

ACTION, PASSION, COGNITION D'APRÈS A. J. GREIMAS

*sous la direction de
Pierre Ouellet*



NUIT BLANCHE ÉDITEUR / PULIM

VISION, HALLUCINATION ET FIGURATIVITÉ

Denis Bertrand

Université Paris IV

L'HALLUCINATION DE FRENHOFER

« Si vous vouliez me laisser voir votre *maîtresse* », demande le peintre Porbus au Maître Frenhofer qui s'écrie, « tout ému » : « Montrer mon œuvre ! Non, non, je dois la perfectionner encore¹ ». Chacun connaît ce célèbre événement de vision du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, où se trouvent confrontés deux regards concrets sur une toile peinte, le regard qui croit ce qu'il voit et le regard qui voit ce qu'il croit, parce qu'il voit son propre voir : les observateurs, Porbus et Poussin n'y voient « que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture² », alors que le créateur, Frenhofer, ivre d'amour et halluciné, y voit non pas une peinture, mais « un sentiment, une passion » : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau³. » Je prendrai appui sur ce déchirement des visions pour envisager, non pas la théorie de la création artistique de Balzac (« le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste⁴ »), mais, plus localement, le *procès de la figurativité*, dans le double sens que revêt cette expression : je m'attacherai ainsi à décrire son processus, ses conditions d'effectuation et son avènement dans le discours, en cherchant à comprendre ce que sa stabilisation et son instabilisation nous disent de la vision elle-même ; et je tenterai par ailleurs de procéder à l'« instruction » du concept de figurativité dans le

1. Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, dans *La comédie humaine*, tome X, *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1950, p. 424.

2. *Ibid.*, p. 436.

3. *Ibid.*, p. 435.

4. Lettre de Balzac à Madame Hanska, février 1839.

cadre de la théorie sémiotique, pour clarifier le statut ambigu et problématique qui est aujourd'hui le sien. Son caractère de dimension sémantique autonome, identifiable séparément et définie par des paramètres qui lui sont propres, me semble en effet faire problème. La perception contradictoire du fameux « portrait » de Catherine Lescault, parce qu'elle nous présente des formes extrêmes et antagonistes de la visibilité, nous servira dans cette perspective, à la manière d'un laboratoire textuel de la figurativisation, de médiation discursive entre la figurativité et la perception.

SUR LA FIGURATIVITÉ EN SÉMIOTIQUE

Pourquoi cette médiation ? L'évolution des recherches sémiotiques au tournant des années 1990, si elle a enrichi considérablement la problématique de la figurativité, a cependant détaché de la textualisation son mode de questionnement. Du coup, la pertinence initiale du concept a été brouillée et peut-être ébranlée. Sa position elle-même au sein de la théorie générale, où la « figurativisation » est traditionnellement rangée au niveau des structures discursives de surface, s'est trouvée implicitement mise en question. Il est ainsi frappant de constater que les travaux menés sur la dimension figurative des discours sont le plus souvent intéressés par son dépassement : on traverse la figurativité, mais on ne s'y arrête pas. Sur le front du discours, les voies figuratives du sens nous conduisent aux problèmes de la symbolisation, de l'abstraction, de la perception et de la référence, de l'expressivité et de l'affect. Bref, elles s'ouvrent sur le dehors de la langue et des discours. Ces observations suffisent à justifier que nous prenions attache dans un texte qui nous présente une véritable scénographie de la figurativisation.

Les changements définitionnels attestent cette instabilité du concept. À grands traits, on peut dire que nous sommes passés d'une définition sémantique d'origine structurale à une définition phénoménologique. À la première se rattache l'identification des sémèmes figuratifs « pleins », déployés, par récurrence de traits résultant d'opérations « d'assimilation enchaînées⁵ » ou de « référentialisation », en isotopies responsables de l'impression référentielle. La définition classique (depuis celle du *Dictionnaire*), même lorsqu'elle marque, dans ses formulations récentes, le lien qui unit la figurativité et la perception⁶, relève de cette approche

