COLLECTION D'ESTHETIQUE
Sous la direction de Mikel DUFRENNE
7

Déjà parus dans la même Collection :

1. Mikel DUFRENNE. — *Esthétique et philosophie.*
2. P.A. MICHELIS. — *Etudes d'esthétique.*
3. Christian METZ. — *Essais sur la signification au cinéma* (2e tirage).
4. Jean LAUDE. — *La peinture française (1905-1914) et l' « Art Nègre »* (2 volumes).
5. Michel ZERAFFA. — *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950* (2e tirage).
6. Jean-Pierre MARTINON. — *Les métamorphoses du désir et l'œuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu.*
7. Jean-François LYOTARD. — *Discours, Figure.*
8. Pierre SANSOT. — *Poétique de la ville.*
9. *L'année 1913. Etude des formes esthétiques dans les arts à la veille de la première guerre mondiale.* — Textes et documents réunis et présentés sous la direction de L. BRION-GUERRY.
10. Margit ROWELL-NOËL. — *La peinture, le geste, l'action.*
11. Louis MARIN. — *Etudes sémiologiques.*
12. Christian BRUNET. — *Braque et l'espace.*
13. Stefan MORAWSKY. — *L'absolu et la forme. L'Esthétique d'André Malraux.*

Jean-François LYOTARD

DISCOURS, FIGURE

EDITIONS KLINCKSIECK
PARIS
1971

MONASH
UNIVERSITY
LIBRARY

a m a a m

« La Loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'Article 40).

« Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal. »

Les citations et documents de cet ouvrage demeurent la propriété de leurs éditeurs respectifs.

© *Editions Klincksieck*, Paris, 1971
Printed in France

A qui est dû un livre ? Lui-même est un rejeton moderne de la tragédie grecque et par elle, du sacrifice expiatoire. Comme eux, il est donc déjà dû à une dette *dont le créancier insatiable n'est pas nommable. On ne peut pas entretenir l'espoir d'éteindre cette dette avec des remerciements.*

Je désigne ici mes créanciers immédiats : S. Boucheron, L. Bovar, les membres de la Commission de Philosophie du C.N.R.S., P. Durning, C. Martin, M. May, sans lesquels le livre n'aurait pas été réalisé ; les étudiants du cours de 1967-1968 et du séminaire de 1968-1969 à Nanterre, avec lesquels il a été pensé ; M. Dufrenne, qui constamment a fait crédit à ce travail avec une générosité absolue.

LE PARTI PRIS DU FIGURAL

Que « l'œil écoute », comme disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible. La « seconde logique » qu'il opposait à l'ancienne, celle qui déterminait la nature et la fonction des mots, « enseigne l'art de les assembler », elle est « pratiquée devant nos yeux par la nature elle-même [1] », « il y a connaissance, il y a obligation de l'une à l'autre [partie], lien donc entre les différentes parties du monde, comme *entre celles du discours pour pouvoir former une phrase lisible* [2] ».

Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier. « Jadis au Japon comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin. Les présentes pages commentent ce texte forestier [3]. » Sans aller plus loin que la perception : est-ce un texte, ce qui ne parle que quand l'œil a trouvé « le point de vue », quand mon regard est devenu le regard à qui les choses sont « dues [4] » ? Un texte n'est pas profond sensiblement, vous ne bougez pas devant, dedans, pour que les accords s'y comblent ; si vous le faites, c'est par métaphore. Or le sensible, le monde forestier, semble justement le référentiel absolu de tous les analoga : là, nous bougeons, recherchant la composition, constituant l'espace du tableau, appuyés sur l'étendue plastique où l'œil, la tête, le corps se déplacent, baignent, portés comme dans une cuve de mercure. C'est l'alignement de l'œil qui fait l'accord du pin et de l'érable, accord comblé parce que complet, de silhouette, de ton, de valeur, de position, désir un instant accompli. Alignement de l'œil, Claudel ne dit pas alignement du pin et de l'érable. Les deux arbres sont « grandement distants » ; néanmoins la tige du regard les enfile et les fiche ensemble sur on ne sait quel fond, quelle toile. Très bien, mais

1. P. Claudel, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1941, p. 50-51.
2. *Ibid.*, p. 74-75 ; souligné par moi.
3. *Ibid.*, p. 50.
4. *Ibid.*, p. 74.

cette mise à plat fait le « tableau [5] », non une page d'écriture qui est une sorte de table. On ne lit pas, on n'entend pas un tableau. Assis à la table, on identifie, on reconnaît des unités linguistiques ; debout dans la représentation, on recherche des événements plastiques. libidinaux.

Que le monde soit à lire signifie brutalement qu'un Autre, de l'autre côté, écrit les choses données, et qu'avec un bon angle de vue, en principe je pourrais le décrypter. C'est encore accorder beaucoup aux choses, et c'est le paganisme de Claudel. Il ne l'ignorait pas, il avait bien fallu qu'il dissocie poésie et prière, toute son œuvre émanait de ce drame, pour un chrétien, de pouvoir être presque calmé par l'accord d'un pin et d'un érable, d'éprouver une foi sanguine, désir et plaisir, dans le sensible. Le chemin de Chuzenji est le calvaire d'une absolution du sensible ; en montant vers Chuzenji, c'est l'envers du tableau que Claudel veut voir, mais il veut emporter depuis Nikkô l'endroit avec lui, vers l'autre côté. Voilà l'imaginaire, avoir l'envers et l'endroit. Voilà le péché et l'orgueil, avoir le texte et l'illustration. Cette hésitation est celle du christianisme même, du christianisme de fait qui occupe le sous-sol de nos problématiques, à nous Occidentaux : écoute d'une Parole, mais philosophie de la création. Par la première, il est demandé de se délivrer de la chair épaisse, de fermer les yeux, d'être tout oreille ; par la seconde, il faut bien que le bougé des choses, qui les constitue en monde, que leur miroitement, que l'apparence, et la profondeur qui la permet, soient absous de quelque façon s'il est vrai qu'ils procèdent de ce qui peut tout et de ce qui peut tout aimer. Hésitation que trace l'histoire non seulement de la pensée occidentale, mais de la peinture, issue de l'Ecriture, osant l'illustrer, mal tenue en bride, ne cessant de revenir s'y soumettre et pourtant d'y échapper.

Ou bien alors, il faut laisser là la Création, soutenir crûment la seule radicalité de l'éthique, récuser la transcendance du sensible, cette transcendance dans l'immanence dont parlait Merleau-Ponty après tous les peintres, mettre la profondeur au compte de la fausse transcendance, de la tentation, rejeter jusqu'au faux texte du monde, ne plus vouloir qu'entendre juste, et peut-être même moins que cela encore. Dans sa radicalité, ce retour à l'Ecriture entendue comme allocution de l'Autre et comme promesse, où se rejoignent pensée juive et pensée chrétienne démythologisée, renonce même à ce que l'œil écoute. Qu'il se ferme, qu'on l'arrache, comme celui d'Œdipe. Maître d'illusion, esclave des illustrations, le « mauvais œil » toujours. La philosophie première et dernière, c'est, comme dit E. Levinas, la morale, c'est le vis-à-vis du visage parce que le visage est présence de l'absolument Autre, seul Gegenstand digne de ce nom, dont on ne fait pas le tour, qui n'appartient pas au sensible, qui annonce quelque chose que je ne puis pas thématiser

5. *Ibid.*, p. 74.

comme l'envers d'un endroit de mon côté, comme noème d'une noèse. Le visage est la présence de la parole. Entre elle et moi qui l'écoute, ce n'est pas l'épaisseur du sensible qui s'étend, c'est l'ouverture absolue, le déséquilibre absolu, la vraie irréversibilité, où se tiennent non pas les choses et mon regard comme croyait P. Claudel, mais l'infini et le fini. Ce pâtir est dit bon, qui entend l'infini dans le visage ; l'agir de l'œil serait au contraire la passion, le dévoiement.

Ce livre-ci est une défense de l'œil, sa localisation. Il a pour proie l'ombre. La pénombre qu'après Platon la parole a jetée comme un voile de gris sur le sensible, qu'elle a thématisée sans cesse comme un moins-être, dont le parti n'a que très rarement été pris vraiment, pris en vérité, parce qu'il était entendu que son parti est celui de la fausseté, du scepticisme, du rhéteur, du peintre, du condottiere, du libertin, du matérialiste, — cette pénombre est l'intérêt de ce livre-ci. « L'œil, dit André Breton, existe à l'état sauvage [6] » ; le sensible est, dit Merleau-Ponty, le lieu du chiasme ou plutôt le chiasme même où se place le lieu, il n'y a pas d'absolument Autre, mais il y a l'élément qui se dédouble, se renverse, se fait vis-à-vis et du même coup sensible, il y a « il y a » qui n'est pas d'abord parole entendue, mais œuvre d'un travail de dérive déchirant l'élément en deux flancs, et les laissant dans ce déséquilibre, en effet, dont parle la vie éthique, mais qui est celui du voyant et du visible, qui est parole inentendue.

Telle était du moins la résolution de Maurice Merleau-Ponty de descendre jusque dans ce chiasme d'origine, sans écraser le déséquilibre par la réduction phénoménologique, sans surmonter l'extériorité par l'immanence de la sphère transcendantale, et pour cela de trouver un langage pour signifier ce qui est la racine du signifier. Or il ne fallait rien de moins que faire du langage même un geste pour le rendre consubstantiel à l'espace du chiasme qu'il avait charge de dire. Seulement on sait ce qui arrive à force de mélanger sans plus la parole et le geste, de dissoudre le dire dans le voir : ou dire se tait, ou il faut que le vu déjà soit comme un dit. Hegel n'a-t-il pas mis au défi la certitude sensible de se dire sans tomber dans l'angoisse de l'incertitude ? Et même quand penché derrière son épaule, condescendant à son silence, il s'applique à suivre son index désignant l'Ici, est-ce qu'il n'a pas bientôt fait de dégager de cette prétendue foi immédiate la médiation du cerner, le parcours qui est, dit-il, un discours, la même négativité que celle du langage ? Au total donc, la profondeur paraît vide, dans son ombre noircissent toutes les vaches, et la vérité est qu'il faut commencer par là où l'on est : du sein des mots.

Commençons donc par là, relevons un pareil défi, entrons dans la place. Attaquons-nous à la suffisance du discours. C'est chose aisée, de dissiper le prestige présent du système, de la clôture, dans

6. *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1.

lesquels les hommes du langage croient enfermer tout ce qui est sens. Nous revoilà au texte, écrit par personne cette fois, et qui se lit lui-même. Médiocres avantages. L'impertinence demeure, qui est une telle négligence à l'endroit du sensible que c'est comme si les hommes étaient devenus êtres bidimensionnels, n'ayant rien pour palper, mais se mouvant le long des écarts dans le réseau. Brisera-t-on la clôture en alléguant un excès absolu de sens dans la parole première et la nécessité pour la finitude d'interpréter sans fin ? Cette infinité, cette ouverture, que l'on trouve dans l'herméneutique de P. Ricœur, marquent une réticence à l'endroit du hégélianisme, mais elles restent dans sa sphère ; car Hegel tout le premier ne concevait pas le symbole autrement que donnant à penser, tout le premier il le voyait surtout comme un moment à dépasser, au fond il négligeait de le voir tout court, il voulait entendre la voix de son silence [7]. Une fois cela tenu, l'herméneutique

7. Comparez la définition du « cercle herméneutique » rassemblant croire et comprendre, religion et philosophie (*Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960, t. II, p. 325 sq.), notamment ceci : « Le symbole est déjà dans l'élément de la parole ; nous avons assez dit qu'il arrache le sentiment et la peur même au silence et à la confusion ; il donne un langage à l'aveu, à la confession ; par lui l'homme, de part en part, reste langage. Ce n'est pas le plus important : il n'existe nulle part de langage symbolique sans herméneutique ; là où un homme rêve et délire, un autre homme se lève qui interprète ; ce qui était déjà discours, même incohérent, rentre dans le discours cohérent par l'herméneutique » (p. 325-326), avec ces passages de l'Introduction de Hegel à ses *Leçons d'histoire de la philosophie* (Berlin, 1823-1824) : « La philosophie a un objet identique, la raison universelle qui est en soi et pour soi la substance absolue ; par la philosophie, l'esprit veut s'approprier également cet objet. La religion opère cette réconciliation par le moyen du recueillement (Andacht) et du culte, c'est-à-dire par le moyen du sentiment ; mais la philosophie veut l'opérer par la pensée, la connaissance qui pense. Le recueillement est le *sentiment* de l'unité du divin et de l'humain, mais un sentiment *qui pense* ; dans l'expression « recueillement (Andacht) » est déjà contenu le penser (denken) ; il nous incite à penser, c'est une aspiration vers la pensée, un « y penser », un « se mettre à y penser » (ein Daranhindenken, Sichherandenken). Mais la forme de la philosophie est un penser pur, un savoir, un connaître ; c'est là le point où elle commence à se différencier de la religion (...). Quand on nous dit que ce qui est révélé n'aurait pu être découvert par l'humaine raison, il faut remarquer que la vérité, la connaissance de la nature divine ne parvient, il est vrai, aux hommes, que par un moyen extérieur, que la conscience de la vérité en tant qu'objet sensible, est d'une manière générale la première forme de la conscience ; c'est ainsi que Moïse aperçut Dieu dans le buisson ardent et que les Grecs ont représenté leurs dieux par des statues de marbre ou d'autres images, comme on en trouve dans les poètes. C'est par cette manière extérieure que l'on commence généralement ; le contenu apparaît ainsi d'abord comme donné, venu à l'esprit de l'extérieur, nous le voyons, l'entendons, etc. Mais on n'en reste pas à cette extériorité et l'on ne le doit pas, ni au point de vue de la religion ni à celui de la philosophie. Ces images de la fantaisie ou cette matière historique ne doivent pas demeurer en cette extériorité, mais devenir pour l'esprit d'ordre spirituel, elles doivent perdre cette existence extérieure, qui n'a précisément rien de spirituel (...). L'universalité de l'Esprit, à laquelle se rapportent la philosophie et la religion, est une universalité absolue, non extérieure ; une universalité qui pénètre tout, est présente en tout. Nous devons nous représenter l'Esprit comme libre ; la liberté de l'Esprit signifie qu'il est auprès de soi, qu'il s'entend lui-même. Sa nature consiste à empiéter sur l'Autre, à s'y retrouver, à s'y réunir avec lui-même, à s'y posséder et y jouir de lui-même. » (Je cite dans la trad. fr. de J. Gibelin, un peu modifiée, Paris, Gallimard, 1954). Il est peu de textes où soient plus explicites à la fois la fonction *d'effacement de la différence* assignée à la dialectique, le caractère « tautégorique » (comme disent Schelling et Ricœur), récupérateur (dirions-nous) du discours interprétant, et le narcissisme odysséen du savoir (comme dira Lévinas). Je remercie Serge Boucheron de me les avoir signalés.

se contente de laisser ouvert le parcours de la conscience vers l'écoute. Elle semble ainsi respecter la transcendance du symbole à tout commentaire, et l'infinité de la tâche. Pourtant sa parenté avec la dialectique n'est pas douteuse, elle réside en ceci : le symbole, le point de départ n'est pas pris comme chose, mais comme parole brouillée. La transcendance du symbole est celle d'un discours émanant d'un Autre. Ce n'est pas la Création en tant que chose épaisse qui marque, qui recueille l'altérité, c'est d'être sourd à la révélation, le visible n'est pas ce qui *se* manifeste en *se* réservant dans son verso, il est seulement un écran d'apparences, il n'est pas paraître, mais bruit couvrant une voix.

Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification*. L'art est posé dans l'altérité en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique. L'art veut la figure, la « beauté » est figurale, non-liée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à « voir ». Et l'étonnant n'est pas qu'il donne à penser si tant est qu'une fois le langage existant, tout objet est à signifier, à mettre dans un discours, tombe dans le trémis où la pensée remue et trie tout, l'énigme est qu'il reste à « voir », qu'il se maintienne incessamment sensible, qu'il y ait un monde qui soit une réserve de « vues », ou un entremonde qui soit une réserve de « visions », et que tout discours s'épuise avant d'en venir à bout. L'absolument-autre serait cette beauté ou la différence.

Faut-il donc se taire pour le manifester ? Mais le silence du beau, du sentir, silence d'avant la parole, silence de sein, est impossible, il n'est pas question de passer de l'autre côté du discours. Seulement de l'intérieur du discours, on peut passer à et dans la figure. On peut passer à la figure en manifestant que tout discours a son vis-à-vis, l'objet dont il parle, qui est là-bas, comme son désigné dans un horizon : vue bordant le discours. Et on peut passer dans la figure sans quitter le langage parce qu'elle y est logée, il suffit de se laisser glisser dans le puits du discours pour trouver cet œil qu'il comporte en son centre, œil du discours au sens, cette fois, où au milieu du cyclone règne un œil de calme. La figure est dehors et dedans ; c'est pourquoi elle détient le secret de la connaturalité, mais aussi révèle celle-ci comme un leurre. Le langage n'est pas un milieu homogène, il est scindant parce qu'il extériorise le sensible en vis-à-vis, objet, et scindé parce qu'il intériorise le figural dans l'articulé. L'œil est dans la parole puisqu'il n'y a pas de langage articulé sans l'extériorisation d'un « visible », mais il y est encore parce qu'il y a une extériorité au moins gestuelle, « visible »,

au sein du discours, qui est son expression. En poursuivant cette double extériorité, on pourra peut-être relever le défi que le langage porte au visible, l'oreille à l'œil, montrer que l'étendue gestuelle qui donne la profondeur ou la représentation, bien loin d'être signifiable en mots, s'étend en bordure d'eux comme leur pouvoir de désignation et aussi qu'elle est le berceau de leur pouvoir d'exprimer, qu'ainsi elle les accompagne, qu'elle est leur ombre, en un sens leur fin, en un sens leur commencement. Car il ne faut pas être immergé dans le langage pour parler ; l'objet « absolu », la langue, ne parle pas. Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle. Le silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté ; mais il en est la condition puisqu'il est du côté des choses *dont* il y a à parler et *qu'*il faut exprimer. Pas de discours sans cette opacité à tenter de défaire et de restituer, cette épaisseur intarissable. Le silence résulte du déchirement à partir duquel un discours et son objet se placent en vis-à-vis, et commence le travail de signifier ; et il résulte du déchirement incorporé à la parole, où le travail d'exprimer s'effectue.

Une telle violence appartient au fond du langage, elle est son point de départ, puisqu'on parle dans la séparation et que l'objet doit être constitué-perdu pour devoir être signifié, elle consigne ainsi l'acte de naissance du problème du savoir, elle contraint à désirer le vrai comme l'intériorisation (la signification achevée) de l'extériorité (de l'objet). La fonction cognitive comporte en elle-même cette mort qui fait le vis-à-vis, ce désir qui fait l'épaisseur de la référence. Mais la fonction expressive aussi la comporte, seulement c'est autrement, elle l'importe dans le discours même, car la violence de l'arrachement ne met pas d'un côté un objet tout pur et de l'autre un sujet tout pur, le tout donnant lieu aux chers exercices sur la possibilité du vrai ; cette violence fait de l'objet un signe, mais elle fait symétriquement du discours une chose, elle met de l'épaisseur, elle dresse une scène, dans l'articulation et dans la limpidité de la signification, en même temps que du côté de l'objet elle creuse son autre face, ses coulisses.

L'œil, c'est la force. Faire de l'inconscient un discours, c'est omettre l'énergétique. C'est se faire complice de toute la ratio occidentale, qui tue l'art en même temps que le rêve. On ne rompt pas du tout avec la métaphysique en mettant du langage partout, au contraire, on l'accomplit ; on accomplit la répression du sensible et de la jouissance. L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme. Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à *brouter*, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une

danse [8]. Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie. Beauté « explosive-fixe » lucidement requise par *L'amour fou*.

Et que croyez-vous qu'est le discours ? La froide prose n'existe presque pas, sauf au plus bas de la communication. Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime. Et s'il exprime, c'est qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens. Lui aussi se donne à brouter, et pas seulement à comprendre. Lui aussi en appelle à l'œil, lui aussi est énergétique. Traçons les parcours de l'œil dans le champ du langage, saisissons le bougé-fixe, épousons les vallonnements de la métaphore, qui est l'accomplissement du désir, et alors on verra comment l'extériorité, la force, l'espace formé, peuvent être présents dans l'intériorité, dans la signification fermée.

Mais prendre ce parti, n'est-ce pas prendre le parti de l'illusion ? Si je montre qu'il y a dans tout discours, habitant son sous-sol, une forme dans laquelle une énergie est prise et selon laquelle elle agit sur sa surface, si je montre que ce discours n'est pas seulement signification et rationalité, mais expression et affect, est-ce que je ne détruis pas la possibilité même du vrai ? La porte sera ouverte à une sophistique par laquelle on pourra toujours faire valoir que la signification manifeste du discours n'épuise pas son sens, mais que bien loin de tenir celui-ci tout entier recueilli dans le signifié, le discours le reçoit inconsciemment, passivement, d'une instance qui lui est extérieure, qui ne relève pas de la structure du langage dans lequel il est proféré, qu'il a donc son autre en lui, et qu'ainsi celui qui parle ne sait pas ce qu'il dit. Porte ouverte à une sophistique, porte ouverte à un « terrorisme », parce qu'à partir

8. Georg Muche raconte ceci : « En 1921, lorsque Klee entra au Bauhaus, il s'installa dans un atelier voisin du mien. Un jour, j'entendis un bruit étrange, comme si quelqu'un frappait du pied en cadence. Rencontrant Klee dans le corridor, je lui demandai s'il avait remarqué quelque chose. "Ah ! vous avez entendu ? Excusez-moi, me dit-il. Je peignais, je peignais, et tout d'un coup, ça a été plus fort que moi : je me suis mis à danser. Vous m'avez entendu. Je suis navré. Autrement je ne danse jamais" ». (« Paul Klee », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 juin 1956).

du moment où l'on néglige le commun appel fait par tout discours à la signification, où est interrompue la référence implicite ou explicite que tout locuteur fait à une universalité et à une entente possibles, et où ses mots sont pris comme des choses venues d'ailleurs, il ne reste que la violence pour décider justement d'où elles viennent. Si je ne puis plus parler avec toi, c'est-à-dire accepter que toi et moi prenions respectivement et réciproquement au sérieux la signification de ce que nous disons, la reportant sur un géométral acquiescé en commun qui nous servira à décider du juste et de l'erroné, mais si je me mets à parler de toi, saisissant ta parole en troisième personne, comme émanant d'un locuteur absent, parole implicitement expressive et non plus explicitement significative, alors la communication s'affaisse, et la possibilité du vrai, et il ne sera plus question même de *savoir* ce que tes mots « veulent dire », puisque ce savoir à son tour se construit avec des mots, les miens et les tiens, mais il faudra en décider, et pour cela, avoir postulé qu'il y a une sorte de rationalité de l'expression, un ordre des causes de l'insignifié, un autre discours parlant dans ton discours, que moi je peux connaître, ou en tout cas quelqu'un. Il faudra imaginer que ce quelqu'un a ou est l'autre de ton discours. Il faudra même imaginer ce « non-sens » : que cet autre discours que tu ne parles pas, mais qui parle dans le tien, est pourtant signifiable sauf par et pour toi, que moi ou quelqu'un pouvons le dire, que nous pouvons parler de toi, mais non à toi. Telle est la violence, ou la séduction. On dit qu'ici finit la philosophie.

Est-ce cette voie réductrice que nous cherchons ici ? On voudrait montrer le contraire. Montrer que cette alternative, ou bien le discours de communication, la volonté bonne, le dialogue, ou bien la guerre et la schizophrénie, n'est pas elle-même radicale. La référence commune à une instance que les deux interlocuteurs reconnaissent, faute d'un juge, d'un tiers précisément, doté de garanties suffisantes, cette référence n'est pas la vérité, elle permet de construire un savoir. La configuration du discours comme interlocution, comme universalité potentielle par renvoi à des règles qui serviront d'index au dialogue en même temps que celui-ci les élaborera, bref celle qu'avec Socrate l'Occident a reçue comme sa position propre de parole, suppose justement la fin de la vérité. Ce n'est pas Nietzsche seulement qui nous l'appris, ce sont les travaux de l'histoire sémantique qui le confirment [9]. Bien loin que l'alternative soit entre le dialogue bienveillant et Calliclès, nous devons comprendre que ce couple de contraires appartient lui-même à un monde de la parole qui est en rupture avec un autre monde, celui de l'ἀλήθεια, et que la vérité n'est pas en jeu dans l'alternative, mais en jeu hors d'elle, que l'alternative est elle-même construite lorsque la vérité se retire, lorsque la vérité est négligée, recouverte par le discours et le désir de savoir. Alors certes la sophistique, le

9. Cf. H. Détienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1966.

leurre, l'illusion des εἰκόνες est rendue possible, mais le sont aussi la philosophie, le dialogue et l'illusion du savoir. Illusion puisque la vérité en est forclose d'entrée de jeu. « La vérité, dit Braque, n'a pas de contraire [10]. »

On dira qu'il n'appartient à personne de restituer cette présence de la vérité. Il est patent que ces restitutions sont en général de lourdes reconstitutions, quand elles sont de langage. Nietzschéens laborieux comme des faiseurs de thèses... C'est que nous serons « artistes » tous ensemble, ou bien personne ne le sera ; ceux qui croient l'être de leur côté dès aujourd'hui, ceux qui ont pris Nietzsche et la vérité à leur compte pour rire des autres, ne sont pas les moins discoureurs. Ils ne font que continuer la philosophie comme activité séparée, et la manipulation du discours comme label du savoir. Personne aujourd'hui ne peut parler *pour* la vérité, toute prosopopée est dérision, tout ce qui « officie », bien loin de nous arracher à l'alternative du savoir et de l'ignorance, nous replonge dans le cléricalisme qui repose sur elle. Pourtant il faut faire que la vérité soit possible et il est probable que beaucoup s'y emploient de ceux qui paraissent des pédants ridicules ou des faiseurs de tours. Comment faire autrement ?

Freud nous a enseigné l'utopie *stricto sensu* [11]. L'utopie est que la vérité ne paraît jamais là où elle est attendue. Cela veut dire beaucoup de choses, dont au moins les deux suivantes nous serviront de guide. Premièrement, la vérité se manifeste comme une aberration à l'aune de la signification et du savoir. Elle détonne. Détonner dans le discours, c'est déconstruire son ordre. La vérité ne passe nullement par un discours de signification, son *topos* impossible n'est pas repérable par les coordonnées de la géographie du savoir, mais il se fait sentir à la surface du discours par des effets, et cette présence du sens se nomme expression. Seulement toute expression n'est pas vérité. Et ici encore Freud nous apprend des règles de discernement. Non pas que nous puissions jamais empoigner le vrai même, comme on cueille une fleur, après l'avoir dégagée des herbes qui l'entourent. Le leurre et le vrai viennent ensemble, non comme des contraires dans un système, mais au moins comme l'*épaisseur* qui a ensemble son recto et son verso. Néanmoins il faut lutter pour que ses effets paraissent en surface, pour laisser être en plein discours, en pleine règle de signification, ses monstres de sens. Apprendre à discerner non pas donc le vrai du faux, tous deux définis en termes de consistance interne d'un système ou d'opérativité sur un objet de référence ; mais apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir. La seconde requiert ce travail qui est d'artiste, l'attention flottante, la négligence de prin-

10. Georges Braque, *Le jour et la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 38.
11. J.-B. Pontalis, L'utopie freudienne, *in L'Arc*, n° 34 spécial sur Freud (1965).

cipe à l'endroit de l'institué ; la première est produite par le travail du rêve. Celle-ci vise à leurrer, celle-là à avérer. Mais elles sont identiques en opérations, sauf par un renversement supplémentaire dans le premier travail, qui fait de son produit une œuvre.

Deuxièmement si la vérité n'apparaît pas là où on l'attend, et si aucun discours ne peut l'exhiber en signification achevée parce qu'il n'appartient pas à son aire, alors ce livre-ci n'est pas vrai, pour autant que ce livre s'efforce évidemment de produire des significations articulées. Mais il n'est pas non plus savant, puisqu'il ne cherche pas à bâtir une théorie unitaire, même comme horizon. Corps disloqué plutôt, où la parole inscrit des fragments que l'on peut en principe jointoyer de diverses manières, mais que les contraintes de la composition typographique, qui sont celles de la signification et de la ratio, obligent à présenter dans un ordre immuable. Cet ordre a beau être déterminé, et déterminant, il est non pas arbitraire assurément, mais arbitrairement privilégié (par les contraintes en question) par rapport à d'autres. Un bon livre, pour laisser être la vérité en son aberration, serait un livre où le temps linguistique (celui dans lequel se développe la signification, celui de la lecture) serait lui-même déconstruit ; que le lecteur pourrait prendre n'importe où et dans n'importe quel ordre, un livre à brouter. (Et qui serait affranchi aussi du genre littéraire de l'aphorisme, je le dis en pensant à Nietzsche qui avait trop d'indulgence encore pour ce genre). Ce livre-ci n'est pas ce bon livre, il se tient encore dans la signification, il n'est pas livre d'artiste, la déconstruction n'y opère pas directement, elle est *signifiée*. C'est encore un livre de philosophie, par là. Certes la signification est fragmentaire, il y a des lacunes et, j'espère, des rébus. Néanmoins cela ne fait qu'un objet incertain, intermédiaire, que j'aimerais pouvoir appeler, pour l'excuser, un inter-monde, comme Klee, ou un objet transitionnel, comme Winnicot ; mais qui ne l'est pas vraiment parce que ce statut n'appartient qu'aux choses figurales du jeu, de la peinture, et qu'ici encore une fois on ne laisse pas la figure aller dans les mots selon son jeu, mais on veut que les mots *disent* la prééminence de la figure, on veut *signifier* l'autre de la signification. On veut encore, on veut trop, on n'est encore que le dernier des hommes, et l'espace de ce livre n'est pas plus que baroque. Mais tout de même, il faut le dire à décharge, ce trop est peu.

Nous avons renoncé à la folie de l'unité, à la folie de fournir la cause première dans un discours unitaire, au fantasme de l'origine. L'utopie freudienne nous maintient dans la règle dictée par la pulsion dite de mort, qui est que l'unification du divers, même dans l'unité d'un discours (même dans celle de la théorie freudienne), est toujours repoussée, est toujours interdite. De même qu'à partir de la considération de cette règle, il faut renoncer au Moi comme à une instance unitaire constituée, de même il est temps que les philosophes renoncent à la production d'une théorie unitaire

comme au dernier mot sur les choses. Il n'y a pas d'*archè* [12], mais il n'y a pas non plus le Bien comme horizon unitaire. Nous ne touchons jamais la chose même que métaphoriquement, mais cette latéralité n'est pas, comme le croyait Merleau-Ponty, celle de l'existence, bien trop proche de l'unité du sujet, comme lui-même le reconnaissait à la fin [13], elle est celle de l'inconscient ou de l'expression, qui d'un même mouvement offre et réserve tout contenu. Cette latéralité est la différence ou la profondeur. Mais tandis que Merleau-Ponty la posait comme mouvement possible d'aller là-bas tout en restant ici, comme ouverture ubiquitaire, comme mobilité continue, et en voyait le modèle dans le chiasme sensible, succombant ainsi à l'illusion du discours unitaire [14], nous allons rendre les armes à l'espace figural, avec Cézanne et Mallarmé, avec Freud, avec Frege : la profondeur excède encore de beaucoup le pouvoir d'une réflexion qui voudrait la signifier, la placer dans son langage, non comme une chose, mais comme une définition. Le sens est présent comme absence de signification ; pourtant celle-ci s'en empare (et elle le peut, on peut tout dire), il s'exile en bordure du nouvel acte de parole. Voilà la pulsion de mort, toujours intriquée avec Eros-Logos. Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification. Il n'y a pas de modèle assignable pour cette configuration évasive. On dira que la violence est au début comme castration, et que le silence ou la mort que nos mots veulent débusquer est le rejeton de cette terreur initiale qui a donné lieu au désir. Soit, mais le lieu de ce désir étant utopie, qu'on sache qu'il faut renoncer à le placer.

Cela est de grande importance pour la pratique, pour la critique pratique de l'idéologie. Ce livre-ci n'est lui-même qu'un détour pour mener à cette critique, et s'il nous a fallu attendre longtemps que tombe notre propre résistance à l'écrire, c'est assurément (entre autres) par crainte d'être séduit, détourné de cette fin, médusé par le langage. Ce qu'il en est de sa fonction pratique, ce qui y demeure actif, chaud, il ne m'appartient pas d'en juger.

12. Emmanuel Levinas, Humanisme et anarchie, *Revue internationale de philosophie*, 85-86 (1968).
13. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 229, 253.
14. Et s'apprêtant même, quand il allait renoncer à ce qu'il y avait de philosophie du Cogito dans la *Phénoménologie de la perception*, à maintenir la philosophie unitaire en mettant l'Etre à la place du Je.

Un mot après coup. Il y a une décadence au cours de ce chapelet de sections. Le lecteur y sera sensible. Il protestera que ma pensée est incertaine. Ce qui décline, quand on passe des premières aux dernières lignes, c'est l'importance accordée à la perception. On explore d'abord l'ordre du discours pour y désintriquer ce qui est proprement signification et ce qui est désignation, on isole ainsi un espace phénoménologique ou de vision dont les propriétés sont supposées tout autres que celles de la signification linguistique, sans qu'on les analyse vraiment, s'en remettant à la phénoménologie du visible que Merleau-Ponty avait faite. Puis on passe de la vue à la vision, du monde au fantasme, et la responsabilité de la constitution de l'objet, du vis-à-vis, d'abord assignée au regard du discours, est transmise et remise à l'accomplissement de désir. Parallèlement la figure est déplacée : non plus seulement image de la présence ou de la représentation, mais forme de la mise en scène, forme du discours même, et plus profond encore, matrice fantasmatique. La leçon de Freud prend le pas sur celle de Husserl.

Le point de passage est le point de leurre par excellence, c'est la catégorie de continuité. S'il est vrai que le geste est sens, il doit l'être en opposition avec la signification langagière. Celle-ci ne se constitue que comme réseau de discontinuités, elle donne lieu à une dialectique immobile où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé, où les éléments de ce dernier n'empiètent jamais les uns sur les autres. Le geste au contraire, tel que l'entendait Merleau-Ponty, c'est l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d'un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique. Seulement le geste renvoie sinon à un sujet, du moins à une espèce de subjectivité, serait-elle anonyme, serait-elle nature comme dit Mikel Dufrenne : il est éprouvé, vécu, ou en tout cas il structure le vécu, il relève d'une inconscience qui n'est pas objet de refoulement, mais sujet de constitution.

A première vue le sens dont parle la psychanalyse se présente également comme continuité ; on est légitimé à l'opposer à la signification linguistique comme l'étendue plastique des condensations déplacements, distorsions s'oppose à l'espace discret et transparent où les signifiants se forment par écartement réglé. Sens libidinal et sens sensible paraissent se recouvrir pour s'opposer ensemble à la signification de langage. C'est ce recouvrement qui se trouve, à la longue, défait dans ce livre, le masque phénoménologique glissant sur — non pas le visage de l'inconscient que personne n'a vu ni ne verra — mais sur le masque du désir. Le déclin est celui de la phénoménologie.

La région de basculement est la réflexion sur la différence, sur l'organisation de l'espace sensible. Que celui-ci ne puisse être ramené à une organisation géométrique entièrement pensable par concepts, c'est justement la phénoménologie elle-même qui l'a souligné. *L'œil et l'esprit* est allé aussi loin que faire se pouvait dans

la direction indiquée par la description de la *passivité,* de la passivité de la synthèse perceptive, déjà contenue dans Husserl. En opposant l'espace de Cézanne à celui de la *Dioptrique,* Merleau-Ponty voulait dire qu'une conception articulée, discontinuiste, active, logique, du sens et de l'espace ne pouvait que manquer la donnée ou plutôt la donation du visible ; que celle-ci lui était justement invisible, comme elle l'est dans notre expérience constituée des choses étendues ; qu'il fallait l'énorme immobilité de Cézanne pour écarter la rationalisation de l'espace perceptif et faire apercevoir la donation première dans son obliquité, dans son ubiquité, dans sa transgression latérale des règles de l'optique géométrique. Que la Montagne Sainte-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel, c'est cela que Cézanne désire, c'est cela que le phénoménologue espère comprendre, et que je crois qu'il ne peut pas comprendre.

Son concept ultime, son concept le plus fin pour s'emparer de l'événementialité du donné, ce n'est certes pas l'intentionalité, c'est la passivité ; mais ce concept ne peut encore opérer que dans le champ dressé par la phénoménologie, comme le contraire ou le corrélat de l'activité intentionnelle, comme sa couche d'appui. La visée comme acte repose sur une synthèse passive qui est la donation même de ce qui est visé. Cette passivité est donc encore pensée comme *supposition* du sujet visant, comme immanence présupposée dans sa relation transcendante avec l'objet ; le sujet s'y trouve en un sens déposé (dépossédé), mais aussi il y est posé. C'est ainsi que Merleau-Ponty voudra passer du Je au On. Mais mesurez la distance qu'il y a encore entre On et Ça.

Le On ne fait pas événement par rapport au Je, au contraire. A suivre cette direction de l'anonymat, que trouverait-on ? Au mieux l'organisation des formes de la sensibilité, un espace-temps certes plus enfoui que celui qui est vécu, et moins tributaire des propriétés de la connaissance physique que celui que Kant décrivait, mais enfin un espace et un temps qui forment le *cadre* où le donné se donne, où l'événement surgit, mais qui ne saurait être le principe d'aucun événement. Système préconceptuel tant qu'on voudra, mais comme tout système, susceptible de rendre compte non pas du fait qu'il y a de l'événement (dans le champ visuel ou ailleurs), mais justement de ce que l'événement (la donation) soit résorbé, qu'il soit reçu, perçu, intégré en monde (ou en histoire, etc). L'énigme de l'événement restera entière quand même on essaiera de descendre jusqu'au On. Ce n'est pas la recherche de la condition, anonyme ou non, des données qui immobilise Cézanne devant sa montagne, c'est celle de la donation. La phénoménologie ne peut pas atteindre la donation parce que, fidèle à la tradition philosophique de l'Occident, elle est encore une réflexion sur la *connaissance,* et qu'une telle réflexion a pour fonction de résorber l'événement, de récupérer l'Autre en Même.

Or l'événement dans son altérité initiale ne peut provenir du

monde, auquel nous sommes accordés en sens. La discordance ne peut venir d'une parole, qui pour autant qu'elle est entendue est signification articulée et fait l'objet d'une connaissance ; mais pas davantage d'un monde avec lequel le corps propre coopère pour produire les sensoria qui sont son élément. Certes le corps mondain peut faire événement dans l'ordre du discours, puisqu'il est évident que le sens n'y est pas disposé comme l'est la signification dans la langue. Et c'est pourquoi l'on pourra comprendre la présence de figures dans le discours sur le modèle de l'insertion d'opérations gestuelles, appuyées sur un espace continu, dans un champ qui en principe ne tolère de transformations qu'entre éléments discrets. C'est ainsi que doivent être situées les notions merleau-pontyennes d' « empiètement », de « latéralité ». Ces effets sont pertinents pour définir l'ordre poétique ou rhétorique en général. Mais à quoi doivent-ils être attribués ?

Ce qui doit servir de guide ici, c'est que ce trouble porté dans l'ordre de la signification a toujours été pensé, dans les mythes, les tragédies, les philosophies, comme coupable. Imputer cette culpabilité au seul corps propre est impossible. Ce corps n'est pas un lieu d'élection du trouble et de l'événement ; il y a un soubassement silencieux dans la vie de la chair, son ὑγίεια, et il est vrai, comme le pensait Merleau-Ponty, qu'elle n'est qu'un chiasme dans le milieu du monde, compris par lui, le comprenant. C'est sur cette euphorie que le philosophe a essayé de construire une philosophie païenne. Mais son paganisme reste coincé dans la problématique du savoir ; cela fait une philosophie de la chair savante, qui est heureuse, et méconnaît le dessaisissement. L'événement comme trouble est toujours ce qui défie le savoir ; il peut défier la connaissance articulée en discours ; mais il peut aussi bien ébranler la quasi compréhension du corps propre et le désaccorder de lui-même et des choses, comme dans l'émotion. Il y a autant de culpabilité et d'inconvenance contenues dans un regard ou une pâleur que dans un lapsus. Ce n'est pas le corps qui trouble le langage, c'est autre chose qui peut troubler et le langage et le corps. Accepter le corps comme lieu de l'événement, c'est endosser le déplacement défensif, la vaste rationalisation, opérés par la tradition platonico-chrétienne en vue de masquer le désir.

L'événement ne peut pas être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir. Cette vacance de l'espace est précisément le lieu d'élection de la donation. Cela se voit immédiatement sur l'angoisse qui soutient toutes les émotions [15], mais aussi sur la présence dans le discours de mots, de tournures qui signalent les régions de turbulence où celui qui parle reçoit. Une telle vacance n'est pas une « attitude » à recommander, éthique, par exemple le paradoxe du chevalier de la foi selon Kierkegaard ou celui de

15. Ce que montre bien Pierre Kaufmann à la fin du premier chapitre de *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967.

l'an-archie chez Lévinas [16]. Vouloir se faire le partisan de l'événement, le préposé à l'événement est encore un leurre éthique. Il appartient à la donation de nous dessaisir, nous ne pouvons pas nous préposer au dessaisissement ; l'événement ne vient pas là où on l'attend ; même une inattente sera déçue. On ne peut pas passer du côté du processus primaire : c'est une illusion secondaire. Le désir a son rejet en lui-même, qui est le principe de dessaisissement de ses effets. Le désir est vraiment inacceptable, on ne peut pas faire semblant de l'accepter, l'accepter est encore le rejeter, il fera événement ailleurs.

On ne peut pas placer l'événement en vérité si on commence par l'enlever à l'espace vide que laisse le refoulement ou du moins le rejet en général. Ni le discours ni le corps n'ont en eux-mêmes cette disposition biffée, distordue, qui *permet* la donation justement parce qu'elle *interdit* la reconnaissance ou la compréhension du donné. Prière de Cézanne : que la montagne familière le dessaisisse, qu'elle apparaisse ailleurs que là où l'œil l'attend et qu'ainsi elle le séduise. Prière de *déconciliation*, antiprière. Elle ne rattache le visible ni au Je-Tu du langage ni au On de la perception, mais au Ça du désir. Et non pas aux figures immédiates du désir, mais à ses opérations.

Voilà donc le déplacement, ou la rotation que l'on sentira dans ce livre. Il peut être localisé plus particulièrement lors de la réflexion sur l'opposition et la différence. On demandera : puisque vous dites que l'ordre du On perceptif masque celui du Ça, pourquoi ne pas avoir jeté le masque, effacé le premier ? Je répondrai que ce déplacement est précisément ce qu'il y a d'événement pour moi dans ce livre. En vertu de quel ordre, de quelle fonction supposée du livre, de quel prestige du discours, faudrait-il l'effacer ?

16. Voir en particulier Humanisme et anarchie, *loc. cit.*

SIGNIFICATION ET DESIGNATION

DIALECTIQUE, INDEX, FORME

Avec la négation, la réflexion s'installe au carrefour de deux expériences, parler et voir. Carrefour, car l'une et l'autre se croisent : d'une part, la bouche voit, comme Claudel disait que l'œil écoute, sans quoi on ne parle de rien, même si l'on dit quelque chose ; il y a la référence langagière qui renvoie à la profondeur du visible. Et d'autre part, cette profondeur elle-même qui constitue les choses en épaisseur, selon l'endroit et l'envers, comment serait-elle possible, s'il n'y avait dans le langage humain un principe d'arbitraire, l'auto-suffisance d'un système entièrement appuyé sur ses écarts internes, donc capable de provoquer et de soutenir le divorce du discours et de son objet ? Est-ce qu'on verrait si l'on ne parlait pas ?

La négativité est une position qui commande deux expériences hétérogènes. Il y a une négation impliquée dans le visible, la distance, l'espacement constitutif de l'espace, négation éprouvée dans la variabilité. L'expérience de cette mobilité qui engendre l'étendue, l'épaisseur, la figure, cette expérience est pour le phénoménologue un objet privilégié de description, c'est le voir constitutif que Husserl essaye de retrouver au-dessous de son affaissement dans la vision faite, c'est la genèse permanente de l'espace et du corps objectifs qui se fomente en dessous d'eux dans la chair selon Merleau-Ponty. Dire qu'il est *en dessous* peut signifier qu'il est inconscient, mais cette inconscience appartient à l'ordre du transcendantal. On a ici affaire à une ekthèse originaire au sens de Kant et de Husserl, originaire pour qu'il y ait quelque chose à voir. Son originarité garantit son inconscience. Par inconscience, on ne veut pas dire seulement que cette force initiale de distinguer et de creuser est vouée à se ranger dans la forme morte d'un langage, d'un académisme (bien que ce soit en effet son sort très probable, comme le supposait Merleau-Ponty et comme le montre Francastel) ; mais l'ekthèse est impliquée dans le voir, et si bien qu'elle n'est pas vue, étant ce qui donne à voir. Force sur laquelle s'ordonnent le visible et le voyant, génératrice de leur accointance en ceci précisément qu'elle l'est de leur distance. Donc inconscience qui persiste jusque dans les moments les plus révolutionnaires de l'activité plastique : au moment où Cézanne, où Picasso nous montrent comment il y a à

voir, comment l'objet se creuse face à nous dans son élision essentielle de visible, ils nous le montrent encore, ils font appel à cette même force de creusement qui nous sépare du tableau et nous le donne à voir. Sans doute la peinture est ce qui nous approche aussi près que possible de l'activité transcendantale, s'il est vrai que cette activité est bien force de disjoindre plutôt que de synthétiser. Ce que le tableau montre, c'est le monde en train de se faire, comment des objets peuvent poindre avec l'aide de l'œil à partir de nébuleuses dans les aquarelles du dernier Cézanne, une ligne à partir de l'ajointement bord à bord d'un jaune et d'un bleu chez Van Gogh, un regard de part et d'autre de la coulée de vert qui barre le célèbre portrait de Matisse. De ce point de vue, le tableau est le plus étrange des objets quand il remplit la fonction dont le dote la peinture moderne : c'est un objet où se montre l'engendrement des objets, l'activité transcendantale même. Il devrait pouvoir tenir lieu de la philosophie tout entière, de celle du moins qui croit que la perception n'est pas une idéologie mais qu'elle contient tout le secret de l'être. C'est ce secret en effet que le peintre donne à voir, le secret de la manifestation, c'est-à-dire de la profondeur. Seulement nous manquons ce secret, le peintre, et nous qui regardons, justement parce que nous le voyons, et que cette exposition de l'engendrement, cette constitution du voir et du vu, n'aurait aucun sens, tomberait à plat s'il n'y avait pas un œil vif pour la recueillir, l'exposer et la constituer à son tour. Le tableau est si peu un trompe-l'œil qu'il lui faut l'œil pour accéder au vrai, et qu'il n'est en un sens rien qu'un appel à l'œil pour être avéré. Même s'il ne ressemble à aucune autre chose (et il ne ressemble à rien en effet, quand même il serait figuratif, puisque sa fonction visible est de donner le donné), l'œil reprend en face de lui le droit dont il s'est dessaisi pour le laisser être, le droit de se croire le lieu d'où le monde, fût-il en train de se manifester, est vu se manifester, manifeste sa manifestation. Cette inconscience de la négativité du voir, c'est donc la tâche du peintre que de l'amener au jour dans une espèce de soulèvement chtonique, mais rien n'y fait, il n'y a pas de peinture pour l'aveugle, et c'est dans l'œil du spectateur, ou du moins dans sa coaction avec l'œuvre, que se réfugie cette puissance de séisme que Cézanne ou Picasso lui exposent, croient peut-être lui avoir exposée.

La négation qui travaille dans le système du langage paraît d'une autre sorte, et son inconscience aussi. Ici nous nous référons à l'enseignement de la linguistique structurale qui dans sa « bifurcation » initiale[1] prend pour objet la langue, le système. Sans doute on est loin d'avoir tout dit de la présence du négatif dans notre expérience du langage quand on y voit cette force qui maintient disjoints les éléments constitutifs du tableau des phonèmes et des monèmes. Il y a d'autres modes du négatif, et d'autres formes

1. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 38.

de son travail, dans le langage : il y a cette distance que le discours ouvre en avant de lui-même et où il s'objecte sa référence, qui nous renvoie à l'expérience de la vision ; il y a d'abord, plus immédiatement, première dans l'ordre de la phénoménalité, la négation tout court, qualité du jugement, forme du discours, énigme du mot *Non*. C'est la plus proche, la plus essentielle pour une description phénoménologique, puisque c'est par elle, semble-t-il, que le négatif vient au sujet, et même, comme le sujet ne va pas sans négativité, par elle qu'il se constitue dans son opposition. Le Non est la mort captée, apprivoisée, l'entrée dans le langage et la venue à soi, se faisant par l'expérience de la violence, menace qui accompagne désormais tout discours et toute subjectivité, en même temps que la subjectivité et le discours jouent du non-être qu'elle porte. Ici une première liaison doit pouvoir être établie entre le Non symbolique et la transcendance du voir : l'objet visible est aussi un invisible, manifester est aussi cacher ; le Non est, dans le discours, la présence expresse de l'envers des choses, nier est avérer. Constituer un objet visible, c'est pouvoir le perdre ; cette virtualité de manque, qui doit rester présente dans l'actualité même de la chose, c'est le ne... pas qui la représente dans la parole. On voit s'esquisser un chemin qui fait se rejoindre le visible et la qualité négative du jugement. Freud y marche devant ; dans un texte intrépide, il a noué la constitution du visible, de l'imaginaire et du dicible avec l'appropriation du couple *fort-da*. Avec et depuis Freud, la médiation exigée, on le sait, est celle du désir, parce que c'est le manque qui lui est associé qui fait pivot pour tous les négatifs.

Mais le non-être impliqué dans le système de la langue paraît échapper à cette élaboration. Il n'a pas son axe dans le manque : on est tenté de dire au contraire que le manque et le désir ont leur raison en lui. Ici encore Freud nous a montré la voie. Dire que le sujet se constitue à partir de l'expérience de la mort, quand il voit le libre jeu du jouir interdit par la menaçante contrainte d'avoir à respecter certains écarts, faire du chemin d'Œdipe le chemin de l'esprit, n'est-ce pas montrer que la négation pour-soi, la qualité du jugement, et peut-être aussi la transcendance de la référence, est seconde à une négativité en-soi, qui ne parle pas, mais qui structure en silence, en instituant et conservant des intervalles invariants entre les partenaires du sexe comme entre les termes du discours ? Cette négativité qui fonde l'ordre et le désordre est à ce point immanente qu'elle paraît être, comme langue, l'inconscient du discours et, comme structure de la parenté, le motif du refoulement originaire qui constitue l'inconscient tout court.

Cependant cette inconscience est aux antipodes de celle du voir. Celle-ci se réfère à une phénoménologie, celle-là à une archéologie. C'est l'acte même qui par la première est inconscient de soi et s'oublie dans la fascination naïve, naturelle de l'objet qu'il vise ; pour la seconde, l'inconscience appartient à l'ordre du virtuel, elle pré-

cède et elle entoure l'acte parce qu'elle est ce qui le rend possible, elle l'investit et elle reste méconnue de lui parce qu'il l'efface par sa présence. L'inconscience actuelle est cette ombre que la lumière est pour elle-même, l'anonymat du voir qui voit la chose et ne se voit pas ; l'inconscience virtuelle habite non le noyau de l'acte, mais ses entours, elle est l'autre sur lequel il se prend et qu'il oblitère par son existence. Fonction fondamentale de méconnaissance qui pourrait être caractérisée comme préconscience, celle d'un acte qui, par définition, tourne le dos à ce qui le rend possible. C'est la même méconnaissance que, dans l'ordre du langage, Saussure ne cesse de souligner : la langue est ce qui est « passif », inconscient, « involontaire », et comme « fatal ». Seulement cette passivité n'est pas simple, ce n'est pas une non-activité ; « dépôt », « trésor », recueil de tout ce qui est « consacré » par l'usage, c'est-à-dire par la parole, dans laquelle on semble ainsi reléguer toute l'activité, la langue est aussi, dit Saussure, un « système », et même une « grammaire », un ordre qui prescrit au moins la forme du discours [2]. Passivité génératrice donc : la négation qui se joue dans le système, qui est hors sujet et avant lui, empiète sur son privilège d'agir. Il ne peut pas en avoir l'expérience puisqu'elle est constitutive de son expérience du langage ; elle est son en-deçà, il ne peut l'appréhender que réflexivement, comme le fait Husserl dans la IV^e *Méditation*, quand il dégage en retrait des actes constitutifs la genèse passive qui les prépare.

En prenant la négativité pour pivot, la réflexion s'installe donc d'un côté dans ce qui est de chez elle, et de l'autre lance une pointe vers l'étrangeté absolue. Familiarité parce qu'il appartient en effet à l'essence du réflexif de néantiser son objet ; à cet égard la réflexion est logée à la même enseigne que tout penser pour autant qu'il est voir, à cela près qu'en elle le voir du penser se redouble et essaye de venir à soi. Ce redoublement réflexif est à la vue impliquée dans la parole comme le redoublement pictural à la vision proprement dite. La peinture offre à la réflexion à la fois un objet et un modèle exceptionnels ; quand nous réfléchissons sur le tableau, nous réfléchissons sur la réflexion, et sur cette réflexion qu'il faut, après Merleau-Ponty, appeler élémentaire parce qu'elle loge son mirer dans l'élément du monde et l'y maintient : recroisement du sensible en esthétique, qui d'un côté annonce celui du penser en pensée, et de l'autre, répète celui, originaire, du sensible de la chose en sensible sur le corps. Nous devons pouvoir, en obéissant à cette injonction à spéculer qui émane du peint, dégager la négativité transcendantale qui sous-tend toute visée, avec son caractère essentiel qui est la variance. En passant par l'espace plastique, la réflexion reste dans son élément ou plutôt elle descend en elle-même et cherche à prendre vue dans les limites que nous avons dites sur son soutènement, sur le redoublement du sensible en

2. Cf. R. Godel, *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, Genève, Paris, Droz et Minard, 1957, p. 145-157.

figure peinte, et plus bas encore sur le dédoublement du sensible en senti et sentant.

(Miroir, redoublement, ces mots n'engagent nullement une esthétique de l'imitation, une théorie de la fidélité en peinture, ni un matérialisme du reflet en théorie de la connaissance ; la reprise de la sensation en perception n'est pas une répétition pure et simple, celle de la perception en tableau est créative, et réfléchir enfin n'est pas non plus refléter. Et c'est justement cette descente aux sources sensibles de la négativité qui l'apprend. Mais il lui faut conserver la métaphore du miroir (qui est bien plus qu'une métaphore), parce qu'elle renferme l'énigme de la profondeur, d'une manifestation qui cache, c'est-à-dire le ressort de toute sémiologie d'un côté, et de l'autre, celle de la variance, de la commutativité, qui est l'axiome de la réflexion).

Or ce que manifeste la réflexion du peintre comme celle du philosophe, ce que recèle celle du corps propre, c'est que la négation est au cœur du voir en tant que distanciation. Il n'y a rien à voir s'il n'y a pas l'éloignement, la séparation du voyant et du visible, rien à penser si je sais ce qu'il y a à penser, rien à peindre si je ne me retire pas du jeu que le monde joue avec lui-même sur mon corps, et cette scission est exactement ce qui en constituant l'objet et le sujet les dote d'une face cachée, d'un « fond » glissé sous leur figure, et ainsi les institue comme signes, avec leur puissance de manifestation et de retrait, leur épaisseur. Quand la réflexion découvre cette force disjoignante, c'est elle-même qu'elle touche ou croit toucher, et ici rien ne paraît plus légitime que de suivre l'inspiration de l'analyse intentionnelle. Car parler aussi, c'est toujours parler de quelque chose et cette dimension de la référence, que par hypothèse la méthode structurale néglige, n'est rien d'autre que la présence de la distanciation du voir dans l'expérience du discours. La description phénoménologique n'est pas seulement une méthode possible, on ne voit pas qu'aucune autre démarche puisse préserver la négativité qui étend ce dont on parle à l'horizon de ce qu'on en dit comme un objet à atteindre parce qu'elle est la seule qui fasse fond sur l'expérience du locuteur, et que dans cette dernière ce ne sont pas des signes qui sont donnés, mais quelque chose à signifier par ce que Merleau-Ponty appelait un geste linguistique, qui comme tout geste requiert la profondeur, celle de la référence justement. En se laissant glisser le long de cette distanciation, la réflexion ne se reconnaît pas seulement dans la Bedeutung du discours, elle se retrouve un peu plus loin dans la variabilité constitutive de l'ordre du tableau, et enfin dans l'extériorisation du touchant et du touché qui ouvre le miroir initial du sensible. Ces néants se font suite pour ainsi dire, ces discontinuités se continuent l'une l'autre, il n'y a pas de l'une à l'autre de différence de position quant à la réflexion puisqu'elles-mêmes sont toutes réflexion.

Au contraire la négation qui est dans la langue n'autorise pas la réflexion, même au sens souple qu'on vient d'admettre, qui enve-

loppe jusqu'au chiasme du sensible et à celui de l'art. La réflexion prend son espace propre dans la réversibilité, dans une négativité qui admet la permutation des termes qu'elle tient néanmoins écartés ; mais cette permutation est précisément ce qu'interdit le système : les écarts ne doivent pas être franchis, les interdits transgressés, sous peine d'insignifiance (sinnlos). Après analyse phonologique, les unités distinctives d'une langue peuvent être disposées dans une table d'ordres et de séries qui montrera quelles oppositions phonétiques doivent êtes respectées si l'on veut se faire entendre dans cette langue. On touche ici un ensemble de contraintes à ce point élémentaires que, si grandes qui puissent être d'ailleurs la liberté combinatoire du sujet parlant, la manipulation des termes mise en œuvre dans son discours, elles ne touchent qu'aux unités d'ordre supérieur, mots, phrases, et laissent intact le simple réseau des oppositions phonétiques sur lequel toute la hiérarchie des unités repose. Par rapport à ces contraintes, les différences, les variations dans la réalisation sont négligeables tant que précisément elles ne portent pas atteinte à la fonction distinctive des unités. La variance qui trouve son extrême pointe dans la réversion et qui est au fondement de toute réflexivité, ne paraît pas avoir sa place ici.

On ne voit donc pas comment le système peut se lire, se penser par lui-même : la structure est et reste hors saisie. Il paraît impossible que d'elle seule puisse s'engendrer une réflexion, ce repliement qui amènerait une partie de la table sur elle-même, car un tel repliement suppose un espace tridimensionnel, donc la profondeur, tandis que la table systématique des ordres et des séries s'inscrit dans un espace plan, sans épaisseur et proprement sans vue. Une langue ne se parle pas, on la parle. Il ne faut certes pas se presser de recourir à « l'intention de signifier » du sujet pour « expliquer » comment les éléments de la table tombent et s'organisent dans l'axe vertical du discours ; la possibilité de cette intention elle-même reste au moins à expliquer. Mais il reste qu'on ne voit pas la réflexion creuser sa profondeur à l'intérieur du système si l'on n'introduit en celui-ci rien d'autre que la négativité strictement réglée qui en constitue et en mesure les écarts internes. On ne voit même pas, et c'est une seconde conséquence à tirer des propriétés de la table de la langue, pourquoi et comment elle pourrait viser ou montrer ou désigner ou dépeindre quelque chose d'*autre,* au dehors de soi. Or il y a un fait que notre expérience de la parole ne nous permet pas de récuser, c'est que tout discours est lancé en direction de quelque chose qu'il cherche à saisir, qu'il est incomplet et ouvert, un peu comme le champ visuel est partiel, borné et prolongé par un horizon. Comment rendre compte de cette propriété quasiment visuelle du parler à partir de cet objet clos en principe, refermé sur soi en une totalité suffisante, qu'est le système de la langue ? Comment la langue peut-elle se combiner avec la fonction évidemment référentielle du discours ? La seule médiation qui soit offerte

paraît bien celle de la négativité. Il y a le *Non* de la parole, il y a l'espacement de la transcendance référentielle, mais à l'intérieur même du système anonyme, il y a les intervalles qui maintiennent les termes à distance constante les uns des autres, de sorte que cet « objet absolu » est plein de trous, pour ainsi dire, et renferme en soi une dialectique immobile, mais génératrice néanmoins, qui fait passer la définition et la valeur d'un terme par les autres termes avec lesquels il est en corrélation. Il doit y avoir une communication entre le *Non* de la langue, qui est celui de l'objet, et le *Non* du discours, qui est celui du voir : telle est l'hypothèse, classique en philosophie, qu'il faut examiner.

*
* *

L'*identité* que dans d'autres ordres on peut être tenté d'assigner à ces négativités est exclue en tout cas quand il s'agit du langage. Il convient de s'y arrêter parce que c'est la place de la *dialectique* qui se trouve en jeu. Que la praxis soit conçue comme la même négativité constituante qui, déposée en œuvres, retombée en institutions, se trouve reléguée au maintien des écarts invariants entre des termes, on peut le concevoir, même si on le discute, quand il s'agit par exemple des rapports de production, où il est vrai que la structure n'occupe pas relativement à la négativité « verticale » une position d'antériorité comparable à celle de la langue par rapport à la parole : même si le mode de pénétration et d'installation des rapports de production n'est pas l'objet d'un décret, s'il relève d'une dynamique involontaire et peut-être même inconsciente, il n'est pas sûr que ce caractère soit une propriété d'essence des structures de cet ordre, il est concevable que la même praxis qui anime, prisonnière, ces rapports établis, travaille, et consciemment, à en instituer d'autres, et même pense y parvenir : il y a un en-deçà du capitalisme, peut-être un au-delà, il y a en tout cas, au sein des rapports salariés mêmes, la possibilité de concevoir des rapports non-salariés, et cette possibilité n'est pas aléatoire, mais constitutive. La négativité « verticale » va ici jusqu'à contester les écarts tenus dans le système « horizontal », jusqu'à produire en pensée une autre structure, et jusqu'à se mettre à l'élaborer autant que possible, dans les faits. Nous ne discutons pas ici si cette expérience de l'altérité, dont le mouvement ouvrier a été le réceptacle et l'expression, peut effectivement sortir de l'imaginaire et se faire société réellement différente, si la praxis peut se rendre maîtresse du système ; mais il faut accorder qu'en tout cas le système est tel qu'il autorise, et peut-être qu'il nécessite, sa propre contestation, par conséquent sous une forme critique, la venue à soi de la négativité de la praxis comme constitutive des relations mêmes dans lesquelles elle est prisonnière. En ce sens et dans ces

limites strictes, la « dialectique » peut paraître une expression légitime de la réalité socio-économique du capitalisme[3].

Tel n'est pas le cas pour le langage. La dialectique au sens où l'entend Sartre y est impraticable, on ne voit pas que le système y suscite, même sous forme critique, sa propre objectivation. Le fait du métalangage ne doit pas induire en erreur : la possibilité de parler de la langue, qui est donnée avec toute langue, n'entretient nullement avec le système une relation comparable à celle de la praxis critique avec les rapports de production. Il est facile d'en prendre conscience : la critique socio-politique ne peut s'effectuer qu'en rompant avec les contraintes qui caractérisent le système capitaliste, qu'en portant atteinte aux écarts invariants selon lesquels ses termes sont distribués. Au contraire un discours sur le langage se fait entièrement dans le langage, et s'il peut lui arriver de porter atteinte aux invariances sémantiques, syntaxiques, voire phonologiques, c'est toujours, sous peine de non-sens, dans les limites de la communicabilité, c'est-à-dire sous la loi de la langue. On peut sous certaines réserves dire que la négativité qui fait tenir le système social et celle qui l'ébranle sont en relation ; mais il est impossible, sauf par commodité de philosophe, de prétendre que c'est la même négativité qui supporte le système de la langue et dans laquelle s'emporte l'envoi du discours. La langue précède la parole en ceci qu'aucun locuteur ne peut prétendre avoir, même modestement institué la première, ni songer à en instituer une autre, et que toute tentative de la réformer se heurte à ce cercle qu'elle est notre outillage, tout l'outillage dont nous disposons pour la changer.

Ce n'est pas à dire que des discours nouveaux ne soient pas possibles dans cette langue, au contraire. Mais quand Saussure posait en principe que les modifications qui déséquilibrent le système linguistique ont toutes pour cause des actes de parole et qu'ainsi la diachronie s'infiltre dans la structure par le canal de cet événement qu'est un discours nouveau, même si c'était trop faire confiance à l'homogénéité et à l'inertie du système et pas assez à sa souple puissance générative, en tout cas le linguiste plaçait ainsi résolument, et nul n'y est revenu par la suite, le problème du devenir de la langue, et de son rapport au sujet parlant, *en dehors* du champ de la dialectique. Qu'un système soit parcouru par des réarrangements internes à peu près continuels, cela vient de ce qu'en soi il n'est jamais en équilibre parfait, et aussi de ce qu'il n'est jamais parfaitement isolé d'un contexte, linguistique ou non, qui fait événement par rapport à lui, le perturbe, le contraint donc à des ajustements perpétuels. On plonge ici dans un monde où des structures ne cessent de se défaire et de se refaire, comme les jeux de couleurs de plusieurs kaléidoscopes dont le temps de rotation se compterait en siècles. On n'entre pas du tout dans une

3. J'ai essayé de préciser ce sens et ces limites dans : La place de l'aliénation dans le retournement marxiste, *Les temps modernes,* 279 (août-septembre 1969).

histoire, au contraire on en sort, pour s'immerger dans une nature. La diachronie relève d'un temps physique, non de l'historicité. L'émerveillement que suscite chez les modernes le concept de la langue, et l'attachement, parfois passionné, qu'ils lui portent, trahissent et le paradoxe et la sécurité de découvrir aussi près de l'esprit, jusque dans l'esprit, quelque chose comme de la nature. Et même si l'on doit corriger ce qu'il y a d'excessivement taxinomique dans la conception structurale du langage, même si la considération du fait du discours doit mettre en lumière la force générative de la langue, ce changement d'orientation, de grande importance pour la méthode linguistique, et aussi pour le philosophe soucieux de la position de la parole quant au système, ne modifie en rien le caractère a-dialectique du langage. Que la langue soit pensée comme une grammaire générative plutôt que comme une table des valeurs, le discours y trouvera certes plus aisément sa place, la relation de la négativité « verticale » avec celle qui tient séparés et unis les termes du système pourra plus sûrement être articulée, mais il est certain d'avance que cette articulation ne pourra pas être dialectique au sens de Hegel ou de Sartre, et qu'il restera aussi impossible que dans la vue structuraliste ou fonctionnaliste stricte de faire de la langue la retombée et le dépôt inerte d'une puissance de parler qui logiquement lui serait antérieure.

La communication que nous cherchons entre les deux *Non* ne peut pas être leur identité dialectique. Encore n'avons-nous même pas pris en compte cette difficulté essentielle à *toute* la pensée dialectique depuis Hegel, peut-être Héraclite et Parménide, jusqu'à Sartre, celle qui tient à la possibilité du « faux », de l' « aliéné », de l' « inerte », c'est-à-dire à la mutilation, à la réification, au blocage du processus, au recessus. C'est là peut-être une difficulté trop générale quant à notre objet. Celle que nous soulignons, savoir que de la négativité qui met à distance le discours et son objet à celle qui maintient des intervalles intérieurs à la langue, la conséquence n'est pas bonne, paraît plus spécifique et plus décisive ; le congédiement de la dialectique s'y fait sur pièces. Nous retrouverons pourtant l'autre, logée au cœur de notre problème.

Il peut dès lors paraître insensé de vouloir poursuivre avec l'aide de la seule réflexion en direction de la structure. La méthodologie qui prévaut dans le domaine de celle-ci se donne pour strictement objectiviste. Les procédures requises pour l'établissement d'une structure paraissent ne rien devoir à la réflexion, à l'auscultation de l'« expérience » prise au sens phénoménologique, à l'analyse intentionnelle. Au contraire, le linguiste a pris le parti de proscrire ce qu'il nomme le « psychique » de ses préoccupations ; de son côté, l'ethnologue qui fait profession de méfiance à l'endroit de tout sens immédiat, est décidé, sinon à faire abstraction des significations que l'indigène attribue aux règles de sa vie sociale, aux récits mythiques sur lesquels il les fonde, du moins à ne recueillir ces confidences qu'à titre de conduites complémentaires offrant un appoint d'information, peut-être une indication utile, pour la tâche jugée

seule essentielle, qui est de construire la structure du système de ces règles, de ces mythes. S'il y a un sens latent, la réflexion n'y parvient pas de son propre chef, au contraire elle en est investie, et pour la retrouver, il faut se délester des significations immédiates, traiter les faits socio-linguitiques comme des choses ; du point de vue réflexif, cette objectivation équivaut à tracer entre le voyant et le vu, entre ce que je dis et ce dont je parle, le trait de diamant selon lequel se coupe le champ de la science. La « vérité » est après cela thématisée en termes de réconciliation des deux moitiés ; mais cette conjonction est réellement aussi impossible que le rajustage sans trace des morceaux d'une même pièce de verre. Ou bien il faudra faire l'économie brutale de l'hypothèse subjective, élider le sujet de la science même, s'engager dans le positivisme. L'une et l'autre résolution montrent combien la réflexion et la structure sont étrangères l'une à l'autre.

Or cette extériorité est bonne à conserver ; sur ce point, le structuraliste a raison contre le dialecticien, ou du moins les torts ne sont pas également partagés, quant aux intentions en tout cas. Car la méthode structurale ne se donne pas pour une philosophie, c'est-à-dire pour une pensée de la totalité, mais au contraire pour une procédure liée par une stratégie quant à son objet, tandis que la dialectique entend dresser une conception globale où seraient médiatisés le sujet et la structure. Le structuralisme peut au moins abriter la partialité de son approche derrière l'exigence épistémologique, la dialectique est, sans façon, une « ontologie phénoménologique ». Maintenir séparés le négatif de la transcendance et celui du système, c'est tout simplement reconnaître qu'avec le langage commence quelque chose d'absolument original, un *autre* qu'on ne peut pas « déduire » du sensible, mais qui vient se combiner avec lui ; ce qu'on peut vérifier si, plaçant les choses à l'envers, ou peut-être les remettant à l'endroit, on observe que dans la certitude sensible le langage rencontre un ordre qu'il ne peut pas épuiser, mais où lui-même puise, ne cesse de puiser sa dimension de profondeur.

La *Phénoménologie de l'esprit* s'ouvre sur cet aveu d'une extériorité indépassable du sensible au dicible. Ce qui se montre tout d'abord, dans le commencement du chapitre premier, c'est sans doute tout le contraire, c'est que le *Meinen*, la visée signifiante concrète, ne peut pas se dire sans se perdre et qu'ainsi sommée de s'exposer, elle doit reconnaître son insignifiance et son abstraction. Mais elle ne paraît telle que parce qu'elle a été défiée par le langage et à partir de lui, parce que le philosophe infidèle à sa promesse de ne pas intervenir dans le développement de l'objet, a mis la certitude sensible en demeure de se dire (et même de s'*écrire*) et par conséquent de se contredire, puisque son *maintenant* sera tantôt jour et tantôt nuit, son *ici* tantôt arbre et tantôt maison, dans tous les cas un universel vide, un *maintenant*, un *ici* qui ne sont pas reliés organiquement à leur contenu. Seulement cette abstraction

n'appartient pas au mouvement même de la certitude sensible, elle résulte de la rencontre de cette certitude avec le langage, et au présupposé logophile, qui donne le pas à la conclusion préférable sur celle de l'immédiateté muette. Se contredire n'est pas se contresentir. Hegel le sait si bien que, dans un second mouvement intérieur à ce même chapitre, il essaie de rendre justice à la prétention d'immédiateté qui émane du Meinen en cessant de le forcer à se prononcer et à se déduire dans la médiation du discours, et en tentant de la saisir, du moins de l'approcher sur un acte de signification qui soit effectivement pré-linguistique : « *Zeigen* müßen wir es [das Jetzt] zu lassen ; denn die Warheit dieser unmittelbaren Beziehung ist die Warheit *dieses Ich*, der sich auf ein *Jetzt* oder ein *Hier* einschränkt[4]. »

Indiquer, c'est tendre l'index vers un lieu ; ce geste silencieux constitue sur son vecteur un espacement originaire, au bout duquel se polarisent le montrant et le montré, et par conséquent dans ce geste on doit voir l'engendrement de l'ouverture même dans laquelle le sensible, la sensibilité viennent s'effectuer. Or, indiquer appartient-il au langage ? Jusque dans cette reprise de la réflexion en direction de la certitude sensible, Hegel essaie de manifester la dialectique qui se cache dans la soi-disant immédiateté. L'acte d'indiquer n'institue pas une référence simple, par laquelle un quelque chose serait manifesté sans équivoque ; il est un mouvement, et ce mouvement engendre le *ici* indiqué comme son résultat. Car aucun *ici* ne peut être indiqué en lui-même s'il n'est pas situé, mis en rapport avec d'autres *ici*, donc inclus dans une sorte de « discours » muet, par gestes, de dia-déictique montrant « un avant et un arrière, un haut et un bas, une droite et une gauche[5] ». Ainsi le geste sera une dialectique de gestes, le lieu une dialectique de lieux, et situer sera laconiquement introduire l'autre dans le même et le médiatiser.

Le logos paraît alors triompher, à nouveau, et cette fois sans s'être *imposé* extrinsèquement au sentir, mais en sourdant de son mouvement épousé, mouvement dans lequel il se réfléchit, se découvre déjà présent comme médiateur. Pourtant on ne peut conclure à si bon compte en sa faveur, faire descendre le langage dans le sensible, résorber ainsi ce dernier, sans reste, dans le discours. Sans doute est-ce bien dans l'esprit du hegelianisme que d'en finir avec l'extériorité établie par Kant entre la parole ou entendement et le sens ou sensibilité, de faire sauter l'autonomie des formes quant aux catégories, autonomie qui marque dans la pensée critique l'irréductibilité du donné au pensé. Néanmoins l'opération ne réussit pas, et il est aisé de relever au seuil même de cette entreprise de totalisation par le langage qu'est la *Phénoménologie de*

4. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Hoffmeister, Félix Meiner, Hambourg, 1952, S. 85. « Nous devons nous le faire *indiquer* [le maintenant], car la vérité de ce rapport immédiat est la vérité de ce moi-*ci* qui se limite à un *maintenant* ou à un *ici* » (tr. fr., Paris, Aubier, 1939, t. I, p. 88).

5. *Ibid.*, S. 86.

l'esprit, ce qui n'y sera jamais totalisé, mais y jouera toujours comme le silence contenu dans la parole : le *Aufzeigen* même.

On peut casser la coque de l'immédiateté, ce n'est pas le διαλέγεσθαι qu'on trouve en son noyau, on trouve autre chose qui n'est en tout cas pas le langage. La détermination de l'*ici* renvoie bel et bien à celle d'*avant,* d'*arrière,* de *droite* et de *gauche,* de *haut* et de *bas* ; mais ces termes ne sont pas avec *ici* dans une relation comparable à celle qui unit un mot aux mots voisins de la même langue, moins encore à celle d'un phonème avec ses partenaires dans un tableau phonologique ; et leur corrélation n'est pas non plus assimilable à celle des éléments d'un discours, par exemple des mots dans une phrase, et pas même des propositions dans un raisonnement, à quoi Hegel paraît songer surtout. L'espace de l'indication n'est ni le tableau du système ni la ligne de la parole. Les points par où passe le mouvement qui indiquera « où est *ici* » ne sont pas comme des moyens termes, comme des médiateurs qui pour le sens ou pour le son sont confrontés avec le mot ou avec le phonème choisi, et finalement éliminés, dans ces opérations de sélection et de concaténation virtuelles que la linguistique structurale voit à l'œuvre dans l'acte de parole. Au contraire le lieu indiqué, le *ici,* est saisi dans un *champ sensible,* comme son foyer sans doute, mais non tel que ses entours soient éliminés comme c'est le cas dans les choix qu'effectue un locuteur ; ils restent là, dans la présence incertaine et indéniable, curviligne, de ce qui se tient sur les bords de la vision, référence absolument nécessaire à l'indication du lieu, comme l'entend Hegel, mais dont la nature est en rupture complète avec celle d'une opération linguistique : celle-ci renvoie à un inventaire discontinu, la vue à un espace topologique, la première est soumise à la règle de la chaîne parlée qui requiert l'unicité de l'actuel et l'élimination du virtuel, la seconde détermine un champ sensible que régit celle de la quasi-actualité du virtuel et de la quasi-virtualité du donné. Hegel a bien raison de dire qu'il y a du négatif dans le sensible, que douter est naturel, que les animaux sont plus savants que les sensualistes quand ils désespèrent de la réalité des choses assez pour les manger ; mais cette néantisation qui est là dans le champ du sensible n'est pas la négativité invariante qui fait de la langue le moyen de se comprendre [5 bis].

On peut le dire d'une autre manière. Haut et bas, droite et gauche, avant et arrière, sont des lieux qu'il faut rapporter *à* un

5 bis. Cf. la discussion de la « certitude sensible » par Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage,* Paris, Gallimard, 1942, chap. x et xi. « Le commencement de Hegel n'est (...) pas sûr. Il situe le drame de la certitude sensible dans la phrase du maintenant. Mais cette phrase, qui se présente comme l'expression de la certitude sensible du moment, ne l'est pas, elle ne fait que répondre à une autre phrase qui ne procède pas directement, elle-même, de la certitude sensible, mais qui est une question posée à propos de la certitude sensible (...) Ce n'est (...) pas une dialectique que nous découvrons dans les rapports de la certitude sensible et du langage, mais un antagonisme que seul la notion d'ordre exprime parfaitement » (p. 157-159).

volume générateur, qui est le corps vivant et parlant et son geste gestateur, sans qu'on doive néanmoins voir dans ces lieux des dimensions *de* ce corps. L'indication du *ici* renvoie à une coexistence du corps et de l'espace qui n'a pas sa pareille dans l'expérience du langage. La langue dispose bien de ce que Emile Benveniste appelle des « indicateurs », dont nous aurons à reparler ; mais l'intérêt, l'énigme de ces mots qui comme *je,* comme *ceci,* comme *ici* attendent leur « contenu » de leur actualisation dans un acte de discours, c'est précisément qu'ils ouvrent le langage sur une expérience que le langage ne peut pas stocker dans son inventaire puisqu'elle est celle d'un *hic et nunc,* d'un *ego,* c'est-à-dire précisément de la certitude sensible. Tout autre mot reste chargé en puissance de ses significations dans le tableau virtuel de la langue, alors que nul ne le prononce ; ce n'est pas mon discours qui crée ce contenu du mot, la position de celui-ci dans la phrase ne fait qu'actualiser l'un des sens qui lui sont attachés. Tandis qu'à vrai dire, le sens d'un indicateur n'*est* pas, il ne peut qu'*exister* : nous ne pouvons pas donner de définition de *je,* de *ici* en restant dans le plan sémantique où ils sont placés, sans effectuer à partir d'eux et sur eux une opération métalinguistique, qui équivaut à un changement de niveau, comme dans la définition que donne le grammairien : « *je* est le pronom de la première personne », laquelle consiste à transférer le terme sur le plan de sa fonction syntaxique et à le saisir par conséquent à un tout autre niveau que celui, lexical,où je me place en définissant, par exemple, la baleine comme un mammifère aquatique.

La difficulté résulte de ce que la signification (Sinn) d'un « indicateur » est inséparable de sa désignation (Bedeutung) ; ce qu'il veut dire, c'est ce dont il parle, et l'on ne peut pas en donner le signifié indépendamment du désigné, s'il n'est pas replacé dans la situation spatio-temporelle dans laquelle il est prononcé. Avec ces « indicateurs », le langage est comme percé de trous par où le regard peut se glisser, l'œil voir au dehors et s'y ancrer, mais cet « au-dehors » renvoie lui-même à l'intimité première du corps et de son espace (et de son temps), intimité corporante-spatialisante où le haut, l'avant, la droite invoqués par Hegel et qui pourront être reportés sur le corps lui-même s'engendrent dans le geste qui les place en les parcourant. Le *ici* en est peut-être bien le « résultat », mais certainement pas la conclusion, la diadéictique peut être une sorte de dialectique, elle n'est pas un discours ; une dialectique, parce qu'il est vrai que le *je* et le *ici* s'engendrent ensemble dans le mouvement qui parcourt et qui crée ce qu'il parcourt, de même que le sujet et l'objet de la parole naissent aux deux pôles de son mouvement de signifier. Mais indiquer échappe à dire parce qu'il y est supposé dans la dimension de désignation ; toute totalisation se fait dans le volume ouvert d'abord par une détotalisation jumelle, celle qui met à part le discours et son objet, la signification et la réfé-

rence. Cette référence appartient au montrer, non au signifier, elle est insignifiable.

Et c'est précisément ce que reconnaissait Hegel : « ce qu'ils visent, ils ne le disent pas (...). Le ceci sensible qui est visé est inaccessible au langage (...). Ce qu'on nomme inexprimable (...) est le seulement visé », et ce visé est le « non-vrai », le « non-rationnel[6] ». Condamnation du système si sous le concept de ce dernier on nourrit le rêve d'une réconciliation du voir et du dire, de la forme et de la catégorie ; mais authentification d'un système cette fois non-totalisateur tel que les structuralistes modernes le pensent, l'élaborent et le mettent en œuvre, avec une indéniable, irritante modestie philosophique : insoucieux du sensible, limitant leur ambition scientifique à ce qui peut entrer dans la langue, négligeant le « seulement visé » parce qu'il est « inaccessible » au langage. Pourtant par un retournement significatif des positions, c'est le dialecticien qui dit la vérité du structuraliste, et qui en concédant l'échec du langage sur le Zeigen annonce aussi l'impuissance de la structure à épuiser le langage : la raison de l'impuissance est bien que le visé est inaccessible au langage, mais parce qu'il est *trop près* de lui, comme enveloppé dans son mouvement. Et il n'est pas juste de dire que la perception "prend en vérité" (*wahrnimmt*) le sensible en ce qu'elle compose, dialectise, ce qui était donné dans la fausse immédiateté de la certitude sensible. Si l'on conserve la hiérarchie hégélienne des moments, il faut dire que le support de la perception ne vient pas de la perception, mais de la transcendance du sentir, et que la Wahrnehmung, bien loin de révéler la vérité de cette dernière, la suppose et la tait, faute de pouvoir rien en dire, puisque ce support, c'est le Zeigen même, la négativité transcendantale, initialement constitutive de la sensation même comme différence initiale, et qui va accompagner l'esprit dans son mouvement jusqu'à la fin, opérant sur chacune de ses formations la discession, la Entzweiung, sans laquelle il n'y aurait pas de sujet et pas d'objet, pas la profondeur d'une intentionalité, pas l' « inégalité » avec soi-même de ce moment, et par conséquent rien de quoi parler.

*
* *

Hegel concluait le premier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* par l'affirmation de l'incertitude de la certitude sensible. Son immédiateté résulte de son oubli. Elle est faite de l'oubli du mouvement par lequel l'*ici* est déterminé, elle le prend comme donnée immédiate tandis qu'il procède d'une médiation. C'est par ce biais que le logos pourra être réintroduit, en soi-pour nous,

6. « Das sinnliche Diese, das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewusstsein, dem an sich Allgemein angehört, *unerreichbar* ist (...) Sie meinen *dieses* Stück Papier, worauf ich *dies* schreibe oder vielmehr geschrieben habe ; aber was sie meinen, sagen sie nicht (...) Was das Unaussprechliche genannt wird, nichts anderes ist als das Unwahre, Unvernünftige, bloss Gemeinte » (*ibid.*, S. 88).

dans le pour-soi apparemment primitif : s'il y a médiation dans la donation la plus élémentaire d'un ceci ici-maintenant, c'est que le langage habite déjà le sensible, et non pas seulement comme ce qui vient d'ailleurs le fixer, le conserver, l'arracher à la fluctuation de l'instant (§ I), mais comme ce qui (§ II) en lui, agissant de l'intérieur comme son inconscient pour ainsi dire, son inconscient rationnel, le détermine par des négations successives portant sur les éléments de son entourage spatial et temporel. Cette négation qui agit à plat sur le tableau du monde, Hegel la comprend d'un façon analogue à celle qui, pour les structuralistes, agit à plat sur la table des signifiants de langue, pour y découper des éléments distinctifs. Le lieu et le moment se détermineraient ainsi *comme* la signification.

On est pourtant fondé, j'ai essayé de le montrer, à tirer la conclusion inverse de la réflexion hégélienne : savoir, que le langage ne parvient pas à prendre au sérieux le sensible. Le philosophe n'a évidemment pas de mal à manifester dans son discours que la singularité revendiquée par la certitude sensible est impensable, indicible, et que s'il faut la fonder, alors il faut la dire, donc la placer dans un champ sémantique qui l'introduit à l'universalité. Mais ce qu'il ne parvient pas à incorporer, c'est le montrer, le manifester lui-même. La diadéictique n'est pas une dialectique au sens où Hegel l'entend, précisément en ce que celle-ci procède à plat sur un tableau sémantique, tandis que celle-là suppose l'écart vide, la profondeur qui sépare le montrant et le montré, et quand bien même cet écart est reporté sur le tableau du montré, il s'y offrira à un index possible, dans une distance qui n'est jamais signifiable sans reste par le langage.

Désigner certes n'est pas pointer fixement. L'œil qui ne bougerait pas ne verrait pas, l'index est celui de la statue de pierre. Mais toute mobilité n'est pas celle de l'esprit agissant dans l'ordre de la signification, parcourant les sous-ensembles sémantiques pour y prélever les concepts qu'il lui faut et pour les articuler en un discours intelligible. Il y a du mouvement qui ne se résout pas dans cette activité que Jakobson nomme sélection et combinaison[7]. Le mouvement par lequel le sensible se présente est toujours une gesticulation, une danse. Mouvement qui se combine avec lui-même, assurément : désigner, voir exigent la constitution d'un espace, un ordre des coexistences. Et ils déterminent un lieu comme leur résultat, bien sûr. Pourtant cette combinaison n'est pas une combinatoire, cette détermination n'est pas une implication. Le résultat de l'activité sensible est un *Dasein*, non un *Sinn*. La négativité qui ouvre sa distance entre l'œil et l'objet est celle de la forme, non celle de la catégorie. Le sensible est dans un écart insuppressible avec le sensé.

De cet écart, la théorie hegelienne du sensible, l'esthétique,

7. R. Jakobson, Deux aspects du langage et deux types d'aphasie (1956) in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 48.

nous donne le témoignage involontaire. L'examen critique de la communication du sensible avec le sensé confirme en effet la résorption du voir dans le dire, qui est le fantasme hégélien. Jean Hyppolite relève les deux emplois du sens que Hegel reconnaît en ces termes : « Sens est en effet un mot curieux qui est, à son tour, employé dans deux sens opposés. D'une part, il désigne en effet les organes qui président à l'appréhension immédiate, d'autre part nous appelons sens la signification d'une chose, son idée, ce qu'elle a d'universel. C'est ainsi que le sens se rapporte d'une part au côté immédiatement extérieur de l'existence et d'autre part, à son essence intérieure. La considération réfléchie au lieu de séparer les deux parties, fait en sorte que chacun d'elle se présente en même temps que son contraire, c'est-à-dire, que tout en recevant d'une chose une intuition sensible, elle en appréhende le sens et le concept. Mais ces déterminations étant reçues à l'état non dissocié le contemplateur n'a pas encore conscience du concept qu'il ne fait pour ainsi dire que pressentir vaguement[8] ». Ce que Jean Hyppolite commente de la façon suivante : « Il y a donc des intermédiaires entre le sensible et la signification qui est seulement présente dans le langage, et la transition de l'un à l'autre se manifeste aussi bien dans la dialectique des arts que dans celle de l'esprit. Mais il ne faut pas se laisser tromper par cette expression d'*intermédiaire,* puisque la philosophie de Hegel est une philosophie de la *médiation*. La signification telle qu'elle apparaît dans le langage, le sens comme devenir du concept dans le discours, sont premiers par rapport au mouvement qui semble les engendrer. Il n'y a pas de sens avant le langage, pas plus qu'il n'y a d'Absolu ineffable ou pas plus qu'il n'y aurait de rêve pour celui qui ne s'éveillerait jamais[9] ».

Cette simple notation situe de façon exemplaire la problématique hégélienne qui nous intéresse, car d'une part elle centre la difficulté hégélienne sur l'opposition entre l'extériorité et l'intériorité, ce qui est exactement dire en d'autres termes ce que nous nommons les deux emplois du sens : le sens en intériorité qui est la signification (Sinn), et le sens en extériorité, la désignation (Bedeutung). On verra l'importance de cette opposition. Mais on voit tout de suite qu'à certains égards toute la problématique hégélienne est bel et bien de résoudre le sens d'extériorité, ce qui est donné comme venant d'ailleurs, la Bedeutung, en une signification entièrement immanente à un système. Il s'agit de constituer une clôture comprenant l'ouverture en elle.

Et d'autre part Hyppolite souligne justement que l'art n'est « *pas encore* » cette intégration du sens à lui-même, que donc il ne peut être, pour une pensée ainsi habitée par l'obsession de la signification, qu'un « *intermédiaire* ». Seulement dans une philosophie de la médiation, et Hyppolite le note, il n'y a pas d'intermédiaire, parce que tout est intermédiaire ; ce n'est que dans une

8. *Leçons sur l'esthétique* (cité sans référence par J. Hyppolite).
9. *Logique et Existence,* Paris, P.U.F., 1953, p. 28.

pensée dualiste que l'intermédiaire, le μεταξύ, l'union de l'âme et du corps, le schème peuvent prendre place. Dans une philosophie de la médiation par le Logos, il n'y a pas de donné antérieur à la médiation, et ainsi il n'y a pas de sens avant la signification : « Il n'y a pas de sens *avant* le langage. » On comprend que Hegel ne parvienne pas à doter l'art d'un statut de suffisance, si l'*aisthèton* n'est pour lui que du *logikon* oublieux de soi, « pas encore » parvenu à l'en soi-pour nous.

Ce n'est pourtant pas faute de s'efforcer de dissocier soigneusement le symbole et le signe, de montrer que et comment dans le premier, le sensé est immanent au sensible : « Le symbole est d'abord un signe. Mais dans la fonction du simple signe, la relation qu'entretiennent la signification et son expression n'est qu'une liaison entièrement arbitraire. Cette expression, chose sensible ou image, est si peu représentative par elle-même que le contenu qui vient en avant de la représentation est bien plutôt un contenu qui lui est étranger et avec lequel elle n'a pas besoin de se tenir dans une véritable communauté. Ainsi les sons du langage par exemple sont des signes pour n'importe quelle représentation, etc. Les sons d'une langue sont pour la plupart liés avec les représentations qu'ils expriment d'une manière fortuite quant à la teneur, puisqu'aussi bien la relation se constitue autrement avec le développement historique ; la différence des langues réside principalement en ceci que la même représentation s'exprime par des sons différents. Les couleurs sont un autre exemple de tels signes quand elles sont employées, dans les cocardes, les pavillons, etc, pour exprimer l'appartenance d'un individu, d'un navire, etc., à telle nation. La couleur ne contient alors en soi aucune qualité qu'elle partagerait avec sa signification, c'est-à-dire avec la nation qui se représente par elle. A partir de cette *indifférence* de la fonction même du signe à l'égard de la signification, nous pouvons voir que l'*art* se situe à cet égard directement dans la relation, la parenté et l'immanence réciproque de la signification et de la forme. C'est qu'il en est tout autrement du signe qui doit valoir comme *symbole*. Par exemple le lion sera pris comme symbole de la magnanimité, le renard comme symbole de la ruse, le cercle comme symbole de l'éternité, le triangle comme symbole de la Trinité. Mais le lion, le renard possèdent en eux les propriétés mêmes de la signification qu'ils doivent exprimer (...) ; et le triangle a, en tant que *totalité,* le même *nombre* de côtés et d'angles qu'il en est attribué à l'idée de Dieu lorsque sont rapportées au *nombre* les déterminations que la religion conçoit dans Dieu[10]. »

10. « Das Symbol ist nun zunächst ein Zeichen. Bei der blossen Bezeichnung aber ist Zusammenhang, den die Bedeutung und deren Ausdruck mit einander haben, nur eine ganz willkürliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, die sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, da es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigenthümlichen Gemeinschaft zu stehn braucht, vor die Vorstellung bringt. So sind in den Sprechen z. B. die Töne Zeichen von irgend einer Vorstellung u. s. w. Der überwiegende Theil der Töne einer Sprache ist aber mit den Vorstellungen, die dadurch ausgedrückt werden, auf eine dem Gehalte nach zufällige Weise verknupft, wenn sich auch durch eine

Pensée limpide : dans le signe, le signifiant est arbitraire par rapport à l'idée, dans le symbole, l'idée est immanente au signifiant. Nous voici tout près des réflexions de Saussure, de l'opposition explicite qu'il fait entre un système sémantique motivé et un système arbitraire ou immotivé [11]. Cette différenciation du langage par rapport à tout autre ensemble signifiant ne nous donne-t-elle pas la garantie que le sensible en tant que sens non sensé trouvera une place autonome, qu'il ne sera pas annexé par le rationnel ? Le symbole hégélien, n'est-il pas ce que nous cherchons, une véritable immanence du sens au signifiant ?

On peut en douter. Reprenons parmi les exemples de symboles donnés par Hegel celui du triangle qui, dit-il, symbolise Dieu, et

geschichtliche Entwicklung Zusammenhang von andrer Beschaffenheit war, und die Verschiedenheit der Sprachen besteht vornehmlich darin, dass dieselbe Vorstellung durch ein verschiedenes Tönen ausgedrückt ist. Ein anderes Beispiel solcher Zeichen sind die Farben (les couleurs), welche in den Kokarden, Flagen u. s. w. gebraucht werden, um auszudrücken, zu welcher Nation ein Individuum, Schiff u. s. w. gehört. Eine solche Farbe enthält gleichfalls in ihr selber keine Qualität, welche ihre gemeintschaftlich wäre mit ihrer Bedeutung, der Nation nämlich, welche durch sich vorgestellt wird. In dem Sinne einer solchen *Gleichgültigkeit* von Bedeutung und Bezeichnung derselben dürfen wir deshalb in Betreff auf die *Kunst* überhaupt gerade in der Beziehung, Verwandtschaft und dem konkreten Ineinander von Bedeutung und Gestalt besteht. Anders ist es daher bei einem Zeichen, welches ein *Symbol* sein soll. Der Löwe z. B. wird als ein Symbol der Grossmuth, der Fuchs als symbol der List, der Kreis als symbol der Ewigkeit, das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit genommen. Der Löwe nun aber, der Fuchs, besitzen für sich die Eigenschaften selbst deren Bedeutung sie ausdrücken sollen (...) ; und das Dreieck hat als *ein Ganzes* dieselbe *Anzahl* von Seiten und Winkeln, als sich an der Idee Gottes ergeben, wenn die Bestimmungen, welche die Religion in Gott auffasst, dem *Zählen* unterworfen werden » (*Aesthetik, Sämtliche Werke*, hrsg. von H. Glockner, Stuttgart, Frommann, 1939 ; Bd 12, S. 408-409). — Voir également l'*Encyclopédie* (§ 458) : « Dans cette unité produite par l'intelligence d'une *représentation autonome* et d'une *intuition*, la matière de cette dernière est bien tout d'abord quelque chose de reçu, un immédiat ou un donné (par exemple la couleur de la cocarde). Mais dans cette identité, l'*intuition* ne vaut pas par elle-même, en tant que positive, elle vaut comme représentant *quelque chose d'autre*. Elle est une image qui a reçu pour âme, qui a reçu en soi comme sa *signification*, une représentation *autonome* de l'intelligence. — Le *signe* est une sorte d'intuition immédiate qui représente un contenu tout à fait autre que celui qu'elle a par soi ; — la *pyramide*, dans laquelle est déposée et conservée une âme étrangère. Le *signe* est différent du *symbole* ; celui-ci est une intuition dont la détermination propre est, selon son essence ou son concept, plus ou moins le contenu qu'elle exprime en tant que symbole ; dans le signe en tant que tel, au contraire, le contenu propre de l'intuition et celui dont elle est le signe n'ont rien à faire l'un avec l'autre. Quand elle *fait signe* (als bezeichnend), l'intelligence atteste dans l'usage qu'elle fait de l'intuition un arbitraire et une domination plus libre que quand elle symbolise (als symbolisierend). — On insère d'habitude le *signe* et le *langage* dans la psychologie et aussi dans la logique, quelque part en guise d'*appendice*, sans réfléchir à leur nécessité, à leur corrélation dans le système d'activité de l'intelligence. La véritable place du signe est celle qui a été indiquée : l'intelligence, guidant l'intuition, produit la forme du temps et de l'espace, mais reçoit, semble-t-il, le contenu sensible et elle forme des représentations à partir de ce matériau, elle dote à présent ses représentations autonomes d'une existence déterminée au-dehors d'elle-même, elle *utilise comme s'ils étaient siens* l'espace et le temps remplis (c'est-à-dire l'intuition), elle en évacue le contenu immédiat et particulier, et elle leur donne pour signification et pour âme un contenu autre. Cette activité qui construit le signe peut être appelée *mémoire productive* » (*System der Philosophie*, III, *ibid.*, Bd 10, S. 344-345).

11. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 100 et sqq. Voir aussi les corrélations établies par R. Barthes entre les nomenclatures de signes de Hegel, Peirce Jung, Wallon : Eléments de sémiologie, *Communications*, IV, 1964, p. 103-107.

analysons les procédures impliquées dans cette symbolisation. D'un côté non pas le signifié « triangle », mais la figure : Δ. De l'autre le signifiant phonologique /dj ø/ avec son signifié « Dieu ». Si la figure peut symboliser Dieu, c'est qu'elle est faite de trois côtés et que Dieu est, dans la mythologie chrétienne, fait de trois personnes. La médiation paraît se faire par le nombre 3, commun aux deux termes, et de la sorte garantir l'immanence de l'idée à la figure. Mais c'est aller trop vite. Le rapport entre « Dieu » et « Trinité », tous les deux concepts, est en termes structuralistes un rapport paradigmatique : « Trinité » peut venir, dans la chaîne signifiante, aux mêmes points où « Dieu » vient ; les deux termes sont substituables. Placés dans le même énoncé : « Dieu est la Trinité », « la Trinité est Dieu », ils forment ce que Jakobson nomme une proposition métaphorique, comme « la hutte est une petite maison », caractérisée précisément par l'apparition de deux termes ou groupes de termes substituables en deux points différents de la chaîne, et qui est le modèle du métalangage de définition. Par ces opérations, nous restons placés au sein du champ sémantique et nous y effectuons des déplacements dont le résultat est de cerner le *Sinn* d'un terme par sa mise en opposition avec d'autres. Entre « Dieu » et « Trinité », la relation est de stricte signification, entièrement intérieure au champ de langage.

Il n'en est pas de même de la relation entre la figure : Δ et le groupe significatif « formé de trois côtés ». Entre les deux, il nous faut un terme : « triangle », qui est proprement le *nom* de la figure. Si la relation entre ce nom et le groupe « formé de trois côtés » est, comme pour « Dieu » et « Trinité » entièrement intérieure au langage, il est impossible de dire que la figure elle-même et le nom appartiennent au même ordre. La figure n'est pas de langage articulé. Le nom dont elle est dotée lui est entièrement extrinsèque. La relation Δ-/tʁiãgl/ est entièrement arbitraire.

On dira que celle qui unit la figure et le groupe linguistique « qui a trois côtés » ne l'est pas. Mais c'est qu'on a changé le niveau d'analyse, et abandonné celui qui est pertinent pour le problème posé. Car la *motivation* de la propriété des trois côtés quant à la figure suppose qu'on est passé au-dessous du langage pour ainsi dire, et qu'on a reconnu que s'il y a une communauté de la figure avec la propriété signifiée, cette communauté s'établit dans un ordre qui représente le sensible dans l'intelligible et l'intelligible dans le sensible, dans un ordre qui est exactement celui que Kant nomme le schématisme. Il faut en effet recourir à un schème du ternaire, à quelque chose comme la séquence —∪— (tout schème étant temporel), à une danse, à du sensible-sensé, à un corps polyesthétique, capable de faire se recouvrir le forme visible du triangle, le rythme de la main qui trace et la signification géométrique. Seulement il faut bien voir que cette synthèse opère directement entre le champ sensible et le champ intelligible, mais que l'ordre du signifiant linguistique où se tiennent les syntagmes /tʁiãgl/ et /dj ø/, n'est pas

touché par le schématisme et reste enclos dans son arbitraire. De sorte qu'on peut bien opposer Kant à Hegel pour résoudre la communication du sensible et du sensé sans dissoudre celui-là dans celui-ci, mais ce sera au prix de négliger ce que Kant en effet méconnaît, l'arbitraire du langage, la puissance d'émancipation radicale par rapport au sensible que contient le système de langue, soit en gestation tout le formalisme de la logique et de la mathématique moderne. Si l'acte de fondation n'est, pour vous comme pour Kant, pas concevable seulement comme l'inscription d'un donné dans un système, mais exige sa position sur un socle « esthétique », alors vous motivez trop, votre symbole est trop lourd, et la science en tant que coupure, que skize n'est pas possible. Paradoxe d'une philosophie dualiste (forme-concept) qui resserre trop les liens entre ce qu'elle a détaché d'abord.

Mais le paradoxe de Hegel n'est pas moins surprenant. Il a beau s'en prendre aux mathématiques pour leur immotivation, leur arbitraire, leur caractère extrinsèque quant à la chose, que fait-il sinon méconnaître l'immotivation ? Car son système bien loin de respecter la référence en laissant effectivement l'objet à l'extérieur de lui-même comme son autre, a de surcroît la prétention de l'y signifier intégralement ; mais ce n'est pas parce que l'objet est signifié dans le système que le système perd sa relation d'arbitraire avec l'objet. L'immotivation est inscrite dans le langage comme sa dimension d'extériorité par rapport aux objets. Cette extériorité une fois signifiée est certes intériorisée dans le langage, mais celui-ci n'aura pas perdu son bord pour autant, et ce bord est sa face regardant ailleurs.

Revenons à Dieu et au triangle. On voit bien qu'il n'y a pas vraiment immanence du signifié (Dieu comme Trinité) au signifiant (la figure triangulaire), puisque l'examen des procédures de transfert fait apparaître un vide, une « solution de continuité », placée entre le mot et la figure [12]. Si Hegel donne néanmoins ce cas comme celui d'un symbole, d'une immanence exemplaire du sens

12. Voici un tableau des articulations supposées dans la prétendue immanence :

	I	II	III	IV	
Sé	« Dieu »	« Trinité »	« Trois »	« Triangle »	1
Sa phonique	/djø/		/tʁwa/	/tʁiãgl/	2
Sa graphique arithmétique			3		3
Sa figural géométrique				Δ	4

Les ordres (horizontaux) définissent pour un champ sémantique articulé (1), un champ phonologique (2), un champ graphique (signe arithmétique) (3), et un champ figural (4). — Les séries (verticales) définissent les signifiants de différents ordres d'un même signifié, dans l'hypothèse hégélienne. — On voit facilement que la relation de la case I,1 avec la case IV,4 ne peut pas être une immanence. Non seulement il y a une coupure verticale entre I et II (qui correspond à la théologie chrétienne, selon laquelle Dieu est Trinité), mais c'est une interruption cette fois-ci universelle qui sépare la figure du triangle de son nom, et de tout l'ordre des noms.

au signifiant, c'est bien la preuve qu'il prend le mot pour la chose, le nom de la chose pour sa présence, et qu'ainsi il réside et persiste dans l'ordre du langage, où en effet on peut dire que la triangularité est « symbolique » de la divinité chrétienne, entendu qu'il s'agit non pas de la figure triangulaire, mais du concept de « formé de trois éléments ».

Certes nous aurons à repérer et localiser avec soin la métaphore au sein du langage lui-même ; et ce n'est pas rien que de dire déjà que « Dieu est trois », puisque c'est prendre pour prédicat de l'énoncé un terme qui n'appartient pas au même sous-système que le sujet. Dans ce détour ou ce pont, qui forme métaphore, se tient déjà, on le verra, une puissance figurale qui travaille le discours, elle est sa première expression, la plus proche, la plus aisée à saisir, et aussi pour le discours la plus facile à capturer et à remettre dans l'ordre de la signification : raison pour laquelle toutes les métaphores s'usent et toute expression d'abord « imagée » devient monnaie courante. Mais cette métaphore dans le langage n'est pas ce que Hegel a en vue avec le symbole : il entend aller beaucoup plus loin, montrer du sens dans la figure. Or il n'y parvient pas parce qu'il pense le sens en signification, ou bien parce qu'il pense le nom de la figure à la place de la figure, comme on voudra dire. Et de cette défaillance de principe, il nous donne encore un témoignage innocent lorsqu'aussitôt après l'exemple que nous analysons, il accuse le symbole d'être ambigu, équivoque, en ce qu'il contient à la fois un excès du signifiant sur le signifié (de la figure triangulaire sur le concept de Dieu), du signifié sur le signifiant (de Dieu sur le triangle), et une incertitude première, qui est que, un triangle étant donné, on ne peut savoir par lui s'il est ou non symbole ou seulement figure, parce qu'il ne porte pas avec soi l'index de sa fonction ou la formule de son usage [13].

Or cette équivocité, ajoute Hegel, ne recevra vraiment sa solution que dans l'extériorisation complète de l'image et de sa signification (supposé bien sûr que dans le symbole il y a immanence de de la seconde à la première, ce que nous contestons), laquelle exté-

13. « Ainsi le lion par exemple n'est pas seulement fort, le renard pas seulement rusé, etc., de même que Dieu inversement n'est pas seulement tel qu'il puisse être conçu selon un nombre. Par conséquent, le contenu demeure *indifférent* à la forme qui le représente, et la détermination abstraite qu'il produit peut tout aussi bien se présenter dans une infinité d'autres existences et d'autres formes (...). Le meilleur symbole de la force est sans doute le lion, mais ce peut être tout aussi bien le taureau ou la corne, etc., et inversement le taureau a une multiplicité d'autres significations symboliques. Et il y a une multiplicité absolument infinie de formations et de figurations capables de servir de symboles pour représenter Dieu. / D'où il suit que le symbole est selon son concept essentiellement équivoque. / a) Tout d'abord la vue d'un symbole amène à se demander si la forme doit être prise comme symbole ou non (...) » (*Aesthetik*, *op. cit.*, Bd 12, S 410-411).

riorisation requiert que soient *également nommées* l'image et l'idée : « Une telle équivocité ne cesse donc que si chacune des faces, la signification et la forme, est expressément nommée et si en même temps, par là même, leur relation est explicitée. Mais alors l'existence concrète représentée (*sic*) n'est plus un symbole au sens propre du mot, mais une simple image, et la relation de l'image et de la signification revêt la forme bien connue de la *comparaison*, de la similitude. Dans la comparaison, en effet, les deux termes doivent être présents, à notre esprit, mais séparés, l'idée d'une part, et l'image de l'autre. Si, au contraire, la réflexion n'est pas encore assez développée pour pouvoir saisir nettement l'idée générale en elle-même, et l'exprimer avec son caractère propre, cette séparation ne peut s'opérer. Les deux termes restent confondus, c'est là ce qui constitue la différence du symbole et de la comparaison [13 bis] ».

La comparaison est la « vérité » du symbole. Il n'est certes pas niable que la comparaison explicite ce que le symbole-métaphore tient impliqué, et qu'ainsi elle commence à résoudre sa polysémie. Mais ce qui est important, c'est 1° que cette résolution se présente aux yeux de Hegel comme la vérité de l'immanence, et 2° que l'extériorisation qu'il demande à la fonction du discours articulé soit en même temps l'intériorisation de ce qui lui était extérieur. La comparaison extériorise les termes qui étaient impliqués dans la métaphore : « Dieu est triangle » devient « Dieu est comme un triangle ». Ce « comme » (nous y reviendrons) est l'aiguillage, l'indicateur du changement de champ, il est donc ce qui pose l'extériorité de ce qui était confondu. Il dissipe la confusion, et c'est pourquoi il est, dit Hegel, la vérité du symbole. Ainsi la vérité est placée dans le discours comme discontinue, et le continu (ou le confondu avec ce qui n'est pas lui, avec le figural) et symétriquement posé comme fausseté, sans doute pas fausseté absolue (nous sommes dialecticiens, que diable !), mais fausseté momentanée, fausseté en route vers la vérité, qui sera désimplication.

Quant à celle-ci, elle est bien une extériorisation des deux termes (Dieu et triangle) intriqués dans le symbole, mais cette extériorisation se passe dans l'ordre clos du discours, c'est-à-dire qu'elle est en même temps l'intériorisation de la figure symbolique (en réalité déjà commencée, on l'a vu, dans la présentation de l'exemple lui-même), son arrachement à sa position d'objet dont on parle, de désigné, et son incorporation à l'ordre de la signification, sa transformation en signifié. On a ainsi échangé l'extériorité profonde qui borde le discours, où se tient la figure de l'objet, contre une extériorité plate, extériorité entre deux concepts sur l'aplat de l'ordre linguistique, extériorité qui guide la recherche d'une combinaison permettant de les réunir. La formule absolue de cette récupération, on peut faire confiance à Hegel pour nous la donner, et la voici en effet : « l'élément parfait au sein duquel l'intériorité est tout aussi extérieure que l'extériorité est intérieure, est le langage [14] ».

Montrer que l'extériorité, celle du sensible, est intérieure, est un discours, une dialectique, intérieure au langage, c'était l'opération effectuée dans le chapitre premier de la *Phénoménologie de l'esprit*. Montrer que l'intériorité, l'immanence du sens au signifiant, dans le symbole, est en vérité l'extériorité de deux sous-systèmes sémantiques, c'est la tâche de notre leçon de l'*Esthétique*. C'est dans le langage que la fluidification du bord du discours d'une part, et de l'autre la pétrification et l'articulation de son champ interne peuvent se faire, et donc l'échange des deux extériorités, le va-et-vient entre les deux négations. Voilà donc pourquoi, aux yeux de Hegel, l'art qui est l'ordre des symboles est foncièrement instable et ne pourra pas durer ; pourquoi la hiérarchie en même temps que la chronologie des arts sont celles d'une abstraction grandissante, c'est-à-dire d'une émancipation accrue quant à la figure et d'une clôture toujours plus stricte du langage sur soi ; pourquoi le destin de l'art est sa disparition déjà presque réalisée, pourquoi la belle totalité figurale, sensible, grecque est perdue et ne peut être restituée que comme Wissenschaft, que comme vraie totalité

13 bis. « Eine solche Zweifelhaftigkeit hört deshalb nur dadurch auf, dass jede der beiden Seiten, die Bedeutung und deren Gestalt ausdrücklich genannt und dabei zugleich ihre Beziehung ausgesprochen ist. Dann ist aber auch die vorgestellte konkrete Existenz nicht mehr ein Symbol im eigentlichen Sinn des Worts, sondern ein blosses Bild und die Beziehung von Bild und Bedeutung erhält die bekannte Form der *Vergleichung*, des Gleichnisses ». (*Ibid.*, S. 412). — On saisit ici de nouveau la parenté de la pensée de P. Ricœur avec celle de Hegel. Même si la proposition : « le symbole donne à penser » qui sert de point de départ théorique à l'herméneutique, se trouve dans la *Critique du jugement*, il reste que la dialectique de l'interprétation dans laquelle P. Ricœur l'inclut comme son noyau et son ressort est toute proche d'une phénoménologie de l'esprit, en ceci au moins que l'objet du savoir (ici le symbole) et son contenu (le concept) sont *placés dans le même espace*. Voir : *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960, t. II, p. 323-332. C'est là que prend naissance le motif d'une lecture hégélienne de Freud : voir *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, notamment p. 45-53 et 444-529. Dans *Temps et langage* (Paris, Colin, 1967), A. Jacob souligne justement (p. 267) la parenté de la pensée de Ricœur avec la dialectique. Je lui emprunte cette citation prise dans *Finitude et culpabilité* (I, p. 45) : « La transgression du point de vue n'est pas autre chose que la parole en tant que possibilité de dire, et de dire le point de vue lui-même ». Ce passage de l'œil au discours, de la référence au signifié coïncide chez Ricœur avec celui de la demande issue du désir à l'écoute de la loi. Il y a, dit-il, « une autre puissance de langage, qui n'est plus la demande du désir, demande de protection, demande de providence, mais l'interpellation où je ne demande plus rien, mais écoute » (*De l'interprétation*, p. 529). On voit très bien comment l'éthique de Levinas s'articule ici : comme rupture avec la discursivité hégélienne, dépassement de l'attitude d'écoute en une « passivité » du faire plus vieille que tout logos et que toute archè. Voir *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1961, passim ; voir aussi *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1968. Je ne crois pas rigoureux le rapprochement fait par J. Derrida entre Levinas et Hegel au sujet de ce rapport de l'œil avec l'oreille (*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 146-150).

