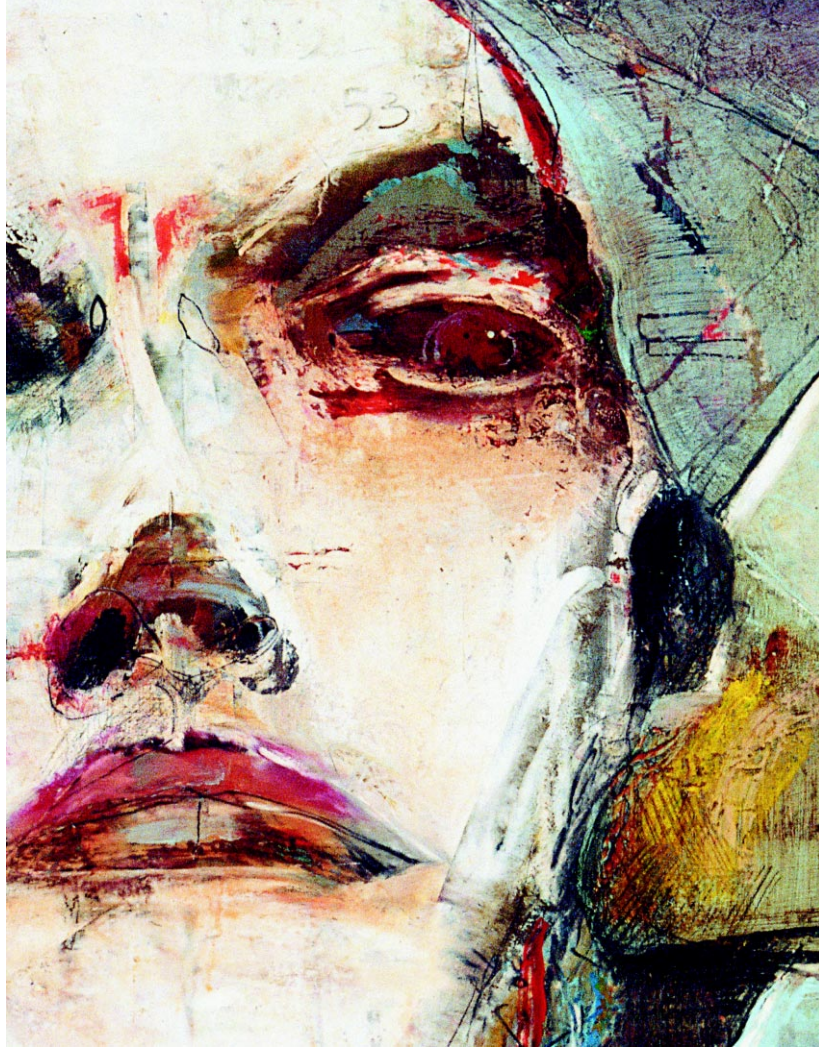
La peinture plus récente de Besner a évolué vers une affirmation encore plus expressive des couleurs et des formes. Les décadenes, sans être complètement absentes, ont fait place à un bestiaire où dominent les coqs et les chevaux qu'on entrevoyait dans les toiles de la série précédente. Les sujets sont représentés de plus près, les visages, les têtes de cheval, les corps massifs, extraordinairement colorés et traversés de traits verticaux et surtout cylindriques, occupent davantage la surface de la toile. La couleur acquiert ainsi une telle importance qu'elle devient le sujet de la toile, c'est elle qui triomphe et, à travers un étalement où le carmin donne souvent le ton, s'offre au regard dans la pureté la plus éclatante, presque aveuglante. Et jamais le moindre signe de couleur ne jure : l'harmonie des couleurs est incomparable.

Besner recourt à une technique mixte, composée notamment de pastel à l'huile, d'acrylique et de crayon, à laquelle s'ajoute le grattage de la toile. À la peinture ou au crayon, Besner trace sur la toile parfois fortement hachurée des formes géométriques qui rappellent sa formation d'architecte. Les toiles ainsi traversées de signes sont riches de toute une préciosité ornementale qui inscrit Besner dans la tradition symboliste de Gustave Moreau, où se mélangent la décadence des corps et celle des civilisations. Malgré une relative abstraction dans la peinture de Besner, il y a là une filiation qu'appellent les sujets représentés, l'éclat des coloris, le marquage hiéroglyphique de la toile, la volonté érudite d'approfondir ce qui se joue sur la scène du désir. Il y a surtout, chez Besner, la souveraineté d'une peinture promise aux plus grands honneurs.









Dominic Besner 2000-2004

page 52 *les derniers cris d'une brise*  
techniques mixtes sur toile  
152 x 152 cm

page 53 *trois jeunes tambours*  
techniques mixtes sur toile  
183 x 91 cm

page 56 *à la cadence du jacquemart*  
techniques mixtes sur toile  
183 x 91 cm

page 57 *au quai des voceri*  
techniques mixtes sur toile  
91 x 213 cm

# LA PLUME DE GRAINVILLE CONTRE L'ŒIL DU VIRGINAL

## ORDONNANCE SYMBOLIQUE ET DÉSORDRE DE LA LANGUE

FABIENNE CLAIRE CALAND

«Nous sommes le soleil du monde. Nous éclairons le monde. Nous le regardons, nous le créons chaque matin. Le monde vient poser devant nous, peintres du soleil» (1988: 146) déclare Le Virginal, narrateur principal de *L'Atelier du peintre*, douzième *opus* de Patrick Grainville. Propos servant à édifier ses disciples, l'énoncé « nous le créons chaque matin » du Virginal assume une volonté de structuration symbolique, au point non pas d'explorer un monde parallèle qui pourrait se superposer à l'œkoumène – « [l]a peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre » disait Malraux –, mais de créer le monde selon le vœu pieux d'Henri Focillon, poète, graveur et historien de l'art du début du XX<sup>e</sup> siècle. Mégalomane pour certains, thaumaturge pour d'autres, assurément tyran, Le Virginal des années 1980 est l'œil au-dessus de l'écrivain, la suprématie iconographique sur le verbal assumée: c'est ce qu'affirme du moins l'écrivain français qu'il rencontre dans le roman; c'est ce sur quoi joue l'auteur, en choisissant l'anagramme de son propre nom pour former le pseudonyme du peintre. La métonymie se déplace, la plume de Grainville devient l'œil du Virginal<sup>1</sup>.

Au-delà d'une réflexion sur l'iconicité par opposition au verbal, *L'Atelier du peintre* peut être interrogé sur ses enjeux symboliques, d'autant que le narrateur principal ne cesse de convoiter l'invisible des choses et des êtres. Ses modèles posent-ils qu'il se fait un devoir de les apprivoiser afin de capter leur essence et de matérialiser sur la toile ce qui n'est ni pure présence ni pure absence: le symbole. Gare à ceux qui s'écartent de ce *modus operandi*, ils sont des bons à rien, des gribouilleurs et des teinturiers aurait dit le peintre Charles Le Brun, certainement pas des artistes. Suffit-il pourtant de s'opposer aux esthétiques de la profusion et d'affirmer vouloir une cohérence symbolique pour y parvenir? Intellectualisant son art au point de se transformer en esthéticien et prophète d'une religion de l'art surannée, Le Virginal s'éloigne de l'image de l'artiste hybride qu'il se plaît, à la suite de Focillon, à exprimer par la métaphore du Centaure; il en gauchit son rôle de médiateur entre le devenir-Verbe et le devenir-Chair et prend le risque de la disparition physique de son œuvre et de lui-même<sup>2</sup>. C'est ce risque que nous allons estimer, en mettant au

jour les contradictions internes du système symbolique du peintre et les conflits que cela entraîne avec une langue qui dissémine les signifiants.

#### L'AXIS MUNDI CONTRE L'ANUS MUNDI

Toute volonté systémique s'enracine dans un lieu sacré; pour *Le Virginal*, il s'agit de son atelier étatsunien, *omphalos* du monde dans lequel repose, en mise en abyme symbolique et clin d'œil au temple de Delphes<sup>3</sup>, le serpent Egon dans son aquarium. L'atelier du peintre se définit comme *l'axis mundi* autour duquel tout se déploie, d'autant que l'architectonique du système a pour fondement l'Art selon le Maître – ses codes (dont le christianisme, avec Northrop Frye [1982]) et ses critères, le travail et les sacrifices qu'il suppose. Sous la tutelle de Rembrandt et de Van Eyck, les créations de *l'omphalos* sont sacralisées, érigées en valeurs suprêmes tandis que, de manière générale sinon radicale, ce qui est autonome est systématiquement refusé avec véhémence, dévalorisé, renié, honni. Deux œuvres axiologiquement articulées verticalisent la dichotomie: le chef-d'œuvre *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434) *versus* le fictionnel «Dynamite-Potlatch» diabolisé des époux Tuturitchie.

Bien qu'il s'agisse d'une reproduction et non de l'original, *Les Époux d'Arnolfini* est une relique que *Le Virginal* garde précieusement. Sa pureté est intacte: la reproduction est retranchée dans l'obscurité, au centre de l'atelier. Ainsi soustraite à la vue et au soleil, cette relique est confinée dans un lieu qui lui est voué et qu'elle sacralise par sa présence. Seul un spot l'éclaire de temps à autre, une heure tout au plus, quand le temps du recueillement du Maître et de ses fidèles est venu. En signe de foi, dirait-on: à ce titre, *Les Époux Arnolfini* sont un puissant symbole comme l'était le Credo pour le christianisme, un signe de ralliement pour les initiés que sont ici les peintres de l'atelier. Autrement dit, le tableau incarne: «1) le multiple unifié *dans* le symbole, 2) le symbole exprimant et maintenant l'unité *dans* le multiple, 3) le multiple polarisé et ramené à l'un *par* le symbole» (Borella, 2004: 51)<sup>4</sup>. Car c'est de cela qu'il s'agit, alors que le



Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434. Huile sur bois, 81,9 x 59,9 cm. © The National Gallery, Londres.

langage symbolique identitaire qu'avait instauré le christianisme en Occident a été désarticulé, remplacé par une myriade de constellations symboliques subséquentes à l'instauration d'un Occident du Sujet: la volonté de remplacer le religieux par un autre lieu de rencontre du spirituel et du corporel, l'art. Par conséquent, à l'herméneutique chrétienne se substitue l'herméneutique culturelle qui est la *conditio sine qua non* pour faire parler le symbole.

Puisque la vue est le sens primordial de l'art pictural, elle ne peut que desservir le discours symbolique – trop présente, trop directe souvent, elle ne cache pas suffisamment l'essentiel. Il faut la soupçonner et de ce fait, dans l'herméneutique voulue par *Le Virginal*, trop de visibilité tue le symbolique. Comme preuve de leur inefficacité symbolique, les fèces d'autrui sont exhibées, voire revendiquées – même si la reconnaissance tue sa transgression. À côté de l'atelier, sur le front de mer de Venice (Los Angeles), deux productions de cette sorte sont

exposées au grand jour: la muraille que peint l'élève du Maître, Diego, longue de quarante mètres et haute de quatre mètres, et surtout la mégastructure du couple Trevor et Tootsie Tutturitchie, qui pousse sur la plage. Ce «Moloch» abrite des œuvres – dons d'artiste, de mécène etc., – vouées à partir en fumée par les explosifs d'un mouvement qui s'est nommé pour l'occasion «Dynamite-Potlatch» et dont les Tutturitchie sont à la tête. Sa visibilité, exagérée par le soleil brûlant de Venice, refuse le symbolique:

*J'ai dirigé ma longue-vue sur leur construction. Elle est d'une banalité sidérante. Tous les poncifs de l'art contemporain s'y conjuguent. Un bilan de tous les bluffs de la décennie.*

(Grainville, 1988: 170)

Dans la mise en place de son système, Le Virginal dresse un mur infranchissable entre le symbolique et le spéculaire en art, manière de montrer que le spéculaire, dans son extrême crudité, refuse la part d'invisible contenue dans le symbole. Point besoin de cet *immundo* physique rejeté par Jean Clair – poils, fèces, urine dans certaines œuvres d'art contemporain – pour que Le Virginal s'enflamme («la barbarie déferle, l'étron tueur et le gourdin du Hun» [*ibid.*: 158]) et use d'une terminologie scatologique pour poser un verdict cinglant à l'encontre du couple Tutturitchie: «de la merde de chien cancéreux, deux bâtons de merde tartinés de pus pire que de la merde» (*ibid.*: 166).

L'*anus mundi* obscène matérialise la confusion dont René Girard, après Gaston Bachelard, nous rappelait qu'elle est à l'origine de toute cosmogonie. Elle s'appelle Chaos, Ginungagap, Vide, Rien; elle attend la division, l'organisation, l'ordre que les dieux – ou Le Virginal ici – vont instaurer. Si les sacrifices ritualisés redisent cette tentation du chaos pour mieux l'exorciser, leurs formes sont singularisées en fonction de la société qui les diffuse, et certainement pas du côté du confusionnisme:

*Dynamite-Potlatch est censé réactiver à la fois les grands rites archaïques du bouc émissaire, du cheval de Troie, du gaspillage somptuaire, de la baleine de Jonas, du poisson Oannès, du sacrifice aztèque, du totémisme sioux. (Ibid.: 158)*

À l'encontre de ce groupe d'artistes, les chefs d'accusation sont majeurs. Sans doute proviennent-ils de leurs critères esthétiques, qui consistent d'abord à placer l'intuition au-dessus du labeur, du coup à dévoyer l'art et, par extension, à refuser l'ordonnance et l'axiologie faiseuses de sens pour le *socius*.

Le roman dénonce donc la volonté qu'a Le Virginal de maintenir son système symbolique contre toute forme de dissolution. Contre le diabolique, en son sens originel en fait, si le diabolique est bien l'envers du symbolique, son antonyme: il consiste à jeter (du grec *ballein*) de travers (*dio-*), pour diviser et non pour unir en signe de reconnaissance. Quand la Grèce d'avant le christianisme employait l'adjectif «diabolique», c'était couramment, pour désigner l'objet d'envie ou de haine. Or, la lecture de *L'Atelier du peintre* valide ce sens général et l'exploite pour viabiliser le système du Virginal. Que la haine envers les Tutturitchie rende ce couple *diabolos* au sens grec du terme est une étape dans le processus.

Il faut transformer l'adversaire (le Satan, en hébreu) du dieu mort en adversaire de l'art vivant. Puisque les Tutturitchie incarnent le Mal suprême, ils subissent la même diabolisation qu'ont connue les sorcières des XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Europe. Boucs émissaires adéquats dans un système symbolique centré sur l'art, ils doivent être traités comme tels. Voilà le vœu le plus cher du Virginal, en partie exaucé par son ami Adalberto qui fait tuer le mâle du couple, Trevor. Symboliquement, se rejoue le début du monde, la confusion et l'ordonnance par le meurtre sacrificiel ou bien la fin du monde, quand le Christ vainc l'antique serpent. C'est au choix, et cela n'a guère d'importance, d'ailleurs. Ce qu'il faut, c'est rendre le système cohérent: caché/visible; chef-d'œuvre/fèces; art électif/esthétiques de la profusion ou encore singulier/pluriel; symbolique/diabolique; vivant/mort. *Axis mundi*/*anus mundi*.

#### LE PEINTRE THAUMATURGE DANS SON ATELIER

Fossoyeur de symboles, le Maître copie dans le verbe, l'attitude et la signification un modèle dont il n'est jamais question dans l'œuvre, bien que son

spectre la hante: Gustave Courbet, à qui l'on doit un premier *Atelier du peintre* (1855) sous-titré *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*.

*Allegoria* doit-elle pour autant être distinguée de *symbolum*<sup>5</sup>? Certes, après des siècles de confusion terminologique, le XIX<sup>e</sup> siècle européen, ébloui par la nouveauté d'une conscience historique, cherche à mettre de l'ordre. Avec Goethe, il va considérer que le symbole est naturel, intransitif et inépuisable, en tout point contraire à une allégorie. Mais en accolant l'épithète «réelle» à «allégorie», Courbet refuse l'artificialité que le romantisme allemand octroie au terme et le rapproche de son origine antique. L'allégorie est d'abord rhétorique, toujours discursive (et non iconique), à la différence du symbole (pour le groupe de mots, la chose concrète ou le signe). Elle risquait – et les chrétiens du Moyen Âge l'avaient bien évalué – de conduire au didactisme, ce que ne sait d'ailleurs pas éviter *l'allegoria in verbis* du Virginal quand il s'agit de fustiger systématiquement ce qui offre une résistance (symbolique). Certaines œuvres iconiques, dont celle de Courbet, résistent à cette tentation grâce, entre autres, à la part d'instrumentalisation de l'allégorie peinte prise dans les rets esthétiques. Peut-être est-ce l'une des raisons qui font que l'interprétation de *L'Atelier du peintre* de

Courbet représente un défi majeur pour les critiques et les historiens de l'art.

Allégorie ou symbole, les deux ateliers du peintre, à Ornans rue Hautefeuille et à Venice, servent de décor à une vision du monde eschatologique. C'est parce que Courbet et *Le Virginal* sont médiateurs, régulateurs et juges que le premier est physiquement représenté au centre d'une toile gigantesque, le second au centre du discours de Grainville, et que la plupart des scènes se déroulent dans son *omphalos*. «[J]'espère faire passer la société dans mon atelier, faire connaître mes propensions et mes répulsions»<sup>6</sup>, écrivait Courbet à son ami Alfred Bruyas, mais nous eussions pu attribuer ces mots au *Virginal*. Les deux peintres répartissent en effet le monde selon un système de valeurs dont la part subjective est flagrante («*ma vie artistique et morale*», précise Courbet).

Ériger l'anecdotique en système et l'histoire du peintre en Histoire ne laisse aucun doute quant à la place dévolue à l'artiste dans la société. Sa vie durant, Courbet hisse le trivial au rang de l'art, refuse l'Académie et les Beaux-Arts et prône les écoles techniques, affichant une cohérence sans faille, même une fois réduit à la misère. De fait, la dimension politique est l'une des étapes du passage du non-symbolique au symbolique dans son *Atelier du peintre*: à la droite de l'artiste sont placés les renégats (en allégories de la misère, de la religion, du commerce, du chômage, de la débauche... tous ceux qui «vivent de la mort»), à la gauche les bons (poètes dont Baudelaire, philosophes, couple s'embrassant librement... «les amateurs du monde de l'art»). Puisque cette dimension politique en est absente, le roman de Grainville ne peut se résumer à une transposition verbale de ce qui relevait de l'iconique. S'il prolonge le dire du tableau, il en dévoie son *enrage* dans le réel, refusant du reste le réalisme de son prédécesseur – les référents tels les faits divers de l'époque sont rares et laconiques.



Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1855. Huile sur toile, 361 cm x 598 cm. Musée d'Orsay, Paris. © RMN. H. Lewandowski.

Le second *Atelier du peintre* ne veut tenir aucun rôle politique. Quand Le Virginal signale à l'aile gauche des démocrates que le crime artistique de «Dynamite-Potlatch» est aussi social et politique, qui est dupe? Chacun connaît son narcissisme, son ostracisme, son dégoût de l'humain.

Le désengagement du Virginal dans le monde politique entrave un projet symbolique indissociable de sa fonction communautaire. À cet égard, les personnages sont présentés, dans l'atelier de Courbet, de façon à ne pouvoir communiquer entre eux. Quant au peintre de Grainville, il s'arrange pour que ceux qui gravitent autour de lui ne puissent entrer en contact; mieux, qu'ils le haïssent, lui: la religion de l'art est non pas celle de l'amour mais celle de la haine. Une telle inversion n'entre-t-elle pas en contradiction avec le fait qu'il prenne la place vacante de thaumaturge avec un pseudonyme aux allures de «primitif italien», déplaçant de la religion à l'Art le lieu de rencontre du spirituel et du corporel et transformant le lieu du culte en atelier? Que pour le reste, il réinjecte les mêmes recettes? D'autant plus contradictoire, quand on sait que Le Virginal-Dieu proclame à qui veut l'entendre, à son disciple Horace-Ezéchiél surtout, qu'il y a en tout un sens visible et un sens invisible, qu'il faut atteindre le mystère de l'invisible et qu'il peut les y conduire. Le système symbolique en est déstabilisé, puisque le Maître pense que seule la haine mène à l'invisible. Or, ce sentiment n'est pas fédérateur, il est perçu comme mouvement intérieur de confusion d'où sort l'ordonnance et peut-être le génie.