5. François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 220.

6. Voir notamment Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 163.

et postule, c'est son noyau, la *correspondance* entre les figures du plan du contenu d'une langue naturelle et celles du plan de l'expression du monde naturel. Cette définition s'applique au résultat d'une construction dynamique qu'elle n'entend pas décrire en elle-même. La seconde, en revanche, par un déplacement de focalisation, assume clairement le processus qui remonte de la mise en discours de la figurativité à l'appréhension de l'acte sensible, c'est-à-dire au *mouvement* de constitution réciproque et solidaire de signification qui se forme, au cœur de l'acte, entre le sujet et l'objet de la perception, et dont le discours réalisé porte la trace. « La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses », écrit Greimas dans une définition elle-même figurative, « elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible⁷. » On est apparemment bien loin de la « correspondance » entre les deux sémiotiques. En réalité, c'est plus précisément le chemin de cette correspondance problématique qui est ici balisé, localisant les différents événements de sens susceptibles de se produire en cours de route pour ébranler le jeu, initialement statique, des relations : interviennent ainsi de nouveaux paramètres qui occupent le devant de la scène figurative, paramètre véridictoire (écran imparfait, le paraître figuratif est aussi « une muraille de peinture »), paramètre axiologique (la figurativité est valorisée par une « vertu »), paramètre actantiel (un sujet en formation se dessine à l'arrière-plan d'une compétence cognitive — « laisser entrevoir » —, et d'une existence pathémique — « les humeurs »), paramètre aspectuel (qui associe l'imperfectif et l'inchoatif), paramètre « topologique » enfin (qui postule l'illimitation du sens, présupposant son caractère lacunaire et signalant les seuils de franchissement du paraître : l'expérience esthétique s'y configure).

Le lieu d'articulation de la figurativité s'est donc déplacé. Détachée de la « représentation » univoque du réel comme fait et du réalisme textuel comme « mimésis », elle intègre désormais l'ouverture au possible, à la dé-réalisation, à la sur-réalisation et à la « connaissance par les gouffres⁸ ». Elle intègre dans la même perspective la variation des modes de « suture » par lesquels le sujet vient adhérer aux formes : il croit et il doute, il s'émerveille et il s'émeut, il voit et il hallucine, en un mot il se laisse absorber. Le sujet apparaît comme un champ d'opérations (aspectuelles et modales), en arrêt devant le pouvoir-être abyssal de la signification sensible.

7. Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 78.

8. Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963.

ENTRE PERCEPTION ET PRÉDICATION : UN LIEN RENFORCÉ

Comme on le sait, plus généralement qu'à travers cette transformation pour ainsi dire locale de la théorie, l'histoire récente de la sémiotique a été marquée par l'expression d'une convergence de plus en plus explicitée avec la phénoménologie. Celle-ci était, dès les premières pages de *Sémantique structurale*, le soubassement revendiqué de la théorie du sens, à la fondation même de ses principes. Or les références croisées, directes ou indirectes, sont aujourd'hui étroitement imbriquées. Tout se passe comme si la sémiotique (du sujet, du pâtir, de la figurativité) s'immergeait dans la phénoménologie. À propos du rapport entre énoncé et monde naturel, Maria Pia Pozzato note même : « Il n'y a pas, à mon avis, de véritable distance théorique entre la sémiotique structurale et la philosophie de Merleau-Ponty, même avant sa "conversion linguistique"⁹. »

Il est donc possible d'associer le glissement définitionnel du figuratif, qui prend désormais appui sur une saisie du sensible simultanément perceptif et pathémique, à un déplacement plus général de la sémiotique. Celui-ci me semble emprunter deux voies qui, bien que différentes, voire divergentes, cherchent en commun à faire remonter le lieu d'articulation descriptive au plus près de la formation des instances (énonçantes, subjectives, discursives, présentes à la deixis énonciative) et à rendre compte de leurs modulations. La première voie, inscrite dans le cadre génératif, consiste à postuler, en amont des structures fondamentales et de leurs catégorisations discrètes, des catégories plus profondes de l'ordre du continu susceptibles de fonder et de générer les discontinuités signifiantes « à venir » (ce sont les modulations tensives et phoriques, les préconditions de la sémiotique des passions, là où le sujet sensible trouve sa forme-origine). La seconde, à l'écart du processus génératif, cherche à saisir l'émergence des instances « premières », les centres de discursivité (Coquet) solidairement noués autour de l'acte prédictif et de l'acte sensible. Marquons un arrêt sur cette seconde voie pour indiquer trois formes de relations entre prédication et perception qui permettent de préciser le problème : relations de métaphorisation, de schématisation et d'homologie.

UNE RELATION QUASI-MÉTAPHORIQUE

Référence oblige, ce lien est déjà affiché, sous une forme à vrai dire ambiguë et marquée par une sorte d'indécision métaphorique, dans la

9. Maria Pia Pozzato, « Le monde textuel », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 18, Limoges, PULIM, 1991, p. 38.