14. *La phénoménologie de l'esprit*, traduction Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, t. II, p. 240-241 : « Das vollkommen Element worin die Innerlichkeit ebenso äusserlich als die Ausserlichkeit innerlich ist, ist wieder die Sprache » (*Phänomenologie des Geistes* (1807), Hamburg, Meiner, 1952, S. 505). Le lieu où apparaît cette formule n'est pas quelconque, il s'agit du moment, où dans le monde grec « l'œuvre d'art vivante » c'est-à-dire la plus grande intégration du concept (l'intérieur) au sensible (l'extérieur) *dans l'élément du sensible* se trouve dépassée, et où c'est le *langage* (élément de l'intériorité), qui va par les formes de l'épopée, de la tragédie et de la comédie, prendre le relais du processus de venue à soi de l'esprit.

discursive, langagière, moderne (et évidemment cléricale-bureaucratique).

Qui niera que nous ne sommes pas grecs, et ne pouvons l'être ? Qui niera que cette séparation d'avec le sensible, cette prééminence de la parole, cette obsession de la totalisation, cette espérance dans la rédemption font partie du lot légué par le christianisme ? Mais qui ne sent que maintenant c'est l'heure d'en finir ? La totalisation par et dans le langage est le complémentaire obligé d'une détotalisation ; l'extériorité de l'objet dont on parle ne relève pas de la signification, mais de la désignation ; elle appartient à une expérience qui n'a pas de place dans le système, mais qui est celle du locuteur ; elle procède d'une rupture, d'une scission qui est le prix à payer pour que le système de langue soit utilisable. Cette extériorité, c'est le voir et le désirer qui l'ouvrent, dans un retrait du sens qui est aussi vieux que toute expérience et que toute parole. La totalité hégélienne représente le comblement, entièrement imaginaire, idéologique, de cet espace de dessaisissement sans lequel pourtant nous ne pourrions rien voir, et ne pourrions pas même parler : cette représentation imaginaire qu'est le système hégélien suppose elle-même ce désert à combler. Tout signifier prend place dans un espace de désignation qui est à la fois celui de l'intentionalité et celui du dessaisissement.

Cet espace de désignation, l'extériorité profonde qui se tient en bordure du discours, s'il est vrai qu'en la signifiant le discours la manque (l'intériorise), ne peut-on donc rien en dire ? Il y a un redoublement possible pourtant hors langage, c'est celui de la re-présentation. La re-présentation peut rendre visible ce qu'est voir. La peinture n'a pas seulement avec le discours ce privilège de pouvoir se représenter elle-même (tableau représentant un tableau), pas seulement cette vertu de se représenter en train de se faire (tableau représentant le peintre peignant le tableau), elle a aussi cette force de représenter la visibilité même, ce que nous avons appelé l'espace de désignation ou l'extériorité de bordure. Hegel le savait : « Pour l'expression du sentiment intérieur, la peinture ramène la triade des dimensions spatiales à la surface comme à ce qui, dans l'extériorité, est l'intériorité la plus proche (...). Car la peinture n'a pas affaire avec l'activité de rendre visible en général, mais avec la visibilité en train de se particulariser en elle-même, de même qu'avec la visibilité devenue intérieure. Dans la sculpture ou l'architecture, les formes sont rendues visibles grâce à la lumière extérieure. Au contraire, dans la peinture, la matière, qui est en soi obscure, détient en elle-même son intériorité, le caractère idéal, la lumière ; elle est pénétrée de lumière, et la lumière est précisément pour cela pénétrée d'obscurité [15]. »

15. « Die Malerei zieht deshalb für den Ausdruck des innern Gemüths die Dreiheit der Raumdimensionen in die Fläche als die nächste Innerlichkeit des Aeusserens zusammen (...). Denn die Malerei hat es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebensosehr in sich partikularisierenden, als auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu tun. In der Skulptur und Baukunst werden die Gestalten durch das äusserliche Licht sichtbar. In der Malerei dagegen hat die in sich selbst dunkele Materie in sich selbst ihr Inneres, Ideelles, das Licht ; sie ist in sich selbst durchleuchtet, und das Licht ebendeswegen in sich selbst verdunkelt » (*Aesthetik, op. cit.*, Bd 13, S. 259).

Mais ce savoir n'était qu'un savoir. Allons plus loin : cette visibilisation, elle est possible aussi dans l'ordre du langage lui-même. Seulement ce n'est pas comme signification, mais comme expression. En face du discours, il y a la figure-image ; dans le discours, il y a la figure-forme. Le redoublement de l'une sur l'autre est ce qui permet peut-être à la poésie de représenter la distance présentante. Mais on ne peut pas accéder à cette organisation si ce n'est par le laisser-être du désir qui est précisément ce que Hegel a exclu de son horizon. Ce laisser-être est l'impulsion souterraine de la peinture. C'est en la suivant que nous apprendrons que la possibilité même de la manifestation, l'espace de désignation, dont le discours inconsciemment se sert pour tenir de loin son objet, s'ouvre déjà dans le sensible pour autant que celui-ci excède le simple donner et contient en soi la force de se réfléchir, pour autant donc que le sensible se constitue en même temps que le désir et reçoit de lui son épaisseur, sa face cachée.

La figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et lui confère son expressivité. Nous ne pouvons pas, comme Hegel, espérer saisir l'immanence du sens à la signification, à l'échelle de l'*unité* linguistique ou visuelle : le mot, le triangle. L'échelle pertinente est toujours celle de la phrase ou de la forme. Le mot par lui-même n'a pas de pouvoir expressif par rapport à ce qu'il désigne, il est devenu mot justement au prix de perdre ce pouvoir et de se faire arbitraire. Et ce n'est pas non plus par sa « matière » [16] que le langage participe du sensible, c'est par sa figure qu'il peut s'égaler à lui.

A la dialectique « plate » et pour ainsi dire immobile de l'esprit parcourant les concepts, ordonnant les champs sémantiques, il n'y a rien à redire. Toute pensée procède ainsi, le discours se forge en intériorisant dans son texte les unités significatives qu'il lui faut, et l'on peut dire en ce sens que la vérité du même est dans l'autre. Mais l'autre du concept n'est alors qu'un autre concept, cette vérité-là se tient entièrement dans l'identité du dicible. Certes pour le locuteur le dicible reste à dire, il y a une sorte de découverte du signifié, elle peut lui inspirer le sentiment de l'altérité. Seulement cette altérité reste close dans l'élément discursif. Quand la dialectique étend sa prétention à l'objet, à l'autre du concept qu'est le sensible, alors elle excède sa propre portée, et de savoir se mue en idéologie. On peut bien affirmer que tout est dicible, c'est vrai, mais ce qui ne l'est pas, c'est que la signification du discours

16. Cette question, celle de la puissance expressive dans le discours, est examinée plus loin. Ici je pense à la thèse exposée par M. Dufrenne dans *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963 ; voir par ex. p. 27-33, 47.

recueille tout le sens du dicible. On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase. Or la couleur est du sens. La négativité de signification échoue sur celle de désignation, non pas en ce qu'il y aurait une indicibilité radicale du monde et un destin de silence, mais en ceci qu'à l'effort de signifier, correspond toujours un report symétrique du désigner. L'espoir d'enfermer l'objet tout entier dans le discours doit être abandonné si on le nourrit de cette façon-là, et c'est à quoi il faut s'en prendre dans Hegel. En revanche l'espace de désignation habite effectivement le discours, mais en deçà de ce qu'il signifie, dans son expression. Je l'appelle provisoirement espace de désignation parce que ses propriétés semblent analogues à celles de cet espace, et contredisent celles de l'espace linguistique. Leur trait commun est la figure, on l'appellera espace figural. Le discours a cet espace sur sa bordure, qui lui donne son objet comme image ; il a encore cet espace en son sein, qui gouverne sa forme. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette « intériorité » de l'espace figural au discours n'est pas dialectique.

RECESSUS ET SURREFLEXION

La réflexion qui se croyait à l'aise dans le négatif, et s'y était installée comme sur un pic d'où pouvoir prendre spectacle sur les deux versants du langage, se trouve, après la critique structurale du montrer, et la critique dialectique-phénoménologique du système, chassée de sa position et apparemment vouée au nomadisme. Elle apprend qu'elle est investie de deux côtés : par l'inconscience de la langue et par celle de la vue, et qu'elle ne peut entrer en possession de ces deux sortes d'intervalles élémentaires, l'un constituant la signification et l'autre la référence. Prisonnière de la langue sans laquelle elle ne serait plus que vue, mais enchaînée à la distanciation du voir hors de laquelle cette langue serait seulement une chose et ne pourrait être parlée, il lui faut cheminer sur le *limes* où le premier silence, celui de la structure, touche le second, celui du phénomène, pour produire une parole ; menacée de verser tantôt dans le positivisme du système, tantôt dans l'intuitionisme de la visée, se voyant refuser la « solution » dialectique qui proposait la synthèse des deux axes du négatif, condamnée à n'avancer qu'en sauvegardant son déséquilibre comme le seul témoin de son existence intacte.

L'exclusion de la dialectique pousse à d'autres cheminements. Tant que le philosophe ne se fera pas peintre également, il lui faudra rester dans l'orbe de la langue, de l'inconscience structurale. Mais l'effort que peut encore accomplir la parole, c'est de réaliser sur son langage même cette transgression des espacements, cette mobilité, cette profondeur qui caractérisent la référence du discours et que le structuralisme omet. Ce n'est pas dessiner ou peindre même, c'est peindre et dessiner avec et dans les mots ; Merleau-Ponty appelait cela surréflexion [1].

1. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 : « Nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle, d'une sorte de *surréflexion* qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle, qui donc ne perdrait pas de vue la chose et la perception brutes et qui enfin ne les effacerait pas, ne couperait pas par une hypothèse d'inexistence, les liens organiques de la perception et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser, de réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance, d'en parler non pas selon la loi de significations de mots inhérentes au langage donné, mais par un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer au-delà

Ce que la philosophie « trouve en revenant ainsi aux sources, elle le dit » évidemment [2], mais ce dire, pensait-il, pourrait être d'une texture telle qu'il respecte en lui-même cette qualité de source, cette ontogenèse qu'il cherche à signifier. Le discours en se travaillant essaierait de se faire l'égal de l' « origine » qu'il veut dire. Discours sur l'origine, discours originel ; pour Merleau-Ponty, discours d'ouverture par opposition à un langage d' « éloquence » qui serait celui de la clôture : « les paroles les plus chargées de philosophie ne sont pas nécessairement celles qui enferment ce qu'elles disent, ce sont celles qui ouvrent le plus énergiquement sur l'Etre, parce qu'elles rendent plus étroitement la vie du tout et font vibrer jusqu'à les disjoindre nos évidences habituelles [3]. » Et après cette affirmation, par une sorte de retrait qui n'est pas seulement de modestie, et non plus une espèce d'aveu en forme de dénégation, mais qui est une sauvegarde contre la crispation de cet espoir en une « thèse », contre une nouvelle aliénation de langage somme toute comparable à celle qu'il vient de dénoncer dans la pensée sartrienne du néant, le philosophe ajoute aussitôt : « C'est donc une *question* de savoir si la philosophie comme reconquête de l'être brut ou sauvage peut s'accomplir par les moyens du langage éloquent, ou s'il ne lui faudrait pas en faire un usage qui lui ôte sa puissance de signification immédiate ou directe pour l'égaler à ce qu'elle veut tout de même dire [4]. » La « réponse » à cette « question », on croyait la connaître déjà, elle ne cesse apparemment pas de parcourir le livre : « Comme le monde est derrière mon corps, l'essence opérante est derrière la parole, opérante aussi, celle qui possède moins la signification qu'elle n'est possédée par elle, qui n'*en* parle pas, mais *la* parle, ou parle *selon* elle ou la laisse parler ou se parler en moi, perce mon présent [5]. » « Comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience ; son style, muet d'abord, proféré ensuite. Comme tout style, elles s'élaborent dans l'épaisseur de l'être... [6] » Et s'il faut essayer de caractériser ce « style », voici comment : « il pourrait y avoir un langage de la coïncidence, une manière de faire parler les choses mêmes. Ce serait un langage dont il [le philosophe] ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, — ce

d'elles-mêmes notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites » (p. 61). « A l'égard de certains êtres qui ne se laissent pas fixer dans des invariants éidétiques, à commencer par le temps, la surréflexion deviendrait (...) non pas un degré supérieur ou plus profond de la philosophie, mais la philosophie même » (p. 71).

2. *Ibid.*, p. 139.

3. *Ibid.*, p. 139. Les Pages d' « introduction à la prose du monde », publiées par Claude Lefort dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 1967, n° 2, p. 139 et suiv., sont une description de l'expérience de langage entièrement construite sur l'opposition du fermé et de l'ouvert.

4. *Ibid.*, souligné par moi.

5. *Ibid.*, p. 158 ; souligné dans le texte.

6. *Ibid.*, p. 159-160.

qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et leurs échanges [7]. » « Il pourrait y avoir..., ce serait un langage... » : rêverie, faite aux mode et temps de l'irréel présent ; mais aussi aperçu sur le style de la surréflexion, qui l'apparente, qui l'assimile à celui du rêve. Cette songerie sur un langage débouche sur le « langage » du songe ; l' « entrelacement naturel » des sens, le « trafic occulte de la métaphore », les relations « latérales » des mots et des images : tout y est, condensation, déplacement, figurabilité, toutes les opérations qui font le « style » du rêve et aussi de la poésie, tout leur « travail », comme disait Freud.

Sans doute Merleau-Ponty ne pensait pas *substituer* la songerie à la philosophie, il jugeait qu'un modèle de discours, clos ou obsédé par la clôture, celui de la philosophie « rationnelle », doit être dessaisi de l'instruction de l'originaire s'il veut laisser se dire en lui ce dont autrement, armé de son « éloquence », il ne parvient pas à parler. Mais par quoi le remplacer ? Peut-on philosopher en dehors du discours, et discourir sans ratio ? Il est peut-être arrogant de déclarer que, dans la direction ainsi indiquée par le dernier écrit, ce qui est ici recherché, c'est pourquoi et en quoi la poésie et le rêve s'apparentent à la surréflexion, pourquoi et comment en renonçant à l'armature du logos scientifique, le langage peut, sinon *s'approcher* davantage de l' « origine », du moins donner une approximation de ce qu'il n'est pas dans sa texture même. Cela peut paraître infidèle à l'esprit du *Visible et l'invisible*, s'il est vrai qu'exhiber la raison du secret ne va pas sans ce qui peut sembler restauration d'une philosophie du négatif, dont Merleau-Ponty justement ne cesse de se délimiter et de s'émanciper. Seulement le négatif que nous allons ainsi mettre à jour n'est pas celui de Sartre, ni d'une dialectique hégélienne. Il se dédouble, on l'a dit, en intervalle invariant du système et espacement mobile du voir. Et ce dédoublement est tellement essentiel que, si la surréflexion peut s'incliner du côté de la poésie ou du rêve, c'est que l'un comme l'autre suppose évidemment la langue, mais la langue défaite, évidemment l'intervalle invariant de la table, mais cet intervalle travaillé et soumis à distorsion, « vibrant jusqu'à se disjoindre ».

Défaire le code, sans pourtant détruire le message, mais au contraire en délivrant le sens, les réserves sémantiques latérales, que masque la parole charpentée, c'est accomplir un ensemble d'opérations que Freud nommait travail du rêve, dont nous essaierons de montrer qu'il consiste tout entier dans la transgression des écarts réglés qui forment la trame de la langue, et qu'il est bien en effet, de la sorte, « accomplissement de désir ». Une telle description exige le recours à au moins deux négativités : celle de la structure de la langue et celle de l'expérience visuelle, toutes

7. *Ibid.*, p. 167.

deux incluses dans notre usage du discours, la première comme code invariant commun aux interlocuteurs et à toutes les paroles proférées dans cette langue, condition de communication en tout cas, même si elle ne suffit pas à comprendre que deux hommes communiquent ; la seconde comme distance à franchir, comme distance indiquant le lieu où se rend ce que je dis, comme horizon ouvert en avant des mots et les tirant à soi, négativité qui est au fondement de notre existence spatiale, mobilité constituant la profondeur. Cette mobilité du geste dans laquelle se cache l'énergétique et la fulguration du désir, voilà ce qui, la censure levée, semble s'abattre sur la ratio de la langue, que Merleau-Ponty appelait parole parlée [8], pour y produire le « désordre » du rêve, de la poésie, de la figure, pour y révéler, en réalité, l' « ordre » instable, impossible, d'un être partagé entre Eros-mort et Eros-réalité, entre variant et invariant, entre figure et discours.

Avec cette dissociation des deux négativités, on peut marcher sur le même chemin que Merleau-Ponty. Mais c'est dans l'autre sens, en lui tournant le dos. Il voulait introduire le geste, la mobilité du sensible jusque dans l'invariance caractéristique du système de la langue, pour dire ce qui est constitutif du dire, pour restituer l'acte qui ouvre la possibilité de parler. Dernier effort de la réflexion transcendantale. Mais rien n'y fait, le système est toujours déjà là, et le geste de parole qui est supposé créer la signification ne peut jamais être saisi dans sa fonction constituante, il l'est toujours et ne peut l'être que sous les espèces de la *déconstruction*. Ce qu'on peut montrer pour atteindre à cet ordre que recherchait Merleau-Ponty, c'est comment l'outre-Logos habite le langage, comment il l'envahit pour y transgresser les invariances, clés de la signification, et y réveiller ce sens latéral qui est la surréalité. Mais si ce sens est la surréalité, c'est aussi que l'énergie de déconstruire n'est pas seulement en deçà du Logos, mais en deçà du réel, ou du perceptif, et que ce sensible ou plutôt le *visible* auquel nous allons avoir affaire n'est pas celui qui se donne à l'œil utilitaire ou scientifique de l'homme pressé, de l'occidental, pas même ce visible que saisit l'œil dressé à patienter, à voir l'invisible, qui est celui du Cézanne de Merleau-Ponty, mais qu'il est le visible d'une vision sans sujet, l'objet de l'œil de personne. Et il ne suffira pas d'essayer de descendre avec le phénoménologue dans l'en-deçà de la vue réaliste du constitué, du donné, il faudra bien se résoudre à cesser de phénoménologiser, si l'on veut atteindre ce quelque chose qui ressemble à la constitution phénoménologique, qui n'est pas constituable, mais seulement saisissable par une tout autre méthode, la construction, et sur des effets tout autres, inattendus, de recessus.

Il a toujours fallu que la phénoménologie se corrige, ou qu'on la débarrasse, de sa naïveté de philosophie de conscience. Quant à la perception, Merleau-Ponty l'avait énergiquement mise à l'école

8. Par exemple dans Le langage indirect et les voix du silence, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 94. Voir ici-même la note 5, p. 92-93.

du corps, montrant qu'il y a de la structure avant la signification, qu'elle l'appuie, et que la néantisation par le Pour-soi est un fantasme. Mais quant au langage, l'importance accordée au geste linguistique paraît avoir détourné le philosophe de la considération de cet autre préconscient de structure dans lequel pourtant ce geste s'effectue, sans lequel il serait impossible, qui forme l'anonymat et la transitivité où baigne tout acte de parole, et qui lui sert de règle à peu près comme l'accord naturel du chromatisme et de la motricité, dont le corps est imbu, peut régir ses attitudes et ses gestes. Il faut rendre à la ratio de la langue sa portée, serait-elle antiphénoménologique, comme Merleau-Ponty l'avait fait pour la Gestalt et le Aufbau du corps. C'est le besoin de cette rééquilibration qui détourne de faire crédit à l'art d'écrire pour actualiser sur le discours même du philosophe les mouvements, les distorsions, les osmoses, les associations qui sont la parole parlante ; il n'y a pas d'exclusion à prononcer entre celle-ci et une parole parlée ; que le discours soit un geste, cela est en tout cas une métaphore, et l'écart entre les deux termes de cette métaphore, le mouvement et l'énoncé, tient entièrement au fait de la langue.

Il faut cesser de concevoir cette dernière comme inertie, lettre morte, par un manichéisme hérité de Bergson. Il faut réviser ce découpage. Au moment même où nous décrivons les transgressions de l'ordre de la langue, nous les disons, nous les signifions, nous les communiquons, et par conséquent nous les incorporons à l'ordre transgressé. C'est la force infinie du système de pouvoir dire encore ce qui le réduit au silence et de permettre le commentaire de cela même, travail de condensation, de déplacement, de figuration, qui le défie. Même les silences qui dans le langage ne sont pas ceux de la langue, même les blancs qui ne sont pas codés, même les intervalles qui ne sont pas réglés, même les torsions qui sont hors syntaxe peuvent être décrits : signifiés, transmis. Le langage articulé porte en son sein sa limitation, qui est l'impuissance à mettre au dehors, à prendre pour objet et à signifier sa visée actuelle. Mais toute visée peut être prise comme objet, peut tomber sous son pouvoir, du moment qu'elle est placée au-dehors. C'est sur ce pouvoir sans limite que s'appuie le commentaire d'art, que chez Freud s'appuyait l'interprétation, et que nous nous appuierons. La vue muette, le geste du désir, la condensation et le déplacement, l'entrée de la figure dans le texte par le rébus, la confusion des espaces enfin, peuvent être proférés, articulés en un discours. Ce discours ne nous donne certes pas la possession du voir, du désirer, du bouger. Mais nul discours ne possède son objet. Si l'on veut rester dans l'orbe de ce concept de possession, il faut dire que le langage peut tout au plus se laisser posséder par lui, ce que voulait Merleau-Ponty, et c'est celui de l'artiste ; mais celui du philosophe doit renoncer à la possessivité dans un sens ou dans l'autre, parce que la philosophie prend naissance en même temps que prend fin l'habitation de la parole par

le monde ou par les dieux, et que c'est son destin de parler sobrement, à distance, de ne jamais « en être » tout à fait. Nous avons à assumer cet écartement particulier dans le contact qui est le lot de la parole philosophique, ni art ni science, et ce qui en est le garant et le modèle, c'est l'ordre de la langue parce que par ses contraintes, qui toutes se résolvent en des invariants, en des intervalles constants, il établit cette parole à distance arbitraire de l'ordre des choses, opposant aux libres mouvements que suppose l'étendue perceptive les bornes *sine qua non* de l' « espace » linguistique.

L'opposition pertinente ici n'est pas entre parole parlée, et parole parlante, la première assimilée à la langue, la seconde au geste, au mouvement. Mais, dans tout énoncé, il y a deux dimensions, celle où s'établissent, aux différents niveaux que découpent les linguistes (de première et de deuxième articulation dans le fonctionnalisme d'André Martinet), les oppositions et corrélations liant les unités dont se sert le locuteur, et celle où s'élance son intention de signifier. D'un côté la dimension de la langue, qui n'est pas simplement parole parlée, mais matrice de propositions innombrables ; et de l'autre la dimension de l'intention, du geste linguistique, qui est « parlant » par son expression, mais d'abord parce qu'il observe les contraintes de langue. L'énoncé peut obéir davantage aux contraintes établies par la langue et y mouler respectueusement son intention de signifier, ou plutôt défaire les contraintes pour forcer les éléments de la langue à se plier au vecteur du désir. Dans ce deuxième cas, il peut porter atteinte au code, insérer entre les mots, et peut-être jusque dans eux, des intervalles imprévus, les mêmes qui séparent et rassemblent les choses imaginaires, il peut insuffler la mobilité du désir, construite sur la polarité du proche et du lointain, dans l'espace de langue. Mais même alors il faut qu'il respecte certaines conditions de la signification s'il veut échapper au chaos pur et simple. C'est ce moment que nous voulons ici non pas mimer sur notre écriture, mais surprendre au bout de notre regard : ce travail du poète, de l'écrivain, du rêve, qui met le figural dans l'abstrait, le « réel » dans l' « arbitraire », et donne au discours presque la même chair que celle du sensible. Ce labeur de régression, comme disait Freud, fait découvrir que l'opposition vraiment pertinente est seulement entre variant et invariant, entre négativité mobile et négativité rigide, et que l'ordre du langage est à l'ordre de l'expression comme ce qui est deux fois articulé à ce qui l'est une fois.

Qu'est-ce que l'invariance ? C'est la variance plus la négation de la variance. Et qu'est-ce que la variance ? C'est l'écartement nié comme infranchissable, transgressé. Qu'est-ce, derechef, que l'invariance ? La négation de cette négation qui est dans la mobilité.

Mais la relation entre ces deux négations n'est *pas dialectique* ; l'une n'est pas le moment de l'autre. Si l'on veut les articuler ensemble en vérité, c'est-à-dire en les maintenant dans leur extériorité, dans leur inégalité indépassable, dans ce qu'on nommera leur

différence, il est nécessaire de les penser par rapport au destin du désir. Car c'est seulement la considération du désir qui nous permet de tenir la réflexion *à l'écart* de la réconciliation dialectique des deux négations, et qui maintient le champ libre pour montrer (par la surréflexion) comment invariance et variance, c'est-à-dire processus secondaire et processus primaire, à la fois sont toujours données ensemble et ne peuvent jamais former une unité. Ce qui garantit la signification est l'observation des oppositions entre les termes d'un système ; or c'est en vertu du même respect des écarts institués (par la prohibition de l'inceste) que la mère devra se dédire devant la demande du sujet, ouvrant à ce dernier par son retrait l'espace du voir-imaginer. Cette articulation de la négation-Père et de la négation-Mère, bien loin de promettre la réconciliation de la signification et du sens, oblige à ne jamais pouvoir penser l'un que comme l'effraction de l'autre. Vouloir s'égaler à l'intermonde imaginaire par la pure intuition représentative et ineffable est un accomplissement de désir qui repose sur le refoulement de son interdit : « il n'y a pas de loi ». Prétendre s'égaler à la loi dans un discours formellement clos et totalement signifiant est aussi un accomplissement de désir, qui repose sur sa forclusion : « il n'y a que la loi ». Il n'y a pas de Père dans la philosophie de Merleau-Ponty, ou bien il y en a trop ; bref cela jette son discours dans une insatiable demande de Mère [9].

On recoupe ici une problématique, celle de Freud, qu'il n'est pas question de reprendre dans son ensemble, moins encore d'apprivoiser et d'encager derrière les barreaux où la philosophie a coutume de reléguer ce qu'elle rencontre. Mais enfin, il n'y a pas besoin de torturer, d'enchaîner les textes pour être frappé de ce que la réflexion de Freud est, du commencement à la fin de sa carrière, de la *Traumdeutung* au *Moïse*, centrée sur la relation du langage et du silence, de la signification et du sens, de l'articulation et de l'image, du commentaire interprétant ou construisant et du désir figurant. Il n'est pas moins évident que cette relation est, constamment, encore que sous des angles différents, saisie par Freud comme une Verneinung : négation du discours dans la fantasmagorie onirique et négation du fantasme dans le discours du patient, négation de la religion de l'image dans celle du livre et négation de cette négation dans le meurtre supposé de Moïse. En maintenant encore un peu la réflexion dans la négation, on n'entend nullement la placer sous le patronage de Hegel, négation totalisante où rien n'est perdu, mais annoncer Freud, négation qui est privation de l'autre et de moi : elle est ce qui constitue la transcendance du dire au dit, la dimen-

9. Y compris son discours sur le discours : « La linguistique n'est rien d'autre qu'une manière méthodique et médiate d'éclairer par tous les autres faits de langage *cette parole qui se prononce en nous*, et à laquelle, au milieu même de notre travail scientifique, nous demeurons *attachés comme par un lien ombilical*. / On voudrait se défaire de cette attache. Il serait agréable de quitter enfin la situation confuse et irritante *d'un être qui est ce dont il parle* (...) » (Pages d' « Introduction... », *loc. cit.*, p. 148 ; souligné par moi). Mais on n'y parvient pas, dieu merci, dit le phénoménologue.

sion de référence qui est le rebond du voir dans l'ordre du discours, elle est aussi ce qui met en marche la machinerie de l'image jusque dans le langage articulé et produit le rêve, la poésie, enfin la possibilité même de cette surréflexion dont la phénoménologie, lasse de ruminer l'intentionalité, finit par éprouver le besoin. Freud vient à point pour lui enseigner comment l'homme est un être privé de la coïncidence et qui en rêve. On entend mal, croyons-nous, sa leçon si on en conclut bonnement que, toute transcendance consscientielle étant imaginaire, il faut la négliger ; mais ce serait ne pas l'entendre du tout que de commencer, comme si de rien n'était, une philosophie de la surréflexion qui hériterait de celle de la réflexion l'idée que tout l'inconscient est dans la visée et qui n'y ajouterait que le principe qu'on ne peut mettre au jour cet inconscient que dans le style. La négation qui, chez Freud, s'appelle castration et d'où naît l'angoisse, produit la transcendance du voir, qui est celle du désir, mais aussi elle suppose l'entrée dans la structure, ensemble des écarts réglés de la loi, qui est son *archè*. En se plaçant à cette charnière, on doit pouvoir articuler l'un sur l'autre les deux espaces, celui de la langue et celui de la figure : réflexion parce qu'on continuera ici à produire un discours de signification, surréflexion parce qu'on essaiera de dire ce qui dans la parole se tait et montre.

On peut suivre le recessus de la parole se défaisant, en chemin vers l'anti-parole ou rébus. On peut le suivre parce qu'il y a de l'anti-parole dans la parole, du voir dans le dire, du continu dans l'articulé, de la différence jusque dans l'opposition. Flexion régressiste plutôt que réflexion, le contraire de la dialectique ; vérité de la surréflexion. On peut le suivre et on doit le suivre parce que c'est justement cette mobilité qui, introduite dans l'ordre des écartements invariants, peut les déceler : ironique contribution d'Eros-mort à Eros-Logos. Comment les deux formes de la négation se recoupent, comment celle du montrer peut entrer dans celle du discourir, comment le texte peut se faire figure, voilà ce qui intéresse la surréflexion, ce qui peut la guider. On ne s'étonnera pas qu'ici aussi la philosophie vienne trop tard et qu'elle ait tout à apprendre des poètes.

Un texte est ce qui ne se laisse pas mouvoir. Les intervalles qui séparent ses éléments, lettres, mots, phrases, qui les ponctuent, sont la projection sur le support sensible, page, pierre, des intervalles qui séparent les termes distinctifs et significatifs dans la table de la langue. Pourtant le langage est aussi une chose profonde, il doit pouvoir faire l'objet d'opérations de fiction ; et la preuve, on pourra la trouver dans le travail même d'établissement du langage ; elle est que le linguiste, lors même qu'il établit la place des

termes dans le plan sans épaisseur de la structure, fait usage d'un procédé, la commutation, qui néanmoins exige la profondeur. Mais il y a d'autres témoignages de ce qu'un texte doit pouvoir non seulement être lu selon sa signification, qui relève de l'espace linguistique, mais proprement vu selon sa configuration, que supporte l'espace sensible-imaginaire où il est inscrit. La fiction, qui est ce qui fait de la figure avec du texte, consiste entièrement dans un jeu sur les intervalles ; la figure est une déformation qui impose à la disposition des unités linguistiques une autre forme. Celle-ci n'est pas réductible aux contraintes de structure.

Quand il s'agit de grosses unités, par exemple, des mythèmes de Lévi-Strauss [10], ou des fonctions de V. Propp [11], étant donné que les intervalles qui les séparent ne sont pas réglementés avec exactitude par le code de la langue, étant donné qu'ils n'appartiennent pas à un espace rigide et sont largement laissés à la disposition du locuteur, le jeu qui suscite de la forme à cet étage du discours n'apparaît pas comme une violence faite à des règles, et la linguistique structurale abandonne sans peine l'étude des combinaisons de ce niveau à la stylistique. C'est là que l'activité littéraire opère, produisant figures de style, formes de récit. On appelle quelquefois structure cette ordonnance supplémentaire du discours littéraire, cet appoint de contrainte portant sur les grosses unités. C'est une erreur. Ces formes n'appartiennent justement pas à la structure du matériel (linguistique) duquel elles sont faites ; et c'est pourquoi elles sont expressives [12]. Ainsi l'ordre de la structure paraît pouvoir rester indépendant de celui de la forme, la linguistique de la stylistique, et du même coup la raison de la passion. L'option

10. Cl. Lévi-Strauss, La structure des mythes, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chap. IX.

11. Vl. Propp, *Morphology of the folktale*, Indiana University, Research center in Anthropology, Folklore and Linguistics. Publication 10, octobre 1958. Cl. Lévi-Strauss, La structure et la forme, Réflexions sur un ouvrage de Vl. Propp, *Cahiers de l'institut de science économique appliquée*, 99 (Série M, n° 7), mars 1960.

12. Dans l'article cité, Cl. Lévi-Strauss discute l'interprétation formaliste de Propp en montrant qu'elle repose sur l'hypothèse que la forme et le contenu du conte sont dissociables : la forme est l'agencement dans un récit des « fonctions » auxquelles les actions des personnages, même très divers, peuvent être ramenées (par exemple les deux fragments de récit : « un vieillard donne à Sutchenko un cheval, qui le transporte dans un autre royaume » et : « un sorcier donne à Ivan une bague, qui l'amène dans un autre royaume » remplissent la même fonction) ; le contenu (vieillard ou sorcier, cheval ou bague, etc.) est le vocabulaire dont la forme est habillée. La critique de Lévi-Strauss consiste : 1° à montrer que le vocabulaire n'est pas arbitraire, que le nom (sorcier ou vieillard, etc.) est lui-même concevable selon des oppositions pertinentes (de même que les termes hibou et aigle sont en opposition comme la nuit et le jour) et que c'est le contexte naturel et culturel qui fournit les traits pertinents ; 2° à juger que Propp cherche la forme « trop près » (art. cit., p. 27) du niveau d'observation empirique, et à faire l'hypothèse que les fonctions une fois réduites à un très petit nombre d'éléments, peuvent toutes prendre place dans un groupe de transformations (comme l'inversion, la conversion, la transformation négative, etc.) qui constituerait la matrice du conte. — La première remarque n'est pas discutable ; la seconde introduit à la question que l'analyse structurale me paraît laisser de côté : la matrice étant donnée, plusieurs « discours », c'est-à-dire plusieurs « *formes* » de contes ou de mythes, peuvent en être tirés. Pourquoi la forme générale qu'observe Propp (et qui est aussi celle des mythes dont Lévi-

méthodologique prise par Saussure en faveur d'une étude de la langue, qui met de côté par principe celle de la parole, peut laisser en plan la question de la coexistence des deux négativités, celle de la structure et celle de la forme.

Il faut la poésie radicale (qui n'est pas la poésie « pure ») pour faire toucher et voir cette coexistence : à la recherche de ce que Valéry appelle la « figure de la pensée », elle descend jusqu'au plus bas échelon de la hiérarchie des unités linguistiques et elle importe l'agitation, l'insurrection, non plus seulement dans la prosodie traditionnelle, c'est-à-dire dans les contraintes d'appoint par lesquelles le discours poétique est connoté, mais dans les règles fondamentales du discours communicable lui-même. Avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* Mallarmé dérobe radicalement le langage articulé à sa fonction prosaïque, de communication ; il révèle en lui un pouvoir qui l'excède, le pouvoir d'être « vu » et pas seulement lu-entendu ; le pouvoir de figurer et pas seulement de signifier.

D'abord il serait absurde de prendre ce livre comme une partition ou un tableau, de simuler que les mots ne sont pas des mots et ne veulent rien dire. Gardner Davies a raison [13] de souligner que le texte se lit, comme tout texte français, de gauche à droite et de haut en bas. Mais s'il en est ainsi, on est tenu de prendre en considération la *signification* de ces inscriptions bizarrement distribuées sur l'espace du volume. Le rapprochement que G. Davies a fait avec *Igitur* montre qu'il s'agit bien de la même problématique. Produire l'œuvre absolue, une parole qui se tienne en dehors du temps et de l'espace comme en dehors de la relation de l'auteur et du lecteur ; intemporel, inétendu, incommunicable et incréé, « le texte parlant de lui-même et sans voix d'auteur [14] » parce que l'esprit qui s'y exprime est « placé au delà des circonstances [15] ». Ce lieu sans lieu et cet instant sans temps sont le hasard aboli. Un discours posé sur cette surface « vacante et supérieure », comme il est dit à la fin du *Coup de dés,* ne doit plus rien à la circonstance sensible, sociale,

Strauss lui-même se hasarde à donner la formule canonique, *Anthropologie structurale, op. cit.,* p. 252) est-elle toujours celle d'une double séquence dont la seconde « annule » (au sens de *aufheben*) la première ? La formule qui marque cette configuration en volets (qui est aussi celle de la dialectique hégelienne) inspire à Lévi-Strauss une référence à Freud, pour lequel, dit l'anthropologue, « deux traumatismes (et non un seul, comme on a si souvent tendance à le croire) sont requis pour que naisse ce mythe individuel en quoi consiste une névrose » (*op. cit.,* p. 253). C'est indiquer, timidement, la direction à suivre : la prévalence de cette configuration, qui est *la forme* proprement dite, réside dans la constitution du désir : transgression de l'interdit que la névrose ou le mythe « annule » (et récupère) en interdit de la transgression. Ainsi se localise un champ qui n'est ni de vocabulaire, ni de structure, mais de forme en tant que présence dans le discours de son autre. Direction suivie ici-même un peu plus avant, dans la section L'opposition et la différence.

13. Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés.* Essai d'exégèse mallarméenne, Paris, Corti, 1953.

14. Lettre à Verlaine, in Mallarmé, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1945, p. 663.

15. « Un esprit, réfugié au nombre de plusieurs feuillets, défie la civilisation, négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène » (Solennité, *ibid.,* p. 334). Le volume est « impersonnifié », il « ne réclame approche de lecteur », il « a lieu tout seul : fait, étant » (L'action restreinte, *ibid.,* p. 372).

affective, il a rompu toute connexion avec son autre et la chose n'est plus du tout présente en lui, comme un parasite inconscient. C'est à ce prix que le discours pourra produire ce que Mallarmé nomme la « notion essentielle », le véritable objet poétique.

Ce mouvement d'élimination (« je n'ai créé mon œuvre que par « élimination », écrit-il à Lefébure [16], « la Destruction fut ma Béatrice ») est l'accomplissement de la perte de l'objet sans lequel point de littérature. Ce « leurre », cette « supercherie » qu'est la fiction poétique, cette « divine transposition [17] » du fait en idéal se placent dans un « espace vacant » d'où les contraintes de la sensibilité au sens kantien et celles du langage d'interlocution sont éliminées. La parole opère déjà cette exclusion de l'objet (et du sujet) grâce au caractère immatériel, « vibratoire » de son véhicule [18]. La poétique de Mallarmé paraît mener à son terme la propriété fondamentale du langage, que Saussure élaborait en même temps, l'arbitraire du signe par rapport à l'objet qu'il signifie. L' « élimination » mallarméenne, c'est l'approfondissement de l'espacement de référence comme distance infranchissable qui sépare le verbe et la chose et garantit au premier sa portée d'idéalité.

Seulement cette poétique se complique, le *Coup de dés* est là pour en porter témoignage tant par son contenu que par sa forme. Il s'agit bien, par la littérature, d' « avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) [19] », en « s'arrogeant (...) quelque devoir de tout recréer », mais cette re-création donne à *voir* son objet, et ce voir, serait-il lui-même idéal, notionnel, comme son objet, est néanmoins emprunté à la constitution libidinale de la vision. « L'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu pour le *voir* [20] », si elle est bien le travail de mort que fait la littérature sur le monde, n'est pourtant pas l'abolition simple de celui-ci, il lui faut le *représenter.* Cette importance du visible présent jusque dans l'espace vacant du retrait, Mallarmé l'a soulignée indirectement quand dans ses lettres, il insiste sur le caractère sensuel de sa démarche notionnelle : « Je suis arrivé à l'*Idée de l'Univers,* par la seule sensation (...) ; par exemple, pour garder une *notion ineffaçable du néant pur,* j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu [21] ». L'opération de transposition passe par le registre de l'affect : la réminiscence de l'objet aboli, c'est la « sensation » qui la conserve. Et cette sensation n'est pas seulement connaissance, elle est plaisir : « Je veux *jouir* par moi de chaque nouvelle notion et non l'apprendre [22]. »

16. Le 17 mai 1867. Voir H. Mondor, *E. Lefébure. Sa vie, ses lettres à Mallarmé.* Paris, Gallimard, 1951, p. 341.

17. *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 647 et 522.

18. « La merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole » (Crise de vers, *ibid.,* p. 368).

19. Conférence sur Villiers, *ibid.,* p. 481.

20. Souligné dans le texte.

21. Lettre à Villiers, septembre 1866, *La table ronde* (août 1952), p. 11.

22. Lettre du 23 août 1866, *op. cit.,* p. 71.

Il ne s'agit pas d'une particularité d'auteur alors que précisément l'auteur est en cours d'effacement. Cette sensualité dans l'usage de la négativité a son répondant du côté du texte lui-même. L'écriture se distingue de la parole en ce qu'elle offre par ses signes une trace visible de l'idée. Or cette trace pour Mallarmé ne peut pas être arbitraire: « arriver de la *phrase* à la *lettre* par le mot; en nous servant du Signe ou de l'écriture, qui relie le mot à son sens [23]. » La lettre écrite fait liaison avec le sens : belle équivoque de ce « sens » dont on ne peut savoir ici si c'est le signifié du mot ou l'objet qu'il désigne. On va voir que ce n'est ni l'un ni l'autre, mais une sorte de schème qui est inclus dans le mot, sa formule d'action, une chorégraphie motivée, recélée dans son arbitraire. Toujours est-il que l'écrit institue, ce que ne fait pas la parole, une dimension de visibilité, de spatialité sensible, qui permettra justement de faire voir l'univers recréé à partir de la divine transposition. La notion (ou le signifié) doit donc être représentée sensiblement, « exprimée », dans un espace qui est celui de l'objet, et sans rien perdre de soi, de son contenu et de sa discontinuité de concept.

C'est à partir de cette contradiction que s'élabore *Igitur* et que sera écrit le *Coup de dés ;* dans les deux textes il s'agit d'un acte par lequel il doit être mis fin à la contingence. Cet acte, c'est celui d'écrire l'œuvre, de produire un discours absolu, le « Livre », qui est représenté comme le Nombre — dans le *Coup de dés,* ce nombre amené peut-être par le coup de dés du Maître avant qu'il sombre. L'œuvre, parce qu'elle parle dans la vacance de toute condition extrinsèque au pur discours et ne donne que la notion, doit abolir le hasard, c'est-à-dire l'autre du langage, sa référence. Mais ce que dit le *Coup de dés,* c'est que le langage n'abolit pas son autre, que l'œuvre fait elle-même partie du sensible, et qu'il n'y a pas à choisir entre l'écrit et y renoncer, qu'en somme le problème est faux, que de toute façon « rien n'aura eu lieu que le lieu [24] ». Que le langage et son autre soient inséparables, c'est la leçon du *Coup de dés* et d'*Igitur* et de Mallarmé. Mais on va voir comment cette indissociabilité, Mallarmé entend qu'on s'y consacre et s'y soumette : non d'un coup de chapeau donné poliment du sein du langage, en la *signifiant* ; mais en la faisant *voir,* encore, et donc en insinuant le plan, emblême de la contingence, dans le signe, sceau de la notion. De là le travail sur la typographie qui est bien loin d'être « puéril [25] ».

23. *Œuvres, op. cit.,* p. 852.
24. *Un coup de dés...,* Paris, Gallimard, 1914, *in fine.*
25. Ce que dit G. Davies, *op. cit.,* p. 80. Et plus loin, toujours sur le même sujet : « Mallarmé n'avait pu réprimer un désir, partagé d'ailleurs par certains contemporains, de reproduire visuellement sur la page imprimée l'image de l'objet évoqué dans le texte » (*ibid.,* p. 197). Le critique qui fait remarquablement comprendre le signifié du *Coup de dés,* manque complètement sa présence expressive. Laquelle prend sa revanche en se frayant un chemin jusque dans les mots du commentateur ; car il s'agit bien, avec cette singulière typographie, de lever la *répression* du *désir* qui dans l'écrit affecte l'espace figural.

Que rien n'ait eu lieu que le lieu, serait une formulation inexacte en son pessimisme si on devait entendre qu'écrire n'est rien, que seul demeure le sensible, l'abîme du *Coup de dés.* Ce lieu qui aura eu lieu après le poème, ou qui aura même eu lieu après que le poète aura sombré sans rien produire, ce n'est pas rien. On sait qu'à la fin du *Coup de dés,* où justement les dés ne sont pas jetés, où l'œuvre n'est pas écrite, apparaît néanmoins la figure de la Grande Ourse : rien n'a eu lieu, que cette constellation. G. Davies rappelle que cette figure céleste « qui énumère (...) le heurt successif (...) d'un compte total en formation » et appartient ainsi comme l'écrit au Nombre, à l'anti-hasard, en diffère en ce que le texte s'inscrit noir sur blanc, l'étoile en blanc sur le noir du ciel : « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc [26] ». Le ciel nocturne, négatif du texte, donc ? Pas tout à fait et pas seulement : écrire blanc sur noir, c'est écrire avec l'encre du hasard dans l'élément de l'absolu. L'absolu est la trace immuable en tant que signe, présence du verbe (le mot est de Mallarmé, dans les écrits sur le langage), le blanc est le sens absent. La constellation, c'est « l'infini fixé », le blanc de l'indéfini capté dans le signe. Seulement ce signe n'est pas un livre, c'est une forme : ni ombre, ni blanc, les deux. Et c'est en ce sens que c'est un lieu.

Or, de ce lieu, le volume du *Coup de dés* constitue la réplique : lui-même lieu de sens, mais négatif de la Constellation, écrit noir sur blanc. L'institution du lieu est faite de la manière la plus simple, sans phrases, pratiquement (fig. 1, comm. p. 400) : par la transgression des écartements habituels entre les éléments du texte, par une disposition des mots qui prend en considération en-deçà des contraintes imposées par la structure de la langue, des valeurs de l'espace empruntées à notre expérience visuelle et gestuelle, perceptive ou imaginaire [27].

Que Mallarmé ait en effet cherché par l'arrangement sensible du livre à rendre expressif un espace normalement voué à se faire oublier, on peut s'en assurer en lisant Le Livre, instrument spirituel : « Le livre expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction (...). La fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement, le poète sut la place de ce vers, dans le sonnet

26. L'action restreinte, *op. cit.,* p. 370.
27. Voir les formules de la préface au *Coup de dés* : « Le tout sans nouveauté qu'un *espacement* de la lecture (...) Je ne transgresse cette mesure [l'usage des alinéas et des blancs dans la prosodie traditionnelle], seulement la disperse ». « *Le papier intervient* », écrit Mallarmé à chaque « subdivision prismatique de l'Idée ». Ces subdivisions se marquent par « des places *variables* ». Ainsi est intimée « une vision *simultanée* de la Page ». Cette présentation, Mallarmé la note enfin, d'un trait infaillible, comme « *un emploi à nu de la pensée* ». (*Un coup de dés..., op. cit.,* préface ; tout ce qui est souligné ici l'est par moi).

C'ÉTAIT
inu stellaire

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mois autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmïque suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. A mon tour, je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre (...). Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme : autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures [28]. » Et dans la lettre à André Gide que cite Paul Valéry : « le poème, écrit-il, s'imprime en ce moment, tel que je l'ai conçu quant à la pagination, où est tout l'effet. Tel mot en gros caractères à lui seul demande toute une page de blanc, et je crois être sûr de l'effet (...). La constellation y affectera d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. ; et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un périodique), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite, repris par la lecture à l'estampe originelle, en sait rendre, malgré tout, quelque chose [29]. »

« Il me sembla de voir, dit Paul Valéry, la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace (...). Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps [30]. » Le voilà donc, ce langage rêvé par Merleau-Ponty, ou du moins son protocole d'expérience. Il a fait entrer en lui le sensible, il ne parle plus seulement par sa signification, il exprime par ses blancs, ses corps, le pli de ses pages [31]. Il a accepté de se déconstruire, il a résigné

28. Le Livre instrument spirituel, *op. cit.*, p. 380-381. On trouve déjà ce thème dans *Planches et feuillets* (1893) : « Un ensemble versifié convie à une idéale représentation : des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme au mouvement de pensée, auquel s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, ou interviendrait... la figure, que demeure l'idée » (*Op. cit.*, p 328). Il se précise en 1895, dans Crise de vers : « Or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité, en raison que le cri possède un écho — des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs » (*ibid.*, p. 366-367).

29. Cité par P. Valéry, le « Coup de dés », *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 200-201. Et ceci encore que cite C. Mauclair : « Je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi la preuve ; pas d'autre raison d'écrire sur du papier » (*Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 116).

30. *Loc. cit.*, p. 194

31. Mallarmé insiste sur la voluminosité incarnée dans le pli : « Cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit à tout littérairement aboli. / Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, [etc.] » (Le Livre instrument spirituel, *op. cit.*, p. 379). M. Butor fait écho à cette insistance dans : Le livre comme objet, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964 ; et généralement dans son œuvre.

certaines des contraintes de la typographie qui sont celles de la langue, donné asile à des attentes, à des pesanteurs, à des accélérations qui prennent corps d'une étendue sensible. Par là la poésie radicale exhibe qu'il y a du sensible en puissance dans le sensé. Où est-il logé ? Pas directement dans la « matière » des mots (quelle est-elle au juste ? leur figure écrite, imprimée ? leur sonorité ? la « couleur » des lettres ?), mais dans leur arrangement. On va dire que le sensé aussi, la signification, tient entièrement à l'arrangement des unités. Mais notre arrangement, la dispersion poétique sur la page est un dérangement de l'arrangement qui fait la signification, il dérange la communication. Mallarmé l'affirme déjà du vers : « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité [32] ». Il nomme le vers : « le hasard vaincu mot par mot [33] », et voit dans le blanc typographique, la présence sensible d'une contingence initiale que le retour régulier de l'alinéa va incorporer comme « silence » dans les mots. Le dérangement des significations consiste en des formes : les éléments (mots) sont isolés par des distances imprévues, marquées de variabilité, ils occupent des « places variables ». Cette « mobilité », le livre en retire la propriété de devenir « spacieux », et cette spatialité spacieuse, faite de « correspondances » (voilà la forme), est ce par où la « fiction » se « confirme », s'affirme, et l'autre du discours prend corps en lui.

Qu'est-il donc, cet espace du *Coup de dés ?* Logique, parce que des mots y sont inscrits ; sensible, parce que ce qu'il y a entre les termes est aussi important que les termes (c'est le caractère essentiel de la figure selon Lhôte) ; imaginaire parce que la figure de ces intervalles est régie seulement par la fiction portée par le discours. « La Poésie — unique source [34] ». Quand la parole se fait chose ce n'est pas pour copier une chose visible, mais pour rendre visible une « chose » invisible, perdue : l'imaginaire dont elle parle, elle en prend la forme. Les correspondances énoncées dans la lettre à André Gide font exclusivement fond sur la désignation des mots : ainsi la Page (double page) « soit que l'abîme... » obéira à un mou-

32. Crise de vers, *op. cit.*, p. 368.

33. Le mystère dans les lettres, *ibid.*, p. 386.

34. *Un coup de dés...*, préface, *in fine*. Mallarmé affecte la disposition du *Coup de dés* au rendu de « sujets d'imagination pure et complexe ou intellect », réservant à « l'antique vers (...) l'empire de la passion et des rêveries » (*ibid.*). Est-il victime de l'analogie avec la musique : le *Coup de dés* étant au vers comme la symphonie au chant personnel, lyrique ? Ou au contraire conscient de la valeur épistémologique du procédé mis en œuvre dans le premier (déplacement) ? — Il faut en tout cas écarter l'hypothèse de E. Fraenkel (*Les dessins transconscients de St. Mallarmé*, Paris, Nizet, 1960), savoir que les *formes* résultant de la mise en page du texte recèlent un « contenu affectif et dramatique » (p. 36) qui converge avec celui du signifié textuel : il est en effet évident que la forme plastique n'a pas de *contenu* (au sens de : signifié). En outre la méthode employée pour dégager les formes plastiques est arbitraire.

vement de glissement, d'enfouissement au gouffre. Cette « naïveté » mallarméenne, de prendre le mot au pied de la lettre, en lui donnant la forme de l'objet qu'il désigne, ou du moins, plutôt que son profil clos, son mouvement, sa présence plastique, ce qu'on appelait tout à l'heure son schème, est très édifiante : elle enseigne que c'est cette distance référentielle même, qui après rotation d'un angle droit, vient placer sa figure dans la ligne du discours, et la distendre, la disperser en chose « simultanée » à soi. La désignation immigrant dans la signification ; le discours, sans perdre sa force de renvoi, se bardant d'une autre force, celle des choses du désir, et sollicitant l'œil comme elles. Voilà le contact : la chose dont on parle introduite dans ce qu'on dit, et pas intelligemment introduite, mais sensiblement, grâce à cette ressource inépuisable du sensible, ce hasard échappant à toute abolition, qui est qu'il peut accueillir et le texte et le non-texte ; la réalité sensible se faisant scène et salle, se représentant constituée en miroir par le jeu du texte et de la figure sur elle ; l'anamorphose.

Pas de cumulation dans ce recessus, pas de processus. G. Davies comprend le *Coup de dés* comme *Igitur* à partir d'une influence hégelienne sur la pensée de Mallarmé. Rien n'est moins hégelien que cette pensée, le *Coup de dés* ne peut que faire partie de l'abîme-hasard. Maintenir la question du sens jusqu'au bout dans l'élément de la contingence est contraire à la postulation que tout le réel est rationnel ; penser la pensée comme combinaison fortuite parmi d'autres possibles est, selon les termes de la Préface à la *Phénoménologie de l'esprit*, demeurer dans l'extériorité et le formalisme propre à la mathématique, et notamment à la combinatoire ; abîmer enfin toute combinaison actuelle en tant que pensée ou œuvre dans la neutralité absolue du sensible, au point d'en trouver l'équivalent dans une constellation, c'est bonnement effacer l'inégalité entre le pour-soi de l'immédiateté naturelle et l'en-soi pour-nous du savoir médiatisé. Avec Mallarmé, la crise du savoir s'approfondit : car non seulement elle se dit dans un discours de signification qui en un sens maintient le savoir dans son élément et dans sa présomption, mais la réflexion saisit précisément ce discours de signification comme un leurre, comme un tour que le savoir joue au non-savoir, et elle déjoue ce tour en jouant le jeu du recessus, en plaçant l'espace sensible et libidinal dans son discours même, le tour du trope. Ainsi est-il *exprimé* que la vraie notion, c'est la sensualité qui la donne, et que la transcendance est immanente. Cette surréflexion a sa parente non chez Hegel, qui appartient à la tradition de l'Occident, mais chez Cézanne et dans tout l'ébranlement plastique dont il a été le sismographe et le détonateur, chez Nietzsche, bientôt chez Freud.

La surréalité est ce livre même, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, en tant qu'il se tient dans l'espace « vacant supérieur » (dont il parle). Sans prétendre explorer maintenant la configuration de cette surréalité que donne la re-présentation, on peut

déjà néanmoins en marquer l'effet de miroir. L'objet-livre contient deux objets : un objet de signification (fait de signifiés enchaînés conformément aux règles de la syntaxe), « idéal », qui dit : « il n'y a pas de notion (de signifié) hors du sensible ». Cet objet-là nous l'*entendons*. Et puis, un objet de signifiance, fait de signifiants graphiques *et plastiques* (blancs, variations typographiques, usage de la double page, distribution de signes sur cette surface), fait à vrai dire d'écriture dérangée par des considérations de sensibilité (de « sensualité »). Le premier objet fait comprendre le second, le second fait voir le premier. Ils se font miroir : la signification est présentée visuellement en sens, le sens est présenté intelligemment en signification. Premier miroir, coextensif à l'ouvrage entier ; mais d'autre part, cet ouvrage lui-même, en tant que de signification et de sens, se réfléchit dans la forme d'un chiasme [35] : à l'expression « Un coup de dés » par laquelle s'ouvre le volume, réplique en dernière page la phrase : « toute pensée émet un coup de dés ». Chiasme dans le signifiant linguistique ; chiasme aussi dans le signifié : la pensée n'abolit pas l'impensé, mais l'impensé contient la pensée. Un chiasme est une *figure* de rhétorique du type *ab-ba*, analogue en sa forme à une figure de prosodie, par exemple la rime embrassée, introduisant donc dans le fil du texte une épaisseur qui n'est pas de pure signification, mais qui recèle et indique une sorte d'excès de sens. Ce sens qui est en deçà de la signification explicite, et la déborde, la figure du chiasme lui donne la forme du miroir, et inspire donc un sentiment de réflexion, le même groupe d'éléments se répétant, mais renversés. Deuxième miroir, celui-là inscrit dans la diachronie du volume.

A partir de ces considérations élémentaires, on peut déjà distinguer trois sortes de figures à l'œuvre dans le *Coup de dés* : l'image, la figure qui se place dans l'ordre du langage, mais dans le plan du signifié (comparaison, métaphore) ; la forme, sorte de figure qui a sa place également dans le langage, mais qui travaille sur le signifiant linguistique, et n'est pas signifiée dans le discours ; la figure sensible, configuration qui distribue les signifiants linguistiques (ici graphiques) selon des exigences qui ne sont pas celles du discours proprement dit, mais celles d'un rythme (ici visible). Ces figures s'étagent donc du pur signifié au signifiant plastique en passant par le signifiant linguistique, elles forment chaîne ou relais entre l'ordre discursif intelligible et l'ordre spatio-temporel sensible, elles avèrent la présence de formes susceptibles de traverser les parois qui séparent le monde intelligible et le monde sensible, de formes indépendantes du milieu qu'elles informent (tout comme Freud dira que le fantasme est une configuration suffisante capable de franchir sans modification la frontière de l'inconscient et du préconscient). Ainsi cet étagement de formes ouvre au discours une voie d'accès à ce qui n'est pas lui, et fonde la fonction de miroir

35. Ce que note très bien G. Davies, *op. cit.*, p. 79.

qu'il remplit dans le *Coup de dés ;* que l'autre de la signification — le figural — puisse venir habiter le discours, dote ce dernier d'une épaisseur qui va permettre la réflexion.

Mais on voit que cette réflexion est une surréflexion en ce sens qu'elle ne consiste pas à réfléchir le désigné en signifié, mais que c'est au contraire quelque chose de l'espace de référence qui venant se loger dans le discours, y produit des anomalies et s'y rend ainsi visible. On ne peut préciser cette opération qu'une fois fait l'examen du travail de rêve, parce qu'il est important de séparer la régression ou expression directe qui opère dans ce travail et le recessus ou expression deux fois renversée qui seul produit l'œuvre. A la fin des *Divagations,* Mallarmé caractérise la forme qu'il cherche comme « poème critique [36] ».

36. « Les cassures du texte, on se tranquillisera, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poëme critique (...). Sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poëte qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie » (*Œuvres complètes, op. cit.,* p. 1576). Je souligne les mots qui servent de support à ma construction : le caractère *critique* du poëme tient à ce que sont *montrés* dans *l'expérience,* par des *cassures* du texte, les *rythmes* de pensée *immédiats* (que j'appellerais schèmes) qui gouvernent la *prosodie* et donc n'appartiennent pas à l'ordre de la simple communication.

SIGNE LINGUISTIQUE ?

On pourrait (re)-commencer par ceci : que le langage n'est pas fait de signes. Ce serait la même discussion que celle qui porte sur le symbole chez Hegel, mais prise d'un autre point de perspective. Tourner autour de l'objet dont on parle n'est pas inutile, et c'est un destin auquel nous n'avons pas pouvoir de nous soustraire tant que nous restons dans l'ordre de la signification. De cet objet, on n'a jamais qu'une face à la fois ; l'objet est toujours le même, mais si l'on a bien tourné, ce que nous voyons du flanc nouveau qu'il nous prête nous invite à un nouveau discours. Répétition différente.

L'objet est ici justement l'espace dans lequel le discours se tient ; la thèse esquissée, que cet espace n'est pas homogène, mais dédoublé : l'espace de discontinuité où se forge la signification (sur le modèle du signifiant) ; l'espace de la désignation qui borde le discours et l'ouvre à sa référence. L'importance de Saussure à cet égard saute aux yeux. En plaçant d'entrée de jeu sa réflexion sur le langage sous la rubrique d'une sémiologie générale [1], il imposait, s'imposait à lui-même de penser l'élément linguistique sous la catégorie du signe. C'est ainsi qu'il en vient à construire le concept de l'arbitraire ou de l'immotivation du « signe » linguistique : celui-ci s'oppose à tel autre signe comme ce qui est « institué » à ce qui est « naturel », ou comme ce qui est « immotivé » à ce qui est « motivé [2] ». Marchons donc vers notre objet par la voie que Saussure a tracée : est-il vrai que le mot diffère du signe par l'arbitraire ou bien cet arbitraire n'est-il pas le symptôme d'une situation beaucoup plus radicale, qui est que le mot n'appartient pas à la sphère sémiologique, mais lui est tangent ?

Quel que soit l'objet dont on parle et quelle que soit la façon dont l'énoncé s'y rapporte, toute parole parle de quelque chose. C'est un trait essentiel du langage articulé qu'il remplisse toujours une fonction de référence, et c'est ce trait qu'il faut voir sous la notion saussurienne de l'arbitraire. Aucune dénégation, écrit E. Ben-

1. *Cours de linguistique générale, op. cit.,* p. 32-35 ; Godel, *op. cit.,* p. 183.
2. Saussure, *Cours..., op. cit,* p. 100-103.

veniste[3], « ne peut abolir la propriété fondamentale du langage qui est d'impliquer que quelque chose correspond à ce qui est énoncé, quelque chose et non pas "rien" ». Tout langage présume un répondant au dehors de soi, et comme dit Frege[3 bis], il y a une impulsion vers le désigné qui ne cesse de déborder la saisie du signifié et de nous faire courir d'un lieu de discours à l'autre autour de ce dont nous parlons. La remarque d'E. Benveniste ne doit pas induire en erreur : ce « quelque chose » qui doit correspondre à tout énoncé n'est justement pas saisissable, accaparable, il est posé certes par l'acte de parole, mais posé là-bas, dans un espace créé par un espacement d'origine. La parole donne sur son objet, elle s'ouvre à lui du moins par une sorte de vue, et en l'absence d'un contact, d'une saisie directe, qu'elle a perdue par construction et qui la hante, elle ne cesse de s'éprouver, de se mesurer, de tenter de se régler sur l'objectité. Il y a dans le langage, aussi habité soit-il par ce que Merleau-Ponty appelait sa « présomption de totalité », une position contraire et non moins radicale d'insuffisance qu'il doit à cette ablation première par laquelle se détache en bordure des mots la silhouette en négatif de la chose dont ils parlent. Tout acte de parole est à cet égard un moyen d'apprésenter quelque chose qui n'est pas de langue, qui ne peut pas trouver sa place au sein de l'énoncé, mais qui se maintient, comme son thème imprenable, dans l'ouverture du discours.

A suivre cette indication, il semble exclu que l'ordre du discours puisse être conçu sur le modèle d'un système clos ; la langue est certainement une organisation de ce genre, mais l'usage que le sujet fait dans l'acte de parole des « signes » qu'elle lui fournit est un emploi de référence, où l'évocation et l'ordonnance de ces « signes » sont motivées de l'extérieur par une sorte d'aperçu de l'objet. L'ordre du discours n'a pas toute sa raison derrière soi, dans la structure, mais pour partie dans l'intentionalité du locuteur, qui n'est autre que l'aspect subjectif de la désignation. Or ce n'est pas le propre du signe linguistique, mais de tout signe, de « remplacer quelque chose pour quelqu'un », comme le notait Peirce ; l'ouverture du signe sur l'autre, sa nature de tenant lieu sont ce qui le définit, et les mots, s'ils sont des signes, ne sauraient faire exception à cette règle de l'immanence indicatrice. E. Ortigues[4], très proche en cela de la tradition de la *Logique* de Port-Royal, insiste sur ce caractère immanent de la fonction référentielle (de la transcendance) qui définit le signe. Celui-ci, dit-il « est un événement sensible qui renvoie à quelque chose d'*un autre ordre*

3. E. Benveniste, Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne, *La psychanalyse*, I (1956) (= *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, chap. VII).

3 bis. Voir ici même la section : L'épaisseur au bord du discours.

4. *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1964. Cf. *La logique*, par MM. de Port-Royal, 1re partie, chap. IV, « Il est très possible qu'une même chose cache et découvre une autre chose en même temps et (...) ainsi ceux qui ont dit que *rien ne paraît par ce qui le cache*, ont avancé une maxime très peu solide ; car la même chose pouvant être en même temps et chose et signe, peut cacher comme

que soi[5] » ; il « montre quelque chose ou manifeste quelque chose[6] », entendu que l'autre chose absente, ainsi présentée, ne peut l'être en personne. Le signe est ainsi indissociable d'une cassure par laquelle l'être et l'apparaître, ou le sens et le sensible sont clivés ; de cette façon il ne se borne pas à être un certain rapport entre deux termes, il est le « principe générateur de tous les rapports, de toutes les formes possibles[7] ».

On peut à partir de là comprendre que ce concept se construit dans une métaphysique de la présence par laquelle justement cet autre signifiant, le terme caché, serait manifesté en personne, la chose même donnée, et saisir que telle est la folie de l'Occident, croire la trace suppressible en tant que telle, et montrable ce qui trace[8]. Quelles que soient les implications à tirer de cette critique, il faut voir que l'archi-écriture invoquée pour rendre compte du fait primitif du retrait du sens, n'est en tout cas pas une écriture au sens strict, inscription de signes arbitraires sur un espace neutralisé, mais au contraire la constitution d'un espace épais, où le jeu du montrer-cacher pourra se jouer. La différence n'est pas l'opposition, celle-là constitue l'opacité qui ouvre l'ordre de la référence, celle-ci soutient le système d'invariances dans le plan du signifiant ou dans celui du signifié. Quant à la première, qui nous occupe, la question est de savoir si le « signe » de langage (écrit ou parlé, l'opposition n'est pas pertinente ici) est habité par elle de la même façon qu'elle ouvre ou distend tout autre signe. La profondeur de renvoi à qui Merleau-Ponty donnait pour modèle absolu le rapport figure-fond dans la forme, cherchant ainsi à faire du sensible tout le secret de la transcendance, cette profondeur joue-t-elle pareillement au même endroit selon qu'il s'agit d'un mot ou par exemple d'une couleur, d'une ligne ? J'entends après tous les peintres par profondeur d'une couleur ou d'une ligne cette force orientée qui émane du bleu ou du rouge, d'une courbe ou d'une verticale, et qui suscite dans le corps propre une attente, une ébauche de mouvement polarisée. Dans ce cas-là je crois que l'on peut parler d'une immanence du sens au signe, d'une épaisseur immédiate. Pas d'arbitraire, c'est l'immédiateté, un montage inappris du corps avec le sensible qui fait que le bleu ou la verticale le tire dans tel sens spatial ; mais transcendance pourtant, car il n'est pas vrai que ce sens soit *donné* dans la ligne ou la couleur, il y est au contraire caché, il a à se manifester à partir d'elle.

On va dire que poser le problème en référence à la signification

chose ce qu'elle découvre comme signe : ainsi la cendre chaude cache le feu comme chose et le découvre comme signe (...). Ainsi le symbole eucharistique cache le corps de Jésus-Christ comme chose et le découvre comme symbole ». Voir L. Marin, Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal, *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, juillet 1969.

5. *Ibid.*, p. 43.

6. *Ibid.*, p. 52.

7. *Ibid.*

8. Voir J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

du sensible, c'est le résoudre : nul ne nie que les mots ne sont pas des éléments sensoriels. Seulement la position du problème du signe linguistique par Saussure n'est pas si éloignée qu'on pourrait le croire de la référence au sensible. Elle est guidée de fait par une référence toute parente, au symbole. Saussure a précisé que par arbitraire du signe linguistique, il ne voulait pas dire que le locuteur est maître de forger les sons ou les mots qu'il lui plaît, mais qu'il est impossibe de dériver le signe de la chose qu'il désigne. La preuve qu'il en apporte est que la même chose se dit différemment dans des langues différentes. Plutôt qu'arbitraire, il préfère nommer cette relation immotivée [9]. Or le modèle qui inspire ici la pensée du linguiste est celui d'une relation que lui-même nomme symbolique [10], telle que du signifiant au signifié il y ait continuité, que le « contenu » soit indiqué sur le signifiant, par la substance du signe, par sa forme, ou par les deux. Ce qui nous ramène très près du signifiant sensible. Ainsi le panneau signalant un « cassis » sur la route est un signe motivé, la chose y est reconnaissable par le profil qui figure sur le panneau. La motivation en ce cas consiste dans la schématisation, figurée sur un plan, d'un rythme corporel associé, dans l'expérience, au passage d'un véhicule sur un cassis : si le signal figure deux bosses, alors que la plupart des cassis n'en ont qu'une, c'est (on peut du moins l'imaginer) que la médiation entre signifiant et signifié est recherchée du côté du corps, que la signification corporelle est toujours quelque chose comme un rythme, et que ce dernier exige un intervalle entre deux temps forts. Ce sont ceux-ci qui sont figurés par les deux bosses du signal. Voilà une « motivation » au sens de Saussure, qui sans être proprement expressive, fait fond cependant, un peu comme la peinture, sur cette matrice du rythme et de correspondances entre des rythmes, ici kinésique et visuel, qu'est le corps.

Peut-on rien trouver de comparable dans le signe de langage ? C'est ici que l'on rencontre, comme un préalable à toute discussion sur ce sujet la mise au point faite par E. Benveniste [11]. Il est en effet impossible de réfléchir positivement à l'arbitraire du signe linguistique si l'on n'a pas d'abord fait sienne la distinction proposée par ce linguiste entre deux relations qui interviennent également dans la constitution du langage : celle de signifiant à signifié et celle du signe avec son objet, la première immanente, la seconde, transcendante au signe. Si le linguiste déclare cette dernière arbitraire, c'est simplement, assure E. Benveniste, parce qu'il doit se défendre de traiter « le problème métaphysique de l'accord entre l'esprit et le monde [12] ». Mais la relation interne au signe, celle qui unit signifiant et signifié, n'est nullement arbitraire : « il y a

9. Saussure, *Cours..., op. cit.*, p. 101.
10. *Ibid.*, p. 101
11. E. Benveniste, Nature du signe linguistique, *Acta linguistica*, I, 1 (1939) (= *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, chap. IV).
12. *Ibid.*, p. 26.

entre eux une symbiose si étroite que le concept « bœuf » est comme l'âme de l'image acoustique / b ö f /. L'esprit ne contient pas de formes vides, de concepts innommés [13] », il y a « consubstantialité du signifiant et du signifié ».

Dans l'établissement de cette distinction, E. Benveniste se laisse évidemment guider par l'expérience commune du locuteur. C'est dans l'acte de parole que des mots aux choses dont ceux-ci parlent la distance est infranchissable. Il est vrai qu'elle peut en principe être sinon franchie, au moins tournée par l'usage de ce qu'il y a de « chose » dans le mot, par la médiation de sa chair, et de l'écho que sa chair peut faire, dans la caverne de la sensibilité, à la rumeur qu'y susciterait la chose [14]. Mais cette expérience poétique, celle de la connaturalité du discours et de son objet, bien loin de démentir l'expérience commune de leur différence, y trouve son contrepoint et son miroir : il est insolite que le sensible vienne habiter le signifiant, et que le discours se fasse symbole, à la fois *sinnliche* et *sinnvolle*, comme disait E. Lerch dans un article où il essayait, un peu désespérément, de sauver la valeur symbolique de la sonorité contre la thèse de l'arbitraire, même corrigée par E. Benveniste [15]. Cet insolite est l'œuvre de l'expression, mais le langage n'a pas l'expression pour unique ni même principale fonction. L'autre, la communication, exige l'exténuation presque achevée du Wortkörper, la translucidité des mots et cette espèce de libération du signifié par rapport au signifiant qu'elle rend possible pour le sujet parlant. Et c'est cet autre aspect de notre expérience commune du langage qui en fait connaître ce que Merleau-Ponty nommait « la vertu » : « se faire oublier », « se dissimuler à nos yeux par son opération même », « s'effacer et nous donner accès, par delà les mots, à la pensée même de l'auteur [16] ».

Il ne faut donc pas dire que la motivation est en principe exclue de l'ordre des signes de langage ; ce serait bannir le poétique et rendre impossible la description et la compréhension d'une expérience de la parole qui, pour être exceptionnelle, au moins dans nos sociétés, n'est pas moins essentielle que l'autre. Mais il faut préciser qu'elle porte sur la relation du signe dans son entier avec ce qu'il désigne, et non sur le rapport signifié-signifiant, qui n'est un « rapport » que sous le scalpel du linguiste, et dont nous n'avons pas l'expérience. Cela dit, cette motivation, quand elle existe, n'est pas d'un autre ordre que celle du panneau de signalisation : la chose n'est pas « introduite dans » le langage — ce qui n'est qu'une manière de parler —, mais l'arrangement de celui-ci fait s'épanouir sur les mots et entre eux des rythmes qui consonnent avec ceux

13. *Ibid.*, p. 25.
14. Voir M. Dufrenne, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1964 ; A priori et philosophie de la Nature, *Quaderni della « biblioteca filosofica di Torino »*, 21 (1967).
15. E. Lerch, Vom Wesen des sprachlichen Zeichens. Zeichen oder Symbol ? *Acta linguistica*, I, 3 (1939), p. 145-161.
16. M. Merleau-Ponty, Introduction à la prose du monde, *loc. cit.*, p. 143 et 144.

que susciterait sur notre corps, la chose dont parle le discours. Cette invasion de la rythmique dans l'espace invariant de la langue, de la libre mobilité dans la discontinuité réglée, est si peu anecdotique que l'une ne va pas sans l'autre, et qu'il faut, dans la commutation du linguiste, dans la libre association du psychanalysé, comme dans le travail du rêveur et du peintre, que l'ordre du langage soit violenté par cette puissance rythmique pour qu'il puisse être rendu sensible.

Mais laissons pour le moment la question de l'expression. On dira donc [17], qu'il y a, croisées sur le signe linguistique, deux directions de sens qui intéressent en tout trois pôles. D'une part, le signe est constitué de deux faces, indissociables dans l'usage, le signifiant et le signifié, dont l'ajointement détermine la signification proprement dite ; c'est ce terme que Saussure réserve pour désigner l'effet de sens qui provient de ce que le concept ou signifié soit uni à ce qu'il nomme l'image acoustique ou signifiant [18]. D'autre part, le signe linguistique pris en totalité comme il l'est de fait, se rapporte à ce qu'il désigne, à un objet réel, ou irréel, qui est ce dont le locuteur parle. C'est cette dernière relation que E. Benveniste dissocie de la précédente pour montrer qu'elle seule mérite d'être dite arbitraire ou immotivée, tandis que la signification l'est si peu, que nous sommes incapables de penser le concept sans sa « formulation » et le mot sans « ce qu'il veut dire ». On peut nommer désignation ce rapport du signe à l'objet.

Si nous voulons persister à parler de *signe* linguistique, il est nécessaire que nous établissions que dans l'une ou dans l'autre de ces dimensions ou dans les deux, on trouve l'épaisseur ou la différence ou la force de renvoi à autre chose, qui constitue le signe. Tournons-nous d'abord vers la signification, et demandons-nous si les expressions de « remplacement », de « représentation » peuvent s'appliquer au rapport du signifiant avec le signifié tel que le concevait Saussure. Pouvons-nous dire par exemple que le syntagme /ʃəval/, *remplace* pour le locuteur et l'auditeur, la notion « cheval » ? A l'extrême rigueur, en réalité au prix d'une lourde méprise, on pourrait s'aviser de convenir que le signe, dans son entier, le *mot* cheval, est le « représentant » du cheval réel, et qu'il « vaut » dans le système des signes ce qu'est l'animal dans le système perceptif : il est à peine besoin de souligner ce que cette thèse a de grossièrement approximatif, puisqu'elle repose sur la confusion

17. En construisant le signe linguistique sur ses deux axes, E. Benveniste renoue avec la tradition du stoïcisme. Cf. l'ouvrage classique de Ogden et Richards, *The meaning of meaning*, London, 1936, notamment p. 10-12, où est exposé le « triangle linguistique » ; également, la discussion de ce triangle d'un point de vue fonctionnaliste par St. Ullmann, *Principles of Semantics*, Oxford, Blackwell, 1957, chap. II, sect. 2. Il faut rapporter à la même tradition de l'organisation triangulaire de la signification linguistique la formule suivante de Peirce : « Est signe tout ce qui détermine quelque chose (son « interprétant ») à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie en même temps, l'interprétant devenant à son tour un signe, et ainsi à l'infini » (*Elements of Logic*, II, p. 302).

18. Saussure, *op. cit.*, p. 99.

pure et simple de la désignation, qui est le fait du seul discours, et de la représentation (de la Vorstellung au sens de Frege) qui définit la fonction du symbole. Nous y reviendrons. Mais elle devient proprement absurde si, l'appliquant à la signification, on soutient que le signifiant est le substitut sensible, l'expression du signifié.

Percevant la chaîne parlée, nous entendons du sens, et c'est encore du sens que nous prononçons cependant que notre bouche articule les sons : telle est notre expérience des mots. C'est qu'il appartient au signifiant linguistique de se faire complètement oublier au bénéfice du signifié — sauf évidemment lorsque l'intention inverse, celle de le mettre en relief, anime l'ordonnance du message, comme c'est le cas dans l'usage que l'art fait du langage [19] ; mais cet usage qui vise à le détourner de sa fonction proprement linguistique de communication, au bénéfice de son pouvoir expressif, exige précisément que soit donné, ou rendu, aux mots leur potentiel symbolique, que la substance linguistique soit, par des arrangements spéciaux, surchargée de valeur sensible ; c'est ainsi que dans la poésie, il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique de langage « tout clair », mais en éveillant des résonances « affectives [20] », grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots. Ce traitement artistique de l'énoncé constitue justement l'exception ; par les effets dont il se charge, le poème, au sens complet que lui donne par exemple M. Butor [21], échappe à la vocation de communication du langage, il habite à la frontière du mot et de la chose, l'écrit devient comme un objet. Mais la norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant. Dans les messages que nous échangeons même quand ils ne sont pas de simple routine, les sons ne sont pas produits en « remplacement » des idées, ils ne « tiennent lieu » de rien, mais ils sont ce qu'ils signifient : E. Benveniste n'indique rien d'autre quand il rappelle, à propos de la thèse saussurienne de l'arbitraire, la forte motivation qui « à l'intérieur » du signe, pour ainsi dire, soude signifié et signifiant [22].

Cette limpidité grâce à laquelle le signifiant, dans l'expérience du langage articulé, s'efface presque complètement derrière le sens, n'est pas aisée à saisir. J'invoque un sens, ce sont des mots qui viennent se former dans ma bouche, et l'interlocuteur entend un sens. Nous n'avons aucun moyen de détacher les significations des signifiants. Ce n'est pas à dire qu'à chaque « monème » s'attache

19. R. Jakobson, Linguistique et poétique (1960) in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 ; T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Hachette, 1967.

20. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, t. II, p. 543-569.

21. M. Butor, Le roman comme recherche (1955), Intervention à Royaumont (1959), *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960.

22. Saussure, *op. cit.*, p. 144-146, 155-158.

une « notion » correspondante, comme parfois Saussure le suggère ; le sens de l'énoncé s'engendre de l'ordonnance que les signifiants y reçoivent ou y prennent, et en retour la signification de chacun d'eux se cerne selon son entourage de mots ; une sorte de labilité propre au signifiant lui permet de se glisser sous des sens, parents sans doute, mais assez divers pour qu'il soit vain de vouloir lui attacher un seul et unique « concept » (pour parler comme Saussure). Ce n'est pas à une telle univocité, objet — ou rêve — d'une exacte *mathesis,* que nous pensons en notant la solidarité du signifiant et du signifié. L'idée de celle-ci ne requiert nullement qu'à chaque signifiant corresponde un signifié, et un seul ; dans la pratique il lui suffit, et nous n'en disons pas davantage, qu'un syntagme puisse être « bien formé », articulé conformément aux règles qui gouvernent le plan phonétique et à celles du plan des unités significatives, pour qu'aussitôt il « veuille dire » clairement quelque chose. C'est cette clarté immédiate du discours qui est l'obscurité même.

Elle n'exclut nullement que d'autres sens soient suggérés de surcroît. L'épaisseur du discours ou la polysémie du message est au contraire la règle ; seulement elle est en quelque sorte seconde à la limpidité du signifiant, c'est-à-dire à l'immédiateté de la signification. Lorsque c'est un mot qui dans l'énoncé est difficile ou fait équivoque, le retard de compréhension qui en résulte ne procède pas d'une opacité structurale dans la relation entre le signifiant et le signifié. Si je parle de « palindrome », et si mon interlocuteur ignore le mot, l'obscurité résulte de cette ignorance (c'est-à-dire de ce que le terme n'est pas présent dans son code, ou y est avec une très faible probabilité d'apparition), mais non de ce qu'il y a dans la langue un signifiant donné sans son signifié, ou pour ainsi dire *avant* lui, comme c'est le cas pour la couleur bleue qui annonce (montre et cache) l'adduction dans l'ordre du tonus du corps propre. Si maintenant je dis en parlant de telle famille royale en déconfiture : « voilà une maison qui se lézarde », le jeu de mots repose sur la polysémie du terme *maison* en français, donc sur une surabondance du signifié par rapport au signifiant, mais cette polysémie est réglée dans l'ordre lexical de la langue, et il n'est pas loisible au locuteur de l'outrepasser, sauf à renoncer à se faire comprendre. Dans ce cas non plus, la relation du signifiant au signifié n'est pas opaque par elle-même, elle est seulement multiple, c'est la position du terme dans la phrase, ou de la phrase dans le discours, qui dissipera la pluralité des significations et décidera de celle qu'il convient de retenir. En termes structuralistes ou fonctionnalistes, cela veut dire que le choix ou la sélection de l'unité signifiante en un point de la chaîne parlée n'est pas entièrement achevée de fait, sauf dans un discours exact, scientifique, d'où toute polysémie est chassée par principe, mais que ce choix doit continuer à s'effectuer sur l'énoncé donné pour y isoler les signifiés pertinents. Seulement ces « choix » n'ont aucun rapport avec la

recherche, l'enquête que suscite un vrai signe, dont la « signification », seulement indiquée par le signifiant, sans être donnée nulle part, dans aucun système préalablement établi, doit être construite. Nous n'avons pas à construire les significations de notre langue à partir des signifiants entendus, la relation signifiant-signifié est en elle-même infaillible, et l'arbitraire n'y a aucun sens. Rien n'est moins fortuit pour le locuteur français que le concept « cheval » comme signifié du syntagme phonique / ʃəval /. Cette immotivation ne correspond à rien dans l'expérience que le locuteur a de sa langue maternelle.

Saussure n'a pu en construire le concept qu'en biffant cette expérience, par un trait qui équivaut à la coupure épistémologique, et en supposant un locuteur *qui n'aurait pas de langue maternelle.* Car l'arbitraire n'a pour preuve à ses yeux, que le fait (qui n'en est un pour aucun sujet parlant) que « cheval » se signifie /ʃəval / ici, /pfɛrd/ là, etc. Abstraction épistémologique qui du reste recevra bientôt son correctif, quand il faudra convenir que le découpage du signifié n'est pas le même ici et là, que la traduction terme à terme est infidèle, et qu'il faut passer par le découpage général de l'expérience, c'est-à-dire l'organisation générale des champs sémantiques, qui est la structure supposée des signifiés d'une langue. Surcroît d'abstraction, qui fait passer du terme au système ; mais meilleure abstraction parce qu'elle sauvegarde parfaitement l'indissociabilité du signifiant et du signifié au sein d'une langue, et par conséquent au sein de l'expérience du locuteur qui l'emploie. En somme le signifiant ne *tient lieu* de rien, son « contenu » n'en est pas un, s'il est vrai qu'un « contenu » est quelque chose que le signe réserve, l'intérieur de ce qu'il enveloppe. Le signifiant linguistique ne cache rien *en* lui (Inhalt) parce qu'il n'a pas d'intériorité, n'est pas volumineux, n'occupe pas un espace épais.

Quant à la relation de désignation, celle qui du « signe » renvoie à l'objet dont il parle, il est certes légitime de la qualifier d'arbitraire, car on ne voit pas qu'il y ait aucune rythmique, aucun schème corporel, aucun montage sensoriel, qui assure la médiation entre les mots et les choses, et fasse des premiers des sortes de substitut préfigurant les secondes. On ne peut qu'adopter la prudente réserve du linguiste quant à l'origine du langage, particulièrement quant à l'hypothèse qui fait de la langue primitive un véhicule d'expression, qui donc tend à dévier les signes à partir d'une situation émotive et à les concevoir comme originairement motivés [23]. Mais si les mots ont eu autrefois cette valeur expressive et ont pesé presque comme les choses qu'ils désignaient, il n'en reste

23. C'est ainsi que M. Dufrenne affirme que l'expression précède la signification : *Le poétique, op. cit.,* p. 33, 184 ; L'art est-il langage, *Revue d'esthétique,* XIX, 1 (1966) (= *Esthétique et philosophie,* Paris, Klincksieck, 1967, p. 73 à 112) ; La critique littéraire : structure et sens, *Revue d'esthétique,* XX, 1 (1967) (= *Esthétique et philosophie, op. cit.,* p. 129-143). Thèse que j'ai discutée en partie dans : A la place de l'homme, l'expression, *Esprit* (juillet-août 1969), notamment p. 170-177.

plus rien dans l'expérience présente du langage [24]. On serait plutôt tenté d'accréditer l'hypothèse fortement étayée d'A. Leroi-Gourhan : le langage le plus ancien avait fonction sacrée, les premières unités significatives parlées étaient proférées par un récitant, qui en même temps désignait du geste les figures peintes correspondantes lors de processions solennelles suivies par la tribu dans les temples-cavernes [25]. Hypothèse très satisfaisante parce que la fonction de désignation y apparaît d'emblée dans toute sa force et dans toute sa spécificité. Celle-ci tient à deux traits décisifs : la parole n'est pas proférée en l'absence de la chose désignée, mais *en sa présence ;* la chose désignée n'est pas une chose mais un symbole, dont il est légitime de dire que d'emblée il est opaque. Cette double propriété de la situation où s'exerce la fonction référentielle permet de situer exactement celle-ci et de la dégager de la fonction symbolique. Bien loin que le mot vienne en avant de la chose en lui faisant écran, il s'efface pour la manifester. Il n'est pas un substitut qui la cache, il n'est pas lui-même un symbole qui la re-présenterait par ses propres substance ou forme, il est seulement dans l'expérience du locuteur une percée sur la chose, une ligne de mire qui la fait voir. Il y a donc bien distance du mot à cette chose, de l'énoncé à son objet en général, mais cette distance loin d'être une épaisseur à traverser, est celle dans laquelle le geste pointe son objet, elle est la profondeur de l'espace atmosphérique, elle suppose la lumière comme milieu où s'exerce le voir.

L'opacité est dans l'objet, non dans le mot, ni dans sa distance à l'objet. Les mots ne sont pas des signes, mais dès qu'il y a mot, l'objet désigné devient signe : qu'un objet devienne signe, cela veut dire précisément qu'il recèle un « contenu » caché dans son identité manifeste, qu'il réserve une autre face à une autre vue sur lui, une vue qui ne pourra peut-être jamais être prise. Qu'il devienne signe requiert qu'il soit grevé d'une dimension d'absence. Quand le doigt se tend vers l'arbre pour le désigner, il le fait basculer et venir en avant sur un néant de sens. Ou si l'on préfère la désignation suppose cette esquive profonde, cette vidange de l'arrière des choses. Auparavant, il n'y a pas d'arbre ; tout objet comme tel suppose la parole, la force de néantisation qu'elle exerce sur ce qu'elle désigne. Il tient son *épaisseur* de cette parole. Le mot qui le désigne et qui le fait *voir* est en même temps ce qui lui retire son sens immédiat et creuse son énigme. C'est pourquoi il est exemplaire que le mot désigne un symbole, comme Leroi-Gourhan le pense : il faut qu'il montre une présence et une absence, qu'il fasse voir, mais un devant, une façade, il faut qu'il suggère qu'il reste quelque chose à faire voir, un invu, qui est un invisible s'il est

24. Remarque faite par C. Lévi-Strauss, in Langage et Société (1951) et : La notion de structure en ethnologie (1952), *Anthropologie structurale,* Paris, Plon, 1958, p. 70, 326-327.

25. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* Paris, A. Michel, 1965, I, chap. 6, II, chap. 14, notamment p. 221 et p. 236.

vrai que l'opération ne cesse de se renouveler, et que cette autre face supposée reliée à celle qu'on voit par une relation *motivée* continue, quand nous la voyons, nous avons à la signifier, c'est-à-dire à la placer dans l'ordre arbitraire et discontinu de la signification et à lui faire perdre son rapport immédiat avec la précédente [26]. L'épaisseur du monde, sa possibilité même en tant que synthèse toujours inachevée, qu'horizon creusé derrière sa présence sensible, sont de cette façon une fonction du langage. Nous retrouverons cette donnée sous la plume de Freud.

Mais il ne faut pas, à partir d'elle, faire ce contresens qui consiste à conclure : il n'y a que du texte. Le monde est une fonction du langage, mais le langage comporte une fonction-monde pour ainsi dire, toute parole constitue ce qu'elle désigne en monde, en objet épais à synthétiser, en symbole à déchiffrer ; mais ces objets, ces symboles s'offrent dans une étendue où l'on peut montrer, et cette étendue qui borde le discours n'est pas elle-même l'espace linguistique où le travail de signification s'effectue, mais un espace de type mondain, plastique, atmosphérique, où il faut se mouvoir, tourner autour des choses, faire varier leur silhouette, pour avoir à proférer telle signification jusqu'à présent cachée.

Les mots ou les unités linguistiques ne sont pas des signes par la signification ; ils ne sont pas des signes par la désignation ; mais ils font des signes avec les objets qu'ils désignent (font voir) et signifient (font entendre), et dont ils sont séparés. Présence et

26. En analysant l'évolution des figures à travers les quatre styles qu'il détermine dans l'art paléolithique, A. Leroi-Gourhan insiste sur le fait que : « l'ésotérisme figuratif est pratiquement contemporain de la naissance de l'art lui-même » et que « loin d'être un phénomène tardif, il est directement lié au fait que les figures sont des symboles et non des copies » (*op. cit.,* II, p. 234). Ces figures pariétales sont organisées en « assemblage symbolique à éléments juxtaposés » (*ibid.,* p. 248). Par exemple dans le style II, le contour du ventre et de l'arrière-train est dessiné de façon à peu près identique pour le cheval et pour le bison, et c'est par l'adjonction des quelques traits qui permettent de distinguer le museau du mufle, les oreilles des cornes, qu'une opposition est établie entre eux. L'emploi de ces traits opère ici comme celui des graphèmes qui permettent de distinguer les signes d'une écriture. Ce qui interdit pourtant d'identifier complètement ces figures à des graphismes, c'est qu'elles vont évoluer au cours des styles III et IV vers un plus grand « réalisme ». Cette évolution indique que leur fonction initiale de relais permettant d'intégrer l'image sensible dans l'ordre du mythe qui est celui du discours, se déséquilibre, et que l'axe de la représentation tend à l'emporter sur celui de la signification. Ainsi se trouve posé, dans cette « évolution » (mais pourquoi y a-t-il « évolution » ?), tout le problème du double ancrage du signe : ce dernier oscille entre la fonction de signal à valeur linguistique, inscrit sur un plan neutralisé (voir *ibid.,* p. 241) et celle de tenant lieu d'une chose absente qui se trouve dans le sensible, la représentation s'effectuant grâce à la médiation des propriétés sensibles du support. De cette instabilité comme de la périodisation de l'art paléolithique en quatre phases, qui fait songer au découpage de la vie des formes en quatre états successifs que propose H. Focillon (*La vie des formes,* Paris, P.U.F., 1964, p. 17-22), le secret réside peut-être dans cette puissance qu'a le sensible d'attirer le signe à lui, selon l'axe de la désignation. Mais cette puissance n'est elle-même que celle de la fantasmatique qui vise à accomplir le désir en images. A. Leroi-Gourhan suggère clairement cette relation en liant la géométrisation à « l'enfouissement des symboles sexuels dans les formes géométriques presque méconnaissables » (*ibid.,* p. 234), mais toute son hypothèse de lecture des figures pariétales repose sur l'opposition masculin/féminin, c'est-à-dire sur la différence des sexes, qui constitue l'une des énigmes fondatrices du fantasme.

absence se constituent ensemble sur leur bord en monde. La motivation est l'autre du discours, son autre supposé présent en dehors de lui, dans les choses-signes.

D'où vient aux termes linguistiques cette différence d'avec les signes ? Comment se tiennent-ils à l'écart de la motivation ? Par l'arbitraire, certes. Mais il faut que cet arbitraire soit soutenu par une propriété intrinsèque qui permette au terme linguistique d'échapper à l'attraction de la motivation. Cette propriété existe en effet, c'est celle de la double articulation, qui est propre au langage articulé. On peut en saisir aisément la fonction en partant d'une remarque sur la *temporalité* du signe.

Le signe est épais. La face que nous offre une nappe de bleu cobalt est une valeur chromatique, sa « face » cachée est le retentissement corporel (en tonicité) de cette valeur [27]. Le *sens* du bleu est son pouvoir de disposer le corps comme s'il avait à aller chercher la plage bleue un peu au-delà de la place qu'elle occupe. Cette adduction corporelle a pour corrélat la valeur du retrait du bleu [28] ; cette valeur est la face cachée complémentaire de celle qui nous présente la couleur. La saisie du sens ainsi compris est lente parce qu'il faut que le corps se laisse habiter par le pouvoir chromatique ou qu'il aille habiter cette plage qui se réserve — pour que le sens du bleu s'actualise [29]. A défaut d'un tel séjour, la couleur sera tout au plus *reconnue,* elle pourra fonctionner comme l'élément d'un code de communication, c'est-à-dire comme un signal graphique. L'espace dans lequel elle est alors située est tout différent de l'étendue que l'œil creuse et ouvre dans le tableau quand il est donné au corps de cohabiter avec la couleur. La temporalité est liée au signe tandis que l'achronie est le propre du terme simplement reconnaissable, linguistique.

Cette achronie qui assure aux signifiants du langage leur omnitemporalité procède de la double articulation [30]. La première arti-

27. Cf. les analyses de N. Mouloud sur l'espace pictural, et notamment la notation de l'invariance des intervalles entre contenus chromatiques, *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique,* Paris, P.U.F., 1964, p. 72. Voir également les Etudes de K. Goldstein, Uber Farbennamenamnesie, *Psychologische Forschung,* 1925 ; et de Goldstein et Rosenthal, Zur Problem der Wirkung der Farben auf dem Organismus, *Schweizer Archiv fur Neurologie und Psychiatrie,* 1930.

28. Voir les études sur les correspondances entre couleurs et valeurs (et lignes) dans le Séminaire sur la couleur de Kandinsky au Bauhaus (1922-1933) in *Bauhaus,* Catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne, avril-juin 1969, p. 52 et suiv.

29 N. Mouloud note que la conservation des intervalles entre contenus chromatiques quand les conditions de présentation varient dépend de l'*ancrage* du sujet dans le tableau (*Peinture et espace, op. cit.,* p. 72).

30. Voir A. Martinet, La double articulation du langage, *La linguistique synchronique,* Paris, P.U.F., 1965, p. 1-35.

culation à laquelle les locuteurs accèdent immédiatement est celle qui assemble des unités significatives, mais elle repose elle-même sur une couche de deuxième articulation où sont combinées de plus petites unités, exclusivement distinctives. C'est cette organisation qui isole le terme linguistique signifiant de son référent, qui lui assure son autonomie par rapport à toute motivation et qui le place dans une position indépendante de la temporalité du locuteur ou de la situation. Si la plus petite unité de langage était motivée, signifier ne pourrait se dissocier d'exprimer. La configuration du signifiant ne pourrait pas être détachée de la situation dans laquelle le signe serait produit : ainsi en va-t-il d'un cri, d'un gémissement qui sont des expressions concrètes. On se trouverait dans le cas qu'imagine A. Martinet [31], où la motivation exercerait une pression si forte sur le signifiant qu'elle le modifierait en chaque occurence. Il serait alors impossible d'attacher une signification constante à une expression elle-même dénuée de stabilité. La double articulation permet de rendre reconnaissables des expressions qui pourtant ne devraient jamais être comparées puisque, toutes différentes les unes des autres, elles apparaissent de façon successive dans l'expérience de la parole : elle fixe la configuration du signifiant de façon qu'il soit reconnaissable à deux instants différents, malgré la durée qui a déjà emporté dans son flux la première expression tandis que la seconde vient à se produire.

Il est impossible en principe d'établir l'identité ou l'écart entre deux sons produits à intervalle, et surtout quand celui-ci est important, si l'on ne dispose d'aucun système référentiel qui permette de les faire coïncider, qui par conséquent les affranchisse de la position qu'ils occupent dans le temps lors de leur émission, pour les reporter dans un ordre de simultanéité où ils deviennent comparables. On se heurte ici à un problème classique, celui de la mesure dans l'ordre du temps, à ceci près que la communication requiert du signe linguistique qu'il soit reconnaissable à tous égards, et pas seulement par sa longueur : l'opposition de la brève et de la longue constitue peut-être cet « iambe fondamental », comme dit Claudel, qui dans sa simplicité peut passer pour le paradigme de toute opposition significative ; toujours est-il que la langue recourt à bien d'autres traits distinctifs que la durée, sans doute parce que les organes de phonation forment un ensemble beaucoup plus riche en traits distinctifs qu'un simple sifflet.

L'écriture paraît offrir la possibilité de constituer un tel système de référence, en recourant à l'inscription du signe dans un espace extérieur qui est l'ordre des simultanéités. Elle semble ne rien devoir au langage parlé pour ce qui est de résoudre le problème de la fixation du signifiant. C'est en effet le support matériel sur lequel elle inscrit ses figures qui remplit la fonction d'omnitemporalité indispensable à la reconnaissance des signes et à leur com-

31. *Ibid.,* p. 8.
32. *Cours..., op. cit.,* p. 103.

munication. Cette solution semble refusée à la parole qui, si l'on l'on en croit Saussure[32], a affaire à un continuum à une seule dimension, le temps. Là le caractère concret de l'unité signifiante, le fait qu'il ne soit pas possible de la décomposer en éléments indépendants et stables, aurait pour corollaire inévitable, on l'a dit, son unicité, puisqu'il serait impossible d'établir aucune relation, qu'elle soit d'identité ou de différence, entre cette unité et une autre produite à un autre moment. Comment empêcher que le signifiant ne vaille que pour la situation dans laquelle il a été émis et que son potentiel expressif croisse aux dépens de sa communicabilité ?

Il faut remarquer que la parole elle-même suppose une spatialisation et que le signifiant vocal n'est pas moins composé d'éléments immotivés que l'écrit. Il faut sans doute une oreille fine et une mémoire exercée pour reconnaître d'une émission à l'autre un son avec son amplitude, sa fréquence et son intensité propres, c'est-à-dire son identité physique, et cela surtout si l'intervalle entre les différentes auditions est important. Il faut de surcroît une voix juste et un long entraînement pour le produire. Il est en revanche aisé d'émettre et d'entendre un son qui puisse être jugé identique à lui-même à travers une multiplicité d'émissions si l'on a toujours la possibilité de le situer de façon distinctive dans un système de sons. Telle est la différence établie par Troubetskoy entre phonétique et phonologie[33]. Le principe de cette dernière est qu'il suffit qu'un son puisse être distingué des sons les plus proches de façon à véhiculer la signification le plus aisément possible. Peu importe à cet égard le timbre ou l'intensité de la voix, ce qui est proprement entendu dans la parole n'est pas la vibration sonore elle-même, mais son écart avec d'autres qui sont proches, écart grâce auquel le signifiant peut être identifié et la signification comprise. Il n'est pas besoin que le locuteur se préoccupe d'exécuter fidèlement quand il parle, les indications que lui fournirait une sorte de partition, tout à fait imaginaire, mais il lui suffit de produire un / s / qui ne soit pas un / ʃ /, un / ɑ / qui ne soit pas un / ɔ / etc., si la langue dans laquelle il s'exprime se sert de ces oppositions pour distinguer des sens (/ su / « sou », et / ʃu / « choux » en fr.). On définit ainsi le phonème non par son identité sonore, mais par sa place dans une constellation d'unités ; il se distingue de chacune de celles-ci par la position qu'il occupe sur différents « axes » correspondant aux divers « traits distinctifs » : vocal/non vocal, consonnant/non consonnant, compact/diffus, etc.[34]. Le trait distinctif est la plus petite unité permettant de distinguer deux phonèmes[35]. D'une langue à l'autre deux phonèmes apparemment identiques comme le / ʃ / de « château » et le / ʃ / de « Kirsche »

33. *Principes de phonologie*, traduction française, Paris, Klincksieck, 1964, Introduction, 1re partie, et p. 41-53.
34 M. Halle et R. Jakobson, *Phonology and Phonetics* (1956), traduction française in R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 128.
35. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 52-55, 62-66.

doivent en réalité être distingués si l'un d'entre eux entre dans une opposition que l'autre ne connaît pas : comme c'est ici le cas du / ʃ / allemand qui s'oppose au / ç / de « Kirche », ce qu'ignore le français. Ce qui rend l'appréciation du signe linguistique rapide et infaillible et qui permet donc une communication aisée, c'est que la reconnaissance du son se ramène toujours à l'opération la plus simple qui soit, qui est par oui ou non. J'ignore tout à fait quelles sont les propriétés physiques du / p / émis par mon interlocuteur ici et maintenant, tandis qu'il parle d'un chapeau ; il est suffisant que lui et moi sachions le distinguer d'un / t / et d'un / m /, pour que l'énoncé soit reconnaissable et que le message ne soit pas ambigu.

Cette articulation de la chaîne parlée en unités purement distinctives est ce qui classe le langage à part de tout système sémiologique. La fonction essentielle de la double articulation n'est pas de pallier la fugacité du seul signe parlé en en rendant possible l'identification. Elle le serait si le langage oral était tout le langage de communication. Mais ce dernier peut être écrit. Or le propre de l'écrit n'est nullement qu'il soit une trace dans l'espace visible ; le dessin aussi est une telle trace ; mais c'est que cette trace emploie, comme le langage parlé, des unités conventionnelles strictement distinctives (lettres) pour former des unités significatives (mots), et que les lettres ne sont reconnaissables aisément que parce qu'elles appartiennent à un système invariable de traits (graphèmes). L'espace de la signification n'est pas l'espace visible, mais l'espace du système. C'est pourquoi dans l'ordre de la communication orale également la fixation des significations ne peut être assurée que par la même sorte de spatialisation imposée aux signifiants. Le trait distinctif est la « dimension », l'ordonnée où s'inscrit l'écart qui sépare deux phonèmes voisins. Nous nous représentons cet écart comme une distance sur un « axe[36] », et nous sommes légitimés à le faire puisque la distance entre / p / et / t / est celle qui sur le relevé des fréquences sépare le pôle grave et le pôle aigu et qui comme telle marque effectivement une discontinuité de position observable dans l'étendue. Encore l'espace du spectroscope est-il lui-même dérivé. Il y a une spatialisation première qui lui sert de support : la production des mots implique que soient affectés, d'une façon minutieusement réglée, le volume et la forme de l'étendue corporelle intérieure, de cette espèce d'extériorité intime, où se joue le sort des mots. C'est dans les différences de position des organes employés à la phonation que réside le principe de la réalisation des phonèmes distincts. La configuration abstraite du tableau des traits distinctifs a pour pendant empirique la configuration de la cavité phonatoire[37]. La parole comme l'écriture s'affranchit de son

36. M. Halle et R. Jakobson, *op. cit.*, p. 142.
37. J. Thomas, *Phonétique articulatoire*, Ecole pratique des Hautes Etudes, (cahiers ronéotés, Séminaire 1966-1967). Jakobson et Halle décrivent toujours les traits des deux points de vue : génétiquement, acoustiquement (*op. cit.*, p. 135 sq.).

lieu d'inscription en y marquant et en y observant des écarts qui sont entièrement immotivés quant à la puissance expressive de ce lieu ; l'espace esthétique visible est ramené au rang de simple support pour des signes qui lui sont de nature étrangers ; quant à l'espace constitué par la cavité phonatoire, les écarts y seront marqués et respectés avec une telle précision que des variations minimes suscitées dans cette cage par le jeu des différents résonateurs suffiront à produire des signifiants aisément identifiables et à communiquer la signification.

La différence que l'on cherchait à établir entre le terme linguistique et le signe peut ici être saisie sur le vif. La formation des habitudes phonatoires qui permettent la production des mots ne va pas sans l'élimination de nombreuses possibilités phoniques. Le réglage des organes de la cavité phonatoire s'obtient par la répression de la force qui emploie ces organes à produire des expressions rudement motivées : le cri, le râle, le « gazouillis ». Ce réglage se fait essentiellement par l'oreille [38] ; il signifie l'intériorisation de l'espace virtuel de la langue dans l'espace actuel du corps propre, et l'expropriation de ce dernier. On peut supposer avec A. Artaud qu'un très grand développement de l'usage du langage articulé a pour corrélat une dépossession de l'espace phonique expressif. L'épaisseur du râle, du halètement, du rire, du cri, fait de ces sons des signes : ils sont motivés par des situations, et ils ne peuvent être tirés du corps parlant que lorsque les mots lui manquent, lorsque sa distance à lui-même conquise et incarnée par l'espace phonique réglé sur le code linguistique ne peut être conservée et que l'anti-langage prend possession de la machinerie de la communication, et la détourne. C'est en fonction de ce détournement, de la déconstruction qu'il opère dans la réalisation des unités distinctives, que nous percevons qu'il y a une autre face du signe, une face cachée, c'est-à-dire « exprimée ». Il y a dans le cri de l'aphasique des sons qui ne sont pas pertinents pour sa langue maternelle ; il y a dans le halètement une équivocité insurmontable que seul le contexte peut lever en décidant s'il se rapporte à la douleur ou au plaisir ; le souffle est le dernier ou bien celui qu'on reprend ; la crise de larmes et le fou-rire, un instant, sont indiscernables. Dans tous ces bruits, la voix se fait opaque, elle se détourne de l'ordre de l'arbitraire, elle descend puiser dans d'autres couches de son registre des dispositions qui, même si elles ne sont pas vraiment naturelles, n'appartiennent pas à la seule communication, et ce qu'elle en tire n'est pas de la signification, mais du sens. Freud disait que le rêve traite les mots comme des choses [39], ce qui signifie qu'il découpe la chaîne syntagmatique autrement que ne le fait le langage et qu'il en combine les morceaux sans égard à la pertinence linguistique [40]. De même A. Artaud dans l'ordre théâtral : « il ne s'agit pas de supprimer le langage articulé, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves (...). Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire venir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle, inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète, absolue, leur restituer le pouvoir qu'elles avaient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses soucis utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation* [41] ». On trouve la préoccupation symétrique dans les études de Luciano Berio [42], dont l'objet est de jalonner le chemin qui mène du bruit vital au terme communicable : vous écoutez la signification se conquérir ou se perdre en même temps que la terrible violence expressive du cri et du silence est reléguée ou découverte, vous entendez au moyen de quelle répression se forgent les constituants du discours, et comment le terme est le signe anéanti.

38. Voir Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, 1963.

39. *L'interprétation des rêves* (1900), traduction française, Paris, P.U.F., 1966, p. 257 et 262 ; avec le correctif du : Complément métapsychologique à la théorie du rêve, in *Métapsychologie*, traduction française, Paris, Gallimard, 1967, p. 134-137.

40. Voir le schéma donné par G. Rosolato, Le sens des oublis. Une découverte de Freud, *L'Arc*, 34 (1968), p. 36.

41. Cité sans référence par P. Arnold, L'univers théâtral d'Antonin Artaud in *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Bordas, 1952, p. 31. Voir A. Artaud, Le théâtre et son double, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 56.

42. Notamment *Omaggio a Joyce* (1959) ; *Visage* (1961), étude commentée par D. Avron au séminaire Travail et langage chez Freud (Nanterre, 1968-1969) ; *Sequenza III* (1965). Voir : D. Avron, J.-F. Lyotard, « A few words to sing » Sequenza III, *Musique en jeu*, 2 (février 1971).

EFFET D'EPAISSEUR DANS LE SYSTEME

L'opacité chassée de la chaîne parlée et écrite par l'élimination de la fonction expressive des sons et des lignes, ne la retrouve-t-on pas réfugiée plus haut à l'étage de la signification ? N'y a-t-il pas une épaisseur du signifié, dans l'existence même des mots, dans la possibilité par exemple de les décomposer en monèmes [1] ? N'est-ce pas elle que le théoricien découvre quand il observe que le système lexical, à l'opposé du système syntaxique, a la propriété d'être un inventaire « ouvert », de se lester de termes nouveaux et d'en abandonner d'anciens, ce qui suggère la métaphore d'un *champ* sémantique, donc d'un *horizon* sur lequel les significations se détacheraient et s'estomperaient tour à tour, comme des *choses* ?

Si un inventaire n'est pas limité, ce qui semble bien être le cas de celui des monèmes lexicaux [2], il paraît difficile de refuser à la signification un caractère d'évanescence et d'intangibilité qui interdira au terme qui la porte d'occuper une place immuable dans un système d'oppositions. La signification se trouvera ainsi rejetée au-delà du système des unités significatives, dans la mesure où elle pourra s'incarner dans telle d'entre elles, puis l'abandonner, et s'investir dans une autre, sans paraître jamais stabilisée dans un ensemble invariant d'oppositions. On sera alors tenté de préférer à la déclaration strictement systématiste faite par l'Ecole de Prague : « Les mots étant, dans la conscience lexicale, opposés l'un à l'autre et mutuellement coordonnés, ils forment des systèmes formellement analogues aux systèmes morphologiques et susceptibles

1. Voir P. Ricœur, La structure, le mot, l'événement, *Esprit* (mai 1967), p. 801-821. P. Ricœur pense que le mot est le médiateur entre la structure de langue (où il tient en réserve les unités de sens) et l'événement du discours (où il reçoit de nouveaux sens de sa position en phrase) et que l'étymologie est la forme diachronique de cumulation des événements ; cette dernière apparaît dans le système synchronique comme polysémie. Mais c'est une « polysémie réglée » (*ibid.*, p. 818). Comparez avec le point de vue strictement fonctionnaliste développé par A. Martinet, Le mot, *Diogène* 51 (1965), p. 39-53, où l'auteur montre par la commutation l'impossibilité de reconnaître le mot comme une unité proprement linguistique, et conclut au « remplacement » dans la pratique des linguistes du « mot » par le concept beaucoup plus souple et plus exact de « syntagme » (p. 51) : « car, dit-il, c'est derrière l'écran des mots qu'apparaissent bien souvent les traits réellement fondamentaux du langage humain » (p. 53).