Le système s'ébranle tout à fait dès lors que le personnage du «pentapode»<sup>7</sup>, plus que celui de l'artiste-Centaure, entre en conflit avec la volonté consciente d'où naît le langage symbolique. À partir de là, la rupture entre structure et fonction est largement consommée, gâtée comme nous allons l'expliquer à présent, et imagée par la sexualisation du mythe de Babel.

#### STRUCTURE ET FONCTION: LA RUPTURE BABÉLIQUE

Pour Le Virginal, les dieux se sont abîmés en «habitude artistique»<sup>8</sup> et avec eux toute la dimension

artistique et métaphysique de noms tels que *Venice de Los Angeles*, *Temple* (élève du Maître qui s'installe un temps en Italie avant de reprendre l'atelier à sa mort), *Egon* (en hommage à Schiele?), *Diego* (Rivera?), *Lumière*, l'haltérophile noir... Aucun de ces signifiés n'enrichit la cohérence du langage symbolique; pire, parce qu'artificiel, cet affichage référentiel la délace. C'est encore l'habitude artistique qui empêche l'homogénéité symbolique entre la tradition chrétienne et les mythes grecs. Temple croque-t-elle une baleine échouée sur la plage qu'elle fusionne son corps de Léviathan avec celui de Lumière. À la fois Modigliani et «Michel-Ange rouge», selon le narrateur, la synthèse du Léviathan (mythe chrétien) et du corps de l'haltérophile, défini dans le texte comme un «Pan inversé» tout autant qu'un «Atlante» (mythes grecs), engage de nouvelles correspondances mythiques: la «baleine[Léviathan]-Lumière», «la sirène Lumière», «la sirène neptunéenne» et le «cachalot aux ailerons d'Icare, au torse de Samson» (Granville, 1988: 65, 135, 136). L'hétérogénéité prime toujours dans les rapports métaphoriques instaurés par le Maître: elle révèle l'impossibilité de la synthèse, donc celle d'instaurer un langage symbolique articulé reposant sur une structure fonctionnelle. De plus, quoique son érudition soit louable, elle ne construit pas du symbolique, elle ne fait que jouer. Combien ce jeu rapproche Le Virginal d'Humbert Humbert, personnage créé par Nabokov pour *Lolita*, ne doit pas faire oublier les autres points communs qu'ils partagent, ne serait-ce que le traumatisme d'un épisode au bord de la mer en Europe, la coupure d'avec cette terre d'origine, qui est une fuite à peine masquée et valorisée après coup (recherche de l'Eldorado)..., mais aussi le thème central de la perversion et de la manipulation.

Comme Humbert Humbert, Le Virginal est un Maître ès manipulations. D'abord envers des élèves et des modèles qu'il abrite dans son atelier, moyennant un contrat de réinsertion avec la mairie de Los Angeles: il les dresse sciemment les uns contre les autres, et contre lui-même s'il peut en tirer profit, par le ciment de la haine. Ensuite envers le lecteur, qu'il



tente de rallier à son point de vue et à la validation de son langage symbolique. Quant à la perversion, elle est sexuelle: Le Virginal se repaît des jeux interdits auxquels deux de ses élèves, la très sexuelle *Ruth* et Horace, se livreraient, selon lui, sur *Dick* (surnom anglo-américain pour désigner le sexe masculin). Mais le désir de voir ne s'allie-t-il pas au désir de savoir (ça-voir) mis au jour par la pensée lacanienne? Dans l'appétit sexuel du Maître se transposerait son désir d'atteindre l'invisible, la recherche frénétique du caché du symbole. Sauf qu'en fait de frénésie, il faudrait parler d'excès, puisque le désir sexuel n'engage aucune fixité, il est volatil, se pose sur différents objets, jamais satisfait, toujours en recherche. Et s'il y a un lieu qui réfute la structure, c'est bien le ça, qui ne peut être retenu prisonnier dans le lieu clos de l'atelier<sup>9</sup>. Goûtons alors l'acidité de l'oxymoron: Le Virginal est un pentapode.

L'homme réduit à ses parties génitales – ce qu'est le pentapode – motive l'œuvre à défaut du système symbolique: désir du caché de la femme et de la partie manquante du *symbolum*, d'où une profusion de chairs féminines, ici et là prises dans la proximité avec la métaphore (horizontale<sup>10</sup>) plus qu'avec l'archétype (vertical). À l'état brut le plus souvent, quelquefois sous couvert d'allusions, comme le savoureux « Tu me satyriconne » (*sic*) (Grainville, 1988: 257)<sup>11</sup> le laisse entendre en jouant d'une référence culturelle sexualisée, ou encore par une expression revivifiée: « Il y a clito sous roche et gland sous l'étoffe » (*ibid.*: 208). D'être furieusement hétérosexuel n'empêche nullement le pentapode d'imaginer un duo sodomite entre Horace et Dick, à partir duquel il revisite l'histoire du monde des hommes et des dieux pour la recomposer en variantes homosexuelles – Ulysse amant du Cyclope, Hector celui d'un Centaure, Eurydice maîtresse d'Antigone, etc. – jusqu'au début des temps où la confusion des mythes n'a d'égale que celle des sexes:

*Jupiter donne le la et sonna le glas en foutant Ganymède. Caïn encula Abel puis l'enterra. L'agriculture naquit. Ouranos, le ciel, prit Gaïa la terre par le derrière. Ainsi la lumière fut et l'aventure foira. (Ibid.: 93)*

Le désir proliférant refuse aux cosmogonies leurs fonctions génésiques: rien de productif ne peut sortir d'une aventure qui « foire ». Rien de symbolique non plus.

Dans l'atelier ou en dehors, dans l'instant ou dans le passé mythique, c'est toujours Babel. C'est-à-dire « Babel », de l'hébreu *bâlal*, dans ses deux sens étymologiques, ce qui brouille et ce qui mouille (sens plus ancien), fédérés en une perversion sexuelle que réfuterait la tradition judéo-chrétienne. La *confusion* qui en *découle* s'entend non pas au sens biblique de juxtaposition de différences, mais au sens d'une reconduction du même. S'ensuit un usage excessif d'horizontalités (tout sur le même plan) qui lamine la tentative architectonique du narrateur. Cette situation s'accorde parfaitement au Sujet défait de transcendance et relégué à la simple horizontalité du même et de l'autre; elle trouve sa force avec le post-modernisme, qui privilégie les raccords, les rhizomes, tout au plus la construction en mille-feuilles qui n'est certainement pas hiérarchie. Chez Le Virginal, l'excès de cette horizontalité se fait au détriment de l'architectonique: entre le tableau de Van Eyck et la performance des Tuturitchie, il y a une telle confusion des genres et des mythes, un tel grouillement métaphorique, que la structure s'opacifie jusqu'à disparaître.

#### DÉBORDEMENTS « PENTAPODIQUES »

Certaines métaphores doublées de métonymies amènent le lecteur à induire d'autres relations paradigmatiques que celles révélées sur le plan discursif, en plus de saisir combien la partie tend à masquer le tout. Par exemple, le « Cul-Océan » (*ibid.*: 189) de *Ruth* s'oppose à la mère-océan qui a traumatisé Le Virginal dans son enfance en Europe et motivé en partie son voyage. C'est pourquoi il faut attendre la fin du roman, qui coïncide avec la mort du Maître, pour que le cabinet secret de l'atelier révèle ses trésors. Dans une profusion d'autoportraits, les élèves découvrent une mer grise, celle de l'origine, de la mère qu'il a laissée derrière lui, sujet d'un tableau qu'il a titré *La Mer de ma mort*.

Or, « un peintre se déplace, ne va d'un pays à l'autre, que si, dans son expérience des lieux, il s'inquiète du lieu comme tel » (Bonney, 1986: 14). Ce qui est valable pour Humbert Humbert l'est pour Le Virginal, à la différence près que le personnage nabokovien trouve aux États-Unis ce qu'il avait perdu sur la Côte d'Azur (son premier amour, Annabel Leigh, morte du typhus à treize ans). Du moins est-ce l'argument principal dont il se sert pour justifier le crime qu'il commet – c'est l'amour dit-il, pour ne pas avouer au tribunal et au lecteur que c'est le désir sexuel. Le pentapode de Nabokov projette le potentiel sexuel d'Annabel sur Lolita, et Lolita sur les paysages américains. En un mot, la description des lieux physiques par Humbert Humbert est le résultat d'un emboîtement subtil pour voir le sexe que la mort lui a refusé dans sa jeunesse. Chez Le Virginal, aucune image maternelle ne vient enrichir la symbolique du lieu étatsunien, coupé définitivement du lieu de la mère (incarné par le continent européen en son entier) et des chefs-d'œuvre de l'art du passé (comme le prouve son voyage en Italie). Los Angeles est personnifiée, quoique réduite à des culs, des vulves et des vits. Que ressasse Le Virginal sinon l'éternelle question du sexe des anges, qu'il s'ingénie à parodier? Derrière cette façade de sexe et de mort sourd l'angoisse du lieu, pour celui qui, par son désir, ne peut se fixer en aucun lieu. Alors que l'Europe est morte, Los Angeles agonise de sa dépravation et de sa perte d'humanité à tous les niveaux: les gangs qui tiennent la ville sont des *Chiens* et des *Morts*, des moins qu'humains qui agissent selon leurs instincts, et les artistes se devoient jusqu'à la prostitution mondaine. L'espace étatsunien s'en trouve affecté, sujet à une décomposition qui fut fatale à l'Europe: même la mer rejette sur la plage de Venice les cadavres d'animaux dont elle ne veut plus. Néanmoins, l'inquiétude du lieu est source de création: les chefs des Chiens et des Morts sont immortalisés par les artistes de l'atelier, la baleine impulse une création puissante à Temple.

Où le langage symbolique voué à l'art échoue, l'écrivain, à distance de son anagramme, bâtit son

roman et réussit un jeu de langage complexe, arrimé à la phonétique, un jeu de plaisir buccal en somme: le désir donne au corps du texte les formes du phallus et de la vulve. Car la métaphore sexualisée à outrance grève le projet du Maître tout en favorisant le dessein de l'écrivain. Plus encore, l'excès, négatif dans la volonté d'instaurer un langage symbolique, se valorise quand il fait déborder la langue. Dans le cas de Grainville, comme dans celui de Courbet d'ailleurs, l'origine du monde est bien un sexe en gros plan, autant dire un détail, à interpréter comme un retranchement de l'être plus qu'une simple figure de style (une métonymie où le tout, même absent, est suggéré par la partie). Quand l'amante chinoise Hu est un anus, une natte et un cou à stranguler pendant le coït, quand Ruth est un « Cul-Océan », elles ne sont rien d'autre que cela: la femme en son entier n'a aucune importance. La babélisation sexuelle du monde achoppe à ces rivages où les corps signifiants sont débités au même titre que le texte lui-même.

*L'Atelier du peintre* répond par l'affirmative à la question rhétorique du critique Jean-Claude Mathieu: « La sensualité profuse du signifiant disséminé naîtrait-elle aussi du renoncement à la singularité du signifié? »<sup>12</sup>. Sans doute, la mixité de registres (trivial et soutenu) hérite de la langue célinienne à laquelle s'ajoutent une déconstruction et un éparpillement de sonorités qui offrent au texte un débordement *séminale* et *musical*. Les phrases « Jupiter donne le *la* et sonna le glas en foutant Ganymède. Caïn encula Abel puis l'enterra » citées précédemment en fournissent un exemple saisissant. Le débordement pentapodique peut se doubler quelquefois d'un jeu graphique – « hybride de *pute* et de *pythie* » –, voire d'un rapprochement sémantique aussi filé que le pourrait être une métaphore: « Il *rit*, il se sauve, revient, *crie*, il bondit dans la *mousse*, la *touche*, s'en *foutrre* plein la *bouche* » (Grainville, 1988: 284, 211; c'est moi qui souligne). Ce jeu permanent motive les listes que fournit l'écrivain, sous le masque du narrateur, et leur donne une cohérence paradigmatique:

*Épidamondas contemple une dernière fois l'amas de stars liftées  
[...] gargouilles gothiques et guenons des studios. Leurs gigoles,*

leurs rastaquouères, leurs bâtards, leurs tabourets, leurs godemichés zélés et tarifés. Les gynécées et les sérails des financiers, banquiers, contrebandiers, bandits, toute la faune encore des braqueurs et des petits branleurs de l'art, patrons, étrons, piétailles, postiches et pustuleux, podagres sur piédestals. Girls gloutonnes, gitanes gonocoquées, gérantes et leurs gitons, suppositoires de charme et suceurs esclaves.

(Ibid.: 205; c'est moi qui souligne)

Que Grainville renonce à l'unicité par la prolifération de variations à l'infini se confirme dès la deuxième phrase de l'extrait, construite d'abord par la reprise pronominale puis par l'apposition. Le sens s'abîme dans l'indétermination des référents mais révèle que la langue fonctionne par rebonds vocaliques et consonantiques. Dès lors, la faune de la troisième phrase semble s'agencer en fonction des seules variantes phonétiques, avec un enjeu référentiel d'autant plus problématique que la fonction grammaticale de certains mots n'est pas assurée (« postiches » et « pustuleux »), à la différence de la dernière phrase, où les épithètes qualifient les substantifs. Cet extrait qui préfère la parataxe à l'hypotaxe donne l'illusion de l'oral plus que de l'écrit; en cela, il est représentatif des dispositifs d'une écriture « différentielle », marquée par la succession, parfois interminable, de phrases strictement nominales. Est-il meilleure preuve de l'échec de la symbolisation dans le roman que l'usage de la parataxe? L'architectonique du monde devrait être doublée d'une architectonique de la phrase pour créer une cohérence parfaite, quitte à insister sur l'hypotaxe. Il n'en est rien dans le roman.

La volonté de rationalisation du Virginal, qui transparait dans l'instauration d'un langage avec ses codes propres et son herméneutique, s'est donc fait déborder par le « ça parle » d'une langue protéiforme, par une prépotence du signifiant sur le signifié dans une motivation poétique, un écartèlement entre les symboles et les règles sémantico-syntaxiques. Faute d'une ordonnance structurée et fonctionnelle du

monde, *L'Atelier du peintre* parle en cette « sorte de langue étrangère » que Marcel Proust accorde aux beaux livres, ce à quoi la psychanalyse lacanienne souscrirait: la langue esthétique est irréductible.

\* \* \*

Le symbole est la syntaxe du monde: avec *L'Atelier du peintre*, c'est à une « dé-syntaxication » du système symbolique que nous assistons, par débordements pentapodiques de la langue, par délaçage fréquent de son principe syntaxique et dissémination des corps signifiants, pour ne citer que les stratégies majeures de l'écriture de Grainville. La langue se met à l'écart de l'ordonnance du sens, et davantage encore du monde; elle s'oppose à la démarche symbolique plutôt que de l'accompagner.

La réflexion à l'origine du projet du Virginal se fait doubler par un Moi refermé sur lui-même, celui de l'homme après la chute, tourné vers son désir subsumé en art. La primauté du désir, donc le renvoi au singulier de l'être et non à la communauté, babélise son rapport au monde (extérieur et spatial), au passé (temporel), mais aussi son propre système (intérieur et atemporel). Une *herméneutique singulière* n'aurait aucun sens et son absence entraîne celle du symbolique, dont elle est consubstantielle. Peut-être est-ce la difficulté sous-jacente que celle de l'art comme prisme, dont l'intime de l'artiste, le pentapode en l'occurrence, est le médiateur. Le Dorian Gray de Oscar Wilde l'aurait-il saisie qu'elle n'aurait pas entraîné sa propre chute. Ni Le Virginal la sienne, suggère le dernier narrateur et nouveau Maître de l'atelier, Horace: parce qu'il n'a pas vu la violence du trait de l'élève Liu, frère de son amante chinoise, il n'a pu prévoir que Liu avait la capacité de le tuer. A-t-il à ce point perdu l'équilibre entre son devenir-Verbe et son devenir-Chair? Ce qui expliquerait qu'il y perde la vie, comme pouvait le craindre Régis Debray: les dieux ne l'ont pas puni pour son *hybris* mais un artiste l'a fait, pour la défaillance de son système.

## NOTES

1. Quoique l'inverse se produise quelquefois. Le Virginal dit en effet: «L'attente, la vigilance, la quête de l'impossible adéquation entre nos hantises et la rigueur de leur traduction, ce cheminement du langage dans le langage... la sonde qui n'en finit pas de fouiller, de chercher ses mots, son écriture, de découvrir...» (Grainville, 1988: 163).
2. En privilégiant l'esthétique au plastique (d'après R. Debray, 1992: 87-91). Pour le Centaure, lire H. Focillon, *Éloge de la main* ([1934] 1981).
3. Tueur du serpent Python, Apollon «Pythien» installe son propre oracle à Delphes et place le cadavre du serpent sous l'*Omphalos* du temple: petite pierre ovoïde censée symboliser la fécondité, l'*Omphalos* marque et l'endroit où le corps de Python gît et le nombril du monde.
4. D'après la double signification de Rufin d'Aquilée, à qui l'on doit un *Commentarius in Symbolum apostolorum*: «le *symbolum* est un signe par sa nature, et un rassemblement par sa fonction» (Borella, 2004: 51).
5. Je reprends ça et là dans la suite du paragraphe les informations livrées par J. Borella (2004: 63-81).
6. Lettre à Alfred Bruyas, novembre-décembre (Courbet, 1996: 119). Pour la description dans le détail, lire la lettre à Champfleury, de la même période (*ibid.*: 121-123).
7. Ce terme apparaît dans *Lolita* de Nabokov: il s'agit de l'homme sexué selon Humbert Humbert le narrateur, c'est-à-dire celui qui est doté de cinq membres, quatre pattes et un sexe.
8. D'après «habitude littéraire» de R. Calasso à propos de la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle (2002: 14 et suiv.).
9. Comme il n'y réussissait pas davantage dans les châteaux sadiens. Ce qui fait dire à ses détracteurs que l'Atelier est un harem de bienfaisance, un Éden despotique, un Goulag, lui un Narcisse, un Cro-Magnon, un Goliath grognon... pour finalement aboutir à cette synthèse sans appel: «Le Virginal est un Goulag» (Grainville, 1988: 203).
10. L'écriture symbolique de Grainville privilégie pour son narrateur la voie de la métaphore à celle de l'imitation directe et de l'allégorie. Voir Borella (2004: 39).
11. À partir de «il y a anguille sous roche».
12. Sur la place du sensuel dans le corps textuel, selon Jean-Pierre Richard (Mathieu, 1986: 250).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONNEFOY, Y. [1986]: «Le peintre dont l'ombre est le voyageur», dans J.-C. Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Seuil, 13-22.
- BORELLA, J. [2004]: *Histoire et Théorie du symbole*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- CALASSO, R. [2002]: *La Littérature et les Dieux*, trad. de J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, coll. «NRF».
- CLAIR, J. [2004]: *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée.
- COURBET, G. [1996]: *Correspondance de Courbet* (établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu), Paris, Flammarion.
- DEBRAY, R. [1992]: *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, coll. «NRF».
- FOCILLON, H. [(1934) 1981]: *Vie des formes* suivi de *Éloge de la main*, Paris, PUF (7<sup>e</sup> éd.).
- FRYE, N. [1982]: *The Great Code: the Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- GRAINVILLE, P. [1988]: *L'Atelier du peintre*, Paris, Seuil.
- MATHIEU, J.-C. [1986]: «Les cinq sensations de J.-P. R.», dans J.-C. Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Seuil, 235-251.
- NABOKOV, V. [1955]: *Lolita*, Paris, The Olympia Press.