Phénoménologie de la perception. Merleau-Ponty y évoque « le déroulement des données sensibles sous notre regard ou sous nos mains [...] comme un langage qui s'enseignerait lui-même » ; mais il tranche immédiatement après, modifiant radicalement le statut de cette communication perceptivo-langagière qui n'était convoquée qu'à titre d'analogie, en écrivant : « On peut dire à la lettre que nos sens interrogent les choses et qu'elles leur répondent » ; et puis il module à nouveau l'identification de l'expérience perceptive avec les prédicats anthropologiques dont elle est chargée : « La nature entière est [...] notre interlocuteur dans une sorte de dialogue¹⁰. » La traduction systématisée de cette analogie dans la théorie du langage a été l'établissement d'une relation de correspondance entre les deux sémiotiques de la langue et du monde informé par la perception. Fortement assumé par les sémioticiens, le lien entre discursivité et sensibilité a fait à plusieurs reprises l'objet de formulations explicites¹¹. J'en retiendrai ici deux, qui donnent à cette relation un caractère crucial et fondateur.

UNE RELATION DE SCHÉMATISATION

Pierre Ouellet, dans « Le don des formes », analyse avec une grande finesse les conditions dans lesquelles se réalisent les processus d'iconisation au sein du discours¹². Non seulement il récuse le rôle des représentations lexicales dont les sémèmes sont figuratifs, affaiblissant du même coup la fonction de référenciation (visant le référent externe), mais il confirme et prolonge les hypothèses qui fondent la production des effets d'iconicité sur la référenciation interne au procès discursif. Cette opération, seule apte à tisser les relations responsables de tels effets, est corrélative aux actes de perception dont elles forment le schème et expriment les conditions. Partant, il assigne l'iconisation au « mouvement même de l'énoncé ou du phrasé » : celui-ci « constitue l'essentiel de l'icône verbale dont le texte a pour enjeu de faire surgir l'apparition [...] en schématisant l'acte par lequel le monde se donne

10. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 369 et 370 ; je souligne.

11. Voir notamment, Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991 ; « Le monde textuel », *art. cit.* ; Denis Bertrand, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Mimesis et Semiosis. Miscellanées pour Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992 ; Teresa Keane, « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 17, Limoges, PULIM, 1991.

12. Pierre Ouellet, « Le don des formes », dans Denis Bertrand et Louise Milot (dir.), « Schémas », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 21, n° 1, Université du Québec à Chicoutimi, 1993.

comme phénomène [...] dans le don que le sujet lui fait d'une forme¹³ ». Dans cette perspective, les opérations de l'énonciation et le tissu des énoncés qui les réalisent schématiseraient nos actes de perception au sens large.

UNE RELATION D'HOMOLOGIE

Le lien conceptuel établi entre le sujet du discours et celui de la perception est ainsi un lien de « réalité ». Il suppose une reconsidération complète de la construction de l'identité actantielle. Celle-ci doit être, comme l'explique Jean-Claude Coquet, rapportée à son procès continu de formation. D'où ce qu'il appelle la « visée syntagmatique » qui a pour ambition de circonscrire « jusqu'à l'abolition de la limite » (celle des discontinuités et des changements d'état) les processus d'identification permettant de « serrer au plus près [...] l'histoire transformationnelle de l'actant¹⁴ ». Mais l'actant ainsi conçu ne peut plus être envisagé comme l'ancrage exclusif du discours. Plus profondément, ce « centre de discursivité » s'ancre lui-même dans le temps. C'est par son insertion dans le présent, dont le concept temporel est inséparable de la présence au sens phénoménologique, que les instances de la prédication se trouvent homologuées avec celles du sentir : « Le réel nous est présent dès la prédication et par elle, de même qu'il nous est présent au moment de la perception ». Et plus loin : « Par la perception mais aussi par la prédication, nous nous conjoignons au monde¹⁵. »

Cette convergence, ici rapidement esquissée, forme le contexte général où s'insère l'analyse de la configuration particulière que je voudrais évoquer à présent : j'ai associé la vision, l'hallucination et la figurativité, pour chercher à démêler entre ces trois termes les paradigmes désormais entrecroisés du discours et de la sensibilité. L'analyse doit donc se tenir à proximité des instances sujet voyant et objet vu, dans l'intimité de leur formation comme dirait le phénoménologue, dans la négociation continue qui affecte leur statut réciproque et qui pose la question de leur ligne de partage. Cela justifie, me semble-t-il, le détour par la scène cruciale où le sujet de la vision se met radicalement en jeu : la crise hallucinatoire.

LE REGARD HALLUCINÉ

L'hallucination dessine une ligne de fuite dans la perception ordinaire, et par là en éclaire le fonctionnement primordial : pour paraphraser

13. *Ibid.*, p. 23-24.

14. Jean-Claude Coquet, « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », dans Herman Parret (dir.), *Temps et discours*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 37.