2. Voir A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 6e éd., 1966, 4. 19 et 4. 38, p. 117 et 136-137.

comme tels d'être étudiés par les linguistes [3] », la définition du champ linguistique donnée par J. Trier en 1934 : « Les champs sont des réalités linguistiques vivantes intermédiaires entre mots et lexique complet qui, comme totalités partielles, ont avec le mot cette propriété de s'articuler avec d'autres, et avec le vocabulaire de s'articuler en eux-mêmes [4]. »

Sans aller plus loin, on saisit sur ces deux formulations ce qui se joue en dessous de la question de la signification. Vachek pose l'analogie formelle du système des unités significatives avec celui des unités distinctives ; mais il le fait par référence à l'expérience que le locuteur a du vocabulaire. Pas de hiatus entre la conscience lexicale du sujet parlant et le système le plus inconscient qui soit, le système phonologique : la transparence du phonème est placée à égalité avec l'épaisseur du mot. De là l'absence de toute idée d'un *champ*. Cette idée renvoie à une finitude dans laquelle se combinent l'ouverture du mot sur son entourage et la clôture du système [5]. Et pourtant c'est celui qui introduit ce concept dans la réflexion linguistique, J. Trier, qui dans l'étude des champs séman-

3. Vachek, *Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague*, 1929, p. 45, cité par J. Dubois, *Le vocabulaire politique en France de 1868 à 1872*, Paris, Hachette, 1962.

4. « Felder sind die zwischen den Einzelworten und dem Wortganzen lebendigen sprachlichen Wirklichkeiten, die als Teilganze mit dem Wort das Merkmal gemeinsam haben, dass sie sich ergliedern, mit dem Wortschatz hingegen, dass sie sich ausgliedern » (Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, X (1934), S. 430). Voir sur l'école du champ linguistique, St. Ullmann, *The Principles of Semantics*, London, Blackwell, 3e éd., 1963, p. 152-170. — St. Ullmann souligne la double influence de Saussure (par le concept de système synchronique, conduisant à la synchronie du champ) et de Husserl (par le concept d'idéalité objective qui permet au linguiste d'échapper au psychologisme). On peut se demander s'il ne paraît pas plus exact d'attribuer à l'influence de Husserl le concept de champ, pour autant qu'il est indissociable de celui d'horizon : ce dernier était déjà élaboré dans *Ideen...*, I, § 27 et suiv., livre publié en 1913 comme tirage à part du *Jahrbuch für Philosophie und phenomenologische Forschung*. — Pour ce qui est du concept d'idéalité objective, il me semble que l'œuvre de Frege et le *Tractatus logico-philosophicus*, publié à Vienne en 1918, pour ne pas sortir de la sphère germanique, en sont à la source beaucoup plus que *Formale und transzendantale Logik* (1929).

5. On en trouve l'élaboration dans la *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 240-280. Merleau-Ponty part d'une problématique soutenue par le couple d'opposés en soi/pour soi (problématique sartrienne) et montre qu'elle ne peut pas s'appliquer à une description du sentir. Le bleu n'est pas l'effet d'une donation de sens à partir d'un pour-soi néantisant et pas non plus « l'invasion du sensible dans le sentant » (p. 248). Le sensible est une « sollicitation vague » (p. 248), une « proposition » (p. 247), et ce qui est proposé est un « certain rythme d'existence » (ab-ductif ou ad-ductif) (p. 247), la « suggestion d'une forme d'existence » (p. 247), une « certaine vibration vitale » (p. 248). Si je donne suite à la proposition, me glisse dans la forme d'existence suggérée, « m'accouple », me « synchronise » avec la couleur (p. 248), alors il y a la sensation. Celle-ci est « communion » (p. 246, p. 248) ; dans sa constitution, il n'y a pas un agent et un patient, mais une coexistence (p. 247), une connaturalité (p. 251), « le sensible me rend ce que je lui ai prêté [je lui ai prêté le mouvement, la palpation, l'acte, le geste], mais c'est de lui que je le tenais [le tonus d'adduction suscité par le bleu] » (p. 248). Le *champ* peut alors être compris comme le lieu où s'opère ce coït ; c'est un lieu anonyme et borné : « la vision est une *pensée assujettie à un certain champ*, et c'est là ce qu'on appelle un *sens* » (p. 251). Anonymat du percevoir : « Je ne peux pas dire que *je* vois le bleu du ciel au sens où je dis que je comprends un livre » (p. 249). Toutes sensations intéressent non pas le *Je* de l'entendement, « mais un autre moi qui a déjà pris parti pour le monde, qui s'est déjà ouvert à certains de ses aspects, synchro-

tiques, porte le plus loin l'ambition formelle [6]. Ce qui, pour nous au moins, est en question à travers ces curieuses torsions, c'est la localisation du niveau de langage où se produit l'effet d'épaisseur de la signification. Cette localisation peut se faire dans deux ordres : de langue ou de parole (pour reprendre la terminologie de Saussure) ; et en chacun de ces deux ordres, en divers étages : unité significative, mot, phrase, discours, dans l'ordre de la parole ; dans celui de la langue, groupements paradigmatiques, « champs », sous-systèmes, système lexical.

On se contentera ici de situer une inquiétude et une incertitude dans la réflexion de Saussure, qui anticipent les hésitations de ses successeurs. Sa conception de la structure le conduit à résorber toute la signification dans le découpage, c'est-à-dire dans le système des intervalles entre les termes ou système des *valeurs*. Pourtant il

nisé avec eux » (p. 250). « La sensation vient d'*en-deçà* de moi-même » (*ibid.*). La vision est une sorte de danse, de synrythmie qui saisit avec la couleur un corps non subjectif. Finitude du percevoir ; l'anonymat donne une dimension du *déjà*, la finitude celle du *encore* : le sensible réserve des faces cachées, je ne l'ai jamais en entier. Définition du champ : « dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles qui sont à la disposition de mon regard, en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part, c'est donc dire que la vision est pré-personnelle ; — et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non-visibles » (p. 250-251). — La description de la parole est entièrement calquée chez Merleau-Ponty sur le modèle du champ : le langage « présente ou plutôt il *est* la prise de position du sujet dans le monde des significations. Le terme de « monde » n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie « mentale » ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné » (p. 225). La parole sera donc « un geste » phonétique emprunté comme le geste à la puissance « ouverte et indéfinie de signifier (...) par laquelle l'homme se transcende vers un comportement nouveau ou vers autrui ou vers sa propre pensée à travers son corps et sa parole » (p. 226). — On voit ici 1° la pensée du phénoménologue tentant de se creuser au-dessous de la philosophie du sujet, un passage en direction d'un dépôt de sens beaucoup plus archaïque ; et y parvenant difficilement, comme il est observable dans la définition du champ, et comme Merleau-Ponty le dira plus tard de la *Phénoménologie de la perception* ; 2° la tentative de traiter de façon analogue le problème du langage, en y introduisant ce même concept de champ, c'est-à-dire celui d'une rencontre entre une configuration de sens anonyme et fini et une intention de signifier. C'est ce concept qui dans la réflexion de Merleau-Ponty fait écran à l'intelligence de l'autonomie du système : il la rend manifeste en principe (la notion de champ s'oppose à celle d'un pour-soi donateur de sens), mais il la cache (l'organisation des sous-systèmes, lexicaux par exemple, n'est pas consistante, il n'y a pas de véritable inconscient langagier, c'est toujours le geste de parole qui crée son ordre) : « il faut bien qu'ici le sens des mots soit finalement induit par les mots eux-mêmes, ou plus exactement que leur signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une *signification gestuelle*, qui, elle, est immanente à la parole » (p. 209). Merleau-Ponty peut penser le langage comme expression (voir p. 213), c'est-à-dire présence du figural dans l'ordre du discursif ; mais il ne peut penser l'ordre du discursif.

6. Voir St. Ullmann, *op. cit.*, p. 159-160 : « Another important aspect of Trier's theory is its *structuralist* orientation In this respect it has done in semantics what the « Gestalt » school had done in psychology, and the Prague phonologists in the study of sounds ». On peut remarquer que les termes de comparaison ne vont pas sans quelque confusion. — On retrouve une intuition proche de celle de l'école de Munster dans J. Dubois, *Le vocabulaire politique en France..., op. cit.* Voir en particulier la détermination de la paire communisme/socialisme (p. 196). La méthode est celle de la sémantique structurale. Mais la façon dont l'événement intervient dans les champs sémantiques, les déséquilibre et les enrichit ou les appauvrit, n'est pas elle-même prise pour thème réflexif ou méthodologique.

ne renonce pas à recourir simultanément à une idée de la signification qui oppose celle-ci à la valeur comme le vertical s'oppose à l'horizontal ou la profondeur à la surface. Ce qui pourrait passer pour une défaillance chez un linguiste décidé à borner son étude à la structure de la langue, à savoir la tentation d'introduire l'épaisseur du signe dans la transparence du système, est pourtant beaucoup plus qu'une erreur ou une naïveté ; un fait que l'on pourrait nommer transcendantal s'y trahit, qui est que tout discours constitue son objet en profondeur ; quand ce discours est celui du linguiste et qu'il se donne la signification pour objet, il la thématise spontanément comme une chose épaisse, il est conduit à poser la signification comme un signe. En réalité cette profondeur est un effet de position d'objet dû au discours actuel : ce dernier tient la signification à distance et la pose comme signe au même titre que tout objet.

Les éditeurs du *Cours* de F. de Saussure mettent fortement l'accent sur la dualité des axes requis pour penser la signification : « Voici l'aspect paradoxal de la question : d'un côté le concept nous apparaît comme la contrepartie de l'image auditive dans l'intérieur du signe, et de l'autre ce signe lui-même, c'est-à-dire le rapport qui relie ses deux éléments, est aussi et tout autant, la contrepartie des autres signes de la langue[7] ». Les notes manuscrites ne sont pas moins explicites : « On vient de dire que la langue représente un système où tous les termes peuvent être considérés comme liés. La valeur d'un mot ne résulte que de la coexistence des différents termes ; la valeur est contrepartie des termes coexistants. Comment cela se confond-il avec ce qui est contrepartie de l'image auditive[8] ? ». La contrepartie de l'image auditive, c'est ce que Saussure nomme quelquefois la signification ; la valeur est toujours la contrepartie des autres termes coexistants. On peut concevoir que l'une est avec l'autre dans un rapport d'angle droit. On trouve en effet la figuration de vecteurs rectangulaires dans les notes d'élèves : « La valeur [prise au sens large] est déterminée par une chose dissemblable qu'on peut échanger : ↑ ; elle est déterminée aussi par des choses similaires qu'on peut comparer : ←→[9] ». C'est de cette opposition des deux dimensions que Saussure donne une comparaison empruntée à la science économique : « Dans une pièce de 20 F, détermination de valeur : 1° je peux l'échanger contre tant de livres de pain ; 2° je la compare avec une pièce de 1 F du même système (...) De même on n'arrivera pas à déterminer la signification d'un mot en ne considérant que la chose échangeable. Nous sommes obligés de mettre aussi en regard la série similaire des mots comparables[10] ». Que le signifiant *mutton* soit échangeable contre le signifié « mouton » détermine l'aspect de

7. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 159.
8. R. Godel, *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure*, *op. cit.*, p. 238.
9. *Ibid.*, p. 239-240.
10. *Ibid.*, p. 240.

signification de sa valeur, mais qu'il doive être mis ou non en comparaison avec un autre signifiant *sheep* lui confère sa valeur exacte et claire[11]. On reconnaît dans ce dernier cas l'opposition réglée qui relève de l'écart constant dans le plan de la table linguistique[12], tandis que l'échange de l' « image auditive » contre le « concept » appartient au schéma de la communication orale que Saussure a pris pour point de départ de sa réflexion, et qui illustre évidemment, non le système de la langue, mais l'expérience de la situation de parole. Or c'est dans cette dernière qu'est puisé le grand thème de la dualité immanente du signe linguistique en signifié et signifiant, thème qui porte à imaginer une sorte d'*épaisseur* de ce signe, comme on le voit sur la comparaison avec la feuille de papier, qui, comme lui, a un *envers* et un *endroit*[13].

Mais alors comment comprendre que la signification offre à la fois la transparence que nous lui avons reconnue en commençant, et l'opacité que la dualité du signe y détermine ? La signification, disions-nous, est limpide, elle se marque par la présence immédiate du signifié, par la transparence du signifiant ; nous l'avons opposée à l'épaisseur de la désignation, à cette distance qui fait que ce dont on parle, on l'a en vue, on a l'œil sur lui, on le regarde, et on cherche à l'approcher. A présent, incités par Saussure à placer la « signification » dans une autre paire où elle se trouve opposée à la « valeur », nous constatons que cette nouvelle opposition lui confère un sens inverse du précédent. Mise en contraste avec la désignation, qui indique ce dont on parle et qui appartient à l'expérience de la vision[14], la signification semblait relever du seul système de la *langue*, et nous paraissions légitimés à la renvoyer

11. *Cours de linguistique générale*, p. 159-160 ; R. Godel, *op. cit.*, p. 91.
12. « L'unité est dans le sens : les différentes formations du verbe sont unies par l'unité [l'identité?] de la *distance* du sens; entre ἄνεχον et φέρω, même distance qu'entre ἔδωξα et δείκνυμι. Les verbes « mosaïque » sont surtout de nature à éclairer de quelle sorte est l'unité. C'est une mauvaise méthode de s'attarder à des différences de sens absolues, ce qui est vrai, c'est que la modification de sens est tout à fait égale dans les deux exemples ; *les points de repère sont à la même distance, de verbe à verbe.* On aura ainsi une *trigonométrie rigoureuse* pour déterminer les différences de sens » (cité in R. Godel, *ibid.*, p. 140-141, souligné par nous).
13. R. Godel, *ibid.*, p. 213-214.
14. On dira : mais un aveugle qui parle, qui n'a pas cette expérience, comment la dimension de la désignation lui est-elle présente ? Je répondrai par la même *Lettre* de Diderot *sur les aveugles* (1749) que l'on ne manquera pas de m'opposer, que l'on a un peu trop l'habitude de lire comme l'exposé d'une thèse empiriste ou matérialiste, mais qui recèle bien autre chose ; en particulier une réflexion sur la distance référentielle qui reprend la *Dioptrique* cartésienne à son compte, avec sa thèse de la vue qui serait un toucher à distance, mais en la retournant : non seulement il est notable que dans la *Lettre*, c'est le toucher de l'aveugle qui est conçu comme une vue de près, au sens où comme la vue il est constitutif de l'objet en tant que distant, mais la vérité est que vue et toucher sont tous les deux pensés par Diderot sous la catégorie de la position à distance. C'est pour cette raison que le miroir constitue le noyau de la problématique : « Je lui demandai [à l'aveugle-né de Puiseaux] ce qu'il entendait par un miroir : « une machine, me répondit-il, qui met les choses en relief loin d'elles-mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme ma main, qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir » (*Ecrits philosophiques*, Paris, Pauvert, 1964, p. 26). Diderot ajoute, non sans malice :

à la négativité immanent à ce système : c'est ce que nous indiquions quand nous la mettions au cœur de la présomption de suffisance propre au langage ; mais quand on la place en opposition avec la valeur, qui, selon Saussure, est strictement « horizontale », la même signification se trouve dotée au contraire d'une sorte d'épaisseur, de profondeur verticale, et il n'est pas niable que dans la manière d'en introduire le thème, on vient de le souligner, Saussure la situe du côté de la parole, plaçant la valeur du côté de la langue. Au total, la signification apparaît donc tantôt douée de la transparence de l'idéel, à quoi s'oppose l'opacité de la référence ou désignation, tantôt affectée de la profondeur du visible — c'est sa « positivité », dit Saussure [15] — face à la valeur qui appartient entièrement au système des espacements du tableau.

S'agit-il d'une incertitude de concept provenant de ce que la terminologie, en empruntant à l'espace l'image des oppositions, se contente de métaphores nécessairement approximatives ? Ou bien

« Descartes, aveugle-né, aurait dû, ce me semble, s'applaudir d'une pareille définition » (*ibid.*, p. 27). Dans l'*Addition* à cette Lettre, écrite quelque trente ans plus tard (en 1782), apparaît encore plus ouvertement que ce qui est en cause dans l'expérience du sentir, c'est bien la distanciation spéculaire, dont le miroir ne fournit qu'un modèle matériel : « Si la peau de ma main égalait la délicatesse de vos yeux [dit Mlle de Salignac, aveugle de naissance], je verrais par ma main comme vous voyez par vos yeux, et je me figure quelquefois qu'il y a des animaux qui sont aveugles, et qui n'en sont pas moins clairvoyants. — Et le miroir ? [demande Diderot]. — Si tous les corps ne sont pas autant de miroirs, c'est par quelque défaut dans leur contexture, qui éteint la réflexion de l'air » (*ibid.*, p. 101). Quand je dis « voir », « avoir l'œil », « regarder », il faut l'entendre dans ce sens de Diderot, où l'aveugle a des yeux dans ses mains, dans ses oreilles (« Elle mesurait l'espace circonscrit par le bruit de ses pieds ou le retentissement de sa voix » (*ibid.*, p. 95-96)...

15. C'est du moins ce qu'écrivent les éditeurs du *Cours* : « Mais dire que tout est négatif dans la langue, cela n'est vrai que du signifié et du signifiant pris séparément : dès que l'on considère le signe dans sa totalité, on se trouve en présence d'une chose positive dans son ordre (...). Bien que le signifié et le signifiant soient chacun pris à part, purement différentiels et négatifs, leur combinaison est un fait positif » (*Cours de linguistique générale*, p. 166). D'après Godel, la distinction entre différence et opposition vient effectivement de Saussure lui-même ; la différence est purement négative, l'opposition est une différence dotée de signification : « si *a* est différent de *b*, cela revient simplement à dire que *a* n'est pas *b*, quel que soit le degré de non-coïncidence, écrit le commentateur (...) ; mais dès l'instant où un rapport existe par ailleurs entre *a* et *b*, ils sont membres d'un même système, et la différence devient opposition. Il semble alors que dans un système de signes la différence doive toujours coïncider avec une opposition et *que le caractère négatif ne s'y puisse jamais observer à l'état pur*. Il ne peut l'être en effet que si par abstraction, on considère un seul côté du signe ; deux signifiants ou signifiés sont différents, deux signes sont opposés » (Godel, *op. cit.*, p. 197, souligné par moi). On comprend que les éditeurs aient été tentés de faire dire tout bonnement à Saussure que l'opposition est *positive*, mais les notes ne portent pas mention de ce terme ; et surtout accepterait-on néanmoins l'idée d'une positivité dans le rapport, qu'il faudrait prendre soin de *ne pas* l'appliquer à celui du signifié et du signifiant, c'est-à-dire à la signification ; Saussure n'invoque jamais la présence de cette positivité qu'entre des signifiants. Si « positif » il y a, il ne faut pas le placer sur la verticalité de la signification, mais sur l'horizontalité de la « différence » pour autant qu'elle détermine la signification (voir Godel, *op. cit.*, p. 196-200). En fait ce qui est en jeu ici est ce que les linguistes nommeront le principe de pertinence. /ʃ/ et /ç/ sont *différents* en français comme en allemand ; mais en allemand, ils sont *opposés* parce que leur différence détermine une différence de signification (Kirsche/Kirche). La prudence de Saussure au sujet de la positivité de la signification doit être mise en rapport avec sa tendance à résorber la signification dans la valeur, comme on va le voir.

plutôt ce glissement dans le statut de la signification signale-t-il la position de charnière que celle-ci occupe entre les deux espaces ? Il faut se souvenir que sur ce terme de signification se recoupent deux nomenclatures de destination différente ; l'une appartient à la réflexion sur l'arbitraire du signe, qui est celle de Saussure, prolongée et corrigée par Benveniste, l'autre provient de la réflexion sur la structure immanente au système linguistique, qui est déjà celle de Saussure et que Jakobson, après Troubetskoy, entend étendre à tous les aspects du langage. Inutile de revenir sur la première. Quant à la seconde, il est certain que la tendance de Saussure a été d'absorber complètement la signification dans la valeur, à donner ainsi le pas à la négativité de la langue sur celle de la parole : « Le sens d'un terme dépend de la présence ou de l'absence d'un terme voisin. Depuis le système, nous arrivons à l'idée de valeur, non de sens. Le système conduit au terme. Alors, on s'apercevra que la signification est déterminée par ce qui entoure (...). Le mot n'existe pas sans un signifié et un signifiant : mais le signifié n'est que le résumé de la valeur linguistique supposant le jeu des termes entre eux (...). Ce qui est dans le mot n'est jamais déterminé que par le concours de ce qui existe autour de lui, associativement et syntagmatiquement [16] ».

Dans le prolongement de cette tendance, R. Jakobson, après avoir distingué le syntaxique et le sémantique se hâtera de revendiquer le caractère « intrinsèquement linguistique » du sémantique [17], et par « intrinsèquement linguistique », entendez que la dimension de la signification doit être, selon cet auteur, intégralement pensée selon le principe de l'espacement constant qui gouverne l'analyse phonologique et permet de construire la table de la langue. Rendre aux linguistes la propriété, en tout cas le souci, du sémantique, c'est forcément, dans la perspective structuraliste, identifier la signification à la valeur et se refuser par conséquent à faire de la première la relation du signe avec la chose : Jakobson reprend ainsi la distinction que Benveniste avait établie à partir de l'autre chemin de pensée entre la signification et la désignation. Et c'est justement ce qui lui permet de refuser à la première cette profondeur d'espace visuel que nous avons reconnue à la seconde. L'incorporation de la signification au champ linguistique qui se fait sous l'autorité de Peirce, est justifiée par le fait que tout signe, pour être compris, a besoin d'un « interprétant » et que « la fonction de cet interprétant est remplie par un autre signe, ou un ensemble de signes, qui sont donnés concurremment au signe en question, ou qui pourraient lui être substitués [18] ». L'auteur ajoute : « Peirce donne une définition incisive du *principal mécanisme structural du langage*, quand il montre que tout signe peut être traduit par

16. Cité in Godel, *op. cit.*, p. 237 et 240.

17. « Le langage commun des linguistes et des anthropologues » (1952), in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 38-42.

18. *Ibid.*, p. 40.

un autre signe dans lequel il est plus complètement développé [19] ». Quant à la question qui est ici la nôtre, de savoir si la signification appartient à l'écartement réglé ou à la distance meuble, il est clair que si l'interprétant est lui-même pensé comme un signe, il faudra dire que le signifié d'un signifiant est lui-même un signifiant, et ainsi faire disparaître complètement le clivage entre un plan du signifiant et un plan du signifié, clivage dont Saussure semblait admettre que, même s'il était irréalisable dans la pratique, il devait être conservé à titre d'opposition théorique indispensable. La signification se voit alors chassée de sa position de verticalité, vidée de sa profondeur, et soumise au même traitement que l' « opposition » horizontale qui a servi de guide à l'élaboration des modèles phonologiques. « Toute signification linguistique est différentielle. *Les significations linguistiques sont différentielles dans le même sens que les phonèmes qui sont des unités phoniques différentielles.* Les linguistes savent que les sons de la parole présentent en plus des phonèmes des variantes contextuelles et des variantes facultatives, situationnelles (ou, en d'autres termes, des « allophones » et des « métaphones »). De la même manière, au niveau sémantique, on trouve des significations contextuelles et des significations situationnelles. *Mais seule l'existence d'éléments invariants permet de reconnaître les variations.* Au niveau du sens comme au niveau du son, le problème des invariants est un problème crucial pour l'analyse d'un état donné d'une langue donnée (...) Si vous n'aimez pas le mot « meaning » à cause de son ambiguïté, nous pouvons parler simplement d'invariants sémantiques — et ceux-ci ne sont pas moins importants pour l'analyse linguistique que les invariants phonologiques [20] ».

Dans ce passage, où l'on s'en prend nommément à l'ambiguïté du meaning, nous avons souligné les deux phrases qui forment réponse à notre question sur l'espace de la signification ; la réponse est que cet espace est identique à celui de la valeur au sens saussurien du terme, que les variations qu'on peut y observer sont logiquement secondes, qu'elles présupposent des intervalles invariants entre les signifiants, et que ces espacements fixes *sont* proprement la signification : celle-ci requiert à la fois l'identification des termes des segments, et l'absence de l'un quand l'autre est présent dans le discours. Cette réduction paraît légitime ; si l'on se place dans la perspective structuraliste, qui donne en principe le pas aux faits de langue sur les faits de parole, il faut abandonner le concept saussurien de signification dont la source, on l'a noté, se trouve dans l'expérience actuelle du dialogue, et n'accepter pour catégorie épistémologique que celle qui vaut pour le système en général, l'écart invariant ; en conséquence, la signification doit être « mise à plat », pour ainsi dire, sur le tableau des signes, comme l'expression orale l'avait été sur le tableau des phonèmes. Ainsi se trouve levé le scru-

19. *Ibid.*, p. 41 ; souligné par nous.
20. *Ibid.*, p. 39 ; souligné par nous.

pule qui retenait Saussure d'étendre le principe de la différence aux rapports de significations et abolie la positivité qu'il entrevoyait dans l'ordre sémantique.

La signification se trouve alors rétablie dans la limpidité que nous lui supposions sur la foi de l'expérience du sujet parlant, car si /ʃəval/ veut immédiatement dire « cheval » pour le locuteur français, au point, comme on l'a noté qu'il lui est impossible d'avoir le « concept » sans l' « image acoustique » ou l'inverse, c'est justement, dira Jakobson, que les deux plans, celui du signifié et celui du signifiant, ne sont pas en effet séparables, puisque toute la signification de /ʃəval/ est constituée par le tableau des monèmes voisins qui peuvent entrer avec celui-là dans les rapports paradigmatiques et syntagmatiques que la langue française accepte dans son code. Prenez le cas le plus simple, celui des monèmes lexicaux (lexèmes dans la nomenclature de Martinet), et ouvrez le dictionnaire pour connaître la signification de « cheval » ; l'article correspondant au mot vous indique deux sortes d'opérations qu'il distingue généralement par la graphie : d'une part il vous propose d'autres monèmes susceptibles d'être substitués à celui que vous interrogez ; et d'autre part, il vous indique les énoncés exemplaires dans lesquels votre mot apparaît, chaque contexte déterminant un sens avec le minimum d'équivocité. Dans le premier cas, l'opération suggérée est celle que Jakobson nomme substitution ou commutation, dans le second, combinaison ou concaténation [21]. Le mot peut être mis en rapport de similarité, que Saussure appelait rapport associatif, avec d'autres mots ; il peut aussi être mis en rapport d'enchaînement, rapport syntagmatique. Il en résulte que la signification qu'en donne le dictionnaire n'est rien d'autre que l'ensemble virtuel des contraintes qui régissent son usage par le locuteur. Et celles-ci sont tellement présentes à ce dernier que quand il emploie le signifiant /ʃəval/, toutes les contraintes se rapprochent en quelque sorte de la zone de pleine lumière qu'est l'actualité pure du mot proféré et que certaines d'entre elles vont à leur tour être actualisées pour fournir sa substance à l'énoncé. La signification du lexème n'est donc rien que le système d'oppositions paradigmatiques et syntagmatiques dans lequel il est situé par le code de la langue. Sa profondeur est un effet qui résulte de ce que le sujet parlant ne peut évidemment tout dire en même temps, donner dans son énoncé tous les voisins substituables et combinables qui entourent le mot en question, mais de ce qu'au contraire il doit transpercer le tableau des rapports syntagmatiques et paradigmatiques, selon un seul vecteur qui est celui du discours qu'il profère, et ainsi n'actualisant jamais qu'une petite partie de champ sémantique où est situé le mot, il doit *laisser dans l'ombre*

21. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » (1956), *op. cit.*, p. 45-49. C'est par l'examen de ces deux sortes d'opérations, que la lexicologie structuraliste procède à la construction du champ de signification. Voir par exemple, Jean Dubois, Recherches lexicographiques : esquisse d'un dictionnaire structural, *Etudes de linguistique appliquée*, 1 (1962).

le reste, créant ainsi opacité et profondeur. Celle-ci est une profondeur vide, le « plein » de la signification se trouve dans l'horizontalité des écarts réglés de la langue, et si le locuteur ne peut avoir le signifiant sans avoir le signifié, il sait que le terme, totalité indissociable, n'*est* rien qu'extrémité d'une multiplicité de segments qui le tiennent à distance invariable des termes placés aux autres extrémités.

Si maintenant, on demande à quoi tient pourtant cette apparence de profondeur que revêt la signification, il pourra paraître aisé de montrer qu'elle trouve son principe dans la même « erreur » qu'Emile Benveniste dénonçait à propos de la thèse de l'arbitraire du signe linguistique. L'illusion du signifié, tenace, indurée par des siècles de réalisme idéaliste, prend motif, dira-t-on, dans un transfert du rapport de désignation sur celui de signification, dans une sorte de rotation à 90° qui amène le désigné sur le signifié et fait confondre ce dernier avec l'objet. C'est ainsi que se trouve fondée cette espèce de doublet du monde que la mythique platonicienne nomme « pensable », intelligible, mais dont la dialectique platonicienne, au début du *Parménide*, par exemple, aura tôt fait de montrer le caractère précisément impensable dans son rapport au signifiant. C'est parce qu'on attribue au signifié le même statut qu'au désigné, parce qu'on le place au bout d'une distance muable qui le sépare du signifiant, parce qu'on en fait une essence exactement pensée sur le modèle de l'étant de la chose, donc parce qu'on reporte au sein de la table de langue une « perspective » qui y est impossible, qui est celle selon laquelle le visé, l'intentionalisé s'offrent au sujet parlant, — qu'en définitive la signification peut paraître à la fois manifester et cacher un signifié, le signifier selon ce rapport de profondeur, de figure sur fond qui appartient à notre expérience du visible. Ce qui est vrai, c'est la présence immédiate du signifié, qui n'est autre que le potentiel des opérations qui enveloppent le signifiant quand il se présente dans la chaîne parlée : il *n'y a pas* de signifié, sauf par mirage.

Seulement nous n'arrivons pas à nous contenter de cette « clarification » conduite dans un style positiviste, parce qu'il restera de toute manière à comprendre d'où peut provenir cette « erreur » qui redouble le voir dans le comprendre, qui fait du signifié un horizon pour l'œil de l'esprit et il faudra convenir enfin que, comme toutes les illusions, celle de la profondeur de la signification est bien fondée, au point qu'il est inévitable que le linguiste même y succombe. Quand un Français dit /ʃəval/, le signifié est ici, pour lui, immédiatement donné avec le signifiant : voilà la transparence « collée » ; elle est en opposition avec l'espacement de la désignation, car quant à l'objet, il est toujours là-bas. Mais si le linguiste, lorsqu'il tente de situer le signifié, est entraîné à le placer en retrait, sur un autre plan, à en faire une sorte de « substance » comme on le voit chez Saussure, ce n'est pas seulement par une sorte de naïveté réaliste et pour n'avoir pas assez fréquenté la philosophie transcendantale. La vérité, même après Kant et Husserl, est que ce « réalisme » est naturel, en effet, et il faut rendre raison de ce qu'il se glisse jusque dans la description que le savant fait du plan sémantique. Il me semble que cette impuissance à saisir le négatif à l'état pur, comme dit Godel, que cette impulsion à poser là ce qui n'y est pas, que cette force de réifier, tient tout entière à ce que le linguiste *parle* alors même qu'il énonce le système des valeurs. L'espace muable de la visée, qui est celui de la parole, s'introduit dans la description phonologique ou sémantique du système, et il ne s'y introduit pas comme une étourderie, mais comme le ressort concerté de la méthode linguistique. Pour saisir la limpidité de /ʃəval/, il faut l'obscurcir en faisant varier les écartements qui définissent son environnement sémantique. Cet obscurcissement vise à constituer l'espace invariable de la langue, mais résulte de ce qu'on ne peut y parvenir qu'à travers les variations d'énoncés, le jeu de la profondeur ; ce jeu fera passer la signification de la position d'immédiateté éprouvée à un statut de médiation pensée. L'introduction de l'épaisseur ou de la profondeur dans la signification, c'est-à-dire d'un espace « visible » là où justement le locuteur n'en a pas, résulte du travail de « mobilisation » de ce qui était implicitement stable. Le système des valeurs en fonction desquelles l'usage du mot « cheval » est déterminé dans la parole est en effet détecté grâce à la technique de la commutation, qui n'est que l'application du principe de pertinence : pourrais-je employer « cheval » de la même manière, si par exemple, l'opposition « cheval/jument » ou l'opposition « cheval/chevaux » ou l'opposition « cheval/chenal » venaient à disparaître dans le système de la langue ? Cette question simple consiste à introduire de la mobilité dans des écarts réputés invariants, elle est exactement la négation de la négation ; grâce à elle de la profondeur se creuse sous la signification de /ʃəval/.

Cela n'empêche pas celle-ci, dans l'usage ordinaire, de rester limpide, et il serait superficiel de faire de cette limpidité un leurre ; une telle immédiateté appartient à notre expérience de la parole d'une façon irrévocable : vouloir la « démystifier » serait à peu près aussi conséquent que pour un psychanalyste décider de se désintéresser de la conscience sous prétexte qu'elle est dupée par l'inconscient, qu'elle est intrinsèquement méconnaissance. Au contraire cette limpidité du signifié dans le discours est nécessairement supposée, y compris et d'abord par le linguiste, alors même qu'il s'efforce d'en faire saisir « les conditions » en replaçant le terme dans un système sous-jacent et autonome, donc en le plongeant dans l'ombre. Pour toute parole parlante, l'opacité est « en avant » du discours, dans cette dimension d'ouverture que nous appelons la désignation ; quand le linguiste prend comme horizon de son discours, cette signification même, sa limpidité, et tente de la thématiser, de la manifester comme un effet de sens strictement subordonné à un environnement de valeurs dans un système si

bien réglé que la moindre modification de l'une d'entre elles ne pourra que se répercuter sur cette signification, tandis qu'il parle ainsi, qu'il médiatise l'immédiat, obscurcit le limpide, relativise l'irrelatif, sa parole combine derechef des significations pareillement « limpides » en vue de s'égaler au thème qu'elle vise, en vue de faire entrer en elle comme signifié ce qu'elle désigne.

On voit ainsi dans la praxis même du linguiste s'échanger le clair et obscur. Il est de règle de dire que toute pensée « porte d'ombre sa morne moitié » parce qu'on se représente l'intentionalité comme ce pinceau de feu qui embrase le noème, et que le feu ne s'éclaire pas lui-même. Cette affabulation est correcte pour autant qu'elle s'attache à notre expérience du sens : le dévoilement du *quid* ne va pas sans occultation du *quomodo* [22]. Mais si l'on réfléchit au plan du langage dans et par lequel s'effectue cette « clarification », si l'on examine les torsions et les rotations qu'y suscite le travail du linguiste, on observe un effet contraire : c'est que ce travail qui comme tout travail scientifique consiste d'abord à obscurcir le clair, à ruiner les évidences, à transgresser les délimitations, ne peut s'effectuer que dans la clarté immédiate de la langue dans laquelle il opère, et par cette clarté, je veux dire que cette langue aurait beau être aussi savante qu'on voudra, aussi élaborée, il lui faudrait toujours, en dernier ressort prendre appui sur l'expérience langagière, sur des termes, des rapports syntagmatiques et paradigmatiques qu'elle n'aura pas *établis* mais *trouvés*, puiser dans un lexique et dans une syntaxe plus « vieux » qu'elle-même. On sait que l'axiomatique la plus stricte requiert l'usage d'une langue vulgaire dans laquelle son élaboration est commentée. Voilà le sol qui reste même quand l'échafaudage est retiré, et que l'axiomatique paraît suspendue à son sommet.

Ce jeu du clair et de l'obscur, de la signification et de la désignation est celui de tout métalangage. La linguistique est le moment dans lequel le langage se prend pour objet. Pour autant qu'il se met au bout de la visée, il s'obscurcit en tant que désigné, et le discours linguistique est de ce fait un discours qui répand la nuit sur le discours. Cette nuit, c'est la profondeur de la désignation. Elle consiste justement, comme la nuit du rêve et de l'inceste, à violer la ratio, à faire varier les invariants. D'un côté ces variations ne peuvent être qu'imaginaires, parce qu'elles supposent, dans leur énoncé, les invariants qu'elles prennent à parti ; de l'autre côté ces invariants eux-mêmes sont « constitués » au sens husserlien, par ces actes de pure licence que sont les variations, et celles-ci loin d'être illusoires, paraissent « archéologiques ». Encore une fois nous n'avons pas à décider si le négatif du figural précède logiquement, ontologiquement, épistémologiquement, le négatif du verbe. Cette tentation de décider, nous devons nous en méfier. C'est à elle que succombe le structuralisme, comme on a pu le lire sous la

22. Cf. E. Fink, « Concepts thématiques et concepts opératoires » (1957) in *Husserl*, Cahiers de Royaumont, Philosophie III, Paris, Minuit, 1959.

plume de Jakobson : mais elle nous guette aussi quand nous sommes inclinés à répondre à l'enthousiasme de la structure par celui de l'intentionalité, et de rétorquer à la prééminence de l'invariant sur la variation, qu'après tout c'est par celle-ci que se constitue celui-là.

Il n'y a donc pas d' « épaisseur » de la signification, si ce n'est par une illusion épistémologique qu'on aperçoit dans le *Cours* et qui incline le linguiste à redoubler et à reporter sur la signification linguistique, la configuration qui s'applique à la désignation. Ma parole vise quelque chose, là est la distance meuble du mot à la « chose » ; mais cette profondeur naît du discours. Dans le système de la langue pris comme objet, dans l'architecture de la signification, cette distance n'existe nullement, et il n'y a pas de « verticalité », mais seulement les espaces horizontaux qui déterminent les valeurs dans l'ordre signifiant. C'est pourtant cette profondeur, qui n'est en réalité jamais que celle de l'intentionalité ou de la séparation d'un sujet et de ses objets, que Saussure d'abord, d'autres linguistes après lui, réintroduisent au sein de l'*objet*-langage, *entre* le signifiant et le signifié, comme une dimension perpendiculaire à celle des relations de valeur. Mais encore une fois au sein de l'objet-langue, il n'y a pas d'œil pour « voir », et les signifiants ne sauraient rien « signifier » des signifiés, ne sauraient « remplacer » autre chose qu'eux-mêmes, par exemple un « concept » comme dit Saussure.

L'épaisseur du signe, c'est celle qui s'ouvre en avant de l'objet du discours. Que la linguistique structurale naissante ait été tentée sinon de la confondre avec le rapport de signification, au moins de la conserver auprès de ce rapport, ce n'est pas une aberration. Le linguiste est voué au sort de tout locuteur : nous ne pouvons parler sans tracer cette distance entre nos discours et son objet. C'est elle que Saussure a placée au cœur du « signe », c'est elle pourtant que la considération du système de la langue doit en chasser. Cet acte manqué, c'est l'impossibilité de s'installer dans l'absolu de la totalité. Notre appartenance au visuel et au libidinal s'insinue jusque dans notre prétention logique au combinatoire. Réfléchissant à la façon dont on peut concilier la présence des deux axes dans la pensée de Saussure, l'axe vertical qui met en relation signifiant et signifié à l'*intérieur* du « signe », et l'axe horizontal qui met en relation les termes les uns avec les autres dans leur *extériorité*, R. Godel observe : « La relation interne suppose la relation externe. Mais *dans l'ordre de l'exposé*, celle-ci vient après celle-là : la nature du signe est la première question qui se pose, une fois la langue distinguée de la parole ; celle du système et des termes ne surgit qu'au moment où on aborde la linguistique statique [23] ». Ainsi le concept horizontal de signification (la relation externe des termes entre eux) appartient à l'or-

23. R. Godel, *op. cit.*, p. 247 ; souligné par nous.

dre du système, de la science faite, mais l'ordre de l'exposé qui est celui de la *Bildung,* de la science en train de se faire, de l'esprit construisant la médiation entre les termes, oblige à partir du signe comme immédiateté opaque et de la signification comme surplomb du signifié sur le signifiant.

Mais comment entendre ce « partir de » ? Annonce-t-il le programme d'une phénoménologie, l'histoire d'un esprit marchant vers la totalité, dissipant l'illusion d'épaisseur ? Je n'en crois rien. L'opacité dont il s'agit, il n'y a pas de discours de savoir qui en vienne à bout, quoi qu'en ait Hegel ; la différence n'est pas un moment qui fait tremplin vers l'égalité ou l'opposition ; que la signification elle-même se présente comme signe, indique seulement qu'il y a une force du signe, une force de l'être-signe capable d'investir l'objet de n'importe quelle relation référentielle. Il y a une compulsion d'opacité qui fait qu'il faut que ce dont on parle soit donné comme perdu.

L'EPAISSEUR AU BORD DU DISCOURS

Cet effet de position, Gottlob Frege, une décade avant Saussure, l'avait saisi et élaboré, établissant que l'ouverture des mots sur la référence appartient au discours actuel, et non au système virtuel de la langue, suggérant de surcroît qu'il y a du sens silencieux ou de l'épaisseur, en-deçà des significations, logé cette fois au cœur du discours lui-même, dans sa forme. La dissociation des deux vecteurs qui a permis à E. Benveniste de localiser le caractère arbitraire des signes linguistiques recouvre exactement la distinction que Frege établit entre *Sinn* et *Bedeutung*[1]. Le noter n'est pas seulement curieux, la réflexion de Frege déborde largement le cadre d'une mise au point formaliste concernant le calcul des propositions ; elle s'inscrit dans l'héritage kantien quand elle part de la séparation entre l'égalité de type a = a, qui est analytique, et l'égalité de type a = b, qui renferme un accroissement de connaissance, mais demande à être fondée ; surtout elle aboutit à une organisation de l'espace du discours et de la pensée qui servira de référence au Husserl des *Recherches logiques* comme au Wittgenstein du *Tractatus,* et s'avèrera par ses deux dimensions croisées, matrice de la philosophie intentionnelle comme de la philosophie analytique. Il est important d'aller se replacer en un point où l'exclusion de la désignation au bénéfice de la signification d'un côté, et de l'autre l'enfouissement de la structure-clef du Sinn sous les analyses intentionnelles, ne sont pas encore consommés, où l'union des deux grands thèmes kantiens du transcendantal comme subjectivité et du transcendantal comme structure n'est pas défaite, mais au contraire élaborée ; d'autant plus que les conclusions de Frege rencontrent dans certains résultats et certaines carences de la linguistique structurale un écho qui en ravive la teneur.

Une expression comme a = b résume en elle tout le problème du signe. Si elle est vraie, elle signifie qu'on peut prendre b à la place de a ; mais pourtant a n'est pas b, et leur différence est main-

1. Gottlob Frege, Ueber Sinn und Bedeutung, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik,* 100 (1892), S. 25-50. Je dois la connaissance de ce texte à P. Ricœur ; cf. son *Cours sur le langage,* Nanterre, ronéoté, 1966-1967, folios 24 et suiv. Il existe une traduction anglaise de l'article de Frege, On Sense and Reference, in *Philosophical Writings,* Oxford, Blackwell, 1960.

tenue dans l'expression de leur identité. En quoi consiste cette différence ? Si b ne différait de a que comme objet (als Gegenstand) par exemple par sa forme, et non pas dans la manière dont il désigne (bezeichnet), l'expression a = b aurait la même valeur de connaissance que l'expression a = a, et leur différence serait inessentielle ; or elle l'est si peu qu'en elle se résume toute l'opposition de l'analytique et du synthétique, tout le gain de connaissance. C'est donc qu'elle consiste dans la manière dont le désigné est donné [2] respectivement par a et par b. Soit M le point d'intersection des trois médianes x, y, z d'un triangle. On peut désigner M comme point d'intersection de x et y, ou comme point d'intersection de y et z. Ces deux désignations indiquent (deuten) chacune une manière différente de donner l'objet désigné, et c'est cela qui confère à la proposition « le point d'intersection de x et y est le point d'intersection de y et z » une valeur positive de connaissance. Il faut donc distinguer la Bedeutung du signe ou désignation, qui implique l'extériorité du désigné, et son Sinn en quoi consiste la manière dont l'objet est donné (die Art des Gegebenseins). La Bedeutung de l'expression « point d'intersection de x et y » est la même que celle de l'expression « point d'intersection de y et z » ; mais non le Sinn.

Ce n'est pas dire que la référence étant objective, la signification serait subjective. Pour bien marquer ses distances avec une interprétation psychologiste, et situer exactement la signification dans l'objectivité, Frege fait un nouveau couplage où la signification est cette fois mise en opposition avec la « représentation » (Vorstellung). Celle-ci peut varier d'un sujet à l'autre tandis que la signification est indépendante de la réalisation du mot ou de l'expression. L'énoncé « le jour se lève » peut éveiller des représentations, des images, des affections différentes selon les auditeurs, mais tous, s'ils connaissent la langue française, le comprennent pareillement. Ainsi se dégage le concept d'une objectivité non chosiste, dont Frege donne pour modèle celle de l'image de la lune dans l'objectif d'un téléscope : « Je compare la lune même à la référence (Bedeutung) » ; « elle est l'objet de l'observation par l'entremise de l'image réelle projetée par la lentille à l'intérieur de la lunette et par l'entremise de l'image rétinienne de l'observateur. La première de ces images, je la compare à la signification (Sinn), la seconde à la représentation (Vorstellung) ou intuition (Anschauung) [3]. » La signification est donc dotée de la même objectivité que celle de l'image physique dans l' «objectif » : elle est *einseitig* et dépend de la position de l'observatoire, mais elle est la même pour tous les observateurs placés au même endroit. Ainsi la signification n'est pas plus affaire de personne que la désignation ; ce qui l'est, c'est le monde d'images que la signification peut susciter en chacun de nous ; la correspondance de nos représentations avec

2. *Ibid.*, S. 26.
3. *Ibid.*, S. 30.

le texte d'un poème par exemple est invérifiable, « libre » ; de même le rêve nous sépare de l'objectivité du Sinn, nous enfonce dans autre chose qui n'est pas communicable, du moins pas aisément.

Si Frege s'arrête peu à cette relation du signe et de la Vorstellung, le problème qu'il étudie n'étant pas celui de l'expression de la « subjectivité », mais de la position de l'objectivité dans le discours, son analyse des deux dimensions du sens est en revanche décisive. Un « nom propre », c'est-à-dire tout signe ou ensemble de signes, qu'ils soient ou non des mots, auquel correspond un objet défini, et non pas un concept ou une relation [4] — « un nom propre, écrit-il, exprime sa signification (drückt seinen Sinn aus), indique ou désigne sa référence (bedeutet oder bezeichnet seine Bedeutung). Ce que nous exprimons par un signe est sa signification, ce que nous désignons, sa référence (wir drücken mit einem Zeichen dessen Sinn aus und bezeichen mit ihm dessen Bedeutung) [5] ». Cette dualité des dimensions du sens est inéluctable, il est vain d'objecter qu'après tout on peut se contenter de la signification, et que rien n'oblige à rechercher la référence derrière le signe. Au sceptique qui s'étonne qu'on suppose nécessairement au mot « lune » un répondant dans la réalité, Frege fait observer : « Quand nous disons : la lune, notre intention n'est pas de parler de notre représentation (Vorstellung) de la lune et pas davantage de nous contenter de la signification du mot (Sinn) ; mais *nous présupposons toujours une référence* (sondern wir setzen eine Bedeutung voraus) [6]. »

Plus loin, quand il s'agira cette fois non plus du nom propre, mais de la proposition déclarative, Frege affirmera avec la même énergie le caractère imprescriptible de la recherche du désigné. La proposition déclarative, prise dans sa totalité, a un contenu de pensée objectif, indépendamment du penseur ; de même que pour le nom propre, la signification n'est pas subordonnée aux imaginations des locuteurs. Mais qu'en est-il de la référence, de la dimension de désignation dans une telle proposition, à laquelle ne saurait correspondre *un* objet ? Pouvons-nous nous en dispenser ? « Peut-être une proposition considérée comme une totalité n'a-t-elle pas de référence, mais seulement une signification [7] ? » Lorsque je déclare qu' « Ulysse fut déposé profondément endormi sur la rive d'Ithaque », la proposition a une signification, mais sa dimension de désignation paraît faire défaut puisqu'il est très probable qu'à l'un des noms propres qu'elle contient, Ulysse, ne correspond aucun objet. La réponse que Frege donne à cette question mérite l'attention. Quand, dit-il, nous écoutons le poème épique dans une attitude esthétique, ce qui nous fascine à travers la musique de la langue, c'est la signification, et les images et affections qu'elle éveille. « Tant

4. *Ibid.*, S. 27.
5. *Ibid.*, S. 31.
6. *Ibid.*, S. 31 (souligné par moi).
7. *Ibid.*, S. 32.

que nous prenons le poème comme œuvre d'art, il nous est indifférent que le nom d'Ulysse ait ou non une référence. » Mais « avec la question de la vérité, nous abandonnons le plaisir artistique pour une attitude d'investigation scientifique [8]. » Car nous sommes portés à désirer que le nom propre n'ait pas seulement une signification, mais aussi une désignation ; par lui seul le contenu de pensée de la proposition nous laisse sur notre soif. « Ce qui nous pousse à progresser de la signification vers la désignation, c'est l'aspiration à la vérité [9]. »

On trouve dans cette réponse l'ébauche d'un tableau complet des attitudes de parole qui nous oblige à réfléchir sur le langage de l'art. Quand l'énoncé est saisi pour la Vorstellung qu'il peut susciter, la prise sur l'axe du langage se fait au pôle des images, qui est individuel, et cet abord détermine l'existence esthétique de la parole, le poétique. Une deuxième prise devrait pouvoir se faire par la seule signification débarrassée de ses résonances fantasmiques, dépouillée également de son pouvoir référentiel ; elle induirait alors une attitude formaliste, usant du langage comme d'une totalité objective au sens où les signifiés seraient toujours vérifiables d'un interlocuteur à l'autre — ce qui implique qu'on ne sorte pas de l'ordre du langage articulé —, et par conséquent *close*, puisqu'il ne serait pas besoin d'exposer la signification en la mettant à l'épreuve de quelque chose qui résiderait au dehors d'elle. Mais Frege laisse entendre ici qu'un tel formalisme est impossible puisqu'il n'est pas en notre pouvoir de penser les mots et les assemblages de mots sans en rapporter la signification à un « objet » qui n'est pas en eux, mais hors d'eux. C'est pourquoi cette deuxième forme de prise sur le langage ne trouve pas sa place dans sa nomenclature, et pourquoi Frege fait du langage de connaissance une parole en quête de l'objet absent dont elle parle. Ainsi tout langage est essentiellement ouvert sur du non-langage : le discours de la connaissance requiert la transcendance en direction des choses, à l'intérieur de laquelle il pourchasse son objet ; le langage de l'art, requiert la transcendance symétrique, en provenance des images, qui viennent habiter ses mots. D'un côté la parole qui définit, qui essaie de faire entrer le désigné dans des relations de structure invariantes, d'assimiler complètement le désigné en signifié ; de l'autre la parole qui exprime, qui veut s'ouvrir à l'espace de la vision et du désir, et faire de la figure avec du signifié ; dans les deux cas, langage fasciné par ce qu'il n'est pas, tentant ici de *l'avoir,* fantasme de la science, là de *l'être,* fantasme de l'art.

C'est avec perspicacité que Frege voit pour motif au discours de la connaissance une aspiration, un Streben, un désir, provoquant ainsi (ce logicien, ce professeur) dans la problématique soigneusement aseptisée de la connaissance, une fêlure par où pourrait se

8. *Ibid.,* S. 32.
9. *Ibid.,* S. 33 : « Das Streben nach Warheit also ist es, was uns überall vom Sinn zu Bedeutung vorzudringen treibt ».

faufiler le thème réputé le plus étranger au savoir, alors qu'il en est sans doute le noyau, le thème du désir. Frege montre même que la transcendance qui réfère tout énoncé à un objet est essentiellement méconnue par le langage : « chaque fois qu'on affirme quelque chose, on présuppose évidemment que le nom propre simple ou composé a une référence. Par exemple si l'on affirme que " Képler est mort dans la misère ", on présuppose que le nom " Képler " désigne quelque chose ; mais il ne s'ensuit pas que la signification (Sinn) de la proposition " Képler est mort dans la misère " contienne la pensée (Gedanke) que le nom de Képler désigne quelque chose. » On croirait lire la réfutation de l'argument ontologique par Kant : l'existence n'est pas un concept. Frege ajoute : « Si c'était le cas, la négation ne serait pas " Képler n'est pas mort dans la misère ", mais : " Képler n'est pas mort dans la misère, ou bien le nom de Képler n'a pas de référence [10] ". » Retenons au passage la méthode de cette preuve : par la négation.

Pourtant un kantisme élémentaire n'est pas tout à fait chassé de l'esquisse du tableau des sens. La forme expressive et la forme cognitive du discours y restent séparées, comme le sont dans la comparaison de la lunette, le corps céleste et son image rétinienne. Vouloir savoir et avoir perdu ne sont pas articulés l'un avec l'autre, l'art n'est pas vu comme « mémoire » d'une identité du mot et de la chose dont la science est l'oubli et la répétition désespérée sur le mode possessif, la connaissance comme désir n'est pas articulée avec la méconnaissance comme fantasme. Sans doute Frege a-t-il bien raison de se refuser à la dialectique totalisante du sensible en sensé par laquelle il n'a guère été tenté, qu'on sache ; mais il est victime du même psychologisme qui hante la *Critique de la raison pure* (mais dont Kant se débarrasse à mesure qu'il avance dans la critique de son criticisme), quand il met la Vorstellung, et toute la force de sens que la poésie attache à l'image, du côté d'un sujet individuel, d'une intériorité sans communication, opposée à une extériorité objective et universellement constatable qui serait celle de la science, comme si ce sujet et cet objet n'étaient pas des fragments en provenance d'une déflagration première dont le langage justement a été l'étincelle initiale, comme si la réalité, loin d'être ce sur quoi l'unanimité ne manque pas de se faire, pouvait être approchée autrement que comme ce qui est perdu et qu'il faut retrouver, et comme si de l'autre côté, la poésie et l'art entier n'avaient pas affaire foncièrement non pas à des Vorstellungen, mais à de beaux et bons objets. Le réel et l'imaginaire ne sont pas des facultés, ni des niveaux, ni même des pôles ; on ne peut certainement pas éviter de tomber dans cette spatialisation de l'Etre, elle a sa raison justement dans la déflagration qui divise en réunissant, puisque cette extériorité et cette unité sont l'espace même ; mais nous avons à combattre continuellement la

10. *Ibid.,* S. 40.

commodité et jusqu'au bien-fondé de cette imagerie si nous voulons ressaisir ce qui a rendu possible et ne cesse de rendre possible la polarisation de l'objet et du sujet, de la chose et de l'image, de la science et de l'art, qui est notre lot.

On ne doit évidemment pas demander à cet article ce qu'il n'est pas destiné à donner (bien que cette « méprise » soit le sort de tout texte, parce que la loi de toute lecture), mais ce qu'il donne, la transcendance et la règle de commutation, mérite une suffisante considération. La double question de Frege est : qu'est-ce que dire a = b ? Et sous quelles conditions peut-on le dire ? C'est le problème du jugement synthétique, mais il est abordé en termes de sémiologie et non plus de criticisme, et c'est par où il recoupe directement le problème de l'arbitraire et le thème moderne des deux sens du sens. La réponse à la première question est que l'on dit a = b lorsque a et b sont des expressions se rapportant au même objet. « Le philosophe stagirite » et le « précepteur d'Alexandre » sont deux expressions égales parce qu'elles ont même référence, visent un même objet. On voit ainsi que ce qui pour Frege fonde la synthèse du jugement, ou — comme on dirait — régit la formation de la phrase, c'est l'ouverture du discours sur ce dont il parle. Nous pouvons remplacer une expression par une autre sans trahir la vérité lorsque l'une et l'autre ont en vue le même référent. Le travail synthétisant à l'œuvre dans la formation du discours doit se concevoir comme le déplacement du locuteur d'un lieu d'observation vers un autre d'où il pourra toujours reconnaître l'objet qu'il voyait du premier ; comme l'expérience d'une mobilité dont la règle est de ne pas porter atteinte à une visée. Dans cette description du jugement synthétique, interviennent, on le voit, deux métaphores premières, celle du mouvoir et celle du voir. Parler, c'est sauter d'un repère à l'autre sans cesser de tenir en vue ce dont on parle. L'objet est constitué comme un horizon de fuite où vont converger les expressions qui sont des coups d'œil qu'on lance vers lui. Description singulièrement proche de celle qu'on peut faire, que Husserl fera, de l'expérience perceptive et de la constitution de la chose visuelle : unité d'esquisses, lieu où se nouent ces prises, se galbent ces attouchements instantanés, en une épaisseur dans laquelle la chose se réserve comme un X. Nous reconnaissons la sorte de négativité qui est au cœur de l'analyse de Frege : la transcendance visuelle ; et l'essentiel de cette transcendance, la donation à distance dans le bougé créateur de profondeur, voilà l'ekthèse de toute synthèse, l'éclatement premier dans lequel se tend l'enchaînement des termes du langage, le a = b.

Cette négativité verticale n'est pas exclusive de conditions internes à la chaîne syntagmatique, qui limitent le droit de commuter a et b quand même ils ont une référence identique. L'examen de ces prohibitions est d'un grand intérêt : il révèle les présupposés d'une méthodologie dont nous n'aurons quasiment pas à nous départir par la suite. Frege relève trois sortes de ces restrictions qui toutes concernent les propositions subordonnées. Lorsque je déclare : « Copernic croyait que la trajectoire des planètes est circulaire [11] », ma déclaration est vraie bien que la subordonnée prise à part soit fausse, sans Bedeutung ; je puis remplacer cette déclaration par la suivante : « Copernic croyait que le mouvement du soleil est apparent », dans laquelle la subordonnée prise à part est cette fois vraie (puisqu'elle a un référent), sans que la valeur de vérité (Warheitswert) de ma déclaration s'en trouve modifiée. Cette particularité s'observe également pour toutes les subordonnées complétant des verbes comme dire, etc, exprimant une conviction, une apparence, un but, un ordre, une prière, une dénégation [12]. Une première entrave à une commutation réglée exclusivement par la considération de la référence tient donc au discours *indirect*, où les mots ne sont plus pris pour ce qu'ils désignent, comme c'est le cas en style direct, mais seulement pour ce qu'ils signifient : dans l'expression « je crois qu'il pleut », « il pleut » vaut en vérité comme contenu de pensée (Gedanke), non comme renvoi à une pluie « réelle », dans les choses. La loi est donc que la Bedeutung d'un nom propre (ou d'une proposition) pris indirectement est son Sinn. Règle de grande importance sur laquelle nous allons revenir : elle joue chaque fois que le langage est pris comme objet.

Le second cas de restriction à la commutation se présente lorsque la subordonnée séparée de l'ensemble propositionnel ne constitue pas un contenu de pensée autonome ; lorsque je déclare : « Celui qui a découvert la forme elliptique de la trajectoire des planètes est mort dans la misère [13] », il m'est impossible de penser séparément la subordonnée ; je puis certes proférer pour elle-même la proposition « ... qui a découvert la forme elliptique de la trajectoire des planètes », mais son Sinn ne forme pas un contenu de pensée indépendant : on ne peut transformer cette subordonnée en principale. De surcroît elle n'a pas de Bedeutung propre : je ne puis donc remplacer une telle subordonnée par une autre de même référence. Sa signification n'étant qu'une partie de la signification de l'ensemble propositionnel, en modifiant cette partie, je modifierai le contenu de pensée du tout.

Enfin il faut réserver le cas, le plus fréquent dans le langage ordinaire, où tout le contenu de pensée n'est pas exprimé dans l'ensemble propositionnel (principale + subordonnée), où par conséquent il y a plus de Gedanken que de propositions : par exemple une causalité, une réserve, une médiation [14] peut être suggérée par l'agencement des propositions sans que lui corresponde dans l'énoncé une proposition ou une partie de proposition. Dans ce cas, l'usage de la règle de commutation à Bedeutung égale doit être précédée d'une analyse de l'énoncé qui détecte l'existence ou non d'une notion im-

11. *Ibid.*, S. 37.
12. *Ibid.*, S. 38-39.
13. *Ibid.*, S. 39.
14. *Ibid.*, S. 46-48.

plicite. Ainsi dans la proposition : « Napoléon qui voyait le danger menaçant son flanc droit conduisit lui-même sa Garde contre la position ennemie », je ne pourrai remplacer la subordonnée relative par une autre de même Bedeutung, par exemple « qui souffrait du foie », que si je me suis assuré qu'entre la vue du danger et la décision de prendre en personne le commandement de la Garde, il n'y a aucun rapport de consécution.

On voit que la méthode employée par Frege consiste en une sorte d'expérimentation sur les propositions qui est, bien avant la lettre, l'épreuve même de *commutation*. Quand ai-je le droit de remplacer *a* par *b* ? La condition élémentaire est que l'un et l'autre aient même référence, c'est-à-dire convergent dans la profondeur de la transcendance du discours. Et il faut de surcroît que l'altération de signification qui résulte de la commutation, cette fois dans la dimension linéaire du discours, ne produise pas du non-sens. On comprend que le non-sens est inévitable si, comme c'est le cas de certaines subordonnées indirectes, la référence de l'expression est identifiée à sa signification ; il l'est également si le Sinn de la subordonnée est partie intégrante du Sinn de l'ensemble ou si, inversement, une « signification » inexprimée émane de l'agencement même de l'énoncé. Ces cas peuvent être ramenés à deux grandes situations : le locuteur ne parle pas en son nom, il rapporte l'objet d'une pensée, d'une parole, d'un désir, d'un ordre dont il n'assume pas le contenu. Dans la métaphore spatiale, cela signifie que de l'observatoire 1 sur l'objet X, j'exprime ce qui est dit, pensé, voulu, ordonné depuis l'observatoire 2 quant à cet objet ; il est alors clair que l'objet de mon expression n'est pas l'objet X, mais ce qui se produit au point 2, qu'ainsi la transcendance actuelle de mon discours vise ce point et non mon objet, et par conséquent que la Bedeutung des termes que j'emploie pour exprimer ce qui se produit au point 2 est bien le Sinn de ces termes, le contenu de pensée qui leur correspond. La seule condition de continuer à avoir vue sur l'objet X n'est plus suffisante pour régler mon déplacement d'un observatoire à l'autre, puisque ce dont il est question dans mon discours, c'est la vue de l'autre observatoire sur X, c'est le regard de l'autre, et que l'exprimer exige le respect de sa perspective, un peu comme dans certains retables gothiques règne la perspective « inversée » qui serait à la figure ce que le style indirect est au discours. La méthode de la commutation dégage dans des subordonnées apparemment semblables quant au sens la différence radicale qui résulte d'un changement de référence, comme entre « les pompiers disent qu'il y a une maison en feu » et « les pompiers se dirigent vers une maison en feu ». Il est remarquable que cette méthode dont on sait que quarante ans après Frege, elle sera le ressort de la phonologie et de la linguistique structurale et qui était déjà tout le secret de la logique de Leibniz [15], bien loin de se

15. « Eadem sunt quae sibi mutuo substitui possunt, salva veritate » ; cité par Frege, *ibid.*, S. 35.

cantonner dans la dimension longitudinale du discours, bien loin de ne faire apparaître que des invariants de structure, c'est-à-dire une négativité réglée et horizontale, une loi formelle, prend d'abord appui sur la transcendance de la vision, sur la référence à l'objet dont on parle, et donne comme règle première, comme règle plus radicale que les lois de forme, la sauvegarde de l'intuitus. La première situation où la liberté de commuter est entravée consiste donc en ce que le discours actuel peut inclure en lui un autre discours visant un autre objet.

Ici se prépare avant la lettre la critique qu'il faudra faire de la linguistique structurale. Cette critique ne porte pas sur le choix stratégique du niveau de la langue qui est parfaitement légitime ; mais sur le double effet qui accompagne ce choix et qu'il convient d'isoler : d'une part la visée du discours étudié est occultée, les mots ne sont plus pris pour leur « valeur de vérité », mais pour leur Sinn, et cette scotomisation de la référence est ce qui va rendre possible le traitement de la parole comme une chaîne, l'extraction des unités qui s'y articulent et leur distribution en un système. La clôture du langage, qui est l'hypothèse structuraliste d'origine, est le corrélat de cette relation épistémologique, dans laquelle le discours de l'autre n'est pas pris selon sa propre visée, mais selon la visée du mien (du discours du linguiste). La référence comme « valeur de vérité » est chassée du langage étudié, elle vient se caser entre ce dernier et le langage étudiant. La relation entre le discours ainsi objectivé et son objet est perdue dans sa spécificité, qui est celle d'une vision ; elle ne pourra être restituée au mieux que comme théorie du « contexte » laquelle suppose que le discours étudié et son objet sont de même nature et peuvent être traités selon la même méthodologie, ce qui a pour effet d'anéantir la possibilité de toute « valeur de vérité ». Mais d'autre part en objectivant le discours de l'autre, en en faisant un objet identique en nature et en position à ce dont il parle, on transforme les mots en signes : on cesse de les entendre, on s'efforce de les voir, et du même coup on leur crée une épaisseur sémantique comparable à celle d'un signe sensible. Effet inverse de celui par lequel les unités de langage sont distribuées dans le système transparent. On voit que ces deux effets se contredisent : comme signes, les éléments du discours sont opaques ; comme unités privées de référence, ils sont de simples termes. L'effet d'épaisseur de la signification porte la contradiction à son comble : elle implique que l'élément du système est opaque.

Quant à l'autre grande situation qui oblige à borner le jeu de la commutation entre a et b, on pourrait dire qu'elle consiste entièrement dans la latéralité du sens et dans la polysémie des signes. S'il nous est parfois impossible de changer une subordonnée par une autre de même Bedeutung (ou valeur de vérité), c'est qu'elle est partie intégrante de l'énoncé, comme relative d'une cheville par elle-même indéterminée par exemple, ou bien qu'elle est le moment nécessaire d'un sens qui n'est pas porté expressément par un groupe

de mots, mais qui émane de la forme même du discours, de la position qu'y occupent les mots et les propositions. Dans un cas, c'est que les termes attendent leur signification de leur articulation dans l'énoncé ; dans l'autre que celle-ci au contraire engendre des significations latérales, annexes (*Nebengedanken*) : dans le premier cas, l'agencement du discours chasse la polysémie en réalisant l'un des Sinne du mot et en éliminant les autres, et dans le second, il l'entretient ou la crée à l'étage supérieur par composition des significations ainsi obtenues. Qu'est-ce à dire ? Que le bougé est la règle du langage commun, que le point de vue d'où est vu et dit l'objet dont nous parlons n'est pas fixé comme un observatoire, mais que la signification dont nous le dotons n'est jamais réalisée qu'au carrefour de deux opérations dont l'une est d'éliminer des sens seconds, mais l'autre de les reconstituer, et qu'ainsi, passé le niveau des éléments, si l'on regarde non plus les termes, mais l'énoncé vivant, il faut se résoudre après Frege à admettre qu' « une proposition y exprime plus du fait qu'elle est en connexion avec d'autres, qu'elle ne ferait isolément [16] » ; et il faut reconnaître qu'une certaine mobilité n'est pas dans le langage ce qui le rend confus, mais ce qui le rend possible, de même que si l'œil n'avait pas pouvoir de se mouvoir autour de la chose, il n'y aurait pas de vision. Ce qui gêne la commutation dans l'ordre sémantique où Frege s'est placé, c'est en somme que l'on n'y est pas vraiment dans le discontinu, qu'on n'y a pas affaire, comme pour les unités distinctives ou significatives, à des intervalles fixes séparant et unissant des termes et que le parcours de la commutation pourrait révéler sans équivoque ; ici ce parcours, ce mouvement est pour ainsi dire déjà incorporé aux mots, il constitue leur polysémie, qui en est comme le témoignage, puisqu'elle est la sédimentation sur eux des torsions que les locuteurs ont fait subir à leur sens initial, des marches et des contremarches dans lesquelles ils les ont emportés, pour les déposer, dans le lexique, chargés des significations nouvelles acquises en ces voyages [17].

L'analyse de Frege n'apprend donc pas seulement qu'il y a deux axes du discours qui se croisent rectangulairement sur les « signes » de langage, l'axe de la signification et celui de la désignation ou référence ; elle établit que l'observance de cette dernière est la première règle du vrai ; elle enseigne qu'un discours rapporté dans le nôtre est privé de sa transcendance, puisqu'il est alors lui-même objet de la transcendance actuelle ; et elle suggère que nous n'avons qu'un moyen de parler qui est de « marcher » pour voir, et faire voir, qu'un moyen de savoir qui est de bouger encore, d'essayer de nouvelles substitutions. Dans le compte rendu qu'il faisait de la *Philosophie de l'arithmétique,* Frege disait convenir avec Husserl que la définition leibnizienne : « eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate » ne mérite pas d'être

16. *Ibid.,* S. 47.
17. Voir Paul Ricœur, *art. cité.*

appelée une définition. Mais, ajoute-t-il « mes raisons sont autres : puisque toute définition est une égalité (Gleichheit), l'égalité elle-même ne peut être définie. On pourrait appeler la formule de Leibniz un axiome, elle expose ce qu'est la nature de la relation d'égalité, et c'est comme telle qu'elle est d'une importance fondamentale [18] ». Or cette « nature » de la relation consiste dans le mouvement de substitution ou commutation, ce mouvement se fait dans un espace positionnel qui n'est pas celui où les termes sont posés.

18. Frege, Compte rendu de : *Philosophie der Arithmetik* de Husserl, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik,* 108 (1894), S. 320
Husserl négligera les dissociations faites par Frege, à commencer par celle de la Bedeutung et du Sinn, qui est rejetée dès le début de la première Recherche comme contraire à l'habitude d'employer indifféremment un terme pour l'autre (*Logische Untersuchungen* II, Halle, Niemeyer, 1913, S. 53 ; tr. fr., P.U.F., t. II, p. 62). Certes il ranime cette opposition lorsqu'il déclare à la fin de la même Recherche (§ 34, S. 103 ; p. 121) que « quand nous réalisons cet acte [énoncer], et que nous vivons pour ainsi dire en lui, nous visons naturellement son objet, et non sa signification ». Néanmoins il n'est pas possible de faire se recouvrir ce que Husserl nomme Bedeutung (ou Sinn indifféremment) avec ce que Frege nommait Sinn. La signification est pour Frege une objectivité, elle l'est aussi pour Husserl (voir la quatrième Recherche) ; mais le premier la constitue au moyen d'une opération (l'épreuve de commutation) qui permet de fixer les intervalles séparant les termes et produisant l'effet de sens, tandis que le second la pose comme un « vouloir-dire » virtuel qui sera actualisé et animé par la « vie » d'un sujet cherchant l'intuition. Le contenu de pensée sera conçu tout différemment ; il y a bien une analogie superficielle entre l'épreuve commutative et la « variation imaginaire » conduisant à l'intuition (*Ideen* I, § 70) puisque dans les deux cas l'acte méthodologique consiste à transgresser l'immédiateté. Mais chez Frege, le résultat de cet acte, le *concept,* se définit seulement par une identité du type a=b ; au contraire l'*essence* husserlienne est une signification saisie « en personne » par une intuition positive de l'Ego. Il y a une sorte de renversement phénoménologique du rapport du contenu avec la procédure opératoire : l'évidence n'est pas vraiment le *résultat* des variations imaginaires, elle est plutôt ce qui ne cesse de guider l'activité de « fiction » à travers ses variations. Comme Leibniz, Frege essaie de penser la signification en termes de système ; Husserl au contraire ne renonce pas à la problématique cartésienne de l'intuitus.
On retrouverait le même présupposé dans le statut attribué au Je dans la première Recherche. La linguistique reconnaîtra à *je* la fonction d'un simple indicateur qui placé dans le système de la langue renvoie au locuteur actuel, par conséquent un terme qui à proprement parler n'a pas de signification (Sinn), puisqu'il n'existe dans le système aucun b tel qu'on puisse écrire : *je*=b. Au contraire Husserl s'obstinera à parler de la *signification* de *je* (*Log. Untersuch.* I, *op. cit.,* S. 82 sq. ; tr. fr., p. 96 sq.) comme de tout déictique (voir la sixième Recherche, § 5) ; il tente même de définir deux « significations superposées » : l'une indicative, résidant dans l' « intention déictique (hinweisenden) » en général, la seconde, indiquée, qui consiste dans la réalisation perceptive de la première. Dans la mise au point sur cette question faite in *Log. Untersuch* II, 1921, S. 21 ; tr. fr., t. III, p. 36 (c'est le § 5 de la 6e Recherche), Husserl éliminera la signification indiquée en ces termes : « Il ne faut pas seulement, en général, distinguer entre perception et signification de l'énoncé d'une perception, mais reconnaître qu'il ne se trouve même *aucune partie de cette signification dans la perception elle-même* » ; néanmoins l'idée d'une *signification du déictique* persiste intacte après cette épuration. Or, ce qui autorise Husserl à confondre ainsi signification et désignation, c'est sa méthode de constitution de l'évidence : il est vrai que nous pouvons penser intuitivement le « contenu » de *ceci* ou de *je* indépendamment de la référence actuelle (nous avons alors l'universalité abstraite et vide dont Hegel parle dans le premier chapitre de la *Phénoménologie*) ; mais ce « contenu » n'est pas de même rang que celui d'un terme comme *cheval* ou *allons* : à ces derniers sont substituables d'autres termes du système qui les définissent. Ce qui est pertinent pour la signification n'est pas le caractère d'intuition, mais le caractère de substitution (ou de commutation).
Dans la critique remarquable que Jacques Derrida fait de la première Recherche (*La voix et le phénomène,* Paris, P.U.F., 1967), il ne semble pas que

l'analyse husserlienne de l'indication soit attaquée au bon endroit. Il est certain que l'idée d'une « signification indiquée » est inconcevable et contraire au principe de l'idéalité du sens, comme le note Derrida ; mais d'abord Husserl lui-même l'abandonne, comme on l'a vu ; et ensuite on n'en saurait tirer argument pour ramener le signifiant déictique au statut de tout autre signifiant du système, ce qui somme toute n'est pas éloigné de ce que fait Husserl. Il faut plutôt, après E. Benveniste (La nature des pronoms (1956), De la subjectivité dans le langage (1958), in *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*) en référer l'usage à une extériorité supposée, ici celle du locuteur lui-même : sans cette dimension de désignation, aucun déictique n'est concevable. En d'autres termes, le déictique n'est pas une simple valeur à l'intérieur du système, mais un élément qui de l'intérieur renvoie à l'extérieur ; il n'est pas pensable *dans* le système, mais *à travers* lui. Différence qui est de la plus grande importance, et qui n'implique aucun retour à la « métaphysique de la présence », comme pourrait le craindre J. Derrida. Frege distingue la lune (Bedeutung), visée dans l'objectif d'une lunette astronomique, et son image (Sinn) située dans le système optique de cette lunette. La comparaison dit clairement que la lune n'est pas plus objective que l'image, que l'image n'est pas moins objective que la lune, et que la seule différence pertinente réside en ce que l'une est dans le système (optique, et analogiquement linguistique) et l'autre au-dehors. Avec la lune de Frege et le déictique d'E. Benveniste, la pensée se soustrait au soleil platonicien de la présence. La Einseitigkeit du désigné rend illusoire toute Erfüllung.

LE NON ET LA POSITION DE L'OBJET

Il n'est pas fortuit que l'occasion de reconnaître, dans la présomption de référence impliquée en tout discours, « la propriété fondamentale du langage » ait été donnée à E. Benveniste par les réflexions de Freud sur la négation [1]. En s'inspirant de celles-ci, on peut s'ouvrir une voie vers un aspect essentiel de la constitution de la transcendance : l'engrènement du silence de la pulsion sur le langage articulé qui d'un seul coup érige le désir, son objet et le rêve ou l'art.

Commençons par ramasser ce qui, au début et à la fin de *Die Verneinung* forme le thème de l'article, la fonction de la négation grammaticale dans la connaissance, ou la définition de cette dernière comme la levée d'une autre et première négation, le refoulement.

Freud s'interroge sur une espèce de scandale logique impliqué dans l'interprétation analytique. « Ce n'est *pas* ma mère », dit le patient. « Nous corrigeons : c'est donc sa mère », dit Freud. Cette étrange permutation du Non en Oui repose sur l'hypothèse que la négation de l'objet, ici la mère, dans le discours du patient est en même temps la présentation positive de cet objet. En annulant, pour soi-même, la négation explicitée dans la parole, l'analyste paraît faire violence au respect de la lettre, mais c'est pour lui rendre une dimension que la pure littéralité, que le formalisme manquent, celle de son arrachement à ce dont elle parle. Nous avons la possibilité de dire que la proposition « ce n'est pas ma mère » signifie « c'est ma mère », ou du moins le signifie *aussi*, pour autant que nous faisons faire un quart de tour à l'axe sur lequel implicitement nous plaçons le message ; et si au lieu de le saisir comme un jugement

1. Emile Benveniste, article cité. Le texte de Freud, die Verneinung (1925) se trouve dans *Gesammelte Werke*, XIV, S. 11-15 ; Standard edition, XIX, p. 235-239 ; traduction française in *Revue française de psychanalyse*, 1934, n° 2, p. 174-177. Le texte a été commenté par Jean Hyppolite, Commentaire parlé sur la *Verneinung de Freud* (1954), *La psychanalyse*, 1, Paris, P.U.F., 1956 ; Jacques Lacan, Introduction et Réponse au commentaire de J. Hyppolite, *ibid.* Les textes de Jean Hyppolite et de Jacques Lacan sont reproduits in : J. Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966. Paul Ricœur commente également la Verneinung in *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 308-311. On trouvera à la fin de cette section une traduction qui ne prétend que fournir au lecteur français un texte introuvable.

négatif, nous le comprenons comme l'expression de surprise et d'inquiétude par laquelle on se refuse à *voir* ce qui se présente. La question est de savoir si cette rotation est légitime.

Elle ne peut l'être que si la négation syntaxique ou négation *dans* le discours, exprime une négativité qui transcende celui-ci et le fonde tantôt comme langue et tantôt comme vue. A ne le considérer que comme segment pris dans un système clos, celui de la langue, l'énoncé « ce n'est pas ma mère » présente la négation comme l'une des possibilités offertes par la syntaxe du système, comme l'une des manières d'articuler l'expérience : pour le logicien, elle est une détermination du jugement selon la catégorie de la qualité. La synthèse explicitée par cette négation consiste entièrement dans la position simultanée de deux termes entre lesquels on affirme qu'il n'y a nulle relation, « aucun rapport ». Ici on est dans l'ordre de la signification où Non, c'est Non. Si pourtant l'analyste se sait fondé à interpréter Non également comme Oui, c'est qu'il sort de l'ordre de la signification formelle, du système clos, pour ouvrir, sous ce Non, la dimension transversale, verticale, de la désignation. « La négation, écrivait Freud, est une manière de prendre connaissance du refoulé [2]. » « Ne voit-on pas ici, écrit E. Benveniste en commentaire, que le facteur linguistique est décisif dans ce processus complexe, et que la négation est en quelque sorte constitutive du contenu nié ? (...) Son discours [du sujet] peut prodiguer les dénégations, mais non abolir la propriété fondamentale du langage qui est d'impliquer que quelque chose correspond à ce qui est énoncé, quelque chose et non pas « rien » [3]. » Le Non ne doit pas alors être pris seulement comme *la position de l'exclusion au sein du système de la langue,* on peut, et il faut, l'entendre aussi comme la position de l'exclusion *au sein de laquelle s'actualise tout discours.* La négation n'est pas seulement la qualité du jugement, elle est sa possibilité ; pas seulement une catégorie du discours, mais son lieu : le parleur s'est arraché à ce dont il parle, ou cela s'est arraché de lui, et il ne cesse, en parlant, de le tenir de loin, comme l'objet de son discours, dans une « vision ». Le Non qu'entend l'analyste n'est donc pas seulement celui qu'incarne une qualité particulière du jugement, il signale cette autre négation, que requiert tout discours comme son origine permanente, par laquelle l'objet et sa parole, la parole et son objet sont exclus l'un de l'autre. Au premier sens, le Non est la propriété formelle d'un segment d'un système clos, au second, il est l'indice transcendantal de la référence, qui est ouverture.

Maintenant le passage d'une dimension à l'autre, tel que l'opère spontanément l'analyste, paraît légitimé par une propriété du négatif dans le discours que l'on pourrait éclaircir en la comparant avec celle que E. Benveniste reconnaît aux « indicateurs » et

2. *G.W.*, XIV, S. 11.
3. E. Benveniste, art. cit., *Problèmes de linguistique générale,* p. 84-85.

plus précisément au pronom de la première personne [4]. *Je* ne peut être pris simplement pour une unité signifiante comme les autres : *arbre* est doté d'une signification, qui, serait-elle multiple, équivoque, est néanmoins fixée dans le tableau de la langue, indépendamment du discours dans lequel le monème se trouve réalisé. Au contraire, *je* n'a pas de signification, c'est seulement un « indicateur » qui revêtira son sens du fait de son insertion dans un discours actuel, où il désigne le sujet en train de parler. Il le *désigne,* mais il ne le *signifie* pas comme on l'a dit, ou encore sa signification est sa désignation. Pour le nom, on peut fournir des énoncés-types qui permettront d'en délimiter l'usage, chacun de ces énoncés autorise à substituer au mot, ou du moins au monème, un ou plusieurs autres monèmes, dont on dira qu'ils le définissent, s'il en « explicitent » la signification. Laissons de côté les problèmes soulevés par cette notion d'une explicitation. Toujours est-il que nous ne pouvons pas effectuer des opérations comparables sur *je.* Ce mot ne sera nullement défini du fait que nous l'aurons placé dans des propositions comme : *j'*ai dormi, *je* vous aime, *j'*ajoute. En réalité *je* n'a pas de « contenu », comme disent les philosophes, pas de « concept », dit E. Benveniste, c'est-à-dire pas de signification assignable dans le tableau de la langue ; il ne nous est pas possible de lui substituer d'autres mots qui le fassent mieux comprendre, comme quand nous disons que *redouter* est *craindre fortement ;* il n'a valeur que de désignation : il réfère sans équivoque au locuteur actuel. Il n'a donc pas son répondant dans les mots, mais dans des perceptions ; on ne peut pas le comprendre sans recourir à l'expérience qui n'est pas celle de la langue, mais essentiellement celle de la parole, laquelle exige qu'on entende et qu'on voie sans métaphore, qu'on puisse localiser l'instance du discours, la situer dans l'ordre spatio-temporel [5].

La négation n'offre sans doute pas une pareille originalité. Tout d'abord elle n'est pas lexicale, mais syntaxique, elle ne marque pas un objet, mais un rapport. La langue étant le système par excellence, soit une totalité de rapports, la négation y trouve aisément sa place et sa fonction, à côté d'autres rapports également notés par la syntaxe. Seulement cette négation formelle, inscrite dans la gram-

4. E. Benveniste, La nature des pronoms, *Problèmes de linguistique générale,* p. 253 et suiv. ; voir aussi Le langage et l'expérience humaine, *Diogène* 51 (1965), p. 3.
5. E. Benveniste insiste sur la propriété du pronom authentiquement personnel d'être sans concept et sans objet : « Nécessairement identique dans sa forme, cette expérience [celle que fait le sujet parlant d'être l'instance du discours] n'est pas décrite, elle est là, inhérente à la forme qui la transmet (...). Hors du discours effectif, le pronom n'est qu'une forme vide, qui ne peut être attachée ni à un objet, ni à un concept. Il reçoit sa réalité et sa substance du discours seul » (art. cit., *Diogène* 51, p. 4). Il me semble plus juste de souligner l'absence de concept que l'absence d'objet. Pour celle-ci, on peut en effet faire valoir qu'en toute rigueur, hormis le cas du nom propre, il n'y a jamais une seule chose qui réponde à un vocable quel qu'il soit, mais essentiellement plusieurs. L'usage du *je* par des locuteurs différents n'est pas à cet égard plus paradoxal que celui du « nom » commun. Il atteste au contraire que la désignation de l'instance de discours ne va pas sans *objectivation* du Moi.

maire, réalisée dans le fil d'un discours qui dénie comme le « ce n'est pas ma mère » du patient de Freud, ne doit pas faire perdre de vue la portée universelle du négatif : avant d'être un rapport au sein du système, la négativité est constituante de tout rapport, serait-il de ressemblance, voire d'identité, pour autant que la position d'un rapport en général suppose la composition des termes, c'est-à-dire leur distinction « avant » leur assemblage. C'est ainsi que le Sophiste met la négation à l'orée du Logos, Hegel la différence au cœur de la dialectique, et que la linguistique moderne après Saussure fait du discontinu son hypothèse de travail la plus élémentaire. Pour autant que la langue est *le* système et qu'un système est une totalité de relations, il ne suffit plus de dire que la négation y trouve place, la langue est tenue et proprement *entretenue* par la négation ; le négatif qu'on n'aperçoit peut-être pas *dans le langage*, mais qui en est le support muet, n'est pas celui qui donne sa qualité à une proposition négative ; il consiste en ceci que les termes du système n'ont pas d'autre être que leur valeur, et que celle-ci leur est entièrement conférée par les intervalles réglés qu'ils entretiennent ensemble : négatif au sens où, comme les éditeurs du Cours le font dire à Saussure, « dans la langue, il n'y a que du négatif [6] ».

Cette négativité reste encore horizontale pour ainsi dire ; elle délimite des espacements entre des unités, distinctives ou signifiantes, qui appartiennent au système, et sont intelligibles sans recours à quoi que ce soit qui se trouverait au dehors de lui. Mais il faut ici se rappeler la remarque d'Emile Benveniste et les analyses de Frege : le discours parle toujours *de quelque chose*. La désignation ou référence est cette négativité qui n'est pas immanente au fait de langue proprement dit, mais au fait de discours, et elle n'est pas non plus une qualité de ce discours, au sens catégoriel dont on parlait tout à l'heure, elle n'y est pas présente explicitement, mais elle y est impliquée, comme son intentionalité. La négation qui supporte le rapport de désignation est la scission qui s'ouvrant entre le discours et son objet, nous donne à parler puisque nous ne pouvons dire et n'avons à dire que ce que nous ne sommes pas, et qu'il est assuré qu'à l'inverse ce que nous ne pouvons pas dire, nous le sommes. C'est par là qu'elle mérite d'être confrontée avec le pronom personnel : en actualisant une forme vide donnée au tableau de la langue, l'usage du *je* désigne un fait qui n'est pas de langue à proprement parler, mais qui est repris dans tout exercice de la parole, et qui par conséquent gouverne toute actualisation de la langue : l'Ego est celui qui parle. Nous l'avons dit, le pronom personnel ouvre ainsi dans le discours une percée, amorce une plongée dans un en-deçà du langage en direction d'une expérience qui n'est pas verbale, mais perceptive, puisqu'elle requiert le ici-maintenant de la sensibilité. Pareillement la négation qui se

6. Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, p. 166-168.

marque formellement dans l'énoncé offre une vue sur les soutènements du discours, elle suggère une trouée dans son plancher par où nous apercevons un instant la distanciation persistante qui maintient l'ordre du langage à l'abri de celui des objets dont il parle et qui lui permet de les découper en toute indépendance conformément à sa logique propre : comme une lucarne percée sous le ventre d'un avion survolant la mer donne vue sur la mobilité de la surface liquide au-dessus de laquelle se soutient et s'avance l'ordre de la raison technique.

Nous voici donc en présence de trois être du *Non* : la négation du grammairien et du logicien, qui est apparente dans les propositions négatives ; la discontinuité du structuraliste et du linguiste, cachée dans la langue, qui tient espacés les termes du système et par le respect des invariances les intègre en une unité ; enfin, caché dans la parole, le manque que reconnaissent le logicien et l'analyste, qui traverse le discours et lui confère son pouvoir référentiel. Négation syntaxique, négatité structurale, négativité intentionnelle. Est-il possible, certes pas de les réduire, mais de les articuler ? Nous nous contenterons de suivre ici les indications de Freud qui portent plus spécialement sur le rapport du désir avec le négatif.

Dans la *Verneinung*, Freud observe en bon phénoménologue que c'est par la première de ces négations, nécessairement, que les autres peuvent se manifester dans le discours. Si nous n'avions pas la qualité du jugement, la signification et la désignation resteraient inexprimables. Nous ne pourrions pas dire ce qu'est le contenu d'une unité significative si nous étions privés du moyen grammatical de dire aussi ce qu'il n'est pas, de le distinguer de son environnement proche. Il suffit de jeter un coup d'œil sur un écrit de sémantique pour observer l'usage essentiel qu'on y fait de l'exclusion. Le « il ne faut pas confondre » du sémanticien, et plus généralement l' « opposition pertinente » du linguiste, sont l'expression dans le discours des intervalles réglés qu'ils détectent entre le terme étudié et le terme voisin : ainsi se signifie la signification. Quant à la désignation, son expression dans le discours peut paraître moins dépendante de la négation syntaxique, dans la mesure où elle paraît plutôt rassembler, réunir, que séparer. Ne saisit-on pas la fonction référentielle plutôt comme une position de l'objet dont parle le locuteur que comme sa négation ? Pourtant il faut reconnaître que cette position est une position à distance, que ce n'est jamais que par métaphore qu'on peut dire d'un discours qu'il est exhaustif, d'une signification qu'elle est « remplie » ; et de toute manière, « réunir », « rassembler » impliquent en eux, marquée dans le préfixe de la réitération, la présence d'une grandeur négative, au sens kantien, que la positivité du discours consisterait justement à re-parcourir, à parcourir en sens inverse. « Consisterait » parce qu'une telle conception n'est pas exempte de naïveté, autant que celle de l'*adequatio intellectus et rei* dont elle est la proche parente. Mais l'accepterait-on un instant, ces difficul-

tés mêmes de la philosophie (commune ou élaborée) de l'adéquation ne pourraient pas se dire, et l'on ne pourrait même pas savoir que l'on est dans l'adéquation, si celle-ci ne pouvait être distinguée de ce qui n'est pas elle, si elle ne s'opposait pas à l'inadéquation, non pas seulement comme à ce qu'elle n'est pas, mais comme à ce qui la permet : l'adéquation, ou son fantasme, se loge dans un espace ouvert par une inadéquation préalable, par un manque de contact qui laisse du jeu au désir de savoir, comme il faut au navire de Kant qui fait voile vers l'Amérique le vaste intervalle de l'Océan entre les continents, la nappe de la mobilité et du risque qui est l'élément de l'esprit, comme dira Hegel, pour que sa route s'y trace, y compris les moments « négatifs » de cette route quand les vents le refoulent[7]. Or cette négativité du manque, étendue à parcourir séparant Colomb de l'objet de son désir, mais aussi espace de défense qui préserve l' « objet » de tout parcours — au point que Colomb touchant terre croira prendre pied en Asie —, elle requiert également l'usage de la négation dans le langage : à défaut de la force positive du symbole de la négation, comme dit Freud, le retrait de l'objet ne serait pas saisissable, nous resterions dans une « certitude sensible » aveugle pour laquelle il n'y avait pas le désir, mais seulement l'alternative du besoin et du jouir, où par conséquent il n'y aurait pas un vis-à-vis (et un sujet), mais la rythmique de deux états même pas dénombrables.

Quand le patient dit : « ce n'est pas ma mère », il établit par l'usage grammatical de la négation un rapport d'exclusion entre deux termes, la personne de son rêve et sa mère ; mais ce rapport d'exclusion est bien plus qu'une qualité du jugement, il a valeur universelle, et deux fois. D'abord il est essentiel à l'ordre du langage de pouvoir distinguer un « objet » de tout autre objet qui n'est pas lui, ici la mère d'une autre personne qui n'est pas la mère, puisqu'il n'y a pas de langue si des intervalles constants entre des unités — ici de première articulation — ne sont pas strictement observés ; cela pour la négatité du système. Ensuite, et surtout dans le cas qui nous occupe, la dénégation du patient a valeur universelle en un autre sens, qui nous renvoie cette fois-ci à la négativité de la désignation : s'il doit nier que l'objet de son rêve soit sa mère, c'est que son rêve est en effet une négation de sa mère, au sens où le désir porte en soi la transgression des espacements constants et où le rêve est l'accomplissement du désir. La mère est la femme placée, en principe, hors désir, rêver d'elle est tourner l'interdit, et la supprimer en son essence de partenaire tabouée. En *se défendant* d'avoir rêvé à sa mère, le patient procède effectivement à la constitution ou à la reconstitution de sa

7. E. Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative* (1763), tr. fr., Paris, Vrin, 1949, p. 83-87. En conservant la métaphore kantienne, on dirait (Serge Boucheron) que la négation chez Hegel est le vent de face avec lequel le bateau compose, en louvoyant, en tirant des bordées, pour parvenir à son but. Chez Kant le négatif refoule, fait parcourir le chemin en sens inverse, fait régresser. On voit comme Freud est éloigné de Hegel.

mère comme « objet perdu » et de ce qu'il dit comme discours, il sort du plan du rêve et du désir pour s'installer dans celui de la connaissance[8], il institue derechef l'ordre du langage et celui de l'objectivité, à laquelle le langage se réfère, par la distanciation de ce qui est supposé avant tout discours et toute objectivité, c'est-à-dire la mère, par la rupture de l'identification originaire. Sa négation *répète* la négation qui est la possibilité du discours comme elle exprime celle qui est la condition du système de la langue. Et c'est ce qui autorise l'analyste à passer de la négation formelle présente dans le discours du patient à celle qui est distanciation fondamentale. Si bien qu'il ne serait même pas vrai de dire que l'interprète remplace le Non par le Oui : il passe du Non de syntaxe au Non de transcendance qui est position « au dehors », ekthèse.

Or cette idée d'une « répétition », d'une négation première dans la dénégation du patient nous invite à regarder un peu plus loin que la fonction du langage négatif dans la levée du refoulement. Et Freud est lui-même conduit à cet approfondissement puisque de la réflexion sur la reconnaissance du refoulé et sur le rôle qu'y joue la négation parlée, il passe tout naturellement à une méditation sur la corrélation qu'il est possible d'établir entre le Oui-Non du langage articulé et le introjeter-rejeter de la pulsion, et de là sur la constitution même de l'extériorité. Ce glissement a ceci de remarquable que s'y opère une inversion complète dans le rapport du symbole de la négation avec la pulsion : quand il réfléchit à la dénégation du patient, Freud voit dans le *Nein* ce qui permet une acceptation intellectuelle du refoulé, une première levée du refoulement ; mais lorsque, dans le cheminement de cette réflexion, il en vient à examiner comment la fonction intellectuelle du jugement peut s'appuyer sur la polarité des pulsions en Eros et mort, alors le *Nein* de la parole ne remplit plus seulement la fonction de reconnaissance intellectuelle du refoulé, il est « le substitut du refoulement, le Non est une estampille de ce dernier, un certificat d'origine, quelque chose comme " Made in Germany "[9] », il est « l'Erfolge de l'expulsion » et comme tel relève de la pulsion de destruction[10]. Ainsi la négation syntaxique, négation dans le discours, entretient avec l'impulsion destructrice, l'impulsion à rejeter, à mettre à l'extérieur, à refouler ou plutôt à forclore, un rapport foncièrement équivoque, puisqu'elle est à la fois l'emblème de sa présence et le moyen de sa disparition.

A cette première difficulté vient s'ajouter l'énigme d'une méditation, placée au centre de l'article, portant sur l'extériorité et l'intériorité. Freud se demande ce qu'est juger. Selon la tradition philosophique il admet deux sortes de jugements : d'attribution et de

8. Freud écrit bien « die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte *zur Kenntnis zu nehmen* » (*G.W.*, XIV, S. 12).
9. *G.W.*, XIV, S. 12.
10. *Ibid.*, S. 15.

réalité, les premiers reconnaissant ou refusant à un objet une propriété, les seconds l'existence. Or la forme initiale de la « propriété » est la valeur (bon/mauvais), et la polarité initiale de la valorisation est celle des pulsions. Eros l'unificateur commande l'introjection de l'objet dans le sujet ; la pulsion destructrice, leur dissociation, l'éjection de l'objet. Ainsi les jugements d'attribution paraissent réductibles à des expressions de pulsion, la polarité du jugement étant complètement recouverte par celle de la valeur et celle-ci par celle des pulsions. Hypothèse « matérialiste » qui peut scandaliser, mais qui n'est pas vraiment ce que Freud a en vue. Ce qu'il a en vue apparaît quand il se tourne vers le jugement de réalité : là encore, dit-il, « c'est une question d'*extérieur* et d'*intérieur*. Le non-réel, ce qui est seulement représenté, le subjectif n'est qu'à l'*intérieur*, l'autre, le réel existant aussi à l'*extérieur* [11]. » Seulement il ne s'agit plus ici de valoriser, il s'agit de reconnaître si l'objet lui même est dehors ou seulement dedans, si par conséquent il a été rejeté (et perdu) ou au contraire incorporé, s'il a été objet de destruction ou sujet de plaisir. La réalité est ce qui a été rejeté, elle est ce qu'on rencontre sans le reconnaître d'abord. Est-ce dire que le clivage où prend origine l'extériorité (et l'intériorité) est bel et bien celui de la polarisation archaïque des pulsions ? La négation du langage n'est-elle qu'un label du rejet pulsionnel ?

Mais un label, ce serait déjà quelque chose, et il faudrait (tâche habituelle aux matérialistes, tâche impossible) qu'ayant effectué la réduction, on explique ensuite pourquoi et comment il y a deux niveaux, ou états, ou moments, ou places, ici la pulsion de mort et son emblème, et non un seul. Mais le texte ne dit même pas cela. Il dit : « L'opposition (Gegensatz) entre subjectif et objectif ne s'institue pas dès le début. Elle s'établit premièrement grâce à ceci : que l'activité de pensée possède la faculté de rendre à nouveau présente, grâce à la reproduction dans la représentation, une chose une fois qu'elle a été perçue, tandis que l'objet à l'extérieur n'a plus besoin d'être là [12]. » Extérieur et intérieur ne coïncident pas simplement avec craché et avalé qui sont « au début ». Le *Real-Ich* n'est pas une autre figure du *Lust-Ich*. Et encore une fois d'où viendrait à ce dernier un tel pouvoir d'altération ? Le moi-plaisir, quand il crache ce qui est mauvais, ne constitue pas la réalité. Ce qui est craché est ce qui est craché, ça n'existe plus pour le corps de plaisir, c'est anéanti. Pour que ce qui est rejeté *soit quelque chose* quand même, il faut qu'à la pulsion de détruire se surajoute la force contraire d'apprésenter l'absence. Alors la perte peut-être une perte, la présence d'un manque ; et l'objet une réalité, quelque chose qui est même quand il n'est pas là. Mais cette force de rendre présent, de « reproduire dans la représentation » un objet absent, quelle est-elle ? C'est, dit Freud, le pouvoir de la négation linguistique.

11. *Ibid.*, S. 13.
12. *Ibid.*, S. 14.

Réalité et désir naissent ensemble à l'entrée dans le langage. La remarque d'Emile Benveniste, que la dénégation chez l'analysé « est en quelque sorte constitutive du contenu nié » rencontre dans la réflexion de Freud plus qu'un assentiment. Dans le dernier des *Trois essais sur la théorie de la sexualité* déjà, il est dit que l'objet se constitue comme quelque chose de perdu en quête de quoi la libido erre ; mais il ne s'agit encore que de l'objet « sexuel », et le thème de la perte n'est pas relié explicitement à celui du langage [13]. C'est à partir des grands essais des années 1920, l'*Analyse du moi*, et *Par delà le principe de plaisir*, auxquel appartient l'article sur *La négation*, que l'accent est mis sur la constitution simultanée de la réalité, de la subjectivité et du désir par l'éclatement d'une situation originaire qui est celle de l'identification [14] et sur la fonction du langage dans cet éclatement. Le jeu *fort-da* [15] est celui par lequel l'enfant constitue l'objet comme quelque chose qui peut être là (*da*) et n'être pas là (*fort*), puisqu'on peut le faire disparaître quand il est là et le rappeler à la « présence » quand il est absent : cette faculté de se dérober sans cesser d'être est ce qui fait de la bobine que l'enfant jette par-dessus le bord de son lit au bout d'une ficelle, le modèle de tout objet, et de cette ficelle, celui de toute distance référentielle. Freud relie expressément la constitution de l'objectivité avec le dédit de la mère, qui s'absente. Mais la perte de la mère n'est pas par elle-même suffisante pour que la mère soit objectivée ; la « mère » est ambivalente (bonne-mauvaise) bien avant que l'objectivation soit possible ; seulement cette ambivalence est justement pré-objectale et pré-objective. La scansion du mangé-introjeté et du craché-rejeté ne détermine par un *rapport* avec le sein ; elle marque le rythme, non cumulatif et non référé, du Moi-plaisir oscillant entre la détente et la tension, gouverné par le principe de jouissance : « Pas de Non en provenance de l'inconscient », dit Freud [16]. La *différence* entre les deux pôles de l'oscillation n'est pas la *référence* qui sépare et relie l'intérieur et l'extérieur. Cette référence ne peut s'instituer comme réalité possible que si le rejeté-manquant est retenu (par objectivation) et soutenu (par cumulation) en dehors de la scansion plaisir/déplaisir. C'est pourquoi le premier dédit, le retrait du sein, bien loin de tracer la ligne de clivage entre Moi et réalité ne fait qu'instituer l'auto-érotisme, l'enroule-

13. *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), tr. fr., Paris, Gallimard, 1945, *passim* notamment p. 151, 168.
14. Psychologie collective et analyse du Moi (1921), chap. VII, tr. fr., in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1948 ; Le Moi et le Ça (1923), chap. III, *ibid.* ; Par delà le principe de plaisir (1920), chap. II, *ibid.* Le texte allemand se trouve in *G.W.*, XIII.
15. Par delà..., *ibid.*, p. 13-16.
16. Die Verneinung, *loc. cit.*, S. 15 ; cf. das Unbewusste (1915), *G.W.*, X. S. 285-286 ; trad. fr., *loc. cit.*, p. 96-98.

ment de la surface corporelle sur elle-même, la reconstitution de la suffisance du Moi-plaisir, et que fonder la perversion polymorphe de l'enfance, qui repose sur un tel déni de la réalité. Cette errance narcissique précède l'objectivation : elle est à celle-ci comme un art à une science. C'est avec l'entrée de l'enfant dans le langage que le + et le — de la jouissance peuvent être basculés sur l'axe de la référence ouvert par la désignation et que la mère peut être distanciée comme un objet visible. Cette distance est exactement la profondeur, car ce que l'enfant éprouve avec la bobine, c'est que l'objet, comme la lune dans la lunette de Frege, a deux faces, une par laquelle il se donne, l'autre dans laquelle il se réserve à jamais, et cette profondeur construite sur la bobine est le modèle de l'objectivité auquel la mère, elle aussi, se conforme ; la « réalité » est ce qui échappe. Or cette élision qui fait l'envers des choses ne peut être posée que parce qu'il y a le *fort* et le *da*, le Non et le Oui, parce que l'opposition initiale de l'absence et de la présence permet à tout être parlant de poser dans son discours et par lui ce qui n'est pas. Le langage institue la troisième dimension pour autant qu'elle n'est pas la dimension numéro trois, mais la dimension première quant à la représentation, celle selon laquelle est dressée la scène imaginaire et au bout de laquelle, pour ainsi dire, la « réalité » sera délimitée par l'épreuve des mots et des actes.

Le désir commence alors pour autant qu'il est précédé, annoncé et marqué par son cortège de représentants, parce que commence la négativité de l'objet-signe, parce que s'étend la distance, la tension qui séparent à jamais « l'intérieur » et l'objet. La représentation de la pulsion, qui constitue le désir, exige que le négatif puisse être posé : telle est la fonction référentielle du langage. On a en abondance dans l'œuvre de Freud de quoi apaiser les craintes de certains commentateurs qui voient dans la *Verneinung* l'énoncé d'une thèse réductrice brute. E. Benveniste estime que Freud « ramène la polarité de l'affirmation et de la négation linguistiques, au mécanisme bio-psychologique de l'admission en soi et du rejet hors de soi, lié à l'appréciation du bon et du mauvais [17]. » Matérialisme vulgaire dont le linguiste ne s'estime pas satisfait : « Mais l'animal aussi est capable de cette évaluation qui conduit à admettre en soi ou à rejeter hors de soi. » La négation vraiment linguistique n'est pas simplement expulsion, ajoute-t-il ; dans l'ordre du langage, « la négation est d'abord admission. » Pourquoi ? « Elle doit poser explicitement pour supprimer », « un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence [18]. » C'est sur la puissance thétique du discours, dont l'impuissance du sujet parlant à faire disparaître ce dont il parle, même en le niant, est le symptôme renversé, que le linguiste fait justement reposer le

17. Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne, *loc. cit.*, p. 84.
18. *Ibid.*

droit qu'a l'analyste de comprendre le Non comme un Oui : la négation linguistique suppose une affirmation. Et celle-ci, à suivre E. Benveniste, consiste dans la nécessaire énonciation de ce qui est nié, dans la position « formelle » du nié dans le discours. La positivité du négatif linguistique consisterait donc en ce que la proposition même négative est positionnelle. Mais précisément Freud en écrivant à la fin de la *Verneinung* que « la constitution du symbole de la négation a permis à la pensée un premier degré d'indépendance par rapport aux conséquences du refoulement et par là, également, à la coercition du principe de plaisir [19] », se recommande du *symbole de la négation* et par conséquent, de la forme du jugement négatif, pour marquer ce que la parole ajoute (ou retire) au principe de plaisir, à la scansion pulsionnelle. Bien loin de la réduction matérialiste redoutée de E. Benveniste, ce qui est nécessairement supposé dans La négation, c'est la mutation de la pulsion en désir par son passage dans le langage, et c'est le fait, fondamental pour l'analyste, que le jugement négatif, Non du grammairien, dénégation du patient, est comme une répétition de la négation constitutive du jugement, une répétition de la scansion pulsionnelle, peut-être, mais détournée dans la négativité de transcendance, dans le jeu de langage [20].

Nier n'est pas et ne peut pas être pour Freud expulser hors de soi au sens où l'animal rejette ce qui lui déplaît. L'acte de juger est, dit Freud, le « développement finalisé (die zweckmässige Entwicklung) de ces opérations qui obéissent originairement au principe de plaisir [21] ». C'est se placer aux antipodes d'une simple réduction de l'intellect à la pulsion ; on a affaire à une opération par laquelle le Moi-plaisir, enveloppé dans la scansion pulsionnelle, se trouve à la fois impliqué et refoulé dans une téléologie,

19. Die Verneinung, *loc. cit.*, S. 15.
20. J. Hyppolite aperçoit dans son *Commentaire*, ce dédoublement de la négativité au cours de la réflexion freudienne : « Qu'est-ce que signifie dès lors cette dissymétrie entre l'affirmation et la négation ? Elle signifie que tout le refoulé peut être repris et réutilisé dans une espèce de suspension, et qu'en quelque sorte, au lieu d'être sous la domination des instincts d'attraction et d'expulsion, il peut se produire une marge de la pensée, une apparition de l'être sous la forme de ne l'être pas, qui se produit avec la dénégation, c'est-à-dire où le symbole de la négation est rattaché à l'attitude concrète de la dénégation (...). Donc, il faut absolument séparer l'instinct de destruction et la forme de destruction, car on ne comprendrait pas ce que veut dire Freud. » (Commentaire..., *loc. cit.*, p. 39-40). Comme le note P. Ricœur, l'étonnant (et c'est là en effet le noyau même de l'étonnement qu'il éprouve devant l'œuvre de Freud) n'est pas que le Non de transcendance dérive du Non de pulsion, mais que ce dernier ait le premier pour représentant, étant donné l'immense importance que la négation symbolique revêt dans le jeu, l'art et la constitution même de la réalité : « Cette trouvaille, écrit l'auteur de *De l'interprétation*, suffit à remettre en flux toute l'analyse des représentants de pulsion. La pulsion de mort ne se ferme pas sur la destructivité qui en est, disions-nous, la clameur ; peut-être s'ouvre-t-elle sur d'autres aspects du « travail du négatif », qui demeure « silencieux » comme elle-même » (*De l'interprétation, loc. cit.*, p. 311). C'est exactement dans l'intervalle de ces deux Non, dans leur articulation par Aufhebung, que P. Ricœur entend loger son interprétation « spirituelle » (p. 18), « dialectique » (*passim*) de l'art, de la culture et enfin de la religion.
21. Die Verneinung, *loc. cit.*, S. 15.

qui est celle de la connaissance. Certes, quand Freud écrit qu' « au moyen du symbole de la négation, l'activité de la pensée s'affranchit des limitations du refoulement et s'enrichit de contenus dont elle ne peut se priver pour s'accomplir [22] », on peut être frappé par l'énergie qu'il attribue à cette finalité. On dira que si la pensée a besoin de s'accomplir, si elle ne peut se priver du contenu refoulé, c'est qu'elle puise son énergie dans le même réservoir que les pulsions. Seulement c'est après mutation. Celle-ci consiste en la liaison de l'énergie pulsionnelle dans des groupes de relations invariantes, qui forment des systèmes. La relation *fort/da* est le modèle simple et absolu de cette liaison systématique, sous les deux critères qui sont en jeu dans l'épreuve de réalité : d'un côté, elle marque l'écart horizontal qui dans le système linguistique permet de fixer des termes en les plaçant dans des couples d'opposés, et elle circonscrit de la sorte l'espace où viendront prendre place les « *représentants de mot* » de l'objet. Mais d'un autre côté, on l'a dit, le *da* et le *fort* sont associés par l'enfant à une activité de présentation et d'occultation de l'objet, qui cette fois fixe l'étendue scénique où viennent se dresser les « *représentations de chose* » de l'objet. En ces deux axes, respectivement celui de la signification (opposition) et celui de la désignation (épaisseur), nous reconnaissons ceux du langage articulé. C'est dans le référentiel déterminé par leur croisement que l'énergie pulsionnelle se trouvera prise ; ce référentiel est constitutif du principe de réalité. Il n'est donc pas question de le déduire de l' « ordre » pulsionnel qu'il refoule tandis que s'institue la réalité. Pour Freud il y a *deux* principes de l' « advenir » psychique [23] ; on ne saurait établir entre l'un et l'autre la moindre continuité, fût-elle dialectique. Toute réconciliation (spiritualiste ou matérialiste) est un leurre.

Avec Freud, la Bedeutung n'est plus prise comme une distance simplement théorétique, elle est une Entzweiung, la division en deux de ce qui était « originairement un », l'infans au sein. Toute objectité viendra s'inscrire dans la distance ouverte par une perte. La perception suppose cet écartèlement, qui servira de modèle à la théorie de la connaissance. L'envers et l'endroit, c'est-à-dire la négativité profonde de la chose, de l'objet en tant que à-connaître, prennent leur départ dans cette distance. Ici l'espace de la Bedeutung est vivifié : celui où l'œil bouge, sans doute, mais cet œil, c'est le symbole du désir ; son bougé perpétuel, le mouvement du désir. Il faut poser l'identité de vouloir savoir et de désirer ; Socrate l'a inaugurée, incarnée. Vouloir savoir est impliqué dans le discours : tournant *autour* de son objet, dans l'espace profond, l'objet se dérobant toujours par quelque face. Etre l'objet, le cinquième mode de connaissance de la *VII^e Lettre*, voilà ce que permet et interdit cette Entzweiung. Elle place un intervalle infranchissable *en bor-*

22. *Ibid.*, S. 12-13.
23. Cf. Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (1911), *G.W.*, VIII.

dure du discours. Bord fait de vide. Ce vide fait que, parlant, nous ne sommes pas ce dont nous parlons, et que notre parole est en attente de son répondant (sa référence), de l'autre côté, tout comme l'est notre désir.

Est-ce donc le langage qui détient ce pouvoir de rupture avec le sein, avec le pré-monde ? Non, on l'a dit, et Freud le montre sans équivoque, l'ambivalence du sein, de la « mère », est bien plus vieille que l'apprentissage de la langue. Mais c'est celui-ci qui donne à celle-là la possibilité d'apparaître comme telle : c'est parce que l'enfant dispose du Non (*fort*) de la langue que la dérobade de la mère, sa face cachée, son épaisseur de chose, peut être posée. La qualité du jugement négatif pourra donner, dans l'aplat de la langue, un « équivalent » de l'épaisseur de la chose. Le langage ne constitue pas cette épaisseur, qui en effet relève premièrement de l'alternance du plaire-déplaire ; mais il la fait apparaître. Il en est la raison phénoménologique, non ontologique.