# DÉFAITES DU SYMBOLE

## DAVID GASCOYNE ET L'ALCHIMIE FACE À L'HIVER DES SIGNES

BERTRAND ROUBY

La guerre est la défaite du symbole. Jetant pêle-mêle affiliations, ligatures et attaches, disséminant les corps et les signifiants, défilant les tissus organiques du sujet et de la communauté quand elle prétend les assembler, elle délace ce qui avait été colligé par le mythe et tramé par le *socius*, tirant la « fibre » patriotique pour détisser le vivre-ensemble dans la mort sans visage du soldat inconnu. Que les va-t-en-guerre brandissent les emblèmes rapiécés de la nation, de la race ou du culte n'y change rien : dans la violence pyrogène, crématoire, la fiction se consume en une auto-référentialité littéralement *forcenée*, re-bouclant le sens sur lui-même à force de tautologies meurtrières et d'itérations creuses, et l'unanimité furieuse ou enlisée n'y est qu'épuisement symbolique dans la plaine rase où se confondent les partisans à l'heure-zéro des civilisations. Dès lors, le « poète de guerre », cet artiste des tranchées articulant le désuni et façonnant l'abject, ne peut être qu'*obscène* : pour avoir perdu son lieu propre, il s'égare sur une terre rendue « inhabitable » par la ruine de la mesure, sa *poiésis* étrangement incongrue dans un chaos stérile de toute étoile dansante.

Que David Gascoyne soit rattaché à un courant « apocalyptique », inauguré par Yeats et prolongé par Dylan Thomas, l'inscrit dans cette obscénité, dans ce monstrueux dévoilement de l'horreur et, parfois, des ressorts même de la violence, de ses rouages occultes. Pour avoir vu la guerre à distance, il dit non pas l'enlèvement boueux des poètes-conscrits de la Première Guerre mais sa mise en perspective, entre-tissant philosophies de l'existence chrétienne (Kierkegaard) ou agnostique (Heidegger), alchimie (Boehme) et psychanalyse (Jung). Dans sa poésie qu'il décrit comme « métapsychologique », le symbole est conçu sous un double éclairage : l'invariant du mythe en son acception jungienne et l'idée de processus, voire de dialectique, toujours à l'œuvre (fût-ce en sous-main) chez un poète nourri de romantisme allemand. De là une définition plurielle qui n'hésite pas à énoncer ses propres contradictions :

*Le symbole peut avoir la simplicité d'une pierre polie, des contours définis et une signification sans équivoque; de même, il peut être d'une complexité dédaléenne et assujetti, même dans les confins d'une identité singulière, à de constantes métamorphoses.*<sup>1</sup>

Alors que la première partie de cette (in-)définition s'inscrit dans une filiation platonicienne où le nom, comme le symbole, est un instrument apte à désigner une réalité d'essence immuable, la seconde affirme qu'un symbole peut être contradictoire, pluriel et même insaisissable, comme le montre la suite du propos :

*Le symbole a une objectivité subjective. On peut le décrire comme reflet, précipité, cristallisation, image-talisman, et ainsi de suite, selon la disposition de son créateur ou de son observateur, mais il échappe à toute définition finale.*

Ironiquement, cette définition par défaut va à l'encontre des positions platoniciennes observées plus haut, puisque Gascoyne semble épouser les thèses que combat Socrate :

*Donc, si toutes choses ne sont pas pareilles à la fois et toujours pour tout le monde, et si d'autre part chacune n'est pas propre à chacun, il est clair que les choses ont en elles-mêmes une essence fixe, qu'elles ne sont ni relatives à nous, ni dépendantes de nous, qu'elles ne sont point tirées dans tous les sens au gré de notre imagination, mais qu'elles existent par elles-mêmes selon l'essence qui leur est naturelle. [...] Il faut donc nommer les choses comme il est naturel de nommer et d'être nommé, et avec le moyen convenable, et non pas comme il nous plaît, si nous voulons être d'accord avec nos conclusions. (Platon, 1967 : 396-397)*

Dans ses équivoques, la lecture gascoynienne du symbole résume l'ambiguïté qui s'attache au terme. C'est l'une des pierres d'achoppement de toute réflexion sur le symbole : animé d'une puissance de métamorphose liée à sa part métaphorique, il n'en présuppose pas moins une relation d'identité qui tend à constituer un monde stable et homogène (Suhamy, 1994 : 223-35). À ce titre, il est le pivot d'un double mouvement de descente de l'idéal vers l'empirique et de remontée de l'empirique vers l'idéal. Le premier mouvement, caractéristique d'une pensée qui prend sa source chez Platon et se poursuit dans le néoplatonisme et la psychanalyse jungienne, part d'une conception qui postule des universaux et une forme d'invariance ; le second, qui naît avec la modernité kantienne, fait du symbole un instrument

de la pensée intuitive, partant de son ancrage sensible pour en dégager la valeur plurivoque. Lorsque Gascoyne y perçoit une valeur univoque, il le tire dans la direction de l'invariant, ce qui risque aussi de l'appauvrir : le danger d'une telle lecture est d'aboutir à une pensée tautologique, non déterminée historiquement, non investie culturellement, qui ne verra dans le symbole que ce qu'on lui a déjà attribué de toute éternité. Par la suite, Gascoyne tire au contraire le symbole dans la direction du motif, au risque cette fois d'une parcellisation en lectures individuelles dont ne se dégagerait aucun savoir commun.

Ce double mouvement, et donc ce double risque, est illustré dans la poésie de l'auteur, qui emprunte à l'alchimie des symboles parés d'une valeur archétypale pour en défaire la configuration. Voyant se profiler la guerre, Gascoyne tente de bâtir un monde homogène en vue de tirer sens du chaos qui approche, parcourant pour cela différents champs épistémiques. Parce qu'elle convoque des figures décrivant l'union des contraires, l'alchimie lui permet de tenir un discours sur la symbolique même ; or, les ambiguïtés lisibles dans sa propre définition se répercutent dans sa poésie, qui devient le lieu d'une défiguration plutôt que d'une reconfiguration. Par conséquent, sa poésie d'inspiration alchimique, initialement censée articuler le chaos en monde, dira au contraire le défilage des liens symboliques.

« VENUS ANDROGYNE » :

DÉFAITE D'UN SYMBOLE ALCHIMIQUE

L'alchimie était avant tout pour les surréalistes une tradition souterraine en butte à la rationalité logico-scientifique, branche d'une histoire littéraire occulte. Pour André Breton, elle dévidait un fil généalogique reliant les surréalistes à Boehme ou à Swedenborg par l'intermédiaire de Blake, Nerval, Rimbaud ou Novalis, filiation ou fiction commune en marge de l'histoire littéraire et philosophique reconnue<sup>2</sup>. Principal artisan de l'introduction du surréalisme en Angleterre, Gascoyne voit en l'alchimie une méthode susceptible de se prolonger

aussi bien dans la psychanalyse que dans la mystique, et dessinant quelque chose comme une communauté de l'ombre.

*Tel que je me le représente aujourd'hui, écrit-il, le Mouvement surréaliste, au XX<sup>e</sup> siècle, n'aura été qu'une tentative instinctive pour retrouver la fonction sociale et historique qu'assumaient au Moyen Âge et au début de la Renaissance, les alchimistes.*<sup>3</sup>

Le travail de l'alchimiste dans la préparation du Grand Œuvre est pour lui non pas la métaphore exclusive d'une autre démarche, qu'elle soit métaphysique, philosophique ou psychanalytique, mais un dénominateur commun, si bien qu'en dernière instance les figures qui paraissent en relever font l'objet d'un travail de désappropriation qui les arrache à leur origine. Si Gascoyne y puise diverses figures, c'est pour leur ajouter d'autres éléments issus de domaines aussi variés que le travail de l'artiste ou de l'écrivain, le rapport à l'Histoire, la Passion du Christ, la cure psychanalytique ou la tragédie grecque, sans que ces collusions forment de nouvelles significations stables<sup>4</sup>. Elles font apparaître des motifs changeants, des agencements nomades qui ne sauraient se résumer dans une métaphysique pourvoyeuse de relations univoques entre un symbole et sa traduction.

À tenter d'interpréter les images de l'androgynie, du sphinx rouge, de la perle, des langues jumelles ou de la fleur noire à la lumière de la tradition hermétique, on en viendrait à postuler un code qui assignerait à chacune de ces figures une signification sans équivoque. Or, rien n'indique la présence d'un tel code à l'origine de ces poèmes, ni dans le journal de l'auteur, ni dans ses entretiens, et sa réponse à la question «C'est Jung qui vous a conduit à l'alchimie?» montre un intérêt d'écrivain plus que de théoricien :

*Il m'a aidé. Encore un exemple de ce que Jung appelle la synchronicité. À une certaine époque, je me suis mis à lire beaucoup de livres sur la magie, comme Rimbaud. Ce n'est pas Rimbaud qui m'y a poussé, mais je me suis dit que le poète doit avoir un fonds, un stock d'images, de symboles. Je me suis mis à lire un tas de livres sur l'alchimie pour trouver du matériau.*<sup>5</sup>

Le « fonds » en question est avant tout d'ordre esthétique : l'alchimie représente à ses yeux un réservoir d'images et non de significations, une géographie plus qu'une philosophie<sup>6</sup>. Par ailleurs, le symbolisme pour Gascoyne ne se limite pas à l'illustration de principes mis au jour par l'alchimie, mais recèle une part d'indécidable, voire d'arbitraire. Dès lors, il serait vain de prétendre élucider la signification précise des images empruntées à l'alchimie, d'autant que les poèmes où elles figurent se caractérisent par une esthétique de l'ambiguïté, de l'équivoque, de la duplicité. Ainsi, dans « Venus Androgynie »<sup>7</sup> :

*With gaze impaired by heavy haze of sense  
And sleep-dust, see: the blasphemy of flesh!  
The breast is female, groin and fist are male,  
But the red sphinx is hidden underneath the  
Weed-rank hair: muscle and grain  
Of man inextricably twined  
With woman's beauty.*

—  
*Stand up, thorn  
Of double anguish born, and pierce  
The gentle athlete flank, that fierce pain  
May merge like honey with the spirit's blood,  
Purging desire: with agony atone  
For such abhorrent heresy of seed,  
And weld twin contradictions in a single fire!* (1994: 96)<sup>8</sup>

Le symbole, lieu rhétorique où serait « jeté ensemble » le disparate, semble proposer une représentation de lui-même dans la figure de l'androgynie, « méta-symbole » par excellence car figurant le processus même de la symbolisation en son sens étymologique. L'androgynie dit la synthèse des contraires, la *coincidentia oppositorum* de l'alchimie : essence singulière et complexe, multiforme, cette figure conjugue le plotinien dans son unicité adamantine et l'héraclitéen par ses métamorphoses, d'une clarté presque objectale et pourtant dépendante de l'esprit qui la conçoit quant à son identité. Par-delà le parallélisme entre les signifiants « male » et « female » ou « man » et « woman », on observe une structure en



miroir: non seulement le nombre d'accents se distribue de manière symétrique autour de la césure centrale (ce que souligne l'aspect visuel du poème, soit quatre pentamètres, deux tétramètres et un dimètre, puis un dimètre, deux tétramètres et quatre pentamètres), mais les signifiants se répondent de part et d'autre de cette coupure, que ce soit par opposition, par redondance, par identité structurelle ou par ressemblance phonétique («impairé»/«weld», «haze»/«fire», «blasphemy»/«heresy», «see»/«seed», «red»/«blood», «muscle»/«athlete», «twined»/«double»). Cette redondance esthétique, que vient compléter la redondance sémantique de «twin contradictions», s'accompagne d'un jeu sur la polysémie, comme en témoignent les signifiants «sense», «sphinx», «grain»<sup>9</sup>, «spirit» ou l'expression «the blasphemy of flesh».

Si l'alchimie paraît fournir un ensemble d'images qui aurait alimenté le poème à travers le motif du sphinx rouge ou les opérations de fusion et de purgation (cette dernière pouvant se comprendre de manière littérale, comme élimination des impuretés et des scories, ou figurée, comme rédemption), toute lecture de ce poème comme description d'une opération alchimique serait vouée à l'échec en raison des multiples ambiguïtés qu'il recèle. L'impératif qui le conclut ne se réalise pas dans le cadre du poème, qui multiplie les contradictions au lieu de les unir dans une quelconque «flamme unique» idéale, et le lecteur est renvoyé au premier vers du poème, son «regard» («gaze») mis en déroute par cette «vapeur de sens» («a heavy haze of sense») que diffuse le texte. Par sa structure, le poème effectue une opération inverse de celle qu'il décrit: le premier vers se clive en deux possibilités de lecture, selon que l'on prendra les signifiants «gaze» et «sense» dans leur acception littérale ou figurée, et de ce clivage initial découle une série d'incertitudes (ainsi, dans le deuxième vers, faut-il entendre par «the blasphemy of flesh» que toute chair est blasphématoire, ou bien que la créature hermaphrodite représente une hérésie?) qui produisent cette vapeur de sens et inquiètent la lecture.

En définitive, le thème de la *coincidentia oppositorum* est subverti pour exprimer non plus la

fusion harmonieuse des contraires, mais l'effacement des différences, le mélange, l'impureté, la prolifération des doubles. Si le thème de la coexistence des contraires suppose un maintien de l'identité dans la réunion, c'est bien plutôt un effondrement des frontières entre masculin et féminin qui s'énonce dans ce texte. Alors que le troisième vers opère un marquage symbolique par un acte de nomination («The breast is female, groin and fist are male»), la suite du texte met en scène un entrelacement abject («inextricably twined»), une profusion impure qui met en déroute la taxinomie sur laquelle se fonde tout un code de différences («Weed-rank hair»). L'impératif «see» souligne l'obscénité de ce processus par lequel la fonction de condensation du signe s'effondre, entraînant toute représentation dans le vertige de sa défaillance. Par cette atteinte à la différence des sexes, à la séparation et à l'intégrité, c'est toute identité symbolique qui se trouve défaite. L'écriture, rituel censé relever l'impureté dans une économie d'exclusion et absorber l'abjection dans le langage comme système d'abomination, se fait au contraire l'écho d'une pulsionnalité débordante et attire la dichotomie, dispositif privilégié des systèmes de tabous, dans une danse de mort où se côtoient l'horreur et la jouissance.

#### DISSEMBLANCE, DISCORDANCE

Le symbolisme alchimique de la poésie gascoynienne s'apparente en fait à la «métaphore vive» telle que l'analyse Paul Ricoeur: le but de la démarche n'est pas de créer un symbole qui puisse rendre compte d'une expérience en dissipant toute équivoque<sup>10</sup>, ni même d'établir une relation de substitution entre deux termes, mais de faire jouer des rapports de ressemblance et de dissemblance. La métaphoricité ne repose pas sur des figures de substitution, elle est plutôt expérience (et non description d'une expérience) tensionnelle où se confrontent, dans le moment iconique, le sens et l'image, l'expérience et la pensée, le connu et l'inconnu, où la tension entre le métaphorique et le littéral garantit une pluralité d'interprétations<sup>11</sup>. Pour

Gascoyne, la métaphoricité inhérente au symbolisme alchimique ne se définit pas par la conformité de l'énoncé à une chose préexistante: le référent se constitue au fil de l'activité scripturale, si bien que métaphore et symbole sont le lieu d'une re-description, d'un nouveau paradigme pour lequel les critères de vérité ou de fausseté n'ont aucune pertinence. L'élaboration du paradigme délaisse les critères d'adéquation et de correspondance à la vérité des choses pour se définir en termes esthétiques, herméneutiques et rhétoriques. En conséquence, la métaphoricité symbolique, telle que définie par les rapports du semblable et du dissemblable, ne renvoie ni à l'*eidos* platonicien, ni à l'*Idee* hégélienne. Gascoyne entend le symbole comme Ricœur entend la métaphore: moment iconique pris dans un jeu entre figuration et défiguration.

Les deux poèmes qui suivent «Venus Androgyne» proposent différents modèles pour exprimer l'échec de la fusion harmonieuse des contraires. Dans «Amor Fati», qui semble exalter l'union des amants, c'est une irréductible discordance qui apparaît à la lecture.

*Beloved enemy, preparer of my death,  
When there's no longer any garment left  
To lessen the clenched impact of our limbs,  
When there is mutual drought in our swift breath  
And twin tongues struggle for the brim  
Of swollen flood – an aching undertow  
Sucking us inward – when the blood's  
Lust has attained its whitest glow  
And the convulsion comes in quickening gusts,  
Speaking is fatal: Do not break  
That vacuum out of which our silence speaks  
Of its sad speechless fury to the star  
Whose glitter scars  
The heavy heaven under which we lie  
And injure one another O incurably! (1994: 97)<sup>12</sup>*

Tout le texte est régi par un dispositif fondé sur l'évitement de la rime et donc sur le report de l'harmonie («limbs»/«brim», «flood» [situé en milieu de vers]/«blood's», «lust» [en début de vers]/«gusts», «star»/«scars»). Le /s/ final, marque du pluriel ou de

l'appartenance, empêche la rime d'advenir: la fusion que décrit le texte est minée par un dispositif phonétique où les indices de la pluralité et de la possession ruinent la coïncidence des opposés, dont le but est précisément de maintenir le pluriel dans l'unique, l'entr'appartenance dans la corrélation. C'est toute une mystique de l'union des contraires qui se trouve ainsi pervertie par l'agencement phonétique du poème, où le sexuel, métaphore privilégiée de l'extase mystique, se traduit phonétiquement sous l'aspect d'une impossible coïncidence. Les seules rimes du poème énoncent la latence de la mort dans le souffle des amants («death» et «breath») et, dans les deux derniers vers, la discordance est portée à son paroxysme avec l'écart phonétique séparant la proposition «we lie» de l'adverbe «incurably».

Dans «The Fault», en revanche, la rime est bien présente au début du poème, mais avec des intervalles si courts que le texte donne l'idée d'un halètement plutôt que d'une forme harmonieuse.

*To live, and to respire  
And to aspire, to feel the fire  
Urge upward through the mortal part and gain  
Through burnt-out veins still higher!  
But who has lived an hour  
In the condemned condition of our blood  
And not known how a wound like a black flower,  
Exquisite and irreparable, can break  
Apart in the immortal in us, or not felt  
An intimation of the fault: to be alive! (1994: 98)<sup>13</sup>*

Cette rime se retrouve au vers 4 («still higher») au terme d'une séquence plus longue, d'où une impression d'harmonie aussitôt contredite par la concessive amorcée au vers 5 («But who has lived an hour»<sup>14</sup>). La rime est cependant reprise aux vers 5 et 7 (*hour/flower*), mais l'exclamation finale («to be alive!») renvoie d'un point de vue sémantique à la première proposition du poème («To live») pour mettre en évidence l'écart phonétique séparant «to be alive» de «To live»<sup>15</sup>. De la sorte, l'apparent bouclage du texte dans une forme close est un leurre destiné à souligner la «faille» qui donne son titre au poème. Ce titre,

«The Fault», se trouve donc investi d'une valeur programmatique qui définit l'agencement phonétique du texte pour l'inscrire dans une esthétique de l'espace et de l'impossible ajustement, non de la correspondance idéale.