Beckett, on pourrait dire qu'une forme extrême de vision, comme le regard halluciné, « fore des trous » dans la perception et permet d'apercevoir « ce qui est tapi derrière¹⁶ ». À ce niveau d'appréhension, il n'y a donc pas de solution de continuité entre le regard communément partagé et le regard halluciné ; la brisure de celui-ci est déjà contenue dans la vulnérabilité de celui-là. C'est même dans le parcours instable entre ces deux réalisations du regard que se situerait l'esthésie. L'analyse que Merleau-Ponty propose du phénomène hallucinatoire invite à approfondir cette perspective.

« L'hallucination désintègre le réel sous nos yeux et lui substitue une quasi-réalité¹⁷ » : elle est simultanément dé-réalisante et para-réalisante. La question que Merleau-Ponty juge « essentielle » à ce propos est de savoir si l'hallucination doit être comprise comme « une vision sans objet ou seulement une "attitude" favorisée par une dégradation de la croyance¹⁸ ». La méthode de saisie, pour en décider, consiste à se placer au sein du processus lui-même, dans le milieu effectif où coexistent vision « réelle » et vision « hallucinée », où elles s'offrent concrètement comme deux voies de l'aperception : comme deux modes de signification du sensible. Le chassé-croisé des visions en conflit et, d'une certaine manière, leur reconnaissance réciproque dans la scène finale du *Chef d'œuvre inconnu* illustre la co-existence et même la contamination des visions. Frenhofer est conduit à reconnaître l'imposture de la sienne : « Tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile », s'écrit Poussin, et Porbus, hésitant, finit par la lui indiquer en disant : « Voyez ! », et en lui révélant ainsi l'absence de tout portrait. Mais, inversement, le cours de la vision se transforme lui aussi pour les deux spectateurs : leur certitude s'altère et ils s'ouvrent à la légitimité d'une autre visibilité lorsqu'ils aperçoivent « dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises [...] un pied vivant ! », ... vivant, comme la Catherine Lescault de Frenhofer¹⁹. Ce détail, soudainement et incontestablement figuratif, vaut moins par ce qu'il signifie que par ce qu'il provoque, interrompant le jugement interprétatif et introduisant un autre signifié possible, par lui appelé, et d'ordre figuratif : « Il y a une femme là-dessous », s'écrit Porbus en s'engageant dans une autre vision de la muraille de peinture : celle-ci

16. Cité par Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

17. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 385.

18. Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara, 1989 (1934), p. 19.

19. *Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 436.

avait enseveli une figure toute prête à se manifester dans un autre ordre du sensible. Ainsi, la valeur assignée et reconnue ne renvoie pas à un fait brut, mais à un système de possibles : l'expression « rend possible une communication, un échange de valeurs dont l'équivalent est un "ce dont il s'agit", non pas un "ce qui a été là"²⁰ ». L'enjeu modal se situe dès lors dans l'entrecroisement et le conflit entre un savoir et un croire, dont le résultat épistémique est complexe : l'hallucination est reconnue à la fois comme vérité et comme illusion. L'halluciné, voyant en deçà et au-delà de sa vision sait ne pas voir vraiment et voit cependant. Son espace coexiste avec l'espace « normal », mais celui-ci est « comme noyé et en sous-impression²¹ » selon la formule de Henri Michaux. Et, à l'inverse, le regard normal consent à parcourir le « feuilleté » du visible, à la rencontre de l'autre regard. L'un et l'autre en même temps récusent et adhèrent. L'imposture hallucinatoire est celle d'une adhésion équivoque.

La vision hallucinée de Frenhofer n'est pas « la » perception, mais elle en a la valeur et l'efficace, au point d'avoir pu l'usurper ; de même, dans l'autre sens, la perception « vraie » a pu, un moment, entrer dans le régime d'adhésion de la vision hallucinée et en accepter l'ordre. Là se trouve l'hypothèse centrale de l'analyse : une seule et même opération modale, plus profonde que le savoir et le croire qui se disputent la manifestation, sous-tendrait la perception et l'hallucination. Cette opération est de l'ordre de la croyance. Elle réalise un mouvement d'adhésion primordial qui doit être saisi en lui-même, en amont du régime de « certitude » qui s'établit dans l'un et l'autre cas. Comme le reconnaît en effet Porbus, « en commençant à s'expliquer » la vision qu'a Frenhofer de son tableau : « il est de bonne foi²² ».