En reprenant ces thèmes de Freud, on ne traite encore qu'un fragment du problème. Car le dédoublement supposé du pré-monde n'ouvre pas seulement la distance où s'installe l'œil au bord du discours. Cet arrachement produit *dans* le discours des effets de distorsion. Une figure est installée au fond de notre parole, qui opère comme la matrice de ces effets ; qui s'en prend à nos mots pour faire avec eux des formes et des images. L'étendue du désir vient faire le lit des pensées et les y couche. Par la Entzweiung, l'objet est perdu ; par le fantasme, il est re-présenté. Il faudra reprendre l'analyse de cet œil qui n'est plus au bord, mais au fond du discours.

APPENDICE

S. Freud, Die Verneinung (La (dé)négation) (1925), *Gesammelte Werke*, Imago publishing, London, Bd XIV, S. 11-15.

La manière dont nos patients présentent ce qui leur vient à l'idée (leurs associations) pendant le travail analytique nous donne l'occasion de faire certaines remarques intéressantes. « Vous allez sans doute penser que je veux vous dire quelque chose d'offensant, mais en réalité je n'ai pas cette intention. » Nous comprenons qu'il s'agit là du refus (Abweisung) d'une idée qui vient justement d'émerger par projection. Ou encore : « Vous vous demandez qui peut bien être cette personne dans mon rêve. Ce n'est *pas* ma mère ». Nous corrigeons : c'est donc sa mère. Nous prenons la liberté, avec l'interprétation, de détourner les yeux (absehen) de la négation et de ne retenir que le contenu de l'idée. C'est comme si le patient avait dit : « C'est vrai, ma mère est ce qui m'est venu à l'idée à propos de cette personne, mais je n'ai aucun plaisir à admettre cette association. »

A l'occasion, on peut obtenir d'une manière très commode l'éclaircissement qu'on recherche sur le refoulé inconscient. On demande : Qu'est-ce qui vous paraît le plus totalement invraisemblable dans cette situation ? Qu'est-ce qui, selon vous, est placé, à ce moment-là aussi loin que possible de vous-même ? Si le patient tombe dans le piège, s'il nomme ce à quoi il veut le moins accorder créance, alors presque toujours, par là-même il aura confessé précisément l'essentiel (das Richtige). On trouve un assez joli pendant à cette expérience chez le névrosé obsessionnel qui a déjà été introduit à la compréhension de ses propres symptômes. « J'ai eu une nouvelle représentation obsessionnelle. Il m'est tout de suite venu à l'idée qu'elle pourrait vouloir dire telle chose déterminée. Mais non, ça ne peut pas être vrai ; autrement l'idée n'aurait pas pu m'en venir. » Ce qu'il retranche (verwirft) grâce à cette argumentation (Begründung), qu'il a apprise de la cure, c'est naturellement le véritable sens de la nouvelle représentation obsessionnelle.

Un contenu de représentation ou de pensée refoulé peut donc se frayer passage (durchdringen) jusqu'à la conscience, à condition qu'il se laisse nier. La négation est une manière de prendre con-

naissance du refoulé, à proprement parler, elle est déjà une levée (Aufhebung) du refoulement, mais certainement pas une acceptation (Annahme) du refoulé. On voit comment ici la fonction intellectuelle se dissocie du processus affectif. Avec l'aide de la négation, on ne fait faire marche arrière qu'à l'une des suites du processus de refoulement à savoir que son contenu de représentation ne s'étend pas jusqu'à la conscience. Il en résulte une sorte d'acceptation (Annahme) intellectuelle du refoulé cependant que l'essentiel reste soumis au refoulement [1]. Au cours du travail analytique, nous créons souvent une autre altération de la même situation, qui est très importante et passablement surprenante. Nous réussissons à vaincre la négation même et à obtenir la pleine acceptation (Annahme) intellectuelle du refoulé, — le processus de refoulement lui-même n'est pas levé (aufgehoben) de ce fait.

La tâche de la fonction intellectuelle du jugement étant d'affirmer (bejahen) ou de nier (verneinen) des contenus de pensée, nous sommes conduits par les précédentes remarques à l'origine psychologique de cette fonction. Nier quelque chose dans le jugement, cela veut dire au fond : voilà une chose que je préférerais bien refouler. La condamnation (Verurteilung, méjugement) est le substitut (Ersatz) du refoulement, son Non est une estampille de ce dernier, un certificat d'origine, quelque chose comme « made in Germany ». Au moyen du symbole de la négation, l'activité de la pensée s'affranchit des limitations du refoulement et s'enrichit de contenus dont elle ne peut se priver pour s'accomplir.

La fonction du jugement a pour l'essentiel deux décisions à prendre. Elle doit d'une chose dire ou dédire (zu- oder absprechen) une propriété, et elle doit d'une représentation accorder ou contester l'existence dans la réalité. La propriété de laquelle il doit être décidé, pourrait avoir été originellement bonne ou mauvaise, utile ou nuisible. Traduit dans la langue des motions pulsionnelles (Triebregungen) orales les plus anciennes : je veux manger ça, ou je veux le cracher ; et dans une transposition ultérieure : je veux introduire ça en moi et exclure ça de moi. Donc : ça doit être en moi ou hors de moi. Le Moi-plaisir (Lust-Ich) originel veut, comme je l'ai montré ailleurs, introjeter en soi tout ce qui est bon, rejeter de soi tout ce qui est mauvais. Le mauvais, ce qui est étranger au Moi, ce qui se trouve au dehors, lui est tout d'abord identique [2].

L'autre décision que prend la fonction de jugement, celle qui porte sur l'existence réelle d'une chose représentée, intéresse (ist ein Interesse des) le Moi-réalité (Real-Ich) définitif, qui s'est développé à partir du Moi-plaisir initial (épreuve de réalité, Realitätsprüfung). Maintenant, il ne s'agit plus de savoir si quelque chose

1. Le même processus se trouve à la base du processus connu de « l'évocation » (Berufen). « Quelle chance de n'avoir pas eu ma migraine depuis si longtemps ! ». Mais c'est le premier avertissement de l'accès, dont on sent déjà l'imminence, auquel pourtant on ne veut pas encore croire.

2. Cf. Pulsions et destins de pulsions, *G.W.*, X.

de perçu (une chose) doit être accepté ou non dans le Moi, mais si quelque chose qui existe dans le Moi comme représentation peut être retrouvé aussi dans la perception (réalité). C'est, comme on voit, de nouveau une question *d'extérieur et d'intérieur*. Le non-réel, ce qui est seulement représenté, le subjectif, n'est qu'à l'intérieur ; l'autre, le réel, existe aussi à *l'extérieur*. Dans ce développement, la considération pour le principe de plaisir a été laissée de côté. L'expérience a enseigné que l'important n'est pas seulement qu'une chose (objet de satisfaction) possède la « bonne » propriété, qu'elle mérite donc d'être accueillie dans le Moi, mais aussi qu'elle soit là dans le monde extérieur, de sorte qu'on puisse s'emparer d'elle selon qu'il en est besoin. Pour comprendre ce progrès, il faut se rappeler que toutes les représentations proviennent (stammen) de perceptions, dont elles sont des répétitions (Wiederholungen). A l'origine donc, l'existence de la représentation est déjà une caution de la réalité du représenté. L'opposition (der Gegensatz) entre subjectif et objectif ne s'institue pas dès le début. Elle s'établit premièrement grâce à ceci : que l'activité de pensée possède la faculté de rendre à nouveau présente, grâce à la reproduction dans la représentation, une chose une fois qu'elle a été perçue, tandis que l'objet à l'extérieur n'a plus besoin d'être existant (vorhanden). Le but premier et tout proche de l'épreuve de réalité, ce n'est donc pas de trouver dans la perception réelle un objet qui corresponde au représenté, mais de le *retrouver*, de s'assurer qu'il est encore existant. Une contribution ultérieure à l'éloignement (Entfremdung, aliénation) entre le sujet et l'objet procède d'une autre faculté de la capacité de penser. La reproduction de la perception dans la représentation n'en est pas toujours la fidèle répétition ; elle peut être modifiée par des élisions (Weglassungen), altérée par des fusions d'éléments divers. L'épreuve de réalité doit alors contrôler jusqu'à quel point s'étendent ces déformations (Entstellungen). Mais on reconnaît pour condition à l'institution (die Einsetzung) de l'épreuve de réalité que se soient perdus (verloren) des objets qui, un jour, avaient procuré une satisfaction réelle.

L'acte de juger (das Urteilen) est l'action intellectuelle qui décide du choix de l'action motrice, qui met un terme à la supension (Aufschub) de la pensée et qui fait passer du penser à l'agir. J'ai déjà traité ailleurs de la suspension de la pensée. Il faut la considérer comme une mise à l'essai, comme un tâtonnement moteur effectué aux moindres frais de décharge (Abfuhr). Réfléchissons : où donc le Moi a-t-il précédemment employé un tel tâtonnement, en quelle place a-t-il fait l'apprentissage de la technique qu'il applique à présent aux processus de pensée ? Cela échoit à la terminaison sensorielle de l'appareil psychique du côté des perceptions sensibles. Selon notre hypothèse, la perception, en effet, n'est pas un processus purement passif, mais le Moi lance périodiquement de petites quantités d'investissement dans le système de perception, au moyen desquelles il tâte (verkostet) les excita-

tions extérieures pour se retirer à nouveau après chacune de ces sorties de palpation (nach jedem solchen tastenden Verstoss).

Pour la première fois, l'étude du jugement nous ouvre peut-être la vue sur la façon dont s'institue une fonction intellectuelle en se dégageant du jeu des pulsions primaires. L'acte de juger est le développement finalisé de ces opérations qui obéissent originellement au principe de plaisir : l'installation (Einbeziehung) dans le Moi ou l'expulsion (Ausstossung) hors du Moi. Sa polarité paraît répondre au caractère opposé des deux groupes de pulsions que nous admettons. L'affirmation (Bejahung) — en tant que substitut de l'unification (als Ersatz der Vereinigung) — relève de l'Eros, la négation — qui fait suite à l'expulsion (Nachfolge der Ausstossung) — de la pulsion de destruction. Le plaisir de nier en général, le négativisme de nombreux psychotiques doit vraisemblablement être compris comme un indice de la désintrication (Entmischung) des pulsions grâce au retrait (Abzug) des composantes libidinales. Mais l'accomplissement de la fonction du jugement est rendu possible en premier lieu parce que la constitution du symbole de la négation a permis à la pensée un premier degré d'indépendance par rapport aux conséquences du refoulement et du même coup à la coercition du principe de plaisir.

Avec cette façon de comprendre la négation, s'accorde très bien ceci : que l'on ne découvre dans l'analyse aucun « Non » en provenance de l'inconscient, et que la reconnaissance de l'inconscient de la part du Moi s'exprime en une formule négative. Aucune preuve plus forte qu'on est arrivé à découvrir l'inconscient que lorsque l'analysé réagit avec une phrase comme : *Ça, je ne l'ai pas pensé*, ou : *Ça, je n'y ai pas (jamais) pensé.*

(Fischer Verlag pour l'édition allemande. Traduction J.F.L. sous réserve des ayant-droits de l'édition française : Gallimard, Payot, Presses Universitaires de France.)

L'OPPOSITION ET LA DIFFERENCE

Par delà l'alternative.

La signification n'épuise pas le sens, mais la signification et la désignation conjuguées non plus. Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural. Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive au sein des discours et des perceptions, comme ce qui les trouble. Il est l'espace propre au désir, l'enjeu de la lutte que les peintres et les poètes ne cessent de mener contre le retour de l'Ego et du texte.

En cherchant à caractériser cet espace, ou du moins ses effets dans les données du discours ou de la vue, on ne vise pas seulement à le disjoindre de l'ordre de la signification ou de la profondeur de la désignation, on se met en posture d'approcher le lieu où travaille la vérité. La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement. La connaissance suppose l'espace de signification où réside l'ensemble des contraintes syntaxiques qui régissent la consistance de son discours ; et pour autant qu'elle est discours référentiel, elle requiert aussi l'espace de désignation au sein duquel le locuteur savant jauge la référence de son discours.

Mais la vérité survient (e-venit) comme ce qui n'est pas à sa place ; elle est essentiellement déplacée ; comme telle, promise à l'élision : pas de place pour elle, pas pré-vue, ni pré-entendue. Tout est en place au contraire, dans les deux espaces de la signification et de la désignation, pour que ses effets paraissent de simples erreurs, bavures dues à l'inattention, au mauvais ajustage des pièces du discours, à la mauvaise accommodation de l'œil. Tout est prêt pour l'effacement de l'événement, pour la restauration de la bonne forme, de la pensée claire et distincte. La vérité se présente comme une chute, comme un glissement et une erreur : ce que veut dire en latin *lapsus*. L'événement ouvre un espace et un temps de vertige, il n'est pas rattaché à son contexte ou à son environnement perceptif, cette discontinuité ou ce flottement va de pair avec l'angoisse : « *Quantum d'angoisse librement flottant* (...)

qui se trouve prêt à chaque instant à se lier au premier contenu de représentation venu[1]. » L'inattendu n'est pas angoissant parce qu'inattendu comme le disent les bons esprits du rangement, il est inattendu parce qu'angoissant, inattendu en ce que l'angoisse se mêle à des « représentations » (des significations, des désignations) où elle paraissait n'avoir rien à faire et les marque, de manière insensée. Que l'attente ne soit pas telle que justement l'insensé soit forclos ou refoulé, pas reçu, ou bien s'il est reçu, travesti, qu'elle se prête à l'événement, cela exige aussi du côté de l'oreille ou de l'œil (oreille pour la signification discursive, œil pour la désignation représentative), quelque chose de librement flottant, le déploiement d'une aire événementielle, et au fond un dérèglement.

Le lecteur consciencieux a déjà compris, sur *Le coup de dés,* que le volume de hasard où sera possible la rencontre de cet insensé que nulle disposition significative (coup de dés) ne pourra abolir, c'est précisément lui que Mallarmé ouvre dans l'étendue bien réglée, discrète de la typographie. Mais il a pu se méprendre, avec moi, sur la portée de ce transfert d'espace. Il s'agit maintenant de dissiper la représentation perceptive sous laquelle ce qui est proprement l'événement a pu se masquer dans notre intelligence du fait mallarméen, il s'agit de montrer que l'on n'a pas rendu compte de ce fait pour en avoir attribué la responsabilité aux propriétés de l'étendue plastique. Effectuer cette désillusion, ce sera donc notamment montrer que cette dernière étendue est elle-même l'enjeu d'une bataille entre la bonne forme et la mauvaise, entre le reconnaissable, l'ordonné et le méconnu, l'étranger, l'angoissant.

Il n'est pas vrai que nous soyons toujours au monde comme dans un bain de perceptions et de sens. On n'a pas tout dit de notre expérience spatio-temporelle en la caractérisant comme une profondeur enveloppée, comme une transcendance immanente, comme un chiasme. Le monde aussi est susceptible d'événements. Il y a des lapsus du monde, des émergences de zones non baignantes, des crises de « transcendance » sans répondant ; l'espace et le temps mondains peuvent nous dessaisir, au même titre que le langage. Ce monde de la présentation, quand bien même on aura cru l'ancrer dans le corps supposé propre et ainsi le soustraire à la néantisation du discours et le rendre à une présence indéniable, à une foi originaire, ce monde n'est pas exempt des risques de l' « insignifiance », il l'est peut-être moins, il l'est surtout autrement. Celle-ci ne sera évidemment plus le manque de signification linguistique (par non lexicalité, ou par agrammaticalité), elle sera l'effacement du haut et du bas, ou de la stéréognosie, ou la nuit, ou le silence, toute les pertes de la position des rapports du monde et du corps, les pertes thétiques : « Solitude, silence, obscurité, qu'en dire d'autre si ce n'est qu'ils sont les moments auxquels est

1. S. Freud, Ueber die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als « Angst-neurose » abzutrennen (1895), *G.W.*, I, S. 318-319.

nouée une angoisse infantile, chez la plupart jamais pleinement dissipée[2] ? » C'est une mauvaise abstraction que de prétendre penser la perception en dehors de l'émotion[3] ; il n'y aurait pas de possibilité d'émotion si notre prise corporelle sur le monde n'était incertaine en son fond, si la possibilité d'un non-monde n'était donnée en même temps que sa « certitude ». Cette possibilité n'est pas seulement un pouvoir théorique de suspension de la thèse mondaine, mais cette puissance d'*épochè,* si elle ne se réduit pas seulement à une dénégation discursive, dont nous comprenons qu'il sera toujours facile de la retourner comme symptôme involontaire d'une affirmation, est elle-même issue d'une puissance proprement corporelle d'anéantissement, de dénouement des liens que corps et monde entretiennent, et nous avons une expérience (si l'on peut dire, alors qu'elle est l'arrêt de l'expérience), une expérience normale de cette « inexpérience » dans les faits de la jouissance et du sommeil. On dira que cette inexpérience requiert l'expérience, qu'elle a pour ainsi dire des bords par lesquels elle touche ce qui est présentation, que même s'il n'y a pas rétention de la présence dans l'orgasme ou le sommeil profond, ils ne peuvent jamais être, non seulement pensés, mais « vécus » que par différence, qu'en opposition avec les états de prise sur le monde et d'être-là.

Il n'y a pas à dire le contraire ; seulement il faut distinguer cette différence de l'opposition dont on a dit qu'elle est tout le secret de la signification dans l'ordre du langage, et il faut surtout la dissocier de la profondeur de la négation incluse dans l'expérience que le sujet a du signe. On va voir que la différence n'est ni la négation plate qui tient écartés les éléments d'un système (linguistique), ni cette dénégation profonde qui ouvre le champ référentiel ou représentatif en vis-à-vis du discours, et que si c'est l'événement, le lapsus ou l'orgasme qui nous viennent comme exemples sous la plume pour commencer à esquisser le champ de la différence, ce n'est pas par hasard, c'est parce que dans tous ces « cas », contrairement à ce qui se produit dans la signification ou la désignation, *l'écart n'est pas celui de deux termes* placés dans le même plan, inscrits sur le même support, à la limite réversibles moyennant certaines conditions opératoires, mais au contraire *la « relation » de deux « états » hétérogènes et cependant jouxtés dans une anachronie irréversible.* Hegel avait raison de dire que l'esprit cicatrise vite ses blessures : c'est qu'il n'y a pas de blessure pour le langage. Et Merleau-Ponty n'a pas tort de résorber toute relation du corps au monde en foi originaire, puisqu'il faut que l'un et l'autre soient là ensemble, tenus par cette foi, ou bien ils n'y sont ni l'un ni l'autre. Pourtant nous pourrons détecter des

2. S. Freud, Das Unheimliche (1919), *G.W.*, XII, S. 268.

3. Il n'y a pas de corps ému dans la phénoménologie de Merleau-Ponty. Les dérèglements, l'hallucination par exemple, sont seulement pris comme occasion de vérifier l'hypothèse de normalité, qui est celle de l'entente originaire. Voir en particulier *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, p. 385 et suiv.

effets de différence jusque dans l'ordre discursif et jusque dans l'ordre perceptif, sans même invoquer le silence et l'obscurité, c'est-à-dire le néant de l'un et de l'autre ordres. Il suffit qu'il y ait au sein de ces ordres des anéantissements irréductibles aux écarts de l'opposition ou à la profondeur de la désignation, des événements insensés, c'est-à-dire des opérations ou des effets d'opérations requérant un « ordre » qui ne peut pas relever des négativités que nous avons identifiées *justement parce qu'il ne s'y inscrit que négativement,* d'un ordre qu'on est tenté de ce fait de supposer positif. Seulement le Oui de cet ordre qui vient déranger le Non du discours et le Non de la perception, c'est celui du désir en tant que pulsion de mort.

Sexe non-humain.

Le discours d'abord, et encore. Si la différence n'est pas l'opposition, c'est que les termes n'appartiennent pas au même être, au même ordre, et s'agissant du langage, cela veut dire que l'un appartient au langage et l'autre pas. La critique de l'opposition conduit donc encore vers celle de la dialectique hégélienne. Mais il ne s'agit pas à présent de repérer dans la position de cette dernière l'élision du sensible et de la distance de désignation, c'est-à-dire de mener la critique à partir d'une philosophie de la perception qui ne peut se penser que comme philosophie du sujet (serait-il corps) ; il faut passer par delà le principe de subjectivité et de non-subjectivité, sortir de l'alternative du système et du sujet, s'en prendre non seulement à la dialectique, mais à la dia-déictique, s'il est vrai que cette dernière, à l'instar de la première, est tentée d'éroder la différence sensible et d'envelopper le corps dans l'*ordre* d'un monde. Laissons-nous guider un instant par une indication critique radicale rencontrée dans une réflexion de Marx à propos d'une proposition particulièrement provocante de la *Philosophie du droit* de Hegel que voici : « Il est de la conception logique la plus juste qu'un moment déterminé qui, placé dans une opposition occupe la position d'un extrême, cesse par là même de l'être et soit un moment *organique,* qu'il soit en même temps *milieu* [4]. » Marx commente le jeu de ces moments : « Ce sont, dit-il, des têtes de Janus (Janusköpfe), qui montrent tantôt leur devant et tantôt leur derrière et présentent par devant un autre caractère que par derrière. Ce qui d'abord est déterminé comme milieu entre deux extrêmes, se présente maintenant lui-même comme extrême, et l'un des deux extrêmes qui par lui se trouvait médiatisé avec l'autre, se présente maintenant comme milieu (à cause de sa division d'avec les autres extrêmes) entre son extrême et son milieu. C'est un bel échange de civilités (es ist eine wechselseitige Bekomplimentierung) [5]. » C'est, ajoute Marx, l'histoire de l'homme qui veut s'interposer dans un pugilat et qu'il faudra séparer à son tour ; ou du lion du *Songe d'une nuit d'été,* qui dit : « Je suis lion, et je ne suis pas lion, je suis Snug » : « chaque extrême est tantôt le lion de l'opposition, et tantôt le Snug de la médiation [6]. »

4. *Principes de la philosophie du droit* (1820), § 302, Anmerkung.
5. Kritik des hegelschen Staatsrechts (1842), *Marx-Engels Werke,* Berlin, Dietz, Bd I, S. 292.

Seulement — et là on perçoit qu'une rupture avec la dialectique religieuse est en train de se faire —, « des extrêmes réels ne peuvent pas être médiatisés l'un avec l'autre, précisément parce qu'ils sont des extrêmes réels. Mais aussi ils n'ont besoin d'aucune médiation, car ils sont d'essence (Wesen) opposée... Ils n'ont rien de commun l'un avec l'autre, ils ne se demandent pas l'un l'autre, ils ne se complètent pas l'un l'autre. L'un n'a pas en son propre sein, le désir, le besoin, l'anticipation de l'autre [7] ». On dira que « les extrêmes se touchent », que « pôle nord et pôle sud s'attirent » comme « le sexe masculin et le sexe féminin s'attirent », et qu'ils composent l'humain par l'unification de leur différence. Or précisément les pôles et les sexes ne sont pas des êtres (Wesen) différents, ils ne sont que des différenciations au sein d'un être unique, alors que « des extrêmes *véritables, réels* seraient le pôle et le *non*-pôle, le sexe humain et le sexe *non*-humain [8] », ils seraient deux êtres et non pas seulement deux existences dans un même être. La logique hégélienne confond « la différence (Differenz) à l'intérieur de l'existence d'un être » avec « l'opposition *réelle* d'êtres qui s'excluent réciproquement [9] » ; or « autant deux extrêmes se présentent dans leur existence comme réels et comme des extrêmes, autant il n'appartient qu'à l'*être* de l'un d'être un extrême, et celui-là n'a pas pour l'autre la *signification* de la *véritable réalité.* L'un empiète sur l'autre. La position n'est pas la même [10] ».

Peu importe ce qui est ici discuté [11], importe beaucoup ce qui est recherché, et c'est la possibilité de penser une relation sans l'inclure dans un système d'oppositions, c'est-à-dire, s'il est vrai que penser et placer l'objet dans un tel système sont une même chose, la possibilité de penser une relation sans la penser. Si Marx débouche à la fin de ce passage sur la notion de *Stellung,* c'est parce que poser lui apparaît comme ce qui dans le penser n'est pas pensé. Et il faudrait sans doute confronter cette *Stellung* avec la *Position* dont Kant fait état dans la critique de l'argument ontologique pour faire entendre que précisément la différence entre le

6. Faut-il accepter cette référence à la double scène shakespearienne selon l'usage qu'en fait ici Marx ? J'en doute, le menuisier est Snug *sur une scène,* lion *sur l'autre* : la représentation redoublée (représentée) n'est pas une idéologie de la médiation, elle maintient séparées les deux scènes. Ce qui est idéologique chez Hegel, c'est que milieu et extrêmes se font des civilités *sur la même scène.* Le lecteur trouvera ici *in fine,* quelques épisodes shakespeariens propres à le faire réfléchir sur le renversement.
7. *Ibid.,* S. 292.
8. *Ibid.,* S. 293.
9. Inutile de souligner que cette Differenz est ce que je nomme ici opposition, et ce Gegensatz ce que je cherche à déterminer comme véritable différence.
10. *Ibid.,* S. 293-294 : « Das eine greift über das andre über. Die Stellung ist keine gleiche ».
11. Il s'agit en fait de la relation entre les Assemblées d'ordres et la puissance princière quant au pouvoir législatif.

pensé et le donné relève de la seule position de celui-ci, que la pensée ne peut pas se donner le donné, mais seulement le possible, et que si elle s'empare de celui-ci par un jugement analytique, elle ne peut penser celui-là que par l'énigme d'un jugement synthétique. Et l'on sait que cette synthèse kantienne, à la différence de celle de Hegel, n'est pas à son tour réductible en analyse.

Entre le sexe masculin et le sexe féminin, il n'y a pas, dit Marx, différence positionnelle, le *non* qui y est en jeu est seulement celui de l'écart systématique. Cela veut dire qu'un sexe peut être pensé, engendré à partir de l'autre, par une simple variation éidétique, laquelle consiste dans une néantisation qui fait découvrir la complémentarité du terme obtenu avec le terme de départ. C'est cette complémentarité qui est donnée d'emblée dans le fait de l'attraction. Si Marx prend pour exemple initial la polarité, c'est que la métaphore du pôle donne par elle-même l'essence de l'opposition, l'esprit attaché à l'analyse d'un pôle ne peut se saisir de son essence que comme d'une fonction complémentaire et doit donc élaborer, littéralement déduire la possibilité de l'anti-pôle. On a ici, dans l'organisation des choses naturelles, une sorte de mimétisme de l'ordre des concepts, la polarité terrestre reproduisant dans le champ des forces ce que la dialectique conceptuelle produit dans celui des pensées. Lorsque cette complémentarité est appliquée à l'ordre des sexes, elle inscrit ceux-ci dans une totalité possible, pensable, où chacun d'eux n'est qu'un moment pour l'autre, moment de détotalisation tout à fait transitoire, petit vestige vite cicatrisé dans la rassurante conclusion que ce moment négatif ne se présentait comme opposé que par abstraction et qu'il n'était qu'une formation dans la constitution en vérité du moment initial. Procédure religieuse en son fond ; non pas valable pour toute religion, il y a la religion de l'infini, qui ne tombe pas dans le mouvement rassembleur de la totalité ; mais valable pour la fonction rédemptrice de la religion archaïque, qui consiste en l'aveu et le rachat du péché, en sa position à l'intérieur d'un « système » (mythique) comme négation dialectique : comme opposition simple.

On pourrait soutenir sans paradoxe, suivant de près les indications de Freud, que la fonction de la religion en général et de la dialectique hégélienne en particulier, quant à la « différence des sexes », c'est justement la transcription et l'inscription de cette différence comme simple opposition dans le plan d'une dialectique pensable. Car la question de cette différence est la question de la castration, et toute religion, en tant que fait culturel, vise la résorption de l'événement de la castration en avènement de la condition de fils, c'est-à-dire la récupération du sens et de la violence en signification. De sorte qu'en imaginant la vraie différence comme celle du sexe humain et du sexe non-humain, Marx s'approche de près de ce qui sera l'objet de la recherche de Freud, puisqu'il se refuse à cicatriser la différence des sexes en opposition masculin/féminin, puisqu'il imagine, ne serait-ce qu'une seconde, qu'il y a,

dans le fait du sexe humain (masculin aussi bien que féminin) une violence irrémissible, la référence à une extériorité, le sexe non-humain, qui ne peut trouver sa place dans l'ordre conscient du légitime, puisqu'enfin il admet que la question du sexe n'est pas du tout celle de la polarisation entre les sexes, mais au contraire celle de leur non-attraction et de leur séparation non-pensable [12].

Il n'est pas vrai que le sexe féminin ait pour le masculin « la signification de la véritable réalité », ni le masculin pour le féminin : cette signification, ils ne l'ont l'un pour l'autre que dans l'ordre de l'apparence du désir, dans l'ordre du texte conscient, déjà institué, où se lit le jeu de l'homme et de la femme à la surface de ce qu'on appelle les rapports humains, mais cette surface est celle de la réalité et de l'imaginaire. Sur l'autre scène, les sexes ne sont pas complémentaires. La vérité du sexe ne réside pas dans cette remarque souvent faite par Freud qu'il n'y a au fond qu'une sexualité, qui est masculine : même s'il est vrai que la fille ne découvre que tardivement et comparativement son propre sexe, et que garçons et filles perçoivent le sexe féminin comme absence, une telle *position* n'est encore que celle de la sexualité, c'est-à-dire celle d'un système où l'on passe de masculin à féminin par la négation, elle n'est pas la position dans l'ordre propre au désir. Cet ordre se marque en ceci que le constat de cette absence excède de beaucoup le constat d'une absence, mais qu'il donne lieu aux représentations les plus étranges, les plus divagantes, en même temps qu'aux affects les plus inattendus. Quand, nanti du pôle nord, on découvre le pôle sud, on n'est pas saisi par la violence d'un événement irréparable qu'il faut toute la force de l'imaginaire pour combler par des représentations et tout l'égarement de l'affect pour déplacer sur d'autres représentants ; c'est plutôt l'inverse, une telle découverte est celle d'un complément, elle est une reconnaissance ; mais l'entrée du sujet dans le désir par la castration est toujours quelque chose comme sa mort. Le Non du sexe non-humain, inhumain (unmenschlich), indique la différence, une autre position (scène) qui dépose celle de la conscience, celle du discours et de la réalité.

L'opposition est la différence significative.

Le discours : « La langue ne demande que la différence (...). Dans cette constatation il faudrait aller beaucoup plus loin et considérer toute valeur de la langue comme oppositive et non comme positive, absolue [13] ». « Il n'y a dans la langue que des différences, et pas de quantité positive [14] ». Peut-on distinguer oppo-

12. Le thème freudien de l'après-coup doit être rattaché à ce concept d'une différence hors système. Si la scène de séduction par exemple (pour autant qu'elle existe) agit après coup, ce n'est pas parce que nous sommes toujours dans l'écart, c'est parce que le sexe humain est non-humain.

13. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1906-1907), cité in R. Godel, *op. cit.*, p. 65.

14. *Ibid.*, cité *ibid.*, p. 74.

sition et différence chez Saussure ? R. Godel prend appui sur un extrait du *Cours* de 1910-1911 pour désintriquer les deux termes : « Dans un état de langue, il n'y a que des différences (...). Quand on arrivera aux termes eux-mêmes, résultant du rapport entre signifié et signifiant, on pourra parler d'opposition (...). Grâce à ce que ces différences se conditionnent les unes les autres, nous aurons quelque chose qui peut ressembler à des termes positifs, par la mise en regard, la correspondance de telle différence de l'idée avec telle différence du signe. On pourra alors parler de l'opposition, à cause de cet élément positif de la combinaison [15] ». Dans l'opposition, pour Saussure, il y a donc différence et rapport. La différence, écrit le commentateur, « en soi, est bien un caractère négatif : si *a* est différent de *b*, cela revient simplement à dire que *a* n'est pas *b*, quel que soit le degré de non-coïncidence ; mais dès l'instant qu'un rapport existe par ailleurs entre *a* et *b*, ils sont membres d'un même système, et la différence devient opposition ». Et R. Godel ajoute : « il semble alors que dans un système de signes la différence doit toujours coïncider avec une opposition et que le caractère négatif ne s'y puisse jamais observer à l'état pur [16] ».

La question laissée en suspens par le texte de Saussure est de savoir si ce qui masque la différence dans le système est bien l' « épaisseur » du signe linguistique, c'est-à-dire l'effet de signification. Est-ce qu'en acceptant cette explication, on ne passe pas de nouveau la frontière entre une philosophie du système et une réflexion centrée sur le sujet parlant ? Si l'opposition est suspendue à la signification, s'il est vrai que celle-ci, dans son opacité, n'est donnée que dans l'expérience de la locution, faut-il en conclure que c'est le locuteur qui organise en une totalité des termes en eux-mêmes différents, et qui par son activité positionnelle les mue en opposés ? Thèse insoutenable, elle placerait la position des rapports linguistiques sous la responsabilité du sujet parlant. Le critère retenu ici par R. Godel (même s'il est quelque peu abandonné dans la suite) paraît plus juste : c'est le système lui-même qui masque les différences, parce qu'il introduit les termes dans des rapports et qu'ainsi la non-coïncidence pure est limitée et réglée en écarts invariables. La « positivité » de l'opposition consiste dans le règlement de l'écart. Si donc « on peut définir l'opposition comme une différence significative [17] », ce n'est pas en raison de la relation du signifiant au signifié, mais à cause de la régulation des écartements dans l'ordre signifiant.

C'est ce principe que Jakobson applique en toute rigueur au niveau des unités distinctives : « Toutes les différences existant entre les phonèmes d'une langue donnée peuvent se ramener à des oppositions binaires, simples et indécomposables, de traits distinctifs. Il est donc possible de désintégrer tous les phonèmes de n'importe quelle langue en traits distinctifs eux-mêmes indivisibles [18] ». L'hypothèse du « triangle primordial » développée en 1956, même si elle relève d'un génétisme qui resterait à discuter, repose entièrement sur la puissance de polarisation des unités par opposition : formation du couple *p/a* sur l'axe vertical de l' « éclat », puis celle du couple *p/t* sur l'axe horizontal de la « hauteur », etc. [19]. Je n'ai pas qualité pour juger de la valeur linguistique de cette hypothèse, mais il est certain qu'elle offre une sorte de modèle épistémologique à un double titre : le triangle étant une figure fermée sur soi comparable au cercle, il illustre par là le caractère clos du système ; mais alors que dans le cercle il suffit d'un segment de droite (le rayon) et d'une opération (rotation du segment autour de l'une de ses extrémités) pour engendrer tous les points, il faut pour constituer le triangle de Jakobson déterminer deux écarts (le segment qui forme la hauteur et celui qui forme la base) et un angle (celui que forme les deux segments).

Il serait facile de montrer que c'est la même règle d'invariance des écarts qui détermine et fait signifier les unités lexicales (*enseignement / éducation*) ou les morphèmes grammaticaux (*ils prirent la ville / il prit la ville ; nous chanterons / nous chantons*). L'épreuve de commutation n'est probante que parce que les écarts sont réglés. La simple non-coïncidence, c'est-à-dire la différence pure ne peut faire l'objet d'aucune reconnaissance : il faut se rappeler que dans la description qu'en donnent les phonologues, c'est au moyen de la signification que peut être testé le caractère pertinent de tel phonème dans une langue donnée ; ce passage par la signification effectué par le locuteur nous renvoie à l'organisation invariante des écarts dans le système. Même dans la linguistique générative, on retrouve le trait qui nous occupe ; il n'est certes plus celui d'une opposition comme en phonologie, et il n'est pas testé par une épreuve de commutation. Mais si l'on prend une règle simple de réécriture comme : N P $\rightarrow$ Det + N qui se lit : le syntagme nominal se réécrit : déterminant + nom, on voit que l'on a affaire à une loi de transformation qui prescrit les opérations autorisées sur les symboles situés à gauche de la flèche. On peut noter qu'en ajoutant le générativisme au structuralisme, la linguistique a renforcé l'aspect *positif* de l'écart au point que la différence simple, comprise comme non-coïncidence, paraît entièrement occultée sous des règles qui n'ont plus seulement fonction diacritique, mais proprement génétique. Néanmoins elle persiste au niveau le plus élémentaire, celui que Chomsky appelle de la grammaticalité. Car là encore c'est en recourant au sentiment linguistique que le linguiste s'assurera que telle organisation est grammaticale ou ne l'est pas. Il est aisé de comprendre que l'écart entre la phrase donnée et le modèle de grammaticalité fourni par les règles de réécriture, s'il est

15. *Cours de 1910-1911*, cité *ibid.*, p. 92.
16. R. Godel, *op. cit.*, p. 197.
17. *Ibid.*, p. 198.

18. R. Jakobson, L'aspect phonologique et l'aspect grammatical du langage dans leurs interrelations (1948), *Essais de linguistique générale, loc. cit.*, p. 165.
19. R. Jakobson et Halle, Phonologie et phonétique (1956), in Jakobson, *Essais...*, p. 136 sq.

tel que la première passe pour agrammaticale sans être toutefois insensée, va déterminer une modalité du sens qui n'est plus celle de la signification lexicale ou syntaxique établie à partir du système des oppositions, mais qui précisément procède d'une différence. C'est ce que l'on trouve dans le langage poétique. On pourrait dire que ce dernier est au langage ordinaire comme la différence est à l'opposition. Le différent n'*entre* pas dans le système des oppositions, il en *sort*. Comme le cri d'Artaud : « Je ne sais pas / mais / je sais que / l'espace, / le temps, / la dimension, / le devenir, / le futur, / l'avenir, / l'être, / le non-être, / le moi, / le pas moi, / ne sont rien pour moi ; / mais il y a une chose / qui est quelque chose une seule chose / qui soit quelque chose, / et que je sens / à ce que ça veut / SORTIR : / la présence de ma douleur / de corps... [20] ».

Et s'il faut donner un exemple pour montrer comment « la présence de ma douleur de corps » *sort* dans les mots, en voici un : « — a cé tute la question / que Dieu s'en aille ou que Dieu reste / voilà la question qui est posée / Ils dansent la danse de la friction infâme / de la futame avec la fâme et / et de l'union de ron et saun [21] ». Le cas est extrême, on arrivera bien à trouver les signifiants et les signifiés qui sont évoqués par les unités déviantes (femme → fâme ; Rhône et Saône → ron et saun), n'empêche que le déplacement d'orthographe (qui marque un déplacement analogue dans la déclamation d'Artaud) est tel qu'il fait *sortir* le discours du système des oppositions et qu'il le charge d'affects et de représentations en puissance.

Trace d'un travail.

Essayons de préciser cela. Prenons un cas plus accessible, où la « sortie » est moins périlleuse :

Je t'imprime / je te rame / je te musique [22],

où la déviance (la différence) va croissant pour ainsi dire : *imprimer* est un verbe qui en principe n'accepte pas pour objet d'être vivant ; *ramer* est un intransitif pris ici comme transitif ; *musique* est un substantif déplacé et employé comme verbe. Mais laissons ces variations d'écart, pour l'instant ; comparons simplement, pour faire saisir ce qui est en jeu avec la différence et qui ne l'est pas avec l'opposition, l'énoncé *je te musique* avec un énoncé « correct » : *je te connais*. Il y a un effet de sens nommé ici signification, qui est donné immédiatement avec le second. Si *je te connais* est doté d'une signification, c'est parce qu'il entre en opposition virtuelle avec *je le connais, tu te connais, je te méconnais...* Les termes ou les relations qui sont en opposition avec le terme ou la relation énoncée sont virtuellement présents,

20. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, K. éd., 1948, p. 31-32.
21. *Ibid.*, p. 47.
22. H. Pichette, *Les épiphanies*, Paris, K. éd., 1948, p. 40.

virtuellement coprésents (ou coabsents). Je veux dire que leur absence est celle d'un élément appartenant à ce que Freud nomme le préconscient. Ces éléments (termes, relations) ont été laissés à l'écart lorsque le locuteur (ou quoi que ce soit en faisant fonction) a énoncé cette phrase, ils n'ont pas été sélectionnés pour apparaître dans l'énoncé. Mais ils n'ont pas été dérangés pour autant, au contraire c'est parce qu'ils sont là, virtuellement, à leur place dans le préconscient des interlocuteurs, c'est-à-dire parce qu'il y a un code et qu'il est commun aux sujets parlants, que l'énoncé a sa signification et que celle-ci peut-être transmise. Le système est *absent,* et il le sera toujours, puisqu'il appartient à l'ordre de la structure de ne jamais se présenter comme le fait l'énoncé : le signifiant (vocal ou graphique) est une donnée sensible tandis que le système des signifiants ne l'est pas.

Mais cette absence du sytème, et par conséquent des termes ou relations que l'énoncé laisse en marge, et par opposition auxquels il signifie, cette absence ne résulte nullement d'un rejet, d'opérations associées au processus de refoulement comme le déplacement ou la condensation. Elle résulte au contraire d'une occultation elle-même réglée. On en a un test dans ce fait essentiel : l'énoncé *je te connais,* pris en lui-même comme simple signifiant, c'est-à-dire sans référence à la situation dans laquelle il est prononcé, ne contient aucune valeur de charge, aucune différence de tension. Il peut en être doté par la mise en situation, mais il en est exempt dans l'ordre proprement signifiant. Dans cet ordre il ne fait pas événement : il est possible.

Si vous prenez, *je te musique,* il n'en va pas de même. Musique n'est pas en opposition avec les termes attendus à cette place (*je te berce, je te charme*) ; ces termes ne sont pas maintenus virtuellement coprésents (ou coabsents) à leur place ; ils sont déplacés, ou pour mieux dire, *musique* est un terme déplacé. L'écart qui sépare musique de ses partenaires n'est pas un écart réglé, codé. Cet écart n'appartient pas au système. Le système n'est pas maintenu à sa place, intact dans sa virtualité. L'occultation qui accompagne l'énoncé, *je te musique* n'est plus l'effacement du système dans le clair-obscur (ou le préconscient) grâce auquel se soutient *je te connais* en pleine lumière. Le retrait des éléments absents ne crée pas de la virtualité, mais de la violence. *Musique* est un terme actualisé par transgression, sa présence témoigne qu'il y a en sous-sol, non pas un système, mais des forces, une énergétique qui bouscule l'ordonnancement du système. Quand vous faites un verbe avec un substantif, il y a événement : le système des règles de la langue non seulement ne peut rendre compte de ce nouvel usage, mais il s'y oppose, il y résiste, et entre lui et l'énoncé, le rapport qui s'établit est celui du conflit.

Je te musique est comme un symptôme : compromis entre un ordre (de langage) et son autre (principe de plaisir ?). Le symptôme porte la vérité : quelque chose apparaît là où on ne l'attend pas.

Si j'appelle l'énoncé *je te musique* une figure, il faut dire que cette figure (et mon hypothèse est : que toute figure) est chargée linguistiquement, c'est-à-dire fait événement linguistique, parce qu'elle est un effet de *décharge* provenant d'un autre ordre. En prenant un autre référentiel, toute figure est vouée à être neutralisée dans une écriture (c'est ce qu'on est convenu de nommer l'usure des métaphores, par exemple ; mais il n'y a pas usure, il y a neutralisation de l'autre du discours par le discours, signification de l'insensé) ; avant cette neutralisation, la figure se donne comme une *trace* divagante qui défie la lecture, qui n'est pas une lettre, et qui ne peut être saisie qu'en termes énergétiques. Cette figure est soutenue par des déplacements, condensations, déformations. Cela veut dire qu'*avant* son incorporation à l'ordre du langage (par exemple à une rhétorique), la figure est la marque, sur les unités et les règles du langage, d'une force qui traite ces unités et ces règles comme des choses. Elle est la trace d'un *travail* et non d'un savoir par signification. Par ce travail, ce qui s'accomplit est le désir.

Remarques : Il faut faire de cette distinction entre les deux régions (celle du système, celle de la force), non pas une simple opposition dans un système, mais une différence telle que le langage ne peut pas s'emparer de ce qui est hors système, et le signifier positivement en lui-même. Là ou Ça est, Je n'adviendra jamais.

Lorsque E. Benveniste corrige J. Lacan en concluant que le travail du rêve relève davantage de la rhétorique que de la linguistique, il ne s'agit pas d'un changement de niveau au sein du langage, car la rhétorique, si elle est bien la reconstitution d'un ordre comparable à celui qui règne dans les articulations élémentaires, n'en est jamais que la *re*-constitution : toute rhétorique est un langage différé, et ce qui diffère *ainsi* le langage n'est pas dans le langage, mais hors de lui, comme un silence non apprivoisé ou un cri extérieur au système. Par cette remarque, E. Benveniste reconnaît qu'il y a un mode de donation-occultation qui fait *sens* de façon irréductible à la modalité de signification.

Cette vue correspond à l'irréductibilié reconnue par Freud entre processus secondaire et processus primaire (dans la première topique) ou entre principe de réalité + Eros d'une part et pulsion de mort de l'autre (dans la deuxième topique).

Au regard de ces deux modes de signifier, l'unité méthodologique admise par le structuralisme, en particulier quand elle s'applique à des ordres complexes (phrase, récit, genre) exige que soit *écrasée* la différence que l'on repère. Par cette unité postulée, et par les déplacements et les condensations que sa recherche suscite dans le champ du métalangage, c'est un désir qui s'accomplit. (Le lecteur aperçoit que se trouvent ou se trouveront rassemblés ici certains outils nécessaires à la critique des idéologies, y compris structuraliste).

Le sexe et la dispositio.

Prenons maintenant un ordre de discours beaucoup plus complexe que *je te musique,* en même temps qu'un genre de discours beaucoup moins explicite quant à ce qui nous intéresse, un récit mythologique, par exemple celui que Cl. Lévi-Strauss reprend d'une relation de Lloyd Warner : « Les Murngin de la terre d'Arnhem expliquent l'origine des êtres et des choses par un mythe qui fonde aussi une partie importante de leur rituel. A l'origine des temps, les deux sœurs Wawilak se mirent en marche en direction de la mer, nommant au passage les sites, les animaux et les plantes ; l'une était enceinte, l'autre transportait son enfant. Avant de partir, elles s'étaient en effet unies incestueusement à des hommes de leur moitié. / Après que la cadette eut accouché, elles poursuivirent leur voyage et s'arrêtèrent un jour près du bassin où vivait le grand serpent Yurlunggur, totem de la moitié Dua à laquelle elles appartenaient. Mais l'aînée pollua l'eau de sang menstruel ; le python indigné, provoqua un déluge de pluie suivi d'une inondation générale, puis il engloutit les femmes et leurs enfants. Tant que le serpent se tint dressé, les eaux recouvrirent la terre et la végétation. Elles disparurent quand il se coucha [23] ».

L'analyse structurale de ce récit donnera le système suivant d'opposition démantique :

sacré, pur	mâle	supérieur	pluie
profane, impur	femelle	inférieur	terre

Le contexte naturel et social est le suivant : les Murngin vivent dans une région où il y a deux saisons fortement séparées : une de grande sécheresse, une de grandes pluies, associées la première à des vents de sud-est et la seconde à des vents de nord-ouest. Au moment des pluies, de grandes marées inondent la plaine côtière sur plusieurs kilomètres de profondeur. Alors les Murngin se dispersent et se réfugient sur les collines. Ils sont à ce moment-là sans ressources. Au retour de la saison sèche, la mer se retire et la végétation pousse en abondance, la population se rassemble alors dans la plaine. On peut tirer de ce contexte un second tableau d'oppositions :

saison des pluies	vents N W	détresse	dispersion
saison sèche	vents S E	abondance	réunion

Cl. Lévi-Strauss pense qu'il y aurait contradiction à placer le deuxième tableau dans le prolongement du premier : ce qui est

23. *La pensée sauvage, loc. cit.,* p. 120.

sacré serait alors en même temps détresse, ce qui est abondance serait en même temps impureté ; et qu'il faut donc trouver des médiations. C'est ainsi qu'il interprète la fonction d'un rituel initiatique touchant les jeunes hommes. Par ce rituel, un troisième terme est institué (le non-initié), qui permettra de mettre en communication les unités des deux lignes c'est-à-dire le masculin et le féminin :

homme	homme	initié	pur
femme	jeune homme	non-initié	impur

Il est clair que l'initiation remplit la fonction d'un tiers terme, tiers non parce qu'il est troisième, mais parce qu'il condense en lui le premier et le second et permet ainsi à l'esprit de rétablir la circulation entre des éléments apparemment contradictoires. La Aufhebung hégélienne (et d'abord la rédemption chrétienne par la médiation de Jésus) appartient à ce même modèle qui est celui de tout discours religieux [24]. Il faut noter qu'en vérité l'introduction du tiers procède d'une opération de *condensation*. Le non-initié est à la fois homme et femme, bon et mauvais, pur et impur. Cette condensation transgresse le système d'oppositions, puisqu'elle unit ce qui y est séparé. Si donc le terme qui en résulte (le non-initié) est doté de quelque sens, ce sens ne peut pas être de même nature que la signification des termes qui sont en opposition dans les tableaux sémantiques. Ce n'est que par artifice que l'on s'en tiendrait à notre dernier tableau puisqu'on ferait alors semblant de compter le couple initié / non-initié comme relevant du même système d'oppositions que pur / impur, homme / femme, alors qu'il a pour fonction d'en lever la barre. Néanmoins il faut reconnaître que la différence incarnée dans le terme condensé (non-initié) reste masquée dans l'institution, justement parce que celle-ci vise à résorber les discordances entre mythe et « réalité » socio-naturelle. L'institution du non-initié fonctionne comme un symptôme parce qu'elle atteste le travail d'un désir (désir de réunir la sacralité et la fécondité, c'est-à-dire de réconcilier le sens avec la vie, ou encore de surmonter la castration) travaillant le « texte » mythique et le « contexte » social et naturel, en même temps qu'elle travestit le désir sous les dehors d'un élément pertinent du système régissant l'un et l'autre.

On peut retrouver cette même opération de condensation masquée-masquante dans l'organisation même du discours mythique ; on y découvrira la trace du désir procédant à la formation d'un élément homologue du *non-initié,* mais sans quitter l'ordre du discours et sans prendre en considération autre chose que la *forme* de ce discours. Cette forme est laissée de côté dans l'établissement du

24. A l'exception toutefois du discours hébraïque primitif.

tableau de la structure sémantique [25] : il est vrai qu'elle est en principe non pertinente pour ce tableau. Ce que je nomme *forme* du discours mythique correspond sensiblement à ce que la rhétorique latine nommait la *dispositio* de la harangue ou du récit. Si l'on détermine de grosses unités sémantiques correspondant aux « *fonctions* » que Propp isole sur son corpus de contes, la *dispositio* se définirait par l'ordre de présentation de ces fonctions. Pour autant que nous avons affaire à un récit, cet ordre est soumis à la considération de vraisemblance : on ne peut pas revenir avant d'être parti, triompher avant d'avoir combattu, mourir sans être né, se racheter avant d'avoir péché, c'est du moins ce qu'exige le principe de réalité. A la vérité, même ces exigences élémentaires ne sont pas toujours satisfaites [26]. Admettons pourtant que le groupement des fonctions soit toujours conforme au principe de réalité ; ses exigences ne sauraient en tout cas rendre compte de la disposition d'ensemble offerte par le récit. Il n'est pas exigé par le principe de réalité que le « schéma qui couvre tout le déroulement du conte [27] » s'ouvre par un méfait accompli, se poursuive par un châtiment subi qui répare le dommage, et s'achève par une récompense. Dire avec le commentateur de Propp que le modèle que ce dernier propose pour le conte russe représente « l'agencement le plus économique vers lequel tend, comme vers son état d'équilibre parfait, la combinaison des " motifs " mis à la disposition des conteurs », soutenir que « la séquence des fonctions est la " bonne forme " des contes russes [28] », c'est résoudre la question de la forme ou *dispositio* en termes strictement gestaltistes, ce qui est raisonnable puisque, cette forme s'étant imposée et conservée, il est vrai qu'elle doit être « meilleure » que d'autres, mais c'est négliger de s'interroger sur le principe du bon et du mauvais des formes. Ici l'analyse du tiers condensé peut nous guider : elle nous permet de voir que la bonne forme est une forme de compromis entre pulsion de mort et principe de plaisir, entre destruction et conservation d'un ensemble complexe.

Je ne suis pas en état de le démontrer sur les contes russes. Mais reprenons le mythe Murngin, disposons les fonctions présentées successivement dans le récit en les marquant en + ou en —

25. « L'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle », écrit Lévi-Strauss (La structure et la forme, *Cahiers de l'I.S.E.A.*, n° 99 (mars 1960), p. 29). Lévi-Strauss ne l'a pas toujours négligée. La formule canonique des mythes qu'il se risque à dresser dans La structure des mythes (1955), *Anthropologie structurale, loc. cit.*, p. 252, implique nécessairement la prise en considération d'une *forme*, forme « en volet », le deuxième panneau se rabattant sur le premier afin de l'annuler. On n'aurait aucun mal à rattacher la présente réflexion sur la différence à ce formalisme implicite (et involontaire ?) de l'anthropologue. Au sujet de la forme, voir les travaux de Cl. Bremond sur Vl. Propp, in *Communications*, nos 4 et 8.

26. Cl. Bremond note plusieurs de ces « illogismes » dans le corpus de Propp. Il les attribue généralement au codage du linguiste.

27. Je cite Cl. Bremond, concluant sa discussion de Propp, Le message narratif, *Communications*, 4, p. 31. Le schéma que j'invoque se trouve à la même page.

28. *Ibid.*, p. 25. Pour la *dispositio*, v. G. Genette, *Figures*, II, Paris, 1969, p. 23 sq.

selon qu'elles appartiennent à la ligne supérieure ou inférieure des tableaux sémantiques ; on obtient la disposition suivante :

— + — ± +

correspondant à la séquence :

inceste, nomination des êtres et des choses, pollution du bassin, châtiment, terres fécondées.

Il est visible qu'il y a récurrence du groupe initial — + (la pollution du bassin répétant l'inceste). La forme simplifiée serait donc :

— ± +,

dans laquelle je note par ± le châtiment infligé par le serpent totem ; il est positif par le caractère sacré de l'agent et par la purification qui suit l'acte, il est négatif par la stérilité et la désolation qu'il répand sur la terre-femme. Ce châtiment est l'homologue exact dans le système institutionnel du terme *non-initié*. Mais la formation de ce condensé en tant qu'élément dans le récit ne peut pas être dissociée de la forme même du récit. Voici comment. Si l'on voulait écrire la « contradiction » résultant des tableaux sémantiques, on obtiendrait l'ensemble suivant :

(1) *La saison impure est bonne, la saison pure est mauvaise.*

Or par sa disposition, le récit organise ces deux propositions de la façon suivante :

(2) *Si la saison impure est bonne, c'est grâce au châtiment (c'est-à-dire au mauvais) infligé par le pur.*

Pour passer de (1) à (2), il faut plusieurs opérations :

(a) La formation du terme condensé, *châtiment.*

(b) La mise sous dépendance de la seconde proposition de (1), dans la forme : si X, alors Y.

(c) L'inversion (ou le renversement) de *le pur est mauvais* en *le mauvais par le pur.*

Ces opérations n'apparaissent pas dans les tableaux sémantiques, elles n'en peuvent être déduites, elles constituent le support de la *forme* du discours mythique. Si ce support reste impensé dans le discours structural portant sur le discours mythique, c'est qu'il est transgressif par rapport aux tableaux sémantiques et à la syntaxe qui leur correspond, c'est-à-dire non-pertinent quant à la stratégie méthodologique choisie, ou cette méthode non-pertinente quant à lui. Il est possible que les opérations (b) et (c) ne soient pas indépendantes, (b) n'étant sans doute qu'une rationalisation (qu'une élaboration secondaire) de (c) ; on aurait alors comme opérations fondamentales pour soutenir la *dispositio* une condensation et un déplacement maximum à deux termes (ou renversement). Ces opérations n'appartiennent pas au processus secondaire (logique), mais au processus primaire ; elles introduisent dans le discours de l'événement, c'est-à-dire de la différence. Il est vrai qu'une fois une situation dite d'ouverture créée, une action peut ou non être lancée, et qu'elle peut ou non être couronnée de succès ; s'il y a nécessité d'un choix, c'est bien alors en raison de l' « unidimensionalité des segments temporels dont le faisceau compose le récit[29] ». Seulement cette contrainte (qui est celle de la linéarité du discours) n'explique nullement qu'il y ait « ouverture », c'est-à-dire au départ un méfait dans l'ordre du signifié, ni que le récit soit consacré à l'effacer par des procédés « illogiques » dans l'ordre du signifiant. Il n'y a « bonne forme » que parce qu'il y a d'abord mauvais événement (ce qui est un pléonasme). Ce qu'il faut saisir, c'est que le travail de la forme est signifiant par lui-même, mais signifiant autrement que ne le sont les signifiants linguistiques, lesquels tirent leur pouvoir de signification du système d'oppositions auquel ils appartiennent ; la *dispositio* du mythe est à la fois une trace du processus primaire et sa cicatrisation. L'ambivalence est double : dans le signifié, l'inceste et son effet de mort sur l'ensemble social sont des traces du désir ; le châtiment représente le refoulement du désir et la transmutation culturelle des valeurs. Dans le signifiant, le désir se présente négativement en tant que commencement du récit, que *différence* qui fait qu'il y a quelque chose à raconter parce qu'il y a quelque chose à rétablir ; mais les opérations (a) et (c) agissent comme du travail de censure pour cicatriser la différence et la muer en opposition. On voit assez que par la considération de la seule opposition *homme : femme :: pur : impur,* on est victime de la fonction de leurre du mythe, on en exclut le travail de vérité, qui lui est jouxté. Ici encore le sexe est d'abord non-humain, non-opposé, transgressif par rapport aux oppositions. Et cette sauvagerie du processus primaire, c'est la *dispositio* du récit qui, dans le signifiant, la suggère en la recouvrant.

Le temps refoulé.

La configuration temporelle que la *dispositio* comporte n'est pas seulement celle du mythe, c'est celle de l'histoire. Bien entendu, de celui-là à celle-ci il y a un déplacement considérable ; le temps du mythe est réputé non-homogène à celui du sujet parlant, au contraire celui de l'histoire apparaît comme une extension de l'historicité de ce sujet. Et ce déplacement lui-même correspond à une rupture très profonde dans la position du social quant au sens : dans la position archaïque, le signifié est absent (« in illo tempore »), mais le signifiant est actif ; à partir de l'organisation des hommes dans la *polis* et de l'apparition du politique, le signifiant paraît perdu, c'est la crise de la sacralité, tandis que le signifié tend à devenir le sujet humain dans sa présence à soi. Autrement dit, dans le mythe, la réconciliation est faite (en uchronie) ; dans l'histoire, nous sommes en train de la faire. Néanmoins si l'on néglige un instant ce déplacement, il est légitime de reconnaître dans l'organisation du temps chez les Murngin, chez Condorcet, chez Hegel ou chez certains marxistes (comme Plekhanov) la même configuration : cette organisation a partout la fonction de résorber un évé-

29. Cl. Bremond, *ibid.*, p. 22.

nement premier par l'institution d'un tiers terme et d'une *dispositio* du discours signifiant l'histoire comme rédemption de cet événement. On objectera que cette figure concerne le *contenu* du discours, mais non la *forme* de la temporalité elle-même, et que celle-ci s'émancipe entièrement de l'histoire avec Augustin, Kierkegaard ou Husserl. Alors, face à l'histoire pensée en objectivité, s'oppose une temporalité décrite entièrement comme flux des vécus de conscience qui constituerait le pôle noétique de la pensée d'histoire. Et cette forme du temps intérieur ne relève nullement, dira-t-on, de la *dispositio* notée sur le mythe et supposée applicable à l'histoire.

Je n'en suis pas sûr. Quand on passe d'une réflexion sur l'histoire comme ordonnance générale des états de l'humanité à l'analyse de la temporalité comme ordonnance des vécus de conscience, est-ce que la *dispositio* change ? A vrai dire toute la question peut être centrée sur le couple de la différence et de l'opposition. Dans le mythe et pour une large part encore dans l'histoire dite rationnelle, l'histoire des Lumières, la *dispositio* est une organisation oppositive destinée à faire rentrer la différence initiale dans le système signifiant. Dans la philosophie de Condorcet, cet événement est l'obscurantisme des prêtres et des despotes ; c'est véritablement un événement, il vient d'ailleurs, on ne saurait en rendre compte en Aufklärer, c'est une donnée ; mais la philosophie de l'histoire la transforme en moment. Dans une analyse de la conscience interne du temps, le problème posé semble tout différent : celui de l'unité du divers temporel dans la conscience ; la question est : comment le non-présent (avenir, passé) est-il présent ? On sait que la réponse est recherchée par Husserl dans la direction d'une hyper-présence, capable de contenir dans sa forme non seulement le présent vécu, mais ses horizons de rétention et de protention, et qui sera nommée dans les derniers manuscrits, Présent Vivant [30].

Si l'on reste préoccupé par les problèmes d'origine et de sujet, on sera sensible au fait que ce Présent Vivant n'en est pas un, qu'il n'est plutôt qu'une absence, et qu'il faut prendre son parti d'un écart absolument archaïque, d'un archi-écart qui ne peut être dépassé dans aucune présence, c'est-à-dire dans du non-écarté. On dira que ce qui fait la synthèse n'est pas lui-même unitaire, on renouera avec ce qu'il y avait de plus fin dans la problématique kantienne du temps et du Je. Mais peut-être négligera-t-on l'autre direction critique.

Freud écrit en 1920 : « Je me permets de mentionner brièvement ici un thème qui mériterait d'être traité de la façon la plus approfondie. La thèse (Satz) kantienne selon laquelle le temps et l'espace sont des formes nécessaires de notre pensée, peut aujourd'hui, à la lumière de certaines connaissances analytiques, être sou-

30. Voir Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1904-1905), trad. française, Paris, 1964, notamment aux § 10, 39 ; *Méditations cartésiennes* (1929), trad. française, Paris, Vrin, 1947, notamment au § 18 ; et les inédits du Groupe C, cités par Tran-Duc-Thao, *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, Paris, Minh-Tan, 1951, p. 139-144.

mise à discussion. Nous avons appris que les processus mentaux inconscients sont en eux-mêmes « atemporels ». Cela veut dire avant tout qu'ils ne sont pas organisés temporellement, que le temps ne les altère en rien (die Zeit nichts an ihnen verändert), que l'on ne peut pas leur appliquer la représentation de temps (die Zeitvorstellung). Ce sont là des caractères négatifs que l'on ne peut rendre intelligibles (deutlich) que par comparaison avec les processus mentaux conscients. L'origine de notre représentation abstraite du temps doit plutôt, semble-t-il, être recherchée du côté du mode de travail (Arbeitsweise) du système *P.-Cs*, et elle doit correspondre à une auto-perception de ce mode de travail (einer Selbstwahrnehmung derselben). Ce mode de fonctionnement du système permettrait de tracer une autre voie au pare-excitations (ein anderer Weg des Reizschutzes). Je sais combien ces assertions peuvent paraître obscures, mais je dois me borner à ces indications [31]. » Il ne me semble pas qu'en passant de la croyance mythique ou de la philosophie de l'histoire à l'analyse phénoménologique du temps de conscience, on *sorte* du système préconscient. On ne peut certes pas dire que Husserl thématise le « pas encore » comme rédemption du « maintenant » ou du « déjà plus ». Mais on peut dire, et c'est par quoi se marque le maintien dans le préconscient, que la construction de la notion de Présent Vivant obéit à la même exigence que celle d'un tiers terme, c'est-à-dire à l'exigence d'une mise en opposition systématique [32]. Ce que ce tiers terme médiatise ici, ce n'est plus le — et le + du mythe ou de l'histoire, c'est le — et le + *de la conscience*. La fonction du Présent Vivant, c'est d'unifier ce qui se donne et ce qui ne se donne pas. Si la critique met l'accent sur le fait que cette unification elle-même ne se donne pas, elle demeure dans l'ombre du préconscient, dans l'ordre de l'opposition, car il est évident que dans cet ordre, il y a de l'absence, celle des termes couplés avec un terme choisi par le locuteur et que celui-ci élimine en parlant. L'absence, la non-présentabilité du Présent Vivant n'est pas plus que l'absence impliquée dans tout système d'oppositions et qui littéralement le fait signifier, telle qu'elle apparaît au sujet parlant. On tirera de cette remarque portant sur l'absence du Présent Vivant une philosophie du système et/ ou du sujet. On négligera de nouveau le fait fondamental : que le système et le Moi remplissent un rôle de défense contre les « excitations », comme dit Freud, et que la *dispositio* archi-présente (c'est-à-dire absente) qui tient ensemble le « déjà plus », le « maintenant » et le « pas encore », se constitue par-dessus un autre « ordre » pour le contenir.

Et comment cet autre ordre se présente-t-il ? S'il ne peut se présenter comme ordre, ce n'est pas parce que le propre d'un ordre

31. S. Freud, Jenseits des Lustprinzips (1920), *G.W.*, XIII, S. 27-28 ; trad. française, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1948, p. 31.

32. C'est pourquoi il est légitime en un sens de comparer comme le fait Tran Duc Thao, les descriptions du temps faites par Husserl dans les Inédits avec la dialectique hégélienne.

est de n'être jamais présent dans sa totalité, c'est parce qu'il n'est pas un ordre. Entendez par là : parce qu'il n'est pas une *dispositio chronique* régissant ce qui paraît être la condition élémentaire de toute temporalité, c'est-à-dire la distribution des éléments en « avant » et en « après », en « déjà plus » et en « pas encore ». En réalité cette *dispositio* est un effet de langage. On n'aura sans doute pas de mal à montrer que le découpage du continuum temporel varie sensiblement selon les langues, ainsi que les modalités d'expression de ce découpage (par adverbes, par temps des verbes, par substantifs) ; mais toutes les langues comportent le *je*, et de ce fait même le postulat de la présence d'un présent et du présent d'une présence, foyer par rapport auquel la périphérie du champ temporel se trouve distribuée selon le grand axe passé/futur. Ce que Husserl décrit en termes de vision pourrait être repris en termes de diction. Et ainsi la réflexion phénoménologique se maintient dans l'ordre du discours, c'est-à-dire dans l'ordre de ce qui dispose les données en un ensemble de positions qui les constitue comme signifiantes. La différence peut être saisie dans l'ordre du temporel comme la non-temporalité que cet ordre vise à réduire. La différence est l'indifférence à cet ordre. C'est ce que veut dire Freud avec l'intemporalité du « processus primaire [33] ». Et ne craignons pas d'être radicaux, prenons exemple sur Freud qui ose écrire : « En eux-mêmes les processus inconscients sont inconnaissables et même incapables d'exister, parce que le système Ics a été recouvert très tôt par le système Pcs, qui s'est emparé de l'accès à la conscience et à la motilité [34]. » Il n'est pas question après cela de confondre ce qui *sort* du système temporel, ce qui ne peut y entrer qu'en en sortant, ce qui ne peut y être qu'en n'y étant pas, avec ce qui y est comme condition de possibilité. L'opposition est la condition de possibilité du système préconscient, y compris de la temporalité, la différence est sa menace d'impossibilité.

Ce qui est hors temps « agit » dans la temporalité à la fois comme passé et avenir. Cette action fait que le familier, *das Heimliche*, qui est aussi le caché, est *en même temps* l'étrange, l'inquiétant, *das Unheimliche* [35]. Cela veut dire que ce qui va arriver, ou ce qui arrive, *est arrivé*. Freud souligne que l'angoisse ne procède pas d'un *contenu* angoissant, mais seulement de ce que « l'angoissant est du refoulé qui revient [36] ». Le Unheimliche est du *Heimliche* refoulé, le *Un-* est la marque du refoulement. Entre le « passé » supposé et ce qui advient, l'événement présent ou imminent, la relation n'est pas vraiment celle de la diachronie temporelle, mais celle du refoulement [37]. Et il appartient au refoulement de faire passer pour passé ce qui en fait est toujours agissant (et toujours caché),

33. Das Unbewusste (1915), trad. française *Métapsychologie, loc. cit.*, p. 97.
34. *Ibid.*,, p. 98.
35. S. Freud, Das Unheimliche, *G.W.*, XII.
36. « Dies Aengstliche etwas wiederkehrendes Verdrängte ist », *loc. cit.*, S. 194.
37. *Ibid.*, S. 259.

de déployer en temporalité visible ce qui n'est pas et n'a jamais été un avenir qui va au passé en venant au présent. Ici on saisit la fonction de protection du système temporel. Quand nous disons : ce qui arrive *est arrivé*, le système temporel nous autorise à entendre : Il y a une cause, il y a un trauma initial, c'est un effet de récurrence d'un événement passé ; — et cela suffit à refouler l'événement, puisqu'un événement passé est un non-événement. On voit bien que c'est ici le système temporel lui-même qui fonctionne comme médiateur. La médiation n'est plus donnée dans un tiers terme, dans un signifié, comme c'était le cas pour la forme du mythe, la médiation est donnée dans la *dispositio* elle-même, d'une façon strictement formelle, et le refoulement s'est déplacé depuis le contenu où il était assez facile à débusquer, vers la forme même dans laquelle on entend le débusquer.

Remarque : Quand on passe du discours hégélien au discours feuerbachien, on ne sort pas de l'idéologie (je veux dire : du processus secondaire en tant que rejet), on passe d'une idéologie où la médiation est signifiée, à une idéologie où elle est supprimée dans le signifié et transférée dans le signifiant lui-même : c'est le discours existentiel qui fait office de médiateur par sa *position* même. Il en va de même pour la temporalité. Mais le vrai vertige temporel, c'est que l'événement n'apparaisse pas à sa place, là où tout est disposé pour l'accueillir, c'est-à-dire au futur.

Latéralité.

Essayons de repérer la modalité de la différence dans l'espace perceptif. Le champ visuel fait l'objet d'une « correction », d'un aplatissement constant, qui visent à éliminer la différence et à homogénéïser l'espace en système d'oppositions. Pour l'animal qui parle, le traitement le plus spontané de l'espace perceptif, c'est l'écriture, c'est-à-dire l'abstraction [38]. La spontanéité conduit à construire le champ comme un fragment de système qui « parle » par couleurs, lignes, valeurs [39]. L'attention a pour fin de reconnaître. Reconnaître ne va pas sans comparer. L'œil court ici et là, et compose sa toile familière. Par cette course qui consiste à la fois dans le balayage du champ et dans l'accommodation de l'appareil optique, chaque partie est tour à tour placée au foyer, identifiée en vision centrale et ordonnée aux autres dans une composition de part en part intelligible, qui est euclidienne. L'attention écrit l'espace, elle y trace des lignes, des triangles ; les couleurs pour elle sont comme des phonèmes, unités valant par opposition et non par motivation.

Mais l'effort d'une phénoménologie du corps propre n'a-t-il pas

38. Voir Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, op. cit.*, II, p. 234 et suiv. ; et ici même, p. 83, n. 26.
39. Pour P. Kaufmann, le dessaisissement émotionnel qui résulte du retrait de la parole de l'Autre conduit rétroactivement le sujet à organiser l'espace comme s'il tenait le discours manquant. Voir en particulier l'analyse de l'écriture picturale de Van Gogh (*L'expérience émotionnelle de l'espace, op. cit., in fine*).

été justement de mener à bien la critique de cette égalisation du monde visible, de restaurer la véritable spécificité du champ qui est la profondeur sans référentiel, c'est-à-dire justement la différence comme origine et non comme distance à une origine ? Pour l'œil vivant, l' « ici » et l' « ailleurs » ne sont pas égalisés, leur dissymétrie est radicale, et la configuration maîtresse de cette dissymétrie est, on le sait, la Gestalt. Dans celle-ci, l'ailleurs, le revers de la chose, son absence, est donné dans son avers, dans la présence ; l'organisation en *figure* et *fond,* constitue l'a priori du vécu de toute spatialité, la constitution du visible en champ comportant son invisible, le secret de l'énigme de la profondeur qui reste impénétrable aux intellectualismes comme aux empirismes. Il est compréhensible qu'une philosophie de la conscience visant un en-deçà de la conscience, comme était la philosophie de Merleau-Ponty, butte sur cette configuration comme sur son dernier mot, comme sur l'organisation indépassable du contact le plus élémentaire entre le corps et l'objet. Pourtant l'organisation gestaltiste de la perception visuelle est elle-même le fruit d'une rationalisation secondaire ; avant la mise en ordre de la chose selon la « bonne forme », le donné s'offre dans un halo, dans des surimpressions et dans des courbures que le mouvement de l'œil va avoir précisément pour résultat d'éliminer [40].

Il faut ici un véritable retournement dans la procédure méthodologique, auquel on pourra juger le changement de niveau exigé de la réflexion, et qui teste le passage à la surréflexion : la réflexion phénoménologique voit le mouvement de l'œil comme faisant (passivement certes) la synthèse de l'ici et de l'ailleurs et démentant par conséquent le concept de l'extériorité pure que l'on rencontre sur le plan des catégories. Mais la surréflexion voit ce même mouvement synthétisant comme la procédure majeure grâce à laquelle la « réalité » se constitue en tant qu'ensemble de choses articulées selon des constantes. Pour elle la saisie de la différence, du déséquilibre fondamental du champ visuel exige que soit suspendue

40. Voir à ce sujet les analyses de ces corrections faites par A. Barre et A. Flocon, *La perspective curviligne,* Paris, Flammarion, 1968, en particulier dans la première partie : « En théorie le rectangle ne pourrait être perçu sans distorsion que vu dans l'axe perpendiculaire au centre de sa surface et d'une distance infinie. Cette remarque implique que théoriquement nous ne pouvons jamais percevoir comme tel ni rectangle, ni carré, ni triangle, ni aucune autre figure régulière, le cercle mis à part. En fait, bien que ce soit géométriquement impossible, nous avons le sentiment de voir ces figures. L'éducation et l'habitude stimulent le désir de voir la réalité correspondre aux concepts. Notre œil et notre cerveau rectifient les distorsions, dans la mesure où ils peuvent le faire sans trop brider la vraisemblance de l'espace réel et la cohérence de notre logique spatiale. Il y a dans la perception visuelle un jeu très complexe et très souple entre l'objet, son image rétinienne et sa représentation mentale. Certains mécanismes compensateurs interviennent et nous donnent des objets de la nature une représentation plus stable que celle qu'impliquent les lois de l'optique géométrique. Par exemple, les dimensions d'un objet bien connu nous paraissent assez peu modifiées, malgré des différences d'éloignement relativement très importantes. Lorsque l'on regarde sa propre main à 30 cm, puis à 60 cm, elle paraît sensiblement de la même dimension, bien que l'angle sous lequel elle est perçue varie du simple au double » (p. 59).

l'opération qui est le ressort de cette constitution d'un monde. Cette opération est le *mouvement* de l'œil qui en parcourant le champ le construit de façon à le *reconnaître,* et rejette ainsi tout ce qui n'y est pas identifiable immédiatement. Ici le préjugé, c'est la mobilité, c'est elle qui « fait » le monde et qui refoule la différence. A cette mobilité, à cette aisance active qui sont celles de notre corps baignant dans son milieu, la peinture critique et la surréflexion qui se guide sur elle substituent la discipline de l'immobilisation [41]. C'est seulement par la suspension du mouvement que non seulement la diachronisation des lieux, leur ordonnance linéaire en une succession, leur juxtaposition en un ordre lisible, mais l'organisation gestaltiste en profondeur bien réglée sont rendues impossibles, et que l'hétérogénéité essentielle du champ visuel peut être approchée. La déconstruction du champ qui en révèle la véritable inégalité exige la ligature de l'œil. Apprendre à voir est désapprendre à reconnaître. Il faut faire cesser le mouvement de l'œil tout en conservant la très grande ouverture de l'appareil oculaire pour que le champ constitué par la juxtaposition de points également distincts en principe laisse la place au lieu figural par excellence, au champ de vision que l'attention focalisée refoule et qui comporte autour de la très petite zone de vision distincte (zone fovéale) une vaste frange périphérique à espace courbe [42].

41. Immobilisation de la tête d'abord : « Plaçons-nous assez loin du mur afin que nous puissions percevoir assez facilement la crête et la base ensemble (sans tourner la tête). Vers la droite, à l'infini, la crête et la base se rejoignent sur la ligne d'horizon, puis elles s'écartent progressivement jusqu'à se rejoindre de nouveau vers l'extrême gauche. La courbure des deux lignes est indéniable » (A. Barre et A. Flocon, *op. cit.,* p. 66-67). Immobilisation des yeux ensuite : « en fixant le mur par exemple, en son centre, sans bouger les yeux, en portant son attention sur la crête ou la base, ou sur les deux à la fois. Les résultats sont très variables suivant les observateurs. Ils sont en général favorisés par un faible éclairage » (*ibid.,* p. 67). Le faible éclairage favorise la vision latérale parce que la responsabilité de la perception passe des cônes aux bâtonnets qui sont plus sensibles aux faibles éclairements et qui sont distribués d'une façon plus régulière sur la surface de la rétine sans être concentrés dans la zone fovéale comme les cônes. Il faudrait rapprocher de cette immobilisation la remarque faite par R. Passeron (*L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence,* Paris, Vrin, 1962, p. 102 sq.) au sujet de l'immobilité de la lumière dans l'atelier du peintre. Après avoir cité Léonard et Paillot de Montabert, Passeron écrit : « l'ennemi, c'est le soleil. Parce qu'il bouge. Sa lumière est changeante. Tous les bons ateliers de peintres sont au nord. Il y entre une lumière diffuse et blanche, un éclairage *clinique,* permettant de maîtriser les autres lumières, celles qu'on garde dans le souvenir, celles qu'on installe dans les jeux de valeurs et de couleurs du modèle, celles qu'on élabore peu à peu dans les recherches de l'ébauche " abstraite " ». Je ne pense pas que ce soit par hasard que quelques pages plus loin à propos de l'attention du peintre, Passeron soit conduit à supposer que le peintre « posséderait d'abord, sur le plan oculaire, une vision périphérique suffisante, et malgré une certaine nébulosité des rebords du champ visuel, serait capable de voir en même temps l'objet central et l'objet périphérique » (p. 109). Et ceci encore, dans la même direction : « le fameux clignement de l'œil du peintre devant les objets (comme devant sa toile) a pour but d'effacer les détails qui capteraient l'attention, la focaliseraient et de permettre une attentive saisie des rapports de valeurs qui constituent la structure de l'image en totalité (...) Dans l'art de voir il y a intégration du *vu involontaire* au *regardé intentionnel,* et cette intégration peut vous bouleverser quelquefois par sa brusquerie » (p. 110).

42. « Le champ visuel d'un œil atteint 150° en largeur et 170° en hauteur et la vision binoculaire s'étend à 210° en largeur ; la région fovéale « sous-tend un

La différence spatiale est encore plus paradoxale que l'écart qui « donne » l'invisibilité de l'autre face de la chose dans l'articulation gestaltiste, elle est plus rudimentaire aussi, elle est la distance insaisissable entre la périphérie du champ visuel et son foyer. Cet écart donne beaucoup plus que l'ici et l'ailleurs, ou que le recto et le verso, il donne la discontinuité qualitative des deux espaces dans leur simultanéité, l'espace courbe, crépusculaire, évanescent, latéral du premier contact périphérique avec quelque chose et l'espace rectangulaire stabilisé, constant, central de la saisie en zone fovéale. La saisie est une prise, une préhension, une prise de possession, elle est de l'ordre de la poigne chasseresse, ouvrière, langagière ; le premier contact, l'entrée de quelque chose au bord du champ, voilà une altérité visuelle, un invisible du visible ; et pourtant pas simplement le dos de ce qui est saisi de face au centre. Ce tact, fragile, biais, donne l'événement visuel qui est avant l'esquisse même.

L'esquisse est pensée rétroactivement à partir de la forme ou de la chose vue un peu plus tard en vision nette ; l'esquisse, c'est (mais on le dit après coup) la chose s'annonçant, avant qu'elle soit constituée par sa position au centre du champ et par l'activité synthétique de la vue. On croit tenir avec l'esquisse un moment plus radical dans la constitution du perçu, un moment pré-subjectif et pré-objectif. En réalité on ne fait que défalquer de l'objet constitué des fragments qu'on suppose avoir été perçus avant qu'il se se donne comme totalité (même ouverte), et on le projette dans le « passé » de l'activité percevante. Mais ce faisant, on efface la différence, on pense l'esquisse comme un objet inachevé et l'objet comme l'achèvement et la totalisation des esquisses ; on gomme l'hétérogénéité du champ qui fait que ce qui s'y présente n'est pas « vu » d'abord au sens de la vision fovéale et que ce qui y est vu cesse de s'y présenter comme événement. L'esquisse n'est dans le quelque chose qui entre dans le champ que ce qui y restera comme élément de l'objet vu ; l'événement est au contraire ce qui en est exclu.

Ce qui est aberrant dans l'esquisse, cela sera éliminé, de façon que se constitue la constante « chosiste » et gestaltiste [43]. Pour avoir l'événement visuel, il faut donc fixer l'œil sur un point longtemps et laisser venir de côté, sans se tourner vers lui, ce qui justement est éliminé par la vision préhensile, secondaire, articulée. L'événement est une anomalie que la bonne forme gommera. C'est

angle visuel d'environ 2° (...). Les deux degrés de champ visuel de la fovéa représentent à peu près la dix millième partie du champ total de l'œil » (A. Barre et A. Flocon, *op. cit.*, p. 62-64). Il faut ajouter que la périphérie est beaucoup moins fournie en cônes et détient une acuité beaucoup plus faible que la région fovéale : « en attribuant la valeur 1 à l'acuité fovéale, on trouve une valeur dix fois plus faible pour une excentricité de 10° et cent fois plus faible pour une excentricité de 60° » (*ibid.*, p. 64).

43. Voir A. Ehrenzweig, *The psycho-analysis of artistic vision and hearing. An introduction to a theory of unconscious perception.* London, Routledge & Kegan Paul, 1953, p. 193 sq.

cette anomalie que Cézanne recherche par son immobilité monstrueuse devant Sainte-Victoire : alors ce qui va bouger, ce qui va se déconstruire, ce ne seront plus seulement les choses en tant que constantes de valeurs et de couleurs ; cela, l'impressionnisme le savait déjà (et peut-être le baroquisme) ; mais ce sera l'espace dans son homogénéité. La relation entre *foyer* et *frange,* centre du champ et périphérie, ne sera pas celle du non/oui, du *fort/da* qui n'est plus la différence, qui est déjà l'opposition entre deux lieux potentiellement égaux par la focalisation ; mais celle de la vision diffuse et de la vision claire.

Vous direz : il n'y a pas différence qualitative, mais seulement quantitative entre centre et périphérie. La vision diffuse est seulement de la vue confuse, un effet de surimpressions qui demandent à être désintriquées. On peut du reste obtenir un analogue de la présence périphérique de l'esquisse dans le champ en surimpressionnant plusieurs motifs sur la même plaque sensible en photographie. C'est une erreur rassurante. Car sur la photographie, le brouillage même est cliché, il peut être examiné et analysé par l'œil attentif, qui reconstituera à loisir la multiplicité des images superposées et des variations de mise au point qu'elles ont demandées. L'espace de l'appareil photographique est un espace orthogonal satisfaisant aux lois de l'optique classique, mais l'espace visuel est un espace courbe. Ce que nous appelons perception diffuse, c'est la courbure de cet espace estimée et dénommée à partir du préjugé euclidien. Dans la vision dite diffuse, le périphérique n'est pas seulement brouillé, il est autre, et toute tentative de le *saisir* le perd. Là se trouve la différence à l'intérieur du visible. Dans le couple recto/verso, il y a réversion, égalisation possible des termes, on est en route pour le langage par la stéréométrie et la géométrie. Dans le couple diffus/ponctuel, il y a modification qualitative et perte irréversible, en même temps que rétention du latéral dans le focal. Aucune égalisation possible. Il ne s'agit pas de l'opposition de deux termes, il s'agit d'une différence des *qualia* qui implique leur inégalité irréversible en même temps que leur juxtaposition. Il est frappant, qu'on doive pour la révéler, arrêter non seulement le mouvement de la parole entre les termes, mais celui de l'œil entre les choses ou leurs faces. Il y a donc quelque chose de faux jusque dans le mouvement de l'œil : il se prête à construire le connaissable, il refoule le véridique. Le véridique est la configuration déséquilibrée de l'espace avant toute construction : il exige que le mouvement de l'œil soit déconstruit, dans une immobilité qui n'est pas un état de la mobilité. Cette immobilité est incomparable avec celle de la dialectique du système : il y a entre les deux la différence entre voir et lire. Quant au mouvement de l'œil, il ne permet que de reconnaître : il traite les choses comme des lettres.

Braque dresse « le profil contre la silhouette ».
« C'est le fortuit qui nous révèle l'existence. »

« Ne concluons pas : le présent, le fortuit va nous libérer. »
« Je ne cherche pas la définition. Je tends vers l'infini. »
« Le présent, la circonstance. »

Certes il entend surtout ne pas faire de la philosophie, nous lui devons des excuses ; il peint avec des mots l'espace d'une peinture où se jouerait la force de la « métamorphose » au lieu de l'ordre de la « métaphore [44] ».

44. G. Braque, *Le jour et la nuit* (1917 et 1952), Paris, Gallimard, 1952, respectivement p. 38, 21, 23, 30, 33, 38.

VEDUTA SUR UN FRAGMENT DE L' « HISTOIRE » DU DESIR

VEDUTA SUR UN FRAGMENT DE L' « HISTOIRE » DU DESIR

1. Espace neutre et position du discours.

2.1. Figure et texte dans les manuscrits romans à miniatures.

2.2. Texte et figure dans les écrits romans.

3.2. L'espace de la philosophie nouvelle.

3.1. Rotation de l'espace pictural.

4. Rotation inverse.

Le lecteur aura noté ou notera que les références sur lesquelles la réflexion prend ici appui appartiennent pour l'essentiel à un corpus de travaux européens situé entre 1880 et 1930 : Saussure, Frege, Freud, Mallarmé, Cézanne, Lhote, Klee...

Ce corpus repose sur une aire de fractures dont, pour l'espace pictural, P. Francastel a montré qu'elle avait une extension et une sensibilité sismique comparables à celle du Quattrocento. Ce qui légitime une exploration de cette dernière. A la vérité, le rapport entre les deux n'est pas de simple comparaison. Nous appartenons à la révolution cézannienne et freudienne. C'est grâce à elle que nous pouvons comprendre celle de la Renaissance. Elle joue donc par rapport à celle-ci le rôle d'un concept ou d'un groupe de concepts opératoires. C'est ainsi que dans le fragment qu'on va lire, les catégories issues de la critique de la confusion hégélienne à partir des œuvres de Frege, Saussure, Freud, Cézanne, seront employées à déterminer la transformation de l'espace pictural renaissant. Ainsi la relation entre les deux aires est d'abord celle d'une théorie à un domaine de référence. On illustre la consistance du groupe des concepts en lui subsumant un fragment de « réalité ». Dans cette relation, le fait que la réalité et les concepts appartiennent à une même histoire (celle de l'Occident) ne paraît pas pertinent à première vue : l'application du même groupe de concepts au théâtre balinais ou aux masques dogons serait ni plus ni moins probante, elle permettrait probablement de fixer les limites de validité dans l'usage des catégories, et ainsi et surtout de situer a contrario *ces expressions, en fonction des torsions précises qu'elles*

font subir à la configuration du signe, en des lieux culturels extérieurs à l'aire dont nous parlons.

Mais la relation entre l'ébranlement de la fin du dix-neuvième siècle et le Quattrocento ne se résume pas en ce rapport de simple extériorité épistémologique. L'aire renaissante fonctionne par rapport à nous comme le miroir où l'aire cézannienne vient se réfléchir. C'est en effet par rapport aux règles de l'écriture géométrique de l'espace représentatif établies au sortir du premier quart du quinzième siècle, que l'espace cézannien accomplit sa fonction de déconstruction. S'il n'y avait pas eu dans les yeux du contemplateur de Madame Cézanne au fauteuil jaune *ou des* Grandes baigneuses *de Philadelphie l'organisation virtuelle du champ de vision prescrite par Alberti et ses successeurs, le renversement contenu dans l'œuvre de Cézanne serait resté insensible. C'est par rapport à une « écriture » que la fonction critique, le travail de vérité du figural s'accomplit, elle consiste avant tout dans la déconstruction de cette écriture. L'Impressionnisme s'était contenté de bouleverser les « tracés révélateurs », les contours, en les noyant dans la lumière ; Cézanne mène la déconstruction beaucoup plus loin, il porte atteinte aux « tracés régulateurs [1] », aux formes organisatrices de l'espace renaissant. Celui-ci appartient donc au séisme qui nous occupe, mais d'abord négativement : il est ce qui subit la secousse.*

Mais ce n'est pas tout encore. Une troisième relation s'esquisse entre le mouvement de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ et celui du XIV^e^ siècle. La crise cézannienne se réfléchit dans l'espace d'Alberti ; mais elle suggère rétroactivement qu'il n'y a pas d'organisation naturelle de l'espace visuel à l'échelle des cultures, et que la perspective renaissante n'a pas été moins scandaleuse pour les hommes habitués à lire les images du Gothique international que celle de Cézanne pour les amateurs de Préraphaëlisme. Ainsi on ne comprend pas Cézanne par Masaccio ou Léonard, mais ceux-ci avec Cézanne. Que veulent dire « par », « avec » ? Sont-ce des catégories épistémologiquement correctes ? Léonard permet de comprendre Cézanne parce qu'il est l'écriture que ce dernier rencontre et tâche de surmonter. La relation est ici celle de la censure avec le désir : l'ordre renaissant fait peser sur le jeu plastique des contraintes que celui-ci va transgresser. Mais quand Cézanne nous fait pénétrer dans l'œuvre de Masaccio, il est comme l'inconscient du psychanalyste qui vient à l'écoute de celui de l'analysé ; en ouvrant nos yeux à la puissance de sens contenu dans la déconstruction d'une écriture plastique, il nous permet de percevoir cette force chez les peintres du Quattrocento.

1. L'espace du texte, l'espace de la figure ne relèvent pas d'une

1. Concepts que j'emprunte à André Lhote, et qui sont élaborés ici même à propos de la ligne.

unique étendue neutre dans laquelle viendraient s'inscrire des traces tantôt graphiques, tantôt plastiques. La neutralité de l'étendue est une notion qu'il faut critiquer ; elle n'est nullement une donnée immédiate. Elle suppose un espace-réceptacle, ni textuel, ni figural (ne-uter) dans son organisation propre, susceptible de recevoir indifféremment texte ou figure : l'espace géométrique. Or ce dernier est construit, et sa construction, si elle permet de révéler la différence des deux espaces que nous essayons de révéler, si elle est donc sa ratio cognoscendi, *n'en est pas la* ratio essendi. *La raison de cette différence apparaît dans une mutation profonde du rapport de l'écriture avec le figural. L'organisation cachée du champ visuel est la différence, l'hétérogénéité irréversible de la zone focale et de la périphérie. Cette différence est normalement refoulée. C'est au point qu'un philosophe comme Bergson, capable de ressaisir et de dégager la différence sur la temporalité abandonne entièrement la spatialité au réalisme de l'action adaptative et au géométrisme de la pensée technique qui en est le prolongement [2]. De son côté Freud conçoit la constitution de la réalité comme un processus de* Gestaltung, *élimination de l'organisation topologique, de la relation du nourrisson avec le sein et avec les objets transitionnels [3]. L'un et l'autre, néanmoins, admettent à des titres divers le rôle du langage dans l'organisation de l'espace « adulte ». Les recherches anthropologiques modernes donnent à penser que cette dernière fonction est la seule véritable constante ; la fonction d'adaptation active suppose résolu le problème de la définition d'une norme de la réalité ; déjà pour l'animal, cette norme est beaucoup plus prescrite par le code génétique qui détermine par exemple ses instincts et de ce fait sélectionne les situations dans lesquelles il aura à agir, que par une hypothétique réalité brute donnée objectivement. A fortiori, quand il s'agit de l'enfant humain, la réalité qu'il a à approcher est toujours médiatisée par un système culturel qui opère comme une grille ou comme une langue. C'est une fonction importante de la culture précisément, que de permettre aux membres de la collectivité de déchiffrer l'événement, de reconnaître l'inconnu, de signifier le désordre. Cette fonction est opératoire et adaptative certes, mais elle ne s'exerce pas directement au niveau de la relation de l'individu avec la « réalité », elle concerne un ordre collectif qui fonctionne comme médiateur pour l'individu, et cet ordre est de langage. On peut dire que cet ordre a pour fonction de transcrire la différence (l'événement, l'atemporalité irréversible, la spatialité dissymétrique) en opposition, en incorporant le déséquilibre dans un système structural. Il est clair que cette transcription va de pair avec le refoulement, plus généralement le rejet, de la figuralité.*

Ce rejet peut se faire de façon très différente, selon la sorte

2. Voir par exemple *Matière et mémoire* (1889), chap. II ; *La Pensée et le mouvant* (1934), Introduction I (1922).
3. Voir par exemple Formulierungen... (1911).

de « discours » que tient la culture considérée. En disant la sorte *de discours, nous n'avons pas en vue des variations à l'intérieur d'un même genre, mais plutôt une rupture entre des genres différents. Prenez par exemple l'organisation de l'espace dans la geste d'Asdiwal*[4], *discours tenu par la société des Indiens Tsimshian, et celle du mythe fondateur que raconte la société des Australiens Murngin*[5]. *On peut les opposer en tant qu'éléments dans un système comprenant toutes les organisations de l'espace qui rendent compte d'une topographie* par un récit : *l'une et l'autre organisations sont isomorphes sous ce rapport. Mais si vous voulez poursuivre l'opération en assimilant à ces discours celui de Giordano Bruno dans l'*Acrotismus camoerracensis, *ou surtout celui de Galilée dans le* De motu[6], *qui tous les deux* signifient *une organisation de l'espace, vous constaterez que l'opération est impossible, c'est le* genre *du discours qui a changé ou pour mieux dire sa* position. *Je définirai cette dernière par la transformation ou l'ensemble des transformations qui permettent de passer du discours à son objet.*

Le récit mythique est un discours qui appartient au genre narratif ; le discours de Galilée relate des procédures de variations pour la plupart mentales, intentionnellement conduites et permettant d'établir des définitions, c'est le discours de constitution d'une axiomatique. En tant que tel son objectif est, autant que faire se peut, d'éliminer de son lexique et de sa syntaxe tout ce qui est figure : la définition se substituant à la métaphore (figure de mots) et la règle de combinaison des unités à la rhétorique (figure de style). Au contraire le récit mythique appartient à la catégorie du discours figural : *tout récit repose sur la constatation d'une différence, d'une dissymétrie entre une situation initiale et une situation finale ; en racontant une histoire, on introduit une dissymétrie, une inégalité dans l'ordre des signifiés, et l'on ordonne cette inégalité dans la succession : la diachronie narrative va signifier, en la redoublant, la diachronie de l'histoire signifiée parce qu'elle est, pour l'ordre linguistique, la forme même de l'irréversibilité. Le discours narratif est ainsi posé parallèlement à son objet, et sa configuration est analogue à celle des* res gestae. *De surcroît le récit mythique est exemplairement figural en ce sens que sa forme n'affecte pas seulement le discours religieux lui-même, mais l'ensemble des activités qui sont marquées dans la culture considérée. Il est l'habillage parlé d'une figure matricielle qui accepte beaucoup d'autres habillages (dansé, tissé, édifié, peint). Néanmoins en tant que signification discursive, il a pour fonction d'apaiser la différence qu'il raconte, de la mettre en place dans un système, c'est-à-dire de la transformer en opposition. C'est en s'appuyant sur cette dernière fonction, de*

4. Claude Lévi-Strauss, La Geste d'Asdiwal, *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, 1958-1959, p. 1-43.
5. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 120 sq.
6. Abondamment cités par A. Koyré, *Etudes galiléennes*, Paris, Hermann, 1966, respectivement p. 171 sq., 60 sq.

signification proprement dite, et non plus d'expression, que l'anthropologie structurale peut construire des matrices de culture qui ne sont plus du tout des formes matricielles, mais des structures mathématiques. Dans ces structures en effet, la différence pourra être spécifiée selon quelques transformations simples, comme la réversion, l'inversion, la transformation négative. Mais une telle méthode aura toujours un reste à expliquer, qui est la forme narrative, la figure déséquilibrée et rééquilibrante, que revêt la matrice virtuelle quand elle se réalise en discours mythique.

L'écart entre les deux positions *respectives du récit mythique et du discours de savoir est aisé à définir : dans le premier le sensible se laisse écrire et l'écriture est figurale ; dans le second l'écrit est strictement textuel, tandis que le sensible passe au pôle référentiel du discours savant. On voit pourquoi les deux sortes de discours sur l'espace ne sauraient prendre place dans la même taxinomie : le premier implique la transfusion des deux espaces, figural et textuel, l'un dans l'autre ; le second leur dissociation. Une culture mythologique* refoule *la différence en ce sens qu'elle recouvre la figure sensible d'une fonction de langage, mais aussi en ce que l'ordre figural refoulé réapparaît au sein même du langage mythologique comme son ordonnance inconsciente, sa forme narrative. Une culture scientifique* forclot *la différence parce qu'elle la chasse de son discours et ne peut que la* rencontrer *comme revenant du dehors*[7].

Cette dissociation des deux espaces est à l'origine de notre problématique. Auparavant la différence en tant que telle, c'est-à-dire en tant que différente de l'opposition, ne peut pas apparaître. Il faut que le donné sensible cesse au moins d'être « écrit », qu'il perde la limpidité d'un texte et qu'il acquière l'opacité d'un signe placé à l'extérieur du discours comme sa référence, pour qu'il puisse être pensé comme l'autre du discours. Gain en problématique concomitant de la perte en signification.

Les effets de la fission dont nous parlons affleurent à la surface du tableau historique qu'offre l'Occident, à maintes reprises. Il ne saurait être question de pointer, de décrire et de signifier chacune de ces traces. Il est seulement certain qu'elles forment une série d'événements réellement contemporains les uns des autres quelle que soit leur place dans la chronologie, si bien que ces événements appartiennent à une « autre histoire » que la réalité qui fait l'objet de la connaissance historique : une bonne image de cette synchronie des traces serait donnée par les inscriptions que laisse l'inconscient dans la vie « éveillée » du sujet, contemporaines les unes des autres dans l'a-chronie du processus primaire, et relevant d'un travail de vérité plutôt que d'un discours de connaissance. Si cette image peut

7. Sur l'opposition entre refoulement et forclusion, voir les *Ecrits* de Jacques Lacan. On a dans cette opposition un critère de classement des idéologies en névrotiques et psychotiques, qui sera étudié ailleurs.

être bonne, c'est que l'articulation du discours avec le figural relève partout du destin du désir, même dans les œuvres.

Il nous suffira ici d'examiner l'un de ces affleurements, l'un des plus aisés à saisir, celui par lequel l'unité de la figure et du texte, si méticuleusement construite par le Moyen Age, se trouve lézardée lors de la Renaissance, et d'y saisir le changement dans la distribution des termes que l'on vient de définir.

2.1. L'art dans lequel le Moyen Age a porté l' « écriture » du sensible à sa perfection est l'architecture[8]*. Pourtant c'est dans la miniature que je choisirai deux exemples : elle permet une confrontation immédiate, non métaphorique, de l'espace du texte avec celui de la figure ; et elle a été moins soumise que les expressions publiques (chapiteaux, vitraux, fresques) à la censure que les moines faisaient peser sur les images : les lettrés qui seuls avaient accès aux manuscrits étaient jugés plus en état que les laïcs de résister au pouvoir d'illusion détenu par elles*[9]*. Inutile de dire que ces exemples ne sont pas destinés à « vérifier une hypothèse » ; cette vérification exigerait la détermination stricte de traits pertinents pour les deux espaces et le traitement statistique du volumineux corpus de miniatures dont on dispose. Je voudrais seulement rendre* visible *pour ainsi dire, cette hypothèse. Mes deux exemples sont pris à dessein dans des œuvres de la même période, la fin du onzième siècle, parce que celle-ci est doublement intéressante : pour la miniature, elle est une période de pleine activité, si pleine et si libre, en particulier à Cluny et dans la tradition bourguignonne, que quelques décades plus tard (1137) Bernard de Clairvaux interdira aux moines de s'adonner à l'enluminure*[10] *; et quant au statut du discours, cette fin de siècle est décisive : elle voit naître une génération qui d'une part, avec Abélard et les sententiaires, opposent à la tradition monacale de* l'auctoritas *les premières armes de la méthode scholastique, la* disputatio *et la* conclusio, *et d'autre*

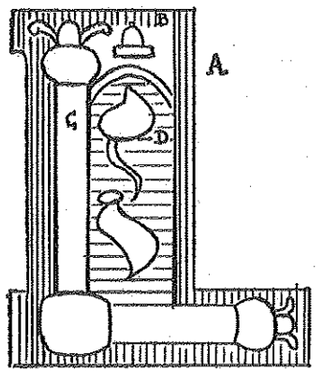
8. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), traduction française, Paris, Minuit, 1967 ; P. Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace, op. cit.*, chap. III.

9. Voir Louis Réau, *La Miniature*, Melun, Librairie d'Argences, 1947, p. 11 ; G. Mandel, *Les Manuscrits à miniatures*, Paris, Pont-Royal, 1964, p. 30.

10. Dans les termes que voici dont on saisira aisément combien ils sont commandés par l'opposition du discours à la figure : « Coeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas ? Quid ibi immundae simiae ? Quid feri leones ? Quid monstruosi centauri, quid semihominis ? Quid maculosae tigrides ? Quid milites pugnantes ? Quid venatores tubicinantes ? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis (...). Tam multa denique, tam mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totamque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando ». (Apologie de Guillaume, douzième abbé de Saint-Théodore, cité par Assunto, *loc. cit.*, p. 152 [v. note 21]).

part avec la pensée victorine étend l'optimisme néo-platonicien jusqu'à justifier la délectation sensible. C'est l'articulation traditionnelle du textuel et du figural qui va se trouver en jeu dans les deux cas : dans le premier, volonté d'émanciper le discours de ce que le mythe chrétien y loge de figures non critiquées ; dans le second, effort pour penser le visible comme une trace du Créateur différente de l'écriture. Et c'est au moment où il est le plus menacé que l'équilibre institué par la tradition augustinienne entre la parole et l'image va le mieux montrer les forces qui le composent : Hugues de Saint-Victor est une espèce de révélateur qui, attaqué par la dialectique abélardienne, passe à l'incandescence.

Prenons dans la Bible de Saint-Martial de Limoges[11] *le début du Livre des Nombres (pl. 1). L'espace y est organisé de la façon suivante (fig. 2) : soit A le plan (blanc) du folio où s'inscrivent les lettres, B le plan (pourpre, en équerre, réservé sur le précédent) dans lequel l'initiale et la figurine sont circonscrites, C le plan (blanc en équerre) que délimite le corps de l'initiale, D le plan (bleu en rectangle dressé) qui sert de fond à l'image. A est un espace graphique, mais où les lettres sont cependant groupées selon des exigences proprement figurales (symétrie, ornementation), B se détache sur A, en fonction de sa valeur comme une forme plastique, et comme une lettre en fonction de sa silhouette. C est au contraire*



2

neutralisé chromatiquement, mais son contour est fortement ornemental, tandis que D a un contour neutre, mais un intense relief plastique et chromatique interne. Si l'on convient de représenter par le signe x (y) la relation « x contient y », les plans de ce feuillet s'imbriquent ainsi : A (B(CD)). Si l'on tient compte de l'indice en figuralité et textualité de chaque plan, on voit qu'un plan textuel travaillé figuralement contient un plan figural à valeur scripturale qui lui-même inclut deux plans où texte et figure sont associés. Cette construction de la page en abyme implique déjà par elle-même l'homogénéité des deux espaces.

Plus visiblement, le texte Locutus est Dominus ad Moysen in deserto Sinaï *et l'image du Seigneur donnant ses ordres à Moïse, sont dans une relation de vis-à-vis : d'un côté, les lettres (capitales*

11. Paris, Bibl. nat., lat. 8. Il s'agit de la seconde Bible de Saint-Martial, fin du XI^e^ s. L'abbaye clunisienne de Saint-Martial était une étape sur la route de Compostelle. L'école limousine se caractérise par une riche et lourde décoration, notamment les initiales. Mais la seconde Bible de Saint-Martial est l'œuvre de deux enluministes, dont l'un est « l'artiste le plus remarquable de l'école française du Midi ». C'est à lui qu'est attribuée l'initiale que nous étudions. Voir Marie Cordroc'h, *Les Trésors de la Bibliothèque nationale*, Département des manuscrits, Epoque romane, France méridionale, Paris, Publications filmées d'art et d'histoire, 1964, p. 10-11 et 32-40.

et onciales) occupent plastiquement la page et non pas seulement pour être lues : par exemple l'initiale et le texte ne sont pas à la même échelle ; on lit un texte, on s'aperçoit qu'il lui manque une lettre, on part à sa recherche : espace qui freine le regard, l'oblige à séjourner en lui. Leur sens est lui aussi figural, il est une séquence de l'histoire sacrée par laquelle la différence est signifiée (création-chute-rédemption). De l'autre côté la figure est le designatum *du texte, sa* Bedeutung, *elle doit par conséquent s'inscrire dans un espace en principe hétérogène au plan graphique, et l'usage que le miniaturiste y a fait de la courbe et de la verticalité à des fins proprement expressives y est fortement accentué. Mais l'œil peut passer continuement du plan du texte à celui de l'image grâce aux médiations d'inclusions que l'on a dites ; en outre l'organisation plastique de l'image n'exclut nullement le recours aux signes traditionnels qui ponctuent la représentation romane et en font une sorte d'écriture pictographique : le nimbe avec la croix potencée, la nuée, signal céleste du Tout-Puissant ; le symbole de l'Esprit-Saint, volant sous les pieds de Moïse ; la position rituelle des mains, celles de Dieu qui enseignent, celles de Moïse qui adorent ; la voûte et le toit dominant la scène, indication traditionnelle que le monde est un temple et que l'extériorité même du désert est embrassée par le regard divin, expression de l'ubiquité de Dieu. Tous ces éléments constituants de l'image sont codés, aisés à reconnaître pour le lecteur qui en a appris le lexique. Et il y a encore le phylactère, ultime plan circonscrit dans celui de l'image, portant de nouveau un texte, mais celui-ci disposé selon la verticalité et la courbure du plan iconique, c'est-à-dire faisant une concession majeure à l'expression figurale.*

Cas très favorable, tant l'imbrication de la différence et de l'opposition est soigneusement élaborée. Ce que confirme l'étude des autres miniatures du même manuscrit (pl. 2 ; v. ici p. 406). Voici un exemple moins convaincant à première vue (pl. 3) : le feuillet qui porte le début du Livre de la Génération selon saint Mathieu dans l'Evangile que l'on attribue au monastère de Moissac[12]*. Ici le texte et la figure sont placés en position d'extériorité l'un par rapport à l'autre : les mots sont groupés en bas à droite comme une légende, dans un plan étranger à celui de la figure, qu'ils commentent ; la figure de l'Evangéliste n'est pas comme précédemment circonscrite dans le plan de la lettrine, mais isolée dans son espace proprement plastique ; l'initiale elle-même perd de sa lisibilité, envahie et dévorée par les figures chimériques qui s'attachent à ses hastes, tandis que dans la* Bible *de Limoges, l'ornementation albigeoise faite de lacis abstraits ne gênait pas l'identification du* L. *En un mot, cette page paraît bien montrer les symptômes d'une rupture en cours entre les deux espaces.*

12. Paris, Bibliothèque nationale, lat. 254, fin du x[e] s. Voir Marie Cordroc'h, *op. cit.*, p. 9-10 et 24-28.

Examinons pourtant l'image la plus indépendante du texte, la représentation de saint Mathieu : on voit aisément combien elle est « écrite », combien persiste en elle l'empiètement des deux espaces. Cet empiètement se fait d'abord par la médiation de la figure narrative du discours chrétien : chaque élément de la figure opère comme un signal renvoyant à un trait significatif dans le répertoire des personnages de l'Histoire Sainte : le nimbe indique le saint, le doigt levé l'apôtre, le livre l'Evangéliste, et s'il n'y a pas d'animal emblématique, c'est que l'image sera « lue » par un lettré qui pourra identifier le personnage grâce à l'inscription du titulus. *On voit que la fonction de cette image est de se faire reconnaître plutôt que de se faire regarder. On pourrait parler d'une « lettre figurative » ; l'image respecte en effet une sorte de langue qui utilise des marques invariables : nimbé/non-nimbé, doigt levé/doigt non-levé, etc. pour signifier des termes. L'artiste ne saurait s'affranchir du système des traits sans susciter le pire désordre, puisqu'il déconstruirait indirectement la forme canonique de l'histoire sacrée. On a donc bien affaire à un système d'oppositions*[13]*, le même en figures que celui qui régit le champ sémantique de l'histoire chrétienne. Et de surcroît certains des traits pertinents de cette quasi-écriture sont aussi arbitraires qu'ils le sont dans la graphie* stricto sensu *ou la phonie. Par exemple l'opposition phonétique ouvert/fermé qui est pertinente pour les voyelles françaises* (jarre/jour) *est complètement indépendante des objets qu'elle permet de désigner. Dans la miniature de Moissac, le système chromatique employé (rouge, violet, bleu, vert) ne saurait davantage être dérivé de l'objet représenté que la voyelle* /u/ *ne peut l'être de la lumière du jour. Il ne peut même pas être dérivé de ce que Kandinsky appellera « le langage des couleurs*[14] *», c'est-à-dire du système des opposées et des complémentaires qui forment la rosace chromatique : les quatre couleurs employées ici se font suite sur le spectre ; leur valeur résulte d'oppositions conventionnelles, elle ne dérive pas des différences sensorielles*[15]*.*

Si donc il est vrai que la lettrine de Moissac est beaucoup plus représentative que celle de Limoges, et s'il est vrai que l'imbrication

13. Voir le Guide de la peinture (du Mont-Athos), Paris, Didron éd., 1845, *passim*, notamment p. 124-128 ; Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Rijksuniversität te Gent, Brugge, De tempel, 1946, t. I, p. 284 sq.

14. *Du Spirituel dans l'art, en particulier dans la peinture* (1912), traduction française, Paris, Denoël-Gonthier, 1969, notamment p. 117-144. Il faut noter que l'organisation que propose Kandinsky n'est pas elle-même « naturelle » mais conserve un trait arbitraire : Kandinsky oppose le bleu au jaune, non à l'orangé, et celui-ci, complément naturel du bleu, au vert.

15. « Puisque la peinture, écrit de Bruyne (*loc. cit.*, p. 284-285), est considérée comme une sorte d'écriture plastique, solidement liée, cependant, au monde visible, ne nous étonnons pas que les signes dont elle se sert soient souvent conventionnels. Celui qui connaît le code des figures traditionnelles doit pouvoir reconnaître immédiatement les figures qu'on lui montre. Chaque personnage a sa fiche picturale : même sans *titulus*, l'initié est capable de l'identifier (...). Chaque saint a ses traits caractéristiques fixés par la tradition. Les portraits eux-mêmes sont peints non pas d'après la nature, mais d'après le code pictural. On ne « voit » pas s'ils ressemblent à leur modèle, on « sait » qui ils représentent et cela suffit ».

des espaces est beaucoup plus élaborée dans la Bible de Saint-Martial que dans celle de Moissac (caractère général du manuscrit ; voir la pl. 4 et ici p. 407), en compensation, l'espace où est représenté Mathieu, décroché du plan du texte, est encore plus nettement écrit *que celui où l'on voit Moïse recevoir l'ordre divin. Au total texte et figure s'équilibrent donc ici et là ; mais dans la Bible de Moissac, c'est par une sorte d'empiètement direct (comparez avec le traitement de la rencontre des deux espaces sur tel chapiteau du cloître [même époque ; pl. 5 et ibid.]), l'écriture s'empare de l'expression plastique et la contracte, le figuratif envahit la lettre et commence à la déconstruire ; dans celle de Limoges, c'est par une procédure d'immanence hiérarchisée : les deux plans sont fortement différenciés grâce à la sobriété de l'initiale d'un côté, et de l'autre à la plasticité relative de l'espace courbe de l'image ; mais ils sont habilement emboîtés les uns dans les autres en une série qui va du texte (du folio) au texte (du phylactère) par la lettre et la figure. Dans ce dernier exemple le résultat est supérieur pour* l'intuitus ; *il est le même que dans l'autre pour la* significatio [16].