#### L'INDÉTERMINATION SYMBOLIQUE

La décomposition de l'homogénéité symbolique dans le jeu textuel se prolonge dans des paysages marqués par la désymbolisation. Cette dynamique est inspirée par l'imminence de la guerre, lisible dans la fragmentation des signes susceptibles de garantir l'unité de la culture européenne. Son arrivée se fait avènement, «heure-zéro» où l'occultation se transmue en révélation et le regard affrontant le *Nada*<sup>16</sup> gagne lucidité en traversant l'éclipse. L'indétermination symbolique se manifeste dans quatre lieux emblématiques: l'Europe ensevelie sous la neige, le parc «anhistorique», la gravière et le lit du soldat blessé.

Le poème «Snow in Europe» livre le cadre spatial et temporel de la désymbolisation, un cadre paradoxal puisqu'il ne délimite rien *stricto sensu*, disant plutôt l'effacement des repères et, partant, l'impossibilité de tout marquage symbolique.

*Out of their slumber Europeans spun  
Dense dreams: appeasement, miracle, glimpsed flash  
Of a new golden era; but could not restrain  
The vertical white weight that fell last night  
And made their continent a blank.*

—  
*Hush, says the sameness of the snow,  
The Ural and the Jura now rejoin  
The furthest Arctic's desolation. All is one;  
Sheer monotone: plain, mountain; country, town:  
Contours and boundaries no longer show.*

—  
*The warring flags hang colourless a while;  
Now midnight's icy zero feigns a truce  
Between the signs and seasons, and fades out  
All shots and cries. But when the great thaw comes,  
How red shall be the melting snow, how loud the drums!*

(1994: 125)<sup>17</sup>

À l'instar de celle qui tombe sur l'Irlande à la fin de la nouvelle de Joyce, «The Dead», la neige qui recouvre l'Europe efface les tracés identitaires et, par là même, tout ce qui «fait signe». Dans la neige niveleuse, figure mortuaire, se lit par métaphore le retour des forces psychiques à un état où toute énergie serait annulée. Les landes étales de l'Europe voient s'effacer non seulement les tracés naturels entre plaine et montagne, mais aussi toute distinction culturelle entre ville et campagne, si bien que la rivalité symétrique entre les futurs belligérants atteint son plus haut point d'indifférenciation avant même la déclaration des hostilités. La guerre dévoile avant de survenir sa force de brouillage identitaire: emblèmes, drapeaux et symboles se confondent, leur fonction définitoire annulée dans la mise au repos de toute signification. Le dégel annoncé à la fin du poème entraîne avec lui la grande débâcle de la contagion violente, le mal nécessaire qui doit permettre la restauration des tracés et de l'efficace symbolique après l'interruption du régime signifiant («But when the great thaw comes, / How red shall be the melting snow, how loud the drums!»).

Un lieu émerge toutefois de cette uniformité – l'enclos décrit dans «An Autumn Park» (1994: 127) –, mais il n'affirme en fin de compte que son altérité absolue, étrangère au système de différenciations relatives qui fonde le langage et le *socius*. Le parc est une trouée dans l'Histoire, une échappée verticale qui tient de la mystique, non d'un balisage dans le temps et l'espace, et ne permet nullement de restaurer la différence dans le siècle, étant qualifié par les adjectifs «unhistoric» et «unworldly» (étranger à l'histoire et au monde). Le «portail hérissé de piques» qui le délimite, son «intégrité végétale», sa définition nécessairement apophatique («unhistoric», «indifference», «unworldly», «without words», «unsocial», «negates», «non-human») le désignent comme *hortus conclusus* édénique aux marges du monde. S'y entraperçoit dans un éclat de soleil rompant la monotonie des brumes l'imminence de la gloire au cœur du contingent, reléguée toutefois dans un hors-temps et un hors-lieu tant que la logique d'indifférenciation n'est pas

parvenue à son exaspération violente. Parce qu'il ne fait l'objet d'aucune incarnation et donc d'aucune *sécularisation*, le parc est un lieu qui ne symbolise rien, pas même l'innocence perdue. Il est *espacement* du langage, mise en espace et retrait de ce qui fonderait une différence.

La gravière jonchée de restes, de rebuts, des déchets de ce monde, signale aussi les marges de l'énonciation. Paysage « quelconque » (« nondescript terrain »), la gravière décrite dans « The Gravel-Pit Field » (1994: 137-139) se dérobe au marquage symbolique, dévoilant la situation d'équivalence rase où disparaît le monde comme système de représentations différenciées. Une issue est cependant suggérée avec l'émergence d'une volonté de puissance interprétative à même de transformer les scories en traces d'une sacralité perdue: les os d'un chien peuvent apparaître comme les reliques d'un saint, l'inscription d'un paquet de cigarettes se lire « mene mene tekell upharsin », formule par laquelle Dieu annonce au festin de Balthazar la chute de l'Empire chaldéen. Que ces lectures soient toujours contingentes indique bien qu'il s'agit non pas d'attendre « l'heure-zéro » où l'occultation se transmuera en révélation, mais de faire jouer la puissance d'évaluation (de transvaluation, dirait Nietzsche) d'un regard qui doit gagner sa lucidité en traversant l'éclipse du sens.

C'est tout l'enjeu du poème « A Wartime Dawn » (1994: 132-133), consacré à un soldat blessé. En temps de guerre, dans un espace non spécifié, un corps anonyme rêve son anéantissement, jusqu'à ce qu'une brise venue d'un « pur Néant » insuffle en retour une reviviscence des sensations. Le lieu du poème est celui de la perte de toute individuation, antérieur à toute formation symbolique car l'existence du sujet s'y fait pure *zoè* indifférenciée<sup>18</sup>. Il n'est plus même sujet, il est corps agité de soubresauts, paysage dont les remous sont d'ordre géologique. Il a été reproché à David Gascoyne d'abuser de formules abstraites telles

que « pure Nowhere »<sup>19</sup>, à tort, car c'est justement par l'indétermination que se révèle l'échec de toute entreprise de symbolisation dans un paysage où s'effacent les marques identitaires.

\* \* \*

À la lumière des autres poèmes gascoyniens, le symbolisme alchimique apparaît comme prétexte à une désymbolisation manifestée en temps de guerre. Le symbole est une fiction opératoire articulant le littéral au métaphorique, le moléculaire au spirituel, mais la suture demeure utopique, reléguée dans le hors-lieu d'un recueil scindé en poèmes « métaphysiques » (ou « métapsychologiques »), poèmes ancrés dans « un temps et un lieu » et poèmes « personnels ». Cette structure cloisonnée est encadrée au début par « Miserere », où se précipitent la Deuxième Guerre et la Passion, à la fin par « Requiem », « Elsewhere » et « Concert of Angels », sortie de l'histoire par la grâce d'un chœur qui s'élève au nadir de toute temporalité. Entre ces pôles, une progression a eu lieu: hauteur et profondeur sont abolies dans « Miserere » (« no height no depth no sign / and no more history » [1994: 75]), restaurées dans « Concert of Angels » (les derniers mots du recueil sont « the horrid depth, the spiritual height » [1994: 147]). Le trajet poétique a fait advenir un cadre emboîtant l'Histoire et la fiction, mais le lieu de leur assomption conjointe est un hors-texte. C'est alors qu'intervient le lecteur, appelé à interpréter les déterminations symboliques inventées par l'auteur comme l'indéterminé que met à nu la désymbolisation violente: ainsi le flâneur de la gravière est-il invité à *apprécier* les reliquats « sans prix » d'une habitation, coquilles vides, brimborions sans valeur mais aussi, peut-être, inestimables pourvu qu'un regard les anime – à convertir la trace en Texte, la dépouille en relique et la scorie en symbole, façonnant et consacrant tout ce qu'il voit.

## NOTES

1. D. Gascoyne, « Note on Symbolism », propos traduits par M. Remy (1984 : 141).
2. A. Breton entrevoit cependant un lien plus profond entre surréalisme et alchimie, sans en expliquer la nature : « Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but » (« Second Manifeste du surréalisme » [1930], dans Breton [1979 : 124]).
3. Entrée du 12 juillet 1941 (Gascoyne, 1984 : 387).
4. Par exemple dans *The Sun at Midnight* : « Quel est l'élément mercuriel contenu dans l'œuvre ? La faculté de parvenir à une conscience intégrale et de devenir ainsi un fidèle miroir du Macrocosme, ce n'était pas possible avant que n'aboutissent les recherches scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle en physique et en psychanalyse » (1970 : 25 ; c'est moi qui traduis).
5. Entretien traduit par M. Duclos (Duclos [dir.], 1984 : 41).
6. Dans le même entretien, il est demandé à l'auteur s'il recherchait dans l'alchimie « des images plutôt qu'une croyance ». La réponse de Gascoyne va dans le même sens : « Oui, j'ai trouvé des livres alchimiques avec des illustrations merveilleuses et des textes extraordinaires » (*ibid.*). Cet intérêt poétique pour l'alchimie est encore mentionné dans un entretien accordé à M. Remy : « C'est en lisant le travail de Jung et pendant la guerre, afin de trouver de nouvelles sources d'images, que j'ai lu beaucoup de livres sur l'alchimie » (Remy, 1984 : 7).
7. La figure alchimique de l'androgynisme apparaît aussi dans une illustration de *The Sun at Midnight* (1970 : 53). Il s'agit d'un extrait de l'*Alchimie* de Titus Burckhardt qui sert de frontispice à « Part of a Poem in Progress », rebaptisé « Unfinished Poem from Elsewhere » dans l'édition *Collected Poems 1988* (1988) et écarté de l'édition *Selected Poems* (1994).
8. Nous en proposons la traduction suivante, plus littérale que poétique, pour les besoins de la démonstration :  
*Le regard affaibli par une pesante brume des sens  
Et de poussière de sommeil, vois : le blasphème de la chair !  
La poitrine est féminine, l'aîne et le poing masculins,  
Mais le sphinx rouge est caché sous la  
Luxuriante chevelure : muscle et fibre  
De l'homme inextricablement jumelés  
À la beauté de la femme !*  
—  
*Dresse-toi, épine  
Née d'une double angoisse, et perce  
Le doux flanc de l'athlète, qu'une douleur furieuse  
Se mêle comme du miel au sang de l'esprit,  
Purgeant le désir : au martyr expie  
Si odieuse hérésie de la semence,  
Et fonds les contradictions jumelles en un feu singulier !*
9. À l'époque où il a composé ce poème, Gascoyne avait déjà connaissance des travaux de Jung, ce qui peut expliquer cette proximité du « sphinx » et du « grain » (quoiqu'en un sens différent) si l'on se réfère à ce passage de *Psychologie et Alchimie* dans lequel Jung commente un rêve où un homme se voit offrir des pièces d'or et les rejette : « L'interprétation erronée de l'*aurum philosophicum* (or philosophique) est facile à comprendre. Cependant, à peine a-t-elle eu lieu qu'apparaît le remords d'avoir rejeté le précieux secret et d'avoir ainsi mal répondu à la question du sphinx. Il arriva la même chose au héros du *Golem* de Meyrink lorsque le spectre lui offrit une poignée de grains et qu'il la rejeta. La matérialité grossière du métal jaune, avec son odieux arrière-

goût de fondement de la monnaie, et l'insignifiance des grains rendent le rejet bien compréhensible » (1970 : 107-109). Outre la figure du don et du partage, ce sont le jeu entre le littéral et le figuré et la confusion entre matière et signification symbolique qui organisent le commentaire de Jung et le poème de Gascoyne.

10. Au demeurant, la conception gascoynienne du symbolisme alchimique exclut toute saisie par le seul intellect : « L'alchimie recèle une puissance si mystérieuse qu'aucune personne de quelque intelligence ne peut y accéder ou se familiariser avec son symbolisme sans en être affectée en retour, même sans la comprendre. Mais le processus ne peut jamais être pleinement saisi par l'intellect ou autre avant son terme et, à ce stade, l'intelligence nous dit qu'il ne peut jamais être compris si ce n'est par l'esprit de Dieu » (1970 : 29 ; c'est moi qui traduis).

11. « C'est avec la métaphore banale, voire morte, que la tension avec le corps de nos connaissances disparaît. Peut-être aussi avec le mythe, si l'on admet, comme Cassirer, que le mythe représente un niveau de conscience où la tension avec le corps de nos connaissances n'est pas encore apparue » (Ricoeur, 1975 : 271).

12. Ma traduction :

*Ennemi bien-aimé, qui prépares ma mort,  
Lorsqu'il ne reste plus de vêtements  
Pour atténuer l'impact en serré de nos membres,  
Lorsqu'une mutuelle sécheresse habite notre souffle vif  
Et que luttent les langues jumelles pour atteindre le bord  
De la crue imminente – douloureux courant  
Qui nous aspire en lui – lorsque la soif  
Du sang atteint son éclat le plus blanc  
Et qu'arrive la convulsion par accès grandissants,  
La parole est fatale : Ne brise pas  
Ce néant d'où notre silence parle  
De sa triste fureur muette à l'étoile  
Dont l'éclat mutile  
Le pesant paradis sous lequel nous gisons  
Et nous blessons, ô, incurablement !*

13. Ma traduction :

*Vivre, et respirer,  
Et aspirer, sentir le feu  
Traverser, pressant, la part mortelle et gagner  
Par les veines brûlées son empyrée !  
Mais qui a vécu une heure  
Dans la condition condamnée de notre sang  
Mais sans savoir qu'une blessure telle une fleur  
Noire, exquise, irréparable, peut  
S'épanouir dans l'immortel en nous, ni connu  
Quelque indice de la faute : être vivant !*

14. C'est également par une concessive introduite par la conjonction « but » que, dans « Venus Androgyn », se succèdent séparation taxinomique et profusion impure (« But the red sphinx is hidden underneath the / Weed-rank hair », vers 4-5).

15. Cet écart phonétique est relevé par M. Remy, qui en conclut à juste titre à une opposition entre une logique de l'énergie exprimée par « To live » et une logique de la morale signifiée par « the fault : to be alive » (1984 : 45-48).

16. Le thème du *Nada* doit s'entendre au sens de Pierre Jean Jouve, abondamment lu et traduit par Gascoyne.

17. Ma traduction :

*De leur sommeil les Européens tissèrent  
Des songes denses – apaisement, miracle, aperçu*

D'un nouvel âge d'or – mais ne purent  
Empêcher le poids blanc vertical tombé la nuit passée  
Qui annula leur continent.

—  
Chut, dit la neige uniforme,  
L'Oural et le Jura rejoignent à présent  
La désolation de l'Arctique lointain. Tout est un;  
Monotone absolu : plaine et monts, champs et ville :  
Contours et frontières ne se voient plus.

—  
Pendent les drapeaux de guerre, incolores pour un temps;  
Le zéro glacé de minuit feint la trêve  
Entre les signes et les saisons, étouffant  
Tous les coups et les cris. Mais quand viendra le grand dégel,  
Que la neige fondue sera rouge, que les tambours seront bruyants!

18. Le terme de *zoè* s'entend au sens que dégage Agamben (1997 : 9-20).  
19. On pense à R. G. Lienhardt, qui adresse ce reproche dans son article « The Ultimate Vision » (1944).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [(1995) 1997] : *Homo Sacer*, tome 1 (*Le Pouvoir souverain et la vie nue*), trad. M. Raiola, Paris, Seuil.  
BRETON, A. [(1962) 1979] : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».  
DUCLOS, M. (dir.) [1984] : *Cahiers sur la poésie*, n° 2 (numéro spécial David Gascoyne), Université de Bordeaux III, Groupe d'études et de recherches britanniques.  
GASCOYNE, D. [1970] : *The Sun at Midnight*, Londres, Enitharmon Press ;  
— [1984] : *Journal de Paris et d'ailleurs*, trad. C. Jordis, Paris, Flammarion ;  
— [1988] : *Collected Poems 1988*, Oxford, Oxford University Press ;  
— [1994] : *Selected Poems*, Londres, Enitharmon.  
JUNG, C. G. [1970] : *Psychologie et Alchimie*, trad. H. Pernet et R. Cahen, Paris, Buchet/Chastel.  
LIENHARDT, R. G. [1944] : « The Ultimate Vision », *Scrutiny*, vol. 12, n° 2 (printemps), 140.  
PLATON [(v. 385 av. J.-C.) 1967] : *Cratyle*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF ».  
REMY, M. [1984] : *David Gascoyne ou l'Urgence de l'inexprimé*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.  
RICŒUR, P. [1975] : *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.  
SUHAMY, H. [1994] : *Stylistique anglaise*, Paris, PUF.

**HORS DOSSIER**

# FIGURES DE SURFACE MÉDIA

ALEXANDRA SAEMMER

*The Dreamlife of Letters* (2000), poème cinétique de Brian Kim Stefans<sup>1</sup>, fait partie des créations numériques les plus commentées du Web. En effet, après quelques instants de stupeur où le lecteur tente en vain d'interagir avec les mots bougeant sur l'écran, il est rapidement happé par la variété et la finesse de ces animations qui explorent une « vie rêvée » des lettres de l'alphabet. Tout en insistant sur la grande inventivité de Stefans, la plupart des commentateurs se contentent cependant de remarques très générales quant au contenu et à la forme du poème. Les lettres et mots dansent, s'étirent, s'affaissent, tombent, fondent, se séparent, séduisent et tourbillonnent, observe par exemple Katherine Hayles (2007). Or, les verbes « s'étirer » et « séduire » qualifient ces animations de façons très différentes : l'un se contente de décrire un *effet*, l'autre en donne une *interprétation*. Seule une analyse approfondie peut rendre compte du fait que la mise en mouvement des lettres et des mots parfois souligne le contenu, parfois le contredit, parfois le nuance ou l'enrichit de résonances inattendues.

En poursuivant la lecture des commentaires et des critiques, l'on remarque par ailleurs que l'inscription de ce travail dans la tradition poétique divise fortement les esprits. Alors qu'Edward Picot affirme qu'il ne s'agit pas là d'un travail d'avant-garde, et qu'il faudrait voir dans la création de Stefans plutôt une forme de « classicisme » (2003), James Mitchell (2007) avance que les méthodes de l'analyse littéraire traditionnelle lui semblent inefficaces face à un poème dont la forme change pertinemment sans que le lecteur puisse intervenir. Pour Marjorie Perloff, il s'agit d'un poème « lettriste » (2006 : 11), qui s'inscrirait donc dans une école littéraire d'avant-garde préconisant l'emploi d'onomatopées, de signes idéographiques dans des poèmes en

principe dénués de « sens ». Pour Philippe Bootz, *The Dreamlife of Letters* relève en même temps de la poésie cinétique, du calligramme abstrait et de l'animation typographique, « pour dessiner des chorégraphies qui inventent une histoire des mots, montrent comment ils se forment et se transforment à partir des lettres comme un acteur jongle ou change de costume » (2006). Lori Emerson constate que le lecteur de ce poème est avant tout dans un rôle passif, qu'il n'aurait rien à interpréter : elle cite Walter Ben Michaels pour dessiner la vision problématique d'une littérature dans laquelle la signification d'un texte serait entièrement subsumée par son mouvement (2005). Katherine Hayles au contraire voit les morphèmes et les phonèmes du poème doués d'une « imagination » graphique érotisée, exprimant un subconscient collectif avec ses sensations et ses désirs (2007).

La grande divergence de ces commentaires m'a interpellée, tout autant que leur caractère trop généraliste. En proposant une lecture détaillée des premières minutes de *The Dreamlife of Letters*, j'essaierai de dégager ce que je propose d'appeler des « figures de surface média ». Une taxinomie nouvelle permettra de caractériser avec précision la relation entre le contenu des mots et leur mise en mouvement et de réfléchir ensuite sur l'inscription de ces formes de poésie cinétique dans les mouvements de la poésie d'avant-garde.