Peut-on alors parler d'une structure générative du regard ? Les formulations de Merleau-Ponty sollicitent une telle mise en perspective : « *au-dessous* des perceptions proprement dites, il y a donc, pour les *sous-tendre*, une fonction *plus profonde* sans laquelle l'indice de réalité (nous dirions : le moment figuratif) manquerait aux objets perçus [...] par laquelle ils se mettent à *compter* et à *valoir* pour nous ». Cette fonction est le « mouvement qui nous installe dans le monde [...] avant toute vérification » : il la nomme « l'opinion originaire » ou, ailleurs, la « foi perceptive » (l'*Urdoxa* de Husserl), et nous pouvons l'interpréter comme la modalité primordiale d'un méta-croire²³. Ce croire « profond » est

20. Per Aage Brandt, « La charpente modale du temps », dans Herman Parret (dir.), *Temps et discours*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 111.

21. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 12.

22. *Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 436.

23. « Le langage indirect et les voix du silence », art. cit., p. 394-395 ; je souligne.

anté-prédicatif : il est de l'ordre de la présupposition. Il indique l'amorce d'une adhésion, antérieure à toute assignation et investissement de la valeur. Il en suscite le pressentiment, mais la valeur n'est encore qu'implicite et présomptive. On peut aisément rapprocher le contenu d'un tel croire du concept de *valence*, comme nous invite du reste à le faire le texte de Merleau-Ponty : « l'hallucination *vaut comme* réalité », « les objets perçus se mettent à *compter* et à *valoir* pour nous », et l'on rejoint alors, par une autre voie, la définition de ce concept dans *Sémiotique des passions*²⁴ : la valence met en attente la valeur à investir dans l'objet perçu, comme dans la catégorisation sémantique elle-même. Or, le méta-croire ainsi isolé et structuré constitue un dispositif modal commun au syntagme perceptif et au syntagme hallucinatoire. Il est fondateur de l'un et de l'autre procès. On pourrait alors dire que ceux-ci bifurquent, lors de la réalisation figurative, dans deux directions différentes.

Dans la perception, ce croire primordial se convertit en croyance assumée parce qu'il est une croyance confirmée. Le flux du visible, sous le regard-sujet, circule alors comme une valeur échangée. Tous les spectacles, autres que celui qu'il voit, tous les autres points de vue sous lesquels il sait pouvoir appréhender l'objet par une « synthèse d'horizon », sont impliqués dans et par le sien actuel. Autrui y est inscrit de fait. La perception coïncide avec un nombre infini de parcours perceptifs qui concordent avec elle et la confortent. Le « bougé », la « transition », la « motivation », ces « concepts fluents » dont Merleau-Ponty affirme la nécessité, forment les opérations micro-syntaxiques qui viennent s'en porter garantes, assurant la définition réciproque du sujet voyant et de l'objet visible. Ainsi, le parcours de la vision s'inscrit-il, profondément, dans une sorte de *contractualité* fiduciaire qui régule l'assignation et la circulation des valeurs dans la perception. Cette approche implique que la processualité propre au parcours perceptif, et notamment son aspiration à voir les valeurs qu'il suscite « confirmées » et « validées », est justifiable d'une description en termes sémio-narratifs.

« L'halluciné n'en croit pas tant²⁵. » On pourrait dire qu'il ne convertit pas la valence en valeur : il s'en tient donc à la première, à ce degré primordial et inabouti de la croyance. L'espace entre le croire et le sujet est un espace disjonctif, non contractualisé et marqué par le manque. Manque la prévisibilité qui fonde la circulation et l'échange : la perception est instabilisée et précarisée. Michaux écrit à propos de l'expérience mescalinienne : « Je devais apprendre moi-même l'horrible, trépidante

24. *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 47.

25. « Le langage indirect et les voix du silence », art. cit., p. 390.