2.2. *La subordination de* l'intuitus *à la* significatio, *du sens visible à la signification articulée, est la règle première imposée à l'usage de l'image par les Pères de l'Eglise. Dans les* Livres Carolins [17], *qui forment le corps doctrinal de la renaissance carolingienne, Alcuin avait défini énergiquement la fonction de l'image dans la doctrine et la pédagogie de l'Occident chrétien, en l'opposant aux crises alternées d'adoration et de destruction des idoles qui*

16. Erwin Panofsky réfléchissant sur les bouleversements subis par le traitement de l'espace à travers l'histoire occidentale, conçoit le passage de l'espace de la miniature carolingienne (héritière de l'espace classique par Byzance) à celui des enluminures romanes comme une « surface consolidation » : le cadre de l'image est fortement cerné ; au lieu que les figures soient dispersées dans un espace aéré, indiqué par des lignes à peine esquissées, elles sont couvertes de couleurs à pigmentation dense. « In short, the ground has congealed into a solid, planar working surface while the design has congealed into a system of two dimensional area defined by one dimensional lines ». Et il ajoute que « la tendance cartographique propre aux enluminures romanes va se manifester notamment par la transformation des courbes qui indiquaient un terrain escarpé en rubans fortement colorés et solidement construits ». Ces nouveaux objets « have lost all reference to a three-dimensional landscape space and operate as mere partitions » (*Renaissance and renascences*, Uppsala, Almquist, 1960, p. 132-133 ; cf. également du même, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg (1924-1925), S. 260 sq., 292 sq. ; et Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace* (2e éd.), Paris, Albin Michel, 1966, p. 14 sq., 227 sq.). L'abandon définitif des restes d'espace « ouvert » venus de la tradition hellénistique qui survivaient encore à l'époque carolingienne, signifie que le support cesse d'être nié dans un effort pour faire illusion, mais qu'il est *accepté comme support* au même titre que l'écriture ne travaille pas la feuille sur laquelle elle s'inscrit en vue de la doter d'une profondeur apparente. Le cernage des figures, l'abstraction de l'ornement vont dans le même sens : la figure se ferme en quasi-lettre, l'ornement perd sa fonction représentative, sa valeur se rend indépendante du désigné, sa signification devient arbitraire. Panofsky souligne que même dans le Gothique tardif le principe de la « surface consolidation » n'est pas abandonné.

17. Libri Carolini, *Patrologie latine*, Migne, t. 98.

bouleversent Byzance : « imagines quas prior synodus nec etiam cernere permiserat, alter adorare compellit (...). Nos nec destruimus, nec adoramus [18]. » *Mais l'image n'est acceptée qu'à condition de remplir un office précis, qui est de rendre accessible aux illettrés ce que les lettrés connaissent par l'Ecriture :* « Illiterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae linaementa contemplatur. » *Pédagogie qui trouve son appui dans la doctrine antique* « Ut pictura poesis » *d'Horace, dont Plutarque attribue la première formulation à Simonide* [19]. *C'est donc à condition de « parler » clair que la peinture sera tolérée. Cette clarté doit être prise au sens propre : elle est la transparence de la signification dans le terme linguistique. De même que celui-ci ne vaut pas par la nature de son signifiant, mais par ce qu'il signifie, de même l'image doit être ainsi faite qu'elle n'arrête pas le regard à son opacité de signifiant plastique, mais qu'elle induise directement la reconnaissance de ce qu'elle représente :* « *La conscience artistique est un mouvement* « per intuitum ad memoriam » : *de la perception de l'image en tant qu'image, on passe à la remémoration de la réalité dans l'imagination. L'image est présente à l'intuition sensible, la réalité représentée ne l'est qu'à la mémoire intellectuelle* [20] ». *La figure ainsi strictement soumise à l'écriture ne peut pas faire illusion, son opacité ne pourra pas du même coup, capter et dévoyer le mouvement de l'adoration. La fonction du visible est de signifier l'invisible.*

On lit dans l'évangéliaire de Hida von Meschede, au dos d'une Majesté : « Hoc visibile imaginatum figurat illud invisible verum cujus splendor penetrat mondum cum bis binis candelabris ipsius novi sermoni [21]. » *Cette « figuration » est aussi peu figurale que possible ; le mode de pénétration de l'éclat du vrai dans le monde, c'est le* sermo ; « *les images, aussi bien que les caractères et l'écriture, sont des signes visibles, les uns concrets, imitatifs, sensoriels, les autres conventionnels, plus abstraits, intelligibles, qui ont pour mission de signifier une réalité absente* [22] ». *Il n'est pas fortuit que l'enlumineur de Cologne ait inscrit la définition du bon usage de la* Majestas *au* verso *de celle-ci : non seulement il la signifie par le* hoc visibile imaginatum..., *mais il l'exprime, il place la signification au dos du visible, dans son ordre propre, celui de l'invisible, ou présence de l'absence, qui est précisément celui du texte.*

18. *Ibid.*, c. 1002. Cité par De Bruyne, *op. cit.*, I, p. 262.

19. Par exemple Grégoire de Nysse écrit dans le *Panégyrique de saint Théodore* : « Ayant travaillé avec des couleurs comme dans un livre parlant, l'artiste a clairement raconté la lutte du martyr, car la peinture muette parle sur le mur et fait beaucoup de bien » (cité par De Bruyne, *op. cit.*, I, p. 264). En 1035, le Concile d'Arras recommandera de peindre des fresques dans les églises pour instruire les illettrés ; cf. Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris. Arthaud, 1967, tableaux chronologiques, p. 501.

20. De Bruyne, *op. cit.*, I, p. 272.

21. Cité par Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, Du Mont, 1963, S. 87. Voir *ibid.*, Abb. 24. L'Evangéliaire est du premier quart du XIe s., période ottonienne.

22. De Bruyne, *op. cit.*, I, p. 278.

La figure jugulée remplit essentiellement la même fonction que la lettre, elle doit permettre à son « lecteur » la reconnaissance rapide du « signifié ». Quand Alcuin donne pour objectif à la représentation figurative la « memoria rerum gestarum[23] », *il exige qu'elle opère comme un signal graphique, dont toute la fonction consiste à rappeler chez le lecteur le signifié qui est associé au symbole. En conséquence, le peintre, l'enlumineur, le faiseur d'images doivent construire la figure comme un message, c'est-à-dire comme un ensemble d'éléments signifiants dont la nature (le lexique) et les lois d'assemblage (la syntaxe) sont définies dans un code que « le lecteur des images » connaît déjà. Le voir sera entendre, comme lire ; il sera le « lire » de ceux qui ne savent pas lire*[24].

Néanmoins cette réduction de la différence dans un système d'opposition n'est pas univoque, et surtout pas définitive, même dans l'esthétique du haut Moyen Age. Déjà au VIII[e] *siècle, Alcuin ajoute à la fonction de mémorisation des choses accomplies qu'il assigne à la peinture celle d'* « *embellir les murs*[25] », *à son utilité qui est pédagogique, la délectation de l'œil qui paraît proprement esthétique. Une porte est ainsi entrouverte à une émancipation du figural, à l'autonomisation d'un espace de la différence. Dans les* Livres Carolins, *cette autonomisation est loin d'être en vue, les critères de la délectation restant subordonnés strictement à ceux de la pédagogie, c'est-à-dire du* sujet *de la représentation et par conséquent de son* écriture ; *la technique picturale elle-même doit*

23. Cité *ibid.*, p. 274.

24. Hraban Maur écrit à un ami qui aime trop les enluminures et les tableaux : « La lettre vaut mieux que la forme trompeuse de l'image : elle contribue plus à la beauté de l'âme que l'harmonie des couleurs qui ne montre que l'ombre des choses. L'Ecriture est la norme parfaite et pieuse du salut. Elle vaut plus quant à la connaissance du réel ; elle est plus utile que toute autre chose ; le goût esthétique en jouit plus promptement, pour les sens humains sa signification est plus parfaite et la mémoire la retient avec plus de facilité. La littérature est au service de la langue et de l'oreille, la peinture ne flatte que le regard et l'œil de consolations bien maigres (...). Regarde quels furent les inventeurs et les admirateurs de ces arts ; tu sauras avec certitude auquel tu dois de préférence t'abandonner. Ce fut l'Egypte qui, la première, délimita l'ombre des objets et qui en variant les couleurs produisit des images. " Egypte " signifie " pressante douleur " » (Hrabani carmini. Ad Bonosum, carm. 38). Cette fonction de reconnaissance que remplit la figure médiévale est clairement identifiée par P. Francastel (Espace génétique et espace plastique, *Revue d'esthétique* (1948) = *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, p. 145 sq.) sous le nom " d'art objectif " : « monde où les déplacements n'altèrent pas les volumes et les qualités, où véritablement les objets sont des êtres pourvus, une fois pour toutes, de qualités attributives et immuables (...). L'art du Moyen Age (...) est un art dont le langage symbolique utilise un système rigide d'évocation de qualités morales par des attributs matériels déterminés » (p. 146). L'auteur assimile cet art à la pensée aristotélicienne, mais conclut un peu hasardeusement : « le principe d'identité A est A explique saint Anselme aussi bien que l'art plastique de Giotto » (p. 146-147). — Le néoplatonisme est à coup sûr plus déterminant, au moins jusqu'au XIII[e] s., que l'aristotélisme. Voir A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, *Cahiers archéologiques*, I (1945) ; et A. Grabar et G. Nordenfalk, *Early medieval painting from the fourth to the eleventh century*, Lausanne, 1957.

25. L'homme peint « ob memoriam rerum gestarum et venustatem parietum » (cité in De Bruyne, I, 274).

soumettre ses matériaux et leur usage au code scripturaire. Il n'y a pas de beaux monstres. C'est un siècle plus tard, avec la pénétration et la diffusion du Corpus aeropagiticum *en Occident, que le dissemblable reçoit droit de beauté dans la représentation figurative et de cité dans l'esthétique*[26]. *Moment d'une grande importance : le platonisme d'inspiration pythagoricienne cède le pas à un néoplatonisme fortement réinterprété à partir de la position du discours propre à l'héritage judéo-chrétien : le discours narratif. En mettant l'accent sur le déroulement de l'histoire primordiale, sur la diversité des moments successifs qui mènent de Dieu à Dieu par la créature, le nouveau schéma remplit une double fonction : il introduit le figural dans l'ordre même du discursif, puisqu'il imprime sur ce dernier la* figure-forme *de la chute et de la rédemption, la différence réputée originaire ; et d'autre part il rend par là même le discursif plus apte à signifier ce qui paraissait auparavant lui être étranger ou même hostile, l'ordre du sensible où se tient la figure. Cette double légitimation de l'ordre du discours sera portée à sa pleine expression dans l'œuvre de Hugues de Saint-Victor*[27].

Alors s'adjoint à la beauté expressive des créatures, c'est-à-dire à leur fonction de signifiant renvoyant au signifié de l'Ecriture, au signifié de la parole du Père absent, leur beauté propre, leur beauté « formelle ». Cette dernière ne procède plus de la « beauté » de leur sujet, ce n'est plus l'appartenance au code dans lequel s'écrit l'histoire primordiale qui décidera du pouvoir émotionnel de l'œuvre, ce dernier relève d'une concordance obtenue immédiatement entre l'harmonie des composants de l'objet et celle des composants de l'âme[28]. *A l'opposé de ce que désire Bernard de Clairvaux, il est impossible de parvenir directement à la contemplation des* invisibilia : « non potest noster animus (ascendere) nisi per visibilium considerationem eruditus ita videlicet ut arbitretur visibiles formas esse imagines invisibilis pulchritudinis[29]. » *Et c'est pourquoi*

26. Jean Scot Erigène (810-877) traduit et interprète le Corpus du Pseuso-Denys l'Aréopagite que l'empereur byzantin Michel II avait donné à Louis le Pieux. Avec l'œuvre de Jean Scot, c'est l'autre platonisme, celui de Plotin et d'Augustin, le platonisme optimiste qui prend le pas sur le platonisme pythagoricien. Voir R. Assunto, *op. cit.*, S. 82 sq. ; De Bruyne, *op. cit.*, I, p. 339-370.

27. Opera, *Patr. latine*, tomes 175-177. Voir De Bruyne, *op. cit.*, II, p. 203-254 ; R. Baron, *Science et sagesse chez Hugues de Saint-Victor*, Paris, 1957.

28. Le premier des objets de l'âme étant le corps, cette concordance se réalise tout d'abord dans l'harmonie (ou musique) de l'âme et du corps. Ce qui conduit Hugues à la thèse de l'amitié entre esprit et chair, du caractère *aimable* de cette dernière : « Musica (sive harmonia quae est plurium dissimilium in unum redactorum concordia) inter corpus et animam est illa naturalis amicitia qua anima corpori non corporeis vinculis sed affectibus quibusdam colligatur ad movendum et sensificandum ipsum corpus. Secundum quam *amicitiam* nemo carnem suam odio habuit : musica haec est ut *ametur* caro sed plus spiritus, ut foveatur corpus et non perimatur virtus ». (*Didasc. II, Patr. latine*, 176, p. 755. Voir également *Hier. Coel., ibid.*, c. 949-950 : « Anima humana quasi de simili ad similia conducta, facile arbitratur visibiles formas invisibilis pulchritudinis imagines esse, illi quod invisibile intus ipsa habet, amica quadam similitudine respondentes eas secundum approbationem et affectum inveniens ».

29. Expositio in Hierarchiam coelestem Sancti Dionysii, *Patr. latine*, 175, c. 949.

« constat quod plus simulacrum evidens (Dei) est decor creaturarum[30] » : *le vestige divin le plus évident, c'est la beauté des créatures. Le visible cesse d'être un simple lieu de passage, un simple signal lumineux à traverser en direction de la signification cachée, une simple écriture, il reçoit, du fait que sa beauté formelle est reconnue, consistance propre, épaisseur et même fécondité mystique. Il est* « symbolum », « collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem[31] », *ce que nous avons appelé* signe. *Or ce signe, s'il continue évidemment à renvoyer à autre chose que soi, cesse d'y faire référence sur le monde du pseudo-signe linguistique. Non seulement il a ses critères propres de beauté*[32], *ce qui introduit un ordre proprement esthétique, un ordre du sens immanent au signifiant ; mais l'autonomie de cet ordre se marque jusque dans sa dissimilitude, par sa différence d'avec l'ordre du signifié, celui de l'Histoire racontée par l'Ecriture : « Les figures peuvent paraître admirables en raison de leur grandeur, ou de leur petitesse, ou bien parce qu'elles sont rares, ou qu'elles sont belles ou encore* par une sorte de convenance dans l'absurde, *pour ainsi dire* (aliquando ut interim ita loquar, quia quodammodo convenienter ineptae[33]). » *Les signes sont signes par le semblable ou par le dissemblable*[34], *en réalité ils sont signes par les deux : tout semblables, ils ne seraient pas signes, mais le signifié même ; tout dissemblables, ils seraient arbitraires et cesseraient d'être symboles. Leur statut spécifique est celui de la* similitude dissemblable, *car c'est grâce à son élément de dissimilitude que le semblable peut ne pas remplir une fonction de leurre, en interdisant à l'œil de le prendre pour ce qu'il représente :* « Omnis ergo figura tanto evidentius veritatem demonstrat quanto apertius per dissimilem similitudinen figuram se esse et non veritatem probat. Atque in hoc nostrum animum dissimiles similitudines magis ad veritatem reducunt quod ipsum in sola similitudine manere non permittunt[35]. » *Cette différence est ce qui interdit à l'esprit de demeurer dans le plan du signifiant, de la face visible du symbole ; le désordre manifeste induit l'ordre latent, le laid, c'est-à-dire le déconstruit du texte divin, en appelle à la beauté absolue.* « Signum veritas esse non potest etiam cum veritatis est signum[36]. » *Ici est abandonnée la limpidité du textuel comme unique présentation du sens ; le textuel est saisi comme signification invue ; mais le visible est reconnu comme une présence de la parole irréductible à sa manifestation discursive. L'épaisseur irréversible y fait obstacle à la course de l'esprit vers la signification ; mais cet*

30. *Didasc.*, VII, c. 82.
31. *Hier. Coel.*, c. 941.
32. Le situs (beauté de l'unité dans la multiplicité), le motus (beauté simple de ce qui change de lieu), la species (beauté visible des choses), la qualitas (beauté des autres sensoria).
33. *Ibid.*, c. 819 ; cité in De Bruyne, II, p. 247.
34. *Ibid.*, c. 971 ; cité in De Bruyne, II, p. 215.
35. *Ibid.*, c. 978 ; souligné par De Bruyne qui le cite, II, p. 216.
36. *Hier. Coel.*, III, III ; cité d'après Assunto, *op. cit.*, Text-Dokumente, S. 157. Καλός est ce qui appelle (καλεῖν) ; cf. De Bruyne, II, p. 217-218.

obstacle est ce qui a contrario *permet de donner au verbe sa localisation juste, inaccessible à l'œil. Si les choses « parlent », ce n'est pas en mots, mais en figures. Certes, celui qui* « in visibilibus istis creaturis foris videt speciem, sed intus non intelligit rationem » *est fou tout comme l'illettré qui voyant un livre ouvert* « figuras aspicit, sed litteras non cognoscit[37] ». *Seulement à partir de Hugues de Saint-Victor, on pourra dire qu'il n'y a pas moins folie à vouloir faire l'économie de la fonction de vérité des figures.*

Cette fonction réside précisément dans leur dissemblance à l'égard du signifié : c'est en déconstruisant la similitude que la vérité s'annonce dans l'ordre de la figure. Et les Victorins savent que cet ordre de la similitude dissemblable n'est pas cantonné au visible proprement dit, mais qu'il englobe tout l'imaginaire, en particulier celui que la métaphore peut engendrer à partir du discours lui-même. Nous n'avons jamais le signifié dans l'immédiateté. Il ne nous est pas donné d'entendre dans l'Ecriture sainte la parole divine dépouillée d'allégorisme, la Bible elle aussi a besoin de la beauté figurale. On ne s'étonnera pas que pour faire comprendre cette fonction de l'expression figurée dans le texte sacré, Hugues emploie à son tour une comparaison : « D'une façon admirable, dans la divine écriture tout entière (de la même manière que dans les cithares et les instruments de ce genre), la sagesse de Dieu a accommodé et disposé les diverses parties avec tant de convenance que tout ce qui s'y trouve ou bien y produit la sonorité suave de l'intelligence spirituelle (spiritualis intelligentiae suavitatem) *comme feraient les cordes, ou bien en contenant et en enchaînant les récits des mystères dans la succession de l'histoire et dans la consistance de la lettre* (per historiae seriem et litterae soliditatem mysteriorum dicta continens et connectens), *joint aux cordes tendues l'action de la caisse en bois et fait parvenir aux oreilles un son plus doux*[38]. » *Cette solidité et cette série dans lesquelles prennent consistance et diachronie les traces dispersées des mystères, voilà donc les éléments avec lesquels le signifié se figure. Les Victorins soulignent la nécessité d'appuyer toute lecture allégorique, toute tentative de saisir le sens spirituel de l'écriture sur l'examen scrupuleux du sens littéral, historique.* « *La spéculation du troisième genre, dit Richard de Saint-Victor, consiste bien* in ratione », *mais elle ne peut s'accomplir que* « secundum imaginationem, *parce que c'est de l'image des choses visibles que la ressemblance est transmise dans la spéculation*[39]. » *De même la Bible : son sens « immédiat » est pour ainsi dire la figure imagée du sens caché. Le littéral est l'allégorique du spirituel. Par là la Bible qui est le recueil de toutes les doctrines, et le manuel de toute pédagogie, est encore le modèle de tout œuvre d'art et de toute réalité en ce*

37. *Didasc.*, VII, c. 814 ; cité in De Bruyne, II, p. 209.
38. *Ibid.*, c. 790. Voir De Bruyne, II, p. 208, 313, 343. De Bruyne cite une autre comparaison de l'Ecriture, avec un monument.
39. *Patrologie latine*, t. 196, c. 96 ; cité in De Bruyne, II, p. 335.

qu'elle ne vise pas seulement la délectation du pouvoir d'entendre du lecteur, mais la délectation de son pouvoir d'image.

Il y a donc du figural dans les textes, y compris dans les textes sacrés. Sa présence se marque sur deux plans : historiae series, litterae soliditas. *La « succession d'une histoire », de l'histoire primordiale des choses accomplies, constitue une figure : elle organise la forme du mythe chrétien. Figure narrative qui occupe un plan souterrain, en retrait par rapport à la surface du discours immédiat, mais qui en produit le relief. La « consistance de la lettre » signifie son opacité immédiate, elle est à l'œil du lecteur comme la couleur à celui du spectateur d'un tableau ou d'un paysage, elle l'arrête, si bien que cette littéralité, bien loin d'être prise ici comme transparence, veut dire plutôt, dans la comparaison d'Hugues, l'obscurité que peut donner à un texte la présence en lui des* figures *de style. Cette fois-ci nous sommes au niveau de la chaîne parlée ou écrite elle-même, ces figures résultant d'écarts (« dissemblances », différences) pratiqués dans l'organisation des champs sémantiques ou syntaxiques*

Résumons. D'un côté le « monde sensible est comme un livre écrit de la main de Dieu, et les créatures singulières en sont comme les figures, non pas inventées par le bon plaisir de l'homme, mais instituées par la volonté divine pour manifester l'invisible sagesse de Dieu » : réduction du sensible au textuel. Mais de l'autre côté « dans une seule et même écriture, l'un relèvera la forme et la couleur des figures, l'autre fera l'éloge du sens et de la signification » : le textuel lui-même se dédouble en signification et en figures. Or « il est bon de contempler et d'admirer assidûment les œuvres divines ». La considération de la figure est légitime jusque dans la saisie d'un texte. « Mais à condition qu'on sache tourner la beauté des choses corporelles au bénéfice du spirituel[40]*. » Cet usage allégorique des signes ne consiste pas à supprimer leur opacité : lire le monde n'est donné qu'à Dieu, qui l'a écrit. L'esprit peut se risquer à figurer une histoire métaphysique, à partir des créatures et à partir de l'écriture. Mais il lui faut apprendre la fonction figurante grâce à laquelle il élaborera la signification allégorique, et c'est en se laissant investir par le sensible* en tant qu'il n'est pas lisible, *en se mettant à l'école du figural immédiat, qu'il pourra construire le sens figuré de l'écrit.*

Cette hiérarchie des ordres qui dans le sensible discerne la similitude (par laquelle il est écrit*) et la dissimilitude (qui fait sa* différence*), et dans le textuel, le sens littéral appelé historique (qui annonce l'autre) et le sens allégorique (qui est la figure ou différence cachée dans le précédent) constitue dans l'ordre doctrinal une configuration rigoureusement correspondante à celle que nous offrent dans l'ordre sensible, les lettrines peintes quelques décades*

40. *Didasc.*, VII, IV ; cité par Assunto, S. 158. — Est-il besoin de signaler au lecteur la parenté de cette problématique avec celle de l'*Art poétique* de Claudel ? En particulier avec l'hésitation du visible entre lettre et chair.

avant Hugues de Saint-Victor, à Moissac et surtout à Limoges. Que la combinaison de la lettre et de l'image se fasse par osmose des deux espaces comme dans l'Evangéliaire méridional ou par emboîtement de plans figuratifs et textuels comme dans la Bible limousine, nous y voyons une projection au niveau du signifiant *de l'ordonnance des signifiés (ou plutôt des sens) telle que la mystique victorine l'enseigne. Le seul écart à noter est que l'autonomie accordée à la différence, à la dissimilitude, donc au sensible en tant qu'inécrit, est moins grande dans les miniatures que dans les textes d'Hugues de Saint-Victor. La peinture occidentale ne sera qu'une lutte pour la manifestation de la différence. Hugues disait :* « Ubi amor, ibi oculus. »

*3.2. Avec la Renaissance se constitue un rapport tout autre entre le figural et le textuel. L'organisation romane et (pour aller vite) médiévale, incorpore le figural au textuel par le codage de la représentation visuelle, et le textuel au figural par la configuration narrative (mythique) du discours canonique. A partir du XIV*e *siècle, un travail de désintrication des deux espaces tant sur le plan de la représentation visuelle que sur celui du discours vise à produire une redistribution complètement nouvelle de la différence et de l'opposition. L'unification médiévale des formes fondamentales de l'altérité consistait à rejeter la différence hors du sensible dans l'espace discursif qui est celui de l'opposition : dire la différence, ne faire voir que l'écriture. Les « modernes » opèrent un double déplacement : sur le plan discursif, construire les règles formelles de tout discours possible à la place du récit concret donné par le seul discours sacré ; sur le plan plastique produire le visible en tant que tel au lieu d'employer le visible à symboliser l'invisible (au lieu de l'écrire). La différence se trouve ainsi exclue de l'espace discursif et placée en principe dans le sensible. Ecriture et peinture s'opposent alors, semble-t-il, comme ce qui s'inscrit dans l'espace plan et homogène des oppositions et ce qui recourt à la différence perceptive. Toutefois cette nouvelle articulation d'un discours proprement textuel et d'une référence purement figurale n'est qu'apparente. Le visible n'est pas délivré de l'écriture et l'intelligible ne l'est pas de la différence.*

Commençons par ce dernier point. Le discours de savoir en tant que système formel défini par un lexique (définitions) et une syntaxe (transformations) est bien ce qui prend corps dans l'œuvre de Galilée. L'axiomatique, ensemble de propositions indépendantes d'un contenu, discours sous lequel pourra venir se placer indifféremment tel ou tel domaine de référence selon qu'il satisfait aux conditions du système formel, est préfigurée dans l'œuvre galiléenne comme la position inéluctable à laquelle le texte scientifique

devra parvenir par la suite[41]. *Cette élimination du « contenu » recouvre exactement celle de la différence ; la différence est présente dans le discours comme « forme » (comme configuration, montage) et comme figure (de rhétorique) ; elle relève d'une stylistique, au moins dans la mesure où elle peut se laisser à son tour organiser en système (recatégorisation)*[42] *; le récit chrétien qui relève d'une forme narrative fondamentale traçant un périple ontologique d'une part, et qui d'autre part ne peut se passer d'allégorie, de la métaphore, de la synecdoque, de tous les tropes, pour faire entendre l'Autre ou l'Ailleurs dont il parle, ce récit est éminemment un discours de différence. L'élimination du contenu hors du discours nouveau implique la neutralisation de l'espace textuel par rapport à toute différence. Le nouveau discours se place sur un plan situé au-dessous de celui de la stylistique, plan du lexique et de la syntaxe*[43]. *Parler ne sera plus raconter l'histoire fondatrice, mais établir a priori les propriétés d'un ensemble de règles dans lequel plusieurs « histoires » possibles pourront être dites. Du seul fait de leur subsomption sous l'ensemble formel, ces histoires doivent perdre en principe leur qualité figurale, cette ordonnance irréversible qui fait sortir Adam et Eve du Paradis perdu et mourir Jésus en croix, et qui fait, par sa seule configuration, espérer la réconciliation comme terme*[44].

Cet effet de neutralisation de l'espace discursif, nous en avons un cas minutieusement examiné par A. Koyré, celui de la constitution du discours de la physique nouvelle[45]. *La destruction de la*

41. Voir Husserl, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die phenomenologische Philosophie (1936), *Husserliana*, VI, Den Hag, Nijhoff, 1957.

42. J'emprunte ce concept aux récentes études de stylistique faites par l'école générativiste et transformationnelle. Voir par ex. Thorne, étudié plus loin.

43. A rapprocher de la remarque faite par A. Koyré, selon laquelle la nouvelle physique se constitue sans référence à l'expérience sensible, quoi qu'on ait pu dire de l'expérimentalisme de Galilée : « L'expérience, dans le sens d'expérience brute, d'observation du sens commun, n'a joué aucun rôle sinon celui d'obstacle, dans la naissance de la science classique ; et la physique des nominalistes parisiens — et même celle d'Aristote — en était, souvent, bien plus proche que celle de Galilée » (*op. cit.*, p. 13 ; voir *ibid.*, p. 153-158). On vérifie ici la procédure de l'épistémologie bachelardienne. — L'expérience brute n'est évidemment pas identique à celle qui est transcrite dans le discours chrétien ; on ne peut donc identifier la remarque de Koyré avec ce que nous appelons ici la neutralisation du texte narratif. Néanmoins Koyré note que la physique d'Aristote, centrée sur le Cosmos et « le lieu naturel » est plus homogène à l'expérience brute que celle de Galilée. C'est que le « lieu » d'Aristote peut passer pour l'expression idéologique de ce canon de l'expérience visuelle, savoir que le regard creuse au centre du champ visuel une zone dans laquelle il vient faire habiter ce qu'il vise, qui est en somme son lieu naturel, et que tout mouvement de mise à la périphérie est violence par rapport à ce lieu. De son côté le récit chrétien (comme toute narration mythique) raconte l'histoire d'une violence analogue suivie de sa neutralisation : le péché chasse l'homme hors de son lieu naturel, qui est sous le regard de Dieu au centre de son champ ; le message évangélique annonce et promet le retour au lieu naturel.

44. La dialectique hégelienne, au moins celle de la *Phénoménologie* et de la *Philosophie de l'histoire*, est elle-même un tel récit, un discours narratif ontologique construit sur le squelette stylistique du récit chrétien. Voir en particulier les œuvres de jeunesse et l'étude Jean Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, Rivière, 1949.

45. Voir A. Koyré, A l'aube de la science classique (1935-1936), Galilée et la loi d'inertie (1939), in *Etudes galiléennes*, Paris, Hermann, 1966.

notion de Cosmos et son remplacement par celle d'Univers résume, aux yeux de Koyré, l'essentiel de la mutation[46]. *A la place de la hiérarchie des « lieux » qui caractérise le Cosmos, la nouvelle physique construit le concept d'un espace sans centre et sans limite, où le mouvement perd toute qualité de « naturel » ou de « violent » pour n'être plus que déplacement spatio-temporel relatif à un observatoire supposé arbitrairement en repos : la géométrisation de l'espace et l'infinitisation de l'univers sont déjà faites dans la métaphysique de Giordano Bruno*[47]. *L'élimination de tout « contenu » du mouvement revient à Galilée ; la cinématique pure (archimédienne) qu'il instaure se constitue contre la physique de l'*impetus, *selon laquelle à la mise en mouvement du corps correspond l'insertion en lui d'une force « impresse », qui le quitte quand il s'arrête*[48]. *A Descartes enfin revient la formulation explicite du principe d'inertie qui fait du mouvement comme du repos des « états-relations » pareillement dotés de la même inertie*[49].

*La réalité sensible cesse d'être « parlée » selon le discours narratif qui rapporte l'aventure de la créature. Elle continue néanmoins de tenir un discours ; ce n'est que beaucoup plus tard que son intelligibilité deviendra inintelligible, et que l'on ne fera plus que parler d'*elle, *qu'elle passera donc entièrement du côté de la référence ; il faudra que l'ordre du système se soit pleinement rendu indépendant de celui du domaine dont il parle, et que ce dernier n'apparaisse que comme l'un parmi les domaines que le système peut constituer. Le langage dans lequel s'exprime le nouvel univers est celui de la géométrie. Galilée, pour tous ses contemporains, était un mathématicien platonicien ou un physicien archimédien*[50] *: son innovation est de faire entrer dans la langue de l'arithmétique et de la géométrie le mouvement lui-même, dont les péripatéticiens après Aristote jugeaient la mathématisation impossible et dont ils faisaient l'obstacle insurmontable à une théorie mathématique complète de la physis. Galilée cherche à établir l' « alphabet », mais aussi la syntaxe du langage « que parle la nature créée par Dieu*[51] *». Le décrochage par rapport à cette position majeure du discours sensible, qui en fait un texte ou un document émanant d'une parole divine retirée, n'est donc pas accompli. C'est bien toujours l'Autre qui parle dans la géométrie physique. En tant qu'il parle et que nous pouvons l'entendre, il parle clair ; pour les quelques termes et propositions de son discours dont notre*

46. « Aussi voyons-nous que l'attitude intellectuelle de la science classique pourrait être caractérisée par ces deux moments, étroitement liés d'ailleurs : géométrisation de l'espace, et dissolution du Cosmos, c'est-à-dire disparition, à l'intérieur du raisonnement scientifique, de toute considération à partir du Cosmos ; substitution à l'espace concret de la physique prégaliléenne de l'espace abstrait de la géométrie euclidienne. C'est cette substitution qui permet l'invention de la loi d'inertie. » (A. Koyré, *op. cit.*, p. 15).

47. *Ibid.*, p. 171-182.

48. *Ibid.*, p. 60-79.

49. *Ibid.*, p. 163.

50. *Ibid.*, p. 79, 283-290.

51. *Ibid.*, p. 286.

entendement dispose, nous avons une intelligence des objets dénotés par ces termes et propositions égales en intensité (« intensive », *dit le latin*[52]*) à celle que Dieu en a ; mais là où notre esprit est « d'un intervalle infini distant de l'intellect divin », c'est « quant au mode et à la multiplicité des choses comprises*[53] *» : non seulement Dieu comprend « une infinité de propositions de plus (que l'homme), puisqu'il les connaît toutes*[54] *» ; mais tandis que nous sommes contraints d'*entendre *celles auxquelles nous avons accès, il les* voit *toutes d'un seul regard : « là où nous par exemple pour acquérir la science de certaines propriétés du cercle, qui en a une infinité, commençons par une des plus simples et, la fixant par une définition, passons discursivement à une autre, et de celle-ci à une troisième et puis à une quatrième, etc., l'intellect divin, par la simple appréhension de son esssence, comprend, sans discours temporel, toute l'infinité de ces propriétés (...). Ces passages que notre intellect fait avec le temps et de pas en pas, l'intellect divin, à l'instar de la lumière, les franchit en un instant, ce qui est la même chose que de dire qu'il est à tous toujours présent*[55]*. » Le langage est le même, mais la différence dans les deux manières de le parler est comprise par Galilée selon les couples d'opposés : diachronique/synchronique, ou finitude/infini, ou obscurité/clarté. Dieu est dans la transparence, il a tout le système d'un coup, sans envers, il l'enveloppe ; nous sommes* dans *le système, celui-ci nous enveloppe, borne notre champ, lui impose un horizon, nous contraint à la discursivité. En dépit du sens immédiat de ces formulations, qui pourrait faire croire que l'ordre divin est celui du visible, et l'ordre humain celui du discours, la vérité est que Dieu* est *le pur langage, en lui les éléments n'ont aucune épaisseur, ils sont seulement des termes dans le système des propriétés « qui, tout en étant infinies, ne sont peut-être qu'une seule dans leur essence et dans l'esprit divin », tandis que notre intelligence qui est « comme obnubilée par une profonde et dense obscurité*[56] *» se tient dans ce langage comme dans un monde, dont elle ne saisit jamais l'ensemble sous son regard, qu'il lui faut parcourir et où les vérités surgissent comme des événements. Dieu est le pur regard ubiquitaire perçant le système des oppositions, instituant le textuel sans ombre et sans modelé ; nous sommes plongés dans la différence.*

On ne s'étonne pas de retrouver cette rupture chez Descartes ; elle est seulement portée à un tel degré que l'observation en est plus aisée encore[57]*. On trouve chez Descartes une prégnance au motif de la vision, une passion de voir, d'un voir qui est passivité,*

52. *Dialogo II*, p. 129 ; cité in Koyré, *op. cit.*, p. 284.
53. *Ibid.*, p. 131 ; cité *ibid.*, p. 286.
54. *Ibid.*, p. 130 ; cité *ibid.*, p. 285.
55. *Ibid.*, p. 131 ; cité *ibid.*, p. 286. Koyré souligne la parenté de l'inspiration de ces textes avec ceux de Descartes.
56. *Ibid.*, p. 132 ; cité *ibid.*, p. 285.
57. Koyré souligne que la pensée de Descartes (auquel il attribue la première formulation explicite du principe d'inertie) reste néanmoins beaucoup plus tributaire que celle de Galilée de la méthode par analogie.

— qui est d'une telle force qu'elle soustend jusqu'au thème de la constitution du système. Merleau-Ponty a tenté de montrer[58] *que la* Dioptrique *repose en son principe sur l'élimination de l'œil vivant, de sa mobilité génératrice d'espace, et de la « puissance des icônes » qui lui correspond : optique d'aveugle dont la fonction est en effet de débarrasser le champ visible de son hétérogénéité intrinsèque pour en faire un espace d'entendement, un « espace à entendre ».*

Mais ce projet de géométrisme intégral, Merleau-Ponty le note, est tempéré par beaucoup de résistances : la « pensée de voir » ne parvient pas à recouvrir complètement la vision en acte, il y a dans celle-ci une passivité qu'il faut bien rapporter à une connivence du corps et des choses qui précède l'inspection de l'esprit et à laquelle cette dernière aura à arracher la conception claire et distincte. L'espace expérimenté ne peut rentrer sans résidu dans l'espace pensé, et l'union de l'âme et du corps fait pièce à leur distinction.

Ces remarques restent encore tributaires de l'hypothèse qui est celle du phénoménologue de la perception, par la référence privilégiée, exclusive qu'il fait à l'expérience *du visible, opposée à son intellection. Or les choses ne sont pas si simples, l'essence du visible n'est pas objet d'expérience, et la bonne forme n'est pas sa règle. C'est jusque dans la théorie de l'intellection elle-même que le caractère propre du visible, qui est la différence, réapparaît. Il est vrai que la théorie de la vision*[59] *exige que le voir s'abaisse en toucher ; il est vrai que la critique du morceau de cire repose sur une mutation symétrique de l'esprit en un œil géométrique, et qu'enfin le noyau de la méthode n'est qu'une manière de « bien voir ». Mais il y a aussi chez Descartes le mouvement inverse, la reconnaissance de l'*a priori *de l'épaisseur du champ, de son hétérogénéité radicale à tout géométrisme. La vue « exacte » n'est jamais immédiate, mais reconquise sur la vision trouble. L'inspection de l'esprit a une enfance qui est le louche et la fantasmagorie. Il est essentiel à la problématique cartésienne que l'esprit débute dans la multiplicité et le désordre, que son premier état ne soit pas « optique » géométrique, mais qu'il ait à se ressaisir de l'opacité et de la courbure.*

Ce destin qui fait naître la ratio *dans son autre a son modèle dans le monde de la culture : celui-ci est comme une ville*[60] *qui contient dans la configuration visible de ses rues, de ses quartiers, une autre configuration, celle qu'elle offrait il y a un siècle, puis une autre encore, chacune reliée aux autres par des aménagements d'urbanisme, tantôt visible, tantôt cachée, de sorte qu'en se promenant dans cette ville qui est le monde de l'esprit, celui-ci expérimente une mobilité fondamentale, non seulement son propre déplacement par rapport à un plan de la cité dont on supposerait qu'il reste immobile et identique à lui-même, mais le déplacement simul-*

58. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961.
59. *Dioptrique*, discours 6e.
60. *Discours de la méthode*, 2e partie.

tané des parties de ce plan qui fait qu'en passant d'un quartier à l'autre, et à la limite, en regardant un même monument, un immeuble apparemment homogène, l'esprit passe d'une ville à une autre ville, d'un moment de soi à un autre, et chacun de ces moments ordonne tous les autres autour de lui-même, apparaît comme un foyer autour duquel les autres moments (les autres lieux de la ville) (auparavant eux-mêmes foyers chacun à son tour) se trouvent déformés, recourbés, méconnaissables. Chaque fois que l'esprit croit prendre de l'ensemble de la ville un intuitus, *une vue dépouillée de préjugés, l'acte de regarder produit l'anamorphose de ce qui n'est pas placé au point de bonne vision. Cette anamorphose n'est pas une anomalie, au fond Descartes, alors même qu'il espère parfois en venir à bout en reconstruisant toute la ville d'un coup, sait bien qu'elle est constitutive du champ, et que la rationalité d'un « bon » point de vue ne pourra se construire qu'aux prix de négliger par principe cette courbure périphérique, cette enfance, cet événement*[61]. *La crise dans le monde de l'esprit, la crise de culture, renvoie par le relais de la métaphore de la ville à la crise que suscite, dans l'entendement, le monde de la vision, qui est celui de la pas-*

61. Un très beau commentaire de cette saisie de la différence spatio-temporelle dans la ville est donné par Michel Butor dans *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956. Proche de l'un et de l'autre est le texte fondamental de *Malaise dans la civilisation* où Freud essaie de faire comprendre par la même métaphore en quoi consiste la spécificité de l'espace inconscient et qui montre bien que ce que je nomme la différence est dans le visible l'indication de l'autre scène, du troisième espace. Après avoir décrit le genre de conservation du passé qui nous résiste quand nous le rencontrons en des lieux historiques comme Rome, Freud poursuit ainsi : « Faisons maintenant l'hypothèse fantasmatique que Rome n'est pas le lieu d'une demeure humaine, mais un être psychique au passé non moins long et non moins rempli de richesses, dans lequel rien de ce qui est advenu une fois n'a disparu, dans lequel toutes les premières phases de développement persisteraient encore auprès des plus récentes. Cela signifierait dès lors pour Rome que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère se dresseraient encore à leur hauteur primitive, que les créneaux du Château Saint-Ange porteraient encore les belles statues dont ils étaient ornés avant le siège des Goths, etc. Mais il y a plus encore : à la place du palais Cafarelli, sans qu'on ait besoin de démolir ce bâtiment, se tiendrait derechef le temple de Jupiter Capitolin, et ce non seulement sous son tout dernier aspect, comme le voyaient les Romains de l'époque impériale, mais également sous son plus ancien, alors qu'il exhibait encore des formes étrusques et s'ornait d'antefixes de terre cuite. Et là où se dresse le Colisée, nous pourrions admirer également la Domus aurea de Néron, qui a disparu ; sur l'emplacement du Panthéon, nous ne trouverions pas seulement le Panthéon d'aujourd'hui, tel qu'il nous est parvenu du règne d'Adrien, mais également, posée sur la même base, la construction originelle, celle de M. Agrippa ; et le même sol porterait et l'église Santa Maria sopra Minerva et le temple antique sur lequel elle est bâtie. Et ainsi il n'y aurait peut-être besoin chez l'observateur que d'une modification (Aenderung) dans la direction de son regard ou dans son point de vue pour faire surgir tel aspect ou tel autre. Manifestement (offenbar) il n'y a pas de sens (keinen Sinn) à dérouler plus longtemps ce fantasme, il conduit à l'irreprésentable, disons-le : à l'absurde (zu Unvorstellbarem, ja zu Absurdem). Quand nous voulons présenter spatialement la relation historique « l'un-après-l'autre » (das historische Nacheinander), nous n'y parvenons que par une relation « l'un-à-côté-de-l'autre » dans l'espace (durch ein Nebeneinander im Raum) ; le même espace ne supporte pas d'être occupé simultanément de deux manières. Notre tentative semble un peu futile ; elle n'a qu'une justification : elle nous montre combien nous sommes éloignés de maîtriser (zu bewältigen) les particularités de la vie psychique au moyen d'une présentation intuitive (durch eine anschauliche Darstellung) » (*Das Unbehagen in der Kultur* (1930), *G.W.*, XIV, S. 427-428). Je remercie Guy Fihman de m'avoir rappelé ce texte. On voit que l'obstacle radical à l'Anschauung, à

sion. Descartes n'oubliera jamais le figural, alors même qu'il le néglige *par convention méthodologique. L'écart entre le signe et le mot ne sera jamais biffé.*

Thème finalement semblable à celui que Galilée indiquait dans le Dialogo, *mais entièrement transposé dans l'analogie du visible. Cette dernière est poursuivie d'un bout à l'autre de l'œuvre. Même l'exposé de la méthode y recourt ; on pourrait dire que celle-ci a pour fonction essentielle de juguler l'anamorphose de l'objet. Il me semble que c'est dans ce rapport ambivalent avec le visible, tenu à la fois pour milieu de référence dernière et pour lieu des déformations, qu'on peut trouver la clé du caractère arbitraire que Descartes reconnaît parfois à la méthode. Certes le savoir vrai est donné par l'évidence, par le voir pur, lui-même garanti par la véracité divine, et en ce sens « lumière naturelle » ; mais au début de la recherche, que voir ? Il faut mettre de l'ordre dans le donné, un « ordre des raisons » qui n'est pas celui des « matières » et qui n'a d'abord sa propre raison que dans son utilité : « Supposant même de l'ordre entre ceux* [*les objets*] *que ne se précèdent point naturellement les uns les autres*[62] ». *Il ne peut y avoir que convention de préférer le droit à l'oblique, le simple au complexe, l'identique au dissemblable, l'un au multiple ; Descartes le sait*[63], *et même quand il ne fait pas état de cet artificialisme de la méthode par rapport au donné, ses métaphores le rappellent. A nous, elles rappellent la procédure par laquelle les Florentins, un siècle et demi auparavant, avaient appris à maîtriser le champ de la vision profonde à l'instant même où ils lui permettaient de « trouer le mur*[64] ». *On sait que*

l'intuitus cartésien, réside en définitive dans les opérations du processus inconscient, condensations et surtout peut-être déplacements qui ne cessent de bouger et brouiller l'objet. Il faut mettre le déplacement en relation avec la pulsion de mort ici.

62. C'est le troisième « précepte » du *Discours de la méthode*, II. Cf. *Regulae ad directionem ingenii*, VI, VII, X ; et la lettre à Mersenne du 24 décembre 1640 : « il est à remarquer, en tout ce que j'écris, que je ne suis pas l'ordre des matières, mais seulement celui des raisons... ». Ce dernier se définit : *a facilioribus ad difficiliora ;* la pertinence de cet ordre est donc indépendante de l'objet, donnée seulement par la situation de l'œil de l'esprit quant au champ exploré.

63. « Toutes les choses, dans la mesure où *elles peuvent être utiles à notre projet*, quand nous ne considérons pas leurs natures isolément, mais que nous les comparons entre elles *afin que la connaissance* des unes découle de celle des autres, peuvent être dites absolues ou relatives. J'appelle absolu tout ce qui contient en soi la nature pure et simple dont il est question : ainsi tout ce qui est considéré comme indépendant, cause, simple, universel, un, égal, semblable, droit, ou d'autres choses de ce genre ; et je l'appelle le plus simple et le plus facile, *afin que nous nous en servions* pour résoudre les questions (...). Le secret de toute la méthode consiste à regarder avec soin en toutes choses ce qu'il y a de plus absolu. Certaines choses en effet, *à un certain point de vue*, sont plus absolues que d'autres, mais considérées autrement, elles sont plus relatives (...). Nous considérons ici les séries de *choses à connaître et non la nature* de chacune d'elles » (*Reg.*, VI ; souligné par moi). « Les choses doivent être considérées autrement selon qu'elles se rapportent à notre connaissance ou que nous en parlons en tant qu'elles existent vraiment » (*Reg.*, XII).

64. Dans les *Vite* (1550), Vasari dit de la *Trinità* peinte (c. 1425) par Masaccio sur le *tramezzo* de Santa Maria Novella : « mais il y a plus beau encore que les figures, c'est une voûte en berceau, dessinée en perspective et divisée en caissons remplis de rosaces, dont les proportions diminuent si bien, en raccourci, que le mur paraît troué » (traduction française in Vasari, *Les peintres toscans*, Paris, Hermann, 1966, p. 123).

Brunelleschi[65] *avait fabriqué une sorte de boîte dont le fond de métal poli réflétait la lumière du jour, et dont un côté représentant la façade du Dôme de Florence se réfléchissait dans le miroir qui occupait le côté opposé. Le panneau dessiné était percé d'un trou, correspondant à l'entrée principale de la cathédrale et ne donnant vue sur l'image réfléchie de la façade qu'à un seul œil. Cette circonscription du regard est la condition de la géométrisation du champ de vision. La bordure de l'orifice a pour effet d'éliminer le champ périphérique, donc de « décourber » l'espace perceptif et de le rendre aussi homogène que possible à la zone focale centrale, où la courbure, l'anamorphose, est négligeable. Des règles précises pourront être prescrites à la production sur le plan du tableau d'un objet quelconque : le canon de ces règles est que cet objet soit représenté comme il pourrait apparaître à l'œil qui l'observerait par le trou de la boîte de Brunelleschi. La* costruzione legittima *est supportée par cette convention, dont la fonction essentielle est limpide : refouler la différence figurale au bénéfice d'un champ unifié euclidien.*

Quand Descartes veut en finir avec le fantasmatique et le sensible, que fait-il ? Il va construire une sorte de boîte mentale. *L'esprit, en y appliquant son œil y saisira un objet dégagé autant que faire se peut de toute obscurité et de toute confusion. Si* l'intuitus, *regard pur et attentif*[66], *est une « bonne » vue, c'est parce qu'en est chassée l'anamorphose qui résulte de l'empiètement des plans ou des profils (la confusion) et de celui des valeurs (l'obscurité) les uns sur les autres. La réponse cartésienne à la question « qu'est-ce que comprendre ? » consiste dans le blocage du regard sur l'objet ; ce blocage n'est pas seulement celui de la distance entre l'œil de l'esprit et ce qu'il voit, laquelle doit être optima comme l'est en optique la distance focale*[67] *; mais il porte également sur la délimitation du champ, sur sa « distinction*[68] *». Comme dans Alberti, la vision légitime se définit par l'exclusion de tout ce qui ne paraît pas à l'observateur « de façon manifeste », par le refoulement du latéral.*

Mais la légitimité cartésienne, à la différence de celle d'Alberti, se sait arbitraire quant à l'objet. La fixation d'une bonne profondeur de champ et d'un cadrage éliminant toute confusion supposent connues les propriétés physiques du système optique grâce auquel a lieu la perception visuelle. Ces propriétés sont entièrement indépendantes de l'objet examiné. Pour l'intuition intellectuelle, Des-

65. Voir P. Francastel, *Peinture et société*, chap. I.
66. *Reg.*, III.
67. « J'appelle claire (la connaissance) qui est présente et manifeste à un esprit attentif ; de même que nous disons voir clairement les objets lorsque étant présents ils agissent assez fort et que nos yeux sont disposés à les regarder » (*Principes*, I, 45). Il n'est pas utile de souligner la réitération du thème de la *présence*, qui est celui de la référence au visible, dans tout l'intuitionisme.
68. « Et distincte, celle qui est tellement précise et différente de toutes les autres, qu'elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut. » (*Ibid.*)

cartes pense que nous n'avons pas le choix entre les systèmes, il n'y a qu'une clarté et qu'une distinction possibles, celles que la géométrie, l'arithmétique, l'analyse offrent à l'entendement humain ; et leur privilège provient de ce que ce discours mathématique est le même que celui dans lequel Dieu dit le monde. Là se trouve la limite métaphysique à l'extension de l'arbitraire. C'est ce verrou qui sautera avec la mathématique ultérieure. Mais dans le domaine de comparaison, celui du visible, on a l'expérience de systèmes optiques différents qui révèlent le caractère arbitraire de la « bonne » distance et de la « bonne » ouverture. Les propriétés optiques du système sont entièrement décrochées de l'objet. Il n'y a pas de dérivation *possible de celui-ci à celles-là. En conséquence il faudrait abandonner toute prétention à saisir aucune ressemblance entre l'objet et l'image qu'on en a. Je ne dis pas que Descartes a sauté ce pas, il est trop évident que toute la conception des idées telle qu'elle s'expose dans la Méditation III et dans les Réponses aux deuxièmes Objections* (more geometrico, *définitions III et IV*), *continue à reposer sur une problématique implicite qui est celle de la* représentation. *Soit un tableau représentant un chien. Ce tableau est « dans » l'esprit. En tant qu'il est fait de matières (jouant le rôle de la toile, de la couleur, pour un tableau réel), sa réalité matérielle est celle de la substance pensante. Mais il représente un chien ; il y a donc deux chiens : un premier chien, visible, peint sur le tableau (le signifiant ou représentant), c'est la réalité objective de l'idée, c'est-à-dire « l'entité ou l'être de la chose représentée par l'idée, en tant que cette entité est dans l'idée » ; un deuxième chien, absent, le chien représenté, qui est la réalité formelle de l'idée. Quand ce n'est plus un* dog, *mais* God *qu'on représente, la réalité du représenté n'est plus formelle quant au tableau-idée, mais éminente : il n'y a plus conformité entre l'idée de Dieu et Dieu, mais Dieu excède infiniment l'idée ; néanmoins je le « conçois*[69] *», j'en vois une représentation reconnaissable.*

Il n'empêche qu'à partir d'une telle problématique, et même supposé un Dieu bienveillant qui ne ment pas, qui donne sa garantie de principe à la dérivation, il n'empêche qu'il y a des erreurs, et qu'il reste à inventer des règles de construction légitime des tableaux dans l'esprit. Si l'on veut éviter les méprises, il faudra sinon rompre avec la dérivation du représentant à partir du représenté, du moins ne pas s'en contenter, couper le cordon qui relie directement l'objet et l'œil, instituer un ordre autonome du signifiant, ayant le principe de ses effets de signification en lui-même, dans son plan propre. Il y a une autre occasion de penser que cette passivité qui nous donne l'image. Son modèle nous est fourni par l'arbitraire des éléments du langage : « Nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images qui peuvent exciter notre pensée ; comme par exemple les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient[70]*. »*

69. *Méditations*, III.

Or cette référence à l'arbitraire de la désignation langagière est ce qui permet de révéler l'arbitraire, moindre pour nous, mais identique en soi, qui distingue l'objet réel et sa représentation projetée sur un plan. A partir du modèle du mot, la critique de la représentation peut s'en prendre au postulat de la continuité entre l'image et sa référence : « il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. » Ici prend place la comparaison avec les figures gravées : « Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faite que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles ; et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler. Or il faut que nous pensions tout le même des images qui se forment dans notre cerveau, et que nous remarquions qu'il est seulement question de savoir comment elles peuvent donner moyen à l'âme de sentir toutes les diverses qualités des objets auxquels elles se rapportent, et non point comment elles ont en soi leur ressemblance [71]. »

70. *Dioptrique,* Discours 4e, *Œuvres,* Bibliothèque de la Pléiade, p. 203-204.

71. Voici le début de ce texte : on y perçoit clairement l'intention de rompre avec la représentation et de nouer avec l'écriture : « Il faut prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que font communément nos philosophes ; ou, du moins, il faut concevoir la nature de ces images tout autrement qu'ils ne font. Car, d'autant qu'ils ne considèrent en elles autre chose, sinon qu'elles doivent avoir une ressemblance avec les objets qu'elles représentent, il leur est impossible de nous montrer comment elles peuvent être formées par ces objets, et reçues par les organes des sens extérieurs, et transmises par les nerfs jusques au cerveau. Ils n'ont eu aucune raison de les supposer, sinon que, voyant que notre pensée peut facilement être excitée par un tableau à concevoir l'objet qui y est peint, il leur a semblé qu'elle devait l'être en même façon à concevoir ceux qui touchent nos sens, par quelques petits tableaux qui s'en formassent en notre tête, au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images, qui peuvent exciter notre pensée; comme par exemple les signes et les paroles qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. Et si, pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues, nous aimons mieux avouer que les objets que nous sentons, envoient véritablement leurs images jusques au-dedans de notre cerveau, il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images... » *Dioptrique,* discours 4e, *ibid.*

Dissimilis similitudo ? *Comme chez Hugues, les deux faces du signe tendent à se disjoindre, et l'une est d'autant plus vraie que sa production observe les règles de son ordre propre. Mais cette relation est complètement déplacée. Chez les médiévaux le signifiant est le sensible, le signifié est le discours divin ; leur dissemblance ou* diformitas *témoigne négativement du vrai. Ici le « signifié » n'est plus un signifié, mais le représenté, et ce qui a la charge de le représenter, c'est une fiction inscrite sur un plan. Or ce qui s'inscrit sur un plan et qui est fictif tend à s'écrire. L'écriture comme tout système linguistique signifie en principe par elle-même, sans analogie avec le désigné. Le représentant a ses lois propres, la géométrie projective constitue l'ensemble de ces lois* [72]. *Autrefois les figures du sensible « disaient » le discours lui-même figural (narratif) du créateur ; elles en étaient les signifiants plastiques ; elles sont maintenant les désignés possibles d'un discours abstrait. La dissemblance entre celui-ci et les choses dont il parle procède de la* conformitas *interne du discours à lui-même. Celui-ci est le vrai. Certes il passe encore pour être celui que Dieu tient. Mais d'abord ce Dieu combine des éléments arbitrairement choisis et sa fonction n'est plus de mettre à l'épreuve et d'absoudre une créature livrée à un drame ontologique, il n'est plus que l'anticipation hypostasiée du mathématicien du XIXe siècle ; et surtout nous pouvons avoir un équivalent d'un autre ordre de ce qu'est la créature pour lui : l'objet « vu » (il vaudrait mieux dire « conçu ») dans la boîte, c'est-à-dire mis à plat sur l'écran projectif, écrit, entièrement lisible ; évident, vu à épuisement. L'évidence étant la sublimation (impossible) du figural en textuel.*

3.1. Ce basculement de la conception de l'espace a commencé par saisir la théorie et la pratique picturales bien avant que la spéculation en tire les implications philosophiques. C'est là, dans la constitution spontanée du nouvel ordre plastique, qu'on peut proprement voir, et donc signifier pleinement, ce que nous avons entraperçu dans la théorie, le détachement du signifiant par rapport au signifié et son ancrage dans le désigné : la constitution de la représentation. On peut espérer surprendre le mouvement de ce processus en mettant côte à côte la dernière grande peinture qui reste aussi fidèle que possible à la tradition du texte et la première grande peinture qui se donne pour représentation : la Maestà *du Duccio* [73] *et les fresques peintes par Masaccio dans la Chapelle Bran-*

72. On connaît les relations de Desargues, et indirectement de Bosse, avec le cartésianisme. Voir à ce sujet Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux,* Paris, O. Perrin, 1969, chapitres 4 et 5.

73. 1308-1314, Sienne; actuellement au musée Opere del Duomo; éditée dans la collection « Forma e colore. I grandi cieli dell'arte », par Pier Paolo Donati, Firenze, Sadea, 1965.

cacci de Santa Maria del Carmine[74]. *Le choix de ces œuvres mérite une brève discussion.*

Duccio a pu apparaître comme l'un des précurseurs de cet espace profond qui prévaudra un siècle plus tard. En suivant le destin de certains motifs (notamment celui du Putto, *petit garçon nu omniprésent dans la tradition hellénistique et romaine, qui réapparaît à la place des « vertus » chrétiennes dans une* Cène *de l'atelier de Pietro Lorenzetti vers 1320-1330), E. Panofsky*[75] *montre que ces objets conventionnels issus de l'art classique, particulièrement de la sculpture, s'introduisent dans la peinture du Trecento et y déterminent des propriétés iconographiques toutes différentes de celles qui caractérisent l'espace pictural de la tradition siennoise*[76]. *Cet espace, celui du gothique tardif, avait pour l'essentiel conservé ce que Panofsky appelle la* « surface consolidation », *la tendance « cartographique » propre à la miniature romane, qui traite le fond comme « une surface de travail, plate, solide » et la figure comme « un système de zones bidimensionnelles délimitées par des lignes unidimensionnelles*[77] ». *La thèse de Panofsky est que le problème que Duccio a essayé de résoudre était déjà celui de la constitution d'un espace pictural* (picture space), *d'une « étendue apparemment tridimensionnelle, composée de corps et d'intervalles, qui semble s'étendre de façon indéfinie, mais non pas nécessairement infinie, en arrière de la surface bidimensionnelle du support réel*[78] ». *Or, c'est encore peu de reconnaître que ce problème, Duccio essaie de le résoudre par des voies différentes de celles de Giotto*[79], *que le premier est beaucoup plus soumis à la tradition byzantine que le second*[80] ; *la vérité est que les moyens dont use le Siennois supposent tout le contraire de ce qui sera la condition de la perspective, l'ouverture illusionniste du fond dans l'évanouissement du support : ils supposent précisément sa présence ; et c'est à l'écriture qu'il est essentiel de ne pas chercher à*

74. 1424-1428, Florence, Chiesa del Carmine ; éditée dans la collection « Classici dell'arte », avec une présentation de Paolo Volpani et un précieux apparat critique et philologique de Luciano Berti, Milano, Rizzoli, 1968.

75. Voir notamment *I primi Lumi* : Italian trecento painting, in *Renaissance and renascences, op. cit.*, p. 114-161. Voir également : *Die Perspektive als symbolische Form, op. cit.* L'étude de ces « motifs » correspond à l'histoire des types telle que la définit le même auteur (in *Studies in Iconology : Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Introductory, New York, Oxford, University Press, 1939 (= chap. I, in *Meaning in the visual arts*, New York, Doubleday and Co, 1955) ; traduction française : *Essais d'Iconologie*, Paris, Gallimard, 1967) ; elle donne lieu à l'analyse iconographique, intermédiaire entre la description du sujet lui-même et l'interprétation (proprement iconologique) du contenu. L'étude de l'apparition et du destin du « *putto* » se trouve aux p. 145 et sq. de *Renaissance...*

76. « The classical marbles (...) excited a subtile and pervasive influence upon the formation of the Trecento style, not only in such occidental features as facial types, ornaments and costumes, but also in essence : they helped to infuse into Christian painting some of the substantiality and animal vigor peculiar to pagan sculpture » (*Renaissance and renascences, op. cit.*, p. 153).

77. *Ibid.*, p. 131-134 ; le texte est cité plus haut à la note 16.

78. *Ibid.*, p. 120.

79. *Ibid.*, p. 119.

80. *Ibid.*, p. 134-135.

faire s'évanouir le support où elle s'inscrit. On ne voit nullement que la Maestà présente un espace moderne, c'est-à-dire un « espace gréco-romain vu à travers le tempérament gothique[81] ».

Panofsky donne quatre illustrations de cette œuvre qu'il juge de nature à appuyer sa thèse : ce sont les panneaux représentant la Cène, la Crucifixion, la Déposition, et l'Annonce de la mort à Marie. On peut admettre que le peintre nous présente des « intérieurs cohérents, des plafonds, des sols et des murs convenablement agencés les uns avec les autres[82] ». *Mais cette cohérence n'est pas celle de la vue. Panofsky souligne avec justesse que ces intérieurs ne sont pas vus du dedans, mais du dehors. « Loin de nous introduire dans l'édifice, le peintre ne fait que supprimer sa face tournée vers nous, si bien que l'édifice se transforme en une sorte de maison de poupée démesurée*[83]. » *Mais il oublie de dire que la perspective qui règne dans ces maisons de poupée est le plus souvent une perspective inversée, que la Crucifixion se déroule « en extérieur », sur un fond doré qui vient directement de la tradition gothique, que la plupart des extérieurs opposent à l'œil ce même plan de fond, qui n'est rien d'autre que la surface clairement exhibée de l'écran plastique. Dans ces conditions on ne peut conclure que « les œuvres de Duccio et de Giotto nous présentent un espace qui n'est plus discontinu et fini, mais (au moins potentiellement) continu et infini*[84] ». *Comme le dit P. Francastel, le problème de la perspective ne résume pas tout le problème du nouvel espace*[85] ; *si Giotto a de l'importance, ce n'est pas pour avoir représenté sur le mur de la chapelle des Scrovegni des édicules peints de biais au lieu de l'être de front*[86]. *De même la résurgence dans les œuvres du Trecento de types d'objets codés issus de l'antique est certainement significative ; mais elle intéresse un plan strictement iconographique, c'est-à-dire la langue des objets conventionnels. Or l'important pour nous n'est pas tant de déterminer quelles sont les unités figuratives que de savoir en quel espace elles s'organisent. A cet égard l'opposition entre Duccio et Masaccio n'est pas récusable : entre les deux œuvres un formidable déplacement s'est opéré. Il porte visiblement sur la relation de la figure à son support. Et cette relation est strictement subordonnée à celle de la figure avec le sens ; car la relation au support définit la nature du signe et par là même implique une certaine sorte de relation entre ses trois pôles.*

Le choix de Masaccio paraîtra moins discutable que celui de

81. *Ibid.*, p. 136. E. Panofsky ajoute (p. 137) que Duccio, resté personnellement en dehors de l'influence des arts hellenistico-romain et chrétien primitif, a pu néanmoins percevoir et résoudre le problème de l'espace moderne au même titre que Cavallini et Giotto.

82. *Ibid.*, p. 136.

83. *Ibid.*, p. 137.

84. *Ibid.*, p. 138.

85. *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 228-230 et 237 sq.

86. *Ibid.*, p. 197. L'auteur que vise ici P. Francastel est J. White, *The birth and rebirth of pictural space*, London, 1957, p. 27-29.

Duccio. Il est difficile de lui refuser l'initiative que Vasari déjà lui reconnaissait : avoir « percé le mur », et dont tous les peintres qui sont venus étudier dans la chapelle Brancacci lui ont fait hommage. P. Francastel qui avait montré qu'en matière de perspective son patron Masolino était somme toute son maître[87] *reconnaît s'être trop attaché à la perspective linéaire et avoir négligé d'autres aspects de l'espace figuratif des fresques du Carmine*[88]. *Comme ce sont précisément ces raisons qui nous font préférer cette œuvre à telle autre non moins célèbre, comme la* Trinità *de Santa Maria Novella, les voici : « Masaccio est peintre comme Poussin et comme Manet, ou comme Cézanne. C'est avec la couleur qu'il construit directement la forme. Un bel exemple (...) est fourni par la figure du soldat recevant le tribut dans la composition célèbre de la chapelle Brancacci. Planté, le dos tourné aux spectateurs, à la limite de l'espace et de la fresque, ce magnifique sabreur aux mollets tendus, arc-bouté dans son insolence, ne renvoie plus aux figures des cathédrales gothiques, mais à l'expérience visuelle de chaque homme. Il ne doit plus sa présence au poids et au volume de sa draperie, sa tunique moule son corps. Il existe par lui-même, détaché du fond, suspendu dans l'espace suivant des principes qui n'ont rien à voir non plus avec les pratiques de la perspective mesurée ; oscillant sous nos yeux par les prestiges propres de la peinture. Quant à Adam et Eve, ils sont, eux aussi, posés à la limite du cadre, soustraits au mur, oscillants dans l'espace du spectateur (...).* Désormais l'homme sera défini non par les actions et les récits qui le situent dans une histoire, mais par une saisie physique immédiate, sensorielle, qui crée la présence. Le but de la figuration, ce sera les apparences, et non plus le sens[89] »

Par l'usage de la couleur, et j'ajouterai de la valeur, Masaccio construit sur le mur de la chapelle un espace d'oscillation, qui n'est pas celui du mur, et pas non plus celui du spectateur, mais qui s'inscrit dans une position tout à fait originale, et celle-ci est la position représentative. La Trinità *(pl. 6) est sans doute plus significative quant à la perspective linéaire, mais elle l'est moins du point de vue de la représentation : elle vise à donner l'illusion d'un autel surmonté d'une loggia, mais cette illusion est contrariée au moins par deux traits : les orants sont agenouillés au pied de la prétendue loggia dans la posture tout à fait « écrite » des donateurs des retables gothiques ; le groupe qui se tient dans l'espace de la loggia ne permet pas d'attribuer à ce dernier une fonction illusionniste. La manifestation des trois personnes divines renvoie directement à la symbolique chrétienne. Le lieu où elle se produit ne peut entrer en communication plastique avec l'espace où se meut le spectateur. Par son signifié le lieu où se tient la Trinité est un lieu symbolique, dont le modèle est donné par les Christ trônant*

87. *Peinture et société, op. cit.*, p. 85.
88. *La figure et le lieu, op. cit.*, p. 233 sq.
89. *Ibid.*, p. 234, 234-235 (souligné dans le texte). Voir ici les pl. 10 et 8, et p. 407.

en gloire dans les mandorles des tympans romans. Il y a donc dans cette œuvre une sorte d'écartèlement entre l'usage des moyens perspectivistes et le sujet[90], *entre le signifiant plastique et le signifié sacré*[91]. *La rotation du signifiant y est beaucoup moins audacieuse que dans les fresques du Carmine, elle y est déjà jugulée par l'écriture architecturale de la perspective linéaire. C'est pour saisir au mieux cette rotation qu'il est utile de mettre ces fresques en opposition avec la* Maestà *de Duccio.*

Notre hypothèse est que c'est grâce à cette rotation qu'émerge un instant le refoulé de la civilisation médiévale, c'est-à-dire la différence en tant que propriété du figural, et qu'il va être aussitôt rejeté de nouveau au moyen de l'organisation géométrique du champ de vision. Il s'agit de mettre le doigt sur une rupture de l'équilibre chrétien entre le figural et le discursif, de signifier en quoi consiste le déséquilibre et de quelle façon, foncièrement différente, il est neutralisé. La zone de fracture apparaît comme un moment privilégié où l'espace primaire au sens freudien, l'espace du désir, émerge dans l'étendue secondaire instituée par l'écriture. Les fresques du Carmine sont à l'épicentre du bouleversement, la Trinità *est dans la périphérie, où se rééquilibrent les couches remuées et se reconstitue un ordre géométrique. Je dirai que les fresques de Masaccio s'opposent au retable de Duccio comme le représentatif s'oppose au textuel. Voici un inventaire des caractères qui sont en opposition pertinente à ce sujet :*

1. Chez Duccio, la ligne a valeur principalement graphique, chez Masaccio le contour est plastique. Comparez les visages et les membres dans la Descente de croix *et ceux d'*Adam et Ève *chassés* du Paradis *(pl. 7, pl. 8). Là la silhouette des corps est cernée d'un trait continu ; ici non seulement le cerne a disparu, de sorte que tons et valeurs peuvent entrer en contact direct, mais des passages interrompent le contour et font communiquer le corps, le visage ou l'élément de visage (la bouche d'Eve) avec son entourage immédiat.*

2. La Maestà *respecte d'un bout à l'autre le code chromatique reçu de la tradition byzantine : la Vierge et le Christ portent un manteau bleu sur une robe rouge, la Madeleine est en rouge, etc. L'unité de couleur de l'ensemble est celle d'un système indépendant de son effet visuel dans la perception actuelle. L'unité chromatique du* Tribut *est plastique, elle est construite sur le triangle*

90. Sanpaolesi (in *Brunelleschi*, Milano, Club del libro d'Arte, 1962) pense que la conception de l'ensemble est due à l'architecte. Luciano Berti (*Masaccio*, Milano, 1964) voit dans la différence de style entre l'œuvre du Carmine et la Trinità (la première est de 1424-1427, la seconde de 1426-1428) l'effet de la prédominance de Brunelleschi sur Donatello dans le système d'influence subi par Masaccio. Cf. également L. Berti, Catalogo delle opere in *Masaccio, op. cit.*, p. 98-99, qui cite Nicolas de Cues : « Potest igitur homo esse humanus Deus atque Deus humaniter » pour justifier la représentation du divin à l'échelle et selon la vision humaines.
91. Voir la féconde comparaison que P. Francastel fait de cette œuvre avec *la Vierge à l'Eglise* de Jan van Eyck (Berlin) in *La figure et le lieu*, p. 248 sq.

vert-orangé-violet, les trois couleurs primaires composées, ce qui enveloppe la scène dans l'atmosphère de la demi-teinte et la dote d'une unité visuelle immédiate.

3. Dans Duccio, le modelé est lui-même écrit : les ombres des arcades sourcilières du tour de la bouche sont rendues indépendamment de la position du visage : un exemple net en est donné dans la Descente de croix *par les deux visages de Marie et de Jésus qui se font vis-à-vis et sont néanmoins éclairés de façon symétrique. Dans Masaccio, la lumière et l'ombre déconstruisent les visages, les corps, les vêtements, les fonds, de façon à les modeler en des masses de valeur indépendantes des entités représentées.*

4. Le groupement des personnages chez Duccio est essentiellement signalétique. On peut s'en assurer en comparant le nombre de pieds et le nombre de têtes dans le panneau de la Présentation à Pilate *(pl. 9). On verra aussi que le groupe des pharisiens qui se tient à l'extérieur de l'édicule n'est pas plastiquement organisé avec le groupe des soldats à l'intérieur. Dans le* Tribut *(pl. 10), les apôtres sont disposés en une sorte de demi-cercle autour de Jésus. Mais surtout l'unité de groupe qu'ils forment est donnée par la disposition des valeurs qui définit une nappe claire faite de visages et par le dessin en guirlande qui rythme les gestes et les plans de manteaux des six personnages du premier plan. Si l'on élargit l'angle de vue, on voit que le panneau du* Tribut *dans son entier récapitule trois épisodes successifs ; c'est là une habitude « narrative*[92] *» qui paraît renvoyer à l'écriture gothique de l'Histoire sainte. Mais il faut noter que les trois épisodes ne peuvent pas se lire selon la diachronie d'un texte puisqu'ils sont disposés de gauche à droite dans l'ordre : 2, 1, 3. Cette disposition oblige l'œil à balayer et à scruter l'espace, elle lui interdit une simple opération de reconnaissance. Par là encore elle place l'œuvre dans un espace profondément inécrit. Le verso de la* Maestà *qui raconte la Passion se « lit » de gauche à droite et de bas en haut*[93].

*5. Duccio ne se préoccupe pas de la perspective ni même de la vraisemblance réaliste. Dans le panneau de l'*Enterrement de Marie *(pl. 11), l'incurvation du mur de la ville et celle de l'édifice hexagonal se contrarient : le mur paraît vu d'en bas, la chapelle d'en haut. L'effet plastique qui en résulte est du reste admirable. Nous voyons la ville simultanément de plusieurs points de vue de sorte qu'elle « danse » comme dans un fondu enchaîné ou une*

92. Voir par exemple l'*Adoration des Mages* (Offices) de Gentile da Fabriano ; également *la Bataille devant les portes de Rome*, de l'école d'Uccello (Pinacothèque de Turin), discutée par P. Francastel dans *Peinture et Société*, p. 79. P. Francastel donne une analyse plus complète et une appréciation plus fine de l'espace de l'*Adoration* de Gentile, in Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance, *Année sociologique*, 3e série (1963) (= *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 91-95).

93. Voir F.A. Cooper, A reconstruction of Duccio's Maestà, *The Art Bulletin*, XLVII (juin 1965), p. 155-171. L'ordre de lecture est en fait un peu plus complexe que je ne l'indique : plus « musical » au sens de l'esthétique de Boèce.

œuvre cubiste[94]*. A cela s'ajoute que le lit de la morte est traité en perspective inversée : le point de fuite est en avant du tableau. De même dans la* Présentation à Pilate, *on remarque que le pilier du milieu s'interrompt sur la personne du Christ*[95]*. Autant de signes que l'objet de la figure est de signifier un texte, non de représenter une action visible. Chez Masaccio non seulement il y a usage de la perspective linéaire, dont le point de fuite est la tête de Jésus, mais il y a une sorte de perspective aérienne (pl. 12) au sens où Léonard l'élaborera, par plans étagés de valeurs contrastées qui entraînent lentement l'œil vers les fonds*[96].

94. Cela signifie que l'écriture médiévale de la figure peut nous apparaître, à nous qui avons été éduqués dans la tradition du modelé, de la perspective linéaire, de la lumière unitaire, comme la déconstruction de cette tradition. Le figural change de côté, c'est le géométrisme perspectiviste qui fait miroir à des « déformations » où nos fantasmes trouvent matière. Mais ce qu'on décrit ici est à l'inverse, l'abstraction médiévale faisant miroir à la grande déconstruction de la profondeur. Ces symétries sont trompeuses. Elles peuvent conduire à des simplifications, comme l'opposition entre un art de l'immanence et un art de la transcendance faite par W. Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper, 1908). Cette opposition se spécifie dans les couples suivants (voir notamment S. 143, 175, 180 de l'édit. de 1959) : Abstraktion / Einfühlung; monothéisme / polythéisme ; unité / multiplicité ; transcendance / immanence ; Orient / Grèce+Europe moderne ; religion / science ; instinct / intellect ; peur du monde (Weltfurcht) / culte du monde (Weltfrömmigkeit). Il est vrai que ce dualisme, comme Worringer le note lui-même, affinait notablement l'esthétique « unitaire » de Lipps, et en général toute l'esthétique occidentale, qui n'est pas plus qu'une « psychologie du sentiment artistique de l'époque classique » (S. 168). Il est vrai aussi que Worringer prenait soin de ne pas « refermer le cercle » (S. 147), se gardait par exemple de présenter l'art byzantin comme la simple récurrence des traits de l'art égyptien après l'interruption de l'antique. Il est néanmoins difficile d'éviter la simplification dès lors qu'on fait de l'abstraction et de l'immanence des poussées (Dränge) contraires produisant des formes spécifiques. Dans une telle perspective il faudra placer dans la même catégorie de la Raumscheu la miniature irlandaise et Delaunay ou les abstraits lyriques américains. Ce sera oublier que chez les médiévaux la négligence à l'égard de la représentation est corrélative de l'absorption du signifiant plastique par un signifié linguistique (la Sainte Ecriture), alors qu'il n'en est rien chez les modernes ; et aussi que ces derniers ne visent nullement à *écrire* la surface plastique, mais à la déconstruire, c'est-à-dire à affranchir le plus possible les constituants plastiques pour les faire valoir comme signifiants immédiats. — Dans l'élaboration du concept d'Abstraktion (en face de celui d'Einfühlung, qui provient de Lipps), perce évidemment l'inspiration schopenhauerienne (voir S. 52-53). Il serait fructueux d'en comparer l'importance avec celle qu'elle détient dans la pensée freudienne. Une chose paraît immédiatement évidente : c'est que le découpage n'est pas placé de façon homologue ici et là : chez Worringer, il y a des arts de l'amour du monde et des arts de la haine du monde, des arts où la Volonté (schopenhauerienne) se répand et des arts où elle est refoulée ; dans une perspective freudienne, *tout art* combine inconscient et préconscient. C'est pourquoi ce qui est ici nommé *écriture* et pourrait paraître relever de l'abstraction peut se retrouver aussi bien dans un art d'immanence (renaissant) que dans un art de transcendance (médiéval). L' « abstraction » n'est pas ici affaire de contenu (de signifié), mais de capture du signifiant plastique dans un réseau de règles qui lui sont étrangères. Il n'y a pas moins d'abstraction à cet égard dans la perspective légitime que dans Duccio. — Au sujet de la représentation du concave et du convexe par des conventions entièrement indépendantes de la hauteur supposée de l'œil du spectateur, voir Panofsky, *Renaissance, op. cit.*, p. 133 ; et L. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, Schnoll, 1935, Tafel 11, 30 a et Commentaire S. 26 sq., 36 sq., 32, 211 sq.

95. « Contro ogni legge naturale, più che prospettica », écrit justement P. Pinati, *op. cit.*, p. VI.

96. Dans l'inventaire qu'il donne des procédés par lesquels les peintres des premières générations du Quattrocento ont cherché à résoudre le problème de la création du nouvel espace, P. Francastel (du moins dans *Peinture et société*) ne

6. Tous les panneaux de la chapelle Brancacci dûs à Masaccio se situent « en extérieur ». L'œil ne pénètre pas dans les maisons. L'artifice de l'édicule qui permet au spectateur extérieur de voir ce qui se passe dedans est abandonné[97]. *Non seulement la perspective des deux panneaux du fond est coordonnée*[98], *mais dans tous les panneaux peints par Masaccio, la lumière est distribuée comme si sa source se trouvait au-dessus de l'autel de la chapelle*[99], *donc à droite pour les fresques que l'on voit à gauche de l'autel (c'est le cas du* Tribut*) et à gauche pour celles qui apparaissent à sa droite. Dans la* Maestà, *l'intérieur et l'extérieur ne sont pas plastiquement distingués, ils sont différenciés par une convention que relève Panofsky*[100] *et qui consiste à pratiquer une avant-scène quand le spectateur est supposé extérieur à l'édifice où le scène se place, à la supprimer quand il est supposé dedans. C'est ainsi que nous savons qu'Hérode siège en plein air, Pilate à l'intérieur d'une loggia ; mais l'éclairage est ici et là le même (pl .12). Si l'on peut être tenté de parler de lumière intérieure, c'est que le modelé des vêtements et des visages, entièrement codé et indépendant de l'éclairage qui baigne normalement le champ de perception, suggère le sentiment que chaque figure détient sa propre source de lumière et son angle d'éclairage immuable. De là la puissance d'ubiquité que recèlent ces panneaux : l'histoire qu'ils racontent ne se déroule pas dans l'espace ni le temps de la perception, leur signification est comme leur valeur plastique, vraie partout et localisée nulle part. Identique en cela à la position de l'écrit, qui en tant que fait de langage relève d'un système et non d'une substance, et en tant qu'inscription implique l'absence du scripteur : c'est doublement que la signification écrite « inexiste ».*

7. C'est pourquoi la relation au support est décisive : en elle s'incarnent toutes les oppositions qu'on vient d'énumérer. Les scènes de la Maestà *se passent* sur un fond *plutôt que* devant un fond. *La profondeur en est absente*[101]. *Les figures sont inscrites sur le bois comme des graphèmes. Le retable est peint au recto et au verso : les fidèles s'en approchaient, « lisaient » le cycle de Marie, puis passaient derrière pour « lire » celui de la Passion. Ce mode*

signale pas le fond si singulier du *Tribut*. Ce fond n'appartient ni à la solution par ségrégation des plans, ni à celle de la « Veduta ». Le génie de Masaccio est peut-être d'avoir osé peindre ce fond-là, qui est proprement fantasmatique en ce qu'il est déconstruction de tout langage pictural, non seulement au sens médiéval, mais au sens qu'Alberti va lui donner.

97. Masolino l'emploie encore dans le même cycle de Pierre au Carmine pour la *Résurrection de Tabitha*. Voir P. Francastel, *Peinture et société, op. cit.*, p. 18 sq., corrigé in *La figure et le lieu*, p. 233.

98. Voir A. Parronchi, *Masaccio*, Firenze, Sadea-Sansoni, 1966, qui a élaboré cette coordination linéaire.

99. Pour le schéma de la disposition des panneaux sur le mur de la chapelle, voir Luciano Berti, *op. cit.*, p. 92.

100. *Renaissance... op. cit.*, p. 137.

101. P. Donati écrit que les figures « sono distribuite in un piano prossimo alla superficia del dipinto, mentre gli elementi del fondo vengono qualche volta ribaltati in piani più prossimi all'osservatore di quel che pure indicherebbe la loro posizione in pianta » (*op. cit.*, p. VI).

d'inscription est celui des lettres sur les feuillets d'un livre. Et la dimension des panneaux invitait également à la « lecture », à la reconnaissance minutieuse d'événements signifiés dans une histoire dont tous les spectateurs étaient par ailleurs pénétrés. La chapelle Brancacci a beau être beaucoup plus petite que le grand autel de la cathédrale de Sienne, les fresques de Masaccio qui s'y trouvent sont néanmoins faites pour être vues, et non pas lues[102]. *Le fidèle y reconnaît bien sûr des fragments de la même histoire sacrée qu'à Sienne. Mais cette reconnaissance, qui correspond à la lecture, c'est-à-dire à la saisie immédiate du signifié sur le signifiant, est fortement combattue par une opération toute différente à laquelle Duccio ne faisait aucune place, la rêverie. La fenêtre donnant vue sur un clair-obscur dévasté où une affaire de dette se dénoue en silence entre des personnages très graves, cela donne à fantasmer. A Sienne, nous pouvons bien fantasmer à partir du texte et selon lui, mais dans la chapelle du Carmine, il n'y a plus de folio, il y a une mise en scène. Et Masaccio va d'un seul coup très loin, car il supprime même la toile de fond que l'enluminure du gothique tardif*

102. P. Francastel, *Figure et lieu*, p. 68 et surtout p. 248 : « Les fresques toscanes sont destinées à être vues rapidement, de loin, d'ensemble, et confrontées avec leurs voisines tandis que les panneaux nordiques sont faits soit pour figurer sur un autel, soit pour être regardés de près. C'est un rapport analogue à celui qui sépare Duccio de Giotto et il a eu également de grandes conséquences. Les œuvres nordiques sont destinées à la méditation, les italiennes à l'évocation. On saisit plus vite, dans ces dernières, les rapports optiques ; l'appel fait au savoir acquis est moindre. Elles se situent davantage, dans l'espace que dans le temps ». Et encore p. 236 : « La reconnaissance se fera non plus par référence à des récits, à des savoirs situés dans la mémoire, mais par la découverte de nouveaux repères optiques qui (...) guideront le spectateur vers des choses vues dans un monde distinct de la matière de leur propre pensée ». Les traits que saisit ici P. Francastel sont strictement pertinents à l'opposition des deux espaces que j'étudie, à l'exception d'un seul : les fresques de Masaccio, qui précisément parce qu'elles sont à voir et non à lire et s'incrivent dans l'espace plutôt que dans le temps, *arrêtent* l'œil en lui interdisant le parcours rapide de la reconnaissance auquel invite la lettre (ce trait divergent est corrigé dans les *Etudes de sociologie de l'art, op. cit.*, p. 54 sq.). Pour le reste, tous les traits font référence à l'opposition discours/figure. Francastel fait bien de Masaccio l'initiateur de la figure (*ibid.*, p. 237), mais au sens étroit de figure humaine. De fait il n'y a pas d'opposition entre figure et lieu chez cet auteur (voir en particulier p. 347-357) : sa thèse est que l'ordre visuel du Quattrocento se caractérise par l'apparition de nouveaux objets culturels (= figures) dans l'espace pictural (p. 75 sq.), et surtout par la constitution d'un type de « relais » iconique (p. 88, 347 ; voir aussi la *Réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, *passim*) tout différent de celui du Moyen Age : « Les notions abstraites de figure et de lieu (...) soulignent l'ambiguïté de ces figures irréelles, mais concrètes, et de ces lieux purement conventionnels qui se trouvent à la fois matérialisés dans un champ limité aux dimensions d'une surface méthodiquement distribuée et soustraite à cette matérialisation. C'est parce que Masaccio a saisi ce caractère équivoque, artificiel, mais vraisemblable, du lieu et de la figure, qu'il apparaît comme le précurseur d'une civilisation qui s'est avant toute chose, posé la question de la place de l'homme dans l'univers » (p. 347-348). Masaccio, le premier, a rendu apparent, pour sa part, l'ambiguïté spatiale de l'image, située, à la fois, dans un espace fictif et dans les limites d'un support figuratif possédant ses dimensions propres et ses lois » (p. 345). Rendre apparente l'ambiguïté spatiale de l'image signifie qu'auparavant elle ne l'était pas ; et si elle ne l'était pas, c'est que l'espace fictif potentiel qui est le sien était resté refoulé, et que l'image médiévale fonctionnait comme une unité ou comme un groupe d'unités graphiques. L'ambiguïté spatiale de l'image masaccienne, c'est exactement celle de la représentation figurative qui suppose à la fois un traitement spécifique du support (perspective linéaire par exemple) et sa traversée (espace fictif).

avait pris l'habitude de tendre derrière les figures[103] *et que lui-même a su parfaitement peindre comme le fond d'une place dans la Tabitha de Masolino*[104]. *Une scène sans toile de fond, c'est un espace ouvert pour que le désir et l'angoisse y représentent sans fin et sans loi leurs rejetons. La découverte de l'espace infini et continu*[105] *n'est pas d'abord celle d'une substance neutre où l'axiomatique va faire jouer toutes ses propositions possibles, ce n'est pas davantage celle d'un monde offert à l'activité de l'homme ; chez Masaccio c'est la découverte de l'absence d'un monde, d'un espace, où la fantasmatique jusqu'alors captée et sublimée dans le récit chrétien de la Rédemption se déclare en lui et va le faire exploser, la découverte d'un espace qui n'est plus sacré (textuel) et pas encore géométrique (textuel), mais imaginaire.*

Avant de dire comment cette étendue meuble va se trouver gelée en espace neutre, situons aussi précisément que possible la rotation présente dans l'œuvre de Masaccio. C'est ici que la dissociation du terme linguistique et du signe qui a été exposée précédemment va être utile.

Dans la plastique médiévale (façon cavalière de parler, légitime néanmoins quand on se contente de l'opposer à celle qu'inaugure Masaccio), le signifiant *iconique est construit « comme » un texte. Cela ne veut pas dire qu'il soit un texte, l'arbitraire des lignes et des couleurs pourtant grand ne va pas jusqu'à supprimer toute ressemblance avec les modèles de visage, de paysage donnés dans la perception. Néanmoins les figures sont traitées en fonction d'un code, d'un système d'oppositions qui n'est jamais transgressé et dont l'observance permet la reconnaissance rapide du sujet. Ces figures tendent à avoir, dans leur relation avec le signifié, un statut semblable à celui des lettres d'un texte, qui permet les combinaisons des deux espaces qu'on a vues. — Le* signifié *auquel les images et les textes renvoient est l'Histoire sainte. Ce signifié est constitué par un discours narratif et métaphorique. A ce double titre, il est légitime de dire que dans la plastique médiévale, la figure est dans le signifié. — Enfin* la référence *ou* le désigné *est ramené au degré zéro, pour la même raison que la figure se fait signifiant quasi-graphique : ce dont on « parle » est absent perceptivement, présent seulement* in illo tempore, *et sa réalité figurative se réduit à la possibilité de le reconnaître aisément*[106]. *Sans doute ne faut-il pas négliger le pouvoir de la* dissimilitudo *d'ouvrir les yeux du peintre*

103. Voir Panofsky, *Renaissance, op. cit.*, p. 133. L'espace étroit laissé aux figures entre le plan frontal et l'arrière-plan détermine une sorte de « dalle », « a slab of volume ».

104. Voir Francastel, *Peinture et société, op. cit.*, p. 82.

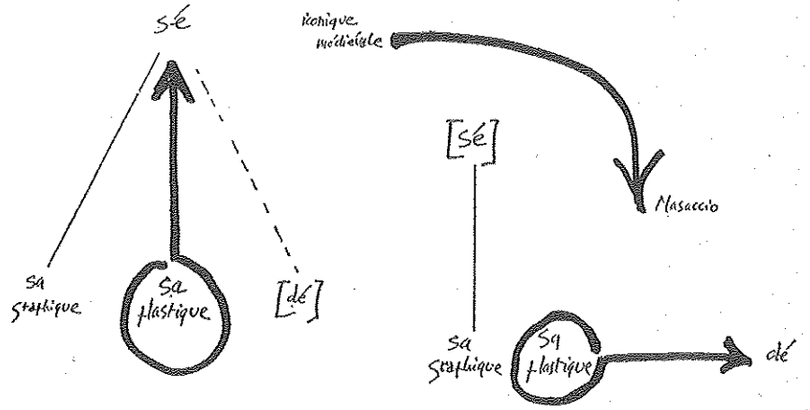
105. Ce sont les traits de l'espace « moderne » selon Panofsky.

106. Ce peu d'intérêt pour le désigné en tant que tel, comme il *paraît*, E. Panofsky le situe très bien à propos de la théorie de la perspective angulaire (angle axiom) : « Romanesque and gothic painters — even assuming that they were familiar with scientific optics — had no reason to worry about the angle

en direction du désigné pris pour lui-même. Mais ce pouvoir ne dégagera jamais, dans l'ordre inscrit par le rapport signifiant-signifié, une dimension libre de représentation. Le système médiéval pris dans son ensemble se caractérise donc ainsi : la différence est dans le signifié (discours de l'histoire ontologique) ; l'opposition est dans le signifiant plastique (quasi-écriture) ; la référence est barrée (pas de représentation).

Dans la plastique de Masaccio, le signifiant *n'est plus écrit comme un texte, et il n'est pas encore pleinement reconstruit selon les règles de l'optique géométrique. Cela veut dire que premièrement il a perdu la relation étroite, en principe indissociable, qui, dans un système de langage, unit la face signifiante de chaque terme à sa face signifiée. Et en effet les « sujets » (ou signifiés) profanes pourront venir prendre place dans le nouvel espace au même titre que les sujets tirés de la Bible ; et finalement les « non-sujets », comme la nature morte. En deuxième lieu cela veut dire que la subordination du signifiant au type strict du désigné de l'optique géométrique, en laquelle consiste la* costruzione legittima *d'Alberti qui sera la nouvelle écriture, n'est pas encore réalisée pour les figures du Carmine ; celles-ci prennent leur force signifiante d'obéir à de tout autres prescriptions, qui sont celles du fantasme*[107]. — *Quant au* signifié, *c'est à son tour d'être barré, et notamment dans sa fonction narrative (des natures mortes, des portraits seront possibles qui ne signifient rien au sens où ils ne*

3



axiom in the first place because they had learned to think of the painting surface as something impervious and opaque which, for this reason, would not be connected with the theory of sight at all. » (*Renaissance*, p. 138-139).

107. Il faudrait rapprocher cette analyse de celle que Michel Tardy faisait au Colloque de la Société française de Littérature comparée, le 29 mai 1969, sous le titre Image et pédagogie. Il distinguait trois types de systèmes référentiels possibles pour l'image : le monde, la diégèse (narration), le fantasme. L'iconique médiévale serait de type diégétique, celle qu'institue Masaccio, fantasmatique. Mais on peut douter que la diégèse soit une référence.

racontent rien). — Et toute la puissance figurale qui résidait dans le récit chrétien passe sur le désigné, *sur ce qui est* « montré ». *On a donc en résumé un système où le sens perdu dans l'ordre du discours passe dans la référence, et où le signifiant s'organise comme la re-présentation, derrière une vitre, d'un objet pour lequel plusieurs sortes de « mise en scène », c'est-à-dire plusieurs sortes d'écoles picturales, pourront être conçues. La peinture cesse de signifier, elle fait voir. Cette rotation peut être décrite par le schéma de la page précédente (fig. 3, et plus loin, p. 401).*

L'épaisseur ou la différence se trouvait au Moyen-Age dans le discours narrant l'Histoire sainte (signifié) ; elle passe du côté du désigné. Ce déplacement de l'épaisseur correspond à la constitution de la représentation. Dire que le signifiant a désormais pour fonction de faire voir quelque chose (le désigné), c'est dire qu'il opère comme metteur en scène, et non plus comme face matérielle d'un discours. L'image change complètement de position : elle n'est plus le doublet d'un discours, elle est un théâtre ou un miroir, qui creuse derrière sa vitre une scène profonde où la fantasmatique s'hallucine. Car on met en scène ce qu'on ne peut signifier, on fait voir ce qui est indicible. *La représentation repose sur la disjonction de la combinaison du discours et de la figure*[108]. *Et même quand cette image-miroir recommencera à « s'écrire » c'est-à-dire presqu'aussitôt (la* Trinità *de Sainte Marie Nouvelle est de deux ans postérieure aux fresques de la chapelle Brancacci ; et c'est d'elle que Vasari fait le plus grand éloge), cette nouvelle « écriture » aura une tout autre fonction que celle des manuscrits romans ou de la* Maestà. *Nous allons en dire un mot.*

Mais auparavant, encore une remarque : la constitution de la représentation comme espace ni réel ni mythique sur le mur d'une chapelle s'articule évidemment avec la constitution du nouveau discours de savoir. La confluence des deux courants a lieu, on le sait, chez Manetti et Brunelleschi, de nouveau chez Léonard. Mais quand même nous n'en aurions aucun document, l'articulation resterait parfaitement nécessaire. Le discours de savoir tend à se constituer en un texte qui prétend chasser de soi toute trace figurale ; de là sa rupture potentielle, au début lente, mais effective à la longue avec le discours chrétien. De là aussi la forclusion du figural et sa constitution en extériorité. La mythique chrétienne avait une symbolique pour exprimer la différence ; la nouvelle physique en est privée[109]. *La différence passe au dehors, comme le non-dit, le résiduel. La représentation est la position du sens qui permet de montrer ce résiduel, à défaut de le signifier. Il me semble que le retour de l'antique, lors de la Renaissance, est exactement le retour*

108. Voir André Green, *Un œil en trop*, Paris. Minuit, 1969, Introduction.

109. Je simplifie évidemment : cette nouvelle physique, il faudra quelque 150 ans pour qu'elle s'émancipe des formes intermédiaires, précisément mythiques, que le platonisme en particulier (celui des humanistes de l'Académie florentine) va forger.

du refoulé de la civilisation chrétienne. Il n'est pas étonnant que ce retour se fasse au moyen de formes empruntées à la statuaire antique. La ronde-bosse n'a pas été l'exaltation du corps humain, elle est la dérive complète du signifiant plastique. Autrefois gravé en bas-relief ou haut-relief sur le mur du monument sacré, ce signifiant était à lire ; il racontait la légende sacrée ; il était la parole du temple. Maintenant on va pouvoir tourner autour du dieu. Le modelé complet de la statue va donner la mesure de son retrait. Ce dernier n'est pas de la même nature que l'absence d'un locuteur qui aurait laissé un document écrit avant de disparaître, un testament. « L'absence » du Zeus (ou Poséidon) du Cap Artémision est celle de l'objet de perception, d'un objet autonome, qui a son existence pour soi. Ce dieu a cessé de parler. Il s'offre à voir. Comment ne pas articuler la mise en représentation du divin dans la statuaire avec la constitution de la cité ? Quand la sphère politique s'ouvre, la dimension du sacré se déplace. La parole politique et philosophique est proférée par les hommes, et non plus entendue d'eux comme émanant d'un Autre. Le signifiant linguistique comme le signifiant plastique abandonne le temple et passe « au milieu », ἐς μέσον. L'opacité est maintenant celle de l'homme nu, dressé sur son socle au milieu de l'Agora[110].

Il faut bien voir ce que veut dire alors l'apparition de la profondeur dans l'ordre pictural. La rotation qu'on a décrite sépare le discours et son objet par une scission qui est la science (skizein, scire). L'objet est placé en bordure du discours, dans la position de désigné. La science est ce langage qui va s'occuper de le signifier. Mais la rupture restera irréversible, consubstantielle à sa position. Un discours qui exclut de soi la présence du figural ne peut pas enjamber ce qui le sépare de son objet, s'interdit de se faire expressif. La fonction de la représentation picturale est précisément de montrer le figural en tant qu'insignifié La fenêtre que Masaccio trace sur le mur, ce n'est pas la découverte du monde qu'elle donne, c'est sa perte, c'est, si l'on veut, sa découverte comme perdu[111]. *La fenêtre n'est pas ouverte, il y a la vitre de la représentation qui sépare en faisant voir, qui fait osciller cet espace* là-bas, *ni ici (comme celui d'un trompe l'œil), ni ailleurs (comme celui de Duccio). Si au début du Quattrocento l'Occident élève la peinture, jusqu'alors métier mineur et « art mécanique », à la dignité de l'art par excellence, c'est qu'il lui faut re-présenter ; il représente ce qui lui est absent (la réalité),* mais lui a été présent, *et ce qui n'est pas signifiable en discours : le monde, à partir de la Renaissance, et désormais, se retire dans le mutisme du forclos. Mais ce mutisme qui est celui du figural même, les grandes œuvres le* mon-

110. Je fais ici allusion aux travaux de l'école dite de Psychologie historique Sur le nu en ronde-bosse comme modèle possible de l'objet « total » (par opposition à l'objet « partiel », au sens de la psychanalyse kleinienne), cf. Adrian Stokes, *Reflections on the Nude*, London, Tavistock, 1967, p. 3-12.

111. C'est exactement la même position de discours que l'on pourrait déterminer dans *L'Utopie* de Thomas More (1516).

trent *encore, par ce renversement que les tragiques ont enseigné : une ténébreuse lumière enveloppe l'acquittement de la dette peint sur les murs de la chapelle Brancacci ; elle montre* a contrario *que cet acquittement n'est pas plus qu'un accomplissement de désir. De même que Sophocle fait voir, par le jeu sans merci des événements, que la recherche œdipienne d'un savoir constitué est un leurre.*

4. Mais cette sagesse de Masaccio est vite étouffée sous la science. Masaccio est mort en 1428, à 27 ans. Le manuscrit latin du De pictura *d'Alberti est daté de 1435, le texte italien de 1436. Il n'est pas nécessaire de revenir sur ce que P. Francastel nous a fortement enseigné : non seulement que la vision renaissante n'est pas « naturelle », que la construction légitime n'a aucun rapport avec la perception immédiate d'une réalité et que la manière moderne n'est pas moins conventionnelle que la précédente ; mais aussi qu'il faut bien dissocier deux courants dans le mouvement du début du Quattrocento et distinguer leurs effets contrariés : « La conception de l'espace clos, et celle de l'espace ouvert associant sur un plan d'égalité les objets proches et les objets éloignés, mais exclusif de toute reproduction identique par réduction de l'échelle ou élimination de l'arrière-plan*[112]*. » Il ne faut pas confondre cette ouverture de l'espace avec la « projection linéaire de l'espace sur une surface plane à partir du système des coordonnées géométriques ramenées à un point de vue unique*[113] *». En fait la mise au carreau de l'écran plastique au moyen de la « construction légitime » est compatible avec le maintient du principe du cube plastique dont nous avons vu l'application systématique dans Duccio. Les œuvres construites exclusivement sur le principe de l'espace ouvert sont extrêmement rares si l'on en croit P. Francastel*[114]*. Le plus souvent des compromis sont passés entre le principe du cube et l'exigence de l'ouverture apparue avec Masaccio. La* veduta *est l'un de ces compromis. Dans un cube, elle permet de faire voir une autre scène présentée à travers une fenêtre. Autre scène parce qu'elle ne peut être intégrée par sa perspective aérienne, par sa construction linéaire, ou par sa gamme chromatique, à l'espace intérieur du cube. Il s'agit d'une formation de compromis : compromis entre la clôture du cube et l'ouverture d'un espace sans fin ; mais surtout compromis entre l'écriture et la figure.*

Car l'important, me semble-t-il, n'est pas le fait de la veduta, *mais le principe du compromis qui institue la position représentative dans son universalité. L'étendue aperçue dans les* vedute *d'un espace cubique constitue une organisation dans laquelle l'ouvert,*

112. *Peinture et société*, p. 43.
113. *Ibid.*
114. *Ibid.*, chap. I.

l'extérieur, est présenté comme l'ailleurs *de l'interne et du clos, et celui-ci comme une scène dressée dans un monde tout différent de ce qui se passe « dehors ». L'intérieur est le plus souvent ce qui reste écrit, codé selon le récit chrétien, l'extérieur (paysage, ville, deuxième scène, nature morte, et même autre intérieur*[115]*) au contraire tolérant un traitement plastique différent dû à son caractère profane. L'effet de représentation est obtenu par la combinaison d'un espace textuel et d'un espace figural : l'écran plastique est traité là comme support graphique, ici comme vitre d'une fenêtre donnant sur un espace profond.*

Seulement ce compromis de la veduta *entre le cube et l'espace ouvert n'est qu'un premier épisode de la représentation. Même lorsque le cube sera abandonné dans les générations ultérieures, même lorsque Léonard tentera d'introduire l'unification complète de l'espace pictural par le jeu des trois perspectives, l'effet représentatif ne sera pas supprimé. La combinaison entre le traitement graphique et le traitement plastique du support, qui constitue le compromis propre à la représentation, est en réalité maintenu. La représentation figurative exige que l'objet soit désigné comme insignifié. En tant que la peinture le désigne, le donne à voir, elle traite le support comme une vitre transparente ; mais pour que l'objet soit saisi comme une chose placée ailleurs, encore faut-il que sa trace sur la vitre soit notée de façon à rendre cet ailleurs identifiable. Si le code perspectiviste n'était pas respecté, la trace ne pourrait pas agir comme trace, c'est-à-dire renvoyer à un au-delà du support. La puissance de désigner l'ailleurs, le verso est subordonné à l'existence d'un système qui inscrit ses propres combinaisons au recto. La fonction référentielle suppose une combinatoire de signes qui est comme un discours inscrit sur l'écran plastique. Descartes, on l'a déjà entendu, dira qu'un ovale réfère à un cercle, une oblique à une orthogonale, une élévation à un éloignement en profondeur, etc. Les peintres du Quattrocento vont donc établir une syntaxe et un lexique des correspondances entre l'objet qui est visible en principe « de l'autre côté » de l'écran et sa trace sur l'écran. La géométrie projective se constitue pour remplir cette fonction. Elle enseigne comment combiner et inscrire sur du papier des figures géométriques ayant pouvoir référentiel. Le peintre pour autant qu'il veut désigner un au-delà du support est obligé de le signifier* sur *ce support comme s'il était une feuille d'épure.*

La peinture de représentation traite à la fois le support comme une transparence donnant à voir et comme une opacité permettant de lire. Tel est le compromis dans son essence ; il révèle la vérité du compromis décelé par P. Francastel entre le cube et l'espace ouvert : le cube relève encore de l'ordre signifiant écrit de la pein-

115. Parmi les premiers intérieurs « extérieurs », se trouve la scène de cuisine que E. Panofsky signale à gauche de la *Cène* de l'atelier de P. Lorenzetti. Saint François d'Assise, Eglise inférieure (1320-1330). Cf. *Renaissance, op. cit.*, p. 143 et fig. 105.

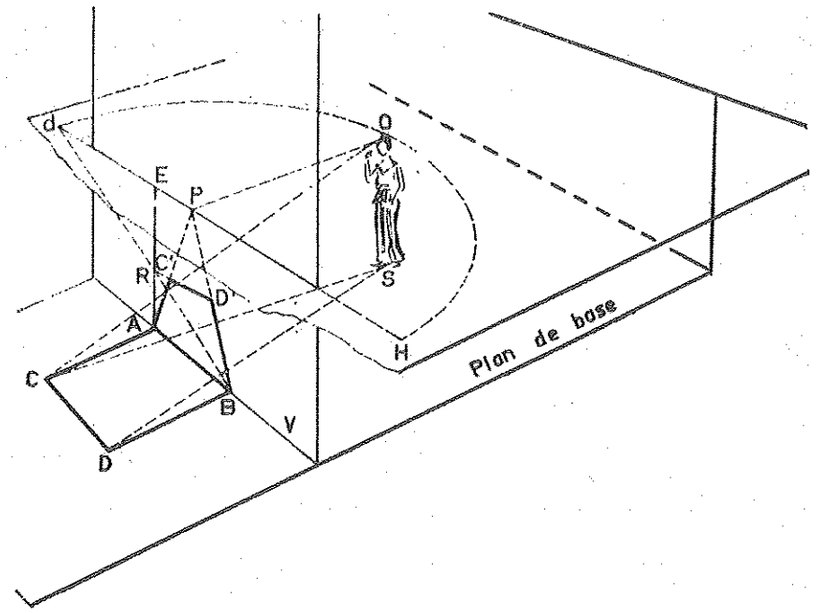
ture gothique, la veduta *ouvre la dimension de la désignation. Avec la deuxième génération déjà, en partie avec Mantegna, la première solution du cube avec* veduta *recule, le système de ségrégation des plans s'empare de l'espace plastique tout entier*[116]. *A présent c'est le spectateur qui est dans le cube et le tableau lui-même qui est la fenêtre. La fenêtre n'est plus représentée, mais le tableau-fenêtre représente. La signification de perte, de présence d'absence, qui est propre à la représentation, est investie entièrement sur l'écran transparent, mais impénétrable, où sont notées les traces de quelque chose qui se passe là-bas.*

Il me semble que c'est cette compulsion de représentation qui donne la vraie raison de la victoire du clos sur l'ouvert dans la peinture du Quattrocento[117]. *La force de l'habitude, la prégnance du gothique international bien vivant encore*[118], *ne suffisent pas à expliquer que le courant représenté par le géométrisme exigu du* Traité *d'Alberti, l'emporte sur la position flottante et presqu'anamorphique indiquée dans les fonds du* Tribut. *Et de toute façon l'écriture n'est plus la même ici et là. Je crois que la raison est autre. Si l'on suit la direction évoquée par Masaccio, on s'avance vers l'espace cézannien de la dernière période. Cet espace n'est plus du tout représentatif, il incarne au contraire la déconstruction de la zone focale par la plage courbe périphérique du champ de vision, il ne donne plus un là-bas à voir selon l'optique géométrique, mais il manifeste la Montagne Sainte-Victoire en train de se donner à voir pour ainsi dire, le paysage avec ses déformations, ses empiètements, ses ambiguïtés, ses divergences, tel qu'on peut le* voir avant de le regarder, *avant que la coordination orthogonale de ses lieux soit faite ; c'est comme si le peintre nous plaçait non plus dans le cube spatial, mais à l'entrée de l'œil et nous faisait voir ce qui est supposé se passer sur une rétine regardant la montagne Sainte-Victoire, donc nous faisait voir ce qu'est voir. Et comme le spectateur est placé, dans cette hypothèse, au même endroit que l'objet, tout se passe comme si c'était la montagne qui regardait l'image rétinienne d'elle-même par le trou d'une pupille.*

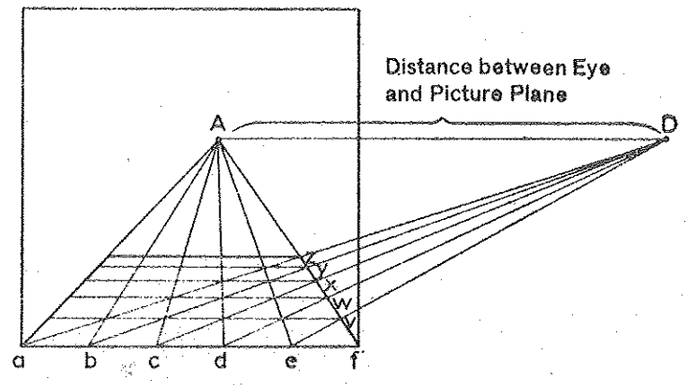
La boîte de Brunelleschi, la géométrie de Manetti, le traité d'Alberti, et tous les traités de perspective qui vont suivre[119] *remplissent une fonction précise : apprendre à écrire les traces du désigné sur la vitre. « La perspective, dit Léonard, n'est rien autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel peuvent être marquées toutes les choses qui se trouvent derrière le verre ; ces choses approchent le point (le centre) de l'œil sous forme de diverses pyramides que le verre intercepte*[120]. »

116. Voir P. Francastel, *Peinture et société*, p. 46.
117. *Ibid.*, p. 43.
118. Invoqués par P. Francastel, notamment dans *La figure et le lieu*.
119. Voir E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, *op. cit.* ; L. Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, *op. cit.*
120. Ms *A* (Institut de France) *1v*, traduction française in *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942, t. II, p. 306.

4



5



On discute inlassablement de la bonne méthode projective. Mais l'important est, comme d'habitude, ce qui n'est pas discuté, et que Léonard indique d'un mot : « La perspective est le frein et le gouvernail de la peinture[121]*. » L'indiscuté de toutes les mises au carreau consiste en effet dans la fonction régulatrice de la perspective, et celle-ci tient entièrement dans la rotation à angle droit par laquelle la distance du « point de l'œil » à l'écran est rabattue sur ce dernier afin d'établir l'oblique à partir de laquelle sera déterminé le raccourcissement des objets (fig. 4, 5*[122]*). Sur cette rotation nous saisissons exactement la procédure de l'écriture : la transcription de la profondeur en longueur et largeur et la transformation corrélative de la vitre transparente en support opaque. Rotation de sens directement contraire à celle que j'ai décrite pour faire saisir la révolution masaccienne : au lieu d'être la mise en extériorité de ce qui était écrit, elle est la mise par écrit de l'extériorité. On voit parfaitement sur cette simple opération en quoi consiste la nouvelle clôture impliquée dans, ou appliquée à, la fonction représentative. Cette clôture n'est plus celle de l'écriture médiévale, elle est celle de l'optique géométrique. Elle n'opère nullement par la symbolique, c'est-à-dire par la captation du figural dans un texte sacré dont le signifié n'est pas modifiable et pas foncièrement intelligible, mais par la combinaison réglée d'éléments géométriques en figures entièrement indépendantes de ce qu'elles « disent », c'est-à-dire de leur signifié.*

Ainsi se spécifie la neutralisation de l'espace. Les deux rotations constituent les deux moments et les deux courants qui se partagent le Quattrocento[123] *en même temps que les deux opérations de cette neutralisation. La mise en extériorité est l'expression du fantasme. La mise par écrit est sa rationalisation. Cette double rotation a finalement changé le lieu d'inscription : la figure du Quattrocento n'a plus sa place sur le feuillet d'une Bible*[124] *parce qu'elle n'est plus un signe plastique, frère du « signe » écrit, ayant avec le signifié de la Sainte Ecriture un rapport analogue à celui du texte sacré avec ce qu'il veut dire. Où s'inscrit désormais la figure ? Alberti fait au début du second livre de son* Traité *cette remarque : « La peinture détient en elle-même une force divine non seulement parce qu'elle rend présents les absents comme fait l'amitié, mais parce qu'elle fait quasiment vivre ceux qui sont morts depuis des siècles, et qu'elle nous permet de les reconnaître pour notre très grand plaisir et pour la très grande gloire de l'artiste*[125] *». Et Léonard dira que « la première peinture ne fut qu'une ligne cernant l'ombre d'un homme que le soleil projetait sur le mur*[126] *». La figure est devenue* signe de représentation *parce qu'elle renvoie à quelque chose qui est placé en dehors de son plan, en retrait, dans un espace ouvert derrière le support où elle se tient. Il lui est donc essentiel que ce support soit transparent*[127]*. Léonard a parfaitement identifié et exploré cette nouvelle fonction du support : « Prends un verre, grand comme une demi-feuille de papier folio royal et assujettis-le bien devant tes yeux, c'est-à-dire entre ton œil et ce que tu veux représenter. Puis éloigne ton œil de deux-tiers de brasse du verre, et fixe ta tête au moyen d'un instrument, de façon à l'empêcher de faire aucun mouvement ; ferme ou couvre un œil, et avec un pinceau ou un bout de sanguine finement broyée, marque sur le verre ce qui est visible au-delà ; reproduis-le en en décalquant le verre sur un papier, puis reporte-le sur le papier d'une qualité supérieure et peins-le si tu veux, en tenant compte de la perspective aérienne*[128]*. » Et il n'a pas moins clairement compris le rapport essentiel qui unit la fonction de la vitre à celle du miroir dans la réalité picturale. Si « le miroir est le maître des pein-*

121. *Ibid.*, p. 198.