Tout d'abord, il s'agira pourtant de justifier l'emploi du terme « figure » dans le cadre de la poésie numérique. L'on peut supposer avec Pierre Fontanier que le mot « figure » ne s'est dit dans un premier temps que des corps. Le discours n'a pas de corps proprement dit. Il a pourtant, remarque Fontanier, « dans ces différentes manières de signifier et d'exprimer, quelque chose d'analogue aux différences de formes et de traits qui se trouvent



dans les vrais corps » (1977 : 63). La rhétorique s'est donc emparée du mot *figure* pour désigner un ensemble de phénomènes syntaxiques, pragmatiques, sémantiques et stylistiques. Différents classements et taxinomies ont été proposés. De Quintilien à Fontanier, la figure a généralement été considérée comme un écart, « un changement raisonné du sens ou du langage par rapport à la manière ordinaire et simple de s'exprimer », « le changement en un tour poétique ou oratoire d'une forme d'expression simple ou obvie » (Quintilien, IX : 1, 11-13). Pour Pierre Fontanier, l'expression « simple et commune » par rapport à laquelle la figure s'écarte est l'usage ; l'auteur est pourtant conscient du fait que certaines figures sont entrées dans l'usage. Dans l'introduction des *Figures de discours* de Fontanier, Gérard Genette nuance cette conception de la figure fondée sur la présomption d'une norme.

*Pour la rhétorique, résume Genette, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'expression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression simple : ainsi, dans le cas des tropes, est trope-figure le mot pris dans un sens détourné qui s'oppose au mot pris dans son sens propre ou « mot propre ». (1977 : 10)*

Comme ses prédécesseurs, Gérard Genette considère ainsi la figure comme « un écart entre le signe et le sens », comme un « espace intérieur du langage » (1966 : 205, 221) ; Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer précisent pourtant que ces notions d'incongruité ou d'écart ne doivent plus être entendues normativement :

*[...] la figure dessine l'espace dans lequel auraient lieu l'écriture et la littérature, espace sémantique entre le figuré et le propre, surplus de sens (par la valeur connotative attachée à la figure) qui abolit, verticalement, la linéarité du discours. (1995 : 583)*

Lorsqu'il s'agit de circonscrire les phénomènes syntaxiques, pragmatiques, sémantiques et stylistiques de la poésie numérique, certaines « figures de discours » classiques semblent s'imposer assez naturellement. À la suite de Stuart Moulthrop, Jean Clément souligne par exemple qu'« appliqué à l'hypertexte, le concept de métaphore permet de rendre compte du fait que tel fragment se prête à plusieurs lectures en fonction des parcours dans lesquels il s'inscrit » (1995). Katherine Hayles propose le terme d'« embodied metaphor » (2007) pour désigner la relation entre similarités fonctionnelles et manipulations de l'inter-acteur dans le domaine des jeux vidéo. Serge Bouchardon met en relation l'hypertexte et l'art de l'ellipse ; dans un récent article, il propose le terme de « figure de manipulation » pour décrire certaines possibilités

d'interaction avec le texte numérique, identifiant par exemple des « figures de déplacement », de « substitution » et de « transformation » (2007 : 163-164). Ces différentes figures d'interaction ou de manipulation peuvent être appelées « figures d'interface média » lorsque le contenu du média et le geste de manipulation entrent dans des relations signifiantes. Une taxinomie reste à mettre en place pour les caractériser de façon plus précise. Philippe Bootz propose par exemple d'appeler « inversion interfacique » une figure définie comme une inversion entre le contenu et l'interface. Dans le cas extrême, cette figure d'interface devient « a-média ». Le visiteur, le « spect-acteur »<sup>2</sup> peut prendre plaisir à explorer l'interface pour elle-même, et la faire fonctionner par jeu. L'interface devient « le véritable objet de la sémiologie » (Bootz, 2007 : 119), le contenu interfacé n'étant plus alors considéré que comme artéfact nécessaire au fonctionnement technique de l'interface.

Les plus récents travaux e-poétiques font apparaître un nouvel arsenal de figures qu'il faudrait sans doute appeler « figures-processus ». Dans la e-poésie cinématique, « média », son et mouvements se trouvent généralement synchronisés de façon prescriptive par l'auteur dans le but de créer, par exemple, des relations « métaphoriques » entre eux. Lorsqu'il regarde et lit certaines parties de *Passage* de Philippe Bootz (2007)<sup>3</sup>, le spectateur observe bien encore une cohérence entre son et mouvements ; mais cette cohérence est à certains moments engendrée par des échanges d'autorisations entre programmes. Le spectateur voit, entend de la cohérence, mais jamais au moment même où est rejoué le poème numérique. Des « tresses », basées sur une mise en cohérence entre des UST<sup>4</sup> musicales et visuelles, permettent le surgissement de certaines « distorsions » dans la relation entre son et visuel – des distorsions qui correspondent au projet esthétique de l'auteur sans pour autant être pré-programmées. De nouvelles figures apparaissent ainsi quand le visuel ne « colle » pas à la musique. Elles sont « a-média » non pas parce qu'elles n'impliquent aucun média, mais parce que la mise en correspondance entre les médias est régie par des processus.

La poésie purement cinématique, non interactive, est caractérisée par ce que j'appelle des « figures de surface ». Elles se manifestent par exemple dans toutes les animations textuelles qui ne sont pas régies par les processus comme celles basées sur les UST, et où les mouvements du texte suivent l'*harmonie* de la musique. De telles figures, que j'ai commencé à identifier dans mon livre *Matières textuelles sur support numérique* (2007), sont résolument « média », même si leur fonctionnement est toujours  *fatalement*  conditionné par l'instabilité de l'interface. Leur « sens figuratif »

se crée sur la surface de l'écran, entre les parties lisibles, visibles et audibles du poème numérique. Pour l'instant, je me suis concentrée dans mes travaux sur les relations entre le lisible et le visible, selon deux axes de recherche qui me paraissent indissociables : le texte dans un dispositif numérique reste-t-il lisible ? Autrement dit, résiste-t-il à l'hypermédia ? Et quels sont les outils d'analyse qui pourraient nous aider à décrire avec précision l'ouverture du champ sémantique du texte numérique vers ses dimensions graphiques, cinétiques et interactives ?

Dans un récent article pour la revue *Communication et Langages* (2008), j'ai essayé de trouver quelques réponses à la première question en me basant sur les résultats d'une enquête menée en 2006 avec des étudiants de l'Université Lyon 2<sup>5</sup>. Pour une majorité des sujets ayant participé à cette enquête, la lecture numérique constitue avant tout une expérience qui fait regretter le papier. Les contraintes imposées par le recours aux outils informatiques occupent une place importante dans les réponses recueillies. S'il y a « disparition » du texte numérique, elle est pourtant également provoquée par certaines caractéristiques du texte numérique lui-même. Les nouvelles formes graphiques, la mise en mouvement et l'hypertextualisation du texte numérique suggèrent une proximité entre signes écrits et iconiques, mobilisant simultanément plusieurs activités cognitives. Le rapport entre observation, écoute, lecture et interaction peut se révéler conflictuel à maints égards et peut, dans certains cas, mettre en danger le texte comme matière signifiante.

Concrètement, c'est d'abord grâce aux jeux sur les polices de caractères et sur les couleurs de lettres que la matière textuelle se transforme sur support numérique. Les contraintes de la typographie papier disparaissent, laissant place à des expérimentations les plus diverses. Il faut cependant se demander si, dans certains cas, la forme ne prime pas sur le contenu – si l'on ne regarde pas plus ces mots qu'on ne les lit.

L'hypertextualisation constitue un deuxième élément de risque pour le texte numérique. D'un côté, il est signe linguistique ; de l'autre, il est affecté d'une signalétique qui rapproche sa fonction de celle d'un bouton. Ce double usage, linguistique et informatique, se révèle problématique à plusieurs égards : « la visibilité du texte est affectée ; l'attention se concentre sur le mot au détriment du fragment et de la cohérence sémantique globale » (Gervais et Xanthos, 1999). Un potentiel de construction de sens entre les médias impliqués et les gestes d'interaction mobilisés existe encore, mais ne résiste plus : le lecteur est absorbé par la fascinante « jouabilité » de l'interface. Le texte numérique oscille ainsi entre apparition et disparition, visibilité et invisibilité.

La pénétration intersémiotique entre mouvement et contenu du texte, observable notamment dans *The Dreamlife of Letters*, n'est pas non plus sans danger : le déroulement logico-temporel de la lecture et le déroulement de l'animation s'entrechoquent – le mouvement risque de prendre le dessus sur le contenu. Les défenseurs d'un cloisonnement entre les esthétiques textuelles et plastiques pourraient considérer l'éventuel dépassement du texte par la dimension cinétique comme une « contamination » néfaste. Avec les termes de la pragmatique, l'on pourrait également parler d'une « opacification ». Comme l'explique François Récanati, le seul fait de mettre entre guillemets une expression linguistique produit déjà un important renversement de valeurs : « ainsi une expression référentielle [...] cesse de représenter sa référence pour exhiber son sens ou sa forme, ceux-ci n'étant d'ordinaire que les supports transparents de la représentation » (1979 : 132). Les dimensions graphiques, plastiques et cinétiques du texte numérique provoquent indubitablement une autre forme de renversement, qui se situe également du côté du *type*, du contenu linguistique *in abstracto*. Comme nous pourrions le constater à travers l'analyse de *The Dreamlife of Letters*, ce renversement est pourtant souvent caractérisé par un regain.

Le deuxième axe de recherche, qui se trouve au cœur du présent article, consiste donc à trouver des outils d'analyse pour décrire ces oscillations, ces renversements et ces regains de sens avec plus de précision. Le propos sera ici focalisé sur les « figures de surface média ». Une vue d'ensemble des autres chantiers ouverts (figures d'interface média et a-média, figures de processus) est proposée dans le *Tableau I*, en fin d'article.

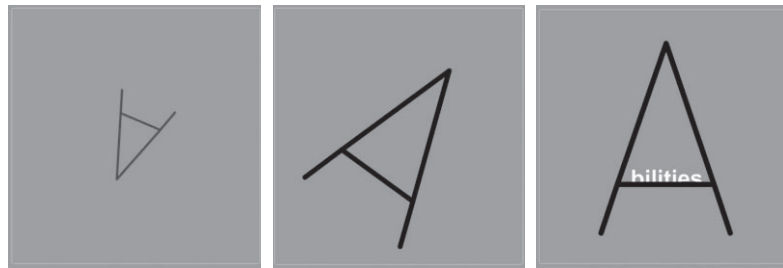
Par des dénominations comme « métaphore », « métalepse » ou « hypotypose animée », j'avais essayé, dans *Matières textuelles sur support numérique*, de décrire des « phénomènes de sens » dans la littérature numérique où la mise en mouvement influe de façon significative sur le sens du mot animé. N'est-il pourtant pas dangereux d'emprunter des termes que la rhétorique classique a forgés pour caractériser des phénomènes textuels, alors que les signes de la poésie numérique relèvent presque toujours de différents systèmes sémiotiques (notamment visuels) ? Certes, les « figures de discours » décrivent d'abord des phénomènes linguistiques. Il est néanmoins curieux d'observer à quel point certains auteurs ont emprunté aux arts de l'image pour décrire le fonctionnement de ces figures. Voltaire va jusqu'à exiger que tous les tropes qui tiennent de la métaphore offrent une *image* qui puisse être *figurée à l'œil* par la main d'un peintre<sup>6</sup>. Fontanier nuance ces propos en incluant dans le fonctionnement de la métaphore les autres sens comme l'ouïe ou l'odorat, mais il ne conteste pas

le fait qu'une certaine *matérialité*, une certaine *sensorialité* du langage caractérise tous les tropes. Plus loin dans son ouvrage consacré aux *Figures de discours*, il affirme ainsi que certaines figures de style (comme l'hypotypose) consistent à mettre les choses « sous les yeux ». Il n'est donc pas si surprenant que la linguistique soit devenue la *métaphore* structurante des théories des arts de l'image - pensons par exemple à la sémiologie de l'audiovisuel développée par Christian Metz. Stefan Goltzberg se demande néanmoins s'il existe une métaphore visuelle *au même titre* que la métaphore linguistique, ou si l'on appelle « métaphore » les phénomènes non verbaux qui s'en rapprochent seulement, et ne méritent donc ce titre que *métaphoriquement*<sup>7</sup>.

Dans les analyses de *The Dreamlife of Letters* qui suivront, afin de rendre sensibles certaines proximités entre les figures du discours classiques et les figures de surface média de la poésie numérique, j'ai parfois continué à faire des emprunts aux taxinomies classiques; pour éviter les analogies trop téméraires, j'ai essayé dans d'autres cas de trouver une nouvelle terminologie. Il me paraissait important que ces termes marquent la différence avec les processus techniques qui ont servi à fabriquer les animations en question: le *morphing* ou le *fade-in* par exemple ne doivent pas être considérés comme des figures en soi; d'abord simples « effets », ils deviennent « figures » en relation avec le *contenu* du média sur lequel ils sont appliqués.

Le projet *The Dreamlife of Letters* est né dans le cadre d'une table ronde virtuelle (1999) sur le thème « sexualité et littérature ». À partir d'un texte érotique de l'écrivain Dodie Bellamy, la critique féministe Rachel Blau DuPlessis a proposé une relecture très personnelle, assez opaque, où les jeux de mots occupent une place importante<sup>8</sup>. Brian Kim Stefans répond à DuPlessis en mettant d'abord tous les mots de son texte dans un ordre alphabétique, et en composant ensuite, à partir de certains d'entre eux, une série de poèmes qu'il qualifie lui-même de « concrets », et qui constituaient sa contribution à la table ronde. La tradition de la poésie concrète<sup>9</sup> lui paraît pourtant rapidement trop pesante: il décide donc d'explorer la « vie rêvée » des lettres par le biais de l'animation textuelle. Selon l'auteur, le résultat final de *The Dreamlife of Letters* ne s'inscrit donc plus tout à fait dans la poésie concrète. Qu'est-ce qui a changé? Regardons de près ce qui « arrive » aux lettres et aux mots, mis en scène sur fond orange dans une petite fenêtre carrée.

Je laisse de côté le prologue pour me concentrer tout de suite sur le titre du poème, qui apparaît au milieu de la fenêtre, se



stabilise brièvement, et disparaît au même rythme. Cet effet, que l'on fabrique avec le logiciel *Flash* par le biais de la technique du *fade-in* et du *fade-out*, peut être considéré comme une figure de surface média seulement s'il transforme le sens des mots, ou s'il les charge d'un sens supplémentaire. Dans ce cas, je propose les termes d'*émergence* et d'*éclipse*, et le terme de *syncope* pour caractériser une stabilisation momentanée de la matière textuelle. Certaines émergences et éclipses rentrent pleinement dans le champ des tropes rhétoriques. Imaginons la phrase « je suis stable » qui exploserait en mille morceaux: le propos serait mis en cause de façon quasi ironique, donc tropologique. Sur le titre *The Dreamlife of Letters*, l'effet agit plutôt à la façon d'une catachrèse, d'une figure donc qui est entrée dans l'usage courant: sans en changer radicalement le sens, l'émergence et l'éclipse des mots signalent avant tout au lecteur qu'il se trouve face à un titre.

Dans la séquence suivante, la lettre A, multipliée, occupe progressivement toute la surface de la fenêtre; lorsqu'une telle multiplication de lettres « fait figure », je parlerai d'une *sporulation*. Dans la poésie numérique, il arrive que la sporulation suggère effectivement un acte de fécondation. Parfois, le mouvement « insiste » sur la matière du texte de façon quasi obsessionnelle. Ici, la lettre A est présentée comme matériel de base de l'imagination poétique. Il faut pourtant se demander si une lettre seule, affectée d'un effet d'animation, peut déjà constituer une « figure » (l'unité *minimale* pour accueillir la figure étant habituellement le mot).

La lettre A arrive ensuite lentement du fond en grandissant et en tournant sur elle-même. Cet effet de redimensionnement, très fréquent dans la poésie numérique, n'est pas une figure en soi – mais il peut le devenir. Dans le fragment 10.38 de la création *Vingt ans après* de Sophie Calle (2001) par exemple, la première phrase du texte – « Cette histoire me colle à la peau » – est animée de sorte que les lettres se détachent légèrement de la surface environnante et avancent en direction du lecteur en grandissant. Ensuite, la matière textuelle se stabilise à nouveau; chaque mot acquiert une nouvelle résonance: « l'histoire », en se décollant

de la surface, semble préfigurer la mise en route d'un processus narratif. Le pronom « me » subit un soubresaut. Le verbe « colle » est partiellement contredit par le mouvement de décollage. La « peau » se soulève, laisse passer l'air. Lorsque les mots animés acquièrent ainsi un nouveau sens tropologique, j'appellerai ces figures de redimensionnement *extension* et *contraction*. Dans cette scène de *The Dreamlife of Letters*, on ne peut sans doute guère parler d'un sens tropologique, car le A n'est pas encore intégré dans un mot. L'apparition progressive de la lettre met plutôt l'accent sur le potentiel graphique de la lettre A, rappelant la manière dont une « figure de diction » soulignerait la matérialité sonore du langage dans un poème classique. Ici, l'héritage de la poésie concrète est donc encore bien sensible.

Sur la barre médiane de la lettre A apparaît maintenant « bilities », fragment de mot qui a besoin d'autres lettres pour signifier. Une telle modification, impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot, existe comme figure de diction dans la rhétorique classique et s'appelle *aphérèse*. Je garderai ce terme en ajoutant l'adjectif *transitoire*<sup>10</sup>: couplée dans la poésie numérique à des effets d'apparition et de disparition ou de changement de place de phonèmes, l'aphérèse n'est qu'un état passager, soumis à l'instabilité de l'interface (comme la vitesse de calcul de l'ordinateur). Lorsque la modification phonétique survient à la fin du mot, je propose le terme d'*apocope transitoire*. Pour la modification phonétique à l'intérieur d'un mot, la rhétorique classique ne propose aucun terme. La perte d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot sera donc baptisée *estafilade transitoire*. Lorsque l'altération d'un mot ou d'un groupe de mots s'effectue non pas par suppression de phonèmes, mais par déplacement et interversion à l'intérieur de ce mot ou de ce groupe, elle s'appellera *métathèse transitoire*.

Dans *The Dreamlife of Letters*, Stefans remédie à l'aphérèse du mot « bilities » par la figure de l'*inclusion*: il s'agit d'une mise en relation de lettres et de phonèmes, dont l'un est inclus dans la matière graphique de l'autre. Ici, l'inclusion souligne l'aspect symétrique, rassurant et protecteur de la lettre A; à sa matière typographique, on associe le toit, la maison... L'animation complète annonce, à travers ses figures, le « programme » du poème: il s'agit d'explorer les « abilities », les « capacités » sonores et visuelles de la lettre, ses possibilités de produire du sens à travers son potentiel sémantique et graphique.



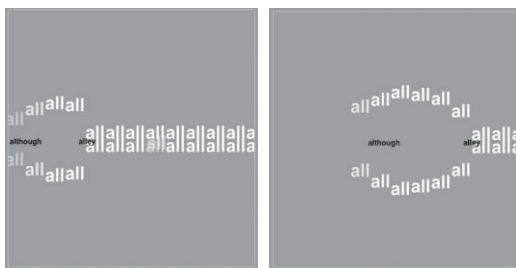
Le A « protecteur » s'éclipse progressivement. Redevenu aphérèse transitoire, « bilities » quitte sa position stable et décrit un mouvement descendant vers le hors-fenêtre. Dans certains cas, un tel mouvement ascendant ou descendant, diagonal, horizontal ou vertical peut agir comme une figure, que je propose d'appeler *transposition*. Comme les émergences et éclipses, la transposition relève souvent de la catachrèse: pensons au défilement de noms dans les génériques de films, qui ne change évidemment pas le sens des mots, mais nous signale que le film est fini. Dans d'autres contextes, la transposition peut acquérir une valeur tropologique: dans le fragment 14.45 de *Vingt ans après* de Sophie Calle, des mots se décrochent de la surface stable du bloc textuel et chutent vers le hors-cadre. Cette animation n'annonce pas seulement la pluie qui, dans le texte, menace de tomber, mais dote par exemple la phrase « nous quittons le restaurant » d'une résonance bien particulière: comme si certaines impressions de la journée racontée tombaient dans des trous de mémoire.