expérience que c'est de changer de tempo, de le perdre, subitement, d'en trouver un autre à la place, inconnu [...] *dont on ne sait que faire*, rendant tout différent, *méconnaissable*²⁶. » Manque aussi le parcours qui conduit vers les autres expériences de la perception : le partage intra- et inter-subjectif du visible, qui en fonde l'inhérente présence. Manque enfin l'insertion du corps propre dans le paraître qui définit, comme l'écrivait Greimas au début de *De l'imperfection*²⁷, « notre condition d'homme » : le paraître vrai est bien là, mais le sujet en est absenté. « L'hallucination n'est pas dans le monde mais "devant lui", parce que le corps de l'halluciné n'est plus serti dans le système de l'apparence²⁸. » Il a, pour contrepartie, ces images intérieures qu'évoque Michaux, images « dont on ne peut plus se détacher [...] qui brisent la tête de celui qui vainement veut *se retrouver* dans la pullulation générale²⁹ ». Ainsi installé dans l'amont de toute fiducie, l'halluciné ne croit pas à la chose même qu'il voit : sa croyance déviée s'applique aux affects qu'il y a investis et qui en font surgir l'image. Cette seule exigence lui suffit. Il reste ainsi en amont du figuratif : la figure ne vaut pas en tant que figure et, le plus souvent, elle ne se fixe pas, elle n'est pas même gratifiée de crédibilité, elle vaut en tant que support furtif et occasionnel d'une valence, cette « ombre de valeur » qui en motive tout entière la présence. À la base, il y a donc cette scission sémantique de la figure entre son signifié figuratif et le signifié pathémique qui s'y dilate : le plat « empoisonné » perçu comme tel par le sujet halluciné n'offre pas à ses yeux les propriétés figuratives et fonctionnelles du poison, « le poison est ici une entité affective ». Cette observation de Merleau-Ponty rejoint les descriptions de Henri Michaux dont les visions mescaliniennes ne fixent pas l'image d'objets, mais une figuralité mouvante, faite de figures passantes, en deçà des formes : ondes, entrelacements, vibrations, trames, tressaillements, comme s'il s'agissait de mécanismes figuraux, régissant la genèse des images. « La mescaline élude la forme [...] Les objets n'ont jamais été vus, mais ont toujours été interprétés³⁰. » Car, comme le précise encore cet expérimentateur de la vision hallucinée, la « valeur objectale des objets a diminué, leur indépendance objectale³¹ ».

Si, d'un côté, le sentir rapporte les qualités sensibles à un objet identifiable, c'est son versant « figuratif », il focalise aussi, d'un autre

26. *Passages*, op. cit., p. 203.

27. Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

28. « Le langage indirect et les voix du silence », art. cit., p. 391.

29. *Passages*, op. cit., p. 204.

30. *Ibid.*, p. 20-21.

31. *Ibid.*, p. 188.

côté, chaque qualité comme un champ opératoire en résonance dans ce milieu de qualités qu'est le corps propre, et c'est son versant « pathémique ». Tout se passe donc comme si, dans l'hallucination, le moment figuratif se trouvait affaibli, la relation avec la figure n'actualisant que la puissance visuelle, le déploiement de sa potentialité subjectale et son « affolement ». L'halluciné ne sélectionne donc que ce qui, de la figure, est tourné vers le sujet : il en désolidarise les deux versants et ne conduit à la réalisation que les sèmes pathémiques qui l'ont suscitée. Il élabore ainsi une conformité d'un ordre particulier, dont les propriétés structurales pourraient être comparées à celles du discours passionné. Le milieu qu'il construit est conforme à son schéma pathémique et s'ordonne à partir de lui. Dans cet espace, sujet et objet ne peuvent plus être séparément instanciés : ils se fondent indissolublement dans les valences du sensible.

LE PROCÈS DU VISIBLE DANS *LE CHEF D'ŒUVRE INCONNU*

La vision du tableau, telle qu'elle est textualisée dans *Le chef d'œuvre inconnu*, pourrait être ainsi résumée : les uns perçoivent une substance de l'expression à laquelle manque la forme du contenu. Poussin et Porbus lient le figuratif et le plastique. Il en résulte pour eux une sémiosis incomplète, ou le scandale d'une non-sémiosis. L'autre perçoit, non pas une forme du contenu, mais le versant pathémique de cette forme, lequel génère, pour son propre compte, une substance de l'expression conforme à sa visée intentionnelle. Frenhofer lie le pathique et le figuratif. C'est le scandale d'une hyper-sémiosis. Afin d'identifier les raisons de ce double dévoiement de la figurativisation, d'analyser le processus qui la génère comme un plan de signification autonome mais instable et de localiser le franchissement des seuils qui en transforme la morphologie, je retiendrai deux parcours corrélés, qu'illustre et figurativise en abondance la nouvelle de Balzac : le parcours du sens lacunaire et imperfectif et celui du sens excessif et hyper-perfectif, entre lesquels cherche à se fixer l'équilibre incertain de la vision.