122. Le schéma de la fig. 4, emprunté à L. Brion-Guerry, *Cézanne... op. cit.*, p. 229, donne un relevé tridimensionnel des opérations perspectivistes ; l'autre dû à Panofsky, *Renaissance... op. cit.*, p. 125, un relevé plan. V. ici p. 401-402.

123. « L'évolution s'est faite en deux temps et non pas en un seul », écrit P. Francastel, *Peinture et société*, p. 44.

124. La miniature sacrée va dépérir en effet. Cf. L. Réau, *op. cit.*

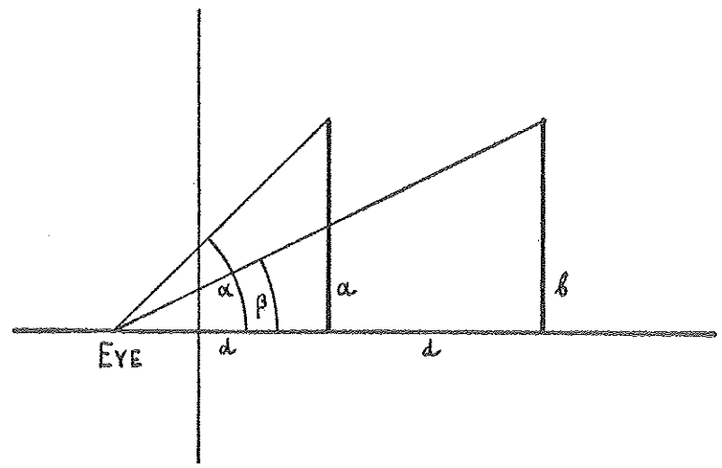
125. « Tiene in se la pictura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta volupta si riconosco ». (Della pittura di Leone Battista Alberti, Libri Tre, hrsg von Hubert Janitschek, in *Quellen schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance,* Bd XI, Wien, W. Braumüller, 1877, S. 89). On ne peut trouver, à l'orée de la peinture représentative, une plus claire articulation entre le désir, la reconnaissance et la mort, en tant que pôles autour desquels s'ordonne la fonction picturale. Le pendant de ce texte se trouve dans la nouvelle d'Edgar Poe, *Le portrait ovale*, où la mise en représentation de la femme aimée par le peintre fait mourir le modèle.

126. *Carnets, op. cit.*, II, p. 199.

127. « *Perspectiva* ist ein lateinische Wort bedeutt eine Durchschung » (Lange und Fuhse, *Alb. Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, S. 319).

128. *Carnets, op. cit.*, II, p. 210.

6



tres[129] », *si c'est à l'image de l'objet réfléchie à sa surface qu'il convient de comparer le tableau qui présente cet objet (et non pas à cet objet lui-même), c'est qu'il constitue par soi la solution « physique » du problème de l'inscription sur un plan d'objets placés au dehors de ce dernier. Le peintre se mettra à l'école de l'optique géométrique afin que la surface plastique joue un rôle de représentation identique à celui du miroir.*

Que cette attitude soit gouvernée par une véritable compulsion, on en a un symptôme notable dans ce fait relevé par E. Panofsky[130] *: les traducteurs de l'Optique d'Euclide omettent ou corrigent le huitième Théorème, qui disait explicitement que « la différence apparente entre des grandeurs égales vues de distances inégales n'est pas inversement proportionnelle à ces distances », mais directement à l'ouverture respective des angles (fig. 6). Le sens de ce rejet est clair : prendre* α *et* β *comme grandeurs apparentes, serait admettre qu'un espace sphérique* enveloppe *l'œil de toutes parts, et suggérerait que regardant et regardé sont immanents au même monde. Le calcul des grandeurs apparentes par les distances trahit la primauté accordée par les architectes et les peintres de la Renaissance au plan transparent, imaginaire ou réel, imaginaire et réel qui* sépare *l'objet de l'œil* (*v. ici p. 402*).

Le plan de représentation remplit donc une double fonction : en tant que « transparence », il ouvre le regard sur une scène placée hors d'atteinte, il montre l'objet perdu ; en tant que surface à traiter plastiquement, il soumet la scénographie de cette scène à une géométrie stricte. Cette géométrie est l'écriture de la scène, elle est tracée sur *le support. La scène apparaît* derrière *le support, parfois très loin. Le même trait oblique a une valeur double, incompatible : élément des opérations de mise au carreau, c'est un tracé de géomètre inscrit sur une feuille d'épure ; contour d'un objet dans la scène représentée, il guide l'œil vers l'accomplissement du désir. La représentation sera critiquée quand les deux positions du trait entreront en conflit sur le même support*[131].

129. *Ibid.*, p. 211. Les références au miroir sont très nombreuses.
130. *Die Perspektive... op. cit.* S. 260 sq., 292 sq., 301, note 17. Voir aussi *Renaissance... op. cit.*, p. 128.
131. En conséquence, on est fondé à juger erronée et vaine toute méthode iconographique, iconologique, sémiologique, sociologique, psychanalytique, qui ne commence *par établir précisément la position de l'élément plastique* (trait, valeur, couleur) *par rapport à l'écran*. C'est dans cette position, et en elle seule, que réside la spécificité du sens. Il est aberrant d'aborder avec les mêmes catégories les mosaïques de Ravenne et les tableaux de Magritte. Ce qui est toujours décisif et premier à tout le reste, c'est la nature du lieu d'inscription. Cette nature est toujours dans une relation concevable avec la position de la société par rapport à elle-même et au monde. Commencer par le regard « représenté » comme fait Jean Paris (in *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965), quelles que soient la finesse et la justesse des analyses qu'on peut obtenir, c'est commencer par un effet.

L'AUTRE ESPACE

LA LIGNE ET LA LETTRE

Entre l'opposition et la différence, il y a la différence de l'espace du texte à l'espace de la figure. Cette différence n'est pas de degré, elle est constitutive d'un écart ontologique, les deux espaces sont deux ordres du sens, qui communiquent, mais qui par conséquent sont séparés. Il faut dire plutôt espace *textuel* qu'espace du texte, espace *figural* qu'espace de la figure. Cette préférence marque que le texte et la figure engendrent, chacun respectivement, une organisation propre de l'espace qu'ils habitent. Cet espace n'est pas le contenant d'un contenu extrinsèque, et même quand il se présente ainsi, comme c'est le cas pour l'espace textuel, il s'agit précisément d'une propriété qui spécifie ce dernier, et non pas d'un trait universel. Par espace textuel, j'entends donc l'espace où s'inscrit le signifiant *graphique*. Quant à l'espace de figure, « figural » le qualifie mieux que « figuratif » ; ce dernier terme en effet l'oppose, dans le vocabulaire de la peinture et de la critique contemporaine, à « non-figuratif » ou « abstrait » ; or le trait pertinent de cette opposition consiste dans l'analogie du représentant et du représenté, dans la possibilité offerte au spectateur de reconnaître le second dans le premier. Ce trait n'est pas décisif quant au problème qui est le nôtre. Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural, on le voit dans la fenêtre que nous a ouverte la peinture renaissante. Le terme « figuratif » indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle « réel » par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non-arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il *représente*. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet. Il vaut alors par la seule organisation du signifiant. Celle-ci oscille entre deux pôles.

Elle peut être lettre ou ligne. La lettre est le support d'une signification conventionnelle, immatérielle, à tous égards identique à la présence du phonème. Et ce support s'efface derrière ce qu'il soutient : la lettre ne donne lieu qu'à la reconnaissance rapide, au bénéfice de la signification. Cette qualité d'évanescence, le signifiant graphique (comme phonique) la doit à son caractère arbitraire. Mais ici par arbitraire, je ne désigne plus le rapport du

prétendu signe linguistique à la chose qu'il est censé indiquer ; je désigne le rapport de l'espace scriptural au corps propre du lecteur. Ce rapport est arbitraire : nulle relation ne pourrait être établie entre la valeur graphiquement distinctive des traits ou groupes de traits formant un T ou un O et la valeur plastique des figures (croisement d'une verticale et d'une horizontale, circonférence), formées par ces lettres. Le corps est induit à prendre certaines attitudes selon que lui est offert un angle ou un cercle, une verticale ou une oblique. Quand une trace tient sa valeur de ce qu'elle fait appel à cette capacité de résonance corporelle, elle s'inscrit dans un espace plastique ; quand la fonction de la trace est exclusivement de rendre distinctes, donc reconnaissables, des unités qui reçoivent leur signification de leurs relations dans un système entièrement indépendant de la synergie corporelle, je dis que l'espace où s'inscrit cette trace est graphique.

La désintrication des deux étendues n'est pas facile. Nous sommes constamment *tentés* de les faire empiéter l'une sur l'autre.

Prenez la lettre N. C'est une figure formée de l'articulation de trois segments de droite. Prenez A : même définition. C'est seulement par le mode de composition des segments que les deux lettres se distinguent ; la nature et le nombre des éléments constitutifs sont identiques. Or ce mode de composition ne fait-il pas appel à des relations de déplacement du texte sous l'œil du lecteur, donc à des propriétés figurales ? L'horizontalité de la barre du A, l'obliquité de celle du N se définissent par rapport à un point de vue. Opposez maintenant N à Z, l'écart ne procède plus de la composition des segments entre eux, — elle est la même ici et là —, mais de la position du composé par rapport à un système de deux axes, vertical et horizontal : partant de N, on obtient Z par une rotation de 90 degrés dans le plan autour du sommet inférieur de N. Or le système des axes ne pourrait être dit arbitraire, il a son référentiel dans la position du corps du lecteur qui fixe la verticalité et l'horizontalité. Enfin N peut être suivi ou précédé de A : NA, AN, l'ordre des deux groupes contraste, et la valeur distinctive de chacun dépendra évidemment de la convention de lecture, selon qu'elle va de droite à gauche ou de gauche à droite. Mais cette convention ne prend-elle pas appui sur une organisation générale des positions de l'espace à partir de celle du lecteur ? La gauche et la droite n'ont de sens que rapportées à la verticalité propre et actuelle d'un corps qui n'est pas seulement localité, mais localisation.

On trouvera un effet de cette confusion de l'espace textuel avec l'espace figural dès le commencement de la pensée scientifique occidentale, dans la plus ancienne tradition atomiste. Cherchant à penser le monde comme un texte, elle a naturellement trouvé dans la structure des oppositions entre lettres le modèle du système des atomes. Leucippe et Démocrite[1] disent que comme A et N s'oppo-

1. Diels et Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1959, Bd 11, 67 A6, 67 A9, 68 A45 (c'est-à-dire respectivement :

sent par leur ῥυθμός, leur figure rythmique, de même les atomes s'opposent par leur σχῆμα ; que comme la θέσις est ce qui distingue N et Z, la τροπή ou direction permet de placer les atomes en opposition ; et que si les mots diffèrent selon la τάξις, l'ordre des lettres qui les composent, les corps complexes sont constitués d'atomes dont varie le contact, la διαθιγή. Les traits pertinents retenus par Leucippe et Démocrite semblent supposer un espace de référence qui n'est pas celui du texte, mais celui du monde. Au moment où l'on veut faire du monde un texte, on paraît insinuer dans le texte un peu du monde.

Pourtant, s'il est vrai que « rythme », « position » et « enchaînement » des lettres renvoient à une position du lecteur, qui sert de référentiel, cette mise au point ne doit rien à la puissance esthétique du corps. Le texte est inscrit *vis à vis du lecteur ;* ses lettres sont formées de façon à permettre la reconnaissance des significations, de la même manière que des mots sont adressés par la parole du locuteur afin que son allocuteur les entende. Le texte fait visage. Il est placé comme un visage en face de celui qui le lit. Entre deux visages, il y a une relation, qui est la symétrie par rapport à un point, le point où s'échange la parole. C'est cette symétrie qui détermine l'axe de la parole actuelle. Pour le message écrit, elle est aussi ce qui détermine les positions réciproques du visage du lecteur et du texte. Or cette réversion marque la relation avec autrui, en tant qu'il parle, et non pas avec l'objet de mes sens. Ce n'est pas le corps sensible qui s'y trouve engagé ; au contraire, il y subit une véritable annulation ; la symétrie de l'interlocution est conquise sur le transitivisme de l'esthétique spontanée. De même dans la relation au texte : la forme, l'énergie, l'épaisseur, la taille, le « poids » de la lettre n'ont pas à se faire sentir du corps du lecteur. Dans l'interlocution, celui-ci n'a qu'à entendre ce que dit l'autre. L'espace n'est pas impliqué en tant qu'expression sensible du corps propre, mais seulement dans la fonction de réversibilité dont le dote la communication langagière.

Une fois le texte bien placé, placé *en face* du lecteur, il sera manifeste que ces oppositions entre les lettres sont de vraies oppositions, que la trace graphique est formée de façon strictement diacritique, que le trait ne fait aucune allusion à la capacité de consonance du corps. Il faut et il suffit que A, N, et Z, que AN et NA puissent être distingués les uns des autres dans le plan du texte pour qu'ils existent comme éléments d'un système linguistique. Il est clair qu'ils ne « représentent » rien, même s'ils proviennent de pictogrammes ou d'idéogrammes[2]. Quand le graphisme cesse de se

Aristote, *Métaphysique*, A4 985 b 4 ; —, *De gen. et corr.*, A1 314 a 21 ; —, *Physique*, A5 188 a 22). Les mêmes catégories sont reprises par Vitruve, in *De architectura*, I, 1, chap. 2.

2. Voir J. Février, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1959, notamment le chap. VI sur l'origine de l'écriture consonantique, et particulièrement du phénicien archaïque. Voir également A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. I, *op. cit.*, chap. VI, notamment p. 289 sq. Il est important de noter au passage le rôle joué selon les savants par le *rébus* dans la formation de l'écriture dite pho-

présenter comme une chose à voir et qu'il se met à ne valoir que négativement, comme un terme à reconnaître à sa place dans un système, il y a mutation radicale non seulement de sa fonction, mais de *l'espace* des inscriptions. Là-même où régnait la différence figurale, n'agit plus que l'espace *signalétique*.

On peut en juger sur les écarts typographiques qui définiront et maintiendront des oppositions entre intervalles, selon qu'ils séparent les lettres d'un même mot, les mots d'une même phrase, les phrases d'un même paragraphe, etc. Ces intervalles n'ont pas de valeur plastique, ils ne sont que des cas particuliers de la ponctuation. Or celle-ci est constituée de signaux qui, dans une lecture à voix haute, n'apparaissent pas dans la chaîne parlée en qualité d'éléments phonétiques, mais qui règlent simplement l'intonation. On dira que celle-ci est expression et non signification, continuité et non discontinuité. Mais ce n'est pas si simple, les linguistes, conséquents avec leurs principes, distinguent très bien l'intonation significative et l'intonation expressive [3]. L'intonation marquée sur le texte par le signe /?/ après « il pleut », remplit exactement la même fonction que le syntagme /ɛsk/ (est-ce-qu'). Cette intonation, a beau n'être pas un constituant discret de la chaîne, elle appartient néanmoins au système de la langue, elle n'est nullement une production du sujet parlant. L'intonation expressive au contraire est surajoutée à l'intonation obligatoire, significative : elle relève de la rhétorique pour autant qu'elle-même peut être codifiée dans une sorte d' « écriture » au deuxième degré, connotée ; elle peut relever du « style [4] », si sa nature fait violence non seulement aux habitudes de langage, mais à celles de la rhétorique. Mais connotée ou non, elle ne passe pas dans la ponctuation ; c'est pourquoi le texte donne lieu à interprétation, au sens du comédien, de l'orateur : par l'intonation, celle-ci le fera valoir comme expressif. Au contraire la ponctuation signale toujours l'intonation significative [5],

nétique. A propos de l'apparition de l'écriture suméro-akkadienne, J. Février fait observer : « Le rébus conduit presque inévitablement à l'écriture phonétique. Au lieu de créer pour chaque mot une représentation figurée, de dessiner par exemple un homme à large chapeau et à cravate bouffante, il est plus simple de juxtaposer le dessin d'un *rat* et celui d'un *pin*, ce qui nous donne rapin. Les Sumériens ont fait de même... » (*op. cit.*, p. 107) ; voir également Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 289). On verra plus loin qu'il ne s'agit que de l'une des opérations du rébus ; et surtout elle procède ici dans le sens inverse du rébus proprement dit : dans une écriture idéographique, elle va permettre en effet de dégager des homophonies ; mais quand il y a écriture alphabétique, le rébus cherchera au contraire, en *employant* les homophonies existantes, à *brouiller* le déchiffrement de l'inscription.

3. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, *op. cit.*, 1-16, 3-25 ; *Linguistique synchronique*, *op. cit.*, p. 31.

4. Je reprends ici la nomenclature de R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

5. « De même que l'on ne parle que pour se faire entendre, de même l'on écrit pour transmettre ses pensées aux lecteurs d'une manière intelligible. Or, il en est à peu près de la parole écrite comme de la parole prononcée. Les repos de la voix dans le discours, écrit Diderot (Encyclopédie au mot *Ponctuation*), et les signes de la ponctuation dans l'écriture, se correspondant toujours, indiquent également la liaison ou la disjonction des idées et suppléent à une infinité d'expressions. Ainsi il y aurait autant d'inconvénients à supprimer ou à mal

en particulier les intervalles. Et c'est souvent par l'absence ou le déplacement de cette ponctuation-là que l'expression fera irruption dans l'ordre de la signification et de la communication. Aristote dit [6] qu'il n'ose ponctuer (διαστίξαι) les textes d'Héraclite de peur de donner dans des contre-sens, preuve qu'une polysémie résulte de l'absence d'indications sur les pauses ; Mallarmé interdit de ponctuer le poème, à quoi suffit sa rythmique, il s'efforce de dénaturer la ponctuation de la prose par des déplacements, qui tracent non plus les contours de la signification, mais le dessin d'une figure [7].

Les blancs du texte sont la transcription sur le plan de l'écrit des écarts qui séparent et constituent les termes sur le tableau de la langue. Ils n'ont pas plus de consistance propre que ces termes eux-mêmes. Ceux-là sont des segments, ceux-ci en sont les extrémités ; Hjemslev a certainement raison de vouloir appeler le signifiant linguistique un cénème [8] : le continuum dans lequel les segments sont découpés ne contribue pas à la production de la signification. La lettre n'est pas l'homologue exact du phonème, mais la substance dont elle est faite est aussi neutralisée pour le lecteur que peut l'être la matière sonore pour le récepteur d'une parole.

Ici commence la réflexion sur la ligne. L'intonation, on vient de le dire, est sur la lame du couteau : par une face, elle se prête à la production de sons et de rythmes, elle tend à se régler sur leur puissance mélodique ou métrique pour engendrer du sens, de l'expression. Mais elle est, par l'autre face, entièrement domestiquée aux exigences de la signification et cantonnée à son espace plat. Ce que Diderot reconnaîtra, applaudira dans l'opéra italien, c'est

placer dans le discours écrit les signes de la *ponctuation*, qu'à supprimer ou à mal placer dans la parole les repos de la voix : les uns et les autres servent à déterminer le sens ; et il y a telle suite de mots qui n'aurait, sans le secours des pauses ou des caractères qui les indiquent, qu'une signification incertaine et équivoque, et qui pourrait même présenter des sens contradictoires, selon la manière dont on y placerait ces caractères. » (Ch.-P. Girault-Duvivier, *Grammaire des Grammaires*, Paris, Janet et Cotelle, 1822, t. II, p. 1 007). L'ouvrage est un compendium des « bonnes » grammaires. On voit que son auteur dote nettement la ponctuation d'une fonction de signification. Et la méthode qu'il utilise tout au long de ce chapitre (le XI[e]) est celle de la commutation : « Pour rendre cela sensible, nous allons mettre sous les yeux de nos lecteurs plusieurs phrases absolument semblables, mais qui seront ponctuées chacune d'une manière différente. » (*ibid.*).

6. *Rhétorique*, III, 5.

7. « L'emploi ou le rejet de signes convenus indiquent la prose ou les vers, nommément tout notre art : ceux-ci s'en passent par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ; au contraire, chez celle-là, nécessité, tant, que je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué. » (Solitude, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 407). Ce qui s'entend : prenez un texte, mettez-le d'un côté, ne laissant de l'autre que la ponctuation ; celle-ci est « préférable » parce qu'elle donne la *figure* du texte (sa « mélodie »), tandis que son signifié reste suffisamment explicite, même sans ponctuation.

8. A. Martinet, *Linguistique synchronique*, *op. cit.*, p. 20 (du grec : κενός, vide).

la victoire de l'intonation expressive sur le discours, c'est la déconstruction de ce dernier, poursuivie au bénéfice des exigences musicales, la vaste zone de libre jeu laissé à la forme par et dans le texte. Et il saura que c'est le désir qui s'introduit là, par le chant débarrassé des contraintes de l'écriture. Parallélisme strict, pour lui, entre la cause plaidée par *Le neveu de Rameau* (celle d'un espace de la passion en musique dérangeant le bien-dire), la position de son défenseur dans la société (celle d'un « fou » susceptible de toutes les surimpressions, de tous les déguisements, d'un homme sans lieu) et l'offensive menée dans *Le supplément au voyage de Bougainville* pour la « liberté sexuelle ».

Or la ligne présente une ambiguïté comparable à celle de l'intonation. D'un côté elle touche à une énergétique, de l'autre à une écriture. Nous connaissons bien ce par où elle permet l'écriture : c'est précisément que les verticales, les boucles, les jambages, les horizontales, les angles peuvent être dépouillés de leur sens plastique, et ne plus valoir que comme traits distinctifs constituants des signifiants scripturaux. On peut assurément se soucier de la « bonne forme » des lettres et de leur disposition en page, c'est une tâche que les meilleurs imprimeurs n'ont jamais abandonnée [9], mais il faut admettre que cette bonne forme est toujours au croisement de deux exigences contradictoires, celle de la signification articulée et celle du sens plastique. La première requiert la plus grande lisibilité, la seconde vise à faire sa juste place à l'énergie potentielle qui se trouve accumulée et exprimée dans la forme graphique en tant que telle. Il est aisé de comprendre que si l'on gagne ici, on perd là.

Il serait utile de saisir de quelle manière il y a cette perte et ce gain. Cela peut se mesurer en temps pour commencer. Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance. On connaît l'enregistrement des mouvements de l'œil lisant. Au contraire, pour entrer en communication avec l'énergétique de la ligne plastique, il faut s'arrêter à la figure. Plus le dessin dégagera cette énergétique propre, plus il exigera d'attention, d'attente, de stationnement. Pourquoi ?

Le mot « reconnaissance » nous met sur la voie, provisoirement. La ligne-lettre a été apprise ; déjà connue, elle n'a besoin que d'être reconnue au sein d'une combinaison nouvelle (le mot, la phrase). L'élément distinctif est invariant ; bien plus, la physionomie des groupes signifiants, mots, phrases même, fait aussi l'objet d'une saisie ponctuelle en lecture courante. Ponctuelle plutôt que globale, parce qu'il suffit que l'œil touche un point de la physionomie pour que l'esprit soit informé de la signification ; une saisie globale supposerait le contraire, l'appréhension de la forme graphique pour elle-même, donc la palpation patiente du sens plastique qu'elle porte. Cette saisie vraiment globale et organique ne

9. Cf. Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967.

peut être que lente. Ce qui donc sépare la lisibilité et la plasticité, c'est que l'œil, dans le premier cas, n'a besoin de percevoir que des signaux ; ces signaux sont associés à des significations ; ils sont en petit nombre, la richesse des significations résultant de la combinaison des éléments distinctifs. L'économie de temps en lecture courante est le fait du principe d'économie qui régit l'usage de la communication linguistique et s'incarne exemplairement dans le fait de la langue au sens saussurien.

On est légitimé de ce fait à récuser la visibilité du lisible. Lire est entendre et non pas voir. L'œil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne *voit* pas les coquilles), il saisit les unités significatives, et son activité commence, *par delà* l'inscription, quand il combine ces unités pour construire le sens du discours. Il ne voit pas ce qu'il lit, il cherche à entendre le sens de ce qu'a « voulu dire » ce locuteur absent qui est l'auteur de l'écrit. A cet égard, l'écriture n'offre pas plus de résistance à l'intelligence du discours que ne peut le faire la parole. La différence entre les deux formes de la présence du sens articulé commence ailleurs, avec la position et l'interlocution dans le cadre spatio-temporel : la parole implique la co-présence du locuteur et du récepteur. Supprimez la présence du locuteur, vous avez l'écriture ; le trait pertinent est le rapport du sujet et du discours ; tandis que le figural s'oppose au discursif par le rapport de la trace avec l'espace plastique : ainsi l'enregistrement sur cire ou sur bande magnétique est déjà l'écriture. Cette constatation permet de situer au bon endroit les oppositions pertinentes entre signifiant phonique, ligne écrite, ligne plastique. La seconde se classe entièrement du côté de la parole et s'oppose avec elle à la ligne figurale comme ce qui est à entendre s'oppose à ce qui est à voir [10].

On peut poser en principe que moins une ligne est « reconnaissable », plus elle est à voir ; et ainsi elle échappe davantage à l'écriture, et se range du côté du figural. Mais cette proposition reste négative. Elle permet seulement de comprendre quelle relation il y a entre le figural et l'attente, en l'opposant à la complicité du graphique avec la rapidité de la course de l'œil. Qu'est-ce qu'une ligne peu reconnaissable ? Est-ce tout simplement une ligne différente de celles que nous avons l'habitude de voir ? Et la patience, voire la passivité, requise par l'espace figural, n'est-elle rien d'autre que ce supplément de temps que le « jamais vu » réclame pour se rendre visible ? On ne peut pas rejeter simplement cette hypothèse, elle va au-delà de ce qu'il paraît. Toute ligne plastique tombe sous un usage linguistique qui la dote d'une valeur simplement signalétique ; à peine la main de l'artiste a-t-elle délivré la vision plastique en lui offrant un dessin proprement figural, qu'une écri-

10. La lecture silencieuse, « inventée » par saint Augustin, permet d'émanciper l'intelligence du texte de l'élément figural qu'est l'intonation expressive.

ture s'établit à partir de celui-ci. Alors face au graphisme, face à un dessin chargé de connotations, à cette « manière » qu'autrefois des générations de peintres se condamnaient à acquérir en répétant le graphisme d'un maître, il est vrai que la puissance figurale de la ligne ne peut qu'éclater comme un scandale. De nouveau elle va ralentir l'œil et le jugement, obliger l'esprit à stationner devant le sensible.

Cette lenteur requise par le figural vient de ce qu'il oblige la pensée à abandonner son élément, qui est le discours de signification, où le tracé n'est pas accueilli pour lui-même (pas plus que le son dans la parole) parce qu'il n'est qu'un élément distinctif ou significatif dans le tableau des significations. Il lui faut sortir de la transparence communicable ; la façon dont le sens est présent dans la ligne (dans tout constituant de la figure) est ressentie comme opacité par l'esprit habitué au langage. Un effort presque sans fin est exigé pour que l'œil se laisse capter par la forme, se laisse communiquer l'énergie qu'elle détient. Il y a ici un travail à faire pour tenir à l'écart les présupposés, les interprétations, les habitudes de *lecture,* que nous contractons avec l'usage prédominant du discours. Cette perméabilité à la présence flottante de la ligne (de la valeur, de la couleur) est justement une aptitude dont l'éducation et l'enseignement discursifs nous ont privés. Et c'est d'origine que notre culture a oblitéré en profondeur la sensibilité à l'espace plastique. S'il y a une histoire de la peinture en Occident, c'est pour la même raison qu'il y a une tragédie du figural dans une civilisation du texte. La façon même dont se présente ici le problème de leur rapport est dépendante de cette situation. La ligne doit-elle être reconquise sans cesse sur l'écriture qui referme le figural en signal, c'est que le dessin se développe dans l'atmosphère d'une culture où le discours rationaliste prédomine. Cette prédominance suppose le désir d'enclore tout objet dans le champ de la signification ; ce désir, qui est le désir de savoir, ne saurait être *satisfait ;* il ne fait que *s'accomplir ;* cet accomplissement, loin de le combler, donne aliment à de nouvelles exigences. Le rebond du désir dans l'ordre du discours articulé (le progrès de la science) entraîne, au sens propre, celui que nous voyons dans l'ordre pictural. Ici aussi, il y a *recherche,* et c'est pourquoi l'écriture ne cesse d'être récusée, parce qu'elle signifie le blocage de l'investigation plastique. Mais comme aussi c'est la recherche discursive scientifique qui est le modèle et le moteur des recherches plastiques, un espace de nature textuel risque d'y mettre un terme, l'écriture d'être l'aboutissement de la peinture. L'effort pour faire voir le visible est menacé, dans sa réussite même, par l'illusion de le faire comprendre plastiquement, si j'ose dire, c'est-à-dire de le faire lire. En se laissant connoter, la figure devient langage (et un moins bon langage que le langage).

La ligne est un tracé non reconnaissable, pour autant qu'elle ne renvoie pas l'œil à un système de connotation, où ce tracé serait doté d'une signification arrêtée, invariante. Elle est non reconnaissable quand elle n'a pas sa place dans un ordre de rapports qui en fixerait immanquablement la valeur. Elle est donc figurale quand par son artifice le peintre ou le dessinateur la place dans une configuration où sa valeur ne peut faire l'objet d'une activité de reconnaissance (reconnaître, c'est bien connaître). Ici nous devons avancer prudemment.

Nous laisserons la parole aux peintres, à deux peintres, contemporains l'un de l'autre et de l'ébranlement cézannien, et qui sont tous deux dessinateurs ; ils se contredisent : Klee et Lhote[11]. Nous n'entendons pas trancher de leur conflit avec l'élégance du philosophe. Ce conflit naît de l'ambiguïté de la ligne, il nous la transcrit en significations, il lui donne sa portée : appartenance à un espace textuel ou à un espace figural. Nous y prendrons position.

Je dis que nous devons avancer prudemment parce qu'à peine affirmé le principe négatif selon lequel la ligne est vraiment élément figural quand elle échappe au système, nous nous heurtons à la thèse inverse soutenue par André Lhote. Apparemment inverse. On connaît cette thèse. Il y a, croit-il, dans la peinture des « invariants plastiques » : les trois premiers, qu'il appelait en 1939 des « éléments picturaux », sont le dessin, la couleur, la valeur ; il y joint en 1940 le rythme, le caractère décoratif, le renversement sur le plan, la monumentalité[12]. Le tout premier, celui de ces invariants auquel nous nous bornons ici, est présenté ainsi : « le dessin, ou signe expressif, ou ornement qui préexiste à toute couleur ou tout modèle[13] », pur dessin, déchargé de tout effet de lumière et d'ombre : c'est bien de la ligne qu'il s'agit donc. Elle « *préexiste* » aux deux autres invariants, la valeur et la couleur : entendez qu'elle peut exister sans eux, non eux sans elle. Ici Lhote paraît tomber d'accord avec Klee : « La couleur est premièrement qualité (en tant que couleur), dit ce dernier. Deuxièmement elle est poids, car

11. Les textes de Klee sont : Die Ausstellung des modernen Bundes im Kunsthaus Zürich, *Die Alpen* (août 1912), Berlin ; Ueber das Licht, *Der Sturm* (janvier 1913), Berlin ; Schöpferische Konfession, *Tribüne der Kunst und Zeit,* n° 13, Berlin, 1920 ; Wege des Naturstudiums, *Staatliches Bauhaus in Weimar,* Weimar-München, Bh Verlag, 1923 ; Uber die moderne Kunst, Conférence d'Iéna (1924) ; *Pädagogisches Skizzenbuch,* München, Langen, 1925 ; Exakter Versuch in Bereich der Kunst, *Bauhaus,* Bd 11 (1928), Dessau. Ces textes ont été rassemblés et admirablement « travaillés » par Jürg Spiller in *Das bildnerische Denken,* Bâle-Stuttgart, Benno Schwabe, 1956. Une fraction en a été traduite en français sous le titre *Théorie de l'art moderne* par Ph. Gonthier, Genève, Gonthier, 1964. Les *Tagebücher* (1898-1918), édité par Félix Klee, Köln, Dumont-Schauberg, 1956, ont été traduits par P. Klossowski : P. Klee, *Journal,* Paris, Grasset, 1959. Des documents inédits ont été rassemblés par F. Klee, *P. Klee, Leben und Werk in Dokumenten usw,* Zürich, Diogenes, 1960 ; trad. fr. de M. Besset, *P. Klee par lui-même et par son fils F. Klee,* Paris, Les libraires associés, 1963 (que je citerai sous le sigle *Félix Klee*). — Ceux de Lhote : *Traité du paysage* (1939), *Traité de la figure* (1950), augmentés et rassemblés en un volume, Paris, Grasset, 1958 ; *La peinture, le cœur et l'esprit* (1933) ; et *Parlons peinture* (1937), augmentés et rassemblés en un volume, Paris, Denoël, 1950 ; *Les invariants plastiques* (comprenant des inédits de 1946-1948) recueillis par J. Cassou, Paris, Hermann, 1967.

12. *Invariants plastiques, op. cit.,* p. 91.

13. *Ibid.*

elle n'est pas seulement couleur, elle est aussi valeur. Troisièmement elle est aussi mesure, car elle a en plus ses limites, ses dimensions, son étendue, bref son côté mesurable. Le clair-obscur est premièrement poids, et deuxièmement, par son extension ou ses limites, mesure. La ligne en revanche n'est que mesure [14]. » Nous verrons que ce consensus n'est qu'apparent.

Dans la définition de Lhote, il faut prêter attention à « signe expressif ou ornement », où se trouve logée sa thèse. Cette formulation définit la fonction que la ligne doit remplir : fonction de signification par opposition à celle de la valeur (clair obscur) qui est d'imitation. Pourquoi de signification ? On ne peut comprendre le parti pris de Lhote que si l'on voit sa méthode : elle procède par oppositions, elle est en ce sens foncièrement linguistique. Le tracé entre en opposition avec le modelé : « les objets peuvent être exprimés, soit par l'imitation du phénomène lumineux convenablement réduit à l'essentiel, soit par le simple signe. L'opération du modelé dispense le peintre du trait, et le trait (...) dispense du modelé (...). Notons que les choses peuvent être *modelées* ou *signifiées* et que le *signe* dispense de *l'imitation* [15]. » Le modelé donne l'illusion du relief, c'est là sa fonction d'imitation (que Lhote déplore), au contraire le trait n'indique pas la profondeur, il court à plat sur la surface, il ne sépare pas des plans en profondeur, mais des intervalles découpés dans les deux dimensions du support. Le modèle de ce tracé sans concession à l'illusion optique, à l'imitation dans l'espace visuel, est donné, dit Lhote, par les formes les plus archaïques d'expression plastique, par les « primitifs », au sens pictural, mais aussi au sens ethnologique [16]. Toute la facture du dessin, depuis celui des animaux tracés sur les parois paléolithiques, les poteries néolithiques, celui des scènes peintes sur les murs égyptiens, mycéniens, cuites sur l'orbe des vases grecs, celui des épisodes sacrés représentés par l'art byzantin et italo-byzantin et par les miniaturistes irlandais, jusqu'à celui de la peinture siennoise, et même florentine (Giotto, Angelico, Baldovinetti) — relève, pour Lhote du « signe expressif » ou de « l'ornement », ou du moins d'un espace régi par lui [17]. Depuis les origines jusqu'à la Renaissance, présentée dès lors comme une inexplicable « déchéance », le dessinateur aura usé de la ligne, non pour suggérer une épaisseur plastique, une rupture de plans en profondeur, mais pour inscrire des signes sur une surface à deux dimensions qu'il n'a jamais songé à « trouer [18] ».

A cet égard, cet espace ornemental paraît tout près d'un espace

14. *Das bildnerische Denken, op. cit.*, S. 87 ; *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 20 ; *Félix Klee, op. cit.*, p. 123.
15. *Invariants plastiques*, p. 112.
16. *Ibid.*, p. 92 sq. ; cf. *Traité du paysage, in fine.*
17. A la recherche des invariants plastiques (1946), *Invariants plastiques*, p. 85-118.
18. « Jusqu'à la Renaissance, le peintre ne connaissait comme dimensions que la largeur et la hauteur de son panneau et ne faisait à la profondeur que des allusions spirituelles. Il ne se hasardait pas en dehors de l'allusion ; jamais il ne cherche à construire de toutes pièces un espace. » (*Inv. plast.*, p. 92).

textuel, le tracé « primitif » ne semble être rien d'autre qu'une écriture. Certes Lhote dit « signe *expressif* », ce qui paraît nous éloigner de la signification, *stricto sensu*, et renvoyer à des valeurs proprement plastiques, celles qui sont liées à la configuration sensible du trait, à sa direction, à son épaisseur, à sa courbure ou à sa rectitude, à sa place sur le support. Pourtant on ne trouvera aucune analyse de ces propriétés sensibles du constituant linéaire. On trouve partout, en revanche, une réflexion sur les *relations entre* les éléments du tracé. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de valeur plastique propre de la courbe, de la verticale, de l'oblique, ni des intervalles qu'elles peuvent déterminer, mais comme si la valeur de l'élément dépendait exclusivement du groupe d'oppositions dans lequel il est placé par le dessinateur. « Si l'on trace sur une page quelconque un trait, droit ou courbe, on détermine aussitôt de chaque côté de ce trait et jusqu'au bord de la feuille, des zones inégales qui seront dans un rapport que l'instinct (ou la connaissance des lois du rythme) déclarera agréable ou ennuyeux [19]. » Ici la valeur de la figure est déterminée par l'opposition entre les deux régions que sépare la ligne. Cette opposition donne matière à connaissance exacte : la parenthèse de Lhote, qui contient tout son platonisme, veut dire que l'instinct n'est qu'une forme vulgaire du savoir noétique. « Le dessinateur, soucieux d'organiser ses signes représentatifs sur la feuille ou sur le panneau, sera donc amené, par le souci de ménager des échanges harmonieux entre toutes les lignes, à accorder autant d'intérêt à ce qui se trouve *entre les objets* qu'aux objets eux-mêmes. Il n'y a pour lui ni vides ni pleins, mais des surfaces qui exigent, pour que la délectation du spectateur soit assurée, d'être dans un certain rapport : analogies et différences seront dosées selon des lois fixes [20]. »

Il y a donc des lois de la connaissance et de la production du signe expressif. Elles sont de deux sortes : les lois de l'organisation rythmique de la surface, qui régissent un autre invariant (le rythme) que le dessin proprement dit ; et propres à ce dernier, des lois destinées à soutenir l'intérêt plastique, qui consistent à offrir à l'œil « une série de signes nets et bien articulés qui se feront valoir l'un par l'autre par la vertu de leurs réactions : un angle droit fait mieux apprécier l'écartement d'un angle obtus, ou la rondeur d'une courbe tendue [21] ». On voit qu'ici encore c'est par l'opposition de ses éléments que le tracé est doté de valeur « plastique ». Et Lhote va si loin dans cette direction qu'il est tout prêt du principe d'économie des linguistes quand il ajoute : « Si les signes purs que j'appelle géométrisés, faute d'autres mots (que les mathématiques me pardonnent), sont en quantité réduite, leurs combi-

19. *Traité du paysage, op. cit.*, p. 44.
20. *Ibid.*, p. 45.
21. *Ibid.*, p. 45.

naisons sont infinies [22] ». Géométrie plutôt que langue, direz-vous. Mais la géométrie chez ce néoplatonicien [23] est par excellence la langue de l'espace. Quand il veut expliquer en quoi consiste l'*abstraction* [24] par laquelle le dessin s'émancipe de l'imitation du modèle et produit un tracé non pas représentatif, mais « récapitulatif » ou « révélateur [25] », Lhote propose l'image (la métaphore) d'une « métaphore plastique » : ensemble d'opérations (analogues à celles du poète, croit-il) par lesquelles le peintre, au lieu « de décrire l'objet, d'en donner le contour exact », en recherche et établit le rapport avec la ou les formes géométriques dont il n'est qu'une image approchée. « Exprimer un objet revient à affirmer le rapport qu'il soutient à n'importe quel moment de son évolution terrestre avec telle figure transcendantale : sphère, cône, cylindre, ou avec une figure complexe résultant de leurs combinaisons [26]. » Le lyrisme sincère qui s'empare de Lhote quand il imagine le domaine de la géométrie, « domaine des dieux, dit-il, qu'il est interdit au peintre, serviteur de la terre, de parcourir, mais auquel il lui est enjoint de faire allusion [27] », c'est celui d'un homme dont l'œil, angoissé par *la différence,* a découvert de quoi mettre de l'ordre dans le domaine de la sensibilité, a trouvé des invariants, des lois fixes, des intervalles constants capables de réduire les opacités, les distorsions, les surimpressions, les arythmies, les variances et de tamiser la

22. *Ibid.*, p. 45.

23. Lhote avait fait partie du groupe de Puteaux (des frères Duchamp-Villon), dont la bible était le *De divina proportione* de Luca Pacioli, néoplatonicien connu de Léonard. Il avait exposé à la *Section d'or* en 1912. A la fin du *Traité du paysage,* il cite Mathyla Ghyka, *Proportions de la nature et de l'art,* Paris, Gallimard, 1932. Dans le même livre, il dit « ne pouvoir résister » à l'idée de rapprocher la spirale « régulatrice » d'un Véronèse ou d'un Rubens de celle (« révélatrice », visible) d'un bouclier océanien, voire d'un coquillage. Voir également *Invariants plastiques, op. cit.*, p. 117-118, et notamment : « Pour égaler la divinité, il fallait soustraire le transitoire à ses fluctuations incessantes et *soumettre les motifs périssables que nous offre la nature extérieure à l'invariance d'une loi universelle.* Depuis Pythagore, héritier de la science des constructeurs de pyramides (ces résumés du monde), on savait que la beauté de l'univers est due à l'ordre qui présida à sa création et qui en assure la marche inflexible. Il était nécessaire que la pensée des peintres rejoignît celle des philosophes qui ont pour mission de donner de cet ordre des interprétations diverses. »

24. « La recherche de l'expression va de pair avec la volonté d'*abstraction.* » (*Invariants plastiques,* p. 93.)

25. *Traité du paysage,* p. 53 ; *Invariants plastiques,* p. 92.

26. *Invariants plastiques,* p. 51-52. C'est ainsi, par le biais du platonisme, que Cézanne sera réintégré dans l'école cubiste. (Voir *La peinture, op. cit.*, p. 19-29 ; repris in *Invariants plastiques,* p. 46-58).

27. *Ibid.* Platon ne concédait même pas que la peinture pût faire allusion à l'intelligible ; le peintre est pour lui quelqu'un qui se détourne et détourne le spectateur de la contemplation de la vraie réalité, et immerge l'œil dans la pénombre de l'apparence (du moins est-ce le courant qui l'emporte dans *La république*). La tradition à laquelle Lhote se rattache est plutôt celle des « fondateurs » du haut Moyen Age comme Boèce ou Cassiodore, où le géométrisme strict est tempéré par l'héritage de la rhétorique gréco-latine (Quintilien, Fortunatien) : « sic pictura, poesis ». Ce que manifeste, me semble-t-il, la préférence donnée par Lhote aux byzantins : « Tant que les professeurs n'auront pas convenu que tout a été dit, et le plus parfaitement du monde, par les enlumineurs byzantins et leurs fils spirituels que l'on appelle honteusement les primitifs, et que les *surcharges du clair-obscur,* de la perspective, de l'anatomie et de la psychologie ne sont que des ornements supplémentaires *ajoutés aux invariants plastiques traditionnels,* il n'y aura pas d'enseignement possible. » (*Invariants plastiques,* p. 125).

folie du ποικίλον dans la grille que définissent ces lois. Alors la fonction du peintre apparaît clairement : élever le redoutable désordre du figural à l'organisation lumineuse du scriptural.

Je dirais : refouler la différence, la sublimer en opposition. Le vocabulaire du désir, c'est Lhote lui-même qui l'introduit et le localise : « Il y a une sensualité très spéciale chez tout amateur de peinture, qui tient de la gourmandise en plus profond, et qui provoque un délire très spécial lorsque la matière du tableau satisfait à ce *penchant pour la comestibilité,* si j'ose dire de ce qui s'adresse surtout à l'esprit. Certains amateurs et certains peintres en proie au dérèglement de cette passion vont jusqu'à faire de la matière picturale l'essentiel de leur tableau [28]. » Il est intéressant que cette allusion (contradictoire) au mobile profond de tout amateur de peinture, ne soit faite que pour caractériser la passion de l'adversaire et rejeter sa « thèse inadmissible ». L'amour de la matière picturale, qui distrait l'œil du pur ornement géométrique et interdit la sublimation, c'est lui qui, avec d'autres moyens, opère dans les grands adversaires de Lhote : Léonard de Vinci, le baroquisme, le réalisme. « Ecarts, à première vue inconcevables, qui ont poussé la déesse Peinture à déserter le paradis où brillent les sept couleurs du spectre, géométriquement assemblées, et agrémentées des broderies de l'ornement, pour le purgatoire baroque du clair et de l'obscur où la géométrie est déchiquetée, où le fil incorruptible de l'ornement est définitivement rompu [29]. » Certes Uccello et Piero, deux « anges de la peinture » pourtant, avaient bien commencé à introduire un peu la profondeur, mais dans le dessin seulement, pas dans la couleur, qu'ils continuaient d'étendre en aplats, selon des règles d'opposition traditionnelles fixant le rythme chromatique de la surface à peindre. Auparavant il n'y avait eu que des « allusions malicieuses » à la profondeur, « comme on peut parler du *diable* sans en célébrer les *prestiges* ». « La perspective fut créée par pur *désir de changement,* par *jeu de l'esprit.* » Et c'est Léonard qui portera le jeu de ce désir à son comble. Jusqu'à lui il n'y avait encore que « *tentation* un brin *perverse, besoin* quasi *puéril* de donner aux objets plus d'*épaisseur* et une chaleur un peu plus *charnelle* ». Mais lui, ce sont les « formes tournantes », « l'espace » (entendez : tridimensionnel), « la lumière », qui vont obséder sa passion, devenir son objet pictural par excellence, donner aux peintres prétexte à exercices, à « records » (alors que la peinture exige surtout le « sacrifice »), bref, disons le mot, lui offrir le prétexte de manifester son « orgueil spirituel » et son « besoin de se mesurer avec Dieu [30]. »

Il faudrait tout citer. On voit sur ces quelques remarques la fonction que le trait remplit dans la conception de la peinture chez

28. *Inv. plast.*, p. 110. Cf. « L'art et la bouche », in *Parlons peinture, op. cit.*, p. 253.

29. *Inv. plast.*, p. 126.

30. *Ibid.*, p. 127-128. (Tout ce qui est souligné l'est par moi.)

Lhote : ramener le divers, le singulier, le déformé à l'universalité de la forme géométrique. La fonction du dessin est celle de faire *parler* l'espace sensible en figures géométriques. Il s'agit de débarrasser l'œil des chatoiements qui le leurrent et de le rendre à la limpidité de l'intelligible ; la relation entre le donné et le dessiné est celle d'une catharsis qui arrache l'œil au fantasme de la présence épaisse, de la ligne interrompue et le rétablit dans le plan bidimensionnel, son lieu d'élection. Il est notable que pour Lhote, la couleur a la même fonction que le dessin face au modelé.

Auserwählte Stätte : Paul Klee a intitulé « lieu d'élection » (pl. 13) une aquarelle rehaussée de dessin à la plume faite sur papier de couleur en 1927 [31]. Les dimensions de la composition sont proches du nombre d'or : 30,5 × 46 cm. Le rectangle est dressé en hauteur, ce qui suggère une vue par une fenêtre. Mais ce qui me décide à choisir cette œuvre comme exemple parmi des milliers, c'est la façon dont le trait et la couleur y entrent en combinaison. Chez Klee, il y a un conflit du trait et du chromatisme ; ce conflit recouvre celui de l'intérieur et de l'extérieur, celui du masculin et du féminin. Ici la fonction du dessin, conquise après de longues luttes, ne sera pas de géométriser la « matière » en prenant refuge dans un tracé clos, mais de prendre part, en compagnie de sa partenaire la couleur et en acceptant les déplacements, à la genèse d'une création *qui n'a pas de modèle*. La problématique n'est plus celle d'un monde intelligible à constituer, à faire reconnaître ; elle est celle d'un « entre-monde », d'une autre nature possible [32], prolongeant la

31. Reproduction in : Will Grohmann, *P. Klee*, Paris, Cercle d'Art, 1968, planche n° 20, commentaire p. 108. Voir ici p. 408.

32. Voici ce que Klee répondait à Lothar Schreyer lors d'une discussion qui eut lieu dans son atelier au Bauhaus : « Je n'outrepasse ni les limites du tableau, ni celles de la composition. Mais j'en élargis le contenu en donnant au tableau de nouveaux contenus, ou plutôt des contenus qui ne sont pas nouveaux, mais qui jusqu'ici n'ont pas, ou n'ont guère été vus. Evidemment, ces contenus, comme les autres, restent du domaine de la nature — non sans doute du domaine des apparences de la nature, telles que le connaît le naturalisme, mais du domaine de ses possibilités : ils donnent des images d'une nature en puissance (...). Je dis souvent (...) que des mondes se sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent eux aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs. Je pense par exemple au royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont déjà morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement — un monde intermédiaire, un entremonde. Pour moi, du moins, monde intermédiaire. Je l'appelle entremonde, parce que je le sens présent entre les mondes que nos sens peuvent percevoir extérieurement, et parce qu'intérieurement je peux l'assimiler suffisamment pour être capable de le projeter hors de moi sous forme de symbole. C'est dans cette direction que les enfants, les fous et les primitifs ont conservé — ou retrouvé — la faculté de voir. » (Lothar Schreyer, *Souvenirs : Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, München, Langen und Müller, 1956 ; cité in *Félix Klee*, p. 116). Cette réflexion prend place dans une réfutation véhémente et passablement angoissée de la fonction de l'imagination dans la création : « danger qui nous menace tous », « perte de quiconque se donne pour artiste », « alibi de ceux qui n'ont pas la vision des réalités spirituelles », « délire ». On va voir l'importance de cette critique : elle donne sa mesure exacte à l'expression : « assimiler suffisamment (l'entre monde) pour pouvoir le *projeter hors de moi* ».

création, rendant visible ce qui ne l'est pas, sans pourtant tomber en servitude sous l'imagination subjective.

Le dessin est chez Klee l'élément plastique par lequel s'exprime spontanément la fantasmatique [33]. Sa « position initiale », c'est « le trait en soi [34] ». Position si forte qu'au moment même où il est en train d'établir et de réaliser pour la première fois (en 1910) des procédures de composition du dessin avec la couleur, « avant même que les « types purs » aient le temps de se développer », voici, écrit-il, « de nouveau le diable de la combinaison » ; qu'il essaie de chasser par cette objurgation : « le trait tout au plus dans certaines situations, mais surtout pas en tant qu'effet massif [35] ». Le trait est l'élément qu'il ne cessera de devoir dompter parce qu'il est l'élément dans lequel flotte et se contracte son désir. « Des dessins pornographiques tombèrent par hasard entre les mains de ma mère. Une femme, le ventre plein d'enfants, une autre avec un décolleté excessif. Ma mère eut le tort de prendre ceci sur le plan moral et de me faire des reproches. Le décolleté faisait partie de l'illustration d'un ballet : « une » elfe quelque peu exubérante se penchait sur une fraise et l'on plongeait presque dans la vallée profonde, entre les collines jaillissantes. J'en étais mort d'effroi. (De onze à douze ans) [36] ». Ecriture presque directe du fantasme : « Je m'imaginais le visage et le sexe des femmes comme des pôles correspondants, et, dans mes pensées, je voyais des filles en pleurs avec un sexe en larmes [37] ». Mais aussi délire du processus primaire, capable de faire violence à toute écriture de la représentation : « Dans le restaurant de mon oncle, l'homme le plus gros de Suisse, se trouvaient des tables à plaque de marbre poli, offrant à leur surface un embrouillamini de veines. Dans ce labyrinthe de lignes, on pouvait discerner des contours de physionomies grotesques et les délimiter au crayon. J'en étais passionné et ma propension au bizarre s'y documentait. (Neuf ans) [38] ». Les premiers dessins vont hériter de cette ambivalence du trait : sa subordination directe, étroite, obsessionnelle à une fantasmatique greffée sur l'énigme de l'autre sexe, et par ailleurs la découverte et la culture de la force critique (ironique) de la déformation [39] (fig. 7). Le dessin du

33. Cette même fonction de « présentation » du fantasme par le tracé joue à plein dans les mines de plomb de P. Klossowski ou dans les huiles de Füssli. André Masson fait un rapprochement entre ces dessinateurs, en préface à une plaquette de F. Cagnetta, *De luxuria spirituali*, Paris, Le cadran solaire, 1967. Il faudrait évidemment joindre à ce groupe William Blake.

34. *Journal, op. cit.*, p. 240. Voir également la note autobiographique inédite (rédigée vers 1919), donnée dans *Félix Klee*, p. 13-16.

35. *Journal, ibid.*

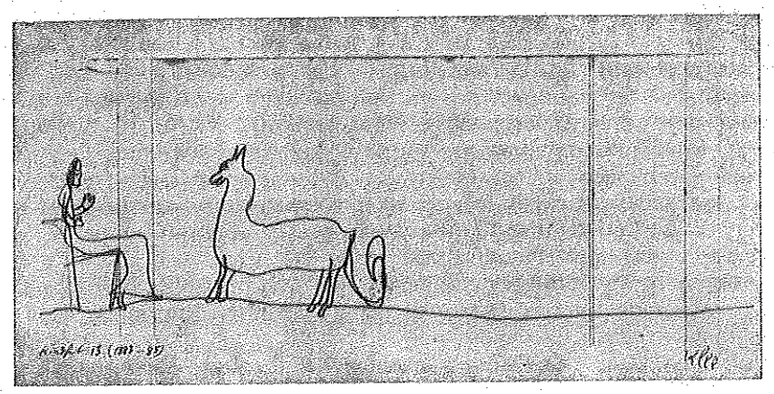
36. *Journal*, p. 17.

37. *Ibid.*

38. *Journal*, p. 15.

39. Par exemple le dessin répertorié Kindheit 13 (1883-1885) (Klee a entre trois et cinq ans) et intitulé : « Azor prend les ordres de Mlle Grenouille ». Voir ici même, p. 402. On comprend que Klee ait protesté contre l'accusation « d'infantilisme » portée contre son dessin. L'infantile, c'est le dessin de la re-présentation, qui montre « l'homme tel qu'il est ». Ce qui l'intéresse, « l'homme tel qu'il pourrait être », exige l'exclusion de tracés donnés dans la nature. (Conférence d'Iéna, *Théorie*, p. 31-32 ; *Bild. Denken*, S. 95.)

désir donne à reconnaître l'objet perdu [40], le cerne, le creuse, le modèle ; il fantasme la restitution de ce qui lui manque avec



7

une brutalité sans joie (*La vierge dans l'arbre,* 1902/3), ou avec une ignoble suavité (*La femme et la bête,* 1903/4) [41] (pl. 14 a et b). Il tend à *s'écrire* tellement il est sous la dépendance d'une figure primordiale, profonde, dans laquelle le désir est pris, et qui guide la main sans égards pour l'œuvre. De sorte que même quand le dessin est évidemment ironique, dénonciateur, il continue à placer sa critique dans le même espace de modelé et de représentation où la fantasmatique exhibe ses figures [42]. Ainsi la distance avec le fantasmé est obtenue d'abord par le seul jeu de la signification proprement dite : la critique « dit » le contraire de ce que dit le désir, mais avec les mêmes moyens plastiques et la même facture, de sorte que le désir prend sa revanche sur la critique en lui donnant asile sur sa scène à lui. Un peu plus tard le trait commence à changer de lieu d'inscription, du moins l'écriture spontanée, celle du modelé fantasmatique, disparaît-elle et laisse-t-elle la place à un tracé rugueux, hésitant, formant des silhouettes longilignes, toutes en membres, qui plantent l'espace par une gesticulation immobile ; seules des ombres portées sur un sol confus indiquent que la référence à la

40. « Après trois semaines d'absence, ma mère rentra de voyage la nuit alors que j'étais au lit depuis longtemps et devais dormir. Je feignis de dormir, en effet, et le revoir ne fut fêté que le lendemain. (Neuf ans) ». (*Journal,* p. 15). Commentaire direct du jeu de l'enfant (fort/da) décrit par Freud dans *Jenseits...* L'objet perdu est posé comme tel, dans un espace nocturne.

41. L'une et l'autre gravures commentées par Klee dans son journal, *op. cit.,* p. 148-149 (v. ici p. 408) ; tout à fait dans la direction indiquée ici.

42. Par exemple Rencontre de deux hommes dont chacun se croit moins haut placé que l'autre, 1903/5, *Félix Klee,* p. 11 ; Dame, critique du standard féminin, 1904/5, *ibid.,* p. 33 ; Persée, l'esprit a triomphé du malheur, 1904/12, *ibid.,* p. 12. (Persée est commenté dans le *Journal,* p. 166) ; Un comique, deuxième version, 1904/14, Grohman, *op. cit.,* illustr. n° 52.

scène représentative n'est pas tout à fait abandonnée. Ce travail de domination du dessin, c'est l'illustration du *Candide* de Voltaire (1911) qui donne à Klee l'occasion de le faire. Le dessinateur sait pertinemment que « vers le milieu de 1911 (...) la première fécondité subit une interruption [43] » et que le compromis entre la pulsion « aux déviations graphiques » et l'apprentissage « du modelé selon la nature [44] » a épuisé toute sa vertu. Ce qui dans *Candide* met Klee en branle, c'est l'économie dans les moyens littéraires, la sobriété, l'en-dedans. « Efforts pour purifier et isoler en moi le type viril, note-t-il dès la fin de 1903. Bien que mûr pour le mariage, se replier totalement sur soi, se préparer à la plus grande solitude. Répugnance à me reproduire (hyper-sensibilité éthique) [45] ». La virilité purifiée est la litote. Seulement cette virilité qu'il adjugera au dessin comme sa propriété essentielle, est encore loin de la « pureté » véritable. Le Moi peut être pourtant viril, sans que sa virilité soit pure. Dans quelle direction se fera donc la catharsis de cet intérieur que pour l'heure peuplent les fantômes de l'autre sexe, les rejetons de la peur de la castration [46] ? Est-ce vers un graphisme plus arbitraire, plus géométrique, comme le souhaite A. Lhote, vers l'écriture proprement dite, l'écriture de l'intelligible (après être passée par celle du fantasme) ?

En 1924, Klee dira que « la mesure est le propre de cet élément de forme » (la ligne), que « toute incertitude à ce sujet indique un emploi non absolument pur de la ligne », que « l'essence de la ligne pure est symbolisée par la règle graduée avec ses multiples sections [47] ». Et quand dans la même conférence, il passera de la définition des éléments picturaux à l'examen de ce qu'il nomme le contenu, il pourra sembler que c'est grâce au même système d'oppositions qu'invoque Lhote qu'il espère faire valoir les propriétés d'expression offertes par le trait : « à tel mouvement anguleux en zigzags opposé au cours plus calme d'une horizontale, répond un contraste d'expression donné », ou : « tout aussi différent est

43. *Journal,* p. 151.
44. *Ibid.,* p. 148, 151.
45. *Ibid.,* p. 152.
46. Klee appelait son père par son prénom. En 1902, il note : « Spirituellement parlant, en train de croître d'un pouce : par étapes, plus solitaire. Divergence par rapport au père. Ce dernier plus jeune que moi. Doué de façon fantastique, mais irritable. Sans mesure malgré son intellect. » (*Journal,* p. 126). Félix dit que les relations de son père et de son grand-père « furent celles de bons camarades ». (*Félix Klee,* p. 19). Et voici le souvenir-écran : « Pendant un temps indéterminé, je crus mon père de façon inconditionnelle. Il pouvait tout et je tenais sa parole pour la pure vérité. Mais je ne pouvais souffrir les moqueries. Un jour, me croyant seul, j'exécutai des jeux mimiques, fantasques. Un « pf ! » brusque et amusé me dérangea et me vexa. Plus tard également ce « pf ! » se manifesta à l'occasion. » (*Journal,* p. 10). A rapprocher de cette remarque faite par Klee lors de la conversation rapportée par Schreyer : « Cet entre-monde, ce n'est pas du reste quelque chose d'aussi merveilleux qu'on pourrait le croire, encore moins quelque chose de sublime. Souvent même on a l'impression d'avoir affaire à de malins génies, et je ne pense pas qu'on m'y prenne très au sérieux : on m'y traite souvent avec pas mal d'ironie. » (*Félix Klee,* p. 117). Dédié aux spécialistes de la sublimation.
47. *Das bildnerische Denken,* S. 86 ; *Théorie,* p. 19, 21.

l'effet produit pour deux formations linéaires présentant l'une une cohésion massive, l'autre un éparpillement lâche [48] ». S'agit-il donc d'établir et d'exploiter par une combinatoire le système d'oppositions duquel toute ligne particulière tirerait sa signification au même titre qu'en matière de langage une unité significative le fait du sous ensemble dans lequel elle est prélevée ?

« Voir d'un œil, sentir de l'autre », est-il écrit dans le *Journal* en 1914 [49]. Comment entendre cette énigme ? Est-ce regarder d'une part et de l'autre palper ? Plutôt le visible et l'invisible. Sentir, ce sera dessiner l'intérieur, l'impénétré de la silhouette visible. Voir, en ce cas, est seulement identifier. La silhouette visible, reconnaissable, c'est l'objet, la personne, familiers dans leur extériorité immédiate et comme devenus lettres. L'œil qui voit ainsi, c'est comme s'il lisait, se contentait de reconnaître ; il finira par ne plus *voir*. La force du sentir est celle de l'œil qui se porte non pas dans le champ de la lisibilité, mais dans celui de la forme, lequel échappe à la lisibilité, non pas dans le champ de l'extériorité immédiate, mais en même temps dans celui de l'extériorité et dans celui de l'intériorité [50]. Klee disait à ses élèves : « Exercez votre main, et au mieux les deux mains, car la main gauche écrit différemment de la droite, *elle est moins habile et de ce fait parfois plus maniable*. La main droite court avec plus de naturel, la main gauche écrit plutôt des hiéroglyphes. L'écriture n'est pas netteté, mais expression — pensez aux Chinois — et l'exercice la rend de plus en plus sensible, intuitive, spirituelle [51]. » Il y a une main qui opère dans le registre du lisible, sa trace est nette et vive, aisée à reconnaître, c'est la main qui trace pour l'œil qui « voit ». La main gauche travaille sans habileté, elle ne fait pas ce que je désire, elle peut nous induire à la forme jamais vue, à l'expression, comme intériorité retournée. Voici les deux sortes de figure dont les mains sont capables ;

48. *Das bildnerische Denken*, S. 90 ; *Théorie*, p. 25 ; voir les exemples présentés dans le Catalogue de l'exposition du Bauhaus, Paris, Musée d'art moderne, 2 avril-22 juin 1969, p. 63-69 ; et surtout dans le *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925). Une lecture cursive des premières pages de *Das bildnerische Denken* pourrait induire une méprise du genre logophile, qu'elle soit hégélienne ou structuraliste avant la lettre : « Der Begriff ohne Gegensatz nicht denkbar. Seine Abhebung um Gegensatz. Der Begriff ohne Gegensatz nicht wirksam (...). Der Dualismus nicht als solcher behandelt, sondern in seiner komplementären Einheit » (*op. cit.*, S. 15-16). La passion de faire discourir la figure, plus pressante aujourd'hui que jamais malgré Freud, si elle allait jusqu'à s'en prendre à Klee, n'aurait heureusement aucune chance de s'en tirer sans ridicule.

49. P. 297.

50. « Opérations combinées et projection dans des positions différentes en dérogation à la pure perspective centrale. Liaison organique des formes supérieures perspectivistes : formes externes et internes simultanées, pénétrées par un espace corporel. Présentation selon l'essence et l'apparence./ Points de vue : phénomènes simultanés, pluridimensionnels. Contacts pluridimensionnels. Formation d'un niveau d'articulation plus élevé. » (*BD*, S. 155). C'est ainsi que dans *Der L Platz im Bau* (1923/11), il y a « simultanéité » de points de vue perspectifs dans le plan plastique, que « sont combinées vues frontales et latérales, éléments de tracé et de relevé. » (Jürg Spieler, *BD*, S. 155). Il faut noter l'usage ici des termes *Abweilung* (dérogation) et *Verschiebung* (déplacement) (*BD*, S. 153).

51. Cité par W. Grohmann, *P. Klee, loc. cit.*, p. 70 ; ce qui est souligné, l'est par moi. Klee dessinait de la main gauche, écrivait de la droite.

employer la main gauche, et l'œil qui sent, c'est *délivrer* l'élément linéaire de sa spontanéité, de sa pauvreté d'écriture innée.

Cette indigence spontanée du trait : « Je ne voulais décrire que des choses contrôlables et m'en tenir exclusivement à ma vie intérieure. Dès lors qu'elle offrait avec le temps un aspect de plus en plus complexe, les compositions se faisaient de plus en plus folles. Le désarroi sexuel engendre les monstres de la perversion. Cavalcade d'amazones et autres choses terrifiantes. Un cycle en trois parties : Carmen — Gretchen — Isolde. Un cycle Nana. Théâtre des femmes. Le dégoût : une dame étalée de tout son buste sur une table, versant un vase d'immondices. » Ou encore : « A cette période appartiennent quelques motifs se rapprochant de la plastique — nus féminins enchaînés. — Le jour se lève (après une nuit d'amour le jeune homme sommeille, la femme se cache). — Adieu à la femme. — Vierge se défendant [52]. » Un an après il ajoutera : « Il y avait également un dessin où l'on voyait une femme, enjeu d'une partie de dés. Pareilles banalités, on pourrait tenter de les faire si on leur trouvait la seule forme appropriée [53]. » Il est sur la voie de découvrir « une toute petite propriété incontestée [54] », c'est-à-dire en train de guider sa main vers l'autre registre, celui de l'invisible à faire voir, et non plus celui du fantasme à reconnaître. A Rome, il a vu Otéro danser : « Indépendamment du caractère orgiastique de cette danse, un artiste peut beaucoup apprendre à pareil spectacle. Sans doute lui faudrait-il être davantage entouré des mouvements d'une danseuse, pour non seulement en sentir la loi, mais aussi la connaître. Il ne s'agit peut-être que des complications des rapports linéaires qu'offre le corps au repos [55]. » Dans la conférence de 1924, il invoquera la mobilité et la liberté comme propriétés de la *natura naturans*. Ainsi la danse élimine la femme, permet au bon œil de s'ouvrir et à la main gauche de tracer son lacis autonome. « La danse consiste à développer doucement les lignes du corps [56]. »

Je crois que c'est ici que doivent prendre place les propositions fondamentales de Klee sur la genèse de l'œuvre : « Le genèse en tant que mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre. / Au début le motif, insertion de l'énergie, sperme. / Œuvres en tant que génération de la forme au sens matériel : originellement féminines. / Œuvres en tant que sperme déterminant la forme : originellement masculines. / Mon dessin appartient au domaine masculin. / La génération de la forme est énergiquement atténuée par rapport à la détermination de la forme. / La dernière conséquence des deux espèces de formation est la forme. Des chemins menant au but. De l'action au parfait. Du proprement vivant au condi-

52. *Journal*, p. 55-57. C'est en 1901, après Münich, avant l'Italie ; Klee a 21 ans.

53. *Journal*, p. 141.

54. *Ibid.*, p. 131.

55. *Ibid.*, p. 86-87.

56. *Ibid.*, p. 98.

tionné. / Au commencement la masculine spécialité du choc énergique. Ensuite la charnelle croissance de l'œuf. Ou encore : le fulgurant éclair, puis la nuée pluvieuse. / Où l'esprit est-il le plus pur ? Au commencement. / Ici, l'œuvre qui devient (biparti). Là l'œuvre qui est[57]. »

Propositions fondamentales à deux titres : s'y trouvent affirmées, premièrement, la primauté du point de vue du mouvement, de la genèse, de la création, sur l'œuvre elle-même ; deuxièmement, la division des tâches de la création selon un système d'oppositions sexuées :

MASCULIN	FÉMININ
plus énergétique	moins énergétique
déterminant	concevant
discontinu	continu
(choc, éclair)	(croissance, pluie)
spirituel	charnel
dessin	?

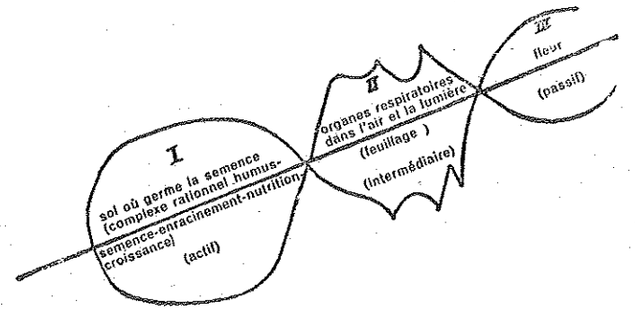
La place occupée par le dessin sera précisée dans les écrits théoriques. La ligne doit être pensée selon une énergétique : « Exemple d'élément plan ne se laissant pas décomposer en unités subordonnées : l'énergie, uniforme ou modulée, issue d'une pointe large. Exemple d'élément spatial indivisible : la tache vaporeuse, en général inégalement chargée, laissée par le pinceau entier[58]. » Cette énergétique, le *Skizzenbuch* enseigne qu'elle est une formation d'une énergétique universelle, formation strictement circonscrite entre deux limites : « la ligne active prenant librement ses ébats », ayant

57. (1914). *Ibid.*, p. 298-299. « Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma./ Werke als Formbildung in materiellen Sinne : urweiblich./ Werke als formbestimmendes Sperma : urmännlich (...). Formbildung ist energisch abgeschwächt gegenüber Formbestimmung. Letzte Folge beider Arten von Formung ist die Form. Von den Wegen zum Ziel. Von der Handlung zum Perfektum. Vom eigentlichen Lebendigen zum Zuständlichen./ Im Anfang die männliche Spezialität des energisches Anstosses. Dann das fleischliche Wachsen des Eies. Oder : zuerst der leuchtende Blitz, dann die regnende Wolke./ Wo ist der Geist am reinsten ? Im Anfang. » (*Das bildnerische Denken*, S. 457-453). — Je trouve dans le *Paul Klee* de Leopold Zahn (plus précieux par sa localisation et sa date : Potsdam, Kiepenheimer, 1920, que par son intention, trop tentée de comprendre Klee comme un abstrait tempéré par une imagination personnelle) cette citation de Klee qui complète heureusement le système d'oppositions que j'essaie de manifester : « La relation unifiante du bien et du mal produit une sphère morale. Le mal ne doit pas être un adversaire triomphant ou humiliant, mais une force qui coopère à la constitution du tout. Co-facteur de la production et du développement (Mitfaktor der Zeugung und der Entwicklung). Une simultanéité de masculin originel (mauvais, excitant, passionnel) et de féminin originel (bon, s'épanouissant, tranquille) comme statut de stabilité éthique (eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (böse, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität) » (cité sans référence, *loc. cit.*, S. 25). On voit distinctement la morale nourrir le fantasme de la réconciliation dialectique des contenus ; l'art ne fera que jouer de la différence des signifiants.

58. *BD*, S. 76 ; *Théorie*, p 34-35.

pour « agent un point en mouvement[59] », et la ligne passive, qui s'efface dans le champ d'activité (surface) qu'elle engendre par déplacement. Le déplacement latéral d'un segment de droite engendre un carré ou un rectangle, le déplacement par rotation autour d'un point situé au milieu du segment engendre un cercle. La trace du mouvement (du point) n'est plus la ligne, mais la ligne est le mobile qui laisse pour trace la figure à deux dimensions. Ici la ligne est passive.

Cette saisie énergétique du trait permet d'en étendre l'usage à des fonctions que la tradition ne lui a jamais attribuées. Par exemple, puisque la lumière est énergie, elle peut être rendue par des tracés. L'objet et le dessin ne communiquent plus par le contour, comme l'enseigne l'étude sur nature des écoles, et par la génératrice de l'espace plastique ; en plaçant l'énergie au centre de sa conception de la création, Klee fournit à l'objet et au trait un tout autre terrain de communication, qui n'est ni le texte reconnaissable de l'apparence visible, ni l'écriture géométrique de l'écran plastique, mais un lieu (ou un non-lieu) obtenu grâce à des procédés comme la dérogation systématique aux règles de la perception et de la conception (pl. 15 a ; v. ici p. 408), le déplacement d'objets hors de leur espace d'origine, la simultanéité du successif, la coaffirmation du contraire, la condensation de constituants distincts, la mise en correspondance de ce qui passe pour étranger : la lumière signalée par une grande flèche noire : « représenter la lumière par la clarté n'est que neige d'antan (...). J'essaie maintenant de rendre la lumière simplement comme déploiement d'énergie. Du moment que sur un blanc présupposé je traite l'énergie en noir, il faut que cela aussi mène au but. / Je rappellerai ici le noir absolument rationnel de la lumière sur les négatifs photographiques[60]. »



8

Dans la genèse de l'œuvre, le trait a pour fonction « spermatique » de déterminer la forme par son choc propre. C'est « au

59. *BD*, S. 103-105 ; *Théorie*, p. 73. On trouvera de très bonnes reproductions de certains croquis énergétiques accompagnant les leçons du 14 novembre 1921 et du 30 janvier 1922 au Bauhaus in *Félix Klee*, p. 104-106.

60. *Journal*, p. 244.

commencement que l'esprit est le plus pur[61] » (fig. 8). Que la ligne soit mentale, on en a confirmation dans cette propriété étrange : « Le dessin, en tant qu'il exprime le mouvement de la main avec le crayon qui enregistre, ainsi que je le pratique essentiellement, est si foncièrement différent de l'usage qu'on fait du ton et de la couleur, que l'on pourrait fort bien exercer cet art dans l'obscurité, dans la nuit la plus ténébreuse[62]. » Le dessin, c'est l'intérieur, c'est « ce qui obsède l'âme » ; le trait trace « des expériences vécues susceptibles, dans l'aveugle nuit, de se convertir elles-mêmes en lignes[63] ». Est-ce derechef des fantasmes, ses enfants seront-ils les amazones, les femmes violentées ou jouées aux dés, les figures spontanées de la castration ?

Encore une fois, ce n'est pas si simple. Ces lignes-là, « mes lignes de 1906-1907, constituaient mon bien original, écrit Klee en 1908. Mais il a fallu les interrompre, une convulsion quelconque les menaçait, peut-être même l'ornemental. Bref, effrayé, je les interrompis, encore que je les sentisse tracées profondément au-dedans de moi. Le « faire-sortir » ne se réalisait pas. Impossible de les discerner autour de moi, la coïncidence de l'extérieur et de l'intérieur étant trop difficile à établir[64] ». Ici a régné la fantasmatique, et la virilité a tracé des lignes si obsédantes qu'elles ne pouvaient subir l'épreuve de réalité. Mais pour que la virilité devienne esprit, il faut qu'elle se mette en état de rencontrer ce qui n'est pas elle et de le saisir et d'en être saisie comme par la fécondité passive de la matière. Ici le chemin que prend Klee tourne le dos à celui de Lhote. Le dessin ne trouve pas sa vérité dans l'observance d'une géométrie pure qu'il impose à toute donnée. Ce dessin là, pour Klee, est *encore fantasmatique,* il présente une virilité, une détermination *régressives,* incapables de subir l'épreuve de réalité et de la séparation des sexes, c'est le tracé du fantasme unitaire, le tracé qui se recommande d'une unité apparemment objective, transcendante, mais réellement imaginaire. Pour que le dessin-sperme s'avère tel qu'il est, il lui faut accepter d'être rencontré et passivement agi par l'ovule. Sur le plan plastique, une opération est nécessaire, que Klee décrit aux mêmes pages du *Journal,* et qui me paraît, dans sa simplicité, signaler (plutôt que livrer) le secret du passage d'une représentation fantasmatique à une création critique : « Genèse d'un travail. / 1) Dessiner rigoureusement d'après nature, éventuellement au moyen d'une longue-vue. / 2) Renverser le dessin (n° 1), faire ressortir au gré du sentiment les lignes principales. / 3) Rétablir la feuille dans la position normale et harmoniser 1 = nature, avec 2 = tableau[65]. » Renversement de la nature au gré du sentiment, et aussi renversement du sentiment pour obtenir la coédification du tableau et de l'objet. Si l'on en reste au 2), il n'y a pas peinture, il y a l'imaginaire, le trait est serf. Le 1) donne le visible, le 2) l'invisible de l'intériorité fantasmatique, mais la composition construit *un autre invisible,* qui n'est pas le fantasme exhibé, mais retourné par artifice. « L'art traverse *les choses,* il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire[66]. » Cette traversée est un double renversement.

61. *Ibid.,* p. 299. Comparer ce passage déjà cité avec le schéma de la plante, *Théorie,* p. 93 ; v. ici p. 403.
62. *Journal,* p. 295.
63. *Ibid.,* p. 229-230.
64. *Ibid.,* p. 225-226.
65. *Journal,* p. 224.

C'est sur ce double renversement que se greffe toute la théorie de l'art moderne en tant que *natura naturans* produisant une « Zwischenwelt », que nature en puissance[67]. C'est en se faisant le serviteur minutieux des exigences *plastiques,* c'est-à-dire des combinaisons innombrables, mais non quelconques, que permettent les niveaux plastiques, que l'on peut éventuellement « rencontrer » un objet, le reconnaître. De toute façon cette rencontre est inessentielle, car l'objet est la composition elle-même. Elle n'est pas là pour représenter autre chose, elle est autre chose, que le visible de la nature ni l'invisible de l'inconscient ne nous ont donnée, et que bâtit l'art. Et si l'œuvre doit manifester de quelque manière son étrangeté, cette propriété de n'être, « de ce côté-ci » (diesseitig), pas vraiment saisissable (greifbar), alors l'objet qu'elle est ne doit pas se laisser stabiliser en forme achevée, dans sa constitution actuelle doivent rester sensibles sa genèse et donc ce mouvement qui l'a disposée comme elle est, mais qui s'emporte au-delà d'elle et va produire d'autres configurations. Monde *possible,* l'œuvre ne perd pas son allure de *venu d'ailleurs,* malgré sa réalité. La créativité excède la créature.

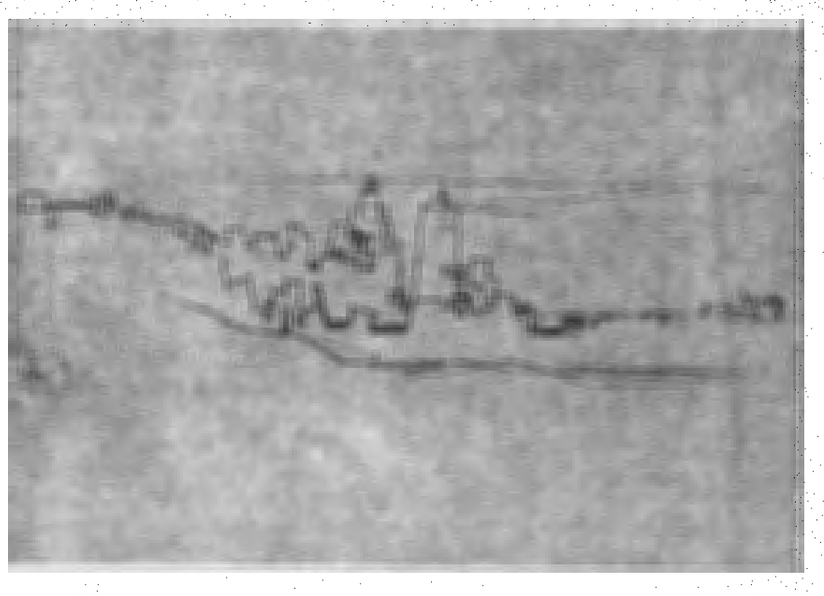
Cette transcendance, si elle doit être suggérée, c'est à condition que toutes les possibilités de combinaison des niveaux plastiques soient dénombrées et exploitées. La relation du dessin avec la couleur prend place dans cette matrice[68]. Sa position est de première importance, étant donné l'implantation sauvage du dessin chez Klee. Ce n'est qu'à Hammamet, en 1914, que le trait intérieur va vraiment accepter d'être subordonné aux exigences de ses rapports avec la couleur. Il faudra le dépaysement de l'œil ou son re-paysement pour que se produise l'empiètement irrésistible du chromatique dans l'intériorité ; Klee décrit l'aventure comme sa propre *défaite* par la couleur. « J'abandonne maintenant le travail, L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je

66. *Théorie,* p. 42 ; manque dans le texte donné par *BD,* S. 80. Comparer avec : « Mon œil terrestre distingue mal ce qui est proche, et la plupart du temps son regard passe à travers les plus beaux objets : « Vous savez bien qu'il ne voit pas les plus belles choses », dit-on souvent de moi. » (Notes autobiographiques, *Félix Klee,* p. 16).
67. Voir la conversation rapportée par Schreyer, déjà citée.
68. « Remonter du modèle à la matrice ! », *Théorie,* p. 30, qui traduit « Vom Vorbildlichen zu Urbildlichen ! », *BD,* S. 93. Certaines possibilités combinatoires sont données dans la Conférence d'Iéna (paragraphe sur le « contenu » ou les « propriétés d'expression »), *Théorie,* p. 25-26 ; *BD,* S. 90-91.

le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre [69]. » « La soirée est indescriptible. De surcroît se lève la pleine lune. Louis me stimule : il faut peindre tout de suite. Je lui dis : ce ne sera tout au plus qu'une étude. Bien entendu j'échoue face à pareille nature. Mais j'en sais tout de même un peu plus qu'auparavant. Je sais le chemin à parcourir depuis mon insuffisance jusqu'à la nature. C'est là une affaire intérieure pour les prochaines années. / Je n'en suis du tout déprimé. On ne saurait se hâter quand on exige autant de soi. Cette soirée est profondément inscrite en moi pour toujours. Maint lever de la blonde lune du Nord, tel un reflet atténué, m'exhortera en silence, ne cessera de m'exhorter. Et cette image sera mon épouse, sera mon autre moi Le stimulant pour me trouver. Moi-même cependant je suis la lune du Sud, à son lever [70]. »

C'est treize ans après que *Auserwählte Stätte* sera peint : exhibée sa lune d'argent qui est donc le peintre lui-même, résolue « la synthèse architecture de la cité = architecture du tableau [71] » à laquelle le peintre s'était attaqué en vain sur place, mise en œuvre « la toute petite propriété incontestée » découverte en 1902 : « un genre particulier de la représentation à trois dimensions en surface [72] ». A une analyse, même rapide, les propriétés essentielles de la composition apparaissent en effet comme autant de solutions aux problèmes que le dessin de Klee a rencontrés : le système graphique est un entrelac rectangulaire non représentatif où le trait détermine des plages de couleurs différentes allant du gris blanc au vieux rose par le gris jaune, le jaune, le saumon, l'orangé ; mais toutes de valeur également faible, gris pâle. La lune est également parcourue d'un lacis, mais les plages y sont notées seulement en deux couleurs, les complémentaires jaune et violet ; leur valeur est égale, faible. Dans l'élément graphique, la seule indication dynamique est le déséquilibre de la surface de la « ville », qui descend en oblique de gauche à droite. Le dynamisme paraît reporté sur le système couleur-valeur du « fond » : tons chauds soutenus ; larges étendues affranchies de toute linéarité (c'est le système linéaire en tant que surface qui, à cet égard, « fait ligne » entre le vert et le brun). L'élément quantitatif s'y retrouve néanmoins, quatre bandes alternent de haut en bas (si l'on élimine la bande grise formée par l'édifice) : rouge, verte, brune, bleue ; soit la série + — + — du point de vue de l'effet chromatique pur ou postural (les rouges et les bruns étant abducteurs, les verts et les bleus adducteurs) ; mais contrariée par la série — + — + qui dans l'ordre des valeurs fait passer deux fois, de haut en bas, d'une teinte sombre à une teinte claire ; et surtout combinée avec une série intrinsèquement quantitative : 2 8 4 1, celle que forment les

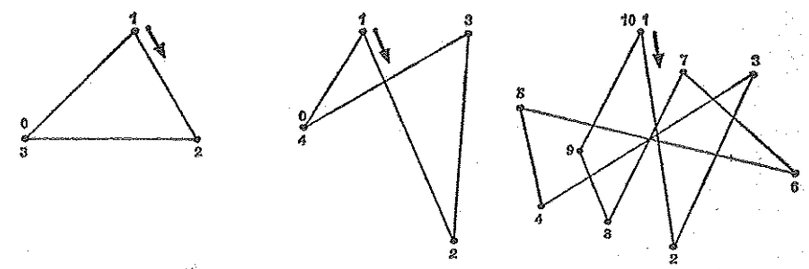
69. *Journal*, p. 282 ; cf. *BD*, S. 518.
70. *Ibid.*, p. 274 ; cf. *BD*, *ibid.*
71. *BD*, S. 518 ; *Journal*, p. 270.
72. *Ibid.*, p. 131.



9

largeurs respectives des bandes en partant du haut, et qui tend à écraser la toile vers le bas. Il y a donc un groupe de tensions très vives dans le plan du « fond ». C'est sur ces tensions que le graphisme inscrit ses allées et venues de fourmi sage.

La ligne employée ici est en effet celle que Klee nommait « linear-medial » (*pl.* 15 b, *fig.* 9, 10). Pas de meilleur commentaire que l'analyse qu'il en donnait au Bauhaus : « Ni ligne ni surface, mais une sorte de mixte (Medium) des deux. Elle commence linéairement en tant que mouvement du point, elle prend fin comme apparence de surface. Une ligne intermédiaire (mediale) : constitution de surface par circonscription de ligne. La ligne appuyée sur quelques points, avec un caractère d'exiguité, de sursis (mit knappem, befristetem Charakter). Dans ces nouveaux cas, la ligne



10

retardée circonscrit des figures de surface, comme triangle et carré. Les forces qui mettent une ligne en mouvement sont le produit de forces de directions différentes. Tension est liaison (Spannung ist Bindung)[73]. » La ligne mixte conduit au sercle sans commencement ni fin ; alors la surface élimine la ligne, ainsi que le caractère de mouvement : « En voyant le disque de la lune nul n'est tenté de faire un carroussel sur sa périphérie[74] ». Energétiquement la circonférence de la lune de *Lieu d'élection* parachève le cheminement étriqué du trait mixte qui parcourt sa surface et provient de la « ville ».

Ni l'une ni l'autre de ces tensions ne *parle* ; elles *agissent,* elles sont des spécifications de l'énergie : le dessin donne celle-ci comme retenue en soi, close, différenciée, microscopique. Les plages colorées donnent l'autre infini : déployé en firmament, en différences tendues, pulpeux, cosmique. Le trait donne l'homme, la ville, le discontinu, le choc ; la couleur, la nature, la qualité, la brûlante croissance : « Ce n'était point l'une des gracieuses jeunes filles, c'était une femme, presque aussi forte que moi. Lorsque je la saisis, je sentis battre son sang ardent, et son souffle embrasa mon visage. Et avec lui brûla toute ma nature du désir de la rédemption qui vient de la femme[75]. » C'est en mars 1902, à Rome, Klee s'apprête à partir pour Naples, il décrit le motif des trois garçons auquel il travaille, et ce garçon-là qui connaît la rédemption dans la femme, est le troisième. Quelques jours après à Naples, répétition de la rédemption : « A la fin, de nouveau Naples, maintenant telle une silencieuse semence de lumières, à mes pieds. O intarissable pêle-mêle, les déplacements de plans, le soleil sanglant, la profonde mer semée de voiles inclinées. Matière sur matière, au point qu'on pourrait s'y dissoudre. Etre homme, être antique, naïf et rien, pourtant heureux. Pour une fois, à titre d'exception, de jour de fête. (...) Puisse venir le jour de la preuve. Pouvoir concilier les contraires. Exprimer d'un seul mot la pluralité[76]. »

Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage. Je résume :

1) Lhote enferme le dessinateur dans l'alternative d'avoir à révéler le contour de la figure du désir ou d'avoir à organiser l'écran plastique de façon géométrique. Ou bien le modelé ou bien l'intelligible. Il opte véhémentement pour le second. Klee nous fait comprendre ce dont Lhote a peur dans le premier, que lui aussi redoute, mais avec quoi il s'est battu ouvertement : poser la question du désir. Lorsque le point en mouvement laisse sa trace, où s'inscrit celle-ci ? Ce qu'elle inscrit spontanément est la figure fantasmatique, celle que le désir met en scène. Cette figure est représentative, elle a pour fonction de présenter l'absence, elle reproduit le fantasme spontané sans renversement. Le tracé se fait « révélateur[77] » parce qu'il indique une présence là où il n'y a rien, il « modèle » un corps, un visage, un acte, alors qu'il n'y a qu'un plan nu. Il trompe. Il fait de la feuille de papier une vitre : le plan est nié comme support opaque, traité de façon à suggérer la présence d'une autre scène qui se joue au-delà de lui, de l'autre côté, et de façon à faire reconnaître cette scène. Le désir de figurer est spontanément celui de figurer les figures du désir. Quand la figuralité se fait représentation, elle demeure dans l'espace immédiat de ce que Freud appelle le « contenu » du rêve. Ce contenu est représentatif. Or pour Klee, comme pour Lhote, après Cézanne, la représentation est déchue de toute vérité, elle est devenue simplement symptomale[78]. Le dessin, la peinture remplissent une fonction cathartique. Tout ce qui les retient dans l'espace représentatif, les retient dans la figure-image du fantasme de désir. Klee le sait, tragiquement ; Lhote n'en veut rien savoir. A cet égard, le premier dispose d'une constitution perverse, que l'on retrouvera dans la polymorphie de l'œuvre « délivrée » ; le second se crispe dans un rejet monolithique : son trait gardera toujours quelque chose d'une biffure.

2) Cette différence dans la catharsis n'est pas seulement pittoresque. Elle signifie que l'alternative de Lhote n'est pas pertinente. Le tracé régulateur n'est pas le seul opposé possible du tracé révélateur. Le choix n'est pas entre l'imaginaire qui représente et le géométrique qui écrit. Klee n'a pas été cubiste ; ce que lui a appris Cézanne[79] n'a pas été l'écriture par volumes géométriques, mais la déconstruction de la représentation et l'invention d'un espace de l'invisible, du possible. C'est lorsque Klee recherche la polyphonie du tableau, ou la simultanéité des points de vue différents, l'entre-monde, qu'il se trouve le plus près de Cézanne. Ce que Cézanne lui enseigne, c'est Delaunay. Il va droit de l'un à l'autre, et ce chemin suffit à placer le cubisme de Lhote en marge. La tâche pour lui n'est pas de témoigner que l'intelligible est le régulateur du sensible ; elle est de faire du tableau un objet. Cet objet, la nature ne l'a pas produit. Bien loin d'être conforme à son plan, il est dénaturé ou transnaturel. Il atteste que la création excède la nature créée, et que l'artiste est un endroit où elle continue à pro-

73. *BD,* S. 109. V. ici p. 404 et 409-410.
74. *Ibid.,* S. 111.
75. *Journal,* p. 99.
76. *Journal,* p. 103-104 et 101 ; *BD,* S. 518 : « Möge der Tag des Beweises kommen. Die Gegensätze versöhnen zu können. Die Vielseitigkeit auszusprechen mit einem Wort. Oh, das überquellende Durcheinander, die Verschiebungen, die blutige Sonne... ».

77. Par opposition au tracé « régulateur » qui organise rationnellement le plan. Cf. Lhote, *Traités, op. cit.,* p. 53.
78. Ici le lecteur sentira qu'il manque dans notre puzzle une pièce importante : l'étude du renversement cézannien, conduite selon la méthode employée pour la Renaissance. Il faudrait faire valoir le lieu d'où a été prise la *Vedüta.* Ce sera fait ailleurs. L'opposition de Klee et de Lhote n'est intéressante que si l'on voit que l'un et l'autre, sortant de Cézanne, mettent en culture le même terrain plastique conquis par ce dernier.
79. « Voilà pour moi le Maître par excellence, propre à m'instruire beaucoup plus que Van Gogh », note-t-il en 1909 dans le *Journal* (*op. cit.,* p. 234).

duire ses fruits. Nature et art sont deux régnes de la création. Mais le second ne doit rien à la première. Au néoplatonisme de Lhote, qui veut produire par raison géométrique une « bonne nature », une nature plus près de l'intelligible que la nature visible, Klee aurait pu répondre par les deux phrases apparemment contradictoires d'Aristote que commentent Heidegger et J. Beaufret : « La technè conduit à son terme ce que la phusis est incapable d'avoir œuvré » ; « comme c'est œuvré, ainsi ça pousse, et comme ça pousse, ainsi c'est œuvré : chaque chose [80]. » Klee dit que l'artiste n'est pas plus qu'un tronc d'arbre où la sève monte ; mais les fruits qu'il porte, personne ne les avait vus. Donc point de reconnaissance, pas même de réminiscence.

3) Etrange plan, dès lors, que celui de l'écran plastique de Klee. Non plus vitre ou vitrine d'où voir une scène là-bas ; et non davantage page d'un livre de géométrie, tableau du mathématicien où l'œil lirait les formes. En tant que la ligne (mais aussi la valeur, la couleur) y opère non pas selon la bonne forme, mais selon la force qu'elle exerce sur l'œil et le corps du spectateur, elle situe ce plan dans le champ de la sensibilité, voire de la sensualité. Mais pour autant que le dessin donne en polyphonie une vue latérale et une vue faciale, une élévation et un plan, un dehors et un dedans, le tracé qui ordonne et celui qui fait voir, ce dessin interdit que le mouvement du désir vienne fantasmer sur le plan plastique et y creuser l'au-delà de l'imaginaire : par ces combinaisons et déconstructions, le désir est renvoyé à lui-même ; au lieu de s'accomplir dans l'objet représenté, il est arrêté par cet objet qu'est le tableau, qui porte toutes les traces des procédés qui sont les siens : déplacements, dérogations, renversements, unité des contraires, indifférence au temps et à la réalité. L'entre-monde de Klee n'est pas un monde imaginaire ; il est l'atelier exhibé du processus primaire [81] (*pl.* 16 a et b). On n'y parle pas, on n'y « voit » pas, on y travaille. Le trait n'y note pas les signifiants d'un discours, ni les contours d'une silhouette, il est la trace d'une énergie qui condense, déplace, figure, élabore, sans égard au reconnaissable. « L'essentiel est de décider à quelle fin s'exerce l'activité de rendre visible (das Sichtbarmachen). Fixer en mémoire ce qui a été vu, ou bien aussi rendre manifeste ce qui n'est pas visible [82] ? ». L'invisible ici n'est pas l'envers du visible, son dos. Il est l'inconscient renversé, le possible plastique.

80. *Physique*, 11, 198 b, 17 ; 199 a, 70. Traduction donnée par J. Beaufret in Phusis et Technè, *Aletheia*, 1-2 (janvier 1964).
81. Comparez avec La Vierge dans l'arbre, L'œil d'Eros (1919) et Fragmenta Veneris (1938), et mesurez le recessus ; v. ici p. 410.
82. *BD*, S. 454.

« LE TRAVAIL DU REVE NE PENSE PAS »

Cette problématique qui oppose le travail au discours, on ne va pas s'étonner de la trouver au cœur du chapitre VI de la *Traumdeutung*. Freud y étudie le travail du rêve, il y dénombre les opérations essentielles par lesquelles ce travail procède. Il est aisé de montrer que le signalement de chacune de ces opérations est dressé par contraste avec le statut du discours. Le rêve n'est pas la parole du désir, mais son œuvre. Seulement Freud dramatise davantage encore l'opposition (et c'est pourquoi il nous introduit en droite ligne à l'intelligence d'une présence figurale dans le discours) : l'œuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. Le désir ne parle pas, il violente l'ordre de la parole. Cette violence est primordiale : l'accomplissement imaginaire du désir consiste en cette transgression, qui réitère, dans l'atelier du rêve, ce qui s'est passé et ne cesse de se passer dans la fabrique du fantasme dit originaire.

La figure a au moins deux fois partie liée avec le désir : en bordure du discours, elle est l'épaisseur dans laquelle se dérobe ce dont je parle ; au sein du discours, elle est sa « forme ». Cela, Freud lui-même le dit, quand il introduit le terme de Phantasie [1], à la fois « façade » du rêve et forme préparée en son fond. Il y a là un voir, réfugié au milieu des mots, ostracisé sur leurs confins, qui est irréductible au dire. On s'étendra un peu sur l'élaboration secondaire parce que les inscriptions des *Fliegende Blätter*, malgré leur consternante pauvreté esthétique, offrent une riche occasion d'élaborer le rapport de l'image et du texte. Quoi qu'il en soit du beau, on est là au commencement de l'art.

1. *Gesammelte Werke*, II/III, S. 495 ; tr. fr., Paris, P.U.F., 1967, p. 148. Les indications ultérieures se rapportant à la *Traumdeutung* renverront à cette édition et à cette traduction. Cette section a été publiée en article dans la *Revue d'Esthétique* (1968), 1. Elle est ici un peu modifiée.

I

A la fin du chapitre VI de la *Traumdeutung,* qui porte sur la Traumarbeit, Freud rappelle la question dont il est parti : « est-ce que l'esprit emploie à constituer le rêve toutes ses capacités déployées sans entrave, ou bien seulement une fraction assignée à sa production [2] ? ». La réponse est qu'il faut rejeter la question : elle est mal posée, de façon « inadéquate à la situation ». Si l'on ne change pas le terrain où elle est placée, il faudra répondre oui dans les deux cas : l'esprit contribue à la production du rêve en totalité et en partie. Doit être en totalité porté au compte de la pensée éveillée ce que Freud appelle Traumgedanke, la pensée ou le pensé du rêve, *ce que le rêve dit clairement,* son énoncé latent. « Pensée totalement correcte » (völlig korrekt), qui appartient à la même famille que la pensée consciente. S'il existe des énigmes attachées à cette pensée, elles « n'ont pas de relation particulière avec le rêve et ne méritent pas d'être traités parmi les problèmes que le rêve soulève [3] ».

Ce que dit le rêve *au fond* est pleinement intelligible, le discours qui le motive est un discours intelligent, obéissant aux mêmes règles que le discours éveillé. C'est sans doute pourquoi aux yeux de Freud, l'interprétation en est possible, est autre chose qu'une pure invention de l'interprète : elle a à rejoindre non pas du sens, mais une signification aussi explicite que celle qui s'attache au discours « normal ». Mais c'est aussi pourquoi l'essence du rêve ne réside nullement dans le Traumgedanke ; Freud précise dans une note ajoutée en 1909 : « Beaucoup d'analystes se rendent coupables d'une (...) confusion à laquelle ils s'accrochent obstinément. Ils cherchent l'essence du rêve dans le contenu latent, et négligent ainsi la différence entre pensées de rêve latentes et travail de rêve. Le rêve n'est au fond rien d'autre qu'une *forme* particulière de notre pensée, que rendent possible les conditions de l'état de sommeil. C'est le *travail de rêve* qui fabrique cette forme, et lui seul est l'essentiel quant au rêve (das Wesentliche am Traum), l'explication de sa particularité [4]. » Or ce travail n'appartient pas à l'ordre de la pensée éveillée, « il s'en éloigne beaucoup plus encore que ne l'ont imaginé même les théoriciens les plus acharnés à diminuer le rôle du psychique dans la formation du rêve [5] » ; il est une transformation. Il y a entre lui et la pensée du rêve une « différence qualitativement totale », telle qu' « on ne peut pas les comparer ».

2. S. 510 ; p. 431.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.* ; souligné dans le texte.
5. S. 511 ; p. 432.

« Le travail du rêve ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale ne juge pas ; il se borne à transformer [6] ».

Il convient, si l'on veut saisir vraiment l'intention de Freud, de prendre au sérieux l'opposition qu'il fait entre le Gedanke et la Arbeit, de prendre le « transformer » (umformen) du rêve au sérieux. Le discours qui est au fond du rêve est ce sur quoi le travail opère, celui-ci en fait sa matière. Il ne se rapporte pas à ce discours premier comme le ferait un autre discours, comme le ferait celui de l'interprétation : l'écart entre contenu latent (Traumgedanke) et contenu manifeste n'est pas du tout la distance vide, la transcendance, qui sépare un discours « normal » de son objet (celui-ci fût-il discours). Il n'est pas non plus celui qui sépare un texte et sa traduction dans une autre langue. Cette différence est « de nature », dit Freud. Le problème du travail du rêve est donc celui de savoir comment, avec un énoncé pour matière, peut être produit un objet qualitativement différent, encore que signifiant. Le travail n'est pas une interprétation de la pensée de rêve, un discours sur un discours ; pas davantage une transcription, discours à partir d'un discours ; il est sa transformation.

C'est cette position du problème qui guide toutes les descriptions de l'élaboration onirique au chapitre VI. Du commencement à la fin de l'étude, Freud assimile le Traumgedanke à un texte et la Traumarbeit à un ensemble d'opérations portant sur la signification du texte (« correcte »), mais par des procédés autres que de langage, qui par conséquent doivent opérer sur le texte pris comme matière. De quelle manière un *texte* doit-il être *travaillé* pour que soit modifiée la nature de la position de sens qui y est logé ?

Disons tout de suite un mot du chapitre IV qui porte sur l'Entstellung. Il pourra paraître de peu de secours, quand on était en droit d'attendre de lui l'essentiel, s'il est vrai qu'avec la notion d'Entstellung, c'est toute une manière d'opérer sur le texte initial qui est résumée. Le mot indique dans l'usage une opération forte : sich entstellen, se défigurer ; die Sprache entstellen, faire violence au langage. Selon Sachs et Villatte, le champ sémantique de la particule ent- est construit selon trois axes : celui de la privation, du prélèvement (dé-position) ; de l'éloignement (ex-position) ; du processus à partir d'un point de départ (trans-position). Mais la réflexion de Freud dans ce chapitre est centrée autrement. Freud se demande pourquoi, le rêve étant l'accomplissement d'un désir, son contenu présente souvent des échecs, des souhaits déçus, des désirs contrariés. C'est alors qu'il montre que l'Entstellung a pour motif la censure et qu'il fait de celle-ci un pouvoir exercé par une instance qui contraint le désir à se travestir. A la fin de ce chapitre, la formule canonique du rêve établie au paragraphe III doit être modifiée comme suit : « le rêve est l'accomplissement (travesti) d'un

6. *Ibid.*

désir (réprimé, refoulé [7]) », où ces parenthèses servent à noter l'acquisition de ce chapitre en même temps qu'à la placer dans son registre propre, le refoulement. C'est donc davantage les prémices de la théorie du refoulement qu'il faut venir y chercher, qu'une analyse du concept d'Entstellung. Ce n'est pas que la première soit sans importance : elle nous enseigne cette vérité fondamentale que désir et répression naissent ensemble.

Mais on trouvera dans le dernier écrit *Wenn Moses ein Ægypter war...* [8] une brève méditation sur l'Entstellung. Freud a fait l'hypothèse que les Juifs qui se sont rebellés à plusieurs reprises contre la religion trop sobre, trop paternelle que leur impose Moïse supposé Egyptien, le tuent ; et qu'après la réconciliation ultérieure du peuple avec lui-même et avec la religion sous un autre Moïse, la tradition, orale d'abord, puis écrite, ne cesse de *travailler* l'histoire de Moïse, le Pentateuque, pour dissimuler le meurtre. Le Gedanke est donc ici le parricide ; et la Arbeit de travestissement s'appelle Entstellung (je néglige l'autre traitement secondaire, de pieuse conservation du texte, que Freud suppose interférer avec celui-ci). Voici ce qu'écrit Freud : « Il en est de l'Entstellung d'un texte comme d'un meurtre [donc ici meurtre pour cacher un meurtre, celui de Moïse ; mais celui-ci était déjà une Entstellung : travail de distorsion effectué sur la Parole paternelle] : le difficile n'est pas d'accomplir l'acte, mais de se débarrasser de ses traces. On ne ferait pas mal de donner au mot *Entstellung* la signification double à laquelle il a droit, même si l'usage en est aujourd'hui perdu. Il ne devrait pas seulement signifier : changer d'apparence ; mais aussi mettre à une autre place, déplacer ailleurs. C'est pourquoi dans beaucoup de ces Entstellungen portant sur un texte, nous devons pouvoir trouver, caché quelque part ailleurs, fût-il altéré et arraché à son contexte l'objet de la répression et du déni. Seulement il ne sera pas toujours facile de le reconnaître [9]. »

A première vue la réflexion de Freud paraît induire un sens faible de l'Entstellung : déplacer des fragments de texte n'exige pas que le corps du texte même subisse des pressions, glissements, charriages de nappes comme il en est question dans la *Traumdeutung* ; on peut déplacer un bout de texte sans toucher à l'espace de l'écrit, à l'espace linguistique. Alors *transposition* suffirait à traduire Entstellung : on prélève un fragment ici et on le pose là.

7. S. 166.
8. *G.W.*, XVI, S. 144 ; tr. fr., Paris, Gallimard, 1948, p. 65.
9. *Ibid.* : « Es ist bei der Entstellung eines Textes ähnlich wie bei einem Mord. Die Schwierigkeit liegt nicht in der Ausführung der Tat, sondern in der Beseitigung ihrer Spuren. Man Möchte dem Worte « *Entstellung* » den Doppelsinn verleihen, auf den es Anspruch hat, obwohl es heute keinen Gebrauch davon macht. Es sollte nicht nur bedeuten : in seinen Erscheinung verändern, sondern auch : an eine andere Stelle bringen, anderswohin verschieben. Somit dürfen wir in vielen Fällen von Textentstellung darauf rechnen, das Unterdrückte und Verleugnete doch irgendwo versteckt zu finden, wenn auch abgeändert und aus dem Zusammenhang gerissen. Es wird nur nicht immer leicht sein, es zu erkennen ».

Mais c'est oublier l'acte lui-même ; à y réfléchir un peu, il apparaît qu'une telle opération ne peut manquer de recourir à une dimension de l'espace qui justement est exclue du système linguistique. Effacer un fragment de l'endroit de la page (d'un point de la chaîne) et le déposer en un autre (où il faudra lui faire de la place) exige du morceau prélevé qu'il fasse mouvement *par-dessus* le texte. Ce mouvement se produit donc dans une « épaisseur », la même que Kant demande pour pouvoir superposer par rotation deux triangles symétriques par rapport à une droite, lesquels ne peuvent coïncider par simple translation dans le plan. En quoi consiste le « meurtre » qu'est l'Entstellung du Pentateuque ? En ceci justement qu'un texte qui est inscrit dans un plan — lequel « réalise » par ses contraintes d'espace bi-dimensionnel les contraintes linguistiques pesant sur les unités qui le constituent, en même temps qu'il symbolise (pour Freud) les contraintes de la Loi même —, que ce texte soit l'objet d'opérations inscrites dans un espace à trois dimensions. L'écrit appartient à un espace de lecture (lettres sans profondeur), l'opération de déplacement à une étendue gestuelle, visuelle, et le résultat du déplacement qui recueille en soi du lisible et du visible est illisible [10]. C'est en cela qu'il y a quelque chose comme un meurtre : le désir avec sa dimension de profondeur défigure la *table* de la Loi. Et *en même temps, du même coup,* il est illisible, donc caché. Son occultation requiert la profondeur, qu'exclut le discours. Violence de la loi face au désir, violence du désir soulevant l'espace de la loi : nous avons ainsi les deux instances de la *Traumarbeit,* le vœu et la censure ; et leurs deux violences, et l'indécidabilité de la première.

L'Entstellung ainsi comprise, revenons à l'inventaire des procédés mis en œuvre par le travail du rêve. On sait que Freud en dénombre quatre : la condensation (Verdichtung), le déplacement (Verschiebung), la considération pour la figurabilité (Rücksicht auf Darstellbarkeit), et l'élaboration secondaire (sekundäre Bearbeitung [11]). Il serait aisé de montrer avec précision que chacune de ces opérations fait fond sur une spatialité qui, loin d'être celle où se tient la signification du discours (Traumgedanke), ne peut être que l'étendue plastique sensible où le texte est supposé inscrit.

Je m'en tiendrai aux remarques suivantes :

1° La condensation doit être entendue comme un processus physique par lequel un ou des objets occupant un espace donné sont réduits à se loger en un plus petit volume, comme c'est le cas pour le passage de l'état gazeux à l'état liquide. En conséquence, quand elle s'applique à un texte, elle a pour résultat de télescoper ou les signifiants (rêve Norekdal, etc. [12]), ou les signifiés (rêve de la

10. *Ibid.*, S. 148.
11. *G.W.*, II/III, S. 510-512 ; p. 431-432.
12. S. 302 ; p. 257.

monographie botanique [13]), ou les deux, en des « objets » qui, en tout cas, ne sont plus spécifiquement linguistiques, et qui même sont spécifiquement non-linguistiques. Pour les signifiants au moins, Freud est formel : c'est une Spielerei (rêve Autodidasker [14]) qui traite les mots comme s'ils étaient « des choses » à la manière des Sprachkünste de l'enfance et de la névrose [15]. La condensation relève d'une énergétique qui joue « librement » des unités du texte initial, entendez : librement quant aux contraintes propres au message, à tout message linguistique. Ainsi la condensation est une transgression des règles du discours. En quoi consiste cette transgression ? En la condensation même ! Ecraser des unités signifiantes ou signifiées les unes contre les autres, les confondre, c'est négliger les écartements stables qui séparent les lettres, les mots d'un texte, mépriser les graphèmes invariants, distinctifs, dont ils sont faits, ignorer enfin l'espace du discours. Celui-ci, espace neutre, vide, plan des pures oppositions, ne se manifeste pas lui-même, on ne le voit pas, mais en lui se spécifient toutes les unités de langue (ou d'écriture) et grâce à lui on peut « entendre » (ou « lire »).

La condensation est un changement d' « état » (différence de « nature »). L'espace géométrique de la langue où se croisent les traits différentiels, qui donne son ordre à la ligne du discours (du texte écrit), est envahi, à la faveur de cette opération, par un mouvement qui en viole les interdits et bâtit à partir des unités qu'il y trouve des mots-choses, mots « comiques et étranges [16] ». Leur choséité, c'est leur épaisseur ; le mot normal est dans l'ordre linguistique transparent : sa signification est immédiate, c'est elle qu'on reçoit, le véhicule phonique ou graphique n'est pour ainsi dire pas perçu ; le produit de la condensation, comme le nom l'indique, est au contraire opaque, dense, il cache son autre côté, ses autres côtés.