La séquence suivante de *The Dreamlife of Letters* est animée par de simples effets d'apparition et de disparition, des *fade-in* et des *fade-out*, et par un alignement vertical éphémère des mots « about », « abut » (être contigu), « aching » (être courbaturé), « ad » (abréviation de « advertisement »: annonce), « again » (encore), « age ». Il arrive parfois dans la poésie numérique que les mots apparaissent verticalement ou horizontalement comme s'ils étaient suscités par le mouvement des yeux du lecteur, ou comme s'ils surgissaient de la mémoire de celui-ci: dans ce cas, il faut bien parler d'*émergences*. Ici, les mots sont d'abord mis en

relation par une allitération classique: la lettre « a », stabilisée sur la page, semble se chercher des déclinaisons dans un dictionnaire. L'allitération suggère souvent un parallélisme d'idées; ici, le lecteur cherche pourtant en vain une telle cohérence – sauf s'il essaie de retrouver et de re-contextualiser les mots dans le texte de DuPlessis.

Une apparition-éclair du terme « agit » survient juste après. À nouveau, il s'agit d'une *apocope*, car, en anglais, « agit » a besoin d'une terminaison pour devenir « agitation », « agitate » ou « agitator ». L'apocope est ici définitive, le fragment de mot ne sera pas complété. Tout aussi rapidement apparaît ensuite le mot « all », massivement répété autour de l'axe médian horizontal de la fenêtre. Cette répétition peut être considérée comme pléonastique au sens classique: en étant ainsi multiplié, le mot « all » n'acquiert pas vraiment un nouveau sens; l'animation souligne plutôt le multiple, déjà signifié par le mot lui-même. Autour de l'axe horizontal, ces « all » multiples sont d'abord affectés de la figure de la *transposition*, ensuite d'une *syncope* partielle: le changement de position chaotique des mots et la stabilisation progressive de certains éléments font penser à un mouvement de foule qui se calme peu à peu, jusqu'à entrer dans un ordre presque militaire. Certains « all » restent cependant instables, comme s'ils refusaient de rentrer dans l'ordre; une légère *sporulation* souligne l'impression que ces « all », ces communautés, ne sont pas comme les autres. Alors que les « l » des mots « all » se relie à certains endroits pour former des barrières entre les « a », les « all » désobéissants annoncent déjà leur future sortie des rangs<sup>11</sup>.

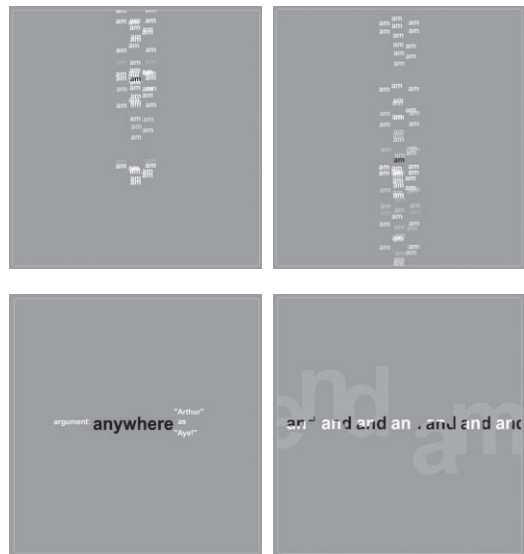
Lorsque plusieurs figures se lient ainsi pour constituer un seul système topologique, je parlerai d'une *allégorie cinétique*: l'allégorie consiste traditionnellement en une proposition à double



sens, à sens littéral et à sens spirituel, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée; ici, cette « autre pensée » est apportée par la mise en mouvement spécifique des mots, qui non seulement rend le propos plus sensible et plus frappant, mais en plus incite le lecteur à construire une « histoire »

que les mots seuls ne contiennent pas. L'allégorie cinétique ne doit donc pas être confondue avec le *ciné-gramme*, qui dit la même chose par la lettre et par le mouvement.

L'animation suivante dans *The Dreamlife of Letters* rend sensible cette différence: les rangées des « all » sont séparées par deux nouveaux mots qui se heurtent contre elles. Si les mots se heurtent et se séparent en un mouvement d'explosion, et si cette mise en mouvement a des conséquences significatives sur le sens des mots, je parlerai d'un *télescopage répulsif*; et il s'agira d'un *télescopage attractif* lorsque le heurt provoque la fusion des mots. Ici, le télescopage provoque effectivement la dispersion momentanée des « all »; cette dispersion n'est pas chaotique: un cercle se forme sagement autour de l'événement. Quels sont ces mots qui provoquent le télescopage? Le mot « alley » signifie « ruelle », « passage ». Dans ce cas précis, nous avons donc bien affaire à un *ciné-gramme*<sup>12</sup>: le mot « passage » se fraie littéralement un passage sur la surface de l'écran. Ainsi, dans cette séquence, toute une histoire finement modulée nous est racontée sur les interrelations complexes entre la communauté et l'individu. Encore une fois, le terme « allégorie » me paraît donc bien adapté pour caractériser l'interaction de toutes les figures impliquées dans la séquence.



C'est ensuite le verbe « être » à la première personne du singulier (« am ») qui est *sporulé* et affecté d'une *transposition* verticale descendante à rythme irrégulier, suggérant à travers le mouvement l'instabilité existentielle du sentiment d'être; un seul « am » est noir au lieu d'être blanc; la solitude de l'individu au

milieu d'autres individualités passantes saute littéralement aux yeux. Imaginons à quel point le sens de cette animation serait différent si le « am » restait seul et stable au milieu de la fenêtre! Parfois, le mot « am » sporulé semble d'ailleurs pouvoir fusionner en un seul. Mais cet espoir ne se réalise jamais. À nouveau, l'interaction des différentes figures de surface média forme donc une *allégorie cinétique*.

L'apparition et la répétition du mot « an » dans la séquence suivante rappellent celles du mot « all ». Contrairement à Janez Strehovec qui ne voit dans ce poème ni vers ni rime (2003), je constaterai l'existence d'une nouvelle forme de *rime cinésthésique*: certaines mises en mouvement sont reprises à travers le poème et créent des relations paradigmatiques entre les séquences<sup>13</sup>.

En principe, le mot « an » signifie « un ». La répétition du mot dans cette séquence peut donc, avec la rhétorique classique, être appelée « paradoxique », le paradoxisme étant défini comme

[...] un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord. (Fontanier, 1977 : 137)

Lorsque la lettre « d » s'ajoute au mot « an », la reduplication paradoxique redevient pléonasmique. Cette animation éphémère relève également d'une autre figure très fréquente dans la poésie numérique, que je nommerai *paronomase transitoire*. Selon la rhétorique classique, la paronomase réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais dont le sens est différent. Selon Fontanier, la paronomase donne l'impression



que les mots se sont offerts d'eux-mêmes au poète: « comme le dit Beauzée, la matière même les lui a présentés » (*ibid.* : 347). Dans la poésie cinétique, la paronomase est presque toujours transitoire, s'effectuant par *morphing* ou par *fade-in* et *fade-out* de lettres: la matérialité graphique souligne la concordance et la

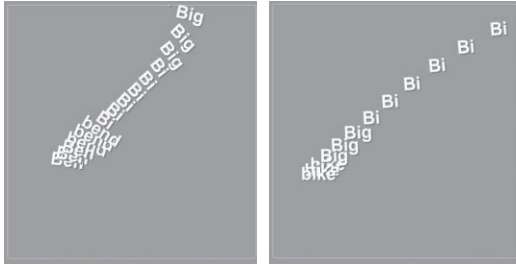
différence des mots impliqués. Lorsqu'en revanche, dans des mots rapprochés, le son et la forme sont exactement les mêmes alors que la signification est différente, je propose de nommer cette figure une *antanaclase transitoire*: c'est par le changement d'un contexte mis en mouvement que le même mot acquiert une nouvelle signification. Dans notre scène de *The Dreamlife of Letters*, un défilement horizontal des lettres « m », « e », « a », « n » et « d », formant par moments le fragment de phrase « and me », est couplé à l'apparition du mot « and ». C'est même cet effet de superposition de calques qui rend lisible le complément « d » du mot « and ». La paronomase transitoire s'effectue donc par télescopage, rendant sensible la rencontre passagère, toujours instable entre le « un » et le « moi »; le télescopage peut ainsi être interprété comme figuration passagère d'un sentiment communautaire.

La figure de l'*addition* consiste en la formation d'un nouveau mot par ajout progressif de lettres. Une relation significative se crée entre les mots affectés d'un tel effet d'animation. Ici, le mot « an » se transforme en « anywhere », en un « peu importe » qu'il faut tout de suite mettre en relation avec l'animation suivante: une *soustraction* des lettres « a » et « re » à partir de « anywhere », couplée à une *sporulation* et à une *éclipse* graduée. La combinaison de ces figures ne suggère pas seulement un drôle de truquage étymologique: bien évidemment, le verbe « are » n'est que visuellement contenu dans le mot « anywhere », alors que rien ne laisse supposer une telle familiarité au niveau de l'histoire des deux mots. Mise en relation avec les séquences précédentes, cette animation nous montre aussi, grâce aux rimes cinésthésiques, que le pluriel de l'« être » est tout aussi instable et éphémère que le même verbe à la première personne.

Lorsque le mot « argument » apparaît à côté de « anywhere », il s'agit d'une *adjonction transitoire*, figure qui rapporte plusieurs membres ou parties du discours à un terme commun qui n'est exprimé qu'une fois. En résulte une recontextualisation. Cette figure n'exerce pas d'action tropologique, car le sens du mot « anywhere » ne change pas; il est seulement précisé. Les adjonctions transitoires suivantes, « Arthur » « as » « Aye! », apparaissent par traversée horizontale, et sont couplées à un bref effet d'attraction et de répulsion avant de se stabiliser et d'exemplifier encore le mot « anywhere ». S'affichent ensuite graduellement en bas de la fenêtre les mots « behoove » (incomber), « Bellamy » et « bellum ». Comme aucune cohérence syntaxique ne peut être construite entre eux, ce passage peut être considéré comme un reliquat de l'origine concrète du poème.

Dans la séquence suivante, les mots « Ben », « bend », « bi », « Big » et « bike », sporulés, s'inscrivent sur l'écran en décrivant

une transposition verticale et descendante sous forme de courbe. Mis en relation par allitération et par des paronomases transitoires, certains mots semblent pouvoir être combinés entre eux: « Big Ben », par exemple. Après une superposition graduelle des mots et une brève syncope, la transposition reprend dans le sens inverse en décrivant une courbe ascendante.



Dans le mouvement zigzagant du mot « bike » et du mot « bend » (courbe, virage), on peut percevoir un ciné-gramme. La sporulation et la transposition graduelle du « Big Ben » font sentir, comme toute animation, le passage du temps – sauf qu'ici, le temps se reboucle à l'intérieur du dispositif sans avoir d'influence sur les comportements visuels. « Bi », transposé entre les ciné-grammes, fait penser au système binaire de l'ordinateur. Mis dans le contexte du projet original de *The Dreamlife of Letters*, il introduit aussi le thème de la bi-sexualité.

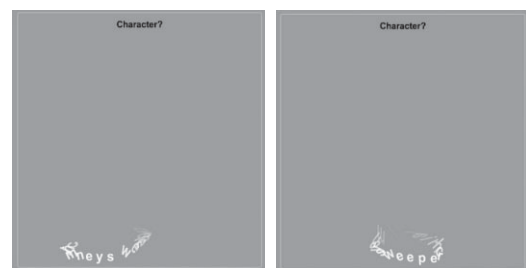
Juste après, « bi » est encore recontextualisé. Surgissent d'abord les fragments de mot, « B » « nar » « es », permettant plusieurs lectures: l'on peut penser à Benares, ville mythique de pèlerinage aux Indes, comme à « binaries ». Opère donc bien ici la figure de l'*estafilade transitoire* (modification phonétique impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot), car si « binaries » veut dire « deux éléments formant un couple », l'absence des deux lettres identiques dérange justement l'idylle de la complémentarité.

Bien que les deux « i » complémentaires arrivent par transposition verticale ascendante, le mot « Binaries » s'éclipse vite une fois complété. Restent, par soustraction, les deux « i », qui tournent sur eux-mêmes en décrivant une transposition descendante. Cette nouvelle soustraction, dans sa matérialité visuelle, suggère que les deux « i » représentent peut-être deux individualités dans leur chute vers de nouveaux états de solitude. Le terme d'*allégorie cinétique* me paraît à nouveau adapté pour caractériser ce couplage de figures. L'instant d'après, les deux « i » se transforment en barres obliques, en « frontières » compactes. Se trouvent explorés parallèlement l'aspect matériel et la

fonction syntaxique de ces signes de ponctuation. S'affiche ensuite le fragment « bo », *apocope transitoire* complétée d'abord visuellement par les deux barres « frontalières », et juste après par la *transposition* horizontale du mot « orders », bougeant en direction de « bo » et *télescopant* avec lui. « Orders » ne constitue pas une *aphérèse transitoire* en soi, car le mot seul signifie « ordres ». Transposition et télescopage ont donc bien ici une valeur de figure: les « orders » sont adressés comme des ordres au fragment « bo ».

Après une apparition graduée de la lettre B par traversée horizontale et une stabilisation au milieu de l'écran, la lettre solitaire est complétée par les phonèmes « ut » et « utt ». Les nouveaux mots formés, « But » (mais) et « Butt » (coup de corne), constituent une paronomase, réunissant dans la même séquence des mots dont le son est le même, mais dont le sens est différent. Les mots « Buy » et « Caucasians » s'ajoutent par *inclusion* dans la forme arrondie et protectrice du « B ». Ils ne sont compréhensibles que si on les remplace dans le contexte de DuPlessis. Une *transposition* verticale ascendante du mot « character », affecté d'un point d'interrogation, annonce une nouvelle strophe du poème dédié à la lettre C. Le point d'interrogation semble nous questionner sur le double sens du mot « character » et me paraît ainsi emblématique du poème entier: les caractères au sens typographique sont mis au service d'une exploration des profondeurs du caractère humain.

Par le biais d'une émergence et d'une éclipse graduée de lettres, un renversement et une transposition horizontale de gauche à droite, formant un mouvement circulaire contraire au sens de la lecture, apparaissent en dessous du mot « character », ce qu'on pourrait appeler des *mots-valises transitoires*.



Un mot-valise est un néologisme formé par la fusion d'autres mots existant dans la langue, ici « christ », « sweep », « chimney ». Souvent, la fusion s'effectue par *haplogogie*: une même syllabe constitue à la fois la fin d'un mot et le début d'un autre, et le



procédé consiste alors à les accoler sans répéter cette partie commune. La mise en mouvement multiplie encore les possibilités de recombinaison des mots impliqués: côtoyant de si près le morphème «chim», le «christ» nous paraît par exemple assez chimérique, littéralement «balayé» par le mot «sweep».



L'aphérèse transitoire du fragment de mot «nder», qui surgit ensuite, est vite complétée par l'arrivée d'un «c» et d'un «i», qui hésitent pourtant à se stabiliser dans la fenêtre. Et déjà, par effet de *morphing*, le mot «cinder» (cendres) se transforme en «cixous». Lorsque le *morphing* agit sur les mots comme une figure, je propose de l'appeler *transfiguration*. Ici, l'écrivaine féministe Hélène Cixous, mentionnée dans le texte de DuPlessis, semble littéralement renaître des cendres de l'écrit.

Avec cette transfiguration quasi mystique d'un mot en un autre, comme nous sommes loin de la version papier, «concrète» de *The Dreamlife of Letters!* Sur papier, les mots «cinder» et «cixous» sont juxtaposés; la genèse du poème, un découpage de lettres dans le texte de DuPlessis et une mise en ordre alphabétique y sont encore bien sensibles, car les deux mots semblent

posés là, l'un à côté de l'autre, par le hasard du dictionnaire. Nous hésiterions à les mettre en relation par une quelconque tentative d'interprétation. Dans la version animée, les mots «cinder» et «cixous» rentrent dans des rapports de proximité tout à fait différents: la découverte retardée de «cixous» renforce l'effet de surprise de la mise en relation; le *morphing* suggère, en mettant l'accent sur la matérialité des lettres, que cette relation ne relève plus du tout du hasard; il s'agit maintenant bien de raconter l'histoire d'un resurgissement, d'une renaissance de l'écrivaine féministe. Alors que la poésie concrète met en scène des bribes de texte sans lien syntaxique, l'on peut constater ici que de nouveaux

liens quasiment syntaxiques se créent par le biais de l'animation.

Ce que Brian Kim Stefans a donc effectué sur la matière textuelle à partir du squelette du premier poème papier ne se résume pas à l'élargissement d'une expérimentation «concrète». Il a réellement *ré-interprété* le poème. Il a rempli les interstices laissés blancs entre les mots du poème concret pour les imprégner de sens. Il a réinjecté de l'interprété, de l'interprétable; il a réinjecté du désir, de l'expression, de la subjectivité; il a créé un poème cinétique, un poème lyrique.

Prenons cet autre exemple. Dans la version papier de *The Dreamlife of Letters*, les mots «all all all all all» se trouvaient alignés, «alley» et «although» étaient posés juste en dessous, et «am» «am» sur deux lignes terminaient la strophe. Maintenant, à travers les figures de surface média du poème, une histoire nous est racontée sur la position difficile de l'individu au sein de la communauté, sur l'envie de se différencier et la pulsion de se fondre et de se fonder dans la masse.

La poésie concrète met généralement l'accent sur la forme et la structure et rejette l'expressivité subjective et hédonistique de la poésie lyrique. Dans la poésie cinétique de Brian Kim Stefans, comme le dit si bien Katherine Hayles, les mots retrouvent leur force de séduction. À mille lieues de la «célébration muette de l'algèbre de la langue» (Burgelin, 2001 : 36) par l'OuLiPo, à mille lieues aussi de la beauté anti-lyrique des machines-ordinateur qui accueillent pourtant cette poésie cinétique, la parole musicale, rythmée et littéralement imagée de *The Dreamlife of Letters*, est décidément plus proche des expériences surréalistes que des expérimentations concrètes ou lettristes.