LE SENS LACUNAIRE

L'inachèvement, l'imperfection, la latence, l'inaperçu, le non-dit sont inhérents à la fois au langage et à la vision. Ils n'atteignent jamais la chose même. De même que le langage exprimerait « autant par ce qui est entre les mots que par les mots [...] par ce qu'il ne "dit" pas que par ce qu'il "dit"³² », comme ces messages qui circulent entre les merles

32. « Le langage indirect et les voix du silence », *art. cit.*, p. 56.

d'Italo Calvino dont la signification résiderait dans la variété des silences entre leurs sifflements et non dans les sifflements eux-mêmes³³, de même le sens qu'apporte la vision déborde par principe ce que l'on voit : « Voir, c'est accéder à un être de latence³⁴. » Cette dimension lacunaire, que délimite entre autres choses le point de vue, est en même temps condition de la vision, elle est promesse d'un autre visible et détermine ainsi l'appartenance du sujet voyant au monde qui se manifeste sous ses yeux. Or, c'est à partir de cette incomplétude que se développe chez Frenhofer, dans *Le chef d'œuvre inconnu*, la quête insensée du visible. Ce qui manque à la peinture de Porbus qu'il critique dans la première partie de la nouvelle, c'est précisément cette « synthèse de transition » qui donne à l'invisible, en tant qu'il est toujours visible d'ailleurs, par glissement de point de vue, sa force de réalité. L'image de sa femme peinte sur la toile est, dit-il, « une apparence découpée qui ne saurait se retourner ni changer de position. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau³⁵ ». L'obsédante exigence de Frenhofer est de saisir cette signification en sursis, à laquelle le signe visible fait toujours allusion sans l'atteindre jamais. À ce phénomène de la vision différée, inachevable, non perfectible et finalement inaccessible, fait écho dans le texte balzacien une structure homologue d'attente. Une correspondance s'établit, en effet, entre la quête du non-visible à partir de ce qui est manifesté dans l'ordre de la vision, et celle, dans l'ordre du discours narratif, du non-nommé à partir de ce qui est raconté : une même suspension des noms de Frenhofer et de Poussin, qui sont longtemps différés dans le récit, avant que leur dénomination vienne parachever l'identification. Cette observation renforce le caractère à la fois central et déceptif, dans le texte, de la dimension lacunaire de la signification. Bref, le manque autorise ou, plus encore, réclame l'excès. Ce vide offert sollicite l'invasion du sens, et son expansion. Ce que Frenhofer entend peindre, c'est la force de sa vision elle-même, son excès de présence.

LE SENS EXCESSIF

L'état du sujet fasciné et absorbé par ses propres percepts ou, plus encore, par l'expansion des affects investis dans ses percepts, conduit finalement à son dépouillement et à son anéantissement. Comme le montre l'expérience esthétique de Frenhofer, il se dissout « dans un

33. Italo Calvino, « Le sifflement du merle », dans *Palomar*, Paris, Seuil, 1985, p. 30.

34. « Le langage indirect et les voix du silence », *art. cit.*, p. 29.

35. *Le chef d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 416.

monde excessif³⁶ ». Ainsi à la lacune inhérente au langage, qui ouvre les potentialités du sens, répond l'excès de la perception insoutenable, qui cherche à les actualiser. Paroxysme de la présence dans la vision hallucinée ! Michaux parle aussi de cette « hyperacuité », de « l'attention prodigieusement présente [...], d'une conscience ivre de perceptions et de savoirs simultanés³⁷ ». Une telle intensité demande à être précisée : plus qu'un excès de la présence, c'est bien de la présence comme excès qu'il s'agit ici. Aux yeux de Frenhofer, Catherine Lescault est là ; ou, plus exactement, elle est « présente » dans l'acception étymologique de l'adjectif, elle est à l'avant de son regard, la pointe avancée de son regard. Cette valeur extrême de la présence est singulièrement éclairée par l'analyse d'Émile Benveniste lorsqu'il dégage la structure « sub-logique » de la préposition *prae*, régissant la diversité de ses contextes d'emploi - dont celui de *praesens*³⁸. Il explique ainsi comment *praesens* fait entendre non pas ce qui est là, mais « ce qui est à l'avant de moi », c'est-à-dire la partie antérieure et avancée d'un continu. C'est dans cette acception radicale que le regard de Cézanne est « présent » à sa peinture et à son sujet : « Les yeux me sortent de la tête [...] Ils sont tellement collés au point que je regarde qu'il me semble qu'ils vont saigner³⁹. » Il y a dans *praesens* un sème d'imminence, d'urgence. Benveniste précise même : « Ce qui est *praesens* ne souffre pas de délai [...] n'est pas séparé par un intervalle du moment où l'on parle. » Plus généralement, signalant la pointe extrême de quelque chose, et particulièrement l'excès d'un affect (*prae gaudio*, « à l'extrême de ma joie », cet excès même expliquant la valeur causale de la préposition), la structure « sub-logique » de *prae* manifeste donc toujours une valeur paroxystique.