Or cette mobilité qui forge des choses avec des mots, n'est-ce pas le désir même qui marche son train, faisant l'imaginaire ? Si oui, il ne faudra pas dire que la condensation est un travail par lequel le désir se travestit. Il faudra dire qu'elle *est le désir travaillant* sur le texte de la pensée du rêve. Dans le premier cas, on situe la force *derrière* le contenu manifeste, lui-même tenu pour un texte travesti ; dans le second, qui paraît le bon, la force au contraire comprime un texte premier, le froisse, le replie, fait se chevaucher les signes qu'il portait, fabrique de nouvelles unités, qui ne sont pas des signes linguistiques, pas des unités graphiques. Le contenu manifeste est l'ancien texte ainsi « forcé » : ce n'est pas un texte. La force y habite le scénario même du rêve, comme le geste de Van Gogh reste consigné dans ses soleils.

Cette hypothèse paraîtra contrevenir à l'explication de Freud

13. S. 287 ; p. 244-245.
14. *Ibid.*, S. 306 ; p. 259.
15. *Ibid.*, S. 301, 309 ; p. 257, 262.
16. *Ibid.*, S. 302 ; p. 257.

lui-même : que la force qui écrase le texte, broie et mélange ses unités, est la censure. A suivre cette explication, il faudrait admettre que le désir soit le discours initial du Traumgedanke, le travail de condensation (et toute l'élaboration) étant le fait de la censure. Or cette imputation fait grande difficulté : le censeur comprend ce qu'il lit avant de couper, et *pour* couper ; pour la censure qui relève du préconscient, « signifier » appartient au langage articulé, est lisible ; couper dans un texte après l'avoir compris est un acte manqué s'il s'agissait de l'ignorer. On régresserait à l'hypothèse sartrienne, celle de la mauvaise foi. Or le rêve est réellement, initialement opaque, il n'y a pas entre le texte dont il vient et le « lecteur » (les interprètes) une troisième instance qui sait et qui maquille le premier à l'intention du second. Il faut donc que ce ne soit pas l'instance à tromper qui assume la tâche de travestir (verbe transitif), mais que ce soit le désir même qui se travestisse (verbe réfléchi). Seulement cette réflexion est irréfléchie, préréflexive, et l'on peut comprendre comment : le désir est d'emblée texte bouleversé, le travestissement n'est pas le fait d'une intention de tromper qui serait celle du désir, mais le travail même *est* travestissement parce qu'il est violence sur l'espace linguistique. Pas besoin d'imaginer que le Ça a quelque chose derrière la tête. « Le travail du rêve ne pense pas ». La mobilité du processus primaire trompe par elle-même, est ce qui trompe, donne le vertige aux « facultés » usant du langage articulé : le figural contre l'esprit.

Voilà pour le principe. Mais il soulève beaucoup de difficultés et la pensée de Freud à ce sujet ne va pas sans hésitation [17]. Comment s'articulent désir, pensée du rêve et censure ? On peut faire l'hypothèse qu'il y a un décentrement de ce rapport au cours de l'œuvre ; décentrement qui n'exclut nullement qu'à la même époque les termes du rapport occupent des positions différentes.

Premier type de rapport : les pensées du rêve sont le texte clair qu'une censure exogène vient rendre indéchiffrable, ce qui motive l'analogie avec le fait politique de la censure [18]. En ce cas c'est la censure qui représente la force, et ce qu'elle travaille est un désir inconscient qui parle. Deuxième type de rapport : les Traumegedanken sont toujours opposés au Trauminhalt, comme le contenu latent l'est au contenu manifeste ; mais ce contenu latent n'est plus doté du statut limpide d'un texte ; les Traumgedanken sont composites : texte et figure. Il y a dans le fond du rêve des symboles déjà tout préparés [19] ; qui forment un matériel prédisposé à leurrer la censure parce qu'il contient déjà en lui-même des éléments d'illisibilité et de figuralité. Il y a donc précensure, qui est en fait le refou-

17. La discussion qui suit est due à une contribution de Claudine Eizykman et Guy Fihman au séminaire sur Travail et langage chez Freud, Nanterre (1968-1969).
18. *Ibid.*, S. 149 ; voir aussi *Interprétation des rêves*, tr. fr., p. 431 ; *Introduction à la psychanalyse*, tr. fr., p. 152 : Lettre à Fliess n° 79, tr. fr. in *Naissance de la psychanalyse*, p. 213 ; *Le rêve et son interprétation*, tr. fr., p. 90-91.
19. *Ibid.*, S. 495 ; voir aussi *Le rêve et son interprétation*, tr. fr., p. 169-170.

lement originaire. Freud, plus tard, soulignera l'ambivalence de la censure [20]. La censure fait donc aussi le jeu du désir. Il faut rattacher à cette question du rapport la métaphore du capitaliste et de l'entrepreneur : le désir est le capitaliste, il fournit l'énergie ; l'entrepreneur fournit les idées (les pensées) [21]. Mais, dit Freud il ne s'agit que de deux fonctions. Elles peuvent être incarnées dans le même homme : il y a des capitalistes qui ont des idées (= il peut y avoir du texte dans le désir), et des entrepreneurs qui ont du capital (= le désir trouve son compte dans les perceptions et les restes qui forment le Traumgedanke).

En d'autres termes, le désir est interdit bien « avant » que ne joue la censure du rêve, il est interdit en son fond. Et ce qu'il faut dissocier, ce n'est pas une force pure d'un côté et de l'autre un discours, mais le « discours » du désir qui, figural et figuratif, constitue la matrice du fantasme originaire, et d'autre part les perceptions et les restes diurnes, matériel préconscient que cette matrice attire et qu'elle travaille, jusqu'à le rendre méconnaissable, ce travail ayant pour fin à la fois d'accomplir le désir, de répéter la forme matricielle en l'imprimant sur un matériel, et de le travestir, d'habiller cette forme avec des éléments issus de la réalité. La censure dont parle Freud dans la *Traumdeutung,* c'est donc l'opération par laquelle les restes diurnes viennent recouvrir le désir archaïque ; mais ce désir porte déjà en lui-même son refoulement originaire [22]. Cela veut dire qu'il est travestissement dès le « *commencement* », qu'il n'a *jamais parlé,* ce qui s'appelle parler : proférer des énoncés communicables. Cela voudrait dire même que « travestir » est une mauvaise métaphore, puisque ce mot suppose l'identité de la chose sous les revêtements différents, que la bonne métaphore serait « transgresser » au sens où on l'a dit.

En revanche la finalité du rêve (Wunscherfüllung) serait mieux expliquée. Le principe *Is fecit qui profuit* formulé à propos de la censure dans le cas du déplacement, devrait se lire : c'est le désir (et non pas la censure) qui l'a fait, puisque c'est à lui que le rêve donne satisfaction. On comprendrait que l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui au contraire, quand elle a lieu,

20. *Neue Folge...*, *G.W.*, XV, S. 29 ; tr. fr., p. 29.
21. *Einleitung*, *G.W.*, XI, S. 232 ; tr. fr., 247.
22. Le texte le plus net à cet égard est un passage de *Ueber den Traum* (1901) ajouté en 1905 : « Dans l'édification de cette façade du rêve sont employés fréquemment des *fantasmes de désir qui se trouvent préformés dans les pensées du rêve* et qui sont de la même sorte que les « rêves diurnes » justement nommés que nous connaissons dans la vie éveillée. » (*G.W.*, II/III, S. 680 ; souligné par moi). Dans la même direction, on trouve ce passage de la *Traumdeutung* : « Une signification ou un accomplissement de désir peut en recouvrir d'autres, jusqu'à ce qu'on tombe tout au fond (zu unterst) sur l'accomplissement d'un désir qui provient de la première enfance » (*ibid.*, S. 224 ; tr. fr., p. 193). Dans un rapport au séminaire cité, Françoise Coblence et Sylvie Dreyfus avaient souligné l'impossibilité d'assimiler les unes aux autres les formations superposées de sens ; il faut distinguer la censure, qui produit un leurre secondaire, de ce leurre où le désir est perdu primairement.

réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de phantasieren, parce que la Phantasie est transgression.

2° Le déplacement. Freud dit que c'est « la partie essentielle (das wesentliche Stück) du travail du rêve », « l'un des principaux moyens d'obtenir l'Entstellung ». Il n'y a pas à s'y attarder plus que Freud [23]. C'est que le déplacement est traité dans ces pages comme un travail préparatoire à la condensation. On a montré celle-ci liée à la surdétermination, mais surdéterminer suppose des modifications d'accent dans le texte initial de la pensée du rêve. En se condensant, celle-ci écrase certaines parties du discours, en laisse au contraire d'autres visibles. Prenez un texte écrit sur une feuille, froissez la feuille, les parties du discours y prennent, au sens propre, du *relief*. Imaginez qu'avant que la poigne de la condensation comprime la pensée du rêve, le déplacement ait renforcé certaines zones du texte de façon que lors de la contraction, elles résistent, restent lisibles. Le résultat est la « différence textuelle » entre Trauminhalt et Traumgedanke [24].

Un exemple simple nous en est donné par l'affiche publicitaire du film de Frédéric Rossif, *Révolution d'Octobre* (fig. 11).



11

Les lettres du titre sont déformées de manière à produire le sentiment qu'un vent fait bouger le plan où elles sont écrites. Cela suffit à faire de ce plan une matière meuble, un tissu, le tissu d'un drapeau, et d'un drapeau porté par quelqu'un qui marche vite, vers la gauche (gauche qui est symbole politique, mais aussi valeur plastique : c'est de là que vient l'œil quand il lit ; ainsi les lettres vont au-devant de lui, leur mouvement s'ajoute au sien). Pourtant on n'est qu'au début de la condensation. Si le vent soufflait plus fort, si le cheval du porte-drapeau courait au grand galop, et si l'on parvenait à fixer l'inscription en instantané, certaines lettres disparaîtraient complètement dans les replis, d'autres changeraient bel et bien de nature : un B dont le bas serait masqué par un pli pourrait se lire R, un D, O, etc. Certains traits, différentiels ou pertinents quant à la graphie, seraient violés. Il arriverait que Révolu-

23. 5 pages dans le paragraphe II, contre 26 à la condensation, 95 à la figuration, 20 à l'élaboration secondaire. *Ibid.*, S. 313, 314 ; p. 266.
24. *Ibid.*, S. 313 ; p. 266. Cette Textverschiedenheit, vraie différence, est analysée ici, p. 295-300.

tion d'Octobre se lise Révon d'Ore, s'entende « Rêvons d'or ». Voilà pour la condensation dont on voit clairement qu'elle exige la troisième dimension, celle dans laquelle le drapeau fait ses plis. Mais une telle Entstellung a nécessité un « choix » préalable ; dans notre exemple, il faut que ce soient le début (REV, D'O) et la fin (ON, RE) qui restent visibles, qui résistent « au vent ». Ce choix, c'est le travail de déplacement qui l'effectue en renforçant certaines zones du tissu, en les rendant plus rigides, c'est-à-dire en leur donnant la possibilité de maintenir localement le texte « premier ». On peut imaginer la « différence textuelle » de cette manière. Il reste évidemment à la concevoir : si le désir est l'élément de la mobilité (vent ici, ailleurs eau) qui froisse le texte, peut-il être aussi celui de la rigidité qui en conserve des parties lisibles ? Je ne connais que la notion de Forme, de Fantasme, qui puisse satisfaire à cette exigence recroisée.

3° Prenez garde à la figure : Rücksicht auf Darstellbarkeit. Ici il faut faire grande attention. Car ce n'est plus du tout de la même façon que le désir s'empare du texte. Par condensation et déplacement, il agit sur le *lieu supposé* de son inscription. Par figuration on pourrait dire que le désir, en outre, prend le mot au pied de la lettre ; le pied de la lettre, c'est la figure. On pourrait s'éclairer par l'œuvre surréaliste. Je pense particulièrement aux peintures de Magritte dont beaucoup sont, non pas des jeux de mots, mais des jeux joués par la figure aux mots qui en sont la légende. Par exemple la toile intitulée *Reconnaissance infinie*[25] (pl. 17) représente un gros astre nu roulant au-dessus de montagnes désertiques, dans une lumière éteinte de cosmos, et sur cet astre un homme en complet croisé, d'une main protégeant ses yeux, scrutant l'infini, le reconnaissant. Les exemples empruntés par Freud à H. Silberer et qui soutiennent toute sa théorie de la figuration montrent qu'il s'agit exactement du même procédé dans le rêve. « Exemple 1. Je pense que j'ai à corriger, dans un article, un passage raboteux. Symbole : je me vois rabotant une pièce de bois[26]. » Le pied de la lettre est la figure, si du moins on accepte l'hypothèse que tout discours vise un objet extérieur au langage, et qu'on peut le présenter (darstellen) comme sa référence ; on s'appuie alors sur la fonction de *désignation*, et non plus de signification, dans laquelle se tend le rapport du signe à la chose, où par conséquent la magie va pouvoir se loger, la possibilité de faire apparaître la chose à partir du mot, de faire image. Image-magie, hasard de l'anagramme ; mais hasard objectif, et Freud en tout cas croyait dur comme fer à leur parenté, il n'est que de lire *Moïse et le monothéisme* pour s'en convaincre, méditation entièrement bâtie sur l'opposition entre une religion sobre, sans image, juive, et d'une religion magique, avec image,

25. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 270. Voir ici p. 410.
26. *G.W.*, II/III, S. 350 ; p. 296.

égyptienne. Prenez garde à la figure, parce que c'est la chose qui vient à la place du mot, parce que c'est le désir réalisé, non seulement l'enfance, mais la paranoïa, l'hystérie, l'obsession[27]. Ne froissez pas les pages du livre ! Ne l'illustrez pas !

La Rücksicht auf Darstellbarkeit est cet aménagement d'un texte initial qui, aux yeux de Freud, poursuit deux fins : illustrer ce texte, mais aussi *remplacer* certaines de ses portions par des figures. Dans l'illustration, la figure est hors texte, et le texte et l'image sont en principe présentés ensemble (ce qui soulève d'autres problèmes). Dans le rébus, à certains fragments au moins du texte premier, seront substituées les figures correspondantes. La Rücksicht est ce travail sur le texte qui consiste à substituer à des expressions « sans couleur et abstraites », comme celles « d'un article de politique générale[28] », des expressions dont il sera loisible de trouver un répondant *ou* un substitut figuratif. Il faut que le texte devienne un texte « imagé » par ce que « l'imagé » (l'imageable, das Bildliche) est, pour le rêve, « propre à la présentation (darstellungsfähig) ».

Un texte imagé est un discours tout proche de la figure. Or il faudra analyser de quelles diverses façons une telle proximité peut s'établir : ce qu'est la force figurative d'un mot, bien sûr, mais aussi la force rythmique d'une syntaxe, et plus profond encore, la matrice du rythme de récit, ce que Propp appelait la forme. On verrait se révéler ce paradoxe que je crois essentiel : au niveau du lexique, la figure est donnée comme *au dehors du mot* (c'est le « raboteux » de Silberer, la « reconnaissance » de Magritte) ; à celui (encore rhétorique) de la syntaxe, la figure est le schème rythmique (rythme de phrase d'un écrivain, de Flaubert comme l'étudiait Proust par exemple) : on n'est plus dans le visuel, le langage ici communique avec la danse en irradiant ses fréquences et ses amplitudes dans le corps du lecteur ; les états de récitation, de déclamation, le chant sont des intermédiaires entre la lecture et la danse. Au niveau de la stylistique, la figure s'est immergée dans les mots ; mais pour soutenir et régir l'articulation des grandes unités du récit. Plus rien de visible, mais le visuel hantant la narration. On se rapproche de la matrice. On voit qu'avec la notion de figure, on ouvre sur l'image, sur la configuration, sur la forme. Donc proximité lexicale, et/ou syntaxique, mais aussi stylistique ; parce qu'il y a des figures répondant aux mots, des figures de style, des discours, dans tous les cas, de la figure autour de la substance du langage et en elle. En avançant dans cette direction, il est certain qu'on tombera de nouveau sur la question du fantasme, qui fait pivot. Les grandes figures linguistiques, de discours, de style, sont l'expression, en plein milieu du langage, d'une disposition générale de l'expérience, et le fantasme est la matrice de ce découpage, de cette rythmique imposée désormais à tout ce qui arrivera dans l'ordre

27. *Ibid.*, S. 309 ; p. 262.
28. *Ibid.*, S. 345 ; p. 292.

de la « réalité » et dans l'ordre de l'expression. Ces figures, ainsi, figurent une figure première. C'est par elles qu'un discours pourra entrer en communication avec les images qui sont réputées lui être extérieures, mais qui justement relèvent pour leur organisation de la même matrice signifiante que lui.

Il n'est pas fortuit que Freud, dans le même passage que je commente, en vienne spontanément à donner la poésie en exemple du travail de figuration, la poésie non pas pour sa puissance d'images extérieures, mais comme force rythmique immanente (rythmée-rythmante) : « quand un poème est mis en rimes, le deuxième vers est soumis à deux conditions ; il doit exprimer son propre sens, et cette expression doit assoner avec le premier vers [29] ». Nous verrons que R. Jakobson nomme précisément cette rythmique métaphore. La contrainte de rime impose un découpage dans le signifiant, et si le poème est bon, dans le signifié simultanément. Il y a pareillement dans le rêve « répartition et sélection » des signes (signifiant et signifié), qui fait que l'un d'eux peut exercer *de loin* sur un autre ou sur d'autres une influence comparable à celle qui oblige le poète à préférer par exemple *retour* à *rentrée* parce que le mot doit rimer avec *alentour* trois vers plus haut. Or c'est le principe même de la forme que cette action à distance exercée dans le corps de l'œuvre : le long du corps linéaire d'un texte, d'une parole, d'une musique, à plat sur le plan d'un tableau, dans le volume d'un objet sculpté, d'un édifice, la forme est ce qui met en communication les parties selon des contraintes, et pour que ce soit une forme il faut que celles-ci ne soient inscrites dans aucune *langue*. Pourquoi donc ? Parce que ce qui est de langue est voué à la communication entre interlocuteurs, et qu'au contraire la figure ainsi comprise doit entraver cette communication : du fait qu'elle institue une intra-communication de l'œuvre avec elle-même, et la referme sur soi, elle surprend l'œil ou l'oreille et l'esprit par une disposition des parties tout à fait improbable. Ainsi il n'y a pas plus de sobriété dans la figure de discours que dans toute image. Et il est vain de vouloir tout ramener au langage articulé pris comme modèle de toute sémiologie, quand il est patent qu'il est lui-même — au moins dans son usage poétique — habité, hanté par la figure.

11

Avant d'en venir à la quatrième opération effectuée par la Traumarbeit, l'élaboration secondaire, que je voudrais illustrer (justement) avec un peu plus de soin, il faut examiner l'une des

29. *Ibid.*, S. 345-346 ; p. 292-293.

implications de ce qui vient d'être dit, et la plus importante, qui est que le rêve n'est pas un discours parce que la Traumarbeit est toute différente des opérations de la parole. Je l'ai déjà indiqué dans les remarques précédentes, mais comme l'affirmation va à rebours de ce que je crois être l'interprétation de Jacques Lacan, et plus généralement du penchant présent [30] à enfourner toute la sémiologie dans la linguistique, il vaut la peine de les confronter.

Les opérations qui ont servi de fil conducteur à J. Lacan dans son interprétation de la Traumarbeit sont les opérations que R. Jakobson a dégagées pour l'acte de parole dans l'article intitulé : Deux fonctions du langage et deux types d'aphasie [31]. L'origine de la dissociation qu'il fait dans cet article entre métaphore et métonymie se trouve dans la thèse saussurienne selon laquelle la signification est somme toute réductible à la valeur, c'est-à-dire que le signifié du signe linguistique « n'est que le résumé de la valeur linguistique supposant un jeu des termes entre eux [32] ». Saussure dit encore plus explicitement : « ce qui est dans le mot n'est jamais déterminé que par le concours de ce qui existe autour de lui, associativement et syntagmatiquement [33] ». Dans le tableau de la langue, l'entourage d'un terme s'ordonne selon deux sortes de rapports : les uns, syntagmatiques, déterminent la position et la fonction du terme dans tous les énoncés possibles ; par les autres que Saussure nommait « associatifs » (rapports paradigmatiques), le terme est relié avec d'autres qui lui sont substituables. Je crois très important de rattacher le découpage syntagme-paradigme à la théorie de la signification comme valeur. Car celle-ci à son tour n'a de sens qu'autant que le langage renvoie à un système clos (la langue) qui ne doit rien à son objet et, justement du fait de cette extériorité, peut parler *de lui*. La clôture du système sert de pivot à ces deux propriétés ensemble : la double fonction interne (paradigmatique et syntagmatique) et la fonction externe (référence).

Au double entourage du terme dans la langue correspond une double opération dans l'acte de parole que Jakobson propose de se représenter sommairement de la façon suivante : le locuteur sélectionne chaque terme proféré parmi tous ceux qui lui sont liés par des rapports paradigmatiques de substituabilité ; et il combine les termes sélectionnés conformément aux contraintes de concaténation (rapports syntagmatiques) qui régissent l'enchaînement de chaque terme employé à son contexte dans la ligne de la parole. Donc à la relation de paradigme correspond chez le locuteur un acte de sélection, à celle de syntagme un acte de combinaison. R. Jakobson montre qu'à partir de cette désintrication on peut construire deux formes d'aphasie, selon que la maladie s'attaque

30. Clairement exprimé par exemple par Roland Barthes dans sa Présentation au n° 4 de *Communications*, ou par A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 12.
31. In *Essais de Linguistique générale*, *op. cit.*
32. Cité in R. Godel, *op. cit.*, p. 237.
33. Cité *ibid.*, p. 240.

à l'activité sélective (trouble de la similarité) et provoque la perte de la capacité de définir, et en général du métalangage, ou qu'au contraire elle affecte l'activité combinatoire et entraîne la disparition de la double articulation (agrammatisme) en brouillant les relations de contiguïté.

Les analyses de R. Jakobson sont peut-être discutables pour le linguiste. Elles sont extrêmement fécondes pour le philosophe. Mais en tout cas elles disent fortement ce qu'elles disent : que parler suppose les deux activités jumelées, indissociables [34] ; que c'est la maladie qui les sépare de fait, et le linguiste en théorie ; que c'est l'équilibre des deux fonctions dans l'acte de parole qui garantit en principe la « normalité du discours [35] », c'est-à-dire sa communicabilité. Sans doute cette fonction-ci pourra l'emporter sur celle-là sans que le discours devienne aussitôt celui d'un aphasique. R. Jakobson essaie d'appliquer son criterium similarité/contiguïté au discours littéraire dont c'est justement une propriété essentielle aux yeux des linguistes que de « déséquilibrer » le langage « normal ». Il obtient un classement sur trois étages différents de discours : rhétorique, genres, écoles, dont voici un tableau récapitulatif :

Nature des rapports entre termes / Niveaux	Rapports paradigmatiques	Rapports syntagmatiques
Langue	similarité	contiguïté
Acte de parole	sélection	combinaison
Trope	métaphore	métonymie
Genre	poésie	prose
Ecole	romantisme, symbolisme	réalisme

On a noté que l'extension du critère n'excède pas jusque-là le champ du langage articulé proprement dit. Mais à la fin de l'article R. Jakobson se laisse entraîner à sauter le pas : « la prévalence respective de l'un ou l'autre de ces deux procédés n'est en aucune manière le fait exclusif de l'art littéraire. La même oscillation apparaît dans les systèmes de signes autres que le langage. (...) La compétition entre les deux procédés, métonymique et métaphorique, est manifeste dans tout processus symbolique, qu'il soit intra-subjectif ou social [36] ». C'est alors qu'il s'attaque au rêve : « c'est ainsi que

34. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 45.
35. *Ibid.*, p. 61.
36. *Ibid.*, p. 63 et p. 65.

dans une étude sur la structure des rêves, la question décisive est de savoir si les symboles et les séquences temporelles utilisés sont fondés sur la contiguïté (« déplacement » métonymique et « condensation » synecdochique freudiens) ou sur la similarité (« identification » et « symbolisme » freudiens [37]). Il résulte de cette formule que déplacement et condensation sont à porter dans une même colonne de notre tableau, celle du syntagme, tandis que dans la colonne du paradigme on placera l'identification et le symbolisme.

Nicolas Ruwet, qui traduit l'article de Jakobson, observe en note que ce classement ne coïncide pas avec celui de Lacan : « celui-ci identifie, respectivement, condensation et métaphore, et déplacement et métonymie [38] ». Dans le tableau, on placerait alors la condensation dans la colonne du paradigme et le déplacement dans celle du syntagme. Jakobson et Lacan s'accordent donc à situer le déplacement dans l'ordre syntagmatique, le désaccord portant sur la condensation, syntagmatique pour le premier, paradigmatique pour le second. N. Ruwet ajoute : « Roman Jakobson, à qui nous en avons fait la remarque, pense que la divergence s'explique par l'imprécision du concept de condensation qui, chez Freud, semble recouvrir à la fois des cas de métaphore et des cas de synecdoque. »

C'est se décharger sur Freud un peu vite. Une autre hypothèse doit être faite : que l'imprécision résulte de l'application à un domaine d'expression de catégories empruntées à un autre, application soutenue par la volonté de retrouver dans le travail de rêve les opérations de parole. C'est, je crois, cette volonté qui est réellement « imprécise », si du moins il s'agit de ne rien « retrancher » à ce que dit le texte de Freud, de « l'épeler [39] ». Car à défaut de reconnaître dans le rêve un véritable discours, véritable parce qu'il obéirait justement aux deux seules opérations définies par le linguiste — ce que l'analyse du rêve et celle aussi de la *Traumdeutung* interdisent —, la volonté dont je parle risque de se retourner contre ces deux opérations de sélection et de combinaison pour les travailler afin d'obtenir d'elles qu'elles se plient au projet. On ne peut pas faire parler le rêve ? On va donc essayer de faire rêver le discours. Cela est plus juste, plus près de ce qui se passe, et c'est ma conviction qu'il y a justement de la figure dans le discours, et qu'elle y est comme fantasme tandis que le discours est dans la figure comme rêve. Seulement il faudra convenir que le « langage » de l'inconscient n'a pas son modèle dans le discours articulé, lequel se dit dans une langue, comme on sait ; mais plutôt que le rêve est le comble du discours désarticulé, déconstruit, dont aussi aucun langage, même normal, n'est vraiment exempt. On prendra donc

37. *Ibid.*, p. 65-66.
38. *Ibid.*, p. 66, note 1.
39. Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 512 (= L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, *La psychanalyse*, volume 3, Paris, P.U.F., 1957, p. 47-81).

métaphore et métonymie non pas dans le sens strict que le linguiste structuraliste leur attribue dans sa théorie de l'acte de parole, mais dans un sens lui-même métaphorique. Et alors ce ne sera plus Freud qui sera imprécis, mais l'usage fait des concepts que R. Jakobson avait commencé à établir en toute rigueur sur une analyse structurale de l'activité de langage.

Bornons-nous à examiner le cas de la condensation qui paraît faire le chef du dissentiment entre Jakobson et Lacan. Voici ce que ce dernier en écrit : « La *Verdichtung,* condensation, c'est la structure des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la Dichtung indique la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci [40]. »

Qu'est-ce d'abord que la métaphore ? sa « formule », a expliqué J. Lacan auparavant, est : « *un mot pour un autre* ». Son « étincelle créatrice (...) jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent dans sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne [41] ». L'exemple donné est le vers de *Booz endormi* : « Sa gerbe n'était point avare ni haineuse. » Définition entièrement convenable. Et elle inclut la notion de substitution, celle-là même qui selon R. Jakobson, caractérise la relation paradigmatique, donc métaphorique, entre deux termes. Pourtant deux observations doivent être faites.

La première est que l'essentiel de la métaphore, au moins l'essentiel pour le poète, n'est pas dit dans cette définition : dans la métaphore poétique, la substitution *n'est justement pas autorisée par l'usage,* elle *n'est pas* inscrite dans le réseau paradigmatique qui entoure le terme substitué (comme par exemple il n'est pas d'usage de dire *sa gerbe* à la place de *Booz,* si l'on tient ce vers pour métaphorique). Quand la substitution est autorisée, on n'a plus du tout la métaphore au sens de J. Lacan, une *figure* de style, mais seulement l'occasion d'un choix entre des termes qui sont en rapport paradigmatique et dont chacun est aussi possible que l'autre au point de la chaîne considéré, de sorte que l'énoncé ne sera aucunement surchargé de signification, « surdéterminé », par la réalisation de l'un d'eux au détriment des autres. Mais celles-ci *détermineraient* au contraire la quantité d'information apportée au récepteur par le message. Ainsi : « je — redoute —, ou — espère —, ou — attends — sa venue. » On est ici « avant » le style, dans la langue. La vraie métaphore, le trope, commence avec l'excès dans

40. *Ibid.,* p. 511. Qu'on tolère une note de cuistrerie. *Verdichtung* se rattache par *dicht* au vieil allemand *dihan* (comme *gedeihen,* prospérer) ; *Dichtung* vient du latin *dictare.* C'était bien sûr simple jeu de mots... Mais en ce cas il ne constitue pas un argument philologique en faveur du classement que l'auteur propose. Et dans le même esprit on ne saurait dire que le nom de *Verdichtung* « condense en lui-même la *Dichtung* » ; au contraire, il la combine, avec une particule.

41. *Op. cit.,* p. 507.

l'écart, avec la transgression du champ des substituables reçus par l'usage. R. Jakobson part d'une notion de la substitution qui repose sur un concept strictement structuraliste de la langue, et il passe (indûment, on va le voir) à une acception rhétorique de la métaphore qui s'applique au discours. Or la substitution est fondée sur l'usage ; mais la vraie métaphore le défie. Ici c'est A. Breton qui a raison : « Pour moi la plus forte (image surréaliste) est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas [42]. »

Et il a raison une deuxième fois. J. Lacan accuse de confusion la notion surréaliste de l'image telle qu'elle est impliquée dans l'écriture automatique, « parce que, dit-il, la doctrine en est fausse. L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés [43] », mais, comme on l'a vu, de l'occultation d'un terme et de son remplacement par un autre. De là la gerbe de Booz. C'est faire appel au sens courant du mot, mais ici il doit être contesté, et au nom du même Jakobson invoqué en note à la même page. Dans son essai sur l'aphasie, celui-ci distingue processus métaphorique et processus métonymique à partir des notions psychologiques de réaction substitutive et réaction prédicative [44]. Par exemple dans un test d'association, on propose comme inducteur à l'enfant le mot *hutte :* si la réponse donnée est du type *a brûlé* ou *est une pauvre petite maison,* la réaction est dite prédicative ; si elle est du type *hutte, cabane, palais,* la réaction est dite substitutive. Regardons de plus près la réponse prédicative. Son caractère est de constituer une phrase, est par là d'ouvrir la possibilité d'une narration. Mais il faudra distinguer deux sortes d'ouverture. *Hutte—a brûlé* forme un énoncé purement narratif ; *hutte — est une pauvre petite maison* est sans doute une organisation syntagmatique (Jakobson dit syntaxique) par la position qu'y occupent les termes, mais l'énoncé est sémantiquement d'ordre paradigmatique : pour la signification, *pauvre petite maison* pourrait être substitué à *hutte, a brûlé* ne le pourrait pas. R. Jakobson distingue donc un aspect positionnel (dans l'énoncé) et un aspect sémantique (dans le tableau des significations reçues par la langue). Une métaphore peut être une réaction positionnellement prédicative, mais il faut en tout cas qu'elle soit sémantiquement substitutive.

Un énoncé comme : « Sa gerbe n'était point avare ni haineuse » ne peut nullement passer pour une métaphore aux yeux de Jakobson : non seulement ses termes forment un énoncé de type évidemment prédicatif, mais sur le plan sémantique, ils ne sont pas substituables, sauf si l'on soutient que le signifié de générosité et celui de bienveillance sont déjà impliqués dans le signifiant *gerbe* — ce qui en tout cas n'est pas la direction que J. Lacan donne à son argu-

42. André Breton, *Les manifestes du surréalisme,* Paris, Edition du Sagittaire, 1946, p. 63.

43. *Op. cit.,* p. 507.

44. R. Jakobson, *op. cit.,* p. 61-62.

mentation. Reste que pour R. Jakobson, la métaphore est précisément marquée par ce que J. Lacan juge une erreur surréaliste, la coprésence dans le discours, donc en position syntagmatique, de deux ou plusieurs termes qui sont en relation sémantique de substituabilité. L'étincelle de sens jaillit non pas perpendiculairement à l'axe du discours, dans sa profondeur environnante, mais le long de cet axe, comme un court-circuit entre deux pôles du même signe. Il me semble que *Sa gerbe n'était point...* est un bon cas de métonymie, *sa gerbe* étant prise comme emblème de Booz ; et l'usage de l'imparfait donne de surcroît à l'énoncé une connotation typiquement narrative.

Maintenant, la métaphore étant comprise par J. Lacan comme on a vu, comment pourra-t-on dire que la condensation est métaphore ? J. Lacan écrit « la structure métaphorique » de la façon suivante [45] :

$$f\left(\frac{S'}{S}\right)S \cong S(+)\,s$$

qui se lit : la fonction métaphorique du signifiant est congruente avec l'émergence de la signification. La fonction métaphorique est notée $f\left(\frac{S'}{S}\right)$, l'émergence de la signification $S(+)\,s$. « Le signe + placé entre ( ) manifeste ici le franchissement de la barre — et la valeur constante de ce franchissement pour l'émergence de la signification. » Cette barre (—) est dans l'algorithme de Lacan ce qui sépare le signifiant et le signifié, elle est la marque du « non-sens ». Franchie (+) par la métaphore, elle rétablit un contact entre signifiant et signifié et par conséquent établit du sens. Quant à la notation de la métaphore elle même$\left(\frac{S'}{S}\right)$, elle satisfait à la définition qui est celle qu'en donne J. Lacan : S' est le terme énoncé qui occulte le signifiant S, comme *Sa gerbe* est supposé occulter Booz. Si je ne me trompe enfin sur le « franchissement de la barre », la métaphore est pour J. Lacan le trope par lequel le signifié est allégué. Elle « se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens [46] ».

Est-ce le cas pour la condensation dans le travail de rêve ? Ici il va nous falloir retourner à Freud lui-même, car son interprète n'est pas disert. C'est à cette occasion qu'on voit ce qui préoccupe réellement Lacan et fonde le déplacement du sens du terme *métaphore* dans sa thématisation. Ayant à expliquer en quoi la condensation est métaphorique, il explique en quoi le sujet n'est jamais présent dans le discours que métaphoriquement, et que c'est en s'y perdant qu'il peut y être. Jamais, pense-t-il, le signifié n'est *donné*, et « la clef unique » de la métaphore et de la métonymie, c'est que « le S et le *s* de l'algorithme saussurien ne sont pas dans

45. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 515.
46. *Ibid.*, p. 508.

le même plan » et que « l'homme se leurrait à se croire placé dans leur commun axe qui n'est nulle part [47] ». Quand il dit signifié, J. Lacan pense sujet. Toute la théorie de la métaphore est une théorie de la métaphore du *sujet* : celui-ci ne s'appréhende que par le biais de la métaphore, c'est-à-dire en se manquant, justement parce qu'il est signifié par un signifiant. Et le signifiant est l'Autre. La barre entre S et *s* exprime ce refoulement expressif.

On a vu comment l'usage du mot métaphore s'écartait de la définition de Jakobson. On est bien obligé de faire à présent toutes réserves sur une telle lecture de « l'algorithme saussurien ». Pour commencer, Saussure plaçait le signifié *au-dessus* du signifiant, et la barre qui les sépare dans les schémas, bien loin d'être celle du refoulement ou de la censure, a si peu de consistance qu'elle tendra à disparaître en même temps que, dans les derniers Cours, la notion de valeur supplantera celle de signification : le signifié du terme n'est que le résumé de sa valeur, c'est-à-dire de son entourage syntagmatique et paradigmatique. Et cet entourage n'est pas caché, mais limpide : la limpidité requise par l'expérience de l'interlocution dont J. Lacan, tout occupé de son côté à cette surdité (les Grecs l'appelaient Atè) qui fait l'inconscient, omet que c'est en elle que prend son départ la réflexion de Saussure sur le signe linguistique. Si bien qu'à la fin on a pu se demander même si ce signe est un signe, alors qu'il est sans épaisseur. Pour le dire autrement, il me semble qu'il y a ici, dans la réflexion de J. Lacan, confusion entre la *signification* dans l'acception stricte que Saussure lui reconnaît en la reversant dans la valeur linguistique, acception qui justement parce qu'elle réduit entièrement la signification à l'ensemble des rapports syntagmatiques et paradigmatiques qui entourent un terme et régissent sa fonction dans l'énoncé et sa place dans le champ sémantique, retire à cette signification toute l'épaisseur du cacher-montrer et explique l'énigmatique limpidité des mots dans l'usage, — confusion donc entre la signification ainsi isolée, et le *sens*. Quand un locuteur français dit *La nuit tombe*, l'énoncé ne fait pas barre sur la signification, qui est absolument transparente pour l'auditeur français. L'indissociabilité du signifiant et du signifié, que Saussure ne manque jamais de souligner et Lacan de taire, est la propriété complémentaire de cette transparence. En revanche l'énoncé peut secréter de l'épaisseur par son *sens*, mais il faudra le plus souvent recourir aux données contextuelles (si par exemple la phrase est prononcée à propos de la venue de Hitler au pouvoir) pour interpréter ce sens.

La façon dont J. Lacan comprend la métaphore renvoie au sens, non à la signification. C'est du reste pourquoi sa métaphore est celle de Hegel ou d'Alain, et ne saurait être celle de Jakobson, *stricto sensu*. L'épaisseur produite par le mouvement d'un terme venant se porter *en avant* d'un autre et l'élidant, épaisseur dans

47. *Ibid.*, p. 518.

laquelle je comprends que le sujet doit se perdre au moment même où il va se constituer (en tant que sujet qui s'exprime dans le discours), est absente de la « métaphore », si du moins on accepte que pour le linguiste celle-ci soit dans l'ordre des tropes ce qu'est le paradigme dans l'ordre des rigidités de la langue, et la sélection dans celui des opérations de parole. Ou bien, si la métaphore de Jakobson est elle-même déjà « profonde », la responsabilité de la confusion doit être imputée au passage imprudent que le linguiste se permet du plan de la langue à celui de la rhétorique. A suivre son structuralisme strict, il n'y a pas de figure de langue, mais seulement des règles, ni de figure de parole, mais seulement des opérations réglées, et la figure n'entre vraiment dans le langage qu'à l'étage du « style », quand les unités sont assez grosses pour que l'ordre à suivre ne soit plus contraint et que le fantasme puisse « librement » (c'est-à-dire sous l'effet de contraintes qui ne sont pas linguistiques) se loger non pas *derrière* les mots, mais *au milieu* d'eux, invisible. Et telle est bien la doctrine que professe ailleurs Jakobson en matière de hiérarchie des unités : liberté croissante du locuteur à mesure qu'on s'élève vers les plus grosses unités [48].

Il me semble que c'est l'attention préoccupante portée à la théorie du sujet, sous le couvert de celle de la signification, qui fait prendre à J. Lacan la métonymie pour une métaphore comme dans *Sa gerbe n'était point avare...*, et la métaphore elle-même pour la constitution d'une profondeur, d'un au-delà par occultation. Une théorie structurale du langage ne saurait le suivre là dessus. La théorie freudienne du rêve le peut-elle ? La Verdichtung est pour Freud une authentique opération de compression. Il faut la concevoir spatialement : le récit du rêve consigné tient en quelques lignes ; son interprétation, c'est-à-dire l'exposition de la pensée du rêve, est « six, huit, douze fois plus étendue [49] », Il faut renoncer, il est vrai, à mesurer le coefficient de compression (Verdichtungsquote), faute de connaître directement l'étendue « réelle » des pensées. N'empêche qu'on a affaire à une topographie, avec deux plans superposés, celui de la pensée en dessous de celui du « contenu », le travail du rêve opérant entre eux, en épaisseur, produisant l'opposition latent/manifeste. Alors l'exigence de resserrement du deuxième espace quant au premier fait comprendre les deux propriétés que Freud retient dans la Verdichtung : elle est une omission (Auslassung), et elle est une surdétermination (mehrfache Determinierung [50]). Omission de pensées qui ne peuvent passer au plan supérieur, surdétermination d'éléments du rêve qui recueillent sur eux plusieurs significations de pensée. L'inspiration topographique est si forte ici qu'on dirait que la condensation est motivée non plus par la censure, mais par des contraintes de

48. *Op. cit.*, p. 47.
49. *G.W.*, II/III, S. 284 ; p. 242.
50. *Ibid.*, S. 287 et 301.

lieu, strictement parlant : le lieu où l'on rêve étant plus étroit que celui où l'on pense.

Et qu'il s'agisse d'une opération foncièrement non linguistique, Freud nous en assure en s'attardant longuement au sort que subissent les mots dans cette compression. Où comprendra-t-on le mieux (« am greifbarsten ») le travail de condensation? « Quand il a choisi pour objet des mots et des noms. Il est fréquent que les mots soient traités par le rêve comme des choses (Dinge) et qu'ils soient affectés par les mêmes combinaisons que les représentations de choses (Dingvorstellungen) [51]. Et ce n'est pas un cas rare, il est « extrêmement fréquent », et c'est pourquoi l'analyse de la formation de mots absurdes (unsinnige) est « particulièrement propre » à faire saisir l'opération de condensation [52]. On a là la preuve formelle que pour Freud ce travail affecte le langage articulé (celui dans lequel est silencieusement d'abord, explicitement à la fin de l'interprétation, couchée la pensée du rêve) comme peut le faire un travail de déconstruction. La substitution était pour Jakobson une opération *constitutive* du discours ; la condensation est pour Freud une transformation *destitutive* du discours. Nous voici aux antipodes de J. Lacan : « Qu'est-ce qui distingue ces deux mécanismes — métaphore et métonymie — qui jouent dans le travail du rêve, *Traumarbeit*, un rôle privilégié de leur homologue fonction dans le discours ? — Rien, sinon une condition imposée au matériel signifiant, dite *Rücksicht auf Darstellbarkeit* qu'il faudrait traduire par : égard aux moyens de la mise en scène (la traduction par : rôle de la possibilité de figuration étant ici par trop approximative). Mais cette condition constitue une limitation qui s'exerce à l'intérieur du système de l'écriture, loin qu'elle le dissolve en une sémiologie figurative où il rejoindrait les phénomènes de l'expression naturelle [53]. »

Il ne semble pas nécessaire de reprendre la discussion pour la métonymie ; elle aboutit à la même conclusion. Jakobson et Lacan ont beau cette fois s'accorder à lui imputer la Verschiebung, c'est au prix d'un véritable jeu de mots. La métonymie a déjà bien du mal à jouer, dans la rhétorique, le rôle que Jakobson attribue justement à la combinaison dans l'acte de parole et au rapport syntagmatique dans le tableau de la langue ; *a fortiori* si, sortant tout à fait du discours, il lui faut faire fonction de ressort pour le déplacement onirique.

Quant aux égards qu'a le travail du rêve à l'endroit de la figurabilité, il n'est pas possible non plus, le voudrait-on, de suivre J. Lacan dans sa remarque. Non seulement celle-ci relègue ces égards au second plan, ce que n'autorise nullement le texte de Freud, mais surtout elle se refuse à créditer cette figurabilité de ses

51. *Ibid.*, S. 301-302 ; p. 257.
52. *Ibid.*, S. 309 ; p. 262.
53. J. Lacan, *op. cit.*, p. 511.

deux fonctions : l'une s'exerçant en effet à *l'intérieur* du système de l'écriture, faisant des figures avec les lettres, en route donc non seulement pour l'hiéroglyphe, mais pour le rébus ; mais l'autre, dont J. Lacan ne dit mot, usant de la force de désignation du langage et remplaçant bel et bien, comme dans l'exemple de Silberer ou de Magritte, le signifié par l'un des désignés, le concept par l'un des objets. C'est la prévention de la clôture du système qui empêche de rendre justice au texte de Freud.

On peut peut-être dire que le rêve est articulé comme un langage. Il faut alors accepter que ce mot perde la précision dont la linguistique structurale après Saussure l'avait doté, il ne renvoie plus à une étude de la langue, mais du discours ; c'est notamment la théorie de la signification comme valeur et de la valeur comme entourage paradigmatique et syntagmatique, qu'on doit, sinon abandonner, du moins compléter par une théorie du *sens* ; c'est du même coup la doctrine de l'indissociabilité du signifiant et du signifié, c'est-à-dire de la transparence du signe qu'il faut équilibrer par une justification de l'épaisseur du discours. Il faut que le langage dont on se réclame soit un langage « lourd », un langage qui travaille, qui cache, qui montre, métaphoriquement sans doute, mais d'une métaphore cette fois comprise à la manière de l'œuvre. De sorte qu'à première vue le « langage » du rêve paraît n'être pas plus et pas moins que celui de l'art [54]. Il en est au principe, il est peut-être son modèle. Entre la substitution de Jakobson et la métaphore de Lacan, il y a la même distance qu'entre le discours et la figure. Espace des invariances là, ici étendue où se joue la plasticité de choses « vues ». Espace lisible ou audible, étendue du visible (et de l'invisible).

54. Combinaison indissociable de discours et de sensible, parlant à coups de choses, faisant de la figure avec des mots. Ce qui fait que si l'on veut placer le rêve dans l'échelle linguistique, ce n'est pas à l'étage des opérations de parole portant sur les petites unités qu'on doit le loger, mais à l'étage de la stylistique, comme E. Benveniste : « C'est dans le style, plutôt que dans la langue, que nous verrions un terme de comparaison avec les propriétés que Freud a décelées comme signalétiques du « langage » onirique » (*Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 86 [= Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne, *La psychanalyse*, I, 1956]). — Après des hésitations, J. Laplanche et S. Leclaire parviennent à une conclusion voisine : « quant au *statut ontologique* de l'inconscient ainsi constitué, faut-il rappeler que, si c'est un statut de langage, ce langage ne peut absolument pas être assimilé à notre langage « verbal » ? » (L'inconscient. Une étude psychanalytique, *Les temps modernes*, 183 (juillet 1961), p. 118). Cette dernière remarque manque encore de rigueur ; c'est « langage de communication » qu'il faudrait dire. Dans le langage verbal lui-même, il y a des figures qui font échec à la communication, et qui sont des rejetons de l'inconscient. Freud les a identifiées sur le *Witz*.

III

Reste la quatrième opération à explorer, l'élaboration secondaire. Elle paraît faire paradoxe quant à notre thèse : Freud dit d'elle que sa fonction est de faire du rêve un Tagtraum, une rêverie éveillée, de le doter d'une ordonnance conforme aux lois de l'intelligibilité ; il va même jusqu'à soutenir qu'elle relève de la pensée normale [55]. En conséquence de quoi cette élaboration paraîtra en effet secondaire, seconde au processus primaire, imposant le langage articulé à un matériel dont Freud s'est évertué, dans la section portant sur la figurabilité, à montrer qu'il ignorait presque toutes les catégories de la pensée raisonnable. Bref « ce travail (qui) ne pense pas », voici qu'il recourt au discours de la pensée consciente ou préconsciente. Comment continuer à soutenir que les opérations qui transforment la pensée du rêve en son contenu sont réellement travail ? Ne faut-il pas au moins faire une exception pour la quatrième qui paraît relever entièrement du langage ? Mais comment comprendre cette exception ? L'ordre du discours que le travail du rêve a pour fonction de rendre intelligible, selon Freud, qu'en tout cas il viole, cet ordre jouerait-il un rôle dans sa propre occultation ?

Freud n'est pas aussi formel qu'on vient de le dire au sujet de cette élaboration. Il est vrai qu'il l'impute à la pensée normale. qu'il la charge de bâtir une façade du rêve [56]. Mais d'abord il se refuse à en faire une opération *postérieure* aux trois autres, « ses contraintes constituent dès le tout début (von allem Anfang) l'une des conditions auxquelles doit satisfaire le rêve, et cette condition agit par induction et sélection sur le vaste matériel des pensées de rêve en même temps que (gleichzeitig) et exactement comme (ebenso wie) la condensation, la censure et la figurabilité [57] ». Il y a plus. La « façade » que cette élaboration doit fabriquer, l'ordre qu'elle doit mettre dans le chaos que laisserait le remue-ménage des trois premières opérations, il se peut qu'elle le rencontre là où on ne l'attend pas, il arrive, dit Freud, qu' « elle trouve déjà là, toute préparée, dans le matériel des pensées du rêve, une telle configura-

55. *G.W.*, II/III, S. 495 ; p. 425.
56. *Ibid.*, S. 495 et 497.
57. *Ibid.*, S. 503.

tion (ein solches Gebilde) qui attend d'être utilisée[58] ». Ainsi la peau du rêve peut être ce qu'il a de plus profond. « L'élément des Traumgedanken (vous lisez bien *pensées* du rêve) auquel je songe, j'ai coutume de le désigner comme *Phantasie* », ajoute Freud (souligné dans le texte). Son analogue pour la vie éveillée est le Tagtraum, le « petit roman », la « story ». Certains de ces romans sont conscients, d'autres inconscients. C'est sur de tels fantasmes bâtis à partir de souvenirs, et non sur les souvenirs eux-mêmes que les symptômes hystériques s'édifient. Les traits essentiels de ces romans sont ceux-là même des Nachttraümen. « Leur étude aurait pu à vrai dire nous ouvrir l'accès le plus court et le meilleur à la compréhension des rêves nocturnes[59] ». On a dit plus haut qu'il fallait peut-être classer au plan des pensées de rêve, non pas un discours, mais des fantasmes. Ce passage y incite. Ce qu'il y a en couverture du rêve est quelque fois aussi ce qu'il y a au centre. Le « roman » n'est jamais un arrangement ultérieur, et il est quelquefois un arrangement archaïque, dans lequel les souvenirs mêmes (des scènes primitives) sont engagés, articulés. Le fantasme n'est pas seulement de jour *et* de nuit, il est de façade *et* de fondation.

Evidemment les « quelquefois », les « il arrive que », mis bout à bout avec l'imputation de l'élaboration secondaire à la pensée normale, ne font guère une doctrine cohérente. Mais l'hésitation même mérite attention. Il faut nous laisser guider par Freud ; aussitôt après ces réflexions sur la Phantasie, Freud affirme que l'élaboration secondaire est avec le contenu de rêve dans un même rapport que la pensée éveillée (préconsciente) avec le matériel perceptif : mise en ordre quasi pulsionnelle qui efface la différence du donné avec l'attendu et empêche de *recevoir* véritablement. Fonction du ψεύδειν, qui fait penser à ce que Platon dit des peintres et des sophistes, mais qui ici paraît attribuée par Freud au discours lui-même.

Et c'est pour illustrer cette fonction de tromperie qu'il donne l'exemple des « inscriptions mystérieures », exemple pris dans le journal qui a fait les bonnes soirées de la Bavière et de l'Autriche pendant un siècle et dont Freud était, dit J. Lacan, un « lecteur assidu ».

« S'il me faut chercher quelque part un objet auquel comparer la configuration définitive du rêve telle qu'elle se présente après l'intervention de la pensée normale, je n'en vois pas d'autre que ces inscriptions énigmatiques avec lesquelles les *Fliegende Blätter* ont si longtemps intrigué leurs lecteurs. D'une phrase donnée, formulée à moitié en patois pour plus de contraste et dotée d'une signification aussi bouffonne que possible, il fallait leur faire croire qu'elle avait pour contenu (Inhalt) une inscription latine. A cet effet, les lettres qui sont comme les éléments des mots étaient soustraites à leur assemblage en syllabes et placées dans un nouvel

58. *Ibid.*, S. 495 ; p. 418.
59. *Ibid.*, S. 496 ; p. 419.

ordre. Çà et là apparaissait un vrai mot latin, ailleurs on croyait avoir devant soi des abréviations latines ; en d'autres passages de l'inscription encore, où étaient simulées des parties dégradées ou des solutions de continuité, on était abusé au point de passer outre à l'absurdité des lettres isolées. Pour déjouer la supercherie, il fallait se situer au-delà des requisit d'une inscription, fixer le regard sur les lettres, et sans souci pour leur ordre apparent, les rassembler en mots dans notre langue maternelle[60] ». Il n'est pas inutile d'analyser la nature de la supercherie dans ces inscriptions : elle suppose un jeu intéressant du lire et du voir. En feuilletant les numéros des années 1884 à 1898, années pendant lesquelles Freud amassait pour la *Traumdeutung*, j'ai trouvé treize de ces inscriptions. Elles portent toutes le titre *Rätselhafte Inschrift*. Quelques-unes sont sans figure : on passe du texte manifeste (ayant l'apparence de latin généralement) au texte latent (en dialecte du Sud) par simple déplacement du découpage dans le continuum phonique. Par exemple : Integram addi coenam gymnasium ista nix vomia galata in trina (= In de Grammatiken am Gymnasium ist a' (auch) nix vom Jaga-Latein drinna !)[60 bis]. Freud pense surtout aux inscriptions entées de figures ; pourtant cette première catégorie nous apprend quelque chose : que le passage du texte manifeste au texte latent se fait par déplacement sur la réalité *phonique* du premier énoncé. On verra l'importance de cette remarque. Pour classer les inscriptions figurées, trois éléments, et non plus deux doivent être pris en considération : le « texte » latent (= Traumgedanke) qui est la solution de l'énigme ; le texte manifeste (= Trauminhalt après l'élaboration secondaire) qui est le texte de l'inscription ; et la scène figurée (= Darstellung).

Allons du texte manifeste à la scène ; il peut lui être uni de trois façons : unité de lieu, quand le signifiant linguistique et la figure sont inscrits dans le même espace représentatif ; de culture, quand l'un et l'autre renvoient à une même civilisation ; de sens, quand le *signifié* du texte manifeste peut être rapporté à la *scène*. De là huit catégories possibles en principe :

Catégories	Unité de lieu	Unité de culture	Unité de sens
I	+	+	+
II	+	+	—
III	+	—	—
IV	+	—	+
V	—	+	+
etc...			

Les catégories commençant par le signe — sont ici exclues ; ce ne seraient pas des inscriptions, mais des légendes, textes appar-

60. *Ibid.*, S. 505 ; p. 426-427.
60 bis. Numéro 2093 (1885), S. 78.

Räthſelhafte Inſchrift.



(Auflöſung in nächſter Nummer.)

12

Räthſelhafte Inſchrift. (Schwäbiſch.)



(Auflöſung in nächſter Nummer.)

13

tenant à un autre espace que celui de la figure. Restent les catégories I à IV. Les inscriptions recueillies se classent dans les groupes II, III, IV. Le groupe I aurait pour type une inscription logée dans le même espace que la scène, renvoyant à la même culture, dotée d'une signification ayant rapport avec la scène. L'inscription de la planche 18 a [61] se rapproche de ce cas ; néanmoins le personnage étant plutôt austro-allemand que latin, il vaudra mieux la classer dans le groupe IV. L'inscription de la figure 12 [62] appartient au groupe II : l'unité de sens fait défaut, le texte pseudo-latin étant absurde. Enfin nous placerons l'inscription de la figure 13 [63] dans le groupe III.

Si l'on va maintenant de la scène au texte latent, deux cas peuvent se présenter : ou ce texte est prononcé par un personnage de la scène ; ou il ne l'est pas, et il s'agit alors d'un commentaire imputable à un tiers (l'auteur, le lecteur), qui n'appartient pas à la situation. Les figures 12 et 13 sont dans le premier cas ; la figure de la planche 18 a dans le deuxième. Ce deuxième critère est indépen-

61. *Fliegende Blätter*, n° 2034 (1884), S. 20. La solution de l'énigme est : *Nae* (Nein), *wie dies Ding da schön ist !* (= Ce qu'il est beau, c't'objet-là, hein !). L'inscription latine signifie : *Naevia ornée de roseaux.*

62. *Ibid.*, n° 2277 (1889), S. 100. Solution : *So, g'rad' essen Sie a' Ganserl ? ! —I' nehm'an Liqueur— es is mir a' net extra.* (= Alors comme ça, vous mangez une petite oie ? ! —J'prends eun' liqueur, c'est point un extra pour moi.)

63. *Ibid.*, 2241 (1888), S. 15. Solution : *No, was blas' ma ? —Numero Sechs —Hebet a' !* (= Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? — Le numéro six —En route !).

dant du premier. La figure 14 [64] en donne la preuve : pour le rapport du texte manifeste à la scène figurée, elle appartient au groupe III, comme la figure 13 ; mais pour celui de la scène avec le texte latent, elle est placée dans le même groupe que l'énigme de la planche 18 a :

Räthſelhafte Inſchrift.



(Auflöſung in nächſter Nummer.)

14

le texte caché est un commentaire sur la scène, non un énoncé émanant d'elle.

On voit que le rattachement de la figure aux textes latent et manifeste se fait selon les voies les plus diverses. Mais nous ne comprenons vraiment la fonction de l'image qu'après avoir saisi la nature de la relation du texte latent avec le texte manifeste, relation dont j'ai dit un mot à propos des *Inschriften* sans figure. Ce passage consiste en une double transformation : d'une langue à une autre ; de la phonie à la graphie. Tout d'abord, la langue latente est la langue maternelle ; c'est une angue vivante, prise dans sa réalisation la plus usuelle (phonique). La figure manifeste de l'inscrip-

64. *Ibid.*, n° 2078 (1885), S. 168. Solution : *Die Anna is da und da Seppei steht a'* (= *auch*) *d'rob'n, aber er sieht sie net.* (= La Anna est là et le Seppei s'tient aussi par en haut, mais il la voit point).

tion est étrangère, morte ; surtout, c'est une pseudo-langue : l'inscription ne satisfait pas aux contraintes syntaxiques et/ou lexicales du latin. Cette première transformation suffit évidemment à montrer la finalité illusoire de l'élaboration secondaire; elle met en avant un texte trois fois incompréhensible : la plupart des lecteurs des *Fliegende Blätter* ne lisent pas le latin ; c'est une langue morte dont les énoncés restent inouïs ; elle n'a que l'apparence de la langue. Nous sommes ainsi invités à ne pas attribuer trop hâtivement l'élaboration secondaire à une instance rationnelle : ce qui résulte de son intervention ne l'est pas précisément ! Enfin cette première transformation n'est nullement une traduction. Toute traduction passe par le signifié ; ici on donne seulement une équivalence dans l'ordre des signifiants.

Ceci nous conduit à examiner la deuxième transformation, celle du phonique en graphique, qui est encore plus intéressante. On ne peut passer du texte latent à celui de l'inscription, ou inversement, qu'en recourant à l'homophonie. Si vous, paysan autrichien, ne *prononcez* pas le texte *novas plasma,* vous n'entendrez jamais *No, was blas'ma ?* C'est là la moitié du secret (l'autre est qu'il faut déplacer les intervalles). Le texte manifeste est la notation graphique, simulant une autre langue, d'un énoncé prononcé en dialecte. L'élaboration (onirique) effectue donc une analyse phonique des mots et la redistribution des lettres (tenues pour l'équivalent écrit des phonèmes de la langue initiale) en mots d'une autre langue. Opération voisine de celle de la contrepèterie, à deux différences près : on change de langue, l'arrangement obtenu n'est pas nécessairement signifiant (en fait il l'est rarement : cas de la planche 18 a).

Il serait plus fécond de rapprocher cette opération de celle qui aboutit à ce que Saussure appelle *hypogramme* [65]. Par exemple dans ce vers de l'Iliade :

Ἄασεν ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτος ἀϋτμή,

les syllabes du nom *Agamemnon* sont dispersées en d'autres mots si bien qu'*Agamemnon* est pour ainsi dire souscrit, hypographié, dans ce vers. Ce qui pourtant distingue nos inscriptions des hypogrammes, c'est encore une fois le changement de langue (mais il n'est pas essentiel), c'est surtout que dans l'hypogramme, le texte manifeste contient des redoublements, inversions, conversions de syllabes du nom caché, tandis que dans l'élaboration secondaire, le texte manifeste n'est pas plus étendu que l'énoncé latent : l'opération effectuée, dans un sens ou dans l'autre, il n'y a pas de reste, comme dans un véritable anagramme. Les répétitions, les chiasmes, etc., de l'anagramme, le rapprochent d'une combinatoire musicale (le Ricercare de l'*Offrande musicale*) ou littéraire (*Impressions*

65. Les anagrammes de Ferdinand Saussure, textes inédits présentés par J. Starobinski, *Mercure de France,* n° 1204 (février 1964).

d'Afrique de R. Roussel), comme le suggère Bally dans une lettre à Saussure, et Starobinski dans son commentaire. C'est que, dans ces cas, le « texte » manifeste (au sens large du mot) doit être « lisible », c'est-à-dire intelligible, audible, par lui-même. Il abrite le nom, la formule canonique, mais en en laissant retentir les éléments dispersés dans sa forme à lui, qui doit donc être *de même nature* qu'eux. La profondeur hypogrammatique est de l'ordre de la résonance (assonance, consonance) et de l'harmonique : le vers de l'Iliade souligne le nom d'Agamemnon, et Saussure accepte pour son hypogramme ce sens de ὑπογράφειν. qui est « souligner au moyen d'un fard les traits du visage [66] ». Mais la profondeur de notre inscription est opaque. Ce n'est pas un graphe, mais un pseudo-graphe; il est bien homophonique avec le texte d'origine, comme l'hypogramme de Saussure, mais au prix d'une hétérosémie double : transcrit du phonème dans la lettre de façon à produire la présomption d'un autre sens, il suppose la transformation et de la nature du signe et de la signification supposée.

Nanti de cette savante définition : un pseudo-graphe homophonique hétérosémique, on peut revenir à la fonction de la scène. La seule constante qui apparaisse dans la classification de ces pseudo-graphes, c'est, on l'a vu, l'unité de lieu entre l'inscription et la scène. Cette unité est ce qui fait le statut propre de l'Inschrift : elle est écrite dans le même espace qu'autre chose, qui est ici l'image. Or l'unité topique de l'écrit et de la scène indique que le texte venu se placer dans le même plan que l'image va subir les contraintes propres à ce plan et trahir celles de l'écrit. Par ce simple placement de l'inscription, on passe de l'espace linguistique, celui de la *lecture,* qui est celui où l'on *entend,* à l'espace visuel, celui de la peinture, où l'on *regarde.* L'œil n'écoute plus, il désire. Or le texte manifeste ne trompe, ne se fait prendre pour un autre texte, que dans l'exacte mesure où on le regarde sans l'entendre. L'inscrit est une sorte de non-écrit ; son espace ambiant est celui d'un objet, non d'un texte. L'espace d'un objet est à voir, non à lire. Et ce voir est un désirer.

La fonction de l'image est de consolider le pseudo-graphe. Ecrit, mais surtout écrit comme une inscription, inscrit, un texte se prête à la pseudologie, puisqu'il appartient par ses lettres à l'objet dans lequel il est tracé. Il se donne à voir en même temps que cet objet, et il restera dessin tant que l'officiant ne viendra pas le faire *entendre,* comme André Leroi-Gourhan le suppose pour les peintures rupestres [67]. Le support de l'image envoûte le texte ; l'image remplit son antique fonction de *pseudein.* Mais il faut qu'il y ait du *pseudein* dans l'écrit. Le texte trompe non par l'oreille, mais par l'œil. Tromperie essentielle : le rêve, dit Freud, fait surtout usage d'images visuelles. Voir contrarie entendre et parler, comme

66. *Ibid.,* p. 246.
67. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, loc. cit.,* notamment I, chap. VI ; II, chap. XIV.

désirer contrarie comprendre. Telle est du moins l'algèbre freudienne.

Il faudrait prolonger ces observations : l'ambiguïté de l'écrit, objet de lecture et objet de vue (de vision), on peut la retrouver dans l'ambiguïté initiale du dessin. Ligne ouverte, ligne close sur soi. La lettre est une ligne fermée, invariante ; la ligne est le moment ouvert d'une lettre peut-être qui se referme ailleurs, de l'autre côté. Ouvrez la lettre, vous avez l'image, la scène, la magie. Refermez l'image, vous avez l'emblème, le symbole, et la lettre. Ces propositions trouvent leur commentaire dans l'admirable travail que les manuscrits romans effectuent sur la lettrine. On en aura une faible idée par cet R tiré des *Moralia in Job* faits à Cîteaux au XII[e] siècle (*pl.* 18 b), où l'on saisit la lettre menacée, envahie par la ligne, l'esprit par l'œil, l'église par le barbare, le Livre enfin par la plastique ornementale qui vient des Irlandais, en même temps que la verticalité répressive du saint s'oppose au baroquisme bonhomme du dragon : la lettre s'ouvre, on va vers la miniature, et vers le tableau profond. Engendrement, ré-engendrement de la peinture à partir de l'écriture. Cela suppose l'ambiguïté de la ligne dont parlait A. Lhote : elle peut délimiter un contour, enfermer un espace, le doter d'une identité formelle ; cela s'appelle écrire ; elle peut être la trace du geste qui engendre un espace, le sillage d'un mouvement qui campe, qui organise, et la peinture n'en finit pas de revenir à cette gestation énigmatique, de l'offrir à l'œil qui la désire pour qu'il s'y trompe et s'y trompant, retrouve sa vérité spatialisante. « Nous, dit Breton, qui avons toujours préféré l'ombre à la proie... »

Le texte lu-entendu est sans profondeur, même sans espace sensible, le texte vu se loge là-bas, à côté de l'image. Ce là-bas fait son énigme, le fait *rätselhafte*. Par sa position dans l'étendue de vision, il en appelle à une distance de l'œil à lui-même, qui est la distance représentative ; tandis que lu, peu importe d'où il l'est, il ne l'est de nulle part. Du lu au vu, on passe d'une négativité « horizontale », plate, atopique à une négativité « verticale », profonde, constitutive du lieu : le lu appartient au système des écartements qui constitue le code de la langue, le vu requiert l'ouverture, la transcendance, le montrer-cacher. L'énigme fait signe à l'œil, raison pour laquelle le rêve donne la préférence aux images visuelles.

Enfin, revenons maintenant à l'élaboration secondaire et cherchons à la comprendre à partir de ce statut des inscriptions. Où s'insère son travail propre ? On a dit tout à l'heure que Freud hésite à la situer dans la topologie du travail du rêve : elle agit d'*aussi loin*, d'aussi profond que les trois autres opérations ; mais pourtant elle relève de la pensée normale. Cette ambiguïté n'est-elle par la même que celle de l'*Inschrift* : l'ambiguïté de ce lu, mi-vu, mi-entendu ?

Freud dit que la fonction de l'élaboration secondaire est d'effacer du rêve le style absurde, incohérent dans lequel les trois premières opérations, laissées à elles-mêmes, le produisaient. Le

désir agissant « librement » dans les contraintes du texte initial, il laisserait après lui le relief tourmenté, illisible, du « contenu ». L'élaboration est un travail qui contrarie celui-là en fabriquant un texte manifeste comme l'inscription « latine ». Ce travail consiste en une *mise à plat* apparente du relief, obtenue par l'utilisation des creux et des saillies, des cimes et des vallées, à des fins d'écriture. Imaginez qu'un soulèvement de l'écorce terrestre ait distribué les figures du relief de telle sorte qu'on puisse, vues d'avion, les prendre pour des lettres, pour des mots. L'élaboration secondaire serait la force sélective qui orienterait les poussées pour qu'elles déposent leurs produits de manière à les rendre lisibles. Ici on passe de l'énergétique au linguistique qui est lisible. Et c'est par où l'élaboration secondaire appartient à la pensée normale, suppose l'intelligibilité et l'intelligence.

Mais ce lisible est un pseudo-lisible. La signification lisible du rêve, son contenu immédiat ne peut pas être lu ; et même quand il l'est, il ne *doit* pas l'être : Freud répète que nous ne devons pas traiter le contenu comme un texte, mais comme un objet. C'est que l'inscription, même quand elle a un sens (en latin, mais on a vu que c'est l'exception : *pl.* 18 a), son sens est suspect, ne peut que leurrer l'interprète. Il faut ne pas croire à « rêvons d'or » ; pour atteindre « Révolution d'octobre », caché sous le texte doré, il faudra reconstruire un texte primitif déconstruit par le travail, ou si l'on préfère, déconstruire l'édifice, la figure, construite par les opérations. Donc l'intelligible du texte est un pseudo-intelligible : ce qui dans tous les cas est conservé du texte, c'est justement l'unité distinctive (phonème, graphème), qui est non-signifiante ; et c'est l'unité signifiante (monème) qui, dans beaucoup de cas, se trouve détruite ; ce qui dans la plupart des cas manque, c'est l'unité du discours, parce que la syntaxe du latin n'est pas respectée ; et enfin dans les cas rarissimes (Naevia) où l'architecture entière des unités linguistiques est respectée, c'est par le sens même qui émane du discours apparent que l'esprit est induit en erreur. Plus on se rapproche du vrai langage, plus on s'expose au vrai mensonge. La figure ne peut mentir, n'ayant pas prétention à l'univocité. L'intelligibilité est donc plutôt jouée, imitée, que vraiment satisfaite. C'est pourquoi Freud parle de méprise [68].

S'il dit aussi que l'élaboration secondaire est comme une pré-interprétation [69], c'est seulement parce que le contenu emprunte à l'interprétation son outil, le langage articulé ; mais c'est pour le détourner de sa position linguistique et en faire un usage criminel, le texte étant pris comme chose, chose phonique, chose visible, et non assemblage de signes vides, de cénèmes. Il y a deux fonctions contrariées dans cette élaboration secondaire : elle introduit du texte dans le plan de la figure (*Inschrift*) ; elle sauvegarde de la

68. *G.W., loc. cit.*, S. 504 ; p. 426.
69. *Ibid.*, S. 494 ; p. 418.

figure ancrée dans le texte. Le texte de l'inscription est donc faux, et il trompe ; mais il témoigne aussi ; la bizarrerie de son découpage, sans compter l'image même qu'il est censé commenter (nous retrouvons ici les *deux* modes de figuration : dans la lettre, et dans la désignation), atteste que quelque chose doit habiter cette figure double : c'est une *figure à lire*.

Or cette dualité de fonction, de position, est celle même du *fond* du rêve. Au fond, il y a le Gedanke, et pour Freud, c'est un texte qui est logé dans l'Inhalt comme dans une figure. Seulement, et c'est temps de le dire, ce texte, personne ne l'a jamais lu ni entendu. Le Gedanke n'est jamais donné autrement que *figuré,* dans un Inhalt. La figure habite le texte réputé initial.

A partir de cette remarque on peut comprendre l'hésitation de Freud à propos de l'élaboration secondaire : façade ou fond, *Inhalt* ou *Gedanke* ? L'élaboration répète une constitution profonde, c'est pourquoi elle est à la fois en surface et au cœur du rêve, par une sorte d'analogie. S'il en est ainsi, c'est qu'au fond ce mouvement d'échange déjà, ce tourbillon, a eu lieu, ne cesse d'avoir lieu : dans le texte du fond il y a tout de suite de la figure ; toujours déjà de la figure. Dans la figure du fond, déjà du texte. Nous sommes d'abord sourds. Nous ne commençons pas par entendre pour repousser ensuite l'énoncé épouvantable. Le désir ne travaille pas un texte donné en clair, pour le travestir ; il ne laisse pas entrer le texte, il le devance, s'y loge, et nous n'avons jamais que du texte travaillé, mixte de lisible et de visible, no man's land où la nature s'échange contre des mots, et la culture contre des choses. Il faut supposer une situation princeps où le refoulement et le retour du refoulé se constituent ensemble. Laplanche et Pontalis y voient justement le fantasme [70].

Rêverie, rêve, fantasme sont des mixtes où il y a à lire et à voir. Le travail du rêve n'est pas un langage ; il est l'effet sur le langage de la force qu'exerce le figural (comme image ou comme forme). Cette force transgresse la loi ; elle empêche d'entendre, elle fait voir : telle est l'ambivalence de la censure. Mais ce mixte est princeps, on ne le trouve pas seulement dans l'ordre du rêve, mais dans celui du fantasme « originaire » lui-même : discours et figure à la fois, parole perdue dans une scénographie hallucinatoire, violence initiale.

70. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme, *Les temps modernes,* 215 (avril 1964), p. 1833-1868.

CONNIVENCES DU DESIR AVEC LE FIGURAL

Il y a une connivence radicale de la figure et du désir. Elle est l'hypothèse qui guide Freud dans l'intelligence des opérations du rêve. Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de transgression : le « texte » du préconscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui le rendent méconnaissable, illisible ; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte : elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires.

Regardons de plus près cette machinerie. Il est utile d'y distinguer trois sortes de pièces. La *figure-image,* celle que je vois dans l'hallucination ou le rêve, que me donnent le tableau, le film, est un objet posé à distance, thème ; elle appartient à l'ordre du visible : tracé révélateur. La *figure-forme* est présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, mais en général non vue : c'est le tracé régulateur d'André Lhote ; la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. La *figure-matrice* est invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme « originaire ». Elle est figure pourtant, non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violence faite aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient. Celle-ci atteste pourtant que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intelligibilité. Etablir cette matrice dans un espace textuel, a fortiori systématique, ce serait l'imaginer comme une ἀρχή, ce serait nourrir à son endroit un double fantasme : celui d'une origine d'abord, ensuite celui d'une origine dicible. Or la matrice fantasmatique loin d'être une origine, atteste l'inverse, que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une *figure-image* hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial.

Image, forme et matrice sont figures en tant que chacune d'elles appartient à l'espace figural selon une articulation particulière, mais stricte. Freud nous a aidé à penser cette articulation à partir du modèle énergétique de l'arc réflexe. L'hypothèse écono-

mique qu'il en tire est que tout déplaisir est une charge, tout plaisir une décharge. Le plaisir obéit au principe selon lequel la décharge d'énergie est toujours recherchée par les moyens les plus expéditifs: il s'agit de ramener l'appareil psychique au minimum d'excitation [1]. En fonction de ce principe, l'énergie circule librement à l'intérieur du système psychique, prête à s'investir sur telle ou telle zone indifféremment du moment que cette zone offre une possibilité de décharge. Cette propriété des processus soumis au principe de plaisir révèle le caractère *non-lié* de l'énergie qui y est employée. Quand, au contraire, l'usage de l'énergie est subordonné au principe de réalité, la fonction à laquelle il obéit n'est plus d'annuler toute tension, mais de maintenir l'énergie à niveau constant ; et surtout la décharge ne peut être obtenue sur n'importe quelle zone de l'appareil psychique, certaines de ces zones étant ouvertes les unes aux autres par le frayage, d'autres isolées par des barrières, et l'ensemble des liaisons d'association et d'exclusion étant sous contrôle du Moi. Le principe de cette réalité subordonne la possibilité de décharge à la transformation du rapport entre l'appareil et le monde extérieur, soit par l'usage du langage, soit par la motricité, soit les deux. Le cheminement de l'énergie procède donc à partir des perceptions et des souvenirs de perception par les représentations de mots vers les centres et les organes moteurs : ce que Freud nomme voie progrédiente [2].

Cette description a beau être conduite sur le modèle de la psycho-physique de Fechner, elle contient déjà, métaphoriquement, un thème qui ne sera jamais désavoué, et qui est essentiel à la situation du figural. L'espace où se meut l'énergie est qualitativement différent selon que celle-ci est liée ou non-liée. L'espace du plaisir et celui de la réalité sont autres. C'est ce qui apparaît déjà dans l'analyse faite par Freud de la situation du très jeune enfant — qui est et reste la situation de l'homme. En présence d'une excitation provenant de l' « intérieur », alors que le processus secondaire n'est pas établi et ne permet pas d'aménager le monde extérieur en vue de réaliser la décharge, le sujet se trouve en état de « motorische Hilflosigkeit », de détresse motrice [3] : en l'absence de la « spezifische Aktion [4] » dont l'accomplissement soulagerait la pression du besoin, la satisfaction de ce dernier demeure entièrement sous la dépendance d'une personne extérieure. Ainsi va s'établir une dissociation entre trois données : la donnée motrice du mouvement réflexe, par exemple celui de la succion, qui accompagne la décharge ; la donnée affective de la satisfaction ;

1. Il sera montré dans *Jenseits...* que le fonctionnement esquissé ici combine deux principes : celui d'inertie ou de Nirvana et celui de constance ; Eros étant essentiellement compromis avec la pulsion de mort d'une part et de l'autre avec la réalité.

2. Ce recensement très rapide correspond à l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895) et aux paragraphes II et III du chapitre VII de la *Traumdeutung* (1900).

3. *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), *G.W.*, XIV, S. 200 ; tr. fr., p. 97.

4. *Esquisse*, tr. fr.., p. 317. *Drei Abhandlungen, G.W.*, V, S. 33 ; tr. fr., p. 17.

la donnée sensible de l'objet dont l'intercession a supprimé l'angoisse et permit la décharge. Quand le besoin réapparaîtra (excitation endogène), l'image d'objet et l'image motrice seront réinvesties en vue d'obtenir la décharge. « Le premier désirer doit avoir été un investissement hallucinatoire du souvenir de la satisfaction [5]. » Le désir naît donc par « étayage [6] »; le sexuel en tant que recherche du plaisir prend appui, étai, sur la pulsion d'auto-conservation ; celle-ci n'obtient satisfaction que par l'action spécifique d'un organe défini ; celui-là saisit le but pulsionnel (la satisfaction) et son objet (l'organe de l'action spécifique) comme des moyens de plaisir. Le désir se constitue comme puissance de plaisir sans satisfaction de besoin.

L'accomplissement du désir (Wunscherfüllung) contient en soi l'absence de l'objet. Cette absence est essentielle au désir et constitutive de son rapport à tout objet qui aura la prétention de se donner pour *son* objet. De même on pourrait dire que l' « absence » de l'organe caractérise son usage du corps : les organes ne sont pas pris par le désir comme moyens de satisfaire le besoin, mais comme zones érogènes dont la mise en excitation induit la mise en scène fantasmatique. Le corps est ainsi détourné. Il est en outre morcelé : dans l'auto-conservation, la fonction spécifique est en principe subordonnée à la survie de l'organisme dans son ensemble ; pour le désir, chaque organe étant une zone érogène possible, l'investissement de la charge sur cet organe est à lui-même sa fin, s'il assure la production des fantasmes accomplissant le désir. On aperçoit ici quel bouleversement de l'espace réaliste et biologique accompagne l'étayage.

Freud en donne un idée lorsqu'il souligne l'importance de la régression [7]. L'accomplissement hallucinatoire est régressif en trois sens : d'abord parce qu'il suppose le parcours régrédient de l'appareil psychique, à l'inverse de ce qui se passe dans l'action spécifique. Celle-ci part de l'excitation, passe par les souvenirs, les traces verbales, les zones motrices, produit une transformation de la réalité, et finalement la satisfaction en tant que décharge à l'extérieur. Dans l'accomplissement de désir, l'excitation traverse les couches de l'appareil dans l'autre sens, et investit des souvenirs de perceptions avec une telle intensité qu'elle suscite l'hallucination. Régressif est donc le déplacement de l'énergie vers le pôle perceptif au lieu du pôle verbo-moteur. Cette régression est le résultat du principe de décharge immédiate à moindres frais ou principe de Nirvana. Mais il y a régression aussi en un sens historique, parce qu'il y a réactivation du souvenir de la première satisfaction : retour à l'expérience infantile. Et surtout la régression se caractérise par

5. *Traumdeutung, loc. cit.*, S. 604 ; tr. fr., p. 509.

6. Anlehnung. Voir essentiellement *Drei Abhandlungen, loc. cit.*, S. 82, 83, 86, 123-130 ; tr. fr., p. 74-79 et 132-140. Le concept a été dégagé par Laplanche et Pontalis, article Etayage, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

7. Voir en particulier *Traumdeutung*, chap. VII, § 2.

l'usage de « modes primitifs d'expression et de figuration à la place des modes habituels [8] » : « nous appelons régression le fait que dans le rêve la représentation retourne à l'image sensorielle d'où elle est sortie un jour [9]. » Il y a une « attraction que le souvenir visuel exerce sur la pensée séparée de la conscience [10] » ; c'est autant par elle que par l'action complémentaire de la censure que la régression se produit : dans l'élaboration de figures défigurées à la place de figures reconnaissables, et de rébus à la place de textes, c'est autant la force propre du désir en son espace et son accointance particulière avec la représentation qui opère, que l'interdit. Ici le figural est pensé comme l'antipode du verbal et du moteur, c'est-à-dire du principe de réalité nanti de ses deux fonctions, langage et action. A ces fonctions le désir tourne le dos.

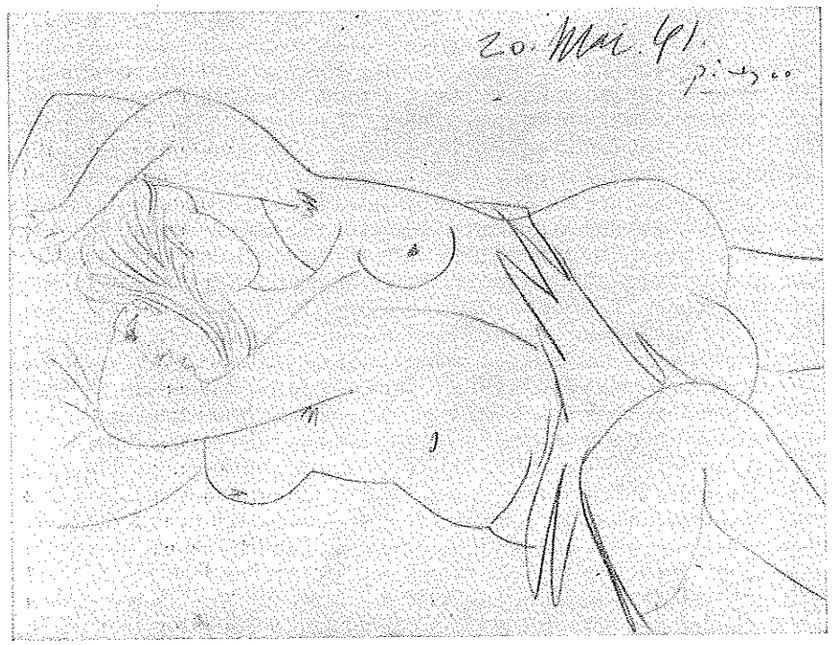
Cette même altérité fait encore l'objet de l'analyse donnée ultérieurement pour caractériser l'inconscient [11]. C'est en effet par une mise en opposition continuelle avec l'espace dans lequel se produisent les processus sous contrôle préconscient que Freud essaie de rendre intelligible l'espace inconscient. Les quatre traits qu'il retient sont : d'abord l'absence de « négations, de doutes, de tout degré dans la certitude », ou « absence de contradiction [12] » : les « jugements » inconscients n'ont pas de modalité et pas de qualité, ils sont toujours assertifs et positifs. Deuxièmement « il y règne (dans l'inconscient) une beaucoup plus grande mobilité des intensités d'investissement [13] » : Freud nomme ici processus primaire cette non-liaison de l'énergie ; les mouvements « libres » de cette énergie sont, dit-il, le déplacement et la condensation. Ces opérations sont explicitement posées ici comme faisant échec au processus secondaire, c'est-à-dire à la perception, à la motricité et au *langage articulé*. Le troisième trait des processus inconscients est qu'ils sont « *intemporels*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, qu'ils ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, qu'ils n'ont absolument aucune relation avec le temps [14] ». Enfin les processus inconscients « n'ont aucun égard à la réalité », ils sont soumis au principe de plaisir, à la « substitution de la réalité psychique à la réalité extérieure [15] ». De sorte que ces processus non seulement n'entrent pas dans les catégories du jugement (modalité, qualité), mais n'obéissent même pas aux contraintes fondamentales du discours : la condensation viole les contraintes lexicales, le déplacement et l'ignorance de la temporalité celles de la syntaxe ; quant à l'indifférence à la réalité, elle manifeste proprement le refus de considérer la référence et le mépris de la dimension de désignation. Les deux espaces du discours, celui du système et celui de la référence, sont transgressés dans les processus inconscients. L'espace où ceux-ci s'inscrivent et qu'ils engendrent, est donc un troisième espace, il diffère de celui du système en ce qu'il est mobilité incessante ; de celui de la référence en ce qu'il prend les mots pour les choses. La mobilité dans le champ systématique de la langue et de l'ordre discursif y induit des court-circuits de sens et des « non-sens » ; la transgression de la distance référentielle ramène à la magie, à la « toute-puissance de la pensée ». Violation des deux négations par conséquent : de la négativité qui tient à distance les termes du système, et de celle qui tient à distance variable l'objet du discours.

8. *Traumdeutung*, *G.W.*, II/III, S. 554 ; tr. fr., p. 466. Le passage cité a été ajouté en 1914.
9. *Ibid.*, *G.W.*, S. 550 ; tr. fr., p. 461.
10. *Ibid.*, S. 553 ; tr. fr., p. 464.
11. Das Unbewusste (1915), *G.W.*, X, S. 294 ; tr. fr. in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, p. 96-98.
12. *Ibid.*, S. 285 et 286 ; tr. fr., p. 97-98. Dans le même sens on trouve dans les *Nouvelles conférences* sur la psychanalyse (1932) les précisions suivantes : « Tous les modes de langage propres à traduire les formes les plus subtiles de la pensée : conjonctions, prépositions, changements de conjugaison et de déclinaison, tout cela est abandonné, faute de moyens d'expression, seuls les matériaux bruts de la pensée peuvent encore s'exprimer comme dans une langue primitive, sans grammaire » (*G.W.*, XV, S. 29 ; tr. fr. : *Nouvelles conférences* (1936).
13. *Ibid.*, *G.W.*, X, S. 285 ; tr. fr., p. 97.
14. *Ibid.*, S. 286 ; p. 97.
15. *Ibid.*, S. 286 ; p. 97 et 98.

On voit qu'il ne suffit pas de dire que l'inconscient, c'est l'introduction de la seconde, comme variabilité, dans la première. Une telle réflexion risquerait de conduire à opposer à la philosophie du système une philosophie du « geste » phénoménologique, du chiasme, de la profondeur. Mais l'espace inconscient en son fond n'est pas davantage celui du geste que celui des invariants. C'est un espace topologique. Si l'on peut se méprendre à ses effets, c'est que du point de vue du langage, la transgression de l'espace systématique par des déplacements et condensations peut aussi bien être imputée à la mobilité caractéristique de l'espace de référence (espace sensible) qu'à celle du processus primaire. Ce recouvrement des deux fonctions n'est peut-être pas lui-même innocent. La force qui se meut à toute allure dans l'espace sauvage de la non-liaison peut grâce à lui se faire passer pour la gracieuse, spatieuse mobilité du geste gestateur des philosophies du corps-conscience. Ce qui incite à la confusion, mais en même temps nous oblige à nous en méfier, c'est que parmi les opérations du rêve, il n'y a pas seulement la distorsion condensant et déplaçant les unités du rêve, il y a la prise en considération de la figurabilité : n'est-ce pas la preuve qu'on a affaire à la dimension de désignation ? que c'est elle qui, rabattue dans le cours du discours et dans l'espace bien réglé et bien tempéré qui est celui de la communication, y jette le désordre, des effets de sens qui ne procèdent pas de la signification ni de la syntaxe, mais de la vue ?

A s'en tenir là, on bâtira peut-être une philosophie du sujet, on se rendra incapable de comprendre le rêve, et en général le symptôme. Ce n'est pas l'espace esthétique qui vient s'appliquer sur l'espace linguistique dans le rêve, l'étendue corporelle elle-même est pour ainsi dire élargie au-delà des dimensions mondaines qui sont les siennes en état de veille, Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous *dormons* en rêvant, et que justement

la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n'a pas seulement pour fonction d'éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps [16] ; et surtout, que ce monde qui se creuse et s'offre à l'intérieur de la scène corporelle en expansion, les figures qui s'y produisent n'y sont nullement régies par les règles de la connaturalité, par les directions de l'espace perceptif, par la constitution en profondeur qui fait des choses « réelles » avec des signes nous offrant une de leurs faces et nous masquant les autres. Dans le rêve et dans le symptôme névrotique, ces propriétés de la figure mondaine disparaissent. Si bien qu'au moment où Freud nous apprend que l'une des opérations essentielles du rêve est la figuration, méfions-nous : nous avons le devoir d'en induire qu'on est sorti de l'ordre du langage, mais aussi celui de supposer qu'on n'est plus non plus dans la distance référentielle



15

ou mondaine, s'il est vrai que cette figure n'est pas plus *liée* aux contraintes de la désignation (au nombre desquelles se trouvent à la fois la variabilité du point de vue et l'unilatéralité du visible),

16. M. Sami-Ali, Préliminaire d'une théorie psychanalytique de l'espace imaginaire, *Revue française de psychanalyse*, t. XXXIII (janvier/février 1969), p. 25-78.

qu'à celles de la langue. On a bien affaire à une représentation, mais les règles de l'espace scénique ne sont plus celles de l'espace sensible. Ce n'est pas seulement le texte de l'auteur qui est caviardé, surimprimé, brouillé, c'est aussi la figure des acteurs, la place où ils se tiennent, leur vêtement, leur identité ; quant aux décors, ils changent en pleine action, sans crier gare. L'action elle-même n'a pas d'unité.

Nous pouvons maintenant revenir à nos rangs de figures et spécifier leurs articulations respectives avec l'espace inconscient. La *figure-image* est celle qui se donne à voir sur la scène onirique ou quasi onirique. Ce qui y subit violence, ce sont les règles de formation de la chose perçue. La figure-image déconstruit le percept, elle s'accomplit dans un espace de différence. Nous pouvons l'articuler avec précision : ce qu'elle déconstruit est le contour de la silhouette ; elle est la *transgression du tracé révélateur*. On en a une illustration rigoureuse dans ce dessin de Picasso (*fig.* 15) où ce qui fait l'objet de la déconstruction, c'est le bord, la ligne qui marque qu'il y a point de vue unique et réifiant ; la coexistence de plusieurs contours induit la simultanéité de plusieurs points de vue. La scène où cette femme dort n'appartient pas à l'espace « réel », elle tolère qu'en un même lieu et en un même temps un même corps offre plusieurs positions. Indifférence érotique au temps, à la réalité, à l'exclusion des postures. D'autres exemples analogues devraient être cherchés pour la déconstruction des valeurs et des couleurs (v. ici p. 404).

La *figure-forme* est celle qui soutient le visible sans être vue, sa nervure ; mais on peut la rendre visible elle-même. Sa relation à l'espace inconscient est donnée par la transgression de la *bonne forme* (Gestalt). La « bonne forme » est la forme pythagoricienne et néo-platonicienne. Elle relève d'une tradition géométrique euclidienne. Une philosophie, voire une mystique, du nombre et de sa valeur cosmique lumineuse s'appuie sur elle [17]. Cette forme est apollinienne. Au contraire la figure-forme inconsciente, la forme en tant que figurale, serait une anti-bonne forme, une « mauvaise forme ». On pourrait la dire dionysiaque [18], en tant qu'énergétique indifférente à l'unité de l'ensemble.

Il n'est sans doute pas facile d'en trouver des exemples dans l'art, s'il est vrai que celui-ci exige qu'Apollon coopère avec Dionysos. L'*action painting* de Pollock, au moins dans les expressions de la période 1946-1953 où est conduit sans concession à son terme le procédé du dripping (qu'on pourrait appeler *passion painting*), pourrait nous donner une idée de ce que peut être la mauvaise forme (*pl.* 19). Ecran plastique entièrement recouvert de coulures chromatiques, absence de toute construction au trait, et même de tout tracé, disparition des effets d'écho ou de rythme provenant

17. Celle qui est recueillie dans le livre de Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931 ; et dans la philosophie plastique de Lhote.
18. Voir Anton Ehrenzweig, *op. cit.*, p. 57 et sq.

des répétitions ou des reprises de formes, de valeurs ou de couleurs à la surface du tableau, a fortiori élimination de toute figure reconnaissable : il semble bien que nous soyons passés du côté du délire bacchique, descendus dans le sous-sol où les « invariants » plastiques, au moins l'invariant linéaire, passent à l'ébullition, où l'énergie circule à toute vitesse d'un point à l'autre de l'espace pictural en interdisant à l'œil de se poser nulle part, d'investir serait-ce un instant sa charge fantasmagorique ici ou là [19].

Enfin la *figure-matrice*. Non seulement elle n'est pas vue, mais elle n'est pas plus visible qu'elle n'est lisible. Elle n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel : elle est la différence même, et comme telle ne souffre pas ce minimum de mise en *opposition* qu'exige son expression parlée, ou de mise en image ou en forme que suppose son expression plastique. Discours, image et forme la manquent pareillement, elle qui réside dans les trois espaces ensemble. Les œuvres d'un homme ne sont jamais que les

19. Ce disant, je m'éloigne de l'interprétation phénoménologico-existentielle que Italo Tomassoni donne de l'œuvre de Pollock, in *Pollock,* Firenze, Sadea, 1968. André Breton voyait, je pense, plus juste, quand il écrivait au sujet d'Arshile Gorky, peintre proche de Pollock, et dès leurs tout débuts : « je dis que l'œil n'est pas *ouvert* tant qu'il se borne au rôle passif de miroir, même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante : exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée; — que cet œil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des bœufs abattus s'il se montre seulement capable de *réfléchir* — qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique. Le trésor de l'œil est ailleurs : la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du *ressort* caché dans la boîte opaque. / Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil ne saurait être fait, en dernier recours, pour inventorier, comme celui des huissiers ou pour jouir d'illusions de fausse reconnaissance comme celui des maniaques. » (*Le surréalisme et la peinture, loc. cit.*, p. 196-197). — Il faut noter la différence totale de fonction qu'assume une peinture qui présente la forme-figurale auprès de celle qui présente l'image-figurale. Les deux espaces ne sont pas compatibles. L'espace du dessin de Picasso reste acceptable, même aimable : c'est l'espace imaginaire, sans doute arraché au silence de la psyché individuelle, et jeté sous *nos* yeux collectifs ; néanmoins le désir continue d'y trouver accomplissement, parce que l'objet (même déconstruit) continue d'être offert sur la scène représentative. Les couleurs formelles ou plutôt anti-formelles de Pollock, qui présentent le mouvement du désir lui-même et non plus de son objet hallucinatoire, ne peuvent pas être investies par le principe de plaisir ; le désir ne désire pas se voir, il désire se perdre, en se déchargeant sur et dans l'objet. L'espace de Pollock est un espace de charge maxima ; pas de perte envisageable, parce que pas d'issue chosiste ou gestaltiste. Du surréalisme au courant abstrait lyrique américain de l'après-guerre, il y a précisément le renversement de l'*image* figurale en *forme* figurale, l'activité déconstructive cesse de ne s'attaquer qu'aux silhouettes visibles et d'y surimprimer des contours visionnaires, elle s'en prend à l'espace-même de la mise en scène, au tracé régulateur, au ressort de l'œil. Dali incarne la conservation acharnée de l'espace scénique, tandis que par Matta, Gorky, Pollock, le sondage et l'exhibition de son sous-sol commencent. A. Breton l'avait pressenti : « Matta porte bien autrement loin la désintégration des aspects extérieurs : c'est que, pour qui sait voir, tous ces aspects sont *ouverts*, ouverts non seulement comme la pomme de Cézanne à la lumière, mais à tout le reste, y compris *les autres corps opaques*, qu'ils sont constamment prêts à fusionner, que dans cette fusion *seule* se forge une clef, qui est le seul passe-partout de la vie (...). C'est ainsi, également, qu'il nous convie sans cesse à un *nouvel espace*, en rupture délibérée avec l'ancien, puisque ce dernier n'a de sens qu'autant qu'il est distributif de corps élémentaires et fermés. » (*Le surréalisme et la peinture, loc. cit.*, p. 192-193). V. ici p. 411.

rejetons de cette matrice ; elle peut s'entr'apercevoir peut-être à travers leur superposition, en épaisseur [20]. Mais la confusion des espaces qui règne « à l'origine » est telle que les mots y étant traités comme des choses et comme des formes, les choses comme des formes ou des mots, les formes comme des mots ou des choses, la déconstruction ne porte plus seulement sur le tracé textuel comme dans la figure littéraire, sur le tracé révélateur comme dans l'image figurale ou sur le tracé régulateur comme dans la forme figurale, mais sur le lieu où se tient la matrice, lieu qui appartient à la fois à l'espace du texte, à celui de la mise en scène et à celui de la scène : écriture, géométrie, représentation — chacune déconstruite du fait de l'immixion des deux autres. Il faut s'y attarder avec Freud [21].

Tels sont donc les modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité : transgression de l'objet, transgression de la forme, transgression de l'espace.

20. C'est la méthode que préconise Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.
21. C'est fait ailleurs ici même.

LE DESIR DANS LE DISCOURS

La connaissance et la vérité.

J'étudie ici la présence du figural dans le discours. Le champ d'étude se trouve borné à l'œuvre poétique. Cette dernière peut être caractérisée sommairement comme constituée d'un texte travaillé par la figure. Voici alors un paradoxe : comment un discours figural, habité par les formations du désir, entretenant le leurre de l'accomplissement, peut-il remplir une fonction de vérité ? Les propriétés d'un texte pris en tant que tel ont, si l'on peut dire, leur destin tracé et leur modèle imposé par les propriétés même du signifiant linguistique. De même que ces dernières constituent un système d'oppositions qui émancipent complètement le discours et du sujet de l'énonciation et de l'objet qu'il désigne, le signifié du discours tend à se constituer pareillement en un système de termes reliés ensemble par des transformations définies ; les propriétés de ce système sont internes : consistance par rapport à la négation et indépendance des axiomes, saturation et décidabilité du système. La propriété de complétude ou d'incomplétude qui définit la relation du système au domaine d'interprétation qui lui est soumis, n'ajoute rien aux propriétés « syntaxiques[1] ». La connaissance se constitue en construisant son « objet » ; cette construction consiste dans l'établissement d'un système de relations entre des termes ; et cet établissement se constitue par des variations sur des termes. A la place du champ où l'objet se donnait d'abord, il y aura un système de concepts. On voit que ce qui vaut comme idéal pour tout système de connaissance, au moins dans son rapport aux deux autres espaces qui nous préoccupent, est le système de la langue. Avec le désigné, c'est-à-dire l'objet donné d'abord dans son champ,

1. Voir Roger Martin, Les idées actuelles sur la structure de la pensée logique, in *Notion de structure et structure de la connaissance* (XX[e] semaine de synthèse, avril 1956), Paris, Albin Michel, 1957 ; du même, *Logique contemporaine et formalisation*, Paris, P.U.F., 1964. Nous recroisons ici le courant de pensée qui procède de Frege, Russell et le Wittgenstein du *Tractatus*. Voir également G.-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Aubier, 1965, par exemple (p. 40) : « La pensée formelle nous paraît consister essentiellement (...) en la construction d'une syntaxe de plus en plus précise à partir d'une sémantique primitive, qui fait correspondre à des noms des choses encore mal définies. »

même rupture qui se spécifie en distance référentielle (arbitraire) dans le langage, en coupure épistémologique dans la connaissance ; quant au figural, à la présence d'une forme à l'intérieur du discours, même volonté d'expliciter toutes les relations internes en un système et par conséquent d'imposer la discontinuité comme règle de l'intelligibilité : dans l'usage de la pertinence, au plus bas degré de la communication (phonologie), et dans celui de l'indépendance des axiomes, au plus haut niveau de la connaissance (formalisation).

La vocation du texte en tant que tel est de s'émanciper de la figure, qu'elle soit désignation ou expression, de rompre les adhérences et les continuités par lesquelles le mouvement de l'esprit qui effectue les variations risque d'être entravé, et les significations qu'il construit simultanément d'être unilatérales. Le savoir a pour vocation d'être valide en tous temps, en tous lieux, et sans considération des sens qui resteraient actifs et muets dans le discours. Il semble en conséquence que le texte poétique ne puisse nourrir aucune prétention à la vérité. Car il est truffé de figures. Le figural est au textuel comme le leurre au savoir.

Voici pourtant notre hypothèse : on peut échapper à cette alternative de l'espace figural qui trompe et de l'espace textuel où se constitue la connaissance. En-deçà de cette alternative, on peut discerner une autre fonction, qui y est omise, et qui serait articulée *par principe* sur l'espace figural, une fonction de vérité.

A l'encontre de ce qui est impliqué dans la révélation, nous ne pensons pas que cette vérité soit la marque de la Parole proférée par l'Autre, simplement brouillée par des effets de réverbération, des lacunes, des condensations, qui en feraient un symbole donné à nous pour qu'il nous donne à penser. L'opacité figurale n'est pas celle d'un deuxième discours dans le discours. Un discours est disposé face à nous pour que nous l'entendions, le lisions. Un discours se lit sur des lèvres ; à défaut des lèvres, le papier, le support, du discours écrit est tourné vers nous comme un visage ; il nous montre sa face. Un deuxième discours est seulement une deuxième face dans la première. Dieu serait seulement cette transcendance-là, d'un vis-à-vis invisible, à la limite inaudible, mais nous saisissant par la présence de son absence. — Nous n'entendons pas sortir de l'idéologie de la connaissance pour retourner à celle de la révélation. Freud aimait dans l'art qu'il ne fasse pas prendre les vessies pour des lanternes, ni l'inconscient pour le ciel. La vérité qui fait signe dans les œuvres vient d'en-dessous ; son père est le désir. Cette vérité n'enseigne rien, n'est pas édifiante. Elle ne nous regarde pas, elle ne nous fait pas face, elle surgit à côté de l'endroit attendu. L'inattendu, l'envers, sont ses points d'émergence. Le désir n'a pas de lèvres sur lesquelles lire ce qu'il dit. Il ne se présente pas à nous ; il nous élide ; il tire notre œil là-bas, il représente ; lui et nous allons nous perdre de l'autre côté de la vitre. Sauf si, par quelque artifice, la vitre est ainsi traitée

que nous ne puissions la méconnaître et accomplir ce que requiert le désir, que nous soyons rabattus sur le mouvement même de cette poussée qui d'abord nous jetait vers la scène, et que nous ayons la force de nous maintenir devant elle l'œil ouvert. La fonction de vérité serait ce traitement de la vitre à fantasmes. Pas exactement miroir.

Comment le figural est présent dans le discours.

Avant d'essayer de la mettre au jour, il faut définir avec précision la ou les façons dont le figural habite le discours. Il est indispensable de faire le point tant en ce qui concerne les axes du discours que les rangs de figures. Deux groupes de trois termes ont été discernés : sur le discours, la triade signifiant/signifié/désigné ; sur la figure, la triade image/forme/matrice.

Le premier groupe reprend simplement l'articulation mise au jour par Frege sur le « signe » linguistique. Il indique qu'un discours premièrement se tient toujours dans un espace formel d'écartements réglés, dédoublé en espace d'unités diacritiques et espace d'unités signifiantes ; deuxièmement est toujours posé par rapport à son objet dans un espace de désignation où règnent la mobilité et la latéralité. Les deux axes de la signification et de la désignation sur lesquels se tiennent les trois termes signifiant, signifié, désigné, sont impliqués simultanément dans le discours actuel. Le deuxième groupe de termes porte sur les rangs de figures. Le critère de classement employé est celui de la visibilité : vu, invu visible, invisible. Au premier terme, répond l'image d'un objet avec son contour ; au deuxième, la forme (Gestalt) du visible, qui peut être dégagée par analyse sans avoir été vue d'emblée ; au troisième, une configuration encore plus profonde, que l'analyse pourrait peut-être approcher, mais qui ne pourra jamais être objet de vision ni de signification.

Quand on prend le visible pour critère de classement des figures, on suggère du même coup une articulation possible des ordres de figures avec les axes du discours : le visible n'est-il pas l'axe sur lequel l'objet est donné au discours par la désignation ? Dans l'exemple de Frege, la référence (Bedeutung) est la lune elle-même, contour révélateur, objet reconnaissable. Le point d'articulation des deux tableaux, celui de la figure et celui du discours, serait donc la figure-image ou le désigné. Cela tiendrait à ce fait que, tout discours renvoyant à une référence, celle-ci est donnée au locuteur dans un champ de vue, comme une silhouette ou une image. Cet espace de bordure a des propriétés toute différentes de l'espace interne du système où est logé le discours. Mais le discours est justement ce qui articule l'un avec l'autre, la mobilité et la « perspective » sur l'objet étant ce qui guide le locuteur dans la construction de son discours, ce qui lui fait préférer tel terme à tel autre en tel point de la chaîne signifiante, et finalement ce pourquoi il

dit ce qu'il dit plutôt qu'autre chose. Pas d'analyse de la parole sans recours à la distance de la vue.

De cette première articulation de la figure avec le discours, on a pu tirer une proposition complémentaire : c'est que l'existence de l'espace de signification avec ses propriétés de système autonome, non dérivé, invariable, est aussi ce qui permet de constituer le visible en tant que *perdu,* de toucher l'objet à distance sans l'*avoir,* de soutenir l'absence, de poser ou supposer l'autre face du donné, celle qu'il ne tourne pas vers moi, de le constituer en signe épais. L'articulation du désigné ou image avec le discours s'en trouve redoublée. De surcroît elle se trouve placée dans le champ du désir : la position de l'objet perdu intéresse directement la constitution de ce dernier.

Parenthèse sur le peu de réalité.

Mais ici le lecteur sent bien qu'une précision devrait être faite qui ne l'a pas été. Il faudrait distinguer le réel et l'imaginaire ! Le discours n'a pas même position, selon que son désigné est l'un ou l'autre. Frege souligne que la position proprement esthétique est précisément celle du discours qui se désintéresse de l'existence de son objet ; Freud dira : qui ne pose pas la question de sa réalité, qui évite l'épreuve de réalité. En quoi consiste cette épreuve ? En des mots et en des actes. Comment saurons-nous que l'objet dont nous parlons existe ? Si nous pouvons lui donner un nom qui permette de le reconnaître (persistance des perceptions), et effectuer sur lui des opérations qui permettent de le transformer (satisfaction des besoins). Les critères introduits nous renvoient à des problématiques qui ne sont pas la nôtre, bien qu'elles s'articulent aisément sur cette dernière : problématique de la praxis qui est communication avec les autres, et transformation du monde extérieur ; problématique de la connaissance, qui est constitution de la réalité et d'un discours cohérent. Il me suffit de noter ceci : la réalité est constituée à partir de l'imaginaire. Ce qui est donné d'abord, c'est l'objet fantasmatique. La formation d'un objet « réel » est une épreuve qui correspond dans le sujet à la constitution du moi-réalité. La réalité n'est jamais qu'un secteur du champ imaginaire auquel nous avons accepté de renoncer, duquel nous avons accepté de désinvestir nos fantasmes de désir. Ce secteur est bordé sur tous ses confins par le champ imaginaire où se perpétuent les accomplissements de désirs par fantasme.

Et le secteur évacué lui-même porte la trace de la lutte qui a opposé le principe de plaisir et celui de réalité pour son occupation : la « réalité » n'est pas le plein d'être face au vide de l'imaginaire, elle conserve du manque en elle, et ce manque est d'une importance telle que c'est en lui, dans la faille d'inexistence que porte l'existence, que l'œuvre d'art prend place : elle est réelle,

elle peut faire l'objet de dénominations et de manipulations devant témoins, les assurant qu'il y a bien un tableau ou une statue ici et maintenant ; mais elle n'est pas réelle, l'étendue des *Nymphéas* n'est pas placée dans le même espace que la salle de l'Orangerie, le *Balzac* de Rodin n'est pas planté, au carrefour Raspail-Montparnasse, dans le même sol que les arbres du boulevard [2]. Et la réalité est si fragile, en face de la puissante consistance de l'image, que dans la lutte entre les deux étendues, celle de l'œuvre et celle du monde où elle est placée, c'est la première qui séduit et attire la seconde à elle, le sous-sol de l'Orangerie se laissant aspirer à travers ses murs dans la buée lumineuse qui flotte sur les bassins peints, le boulevard recevant du mouvement de bascule en arrière de la statue l'inclinaison particulière qui le fait descendre vers Saint-Germain. Non seulement la présence des œuvres atteste l'absence de l'objet et le peu de réalité du monde, mais l'absence qui se « réalise » en elles tire à soi la prétendue existence du donné et révèle son manque. L'univers s'engouffre dans les œuvres parce qu'il a du vide en lui-même et que l'expression critique de l'artiste offre un corps à nos désirs en quête d'objets. Ce qui nous importe ici, c'est qu'il y ait, au bout de l'axe de la désignation, une image. Nous avons supposé qu'elle est insaisissable. Il n'est pas sûr qu'en cela elle diffère de l'objet « réel » : la « saisie » ne fait pas plus, elle-même, que donner des images, elle n'est probablement pas moins fantasmatique que la vue, tout imprégnée de vision. Très mince différence entre être dans la lune et être sur la lune.

La ligne de partage qui est pertinente pour notre problème ne passe pas entre l'imaginaire et le réel, mais entre le reconnaissable et le méconnaissable. Ici s'introduit la considération du troisième espace, différent aussi bien de celui du langage que de celui du monde. La différence est proprement l'inconscient. En pénétrant dans l'espace du signifiant ou du signifié, elle transgresse le système des oppositions réglées, elle occulte le message, elle bloque la communication, elle traite les phonèmes, les lettres, les mots comme des choses, elle interdit que l'œil ou l'oreille reconnaisse le texte ou la parole, l' « entendent ». Et quand elle s'empare de l'espace de

2. « L'artiste est d'origine un homme qui évite la réalité parce qu'il ne peut pas accepter de renoncer à la satisfaction des pulsions comme elle commence par l'exiger, un homme qui dans la vie fantasmatique laisse le champ libre à ses désirs érotiques et ambitieux. Néanmoins, à partir de ce monde de fantasme, il trouve le chemin du retour vers la réalité : grâce à des dons particuliers, il donne forme (gestaltet) à ses fantasmes en des réalités (Wirklichkeiten) d'une nouvelle sorte que les hommes estiment comme de précieuses copies de la réalité (Realität). D'une certaine façon, il devient ainsi réellement (wirklich) le héros, le roi, le créateur, le favori qu'il voulait être, sans emprunter l'énorme détour par la transformation réelle du monde extérieur. Mais s'il peut y parvenir, c'est seulement parce que, comme lui-même, les autres hommes ressentent l'insatisfaction que nous avons dite du fait du renoncement exigé par la réalité, et parce que *cette insatisfaction* que produit la substitution du principe de réalité au principe de plaisir *est elle-même une partie de la réalité* » (Freud, Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (1911), *G.W.*, VIII, S. 230-238 ; souligné par moi).

désignation, de vue, elle porte atteinte au contour qui révélait l'objet et nous permettait de le reconnaître, à la bonne forme qui faisait se tenir ensemble dans le champ du visible la multiplicité des éléments plastiques donnés. Elle nous entraîne dans un autre monde, sans visage et sans forme reconnaissables. Cette méconnaissance des ordres respectifs du discours et du monde, qui rend méconnaissables les unités de l'un et les objets de l'autre, elle est le signe que le désir poursuit son accomplissement en s'emparant de données organisées selon des règles qui ne sont pas les siennes, pour les soumettre à sa loi. Les figures qu'il suscite aussi bien dans le langage que dans le champ de vision ont donc ceci d'essentiel qu'elles déconcertent la reconnaissance. Elles permettent tout au plus, on le verra, qu'on les reconnaisse comme méconnaissables.

La métaphore et le geste.

Au regard de cette propriété de l'espace figural, la hiérarchie des figures : image, forme, matrice, prend un sens qui pouvait ne pas apparaître d'abord. Elle semblait un essai commode de classement des diverses sortes de figures. Elle restitue en réalité la complexité du rapport du figural avec le visible. Il y a une profonde affinité du visible avec le figural, mais cette affinité doit être critiquée, elle cache une discordance encore plus retirée, celle par laquelle les figures du visible peuvent à leur tour être soulevées, fragmentées, comprimées, défigurées par le désir.