**TABLEAU I : Figures de la poésie numérique (ébauche)**

<b>Figures de surface</b>	<p><b>média</b> Exemples de terminologie : – ciné-gramme – sporulation – paronomase transitoire</p> <p><i>The Dreamlife of Letters</i> de Brian Kim Stefans. La mise en mouvement et en espace des mots / lettres transforme leur sens / les dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire.</p>	<p><b>a-média</b> Terminologie à mettre en place.</p> <p>« Spring », « Autumn » et « Winter » dans <i>For all Seasons</i> d'Andreas Müller (2005).</p> <p>La matière linguistique (lettres) est encore là, mais son « contenu » n'est plus signifiant. Seuls comptent le mouvement et la mise en espace que le spectateur contemple sans chercher à lire.</p>
<b>Figures d'interface</b>	<p><b>média</b> Exemples de terminologie : – métalepse interactive<sup>14</sup> – figures de substitution, de déplacement, de transformation<sup>15</sup></p> <p><i>Explication de texte</i> de Boris de Boullay (s.d.). C'est en couplage avec la forme sémiotique que la manipulation devient figure. Par exemple, le clic prend sens avec le mot sur lequel il est effectué.</p>	<p><b>a-média</b> Exemples de terminologie : – inversion interfacique<sup>16</sup></p> <p><i>Soleil Amer</i> de Bruno Scoccimarro (2007).</p> <p>Le visiteur prend plaisir à explorer l'interface pour elle-même et la faire fonctionner comme jeu. L'interface devient le véritable objet de la sémiologie.</p>
<b>Figures de processus</b>	<p><b>média</b> ?</p>	<p><b>a-média</b> Terminologie à mettre en place.</p> <p>Certains extraits de <i>Passage</i> (2007) de Philippe Bootz, où la mise en correspondance entre les médias est régie par des processus.</p>

**TABLEAU II : Figures de surface média**

<b>Addition</b>	<b>Formation d'un nouveau mot par ajout progressif de lettres</b> , dans le but de créer une relation entre les mots en question.
<b>Adjonction transitoire</b>	<b>Consiste à rapporter plusieurs membres ou parties du discours à un terme commun qui n'est exprimé qu'une fois.</b> Par exemple, un sujet reçoit plusieurs attributs. En résulte une recontextualisation. <i>Transitoire</i> , car cette adjonction s'effectue généralement par des effets d'apparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Allégorie cinétique</b>	<b>L'allégorie consiste généralement en une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée</b> ; dans la poésie cinétique, cette autre pensée est représentée par la mise en mouvement spécifique des mots en relation avec leur sens, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée seulement à travers le niveau linguistique.
<b>Anadiplose transitoire</b>	<b>Reprendre au commencement d'un membre de phrase quelques mots du membre précédent</b> – pour ajouter et souligner une idée qui n'a pas pu trouver sa place dans la première phrase. <i>Transitoire</i> , car cette anadiplose s'effectue dans la poésie numérique généralement par des effets d'apparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Anagramme transitoire</b>	<b>Faire une anagramme consiste à composer un mot à partir des lettres d'un autre.</b> Le rapprochement visuel ainsi créé entre deux signifiants tend à rapprocher les deux signifiés; <i>transitoire</i> , car la recombinaison du nouveau mot se fait généralement par des effets d'animation « en direct » et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Antanaclose transitoire</b>	<b>La répétition d'un même mot pris en différents sens</b> ; le rapprochement de deux mots homonymes et univoques avec des significations toutes différentes; <i>transitoire</i> , car c'est généralement par l'animation du contexte, passagère et soumise à l'instabilité de l'interface, que le mot change de signification.
<b>Aphérèse transitoire</b>	Modification phonétique impliquant la <b>perte d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot</b> ; <i>transitoire</i> , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Apocope transitoire</b>	Modification phonétique impliquant la <b>perte d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot</b> ; <i>transitoire</i> , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.

<b>Ciné-gramme</b>	Le pendant cinétique du calligramme papier ; <b>faire dire au texte ce que représente le mouvement ; faire représenter au mouvement ce que dit le texte.</b> Le ciné-gramme est souvent de nature redondante.
<b>Émergence / Éclipse</b>	<b>Apparition graduelle sur place d'un élément graphique</b> (lorsque l'apparition / la disparition transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire). Les « effets » techniques provoquant l'émergence / l'éclipse : – <i>fade-in / fade-out</i> – apparition et disparition graduées (lettre par lettre, mot par mot).
<b>Estafilade transitoire</b>	Modification phonétique impliquant la <b>perte d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot ; transitoire</b> , car le mot est généralement complété par des effets d'apparition divers et passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Extension/Contraction</b>	<b>Changement de dimensions d'un élément graphique sur place :</b> – à rythme régulier ou irrégulier ; – unique ou à répétition. Il s'agit d'une figure lorsque ce changement de dimensions donne une nouvelle résonance ou une résonance supplémentaire au mot.
<b>Homéotéleute transitoire</b>	L'homéotéleute est une forme de <b>rime à l'intérieur d'une unité syntaxique</b> . Au sein de cette unité, des mots ayant la même terminaison sonore se succèdent et se relient. <i>Transitoire</i> , car elle est couplée à des effets d'apparition et de disparition passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Inclusion</b>	<b>Relation entre deux ensembles de lettres/morphèmes, dont l'un est inclus dans l'autre.</b> Cette figure joue sur l'aspect typographique des lettres, mais les dote rarement d'une nouvelle résonance.
<b>Métathèse transitoire</b>	<b>Altération d'un mot ou d'un groupe de mots par déplacement, interversion de phonèmes, de syllabes, à l'intérieur de ce mot ou de ce groupe.</b> <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Mot-valise transitoire</b>	<b>Un mot-valise est un néologisme formé par la fusion d'au moins deux autres mots.</b> Il s'agit le plus souvent d'une haplogogie (une même syllabe constitue à la fois la fin d'un mot et le début d'un autre) et le procédé consiste alors à les faire fusionner sans répéter cette partie commune. Les constituants de départ ne sont plus entièrement reconnaissables, car ils se sont télescopés. <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Paronomase transitoire</b>	<b>Réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais dont le sens est différent.</b> La paronomase est créée – par <i>morphing</i> (changement d'une lettre en une autre) ; – par apparition et disparition de lettres. <i>Transitoire</i> , car ces effets sont passagers, soumis à l'instabilité de l'interface.
<b>Soustraction</b>	<b>Formation d'un nouveau mot par détachement progressif de lettres</b> , dans le but de créer une relation entre les mots en question.
<b>Sporulation</b>	<b>Apparition progressive du même élément par effet de multiplication graduée :</b> – pléonasmique (par exemple le mot « all », répété plusieurs fois) ; – métaphorique (comme dans la phrase « le moi est unique » qui se répéterait plusieurs fois dans une même fenêtre – à la façon d'un individu qui se regarde dans un miroir).
<b>Syncope</b>	<b>Stabilisation momentanée d'un élément graphique</b> (lorsque l'apparition / la disparition transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens / d'un sens supplémentaire).
<b>Télescopage</b>	<b>Collision de mots ; superposition de mots</b> (lorsque l'effet transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens) : – <b>attractif</b> (comme si les mots ou les lettres étaient affectés d'une attraction magnétique de signe opposé) ; – <b>répulsif</b> (comme si les mots ou les lettres étaient affectés d'un effet magnétique du même signe).
<b>Transfiguration</b>	<b>Changement d'un mot en un autre par <i>morphing</i> ;</b> crée une relation entre les deux mots, voire transforme leur sens.
<b>Transposition</b>	<b>Changement de place d'un élément graphique dans la fenêtre :</b> défilement descendant, ascendant, horizontal, vertical, de biais, aléatoire. Nous parlons de transposition seulement lorsque l'effet sur le mot est tropologique (transforme le sens du mot / le dote d'un nouveau sens) ou, au moins, catachrétique.

## NOTES

1. Plusieurs adresses Internet donnent accès à ce poème. En ligne : [http://collection.eliterature.org/1/works/stefans\\_the\\_dreamlife\\_of\\_letters.html](http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html); <http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/>; [http://www.chbooks.com/archives/online\\_books/dreamlife\\_of\\_letters/](http://www.chbooks.com/archives/online_books/dreamlife_of_letters/pages_consultees_le_28_fevrier_2008) (pages consultées le 28 février 2008).
2. L'expression est empruntée à J.-L. Weissberg (Barboza et Weissberg, 2006 : 16-17).
3. Il s'agit de travaux très récents, présentés dans des festivals, mais non encore publiés.
4. UST : Unités Sémantiques Temporelles. Voir : P. Bootz (2002).
5. Cette enquête a été mise en place auprès d'étudiants universitaires pour analyser dans un premier temps leur usage des encyclopédies en ligne. Un certain nombre de questions concernant leur rapport général au support numérique et leurs habitudes de lecture ont également été posées. Une pré-enquête, qui s'est déroulée d'avril à juin 2005, a permis d'affiner les hypothèses quant aux modalités d'utilisation des outils numériques, et d'aménager la formulation des questions afin de recueillir un maximum de données à la fois sur les différentes modalités de lecture des étudiants et sur leurs usages d'encyclopédies en ligne. Plus de six cent quarante étudiants ont répondu à un questionnaire en ligne sur le bureau virtuel des étudiants de l'université. Il s'agit d'étudiants, dont l'âge moyen est de vingt ans, inscrits majoritairement aux deux premières années universitaires dans diverses disciplines de sciences humaines. Les résultats ont été recueillis et analysés par Claire Bélisle, Eliana Rosado (LIRE [Lyon 2-CNRS]) et par l'auteur de cet article (rapport détaillé sur <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article254> – bientôt disponible).
6. « On a déjà dit que toute métaphore, pour être bonne, doit fournir un tableau à un peintre » (Voltaire, 1829 : 212).
7. S. Goltzberg (2006); voir aussi N. Goodman (1990).
8. Pour accéder à ce texte de 1999, suivre le lien dans l'introduction de *The Dreamlife of Letters*, [http://collection.eliterature.org/1/works/stefans\\_the\\_dreamlife\\_of\\_letters/dreamlife\\_index.html](http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters/dreamlife_index.html) (page consultée le 3 mars 2008).
9. Même si les liens avec des formes de poésie visuelle anciennes et plus récentes (allant de l'idéogramme chinois au calligramme d'Apollinaire) sont indéniables, le mouvement littéraire de la « poésie concrète » a débuté en 1952, avec la constitution de deux groupes. « Noigandres » s'est

formé à São Paulo, autour de Decio Pignatari, Augusto de Campos et Haroldo de Campos; l'autre groupe a été fondé à partir d'une expérience effectuée par le poète suisse d'origine bolivienne, Eugen Gomringer, avec la rédaction d'un texte qu'il envisageait d'abord d'intituler « Poésie concrète » avant de lui donner le titre de « Constellation ». Ce texte, comme l'explique Francis Édeline, illustre « le mouvement de lecture à l'échelle du mot », et non plus de la phrase (1972 : 6). Ainsi, un poème peut suggérer les « quatre vents » par la seule disposition graphique des lettres du mot « wind » répétées sur des lignes obliques dans quatre directions. Selon Pierre Garnier, dans *Spatialisme et Poésie concrète*, il s'agit donc dans la poésie concrète de passer « d'une langue avant tout descriptive à une langue concrète, sensible, vibrante, aux significations possibles, mais non nécessaires. De la langue-avant-tout-communication à la langue-avant-tout-réalisation » (1968 : 15). Le poème, dans ce cas, est « situé sur un plan exclusivement linguistique et se défendant de déborder sur les autres domaines, métaphysique, philosophique, politique, etc. » (*ibid.* : 29). Il s'agit de travailler sur le mot, le son, la lettre, considérés comme des objets concrets. (Pour un historique plus complet, voir l'article bien documenté de Marcel De Grève dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* – en ligne).

10. L'expression est empruntée au mouvement du Transitoire observable : « Le transitoire observable est l'état transitoire et observable produit pour le lecteur par l'ordinateur lors de l'exécution du programme. Il s'agit d'un ensemble de processus physiques qui peuvent être capturés par un capteur approprié (caméra, micro...) » (Bootz, 2004).
11. Lors d'une discussion autour de ce poème dans le cadre de mes cours de création multimédia, une étudiante a associé à ces rangées de « all » le mot « Allah », répété comme dans une prière liturgique.
12. Je remplace ainsi le terme de « calligramme animé » développé dans *Matières textuelles sur support numérique*, car il me paraît aujourd'hui trop ambigu.
13. Tibor Papp a repéré une autre forme de rime dans la poésie numérique, qu'il appelle « topo-logique » : « Il s'agit des signes formels ou des graphèmes qui ont plus ou moins la même taille, et qui apparaissent dans des intervalles réguliers au même endroit de l'écran » (2005).
14. Pour des explications concernant ce terme, voir A. Saemmer (2007).
15. Voir S. Bouchardon (2007).
16. Voir P. Bootz (2007).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOZA, P. et J.-L. WEISSBERG (dir.) [2006] : *L'Image actée. Scénarisation numériques, parcours du séminaire « L'action sur l'image »*, Paris, L'Harmattan.
- BOOTZ, P. [2007] : « Éléments d'analyse de l'interface sémiotique des sites Web », dans I. Saleh, K. Ghedira, B. Badreddine, N. Bouhai et B. Rieder, *Collaborer, échanger, inventer : expériences de réseaux*, Paris, Hermès-Lavoisier, 107-121.
- BOUCHARDON, S. [2007] : « L'écriture interactive : une rhétorique de la manipulation », dans I. Saleh, K. Ghedira, B. Badreddine, N. Bouhai et B. Rieder, *Collaborer, échanger, inventer : expériences de réseaux*, Paris, Hermès-Lavoisier, 155-170.
- BURGELIN, C. [2001] : « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n° 398 (mai), 36-39.
- DUCROT, O. et J.-M. SCHAEFFER [1995] : *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- ÉDELIN, F. [1972] : « Syntaxe et poésie concrète », *Courrier du Centre International d'études poétiques*, n° 89, 3-19.
- FONTANIER, P. [1977] : *Les Figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris, Flammarion.
- GARNIER, P. [1968] : *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, G. [1966] : *Figures*, Paris, Seuil.
- GOODMAN, N. [1990] : *Langages de l'art*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon.
- QUINTILLEN [1978] : *Institution oratoire*, livres VIII et IX, Paris, Les Belles Lettres.
- RÉCANATI, F. [1979] : *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Seuil.
- SAEMMER, A. [2007] : *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne ;
- [2008] : « Le texte résiste-t-il à l'hypermédia », *Communication & Langages*, n° 155 (mars), 63-79.
- VOLTAIRE [1829] : *Commentaires sur Corneille*, tome 2 des *Œuvres complètes*, Paris, Armand-Aubrée.

## RÉFÉRENCES EN LIGNE

- BOOTZ, P. [2002] : « Vers un multimédia contraint et a-média. Une mutation récente de l'écriture multimédia poétique ». En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/journeesdoc/Bootz/index.htm> (page consultée le 28 février 2008) ;
- [2004] : « L'art des formes programmées ». En ligne : <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article254> (page consultée le 29 février 2008) ;
- [2006] : « Quelles sont les formes de la poésie numérique animée ? ». En ligne : [http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/13\\_basiquesLN.php](http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/13_basiquesLN.php) (page consultée le 28 février 2008).
- BOULLAY, B. de [s.d.] : *Explication de texte*. En ligne : <http://www.lesfilmsminute.com/explication/> (page consultée le 29 février 2008).
- CALLE, S. [2001] : *Vingt ans après*. En ligne : <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html> (page consultée le 29 février 2008).
- CLÉMENT, J. [1995] : « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans J.-P. Balpe, A. Lelu et I. Saleh, *Hypertextes et Hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris et Londres, Hermès-Lavoisier et Science Publishing. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm> (page consultée le 28 février 2008).
- DE GRÈVE, M. [s.d.] : « Concret/Concrete », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. En ligne : <http://www.ditl.info/arttest/art18366.php> (page consultée le 28 février 2008).
- EMERSON, L. [2005] : « A review of: Walter Benn Michaels », *The Shape of the Signifier. 1967 to the End of History*, Princeton et Oxford, Princeton University Press. En ligne : <http://www.electronicbookreview.com/thread/endconstruction/significant> (page consultée le 28 février 2008).
- GERVAIS, B. et N. XANTHOS [1999] : « L'Hypertexte : une lecture sans fin ». En ligne : <http://www.arts.uottawa.ca/astrolabe/articles/art0036.htm> (page consultée le 28 février 2008).
- GOLTZBERG, S. [2006] : « Note sur la métaphore visuelle ». En ligne : <http://www.info-metaphore.com/articles/goltzberg-note-sur-la-metaphore-visuelle-goodman-linguistique-semiologie.html> (page consultée le 28 février 2008).
- HAYLES, K. [2007] : « Electronic Literature: What is it? », *The Electronic Literature Organization*, vol. 1 (janvier). En ligne : <http://eliterature.org/pad/elp.html> (page consultée le 28 février 2008).
- MITCHELL, J. [2007] : « A Modest "Electronic" Proposal ». En ligne : <http://www.edgewise-magazine.com/nov2007LiteratureProposal.html> (page consultée le 28 février 2008).
- MÜLLER, A. [2005] : *For all Seasons*. En ligne : <http://www.hahakid.net/forallseasons/forallseasons.html> (page consultée le 29 février 2008).
- PAPP, T. [2005] : « Poésie et ordinateur ». En ligne : [http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id\\_article=59](http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=59) (page consultée le 28 février 2008).
- PERLOFF, M. [2006] : « Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text », dans A. Morris et T. Swiss (dir.), *New Media Poetics : Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 1-29. En ligne : <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/> (page consultée le 5 mars 2008).
- PICOT, E. [2003] : « Hyperliterature as a product? », *Trace* (printemps). En ligne : <http://edwardpicot.com/papertiger2.html> (page consultée le 28 février 2008).
- SCOCCIMARRO, B. [2007] : *Soleil amer*. En ligne : <http://www.mandelbrot.fr/> (page consultée le 29 février 2008).
- STEFANS, B. K. [2000] : *The Dreamlife of Letters*. En ligne : [http://collection.eliterature.org/1/works/stefans\\_the\\_dreamlife\\_of\\_letters.html](http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html) (page consultée le 3 mars 2008).
- STREHOVEC, J. [2003] : « Text as loop: on visual and kinetic textuality – Feature ». En ligne : [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_1\\_31/ai\\_113683509/pg\\_4](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_1_31/ai_113683509/pg_4) (page consultée le 28 février 2008).

## LE SYMBOLE. RÉFLEXIONS THÉORIQUES ET ENJEUX CONTEMPORAINS

### Du (dé)bris symbolique.

**Guillaume Asselin – page 7**

On a l'habitude, lorsqu'on s'attarde au symbole, de faire porter l'attention sur le « rejointement » des deux moitiés de l'objet brisé (tablette, anneau ou cube) auquel renvoie étymologiquement le *symbolon*. On occulte, du coup, l'instant dia-bolique de la déchirure ou de la brisure, qui semble ne conditionner l'acte de suture symbolique que pour en signer simultanément la ruine, que matérialise ce qui tombe hors de son règne sous la forme d'un reste ou d'un débris opaque résistant à la signification, analogue au *caput mortuum* des alchimistes. Il s'agira donc de s'interroger sur l'incongru foisonnement des vestiges qui affluent sur la scène de la littérature contemporaine et se distribuent autour de la fêlure du symbole. J'analyserai, en me basant essentiellement sur l'œuvre de Pascal Quignard, la nature et la fonction de ce qui fourmille ainsi sur les bords du symbole sous des noms divers : « skybala », « sordidissimes », « miroboles » ou « significe » qui tous sont à mettre au compte de cet « impossible-à-sauver » dont parle Benjamin et commandent, à ce titre, d'explorer le lien entre ce qu'on peut qualifier de « souffrance du symbole » et la pensée sacrificielle.

When it comes to the symbol, we usually focus on the bridging of the two halves of the broken object (tablet, ring or cube) to which the *symbolon* is etymologically bound. Yet, by doing so, we occult the dia-bolical breaking moment, which seemingly conditions the symbolic juncture only to simultaneously sign its ruins, materialized in that which falls out from its reign, in the form of opaque "insignificant" remains, similar to the alchemists' *caput mortuum*. The purpose of this article is to question this incongruous abundance of vestiges that flow on the contemporary literary scene, distributing themselves around the breach of the symbol. Based on the work of Pascal Quignard, I will analyse the nature and function of what grows on the symbol's borders, under such names as "skybala", "sordidissimes", "miroboles", "significe"... All of these should be attributed to what Benjamin calls "the impossible to save" which commands an exploration of the link between what is to be understood as "the suffering of the symbol" and sacrificial thought.

### Le symbole : une notion complexe.

**Émilie Granjon – page 17**

Nombre d'auteurs ont utilisé le mot « symbole » de manière bien souvent disparate et parfois même erronée. Faire une synthèse de tout ce qui a été dit sur le symbole dans le cadre des sciences humaines serait impossible. Selon les traditions théoriques, les disciplines que sont la sémiotique, la philosophique, la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse et la sémiotique utilisent des aspects définitionnels variés opérant une divergence herméneutique fondamentale, divergence observée parfois même au sein d'une discipline et opérant un imbroglio sémantique déstabilisant. L'auteure convoque plusieurs réflexions théoriques sur le symbole pour effectuer un état des lieux actuel sur la question.