Telle est la présence de Frenhofer à son tableau. Il porte sa vision « en avant de lui ». On comprend qu'il revendique ainsi le regard rapproché comme une règle de visibilité. Il prescrit à ses interlocuteurs : « Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît⁴⁰. » Telle est la condition pour que, de l'intérieur de la toile, la figure qu'il a projetée le regarde et l'anime. Or, dans l'excessive présence de la proximité, la distinction différentielle productrice du signifié disparaît. Il ne reste

36. *De l'imperfection*, op. cit., p. 52.

37. *Passages*, op. cit., p. 12.

38. Voir Émile Benveniste, « Le système sub-logique des prépositions en latin », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 132-140.

39. « Dites, est-ce que je ne suis pas un peu fou ?... L'idée fixe de la peinture... Frenhofer », cité d'après P.-M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, n° 4, p. 202 ; Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 12.

40. *Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 437.

plus que le continuum d'une substance, « un pâté de couleur claire ». Cette substance seconde devient alors une chair touchée par les yeux, et la fonction optique se transforme en une fonction haptique⁴¹. Le sujet finit par se confondre avec la présence de sa vision elle-même. Il y perd son regard.

CONCLUSION

L'hallucination, tendue entre les dimensions lacunaire et excessive inhérentes à l'appréhension du sens, s'inscrirait alors dans un cadre plus large. Elle serait régie, sur le mode intensif qui lui est propre, par un ordre général du sensible, et formerait une configuration spécifique dans une schématisation des actes perceptifs que manifestent à la surface des discours les organisations figuratives de la signification. La prédication figurative, ainsi rapportée au processus de la vision et à son avènement, appelle donc une meilleure intégration de la sensibilité, isolée comme un processus signifiant spécifique, au sein de la saisie sémiotique : cela peut impliquer, en amont, une redéfinition des catégories « plastique », « figuratif » et « pathique », réintégrant celle de l'actant sujet engagé dans les parcours de la perception ; et, en aval, l'étude élargie des configurations perceptives où, sur le même substrat modal du méta-croire, l'identité de cet actant se diffuse, se « délaie⁴² », se spécularise : l'extase mystique, le rêve, la saisie esthétique. La reconnaissance de propriétés communes permettrait de préciser les relations graduelles que ces configurations entretiennent avec des formes extrêmes comme celle de l'hallucination. C'est par un aller et retour entre ce que les textes nous disent de la vision, dont ils façonnent le schéma, et l'éclairage que l'analyse du phénomène psycho-cognitif apporte, que pourrait se consolider une approche de la figurativité conçue non plus comme un arrêt sur les impressions référentielles, mais comme une traversée incertaine du sensible permettant de mieux saisir les organisations discursives, culturelles et esthétiques de la vision. C'est ainsi que le regard du narrateur, dans *La recherche du temps perdu*, quitte un instant le livre où la lecture l'avait absorbé et aperçoit le monde : « Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je pris contact avec elle⁴³. »

41. Voir *La peinture incarnée*, op. cit.

42. « Le monde textuel », art. cit.

43. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, I. « Combray », Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 84.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de (1950), *Le chef d'œuvre inconnu*, dans *La comédie humaine*, tome X, *Études philosophiques*, Gallimard. (Coll. « La Pléiade ».)
- BENVENISTE, Émile (1966), « Le système sub-logique des prépositions en latin », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 132-140.
- BERTRAND, Denis (1992), « Le langage spatial dans *La bête humaine* », dans Philippe HAMON et Jean-Pierre LEDUC-ADINE (dir.), *Mimesis et semiosis. Miscellanées pour Henri Mitterand*, Paris, Nathan.
- BRANDT, Per Aage (1993), « La charpente modale du temps », dans Herman PARRET (dir.), *Temps et discours*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.
- CALVINO, Italo (1985), « Le sifflement du merle », dans *Palomar*, Paris, Seuil.
- COQUET, Jean-Claude (1993), « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », dans Herman PARRET (dir.), *Temps et discours*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.
- COURTÈS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985), *La peinture incarnée*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image*, Paris, Minuit.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÈS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- KEANE, Teresa (1991), « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 17, Limoges, PULIM.
- MERLEAU-PONTY, Maurice ([1934] 1989), *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960), « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1963), *Passages*, Paris, Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1967), *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard.
- OUELLET, Pierre (1993), « Le don des formes », dans Denis BERTRAND et Louise MILOT (dir.), « Schémas », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 21, n° 1, Université du Québec à Chicoutimi.

- POZZATO, Maria Pia (1991), « Le monde textuel », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 18, Limoges, PULIM.
- PROUST, Marcel (1954), *Du côté de chez Swann I*, « Combray », Paris, Gallimard. (Coll. « La Pléiade ».)
- RASTIER, François (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France.