Numerous authors have used the word «symbol» in often disparate and sometimes erroneous ways, so that it would be an impossible task to synthesize all that has been written on symbols in the humanities. Depending on theoretical leanings, such disciplines as semiotics, philosophy, sociology, anthropology and psychoanalysis resort to various definitional aspects, thus leading to hermeneutic divergences sometimes to be seen within the same field and giving way to an unsettling semantic imbroglio. The author brings together the reflections of several theoreticians on symbolism so as to sum up their various positions.

### Le corps : anatomie d'un symbole.

**Paola Pacifici – page 29**

Grâce à la dissection, une idée nouvelle du corps s'affirme à l'aube de la Renaissance : il s'agit d'un corps matériel et saisissable, qui trouve dans son nouveau statut les prémisses – philosophiques et esthétiques – de sa représentation. Néanmoins, loin de se réduire à un schéma fonctionnel, le corps anatomique se détermine dans le cadre d'une saisie symbolique qui le lie étroitement à la religion, à l'astronomie et à l'art. Par l'analyse d'un choix de textes, cet article se propose de revoir cette construction à la fois symbolique et scientifique et d'expliquer comment le corps se définit dans un réseau pragmatique, devenant une clef d'interprétation du monde.

By way of dissections, a new idea of the body arises at the dawn of the Renaissance: being material and tangible, it takes on, in this new status, both the philosophical and the aesthetic presuppositions of its representation. Far from being reduced to a functional line of thinking, the anatomical body takes on meaning within a symbolic prism, thus establishing close links with religion, astronomy and the arts. By analysing several key texts, this article seeks to study such a symbolic and scientific construct, and works toward an explanation of how the body found its own definition in a pragmatic network and thus became a key for interpreting the world.

### Symbolisme et rhétorique dans les images de la littérature illustrée jésuite entre les xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles : approches sémiotiques.

**Andrea Catellani – page 39**

L'article tente de définir, à partir du modèle théorique sémiotique, certains aspects de la symbolique humaniste incarnée dans la littérature jésuite illustrée du xvii<sup>e</sup> siècle. Un premier moment est la présentation de quelques contributions sémiotiques liées à l'exploration du champ sémantique du mot « symbole », en distinguant en particulier les contributions de Saussure, Hjelmslev et Todorov, et en retravaillant le couple conceptuel de « mode symbolique » et « mode allégorique » de signification secondaire, proposé par Eco. Deuxièmement, on observe la prévalence du mode allégorique dans cette partie de l'*épistémè* renaissance et baroque appelée « symbolique humaniste », en vérifiant aussi l'existence constante, au cours de l'histoire, de la tension entre les deux « modes ». Enfin, l'analyse textuelle de quelques images symboliques provenant de deux ouvrages jésuites du xvii<sup>e</sup> siècle permet de retrouver cette tension dans un corpus textuel spécifique.

Starting from a theoretical semiotic model, the article tries to define some aspects of the "humanistic symbolic," as it is incarnated in the spiritual Jesuit literature of the 17<sup>th</sup> century. A first step is the presentation of some semiotic contribution to the exploration of the semantic field of the word "symbol," by distinguishing in particular the contributions of Saussure, Hjelmslev and Todorov.

The conceptual couple of the “symbolic mode” and “allegoric mode” of secondary signification, proposed by Eco, is re-elaborated. A second step is the observation of the prevalence of the allegoric mode in that part of the renaissance and baroque episteme called “humanistic symbolic,” and the underlining of the constant presence of the tension between the two “modes” in the course of history. Finally, the textual analysis of some symbolic images, taken from two Jesuit works of the 17<sup>th</sup> century, makes it possible to find this tension inside a specific textual corpus.

**La plume de Grainville contre l’œil du Virginal. Ordonnance symbolique et désordre de la langue. Fabienne Claire Caland – page 59**

Dans *L’Atelier du peintre* de Patrick Grainville, l’acte de création (*poiesis*) est théorisé par le narrateur principal, Le Virginal, en vue d’élaborer un langage symbolique fondé sur l’art, et son herméneutique exprimée par les médias iconiques et verbaux. Parce qu’il s’agit en définitive d’une fictionnalisation personnelle et non d’une structure fonctionnelle symbolique, le système s’effondre. Le Virginal tombe littérairement le masque : la langue de Grainville se construit *sur et par* la destruction du langage symbolique, laquelle lui fait prendre toute son ampleur et affirmer son autonomie à l’herméneutique attendue. La plume de Grainville, son écriture « différentielle », l’emporte sur l’œil fortement sexué que Le Virginal pose sur le monde.

Le Virginal, the main narrator in Patrick Grainville’s *L’Atelier du peintre* theorizes about the creative act (*poiesis*) in order to create a symbolic language grounded in arts and hermeneutics as expressed by iconic and verbal media. Ultimately, this leads to personal fictionalization and not a working symbolic structure, with the result that his system collapses. As Grainville’s style rests on the destruction of symbolic language, it becomes autonomous of the hermeneutics expected by the reader. In the end, Grainville’s “differential” writing prevails over Le Virginal’s sexual outlook on the world.

**Défaites du symbole. David Gascoyne et l’alchimie face à l’hiver des signes.**

**Bertrand Rouby – page 69**

La poésie de David Gascoyne est tiraillée entre réinterprétation de symboles alchimiques et paysages en voie de désymbolisation, dilemme lié au caractère irreprésentable de la Deuxième Guerre mondiale. S’il est tentant de fabriquer de nouveaux schémas symboliques pour rendre compte de l’horreur à venir, de telles architectures ne donnent finalement lieu qu’à des jeux stylistiques où se désassemblent les composantes mythiques. En ce sens, elles préfigurent un autre aspect de la poésie gascoynienne, où les paysages européens sont peu à peu vidés de toute résonance symbolique, voire de toute signification. La situation ainsi dépeinte s’apparente aux friches de la modernité où « la perte de toute valeur mesurée par l’homme » suscite une nouvelle herméneutique tributaire de la réévaluation subjective. Dès lors, la déconstruction des symboles alchimiques sert de pont entre les intonations élégiaques héritées du modernisme et le rejet postmoderne des principes essentialistes.

At the core of David Gascoyne’s poetry lies a tension between reinterpreting alchemical symbols and depicting desymbolized landscapes, a crux derived from the difficulty of envisioning The Second World War. While it may be tempting to devise new symbolic patterns so as to make sense of the coming horror, all such constructs ultimately boil down to stylistic interplays disassembling their mythical components. As such, they prefigure a different aspect of Gascoyne’s poetry in which European landscapes are gradually emptied of all symbolic resonance. The situation thus depicted is akin to the modernist wastelands where “the loss of all man-measured value” triggers a new hermeneutics dependent on subjective reevaluation. In this respect, Gascoyne’s deconstruction of alchemical symbols acts as a bridge between elegiac intonations inherited from modernism and the post-modern rejection of essentialist tenets.

**HORS DOSSIER**

**Figures de surface média.**

**Alexandra Saemmer – page 79**

*The Dreamlife of Letters*, poème cinétique de Brian Kim Stefans, fait partie des créations numériques les plus commentées du Web. Les hésitations des critiques quant à l’inscription de ce poème dans la tradition concrète ou lettriste interpellent autant que le caractère souvent très généraliste des commentaires. À travers une lecture détaillée des premières minutes de *The Dreamlife of Letters*, il s’agit d’abord dans cet article d’identifier des « figures de surface média » de la poésie numérique. Afin de rendre sensibles certaines proximités entre les figures du discours classiques et les figures de surface média, des emprunts aux taxinomies classiques sont faits dans certains cas. Pour éviter les analogies trop téméraires, et aussi pour exclure d’emblée toute confusion entre « effets » et « figures » de la poésie numérique, une nouvelle terminologie est proposée dans d’autres cas. Cette taxinomie a comme but de caractériser avec précision la relation entre le contenu des mots et leur mise en mouvement. En conclusion, il s’agit de réfléchir sur l’inscription de ces formes de poésie cinétique dans les mouvements de la poésie d’avant-garde.

*The Dreamlife of Letters*, a kinescope poem by Brian Kim Stefans, is one of the most commented literary creations on the Internet. But critics often hesitate on inscribing this poem in the “concret” or “lettrist” literary tradition; otherwise, their comments often remain too general. Through a “close reading” of the first minutes of *The Dreamlife of Letters*, the author of this article aims to identify some “figures of speech on media surface” in electronic poetry. In order to show certain proximities between the traditional figures of speech and these “figures of speech on media surface”, traditional taxonomies are used in certain cases; in order to avoid analogies that are too rash, and also to exclude any confusion between “effects” and “devices” in electronic poetry, a new terminology is proposed in other cases. This new taxonomy characterizes the relation between the contents and the animation of words and letters in electronic poetry. In conclusion, some reflections on the place of these forms of kinetic poetry between the avant-garde movements are proposed.

### Guillaume Asselin

Guillaume Asselin termine actuellement une thèse de doctorat sur les métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine, au sujet desquelles il a publié quelques essais. Il a codirigé deux ouvrages : le premier, *La Littérature en puissance* (VLB, 2006), est consacré à l'œuvre du philosophe Giorgio Agamben ; le second, *Puissances du verbe* (VLB, 2007), explore les rapports entre écriture et chamanisme.

### Dominic Besner

Né en 1965 à North Lancaster en Ontario, Dominic Besner a reçu une formation d'architecte avant de se consacrer à temps plein à la peinture. Après avoir présenté sa première exposition solo (à la Galerie Naomi de Montréal) en octobre 1995, Dominic Besner fait la rencontre de Michael Mensi, de l'agence d'artistes peintres Mensi & Rioux, avec qui prendra forme une fructueuse collaboration. Des expositions solos suivront périodiquement aux deux ans. Deux livres d'artiste, édités par Mensi et Rioux, proposent une rétrospective de son travail : *Dominic Besner. 1993-2000* et *La Démesure des convoités. Dominic Besner. 2000-2004*. Ce dernier ouvrage a été lancé lors de l'exposition éponyme au Centre CDP à Montréal en novembre 2004 ; cette exposition a par la suite été présentée à La Villa des arts de Casablanca à l'hiver 2007 et au Musée de Rabat au printemps 2007.

### Fabienne Claire Caland

Fabienne Claire Caland est chercheur en littérature et mythologie comparées. Elle a publié une trentaine d'articles sur l'imaginaire occidental et a donné des conférences et des communications en Europe et en Amérique du Nord. Elle a codirigé *Horizons du mythe* avec Denise Brassard (Cahiers du CÉLAT, 2007). Son premier essai, *Les Fondements imaginaires de la barbarie contemporaine*, sera publié prochainement. Elle est chercheur associée à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique de l'Université du Québec à Montréal.

### Andrea Catellani

Andrea Catellani a obtenu en 2006 un doctorat en sémiotique à l'Université de Bologne (Italie), avec une thèse consacrée à l'analyse sémiotique de la littérature jésuite illustrée entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Actuellement, il est chercheur postdoctoral à l'Université catholique de Louvain (UCL, Belgique), où il tente de développer une approche sémiotique pour l'analyse culturelle des formes textuelles allégoriques et figurales de la première modernité, dans le cadre du Groupe d'analyse culturelle sur la première modernité (GEMCA). Il a publié plusieurs articles et contributions scientifiques dans le domaine de la sémiotique et il termine présentement sa première monographie, consacrée à l'analyse d'un texte spirituel illustré, les *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* de Jérôme Nadal.

### Émilie Granjon

Émilie Granjon est théoricienne de l'art et se spécialise dans l'alchimie. Elle vient de soutenir une thèse de doctorat en sémiologie sur la sémiogenèse de la symbolique alchimique au XVII<sup>e</sup> siècle dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Dans le cadre du stage postdoctoral (FQRSC) qu'elle effectue à la Chaire de recherche du Canada sur la dynamique comparée des imaginaires collectifs (Université du Québec à Chicoutimi) et à l'Institut de recherches philosophiques de Lyon 3 (Université Jean Moulin), elle oriente ses recherches sur les mécanismes interprétatifs et les structures de l'imaginaire de diverses symboliques ésotériques. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'iconographie alchimique et l'imaginaire ésotérique.

### Paola Pacifici

Maître de conférences en esthétique depuis 2007, Paola Pacifici est actuellement Killam Postdoctoral Fellow à l'Université de Calgary. Elle a soutenu sa thèse *La Construction du corps anatomique : de la parole à l'image* en juin 2006 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle à Paris. Ses travaux portent sur les représentations du corps et sur la relation entre art et science. Elle a publié différents articles : « Des traités anatomiques du xv<sup>e</sup> siècle à la " leçon d'anatomie " comme scène de genre : un parcours

citationnel? », dans M.-D. Popelard et A. Wall (dir.), *Citer l'autre*, Paris, PSN, 2005 ; « I pazienti ideali della collezione Spitzner », dans G. Marrone (dir.), *Il discorso della salute. Verso una socio-semiotica medica*, Rome, Meltemi, 2006 ; « Portrait d'Augustine, hystérique surréaliste », dans M. Costantini (dir.), *Ecce femina*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; et « Les " monstres " : un cas exemplaire d'incompréhension », dans M.-D. Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension*, Paris, PSN, 2007.

### Bertrand Rouby

Ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, Bertrand Rouby est l'auteur d'une thèse sur David Gascoyne et d'une douzaine d'articles sur la poésie britannique du xx<sup>e</sup> siècle. Il est Maître de conférences en disponibilité et travaille actuellement auprès de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique dirigée par Pierre Ouellet (Université du Québec à Montréal).

### Alexandra Saemmer

Depuis la fin de sa thèse consacrée aux phénomènes d'intertextualité et d'intersémiotité chez Marguerite Duras (*Duras et Musil*, Rodopi, 2002), Alexandra Saemmer s'intéresse surtout aux écritures et à la lecture numériques. Dans son livre *Matières textuelles sur support numérique* (Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007) et dans de nombreux articles, elle propose une approche sémiotique de l'hypertextualisation et de l'animation dans les écritures d'écran. Membre associé au laboratoire Paragraphe / Université Paris VIII, elle enseigne actuellement l'écriture interactive et multimédia à l'Université de Saint-Étienne.

### Corinne Streicher

Corinne Streicher est doctorante en histoire de l'art. Ses recherches portent sur le xviii<sup>e</sup> siècle en esthétique et en histoire de l'art, sur Winckelmann en particulier. Elle a publié plusieurs articles sur des questions esthétiques revisitées par une anthropologie du visuel (Montréal, France, Brésil). Depuis deux ans, elle est chargée de cours au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 36, n° 2 : *Éthique et sémiotique du sujet*; vol. 36, n° 3 : *Le « titre » des œuvres : accessoire, complément ou supplément ?* ;  
vol. 37, n° 1 : *Corps photographiques/corps politiques*.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : *Études sémiotiques*. • 1984, vol. 12 / n° 1 : *Point de fugue : Alain Tanner*; vol. 12 / n° 2 : *L'énonciation*; vol. 12 / n° 3 : *Philosophie et Langage*. • 1985, vol. 13 / n° 3 : *L'art critique*. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : *La lisibilité*; vol. 14 / n° 3 : *Sémiotiques de Pellan*. • 1987, vol. 15 / n° 1 : *Archéologie de la modernité*; vol. 15 / n° 2 : *La traductique*; vol. 15 / n° 3 : *L'épreuve du texte (description et métalangage)*. • 1988, vol. 16 / n° 3 : *La divulgation du savoir*. • 1989, vol. 17 / n° 1 : *Les images de la scène*; vol. 17 / n° 2 : *Lecture et mauvais genres*; vol. 17 / n° 3 : *Esthétiques des années trente*. • 1990, vol. 18 / n° 1 : *Rythmes*; vol. 18 / n° 2 : *Discours : sémantiques et cognitions*; vol. 18 / n° 3 : *La reproduction photographique comme signe*. • 1991, vol. 19 / n° 2 : *Sémiotiques du quotidien*; vol. 19 / n° 3 : *Le cinéma et les autres arts*. • 1992, vol. 20, n° 1 : *La transmission*; vol. 20, n° 2 : *Signes et gestes*; vol. 20, n° 3 : *Elle signe*. • 1993, vol. 21, n° 1 : *Schémas*; vol. 21, n° 2 : *Sémiotique de l'affect*; vol. 21, n° 3 : *Gestualités*. • 1994, vol. 22, n° 1 : *Représentations de l'Autre*; vol. 22, n° 2 : *Le lieu commun*; vol. 22, n° 3 : *Le faux*. • 1995, vol. 23, n° 1 : *La perception. Expressions et Interprétations*; vol. 23, n° 2 : *Style et sémosis*; vol. 23, n° 3 : *Répétitions esthétiques*. • 1996, vol. 24, n° 1 : *Rhétoriques du visible*; vol. 24, n° 2 : *Les interférences*; vol. 24, n° 3 : *Espaces du dehors*. • 1997, vol. 25, n° 1 : *Sémiotique des mémoires au cinéma*; vol. 25, n° 2 : *Musique et procès de sens*; vol. 25, n° 3 : *Lecture, traduction, culture*. • 1998, vol. 26, n° 3 : *Logique de l'icône*.

• 1999, vol. 27, n° 1 : *La Mort de Molière et des autres*; vol. 27, n° 2 : *La Réception*; vol. 27, n° 3 : *L'Imaginaire de la fin*. • 2000, vol. 28, n° 1 : *Variations sur l'origine*; vol. 28, n° 2 : *Le Silence*; vol. 28, n° 3 : *Mélancolie entre les arts*. • 2001, vol. 29, n° 1 : *La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité*; vol. 29, n° 2 : *Danse et Altérité*; vol. 29, n° 3 : *Iconoclastes : langue, arts, médias*. • 2002, vol. 30, n° 1 : *Les formes culturelles de la communication*; vol. 30, n° 2 : *Sémiologie et herméneutique du timbre-poste*; vol. 30, n° 3 : *Autour de Peirce : poésie et clinique*. • 2003, vol. 31, n° 1 : *La transposition générique*; vol. 31, n° 2 : *Cannes hors projections*; vol. 31, n° 3 : *Lumières*. • 2004, vol. 32, n° 1 : *Mémoire et médiations*; vol. 32, n° 2 : *L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets*; vol. 32, n° 3 : *La rumeur*. • 2005, vol. 33, n° 1 : *L'allégorie visuelle*; vol. 33, n° 2 : *Le sens du parcours*; vol. 33, n° 3 : *Filiations*. • 2006, vol. 34, n° 1 : *Fortune et actualité de Du sens*; vol. 34, n° 2-3 : *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*. • 2007, vol. 35, n° 1 : *Échos et résonances*; vol. 35, n° 2 : *Imaginaire des ruines*; vol. 35, n° 3 : *Poétiques de l'archive*. • 2008, vol. 36, n° 1 : *Le symbole. Réflexions et enjeux contemporains*.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an  
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$); institutionnel 40 \$  
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$); institutionnel 72 \$  
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$); institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$ ; institutionnel 54 \$  
2 ans : individuel 72 \$ ; institutionnel 97 \$  
3 ans : individuel 108 \$ ; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$ ; institutionnel 60 \$  
2 ans : individuel 81 \$ ; institutionnel 108 \$  
3 ans : individuel 122 \$ ; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;  
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

**PROTÉE**

Veillez m'abonner à la revue pour \_\_\_ an(s) à partir du volume \_\_\_ n° \_\_\_ .

Version imprimée

Version électronique (cédérom annuel)

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

**L'étudiant doit joindre une pièce justificative.**

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de  
**Protée**, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.



## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs présentés. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :  
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.  
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Word » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.