Il faut ici s'arrêter pour lever une objection déjà rencontrée. Quant à la présence de la figure dans le discours, la phénoménologie se tient sur une position qu'elle juge forte : laissons, dit-elle, la signification à la structure (ou à la grammaire générative), mais le langage ordinaire et le langage poétique échappent à la description de la langue comme à celle du discours par un trait : ils sont pleins de figures ; ces figures, de l'aveu des linguistes eux-mêmes, sont des violations de l'ordre du système, que celui-ci soit pensé comme structure de langue ou bien comme grammaire profonde engendrant des énoncés [3]. Que signifient de telles violations ? Qu'un autre espace que l'espace linguistique s'insinue dans le discours, qu'il y produit des effets de sens, qui ne peuvent résulter du jeu normal des données sémantiques et/ou syntaxiques, mais procèdent de leur transgression. Cette transgression suppose qu'une force agit dans l'espace linguistique et met en relation des pôles qui y étaient isolés. Une telle action, disent ces philosophes, peut être pensée sur le modèle d'un *geste*.

3. Il y a en effet une unanimité remarquable des savants, et même des écoles, sur ce point au moins. Comparez par exemple R. Jakobson, Linguistique et poétique (1960), *Essais de linguistique générale, op. cit.*, ou Ivan Fonagy, Le langage poétique : forme et fonction, *Diogène 51* (1965) pour les structuralistes, avec M.A.K. Halliday, *Descriptive Linguistics in Litterary Studies*, ou Thorne, ou Widdowson (voir plus loin) pour les générativistes.

Elle place les éléments du discours en perspective ; elle les ordonne dans une étendue profonde, où ils se mettent à valoir non plus comme des véhicules de la signification, mais comme des choses-signes qui nous offrent une face, nous dérobent les autres, et qu'il va falloir contourner pour les comprendre. Indice que le poète (le locuteur de tous les jours quand il invente des expressions, des tournures, des métaphores) introduit dans le discours des propriétés venues du sensible. S'y ajoute ce nouvel indice : non seulement ce discours devient opaque, difficile à pénétrer, périlleux comme un monde ; il agit sur notre corps ! La grande propriété de l'arbitraire qui distingue radicalement le langage de tous les systèmes de signes est précisément ce à quoi s'en prend la figure dans le discours. Par elle, les mots se mettent à induire en notre corps, comme feraient des couleurs, telle ébauche d'attitude, de posture, de rythme. Nouvelle attestation que l'espace discursif est traité comme un espace plastique, et les mots comme des choses sensibles.

Cette assurance, la phénoménologie dit ne pas manquer de preuves pour la fonder [4]. J'en donnerai seulement une illustration, mais tellement essentielle qu'elle a fonction presque universelle.

Quelques métaphores : où est leur geste ?

« La métaphore, écrit Du Marsais, est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit (...). Quand on dit simplement : c'est un lion, la comparaison n'est alors que dans l'esprit, et non dans les termes ; c'est une métaphore [5]. » La métaphore est donc une comparaison non signifiée. Cette in-signification est déjà par elle-même une entorse à la règle d'une communication sans équivocité ; mais elle peut aussi être mise au compte du principe d'économie, quand l'usage l'a imposée. Seulement la métaphore à l'état naissant n'est justement pas autorisée par l'usage [6]. Rappelons-nous ce que disait le surréalisme : « Pour moi, la plus forte (image) est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache

4. Je dis « la phénoménologie » en raison de la convergence des analyses de Jean-Paul Sartre, L'écrivain et la langue, *Revue d'esthétique*, 3-4 (1965) ; de Maurice Merleau-Ponty, Le langage indirect, *la Prose du Monde*, Paris, Gallimard, 1969 ; de Mikel Dufrenne, *le Poétique*, Paris, P.U.F., 1963 ; A priori et philosophie de la nature, *Quaderni della biblioteca filosofica di Torino*, n° 21, Turin, 1967 ; *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967.

5. *Traité des Tropes* (1730), partie II, article 10.

6. Que le seul critère pertinent à cet égard soit non pas le bien-dire, mais l'altération de ce qui est reçu par les sujets parlants, on en a une preuve involontaire dans l'embarras d'un grammairien essayant de situer la construction figurée : elle est, dit-il, « ainsi parlée, parce qu'en effet elle prend une figure, une forme qui n'est pas celle de la construction grammaticale ; à la vérité elle est autorisée par l'usage, mais elle n'est pas conforme à la manière de parler la plus régulière, c'est-à-dire à la construction directe et grammaticale dont il vient d'être question. Lors donc que l'ordre fixé par cette construction est altéré, on dit que la construction est *figurée*, ou mieux encore *indirecte*, et *irrégulière*. Or, elle

pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradictions apparentes (...)[7]. » « *Le rubis du champagne* » (Lautréamont) illustre cette première forme d'image. La métaphore transfère les propriétés de la pierre, dure, rouge, lourde, inodore, sur le liquide blond, émulsionné de gaz, savoureux. Les termes sont aux antipodes pour l'état physique (solide/liquide-gazeux), pour la direction dans l'espace (chute de la pierre/saut du bouchon), pour l'odorat et le goût (0/+), et séparés encore pour la couleur et la valeur (rouge vif/blond cendré). Néanmoins il faut savoir qu'on parle des « rubis » d'un vin rouge, pour signifier sa transparence, sa franchise, son éclat. La mise en relation des deux termes contradictoires se fait par le moyen de cette région commune. L'esprit est, dit André Breton, « déconcerté ». « mis dans son tort[8] ». C'est que la forme du syntagme figé « les rubis du bourgogne » est mise à contribution pour rassembler des termes dont les objets qu'ils désignent respectivement se contrarient dans la sensibilité : un objet est mis en relation avec un autre malgré leur dissemblance, grâce à l'inertie d'une habitude de parole. Le discours en reçoit une épaisseur énigmatique. Les signifiants viennent en avant et paraissent cacher quelque chose, qui n'est pas leur « signifié » (celui-ci est au contraire saisi), mais un sens retenu au-delà de leur écran[9].

Autre sorte d'image forte : « *Dans le sommeil de Rose Sélavy, il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit.* » « Elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire », écrit A. Breton pour la caractériser[10] : cette image a pour support la contrepèterie nain-puits / pain-nuit, l'une des armes du rêve. Ici

peut être irrégulière ou par *Ellipse*, ou par *Pléonasme*, ou par *Syllepse*, ou par *Inversion*, c'est ce qu'on appelle les quatre figures de mot » (Charles-Pierre Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires* ou *analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française, op. cit.*, t. 2, p. 1035). T. Todorov (*Littérature et signification, op. cit.*, Appendices) note justement que la référence à la norme est fantasmatique : la norme de la grammaire normative n'est pas l'usage, mais le régulier, le direct, le droit, etc. : autant de figures... Mais d'autre part opposer la figure transgressive à la figure reçue ne permet pas de distinguer le langage poétique du langage quotidien. J'en proposerai un autre critère plus loin. — La tradition place le point de départ de la rhétorique dans ces mots de Simonide de Céos : « La poésie est de la peinture avec des mots ». Peinture, poésie et rhétorique sont les lieux d'affleurement de la figure avec quoi la cité pythagorico-platonicienne a la prétention d'en finir. En vérité, rhétorique et philosophie appartiennent ensemble à l'univers des discours fragmentaires engendré par la rupture de la parole d'*alèthéia*. Néanmoins le platonisme attribue à la figure la fonction de séduire, c'est-à-dire de séparer le sujet de lui-même et de se ménager un allié à l'intérieur de la place adverse. Il y a une stratégie de la figure ; c'est évidemment parce qu'elle est la ruse d'une force, le désir.

7. A. Breton, *Les manifestes du surréalisme*, suivis de *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 63.

8. *Ibid.*, p. 65.

9. Même procédé, plus accusé du fait que les syntagmes sont plus usités que « rubis du bourgogne », dans *Poisson soluble* : « J'étais brun quand je connus Solange. Chacun vantait l'ovale parfait de mon regard » (*Poésie et autre*, Paris, Club du meilleur livre, 1960, p. 60). F. Alquié montre sur une liste de définitions comment on peut obtenir cet effet par un simple *déplacement* (*Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, p. 137-138).

10. *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 63.

le sensible qui vient jouer du sensé est celui de la substance sonore même des mots : la permutation des consonnes, opération qui a lieu dans un espace non-linguistique, suscite pourtant du sens. Une séquence signifiante qui est avec la première dans un rapport de chiasme, rapport du miroir, de la réflexion, loin de produire un redoublement du premier signifié, une copie tirée à l'envers, dégage un sens nouveau, comme si plaçant un visage d'enfant devant une glace, après l'avoir renversée, on y voyait s'y dessiner une gueule de chien. C'est un jeu connu des enfants et des amants, guetter l'autre masque qui s'engendre sur le visage renversé. Le double n'est ni le même ni le contraire, il est l'autre. Ce qui est de langage là-dedans, ce sont les contraintes qui déterminent le signifiant : l'inversion des consonnes, pour extra-linguistique qu'elle soit dans son principe, doit néanmoins produire des unités significatives (des mots ou de monèmes) ; s'il doit y avoir jeu de mots, la rigueur est de règle, « rigueur mathématique (déplacement de lettres à l'intérieur d'un mot, échange de syllabes entre deux mots, etc.) », écrit André Breton de ceux de Marcel Duchamp dans *Littérature*[11]. Cette observation respectueuse des lois de la langue détermine l'obtention de l'hétérosémie par l'homophonie renversée : il y a des « correspondances » intra-linguistiques. Mais pour une analyse merleau-pontyenne, la permutation des éléments, ici des consonnes, est de sensorialité et provient en droite ligne de l'expérience perceptive. Non seulement elle obéit à des assonances que la langue tient pour fortuites et qu'elle somme tout locuteur raisonnable de négliger au bénéfice de la signification, donc introduit dans le langage la considération de sa charge sensorielle, mais elle répète, dans son *chiasma* même, la figure constitutive du sensible, la figure constitutive des figures. C'est en effet, dira le philosophe du *Visible et l'invisible*, dans la puissance d'inverser, de permuter, que la profondeur du champ réside.

Ceci nous conduit à une autre image surréaliste. Sa force, Breton nous en avertit, est « qu'elle soit d'ordre hallucinatoire » : « *Sur le pont, la rosée à tête de chatte se berçait*[12] ». Nous touchons ici à la limite d'une interprétation phénoménologique : avec l'hallucination, nous passons dans l'au-delà du sensible. Le chiasme ne rend pas raison du fantasme. Inutile d'associer en cuistre sur cette image, chacun là reconnaît, c'est la Sphinx, dévoratrice féline des hommes qui veulent traverser quel fleuve ? transgresser quelle parole ? jeune comme l'aurore, patiente comme un dodelinement. D'abord : respect (tout surréaliste) des invariants syntaxiques, mais conflit lexical des mots selon leur contexte, dû à des bouleverse-

11. A. Breton, Les mots sans rides, *Poisson soluble* (= *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 170). Voici l'un de ces jeux : « Paroi parée de paresse de paroisse / A charge de revanche et à verge de rechange / Sacre de printemps, crasse de tympan / Daily lady cherche démêlés / avec Daily Mail » (cité par Hans Richter, *Dada — art et anti-art*, Bruxelles, Edit. La Connaissance, 1965, p. 157).

12. *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 63-64.

ments, non linguistiques, qui ont, dira le phénoménologue, leur principe dans la mobilité sensible ; donc combinaison de l'espace linguistique avec celui de l'expérience perceptive : l'insertion, à la place réservée à l'épithète, d'un substantif dont la morphologie tranit encore l'origine adjective, transforme « la chatte se berçait » en « la rosée (...) chatte se berçait ». Par là cette image ne diffère pas encore des précédentes : elle résulte comme elles de l'introduction d'une mobilité illégale dans l'ordre linguistique.

Mais de quelle infraction s'agit-il ? La mise en garde de Breton nous le suggère. Le rêveur éveillé a cru reconnaître dans la représentation imaginaire une configuration première, qui est peut-être en effet essentielle à la logique de son inconscient : configuration d'un jeune regard féminin, fascinant celui d'un voyeur décidé à se laisser dévorer pour prix de son coup d'œil. Le fantasme du voir-être-vu avec sa dimension d'interdit, représenté par la menace que le monstre fait peser sur le franchissement du pont, paraît bien être la matrice dans laquelle viennent se faire broyer, déréaliser et réordonner les éléments de cette métaphore. En outre la force de celle-ci tient assurément à ce qu'elle excède la fantasmatique personnelle du poète, qui la retourne et la donne comme métaphore des métaphores : le pont qu'elle représente est celui que la métaphore jette entre les mots, la jeunesse qui fascine et attend celui qui le traverse est la levée du jour promise au langage violenté, le mélange des regards représente le coït des mots, la mort possible le danger que court la transgression verbale. Mais je laisse cela pour l'instant [13]. L'infraction procède en tout cas du processus primaire : elle ne doit rien au geste gestateur d'espaces sensibles, tout à la mobilité du désir. L'image n'a pas son secret dans l'expérience de l'espace, elle est le produit d'une matrice inconsciente qui est endeçà de toute expérience (en même temps que la représentation du processus expressif lui-même). Ce n'est pas un sujet qui instaure dans l'espace invariant des termes de langage une nouvelle distribution des éléments et y creuse du sens méconnu. Ces images ont été reçues comme un cadeau, leur « auteur » a eu « une absence [14] ». elles ne naissent pas d'une espèce de connaturalité avec les mots

13. « Passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre ». Ce carton de Murnau dans *Nosferatu* exercait un pouvoir particulier sur le groupe surréaliste. Voir P. Ajame, Les yeux fertiles, *Europe*, n° 475-476 sur le surréalisme (novembre-décembre 1968), p. 143 ; F. Alquié, *op. cit.* Le pont est donné comme l'essence de la métaphore dans la préface à *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

14. Ce que dit Freud du mot d'esprit et que souligne A. Ehrenzweig. Le procès fait au spontanéisme surréaliste par Y. Belaval (Poésie et psychanalyse, *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 7, juin 1955) pose le problème de l'écart entre rêve et poème, entre symptôme et œuvre ; l'auteur paraît malheureusement tenté de le régler en fonction du préjugé du Moi : « Il est dangereux de répéter « Je est un autre » en perdant de vue leçon et leçons des textes de Rimbaud : car le *Je* raturait et re-raturait les manuscrits de l'*autre* » (p. 22). Breton pensait sans doute, plus justement, que la rature était le fait de l'autre, et que ce contre quoi luttait la plume et qu'elle avait à biffer, c'était la trace toute tracée, l'écriture du Moi. Il y a certes aussi un « instinct d'imitation » de l'imagination laissée à elle-même : c'est la redite de la fantasmatique immédiate. Mais en rendant les armes au principe de réalité, on ne la surmonte pas, on la refoule par une deuxième écriture.

que l'on pourrait assimiler à celle du corps avec les choses, cette connaturalité est seconde, elle vient recouvrir et apprivoiser une étrangeté qui n'est certes pas plus explicable que le « naturel », mais qui à sa différence ne nous met pas avec les mots et les choses en entente, mais en échec.

La phénoménologie et la connaturalité.

Sans doute est-ce ce thème de l'entente qui constitue le noyau des philosophies de l'expression. Que les mots traités poétiquement recouvrent le pouvoir de nous accorder avec les choses, cela voudrait dire que le langage est en son fond comme un monde ou un corps : comme un corps parce qu'il nous fait entrer avec les significations dans une relation antéréflexive analogue à celle par laquelle le corps nous unit aux rythmes, aux couleurs, aux lignes ; comme un monde puisqu'il n'est pas seulement l'opérateur actif qui actualise les données significatives, mais aussi le champ de ces données, que l'activité poétique, à la différence de l'acte de parole décrit par le linguistique structuraliste, ne saisit pas comme un système de possibles entre lesquels le locuteur choisit, mais comme un horizon d'où surgissent et s'imposent des mots et des enchaînements de mots à travers l'événement desquels quelque chose se dit qui n'appartient pas à l'intention du poète, mais à une convenance des signifiants et des sens. Mikel Dufrenne écrit : « le mot est expressif lorsqu'il nous accorde à ce qu'il désigne, lorsqu'en sonnant il nous fait résonner comme nous résonnerions à l'objet, avant même de le connaître précisément selon un aspect déterminé, dès qu'il se présente à nous dans cette plénitude encore ambiguë de la première rencontre [15] ».

L'expression se définit ainsi comme l'immanence du désigné dans le discours [16] c'est cette immanence qui détournant le langage de sa fonction d'information, révèle en lui une voluminosité : l'expression, « c'est aussi le pouvoir qu'a le signifiant d'élargir le signifié aux dimensions d'un monde : comme si l'évoqué était une forme qui porte son fond avec elle [17] ». Le langage a une nature, il suscite des effets de profondeur, comme une figure visible se détachant sur son fond. On voit que la métaphore en est pour ainsi dire le modèle, elle qui constitue le signifiant en façade ou en scène et rejette le sens en arrière-fond. A quoi tiennent ces effets de profondeur ? A des retentissements suscités sur le corps par un discours qui éveille simultanément plusieurs champs sensoriels : les synes-

15. *Le poétique, op. cit.*, p. 31.

16. « L'expression, écrit encore Dufrenne, c'est la présence en quelque sorte sensible du signifié dans le signifiant, lorsque le signe éveille en nous un sentiment analogue à celui que suscite l'objet » (*ibid.*, p. 72). *Signifié* est ici à la place de *désigné*, comme le montre la précédente citation, ainsi que l'évocation du sentiment que suscite *l'objet* et non pas la *signification*.

17. *Ibid.*, p. 72.

thésies, les correspondances raniment dans le langage le volume propre au corps [18]. Mais surtout il y a une voluminosité du mot lui-même, que l'on retrouve, dit Dufrenne, quand on le débarrasse de son liant syntaxique et qu'on laisse retentir sa polysémie dans l'espace qui nous relie au monde [19]. L'expression est la nature dans le langage, et « la conception du langage comme nature (...) conduit (...) à l'idée d'un langage de la Nature »; dans l'expression, c'est « la Nature qui s'exprime [20] ». Chiasme périlleux: du langage-nature à la Nature-langage. Mais induit déjà par le parti d'attribuer la force évocatrice, la puissance imageante, aux mots eux-mêmes sous la condition qu'ils ne soient pas placés en position de phrase. Si le mot « jour », le mot « mer » (ou le mot « nature »), a par soi fonction de me convoquer, de me convier (termes d'usage courant dans le lexique de Mikel Dufrenne) à certaines relations fondamentales avec l'être, il faut bien qu'en eux ce soit l'être qui m'interpelle. (Je pense plutôt que la force du mot résulte alors de sa désyntaxisation). Il faut donc supposer une espèce de continuité en même temps que de chiasme entre le langage de la nature et la nature langagière : la nature « parle » déjà, elle est la « mère des images » et elle imagine dans l'homme [21]. Il y a déjà de l'ouverture et par conséquent de l'expression en puissance dans la Nature et cet écartement, qui est comme la condition *a priori* de tout langage, c'est, dit Dufrenne, la transcendance temporelle. Elle n'est pas constituée par le sujet, il la rencontre, elle lui est donnée avant tout concept comme possibilité du concept ou langage. Ce temps du fond [22], qui n'est pas la temporalisation d'un Pour-soi, est ce qui permet l'apparaître : « la temporalité (...), c'est dans l'être temporel cette distance à soi, ce recul, cette clairière où peut jouer la lumière d'un regard, d'un *Augenblick* [23] ». La nature parle par images en ce sens qu'il y a, ménagée dans l'ordre sensible, la place d'un voir. La poésie relaie ce voir primordial en dégageant dans le langage la puissance d'apprésentation visuelle que l'usage de stricte communication recouvre et fait végéter. Elle continue l'expressivité présente avant l'homme parlant. Elle l'accomplit, parce qu'elle lui donne cours dans le langage même, dans le labyrinthe des significations [24].

18. *Ibid.*, p. 29.
19. *Ibid.*, p. 30. M. Dufrenne cite à ce sujet les travaux d'Empson, *Seven types of ambiguity*, et *The complex word*.
20. *Ibid.*, p. 33.
21. *Ibid.*, p. 173.
22. *Ibid.*, p. 155.
23. *Ibid.*, p. 157.
24. Le thème de l'expression est central dans *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953 ; cf. I, p. 173-184 (signification et expression dans le langage), p. 234-243 (expression et monde), p. 397-409 (de l'expression aux sentiments), II, p. 473-480 (signification et expression), p. 631-644 (expression et vérité).

L'expression comme réconciliation.

On voit par où pèche cette métaphysique de la continuité qui prend référence explicitement dans Schelling : le langage de la nature qu'elle invoque pour fond de la nature du langage, n'est pas un langage. Le chiasme donne à voir, non à parler. La transcendance temporelle donne un monde, mais non un champ sémantique. Il n'y a que dans Hegel que le temps est concept et que le sensible est discursif. Dans Kant, il est forme de la sensibilité ; s'il est vrai qu'il est l'*a priori* de tous les a priori, ce qui traverse et occulte même le *Ich denke*, c'est précisément parce qu'il n'est pas langage, entendement, mais condition universelle commune au voir et au dire, à la sensibilité et à l'entendement. Seulement cette condition universelle n'empêche nullement qu'il y ait une rupture toujours infranchie entre les formes de l'une et les catégories de l'autre : celles-ci et celles-là auraient-elles une « racine commune », cette racine, comme le dit Kant, reste inconnue de nous. Le langage commence avec la perte de la nature; entre l'entendement et la sensibilité, les liaisons ne sont pas directes, à moins de réintroduire la téléologie. L'art est assurément l'une d'elles : il donne à parler, et suppose pour sa production quelqu'un qui parle ; lui-même ne parle pas, *stricto sensu* [25]. Mais la liaison qu'il essaie est toujours menacée, critique, médiate, construite. Rien de moins naturel.

C'est là un point décisif : la thèse de la connaturalité de la poésie et du monde repose inévitablement sur une certaine idée poétique qui privilégie son pouvoir de réconciliation et ignore sa force critique de retournement. La philosophie de l'expression retient principalement dans le travail poétique la mise en œuvre de procédés capables d'induire un « état [26] ». Comme le montrent des comparaisons réitérées avec la mélodie, avec la danse, cet état est pensé comme une douceur, est pensé en douceur : « Il faut penser ici à un régime tranquille et discret de l'imagination (...). Imagination à la fois docile et discrète, qui ne veut être qu'un commentaire attentif du perçu : qui se défend d'une vivacité aberrante [27]. » Etat de rêverie, non de rêve, selon l'opposition de Bachelard. Cette douceur est aisée à déchiffrer : c'est le tempérament apporté aux violences du processus primaire par la fonction régulatrice du principe de réalité, tempérament qui est la condition de la réconciliation. Le seul « sujet » conseillé à l'œuvre poétique est le monde. Les violences de l'entre-monde en seront bannies. Exclues du même fait les techniques modelées sur le processus primaire, qui porteraient atteinte à la mélodie, à la rythmique, qui en s'attaquant à la musique reconnaissable bloqueraient la douce rêverie,

25. M. Dufrenne en convient : « L'art est-il langage ? » (1966), *Esthétique et philosophie, op. cit.*, p. 73-112.
26. M. Dufrenne, *Le poétique, op. cit.*, chap. VI ; voir notamment p. 80.
27. *Ibid.*, p. 82.

déconcerteraient la fantasmatique permise, remettraient la réconciliation à plus tard. Certes la poésie en appelle toujours au corps, mais auquel ? Au seul corps bercé, caressé, séduit, et détenant ou croyant détenir le « bon objet », assuré de sa « bonne forme » ? Ou bien aussi au corps capable de laisser être le « mauvais objet », de s'adonner aux formes « mauvaises », qui ne sont pas moins vraies que les bonnes, au corps capable d'avoir une oreille pour les disharmonies, les glissandos, les chocs, et d'y entendre du sens, d'avoir un œil pour les dischromatismes, les « abstractions » de valeur, les traits divagants, et d'y voir du sens ? Un corps qui puisse affronter l'inconciliation sans douceur.

Ce n'est pas affaire de goût. C'est une question décisive. Ce n'est même pas une question d' « art ». C'est la question de la fonction critique des œuvres. Prenons-la par son autre bout, cela fera sentir quel retentissement peut avoir la position prise au sujet de la « connaturalité ». L'autre bout est politique. C'est par exemple Aragon d'un côté justifiant le retour à la rime en pleine guerre impérialiste parce qu' « elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent », et parce que « jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais (...). A cette heure où la déraisonnable rime redevient la seule raison [28] ». C'est d'autre part Benjamin Péret qui, dans *Le déshonneur des poètes,* au sujet des poèmes clandestins publiés à Paris pendant l'occupation nazie et rassemblés sous le titre *L'honneur des poètes,* au nombre desquels se trouvaient précisément certains poèmes du *Crève-cœur,* épingle sans façon la « chanson » aragonienne en ces termes : « habitué aux amen et à l'encensoir staliniens, Aragon ne réussit cependant pas aussi bien que les précédents (Loys Masson, Pierre Emmanuel) à allier Dieu et la patrie. Il ne retrouve le premier, si j'ose dire, que par la tangente, et n'obtient qu'un texte à faire pâlir d'envie l'auteur de la rengaine radiophonique française : " Un meuble signé Lévitan est garanti pour longtemps ". » Péret remarque « incidemment que la forme litanique affleure dans la majorité de ces « poèmes » sans doute à cause de l'idée de poésie et de lamentation qu'elle implique, et au goût pervers du malheur que la litanie chrétienne tend à exalter en vue de mériter les félicités célestes [29]. » Cela fait une critique trop naïvement anticléricale, là où il aurait fallu s'appliquer à analyser le système qui chez Aragon relie en profondeur la régression vers la rime et la mélodie d'une part (régression mal travestie sous les dehors d'un renouvellement complet de la rime par sa subordination exclusive à la phonie) avec ce que d'autre part son appartenance idéologique pouvait lui conseiller de percevoir et de faire dans la guerre impérialiste. Mais

28. La rime en 1940, *Le crève-cœur,* Paris, Gallimard, 1941, p. 66.
29. Le déshonneur des poètes (février 1945), republié in *Socialisme ou barbarie,* V, (décembre 1959-février 1960), p. 29.

critique sincère et qui touche vivement à ce à quoi il faut en avoir dans une poétique de la convenance : qu'en primant la douce fantasmatique permise, elle ouvre la porte aux maneuvres des pouvoirs. La rêverie aussi est la gardienne d'un sommeil.

Il fallait insister sur ce point. Il nous permet de déceler l'existence d'un leurre essentiel dans la position de la figure. Même quand il est manifeste que quelque chose déconstruit l'ordre de la signification pour y susciter du sens, il n'est pas facile d'identifier ce quelque chose, parce qu'il persiste à se manifester travesti : ce que le phénoménologue voit dans le désordre poétique, c'est l'intrusion de la nature dans le langage, c'est au plus la constitution de celui-ci en visible-invisible. Il ne voit pas que le visible cache un autre invisible que celui de l'envers des choses, que ces figures ne sont pas des fruits de la « générosité et de la bienveillance du sensible [30] », que le dieu qui nous a préparé le festin des figures n'est pas Apollon. Mais ce n'est qu'à moitié la faute du philosophe : Dionysos, nocturne, refoulé, revêt le masque de lumière pour paraître.

Rebus (loquitur).

L'articulation de la figure avec le discours ne peut donc pas se faire uniquement sur le pivot de la figure-image (ou du désigné), quand même on dirait que la figure de langage résulte du rabattement du désigné sur le signifié. S'en tenir là serait choisir, sans le savoir, une méthodologie, et même une ontologie. On aura une vue plus juste de la complexité de l'articulation en analysant comment opère le rébus. Proche du rêve, il impose des formes fortes de subversion à l'espace textuel. Il offre en même temps le double avantage de présenter ses œuvres à la *désignation* (tandis que les figures du rêve ne sont restituées que *signifiées* dans le récit du rêveur), et de faire porter ses opérations sur un texte, qui est sa solution. Le tableau des relations figure-texte esquissé à propos de l'élaboration secondaire et des *Inschriften* trouve dans le matériel du rébus un complément parce que ces relations y sont beaucoup plus nombreuses, n'étant pas limitées par la contrainte de continuité spatiale du texte et de l'image comme dans les *Inscriptions,* c'est-à-dire par la contrainte d'une élaboration conforme au processus secondaire. A cet égard, l'analyse à laquelle je procède est certainement incomplète. Sa fonction ici est d'abord de mettre à l'épreuve les trois groupes de catégories que nous avons dégagées : celle du langage (signifiant, signifié, désigné), celle de la figure (image, forme, matrice), et celle de la subversion de ces deux espaces par le processus primaire. Elle doit permettre en outre de tracer un chemin depuis

30. Ce sont les derniers mots du *Poétique* de M. Dufrenne.

le rêve jusqu'à la poésie [31]. L'articulation de ces groupes de concepts constituera le réseau élémentaire de la sur-réflexion.

Freud nous a enseigné que l'institution du discours en tant que séparé de son objet, ou de l'objet en tant que désigné, résigné, par un discours, requiert la Verneinung, la mise à l'écart du locuteur et de ce dont il parle. A l'inverse, l'inconscient est supposé ne pouvoir s'exprimer que dans un langage de positivité, à travers une incessante Bejahung, qui tend à confondre objet et sujet et les choses entre elles. La déconstruction des articulations du langage, entraînant la subversion des catégories les plus enfouies, voilà le travail de la Bejahung si l'on entend par là non pas une affirmation brute qui se placerait *avant* le langage, mais une affirmation seconde, une réaffirmation qui vient recouvrir ce que le langage avait mis à découvert, rassembler ce qu'il avait séparé, confondre ce qu'il avait distingué. Travail qui nécessite que la Verneinung ne soit pas plus anéantie qu'elle ne doit être « aufgehoben », conservée en même temps que supprimée dans une reprise dialectique, travail qu'on peut bien appeler régressif si l'on prend soin d'observer cet effet de retour que produit le préfixe ré-, lequel indique clairement que ce n'est pas la même chose d'y retourner que d'y aller, parce qu'il a fallu qu'entre les deux, on en revienne, ce qui est proprement la Verneinung. Ecoutons Freud : « Ce qui est extrêmement frappant, c'est la manière dont le rêve se comporte à l'égard des catégories d'opposition et de contradiction. Celle-ci est tout bonnement négligée, le « Non » paraît ne pas exister pour le rêve. Il éprouve une inclination particulière à joindre ensemble les opposés en une unité ou à les représenter dans un seul objet [32]. » « [Le rêve] restitue la relation logique sous forme de simultanéité ; en quoi il procède comme le peintre qui sur le tableau de l' « Ecole d'Athènes » ou du « Parnasse » réunit des philosophes ou des poètes qui ne se sont jamais trouvés ensemble dans une salle ni au

31. Il faut souligner que le matériel du rébus fait partie du même corpus qui est le nôtre ici. A la fin du siècle dernier, les lecteurs qui se régalaient d'inscriptions mystérieuses et de rébus n'étaient pas seulement autrichiens, mais européens : « Le rébus devait connaître une vogue considérable (à ce point que Rabelais s'en irrita) pour avoir son épanouissement au siècle dernier et au début du siècle présent. L'Almanach Hachette publia en feuilleton une version de *Rouletabille* entièrement en rébus et je me souviens fort bien de ces assiettes au creux desquelles étaient reproduits de gentils rébus et qui étaient pour mes parents un précieux auxiliaire, car je me hâtais, sans la moindre exhortation, de manger chaque soir ma soupe afin de découvrir avec ravissement sous le vermicelle ou le tapioca l'énigme pourtant maintes fois déjà déchiffrée. De 1840 à 1890 et même au-delà, il n'était point une gazette qui ne publiât régulièrement son rébus. On en trouve dans *Le petit journal pour rire*, dans *Le magazine des demoiselles*, dans *Le magazine pittoresque*, dans l'*Illustration* et le rédacteur d'un almanach signalait en 1844 : "Les rébus de l'*Illustration* font les délices des souscripteurs, ils ont valu à cet estimable journal plus de vingt-cinq mille abonnés" » (Max Favalelli, *Rébus*, Paris, P. Horay, 1964, Présentation). Je ne me suis aperçu de cette coïncidence qu'après coup. Il me paraît certain que la passion pour le rébus à cette époque correspondait, dans le grand public, aux recherches de Mallarmé, Freud ou Cézanne pour l'avant-garde : ici et là jeux de déconstruction des espaces linguistique et plastique ; ébranlement des ordres institués dans les uns ou les autres, des écritures. Quant à la situation décrite par Favalelli, je laisse le lecteur en juger : la soupe interposée par les parents entre l'enfant et l'énigme, la répétition de la découverte...

32. *Traumdeutung*, *G.W.*, II/III, S. 323, tr. fr., p. 274.

sommet d'une montagne, mais qui, à les considérer réflexivement, forment néanmoins une communauté [33]. » « En général, quand il s'agit de l'interprétation d'un élément de rêve quelconque, on peut douter :

a) s'il doit être pris dans le sens positif ou le sens négatif (relation d'opposition) ;

b) s'il convient de l'interpréter historiquement (en tant que réminiscence) ;

c) ou symboliquement ;

d) ou si pour le faire valoir, il faut procéder à partir du son des mots [34]. »

« Il n'y a qu'une seule des relations logiques à qui le mécanisme de formation du rêve profite au maximum. C'est la relation de ressemblance, de concordance, de toucher, le « *de même que* » qui peut, à l'égal de nulle autre, être (re)présentée dans le rêve par toutes sortes de moyens [35]. »

Le « récit » du rêve n'est donc pas un récit au sens strict prononcé dans un langage articulé que peut-être on ne saurait pas traduire, mais qui néanmoins ne laisserait pas d'être, en principe au moins, traduisible dans le nôtre. Si Freud s'aventure à dire de la représentation du travail de rêve qu' « elle n'offre pas au traducteur (dem Uebersetzer) de plus grandes difficultés que, dans l'Antiquité, les scribes en hiéroglyphes n'en offraient à leurs lecteurs [36] », ce serait être insensible à son humour que de tirer argument du mot Uebersetzer pour confondre interprétation et traduction ; et lui-même nous en préserve, qui insère dans la même phrase cette relative qu'il souligne : « Représentation du travail de rêve, *die ja nicht beabsichtigt verstanden zu werden*, qui toutefois ne se préoccupe pas de se faire comprendre, à cela près qu'elle n'a pas souci d'être comprise [37] ». Ecriture hiéroglyphique déjà bien assez lourde de ses difficultés propres, mais de surcroît surchargée par un scribe qui n'entend pas en la maniant se faire comprendre, dont en conséquence on peut s'attendre qu'il va dévoyer ses signes de leur destination et les combiner en vertu d'intérêts tout autres que celui de la communication.

La comparaison avec l'écriture hiéroglyphique se trouve déjà au début du chapitre VI, « Le travail du rêve », où elle se recoupe à nouveau avec le thème de la traduction. A travers les hésitations de la terminologie, Freud parvient à signifier pleinement ce qu'il a en vue : l'hiéroglyphe finit par céder la place au rébus et parallèlement la traduction à la transposition : « Pensées et contenu de rêve sont devant nous comme deux présentations d'un même contenu en deux langues différentes, ou pour le dire mieux, le

33. *Ibid.*, S. 319 ; p. 271.
34. *Ibid.*, S. 346 ; p. 293.
35. *Ibid.*, S. 324 ; p. 275.
36. *Ibid.*, S. 346-347 ; p. 293.
37. *Ibid.*, S. 346 ; p. 293.

contenu de rêve nous apparaît comme une transposition (Uebertragung) des pensées de rêve en une autre sorte d'expression dont nous devons apprendre à connaître les signes et les lois de construction grâce à la comparaison de l'original et de la traduction (Ubersetzung). Les pensées du rêve nous sont compréhensibles sans plus, aussitôt que nous en avons connaissance. Le contenu du rêve se donne comme une écriture figurative (Bilderschrift), dont les signes sont à transférer (übertragen) un à un dans la langue des pensées de rêve. On serait évidemment induit en erreur si l'on prétendait lire ces signes d'après leur valeur faciale (Bilderwert) au lieu de les lire d'après leur relation de signes (Zeichenbeziehung). J'ai sous les yeux un rébus (Bilderrätsel) : une maison, sur le toit de laquelle on peut voir un bateau, puis une lettre isolée, puis une figure en train de courir dont la tête est remplacée par une apostrophe, etc. Je pourrais prendre l'attitude critique qui consisterait à déclarer absurde une telle composition et les éléments qui la constituent. Un bateau n'a rien à faire sur le toit d'une maison, et une personne sans tête ne peut pas courir ; de plus, la personne est plus grosse que la maison, et si l'ensemble prétend représenter un paysage, alors les lettres séparées n'y ont pas leur place, elles qu'on ne trouve pas dans la vraie nature. La bonne appréciation du rébus n'est évidemment obtenue que si je commence par ne pas élever des protestations de ce genre contre l'ensemble et contre les parties, mais si je m'efforce de remplacer chaque image par une syllabe ou un mot susceptible de la représenter sous quelque rapport que ce soit. Les mots ainsi mis ensemble ne sont plus dénués de sens, mais ils peuvent produire l'aphorisme poétique le plus beau et le plus riche de sens. Le rêve est un pareil rébus, et nos prédécesseurs dans le domaine de son interprétation ont commis la faute de juger le rébus comme s'il était la composition d'un dessinateur. Comme tel, il leur a paru insensé et dénué de valeur [38]. »

L'interprétation n'est donc pas une traduction puisqu'elle remonte de l'image aux signifiants et même aux unités distinctives (qui, chez Freud, sont des syllabes) que l'image remplace ; la phrase qui donne la clé de la position de Freud est ici : « quelle que soit la nature de la relation (nach irgendsolche Beziehung). » Le rapport du contenu de rêve avec la pensée n'est pas un rapport *constant* comme l'est, au moins en principe, ou comme idéal, celui d'un énoncé ou d'un texte formulé dans une langue avec sa traduction dans une autre langue. Et réciproquement puisqu'interprétation et élaboration sont toujours symétriques, cette dernière n'a pas pu consister à « traduire » une pensée en contenu, opération qui serait entièrement inscrite dans le plan du langage, mais à « transposer » l'une ou l'autre par l'usage de moyens d'expression qui n'ont pas leur siège dans ce plan. C'est dans ce sens que la réflexion de Freud glisse d'abord du modèle de la traduction pure

38. *Ibid.*, S. 283 et 284.

et simple à celui d'un passage à un autre « mode d'expression » qui l'arrête sur la comparaison des hiéroglyphes ; puis, mécontente de ce que cette comparaison reste encore trop étroitement circonscrite à la sphère du langage articulé, dérive à nouveau à partir d'elle en direction de l'exemple du rébus, dont la propriété à cet égard est évidemment que l'articulation y reste supposée, mais qu'elle y est « jouée ». Ainsi la théorie de l'élaboration onirique part de la Uebersetzung de la pensée de rêve en une Schrift étrangère, passe par la Uebertragung qui produit une Bilderschrift, et s'oriente enfin vers une Ersetzung sans règle définie dont le résultat est le Bilderrätsel : se retirant un peu plus d'une étape à l'autre du champ de l'écrit, concédant un peu plus de place à l'espace figural.

Qu'est-ce que cette « énigme par figures », qu'est-ce qu'un rébus ? Littré en donne l'illustration suivante :

« pir vent venir
un vient d'un »

qui, dit-il, « représente un sous pir, vient sous vent, d'un sous venir, qui s'explique par : un soupir vient souvent d'un souvenir [39] ». On peut s'étonner de ce qu'il n'y ait pas là la moindre figure comme dans le rébus auquel Freud songe, où les images l'emportent de beaucoup sur la parole, celle-ci n'étant présente dans la figure de « l'énigme » que par des débris, des syllabes, des lettres, des signes de ponctuation. Néanmoins le document qui sert à Littré d'exemple forme bien rébus en ceci que la signification, au sens strict de ce mot, ne peut lui être restituée sans que soit déchiffré et transposé dans le langage, quelque chose qui n'en est pas, la position que les six mots occupent les uns par rapport aux autres dans le plan de la page. L'inventeur du rébus, celui qui en a accompli le « travail » a dû, par un jeu de mots, opérer sur la syllabe « sou- », préalablement sectionnée dans la chaîne syntagmatique, une transposition topographique figurée dans l'espace de la page. Il a, comme on dit, pris « sou- » au mot, ce qui signifie prendre la chose pour le mot, et il a remplacé la syllabe par ce qu'elle désigne en effet dans la langue française, une position de subordination sur un axe vertical. Il en résulte, pour le lecteur, que l'espacement qui sépare « pir » et « un » est foncièrement équivoque, puisque c'est sa position dans l'espace qui remplace sa signification dans le discours. Si nous voulons reconstituer cette dernière, il nous faudra tout d'abord traiter les syllabes « pir » et « un » en objets situés dans l'espace, et *observer* que celui-ci est sous celui-là ; et ensuite, *dire* ce qu'on a observé : que « un » est sous « pir » ce qui n'est pas encore suffisant pour constituer un énoncé signifiant, mais plutôt qu'il y a « un » sous « pir » ce qui fait aussitôt rentrer la figure dans une chaîne parlée dotée de sens et résoudre l'énigme.

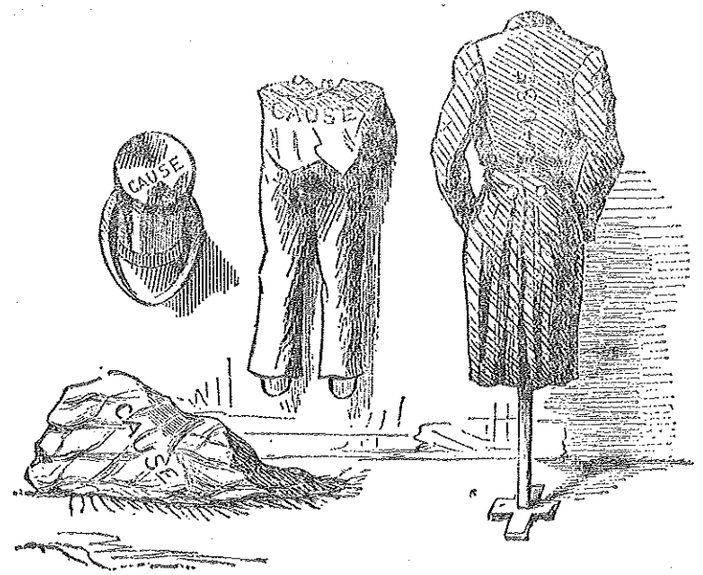
39. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1874, t. IV, art. « rébus ».

La surprise que peut provoquer l'exemple de Littré vient de ce que l'espace employé dans son rébus n'est pas celui auquel songe Freud. Ce dernier est l'espace ouvert immédiatement dans le plan de la page par l'image elle-même, c'est une étendue représentative ; celui de Littré ne supporte aucune représentation figurée, il se contente d'ordonner un texte, selon un système implicite d'axes qui détermine des relations orientées entre des objets quelconques, en l'occurrence des syllabes. Ce qui se marque ici et là avec la même force, c'est qu'on parle « par choses », *rebus*, et que l'articulation du signifiant vient se confondre avec l'espacement du sensible. « Ecriture *in rebus*, dit Littré, (...) écriture dans laquelle on exprime par des figures les choses qu'on veut dire. Certaines peuplades sauvages se servent d'une écriture in rebus [40]. » Belle occasion de rêver, c'est le cas de le dire, car cette sauvagerie, pure imagination du contemporain de Morgan et d'Engels, est bel et bien ce qui aujourd'hui et toujours, met en œuvre le rêve et l'art, les émancipant du discours « civilisé ». Et du reste que serait *dire* sans le moyen d'aucune « *chose* » ? Mais dans le rébus de Freud, les « choses » sont principalement des figures-images, dans celui de Littré, c'est le texte lui-même qui est mis en figure-forme, ses espacements typographiques mués partiellement en espacements topographiques.

Le rébus travaille le discours...

Elargissons le champ de l'analyse. Le rébus est un discours travesti en objet visible. Il offre donc un matériel exemplaire pour l'études des diverses « transpositions » nécessaires à ce travestissement. On doit pouvoir découvrir aisément la présence d'opérations qui substituent à un élément placé dans l'un des lieux du discours un autre élément venu d'ailleurs, le résultat étant toujours un défi à l'usage langagier. Les procédures selon lesquelles ce défi est porté [41] se ramènent à deux grandes sortes de travail : selon qu'elles portent sur la chaîne parlée ou sur l'écran plastique ; au sein de chacun de ces groupes, des opérations différentes peuvent être encore distinguées. C'est ici que nos catégories sont utiles.

Sur le discours oral, on rencontre d'abord des opérations qui sont linguistiquement correctes. Dans le rébus n° 60 [42] dont la solution est « Il n'y a pas d'effet sans cause » (fig. 16), on voit que la première opération permettant de passer du texte à l'image consiste à transformer la phrase doublement négative en phrase positive : « tous les effets ont une cause ». Cette transformation paraît linguistiquement correcte [43]. Ici elle est l'une des opérations nécessaires pour passer de la « pensée » du rébus (sa solution) à son « contenu » manifeste. L'élimination de la négation au bénéfice de l'affirmation évoque évidemment ce que dit Freud du processus inconscient : il ne connaît pas le négatif. Mais ici cette méconnaissance procède par des opérations acceptables pour le linguiste.



16

Dans le même rébus, l'usage de l'homonymie qui va permettre de représenter des effets, résultats de causes, par des vêtements peut également passer pour relativement respectueux de l'ordre linguistique. Les deux termes existent dans le lexique du français, ils ont même prononciation et même orthographe. La dérogation porte exclusivement sur les signifiés. Ce n'est pas qu'elle soit sans gravité ; mais elle est circonscrite à un seul niveau du discours, les signifiants phoniques et graphiques restant intacts [44].

40. *Ibid.*

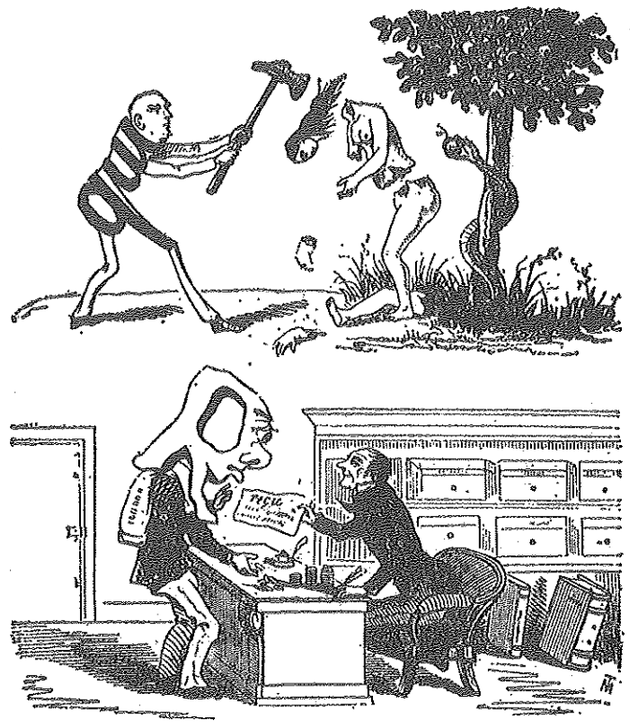
41. On trouvera un bon corpus (87 unités) dans les rébus recueillis par Topor et présentés par Max Favalelli sous le titre *Rébus, op. cit.*

42. *Rébus, op. cit.*, p. 60.

43. En méthode génerativiste, on aurait deux phrases noyaux qui seraient : (1) *Il y a effet, il y a cause*, organisées selon la dépendance : (2) *alors il y a effet, s'il y a cause* ; transformation négative : (3) *alors il n'y a pas d'effet, s'il n'y a pas de cause* ; phrase terminale : (4) *il n'y a pas d'effet sans cause*. La phrase (5) *tous les effets ont une cause* doit être produite avant la transformation négative. Voir à ce sujet Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague-Paris, 1957, p. 22 ; et Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967, p. 96.

44. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud montre que parmi les techniques du mot d'esprit, « la condensation demeure la catégorie à laquelle sont subordonnées toutes les autres » (trad. française, Paris, Gallimars, 1969, p. 60). Or, l'homophonie est un cas particulier de condensation, elle est même selon Freud un cas idéal parce qu'employant le même matériel sonore sans aucune modification qui porterait atteinte aux règles du discours, elle fournit la preuve que le double sens est déjà présent dans le langage ordinaire, sans qu'il soit apparemment besoin de le travailler. Le mot d'esprit est beaucoup plus soumis au contrôle du préconscient, plus près du langage ordinaire que le rêve (de là le peu d'importance qu'il accorde à la technique du déplacement, comme le dit Freud, *ibid.*, p. 257). Plus il paraît observer les règles du discours, meilleur il est : le mot de Schleiermacher : « Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit

Pourtant la dérogation la plus fréquente dans la constitution du rébus consiste dans le redécoupage de la chaîne sonore afin d'obtenir des fragments à partir desquels puisse jouer l'homophonie ou l'homonymie. Ainsi dans le rébus n° 53 (fig. 17) dont la



17

solution est « qui casse les verre les paie », la segmentation est déplacée de façon à couper « verres » en deux : « qui casse les V/erres les paie », ce qui permet, au prix d'un fausse homophonie : « les V = l'ève », de faire du fragment « erres » un nom propre R[45]. Ici le travail du rébus opère à rebours de la fonction dia-

Eifer sucht, was Leiden schafft » (La jalousie est une passion qui cherche avec zèle ce qui procure de la peine) est exemplaire à cet égard (cité par Freud, *ibid.*, p. 49).

45. Lev = lɛv ! — Sur le plan du signifié, on voit ici clairement quelle fonction le rébus remplit par rapport au principe de plaisir : celui qui paie n'est pas celui qui a cassé ! Quant à la technique du découpage, il est évidemment impossible de ne pas la rapprocher de : « Au charmeur des Muses becque-/té, plus prompt à l'estocade,/l'étincelant Henri Becque/rue, et 17, de l'Arcade » ou « Si vous voulez que je ne meure,/porteurs de dépêche, allez vi-/te où mon ami Montaut demeure,/c'est, je crois, 8, rue Halévy » (Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 83 et 93) ; ou à la rigueur, de : « Parler d'amour, c'est parler d'elle et parler d'elle/C'est toute la musique et ce sont les jardins/Interdits où Renaud s'est épris d'Armide et l'/Aime sans en rien dire absurde paladin » (Aragon, *Le crève-cœur, op. cit.*, p. 68), si l'on n'est pas trop intolérant à la ritournelle .

critique que remplissent les unités distinctives : il néglige les oppositions phonétiques et n'hésite pas, pour obtenir une homophonie très approximative, à déplacer complètement le découpage régulier en mots. En procédant de la sorte, le travail qui produit le rébus fait perdre au langage la propriété qui assure la communication rapide des significations, à savoir la reconnaissance instantanée par l'auditeur de ce que dit le locuteur, grâce à l'identification des unités distinctives et de leur ordonnance dans la chaîne parlée[46]. Le résultat est que la phrase devient opaque, un sens autre que sa signification reconnaissable se développe en arrière de celle-ci. C'est cet autre sens que le déchiffreur de rébus rencontrera le premier (une fois parcouru le chemin qui mène de l'image au texte apparent) et qu'il aura à transcrire en signification communicable. Inutile de répéter à quel point cette transcription est différente d'une traduction. Plutôt déchiffrement d'énigme : la voyance consistera à percevoir où l'écart normal a été déplacé, et à le rétablir à sa bonne place. Mais il n'y a pas de règle qui préside à ce déplacement. Sa finalité dominante est la production d'homophones « sauvages » ; il arrive fréquemment en outre que le rébus se contente d'homonymes comme le mot d'esprit. L'homophone résulte d'un déplacement sur le signifiant phonique ; l'homonyme d'un déplacement sur le signifié.

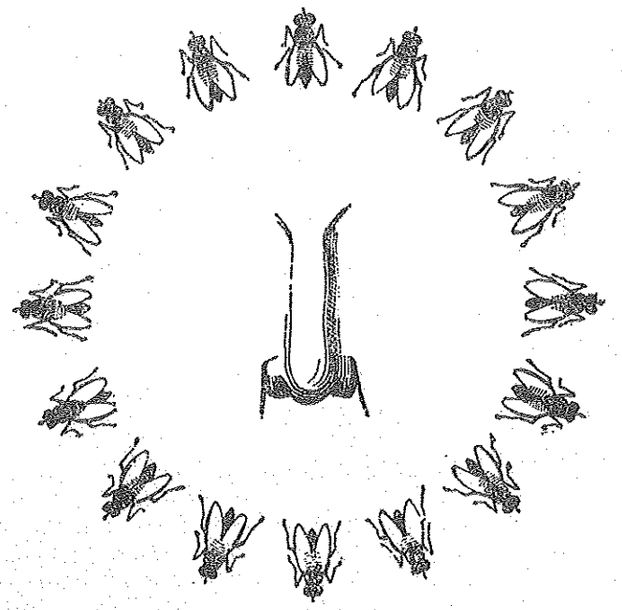
... et travaille l'espace plastique.

Vient ensuite, dans la constitution du rébus, la transformation des unités obtenues sur la chaîne parlée en figures inscrites sur la page du recueil. Je distingue ici trois procédures. L'unité phonique peut être représentée par son *équivalent graphique,* lettre, syllabe, mot : dans le rébus n° 53, « qui » et « R » sont des figures de cette sorte. Sont-ce des figures ? On dira que ce sont des lettres ou des groupes de lettres, et qu'il est absurde de parler de figures puisque les signifiants graphiques parfaitement reconnaissables, lisibles ne s'inscrivent nullement dans un espace figural. Et l'équivalence graphique, qui nous fait passer des phonèmes aux lettres, est elle-même une convention linguistique. Il est vrai que ces éléments sont graphiques et, comme tels, à lire. Mais il est vrai aussi qu'ils ne sont pas mis en page comme doivent l'être des signes d'écriture. Ils sont au contraire soumis aux exigences de la représentation dans laquelle ils sont incorporés : « qui » forme le corps du forçat qui casse l'Eve. Le trait qui forme le corps et la queue du q n'est pas seulement inscrit sur la page de façon à provoquer la reconnaissance du signifiant (partant, du signifié) par le lecteur français, mais également, projet contradictoire, en vue de dessiner la silhouette du casseur. En quel lieu s'inscrit alors ce trait ? A la fois

46. Cet usage du déplacement est ce qui distingue en premier lieu le rébus du mot d'esprit, et le range du côté du rêve.

dans un espace graphique et dans un espace plastique. La présence de lettres ou mots dans le rébus, bien loin de l'éclairer, porte à son comble la confusion du textuel et du figural. Les mots, déjà traités comme choses par le déplacement phonique, peuvent l'être de nouveau dans la figuration graphique.

Une deuxième opération consiste à représenter l'unité, obtenue en redécoupant la chaîne parlée, par son *désigné*. C'est le cas de l'image du nez dans le rébus n° 1 (fig. 18), dont la solution est

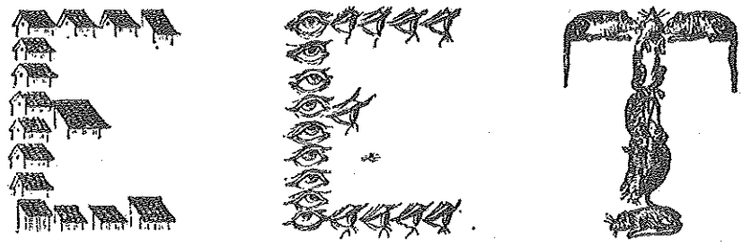


18

« un essaim d'abeilles » : la substitution de l'axe de la désignation à celui de la signification n'est pas une opération de nature linguistique. Inutile de revenir, je pense, sur la discussion de ce point dans Hegel et dans notre critique : entre le mot et la chose, la distance est infranchissable ; le mot est un universel qui dénote une classe d'objets, la chose est une donnée sensible. La représentation du mot par la chose exige un « choix » parmi tous les objets dénotés. Il n'y a pas de raison linguistique pour représenter le terme « nez » par l'image que nous offre le rébus n° 1. Il y a en revanche des motifs non-linguistiques, plastiques au moins, qui incitent à présenter de face un nez qui devra être entouré d'une ceinture. On a donc ici le déplacement de l'espace lexical où le terme « nez » peut être échangé de façon régulière contre d'autres termes qui forment sa définition, vers un espace plastique où le tracé révèle la présence d'un nez. — Sur cet espace plastique, deux remarques : le nez est reconnaissable ; le trait détermine un *contour,* un modelé,

on a donc affaire à un tracé révélateur, à une « écriture » plastique qui refoule la figuralité ; mais d'autre part le nez est séparé de l'environnement que l'œil s'attend à voir : manque le visage au milieu duquel le nez se trouve ; celui-ci est déplacé, par une opération cette fois proprement figurale.

Sans quitter ce rébus, nous pouvons observer une troisième sorte de présentation des unités redécoupées dans la chaîne sonore. Elle aboutit non plus à une figure-image, mais à une *figure-forme* : dans « un nez ceint d'abeilles », le groupe « ceint d' » n'est pas représenté au sens strict, il est néanmoins présent comme forme de l'image : les abeilles forment ceinture autour du nez. Ici, ce n'est plus à l'image du désigné que l'on passe à partir de l'unité phonique, mais à la formation (Gestaltung) de son signifié. Cela exige que le travail sur le plan phonique ait produit des unités significatives. Sur le plan plastique, la Gestaltung engendre une Gestalt, c'est-à-dire un tracé régulateur, que d'habitude nous ne voyons pas, mais qui nous fait voir, et qui ici doit être détecté et vu, c'est-à-dire transformé en tracé révélateur, si l'on veut pouvoir déchiffrer la forme de l'image et prononcer le mot « ceint ». Si on la compare à la précédente, cette opération a pour fonction d'occulter davantage la signification à découvrir, puisque ce qui la représente n'est même plus donné à voir, bien qu'il soit visible. On a observé le même procédé dans l'exemple donné par Littré : la préposition « sous », homophone de la syllabe « sou- » (découpée dans soupir, souvent, souvenir) est camouflée en tant que forme de la disposition du texte. Il faut remarquer que la limite à la Gestaltung est ici imposée par le langage : imaginez que le rapport spatial entre des éléments visibles ne soit pas dicible, il ne pourra être détecté.



19

Or le registre du langage ordinaire ne soit signifier que des relations géométriques pratiques, qui sont euclidiennes. Des rapports relevant d'un espace courbe ou topologique lui échappent. La Gestalt du rébus doit donc être « bonne », et l'on saisit ici sur le fait ce que veut dire bonne forme : forme reconnaissable, signifiable.

Enfin certains fragments sont purement et simplement supprimés : ni vus ni visibles. C'est fréquemment le cas des mots de liai-

20

son. Dans le rébus n° 53, le « les » de « R les paie » n'apparaît ni en image ni comme forme. Plus encore dans le rébus n° 19 (fig. 19), qui se lit : « Aide-toi et Dieu t'aidera », où « de » reste invisible. On a là, toute crue, l'incompatibilité signalée par Freud du processus primaire avec l'articulation et la liaison propres au processus secondaire. La condensation caviarde la syntaxe.

Le rébus et les règles.

A partir de ces modalités de construction de la figure, et des opérations portant sur le texte relevées plus haut, on voit qu'un nombre non négligeable de combinaisons sont possibles [47]. Mais l'important est que, quelles que soient les opérations employées pour fabriquer le rébus, le déchiffreur ne sait pas à laquelle il a affaire : la nature exacte des confusions de lieu à l'intérieur de l'espace linguistique et des substitutions d'un élément plastique à un terme appartenant au langage n'est signalée d'aucune façon. On se trouve devant une chose vraiment opaque. Des constructions doivent être faites sur elle pour la signifier.

On dira que je viens d'esquisser la grammaire des engendrements de rébus à partir d'un texte, et que la possibilité d'une telle grammaire est à elle seule un démenti à la thèse de l'opacité du résultat. Il n'en est rien. Tout ce qu'on peut concéder au rébus en fait de régularité, et donc à une « lecture » sémantique des rébus, c'est que les opérations sont contenues dans des bornes assez étroites. Non pas celles qui travaillent la phrase-solution ; on y observe des jeux assez étendus de déplacement (mais la condensation est peu d'usage). Mais certainement celles qui produisent la figure. Le tracé plastique est toujours chosiste et gestaltiste : il propose une silhouette ou des formes identifiables. Comme on l'a dit cette limite est imposée par l'existence de la « solution ». S'il n'y a aucune chance de trouver la solution, le rébus n'est plus un jeu. Or la solution est un texte. Les propriétés chosistes et gestaltistes de l'image sont le résultat du compromis que les contraintes de langage (préconscientes) arrachent à l'espace figural. Tandis que le rêve, insoucieux de se faire comprendre, va très loin dans le déplacement et la condensation, le rébus est davantage tenu en bride par le processus secondaire, notamment au niveau de la figurabilité [48].

Telle est l'opposition entre rébus et rêve si l'on prend pour référentiel le préconscient. Si l'on prend l'inconscient, l'opposition est inversée : le rêve est beaucoup plus tributaire de la matrice fantasmatique que le rébus. Ce tribut se marque dans la production même des figures-images, dans lesquelles le désir s'accomplit, c'est-à-dire s'anéantit un instant. Le rébus, ayant le caractère d'un jeu,

47. On pourrait en dresser la matrice.

48. Le mot d'esprit de son côté, qui n'a pas affaire à l'image proprement dite, opère surtout en condensant des unités linguistiques ; comme il a à se maintenir dans la communication et à obtenir un effet fulgurant, il borne le déplacement qui rend la reconnaissance particulièrement difficile.

fait venir à la surface (du papier et de l'appareil psychique), en compagnie de traces de la matrice (indéchiffrables sauf en analyse), des opérations du processus inconscient. Le désir ne s'y accomplit pas immédiatement comme dans le rêve. Ces procédés s'y exposent un peu, la recherche de l'objet de la pulsion est abandonnée, et la recherche de la pulsion commencée. Le désir se désire. Le retournement s'annonce.

Je reviens à cette question de la grammaire générative rencontrée sur le rébus. Elle nous introduit directement au cœur du problème du poème tel qu'il nous faut le poser. Le désir peut s'attaquer à tous les niveaux du langage, et y produire du figural. Le poétique est au moins la présence du figural dans le discours. Y parle-t-on encore *par choses* ? Oui, mais les choses ne sont plus seulement sur le papier. Où sont-elles ? Dans l'esprit, comme images ? C'est aller trop vite [49]. La poésie a fortement affaire au signifiant : les figures du discours s'inscrivent sur le papier ou dans la voix, ou dans les deux, ce ne sont pas des matières « spirituelles ». La pertinence pour distinguer rébus et poème n'est pas là. Elle est que le poète s'interdit de dessiner des images sur la page ; il travaille excusivement avec du signifiant linguistique. Même quand le texte se lit sur un calligramme, le contour de la « Colombe poignardée » est tracé avec les lettres formant mots et phrases. Le lisible n'est jamais répudié. Paradoxe du figural venant se faire héberger par le texte sans le détruire. Nous disons qu'il le déconstruit. Comment travaillent ces déconstructions ?

Intra- et extratextualisme.

C'est ici qu'il faut s'arrêter pour discuter la méthode ; poser la question comme je viens de le faire (comment travaillent les déconstructions dans le texte poétique ?), c'est prendre parti d'emblée : c'est en effet aborder le problème de la spécificité du langage poétique de façon négative (le référentiel étant le langage de communication). Un linguiste admet en principe l'hypothèse inverse : ce langage, quel que soit son écart par rapport à la langue ordinaire, est un langage, et il est beaucoup plus intéressant d'établir les règles internes auxquelles il obéit (relations intratextuelles) que de tenter de mesurer ses différences avec la langue de référence (relations extratextuelles [50]). On trouve une formulation particulièrement éner-

49. C'est contre cette assimilation de la poésie à l'image, constante dans la poétique officielle et symboliste, que se sont dressés les formalistes du Cercle de Moscou et de l'Opoïaz. Voir Chklovski, L'art comme procédé (1925 ; = *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. Seuil, 1965, p. 76).

50. J'emprunte ces expressions à une mise au point de H.G. Widdowson, Notes on Stylistics, recueillie dans le dossier ronéotypé par le Department of Applied Linguistics de l'Université d'Edinburgh à l'intention des étudiants de la Summerschool de 1969, sous le titre *Applied Linguistics in language teaching* ; dossier communiqué par Andrée Lyotard-May. — Ce problème de l'extra- et de l'intratextualité est celui qui a directement présidé à la constitution de la méthode des formalistes russes ; voir Yakoubinski, cité in *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 38 sq. et 81 sq. ; et qui le demeure : voir O.M. Brik, cité *ibid.*, p. 153.

gique de cette approche dans un article de J.P. Thorne [51]. Il y expose sa conviction qu'un texte poétique (anglais) est un exemple d'un langage autre que le Standard English, et que son analyse linguistique exige non pas l'addition de règles supplémentaires à celles de la grammaire générative et transformationnelle de l'anglais courant, mais la constitution de règles originales qui permettent d'engendrer non seulement les phrases du poème, mais encore beaucoup d'autres énoncés possibles : l'œuvre poétique ne serait ainsi ni parole prononcée dans la langue ordinaire ni langage à elle toute seule [52], mais discours proféré dans une langue différente.

Thorne s'en prend ici à une méthode d'analyse qui resterait à la surface du texte et se contenterait de dénombrer les traits pertinents de stylistique sur le corpus que ce texte constitue à lui seul [53] : une telle méthode ne permettrait aucune comparaison utile entre le texte et la grammaire de l'anglais, puisque les observations ne porteraient que sur les réalisations de surface. Pour être éclairante, la comparaison doit se faire à niveau équivalent de part et d'autre, c'est pourquoi elle ne doit pas s'établir entre un texte (parole) et une langue, mais entre deux langues, celle de l'anglais et celle dont le poème est un discours possible parmi d'autres [54]. A défaut, la méthode comparatiste restera dénuée d'intérêt, banale, « elle se réduira à dire simplement qu'il y a des différences parce qu'il y a des différences ». Solution : « To take the text as a sample of a different language and to construct a grammar for it of the same kind as we would construct for English [55]. »

C'est ici qu'apparaît la difficulté. A l'appui de sa démonstration, J.P. Thorne estime qu'une telle hypothèse de travail permettrait de rendre compte de certaines données intuitives : « Certains psychologues, dit-il, ont supposé que « si nous parlions une langue différente, nous percevrions un monde différent. » Par exemple on a pu supposer que les Russes et les Arabes ont une conception de la couleur différente de la nôtre parce qu'ils parlent des langues dans lesquelles il existe à côté des adjectifs de couleur, des verbes de couleur : « percevoir un monde différent », voilà, je crois, une excellente description de ce que j'éprouve quand je lis un poème

51. Stylistics and generative grammars, *Journal of Linguistics*, I, 1 (1965).
52. Ce que M. Dufrenne suggère parfois. Voir par exemple L'art est-il langage ?, *loc. cit.*
53. Méthode distributionnelle de Harris, *Methodes in structural linguistics*, Chicago, University of Chicago, 1951.
54. « The main purpose of constructing a grammar which would provide a satisfactory account of a text like *Anyone lived in a pretty how town* would be to discover how such a grammar differed from a grammar of English. But such a comparison presupposes that both grammars are of the same kind. For example, there would be not point in comparing a transformational grammar of English with a phrase-structure grammar of the text. On a more general level it can be argued that since any adequate grammar of English must contain theoretical terms it follows that, if it is to be of any interest, any grammar of the text must do the same. » (*Ibid.*, p. 53-54). Le texte *Anyone lived...* est un poème de E.E. Cummings, dont le début est cité p. 319-320.
55. *Ibid.*, p. 54.

comme *Anyone lived* [56]. Si l'on voulait en rendre compte, il faudrait donner une explication à des déclarations comme « la signification de cette phrase ne peut être exprimée en anglais courant ». Il n'est nullement clair qu'on puisse entreprendre cette explication quand il s'agit de langues naturelles. Mais dans le cas que nous considérons, un guide existe, c'est que notre difficulté à comprendre la phrase peut être liée à la difficulté d'introduire dans la grammaire de l'anglais courant des lois qui rendraient compte de la structure de cette phrase. Une telle explication devrait aussi rendre compte de ce que l'anglais courant est un métalangage évidemment inadéquat pour discuter les phrases de ce genre [57]. »

Analysons ce passage : lire un poème c'est percevoir un monde autre. Nous ne pouvons qu'agréer quand la différence de sens est thématisée (et par un linguiste !) comme une différence de données sensibles. Mais cette concession nous est aussitôt retirée : la différence dans la perception provient, nous dit-on, d'une différence dans la langue, et celle-ci tient à l'hétérogénéité des grammaires propres à chacune des deux langues. L'opacité du poème, sa résistance à la traduction en langue ordinaire, viendrait certes de ce qu'il repose sur un « découpage de l'expérience » différent de celui qui soutient cette langue. Seulement cette différence dans le découpage est elle-même jugée analogue à celle qui distingue deux langues « naturelles » (l'anglais et l'arabe, par exemple, quant à la couleur) ; elle a même le privilège sur elle de nous rendre intelligible le motif de l'opacité, qui est l'incompatibilité des règles de génération du poème avec celles de la langue. Si donc la langue courante ne peut pas être un métalangage adéquat pour parler du poème, c'est en raison de l'hétérogénéité des règles des grammaires respectives de la langue du poème et de celle du commentaire.

Cette hétérogénéité, on le voit, n'est radicale que pour la linguistique : elle est celle de deux langues. L'une n'est pas le métalangage de l'autre, assurément. Mais il y a un métalangage de l'une et de l'autre, qui est celui du linguiste (structuraliste, générativiste). Les deux langues (l'arabe et l'anglais, la langue du poème et la langue maternelle du poète) appartiennent à un même « règne », à un même espace : elles y occupent des positions plus ou moins écartées, mais elles n'y sont qu'en *opposition* l'une avec l'autre. Elles relèvent des mêmes universaux de langage.

On conçoit que cette hypothèse conduise celui qui la fait à privilégier ce que Widdowson nomme les « relations intratextuelles » par rapport aux « relations extratextuelles ». Ces dernières ne peuvent apporter qu'une preuve négative : savoir que l'on n'a pas affaire à la langue maternelle du poète. La preuve positive est administrée par la construction de la grammaire qui permettrait

56. Il s'agit du poème de E.E. Cummings.
57. *Ibid.*, p. 56-57.

de générer entre autres les phrases du poème considéré. C'est le travail, remarquable, que fait J.P. Thorne.

Lieu du sens.

Cette exigence paraît technique, elle est beaucoup plus. Elle recouvre une véritable option sur l'être même du sens, et cette option consiste à rejeter tout sens qui ne serait pas signification (au moins signification syntaxique dans l'hypothèse générativiste qui est celle de Thorne). En particulier se trouvent exclus : 1° le sens sensible dont le modèle est donné par le mode propre d'action de la couleur sur le corps ; 2° le sens inconscient qui procède par des opérations comme condensation et déplacement. Je répète que le premier sens du sens est une dérogation à l'arbitraire de la référence ; le deuxième sens une transgression des règles internes au système, qui soutiennent toute signification. La méthodologie intratextuelle appliquée au poème méconnaît ces sens, qui relèvent d'une énergétique ou d'une économie (au sens freudien) ; elle se place dans l'alternative : ou bien le métalangage est celui de la langue maternelle naturelle, et il produit les banalités de l'analyse littéraire ; ou bien il est celui de la grammaire générative. Dans les deux cas le métalangage est une langue qui fait usage, immédiatement ou médiatement, des règles d'engendrement. Que le métalangage puisse faire usage d'un groupe de catégories qui ne soit pas linguistique, qu'il consiste non pas à placer poème et prose dans le même règne, mais à signifier le fait que le poème est du discursif infiltré de figural, que ce dernier n'obéisse à aucune grammaire générative (pas plus qu'aux prétendues métonymie et métaphore du structuraliste), mais à un autre ordre de production du sens (la matrice fantasmatique), où ne sont pas acceptées les règles fondamentales du langage (comme celles qui distinguent dans tout discours ce dont on parle et ce qu'on en dit), voilà ce que le linguiste ne suppose pas, voilà justement notre hypothèse.

Cette option sur le sens comporte une décision sur le traitement à appliquer au texte. Si l'on prend le poème comme un discours réalisé dans une langue différente de la langue naturelle, le linguiste aura à décider ce qui dans le poème est trait de langue et ce qui est trait de parole ; c'est à ce prix qu'il peut espérer construire sa grammaire profonde. Il est donc conduit à privilégier certains traits par rapport à d'autres. Si au contraire on pose le texte comme un corpus coextensif à la langue tout entière, « il faudra tenir n'importe lequel de ses traits syntaxiques pour aussi important qu'un autre [58] ». Or tel est bien le traitement qu'exige le figural, comme Freud l'a montré sur le rêve et l'œuvre d'art, à cette différence près que l'objet n'est justement pas traité comme

58. *Ibid.*, p. 55.

un langage, mais comme un compromis de préconscient et d'inconscient : bien loin qu'on ait à opter sur le degré de généralité d'un trait, il faut être attentif à tous, et il est légitime de commencer l'analyse par le détail apparemment le plus anodin [59]. Nulle confiance ne peut être faite aux règles de langage (ou de perception réaliste) qui permettent de distinguer des niveaux ou des formes, quand il s'agit de rejetons du processus inconscient : la condensation peut occulter un élément essentiel au sens, le déplacement le rendre méconnaissable. L'attention du décrypteur doit se laisser « flotter également » sur toutes les parties du matériel, laissant son propre inconscient détecter les figures de l'inconscient présent dans l'œuvre [60]. L'opposition entre l'espace discontinu et hiérarchisé du discours et la continuité indisciplinée des jeux qu'y mène le processus primaire, telle est au fond l'opposition entre la méthode intratextualiste et notre approche ; cette dernière ne pourrait être dite extratextualiste que dans un sens différent de celui que lui attribue E. Widdowson : la comparaison entre texte du poème et langage ordinaire ne devrait pas y être menée seulement avec des catégories linguistiques, mais *aussi* avec celles qui correspondent aux opérations du processus primaire.

Un tableau raisonnable des folies poétiques.

Mais cette dernière divergence n'est qu'apparente. Il me semble en effet que la description minutieuse que E. Widdowson donne des opérations stylistiques, si elle ne se réfère explicitement qu'aux niveaux de langage que reconnaît le générationvisme, fait un usage implicite de catégories qui n'ont pas cours en linguistique. Avant de le montrer, je résume en un tableau l'analyse proposée par le linguiste [61].

I. Relations extratextuelles

1. *Dérogations portant sur la langue*

1.1. Niveau phonologique : le rythme, dérogation à la rythmique de la langue.

1.2. Niveau syntaxique :

1.21. Niveau des structures de surface : licences poétiques (non application de lois transformationnelles ; par ex., oubli de *do* dans les interrogatives et les négatives anglaises, de *ne* dans les interronégatives françaises).

1.22. Niveau des structures profondes.

59. On sait l'usage que Freud a fait de cette méthode dans *Le Moïse de Michel-Ange*.

60. Cf. Ratschläge für den Arzt bei der psychanalatyschen Behandlung (1912), *G.W.*, VII ; trad. fr. in *La technique psychanalytique*, P.U.F., 1953, p. 61 sq.

61. Widdowson, Notes on Linguistics, *loc. cit.* La plupart des exemples pris de l'anglais sont de l'auteur; j'ai ajouté les autres, et ceux empruntés au français.

1.221. Niveau des lois de sélection : personnification (attribution d'un sujet animé à un verbe requérant un sujet inanimé).
1.222. Niveau des lois de catégorie : recatégorisation (nom pris comme verbe, nom pris comme adjectif : I shall see / Some squeaking Cleopatra *boy* my greatness / In the posture of a whore... [Shakespeare]).
1.223. Niveau des lois de sous-catégorie (verbe transitif pris comme verbe intransitif, ou l'inverse : J'ai besoin de me sentir *voyagée* comme une femme [Pichette]).

N.B. Il y a incompatibilité entre 1.222 et 1.223.

1.3. Niveau sémantique :
1.31. Niveau du système des relations de sens : paradoxe (cette *obscure clarté* [Corneille]).
1.32. Niveau des relations entre unités lexicales : homophonie, jeu de mots.
1.33. Niveau des unités lexicales elles-mêmes : création de nouveaux mots (eggtentical [Joyce], Urchs [Klee], merdre [Jarry]).

N.B. Il faut distinguer, dans la création de mots, ces dérogations à l'ordre de la langue de celles qui portent sur l'ordre de la parole comme : Cette furtive ardeur des serpents qui *s'entraiment* (Apollinaire).

2. Dérogations portant sur la parole

2.1. Niveau phonologique : allitération, assonance, consonance (concentration anormale de certains phonèmes ou de certains traits phonétiques (Du lundi au / Dimanche l'idiot speaker te dédie O / Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche [Aragon]).

2.2. Niveau syntaxique : élaboration anormale des constituants de la phrase.
2.21. Niveau de la coordination : construction multibranche (Chomsky).
2.211. Niveau portant sur le syntagme nominal (Only you can hear and see, behind the eyes of the sleepers, / the movements and countries and mazes and colours and dismays / and rainbows and tunes and wishes and flight and fall and / dispairs and big seas of their dreams [Dylan Thomas]).
2.212. Niveau portant sur l'adjectif.
2.213. Niveau portant sur le syntagme verbal (Je t'imprime / je te savoure / je te rame / je te précède / je te vertige / et tu me recommences / je t'innerve te musique / te gamme te greffe / ... [Pichette]*).

* Exemple évidemment impur ; il comporte aussi les opérations : 1.221 (tu *me* recommences) ; 1.222 (je te *musique*) ; 1.223 (je *te* rame).

2.214. Niveau portant sur la relative (Ils sont / Ceux qui punissent, ceux qui jugent, ceux qui vont [Hugo]).
2.22. Niveau de la subordination : construction rectibranche (Chomsky).

2.3. Niveau sémantique :
2.31 Niveau lexical : images, métaphores, comparaisons, rassemblement très improbable de termes (Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie [Rimbaud]).

N.B. Un usage fréquent d'un groupement de ce genre finit par supprimer son caractère de dérogation.

N.B. Les dérogations du type 1.221. produisent celles du type 2.31. ; l'inverse n'est pas nécessaire.

2.32. Niveau contextuel :
2.321. Niveau des « variétés » de langue : juxtaposition de plusieurs variétés de la même langue dans un même texte (Notre Père qui êtes aux cieux / Restez-y [Prévert]).
2.322. Niveau du contexte situationnel : toujours dédoublé (*Mon* enfant, *ma* sœur (...) / *Vois* sur *ces* canaux [Baudelaire]).

II. Relations intratextuelles

1. Equivalence : projection de l'équivalence, à partir de l'axe de la sélection, sur celui de la combinaison (Jakobson) (phonologique : Lune mellifluente aux lèvres des déments [Apollinaire] ; sémantique : Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme, et visible réserve, / Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi / tant de sommeil sous un voile de flamme, / O mon silence !... [Valéry]).
2. Couplage : convergence d'équivalences de niveaux différents : Quel repli de désirs, sa traîne !... Quel désordre / De trésors s'arrachant à mon avidité, / Et quelle sombre soif de la limpidité ! (Valéry).
3. Variation de niveau : déplacement de l'équivalence d'un niveau à l'autre : phonologique, syntaxique, sémantique (Till I am indifferent and cannot enjoy it ; till I am solitary and cannot impart it ; till I am known and do not want it [Johnson]).

On a là un tableau des plus précis des « figures » de style. Il supporte aisément la comparaison avec l'essai de classification proposé par T. Todorov [62]. Ce dernier ne mentionne pas la distinction entre niveau de langue et niveau de parole ; il sépare un critère faible de classement des figures (à savoir qu'on peut les décrire) et un critère fort qui est qu'elles comportent une « déviation à une

62. *Littérature et signification, op. cit.*, Appendice, notamment p. 97-115.

certaine règle du langage, explicite ou implicite [63] ». Or le critère fort devrait correspondre à peu près aux dérogations que Widdowson place au niveau de la langue ; et quand Todorov dit qu'il n'y a pas de déviation dans les figures proprement dites, lesquelles dans sa classification répondent à la seule condition de descriptibilité (critère faible), il vérifie la remarque faite par le linguiste anglais sur les déviations syntaxiques ou sémantiques qui ne touchent que la parole : elles sont seulement de l'ordre de l'improbabilité et font violence à ce que l'informatique nomme les contraintes d'usage, mais non à celles du code (de la langue).

En revanche la détermination par Todorov des quatre niveaux où peut apparaître l'anomalie ou la figure, manque de précision, si on la compare à la finesse des analyses faites par le générativiste. Ces niveaux sont : le rapport son-sens, la syntaxe, la sémantique, et le rapport signe-référent. Je prends le rapport son-sens : ce n'est pas un niveau de langage, mais une relation entre des niveaux (et encore...). En s'arrêtant à cette relation, on manque l'analyse formelle des opérations portant sur les unités distinctives elles-mêmes, pour ne porter son attention qu'à l'effet de ces opérations sur le sens. Je ne dis pas que ce soit une mauvaise approche, mais seulement qu'elle n'emploie pas le même référentiel que celle qui porte sur syntaxe ou sémantique. Il peut y avoir des opérations portant sur les traits phonétiques, ou sur les phonèmes, ou sur la prosodie dont nous soyons incapables de décrire les effets sur le sens, donc qui ne tombent même pas sous le critère faible de Todorov, alors qu'elles constituent des altérations profondes du système phonique de la langue : c'est évidemment le cas du rythme, unité formelle de mouvement, qui oblige à placer l'accent sur des syllabes normalement inaccentuées et fait du vers un compromis entre deux exigences différentes [64].

On peut donc estimer que la classification de Widdowson satisfait aux exigences linguistiques en stylistique. Pourtant la question de l'insuffisance de la méthode extratextuelle reste posée : les figures sont décrites par leurs effets sur le niveau qu'elles déconstruisent, mais la nature de ce qui déconstruit et les procédures employées restent énigmatiques.

Qui travaille et comment ?

On pourrait croire que cette question est abordée dans la section II du tableau sous la rubrique *Intratextual relations*. A vrai dire elle ne l'est que très indirectement : « Ces relations sont

63. *Ibid.*, p. 107.

64. « Le vers obéit non seulement aux lois de la syntaxe, mais aussi à celles de la syntaxe rythmique, c'est-à-dire la syntaxe qui enrichit ses lois d'exigences rythmiques./ En poésie, c'est le vers qui est le groupe de mots primordial. Dans les vers, les mots se combinent selon les lois de la syntaxe prosaïque./ Ce fait de coexistence de deux lois agissant sur les mêmes mots est la particularité distinctive de la langue poétique. Le vers nous présente les résultats d'une combinaison de mots, en même temps rythmique et syntaxique. » (O. Brik, Rythme et syntaxe (1927), *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 149).

65. Widdowson, *loc. cit.*, p. 10.

établies par référence aux diverses manières dont les dérogations (*deviations*) sont en rapport les unes avec les autres à l'intérieur du texte littéraire [65]. » Les équivalences, les couplages et les variations de niveau concernent les relations entre dérogations ou figures : elles ne disent pas en quoi celles-ci consistent, puisqu'elles leur sont secondes. Du moins elles ne paraissent pas le dire ; mais elles le laissent entendre.

Revenons aux relations extratextuelles et prenons les dérogations de parole (I.2) : elles procèdent toutes de la même façon quel que soit le niveau de langage qu'elles perturbent : les allitérations, assonances, etc., concentrent à l'excès en un faible segment de la chaîne parlé des phonèmes ou des traits normalement distribués de façon moins dense. Les « constructions multibranches ou rectibranches » opèrent de même sur les constituants de la phrase : par coordination ou subordination, elles concentrent des syntagmes nominaux ou des syntagmes verbaux, ou des adjectifs, à un degré insolite. De même le travail qui porte sur le niveau lexical consiste à réunir (collocation) des termes relevant de champs sémantiques différents ; et au niveau contextuel, l'effet résulte de la même procédure, qu'il s'agisse de rassembler dans le même discours des unités de langue normalement différentes ou de confondre, notamment par le jeu des pronoms, des contextes situationnels incompossibles. On a dans tous ces cas affaire à des *condensations* et des *déplacements*, mais *tempérés*. Le processus de concentration des unités travaillées ne va pas jusqu'à les défigurer et les rendre méconnaissables ; il s'arrête quand sont obtenus des ensembles dont les unités sont identifiables, mais les relations imprévues.

Si l'on se tourne vers les dérogations de langue, on y reconnaîtra les mêmes opérations, mais portant sur des règles encore plus essentielles. Les condensations relevées dans la section I.2 du tableau de Widdowson supposent évidemment des déplacements ; mais l'écart entre les termes déplacés ne doit pas être considérable si l'on veut obtenir à la fin ce que l'on observe en effet, des concentrations d'unités reconnaissables. Si vous prenez au contraire le cas I.1.33, il en va tout différemment ; la création de mots nouveaux est le plus souvent obtenue par la condensation de syllabes venues de mots différents : la force de la condensation est telle qu'elle écrase l'un contre l'autre des fragments d'anciennes unités ; de là des effets d'occultation, que l'on trouve aussi en I.1.21.

Il y a plus : c'est le déplacement sans condensation. On l'a noté, en comparant le rêve, le rébus et le mot d'esprit : le déplacement pur crée dans le matériel travaillé une opacité plus forte que lorsqu'il est accompagné de condensation. Prendre un nom comme verbe ou comme adjectif (1.222), c'est modifier l'emplacement d'un

terme dans l'espace syntaxique profond sans lui faire subir aucune transformation compensatrice. De même le paradoxe (1.31) mérite son nom en raison de la distance sémantique qu'il fait franchir aux termes qu'il met en connexion. On dirait que le déplacement nu nous met en présence immédiate du caractère non-lié de l'énergie dans le processus primaire. La condensation reforme des unités, le déplacement non [66].

Au total il me semble qu'à la distinction entre dérogations de langue et dérogations de parole proposée par Widdowson, correspond une différence dans l'intensité de la force (ou des forces) qui déplace et comprime les unités de divers niveaux de langage. La discontinuité introduite par le linguiste est pertinente, mais elle masque l'existence de processus qui relèvent deux fois du continu : ils agissent dans l'espace linguistique comme s'il n'était pas fait d'écarts inviolables ; ils peuvent varier continûment en intensité [67].

La reconnaissance de l'écart et sa récupération.

La poésie, dit Jean Cohen, est l'antiprose [68]. Sa fonction propre est de faire violence aux écarts normaux reconnus par la langue (la méthode de l'auteur est à cet égard foncièrement extratextualiste, « négative », comme il le dit lui-même). La dérogation crée un écart, une « impertinence » ; J. Cohen dénombre au niveau phonique: la dislocation du système des pauses, la rupture du parallélisme phono-sémantique, la dédifférenciation des phonèmes et de la prosodie ; au niveau sémantique : la redondance de l'épithète par rapport au nom, l'usage non déterminatif du pronom, l'inconséquence de la coordination ; et au niveau syntaxique : l'inversion dans l'ordre des mots. On voit que les catégories linguistiques ne sont pas les mêmes que celles de Widdowson ; elles couvrent moins de niveaux ; néanmoins il est aisé de leur trouver place dans le classement du linguiste anglais.

Mais là n'est pas la question. A la différence d'un linguiste qui se contenterait de décrire, J. Cohen propose une explication de la

66. L'analyse du fantasme nous suggère qu'il convient d'attribuer la condensation à Eros et le déplacement plutôt à la pulsion de mort.

67. Widdowson donne lui-même un cas remarquable de cette variation, en comparant déviation de parole et déviation de langue chez Hopkins :

	(I)	(II)
I.	The west which is golden	The west which is dappled with damson
II.	The west golden	The west dappled with damson
III.	The golden west	(The dappled-with-damson west)

La forme III de la phrase (II) est en violation des lois syntaxiques de génération des structures de surface.

68. *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966 ; voir aussi du même auteur, La comparaison poétique : essai de systématique, *Langages,* 12 (décembre 1968). Je n'ai pas la prétention de discuter ici les conclusions de J. Cohen en détail. La proximité apparente de sa position avec la mienne me permettra de préciser cette dernière.

fonction poétique. Elle trouve son modèle dans l'analyse de la métaphore : « Pourquoi le changement de sens ? Pourquoi le décodeur ne se conforme-t-il pas au code de la langue qui impose à un signifiant un signifié donné ? Pourquoi recourt-il à un décodage second, qui met en jeu un signifié nouveau [69] ? » On voit l'importance de la question posée : pourquoi la poésie, c'est-à-dire pourquoi la figure dans le discours ? « La réponse à cette question, continue Jean Cohen, est évidente : c'est parce que dans son sens premier le terme est impertinent, alors que le sens second lui rend sa pertinence [70]. » Exemple : *le vent crispé du matin* (Verlaine). Sens premier de crispation : froissement et repliement de la surface d'un objet quand on l'expose au feu, au froid, au vent, etc. Sens second en l'occurence : le vent est comme froissé et replié sur lui-même par le froid de l'aube. On passe donc selon Cohen d'un signifié premier à un signifié second.

Quelle est alors la différence entre ces deux signifiés ? Le sens « a subi en cours de route une métamorphose [71] » ; on est passé de la fonction dénotative du langage, qui attribue au désigné (le vent) une signification cognitive, à une fonction connotative [72]. Par fonction connotative il faut entendre ici que la métaphore puise dans une couche de sens qui n'est pas celle des signifiés premiers, et où se tiennent des réseaux d'équivalence et des systèmes d'évaluation [73]. Le terme de connotation est légitime si l'on entend par là que *crispé* par exemple opère non seulement comme signifiant d'un signifié (qui serait le signifié premier), mais comme un signe total (signifiant + signifié) renvoyant à un autre signifié (le signifié 2 [74]). Mais une telle acception présuppose évidemment que le niveau connoté, celui du signifié 2, est de même nature que le niveau connotant (signifiant + signifié 1), c'est-à-dire organisé comme un langage articulé. C'est bien ce qu'indique déjà l'usage du terme *signifié* pour nommer ce deuxième sens ; et c'est ce qu'écrit tout à fait explicitement l'auteur : « la métaphore poétique est passage de la langue dénotative à la *langue connotative,* passage obtenu par le détour d'une parole qui perd son sens au niveau de la première langue, pour le retrouver au niveau de *la seconde* [75] ». L'identité de nature entre les deux langues est tellement essentielle à la démonstration de Cohen, qu'elle est son dernier mot : « Pourquoi la métaphore, pourquoi le changement de sens ? pourquoi ne pas appeler les choses par leur nom ? pourquoi dire « cette faucille

69. *Ibid.,* p. 114.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.,* p. 202.

72. *Ibid.,* p. 205. Référence est faite à *La phénoménologie de l'expérience esthétique* de M. Dufrenne, *op. cit.,* II, p. 544.

73. Réseaux d'équivalence : par exemple les synesthésies comme « lumineux : obscur :: pointu : émoussé :: dur : mou :: haut : bas :: léger : lourd », etc. ; cf. Jakobson, *Essais, op. cit.,* p. 242. Systèmes d'évaluation : par exemple ceux que les recherches de mesure du sens essaient de dégager. Voir Osgood, Suci and Tannenbaum, *Measurement of meaning,* University of Illinois, 1958.

74. Cf. R. Barthes, Eléments de sémiologie, *Communications* 4 (1964).

75. J. Cohen, *op. cit.,* p. 216 ; souligné par moi.

d'or », et non tout simplement « la lune » ? / La réponse se trouve dans l'antinomie des deux codes. Sens notionnel et sens émotionnel ne peuvent exister ensemble au sein d'une même conscience. Le signifiant ne peut induire en même temps deux signifiés qui s'excluent. Pour cette raison la poésie doit user d'un détour [76]. »

Mais alors quelle différence y a-t-il avec la position d'un Thorne (et je dirais, d'un Hegel) ? L'autre langue est une langue, supposée obéir à des règles sans doute différentes dans leur spécificité, mais identiques dans leur principe, qui est universel. Cela veut dire entre autres, et pour s'en tenir au structuralisme, que les signifiés 2 que la métaphore va puiser dans la langue 2 appartiennent à un système d'opposition et ne valent que replacés dans ce réseau de discontinuités que suggère R. Jakobson ; la position du sens n'est pas différente dans le connoté et dans le dénoté. Or la connotation est une catégorie introduite en sémiologie précisément pour montrer comment un élément non-linguistique (une couleur) dont la valeur n'est pas en soi arbitraire, mais motivée (au niveau perceptif et / ou à celui de la libido), peut acquérir de surcroît une signification arbitraire du fait de sa position dans un système [77]. La connotation est proprement l'écriture de l'espace figural, ce qui permet d'en réduire la polysémie, d'en aplatir l'opacité, de convertir l'objet de vision en objet lisible. On ne s'étonne pas qu'elle abonde dans toutes les formes de production de figures qui subordonnent celles-ci à une fonction de communication : la publicité, la propagande, l'enseignement audio-visuel, usent des images comme d'un véhicule capable de transmettre des significations et des ordres sans que s'exerce sur eux la vigilance du récepteur. Que d'un côté elles se servent d'un code, qu'elles multiplient en conséquence les connotations, on comprend pourquoi : l'effet à induire (compréhension d'une phrase en langue étrangère, conduite d'achat, attitude politique) doit être conforme aux fins visées par l'émetteur, par conséquent le véhicule est aussi dénué d'équivocité que possible. Si néanmoins l'émetteur a choisi l'image plutôt que le discours, qui, somme toute serait le plus monovalent des « langages », c'est que d'autre part il veut que son message échappe à la censure du récepteur. La connotation représente une formation de compromis entre ces deux exigences.

La métaphore poétique en est le contraire : elle est poétique non quand elle renvoie à une langue déjà écrite, en tout cas à un code généralement admis par les locuteurs, mais quand elle le transgresse. Et la transgression ne consiste pas dans le passage de la langue ordinaire (du signifié 1) à la supposée langue affective (du signifié 2) ; mais dans l'usage d'*opérations* que n'ont *pas cours* dans le langage 1. L'antiprose de Cohen n'est qu'une autre prose. Je pense que la poésie est l'autre de la prose.

76. *Ibid.*, p. 224.
77. Cf. Barthes, Rhétorique de l'image, *Communications* 4 (1964).

Une sorte de « langue affective ».

Que serait du reste une « langue affective » ? S'il était vrai que nous ne puissions décoder au niveau 2 qu'en passant par cette langue, il s'ensuivrait nécessairement l'une ou l'autre des implications suivantes : ou bien cette langue serait un langage connoté au sens strict, c'est-à-dire une langue « de culture » organisant la sensibilité d'une collectivité en un temps et en un lieu donnés ; ou bien, à défaut d'être une véritable langue de communication, cette « langue » serait celle que « parlerait » l'inconscient du poète, et nous ne pourrions entendre le message qu'à condition de disposer du même code que l'émetteur.

Dans la première hypothèse, où le terme connotation est pris proprement, la poésie est confondue avec l' « écriture » ; la fonction qui lui est attribuée, et qui a été des plus réelles dans toutes les sociétés qui ne sont pas essentiellement critiques, est celle que remplissent toutes les formes culturelles de ces sociétés : résorption au niveau métaphorique si l'on veut, Claude Lévi-Strauss dirait symbolique, des contradictions qui habitent ces sociétés. Il n'est pas difficile de montrer que cette fonction intégratrice de la poésie, et de l'art en général, est celle qui a prévalu durant des millénaires dans la plupart des sociétés ; l'Occident ne commence à y faire défaut de façon irréversible, je pense, qu'à dater des années 1860, où comme le dit Barthes, l' « écriture » devient impossible [78]. Or nous n'avons pas le droit d'exclure Rimbaud ou Cummings de la poésie parce qu'ils cessent d' « écrire », c'est-à-dire de se faire entendre dans une langue métaphorique socialement admise, véhiculant de grosses unités de sens comme les mythèmes [79]. Nous devons construire un concept de la spécificité du langage poétique qui rende compte et de sa fonction d'intégration dans les sociétés à mythologie, et de sa fonction critique dans les nôtres.

La déconstruction (ou le récessus) est un tel concept : elle consiste à introduire dans le langage des opérations extra-linguistiques, qui retardent la communication. L'alexandrin classique suppose une telle déconstruction par rapport au langage ordinaire, et celle-ci n'est pas différente en son principe des « excès » de Dada, elle porte seulement sur un plus petit nombre de niveaux de langage, et elle est réglée en écriture connotée par des lois sévères qui en limitent l'usage [80]. Prenez par exemple Cummings :

there is a here and

78. *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*
79. Voir C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*
80. La prédominance de la métrique sur la rythmique fait partie de cette récupération. Il faut nous méfier à cet égard de la tradition culturelle française ; l'œuvre de John Donne ou celle de Shakespeare sont pleines de dérogations qui touchent aux niveaux les plus profonds de la grammaire de l'anglais et de sa sémantique.

that here was a
town (and the town is
so aged the ocean
wanders the streets are so
ancient the houses enter the

people are so feeble the feeble go to
sleep if the people sit down)...

et Corneille :

Mourir sans tirer ma raison !
Rechercher un trépas si mortel à la gloire !
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de la maison !
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !
N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Cummings manque à la règle de construction de la phrase en faisant du dernier mot d'une proposition le premier de la suivante (violation de l'ordre de langue), à la règle de subordination en enchaînant des consécutives (ordre de la parole, construction rectibranche), à l'arbitraire des termes, par l'usage d'allitérations (people, feeble, sleep). Corneille de son côté est en infraction à la coordination (construction multibranche), mais aussi à l'arbitraire du signifiant par l'usage de la rime et du mètre (et de surcroît de la variation du mètre) : la transgression de la syntaxe ne va pas au-delà des contraintes d'usage (parole), mais à l'inverse de Cummings, celle qui vise le niveau phonétique a bien la gravité d'une déviation de langue. Pour la méthode extratextuelle, le jeu est égal chez le classique et chez le moderne : l'un et l'autre texte sont poétiques parce qu'ils sont chargés de déconstructions.

Le langage poétique n'est donc pas nécessairement une langue sociale, socialement connotée. Le fond de l'affaire est qu'il n'est pas vrai que la fonction poétique soit de communication. Elle est aujourd'hui de critique ; elle a été d'intégration, mais même alors, cette intégration de la collectivité à elle-même s'effectuait dans un autre registre que celui du langage profane de la communication. Ce sont les individus qui communiquent entre eux, et la catégorie même de communication ne peut devenir prédominante que dans une société où la crise des institutions produit des groupes ou des individus isolés qui cherchent à établir des liens sociaux sur une base « horizontale » contractuelle. La fonction intégratrice du discours de type poétique suppose à l'inverse un système cohérent d'institutions culminant dans un mythe d'origine, auquel le poème, comme la danse ou la plastique ou la guerre, ne cessent de renvoyer comme à leur sens commun. La question est de savoir si ce mythe est une « langue affective ». Je doute qu'il soit une langue *stricto sensu :* il est lui-même une figure-forme.

L'autre « langue affective ».

L'autre hypothèse à envisager pour justifier la connotation, c'est celle d'une « langue affective » qui cette fois ne serait pas celle d'une collectivité, mais celle du poète, que seul pourrait comprendre tel lecteur doté de la même sensibilité. Union, insight, Einfühlung, fusion, mariage de fantasmatique à fantasmatique. Il y a sûrement cela, sinon la préférence pour tel poète, pour tel genre, serait inexplicable. Mais il faudrait démontrer deux choses : 1° que cette fusion est une fonction poétique fondamentale ; 2° que la fantasmatique est une langue. Je réserve ici la discussion à fond du deuxième point. Mais même si l'on peut parler de communication d'inconscient à inconscient (Freud en parle à propos de la relation analytique), on verra qu'elle ne s'établit pas dans les mêmes formes que la communication orale, plutôt contre elles [81]. Quant à la fusion, si l'on en faisait l'essentiel du plaisir poétique, ce dernier ne différerait aucunement dans sa forme de celui que peut procurer la relation amoureuse, qui offre le modèle de l'union des affects. Mais la relation amoureuse reste étroitement tributaire de la fantasmatique de chacun des partenaires ; à cet égard du moins, qu'on nous pardonne, elle a même valeur que le symptôme [82]. L'aimé est une image (travaillée certes) de l'objet perdu. La matrice produit de part et d'autre ces images, l'amour est la « découverte » de leur complémentarité. Si le plaisir poétique était fait de la même révélation, il ne pourrait s'éprouver que sur un même type d'objets, même style de poèmes, même registre d'images, même genre d' « écriture » : sur une même forme [83].

Il faudrait alors voir la poésie elle-même comme une expression symptomale. Or c'est la critique que l'on peut faire par exemple à la méthode d'un Charles Mauron, qu'elle prend l'œuvre comme un symptôme, et qu'elle se consacre à chercher, dans son épaisseur, les linéaments d'un fantasme originaire, d'un « mythe personnel » :

81. Voir le texte des Conseils aux médecins déjà indiqué. En outre cette communication entre inconscients n'a pas pour fonction comme la poésie, de faire voir, aimer, accepter les rejetons de la figure-matrice, mais de les faire entendre.

82. Voir Freud, Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, *G.W.*, VIII (1910 et 1912) ; trad. fr. in *La vie sexuelle,* Paris, P.U.F., 1969, p. 47-65.

83. « Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu des bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation./ Mais ce n'est jamais la même femme./ Les cartes ont dit que je la rencontrerais dans la vie, *mais sans la reconnaître* » (Eluard, La dame de carreau, *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine,* 1926). Identité du fantasme, indifférente et multiple variété des « réalités » : « Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge » (*ibid.*).

la « métaphore obsédante » étant supposée le rejeton en ligne directe de la matrice inconsciente. Qu'un tel fantasme opère au sein de l'œuvre comme au cours de la vie, qu'il en soit le noyau constamment actif, j'en suis convaincu. Mais plus encore que le rêve, la poésie est intéressante non par son contenu, mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à *extérioriser* en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à *renverser* la relation du désir à la figure, à offrir au premier non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non-liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire. Le discours n'est pas poétique parce qu'il nous séduit, mais parce qu'en outre il nous fait voir les *opérations* de la séduction et de l'inconscient : leurre et vérité ensemble ; fins et moyens du désir. Notre plaisir poétique peut ainsi excéder de beaucoup les bornes fixées par nos fantasmes et nous pouvons faire cette chose étrange : apprendre à aimer. Le plaisir du jeu renverse le jeu du plaisir. Ainsi la fusion est inessentielle. Le poème peut bien induire des images chez le lecteur, il ne le fait qu'en le désolidarisant de ses images fantasmatiques, en lui ouvrant le laboratoire des images, qui sont les formes [84].

Le leurre ne tient pas à l'image.

L'image n'est donc pas le mode privilégié de présence du figural dans le discours poétique. L'affirmer, c'est attribuer à ce dernier la seule fonction du fantasme, la fonction onirique. La poésie n'est pas en son principe constitutive d'une scène où le désir s'accomplit. L'œuvre n'est pas le rêve.

Il faut ici prendre garde à cette opposition, il faut la placer au bon endroit, découvrir sa pertinence. Le désir ne peut s'accomplir dans l'imagerie onirique que parce que le sujet dort. Si l'on présentait à un sujet éveillé les mêmes scènes qu'il rêve, il est clair que son désir n'y trouverait pas matière à accomplissement [85].

84. On peut rapprocher cette fonction renversante de ce que Tomachevski nommait la « dénudation du procédé » (Thématique, in *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 300-301). Mais il ne donnait pas à cette dernière l'importance qui lui revient. Tynianov se rapproche beaucoup plus de ce que nous voulons faire comprendre : « Le fait artistique n'existe pas hors la sensation de soumission, de déformation de tous les facteurs par le facteur constructif (La *coordination* des facteurs est une caractéristique négative du principe de construction — V. Chklovski). Mais, si la sensation d'*interaction* des facteurs disparaît (et elle suppose la présence nécessaire de *deux* éléments, subordonnant et subordonné), le fait artistique s'efface ; l'art devient automatisme » (La notion de construction (1924) in *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 118) ; « N'importe quel élément de la prose, une fois introduit dans la succession du vers, se montre sous un autre jour, mis en relief par sa fonction, et donne ainsi naissance à deux phénomènes différents : cette *construction* est la déformation de l'objet inhabituel » (Le problème de la langue poétique (1924) cité in *Théorie de la littérature*, p. 64).

85. Cette remarque n'est nullement exclusive de l'affirmation que le fantasme peut traverser sans modification la barrière du refoulement.

L'espace dans lequel est mis en scène et accompli le désir du dormeur subit les pires dérogations, qu'il s'agisse des règles de la langue ou de celles de la perception (réalité). Si dans le sommeil, ces dérogations sont acceptées, bien qu'elles portent la marque patente du processus primaire, c'est que le niveau d'exigence du préconscient est au plus bas. L'effort pour soutenir une division entre l'extérieur et l'intérieur est abandonné. De même la tension qui est exigée de nous dans la vie éveillée pour constituer autrui en objet total [86] se relâche. Des inversions du dehors et du dedans, de l'antérieur et du postérieur, du moi et de l'autre, de la parole et du silence se produisent en nombre. Le drame mis en scène paraîtrait incohérent, irritant au sujet éveillé. Cette irritation signifie que les mêmes opérations qui accomplissent le désir et donc le font échapper au préconscient en situation de sommeil, auraient au contraire pour fonction de nous le signaler quand nous ne dormons pas. C'est qu'alors le sujet est passé du côté du préconscient (ou du moi), de l'autre côté de son désir : le renversement dans la fonction de la déconstruction répond à ce renversement dans la place du sujet. Les condensations, les déplacements, les distorsions en général viennent maintenant travailler un matériel dont on s'attend qu'il obéisse aux règles préconscientes du discours et de l'action : comment ne se ferait-elles pas sentir ? Elles se réfléchissent sur le matériel préconscient comme feraient à la fois des figures dans un miroir et des vagues contre un brise-lames. Une énergie autre s'y fait voir. Mais elle ne s'y fait pas *reconnaître*, évidemment ; la reconnaissance appartient à l'ordre du préconscient, ordre du discours et ordre de la réalité. Cette énergie se manifeste de façon négative, menaçante, angoissante : désordre. Mais aussi elle dénonce l'ordre, elle annonce un autre « ordre », d'une autre nature ; elle démasque la bonne forme, le bon objet, le discours clair. Ainsi la représentation onirique vue en état de veille ne pourrait être qu'une « mauvaise » représentation : une représentation dans laquelle notre désir ne pourrait pas s'accomplir, qui nous le renverrait réfléchi. Et ainsi la même image illusioniste du rêve serait, transcrite dans la réalité (dans l'œuvre), une image désillusionniste. Critique.

Il y a donc des images critiques. L'opposition entre le rêve et l'œuvre ne se fait pas sur la présence ou l'absence d'images. Ce critère n'est pas pertinent. Il y a des poèmes « imagés » qui sont critiques, et d'autres qui ne le sont pas ; des œuvres « sans image » et sans critique, ou au contraire critiques. Ce qui est pertinent, c'est la présence de la fonction que Mallarmé appelait critique. Fonction qui repose sur l'*écart* dont parle le linguiste entre le langage poétique et la langue ordinaire. Cet écart est beaucoup plus qu'un écart : l'ordre du discours se maintient ouvert à son autre, l'ordre du processus inconscient. Ce dernier s'y révèle comme figure. La

86. C'est la terminologie de l'école kleinienne.

présence des figures (de tous les niveaux) dans le discours n'est pas seulement une déconstruction du discours ; elle est aussi la critique du discours comme censure, répression du désir ; mais elle doit être encore l'*inaccomplissement* de la fantasmatique dont ces figures procèdent, sous peine d'être vulgaire expression aliénée-aliénante. Ceci n'est qu'une première esquisse du renversement, j'y reviendrai.

Le poétique tient à la déconstruction.

Empruntons un détour. Prenez l'espace visuel. Mettez-y la condensation au travail. Elle peut opérer en rassemblant des fragments prélevés sur des objets différents : constitution de la chimère. Chacun de ces fragments reste reconnaissable en lui-même, la tête du lion, la queue du serpent... La figure-image qui en résultera interdira qu'on y trouve aucun analogue dans la réalité, elle déconstruit le « bon objet » ; mais elle peut ne pas porter atteinte à la bonne forme ; et l'espace où est représentée la chimère rester un espace scénique classique. La condensation peut s'attaquer aux autres rangs de la figure : si elle déconstruit la figure-forme, c'est le bon ordre attendu dans la disposition des objets mis en scène qui est déconcerté ; tel est, je crois, le cas des surimpressions en photographie [87], au cinéma. A la limite, l'espace représentatif (euclidien) lui-même peut être violenté : courbures, anamorphoses. Dans tous les cas la présence du figural se marque négativement par le désordre. Or il n'y a pas une sorte de désordre privilégiée. On ne peut pas affirmer que la déconstruction d'un espace de représentation figurative est moins provocante que celle de « bonnes formes » abstraites. La force critique de l'œuvre tient beaucoup plus à la nature de l'écart dont elle tire parti qu'aux niveaux (ici de figures) sur lesquels elle fait porter les effets de cet écart.

Il en va de même pour le discours figural. L'image n'y détient aucune position privilégiée. Elle n'occupe, dans le tableau construit à partir de l'article de Widdowson, qu'une case. Beaucoup d'autres figures sont produites par les opérations du processus primaire dans l'ordre du langage ; la plupart de ces figures sont des formes, et ne portent pas de nom ni en rhétorique, ni en stylistique. Comme dans l'espace visuel, le désir peut s'attaquer à tous les niveaux de langage. Ce qui importe à la poésie, c'est la déconstruction, la

87. Dans ses *Leçons d'introduction à la psychanalyse* (1916-1917), Freud compare la condensation avec ce procédé : « On peut de même former un composé de plusieurs objets ou localités, à la condition que les objets ou localités en question possèdent en commun quelque trait que le rêve latent (das latente Traum) accentue. Il se forme là comme une notion nouvelle et éphémère ayant pour noyau l'élément commun. De la superposition des unités condensées ensemble résulte en général une image au contour sans netteté, noyée, analogue à celle que vous obtenez en tirant plusieurs photographies sur la même plaque. » *Vorlesungen...*, *G.W.*, XI, S. 175 ; tr. fr., Paris, Payot, 1945, p. 190.

présence d'une force autre que la loi de la langue et de la communication dans le discours. Aucune figure, aucune image, aucune forme même ne détient par elle-même la puissance poétique de rendre présente l'autre scène, l'inconscient. Quand la capacité de représentation se trouve détenue par un groupe, un réseau de figures (métaphores, et autres) à l'exclusion des autres, alors on sort du poétique, on entre dans le clinique : ce système formel est une expression symptomale de la matrice fantasmatique. Du point de vue formel, le résultat est comparable à celui qui attend toute production de figures littéraires : sa dégradation en écriture, sa récupération par le processus secondaire, sa suppression comme événement, la cautérisation de la blessure qu'elle faisait aux mots, sa connotation, son refoulement. C'est pourquoi je crois formellement juste de parler d'écriture non seulement quand il s'agit de la transformation d'un « style », d'un cri, en langage connoté, mais quand il s'agit à l'inverse de la rigidité, de la pénurie initiales de la fantasmatique, qui ne permettent à l'écrivain que peu de déconstructions, et toujours les mêmes ; tout comme chez Klee, le fantasme initialement greffé sur la différence des sexes, tant que le renversement de la fin du désir sur ses moyens n'est pas fait, retient le dessin dans sa poigne monotone.

C'est la déconstruction, l'écart, la critique, qui fait la dimension poétique de la figure. Ce que le surréalisme avait compris, mais en hésitant à porter la transgression ailleurs que dans la case 2. 31. Pas d'atteinte à la langue, seulement des dérogations de parole. Et chez Breton au moins, exclusivement sémantiques. C'est la limite que fixe la règle de l'arbitraire de la métaphore. Néanmoins chez le jeune Eluard, vous trouvez :

Comment ma vie disait-elle
Une autre ai-je été moi-même
Qui dans la vie qui en moi-même
Et moi les autres [88].

où s'accumulent les dérogations : (1.1) le rythme s'éloigne de celui de la prose française (les deux premiers vers ont même mètre) ; (2.1) accumulation d'éléments phoniques semblables (bilabiales notamment) ; et surtout une dérogation qui n'est pas dans le tableau (tant elle est profonde !) (1 224 ?) et qui porte sur la constitution même de la phrase noyau : *une autre ai-je été moi-même* ramasse deux phrases en une :

sujet	*prédicat*
je	ai été une autre
je	ai été moi-même

88. Une personnalité toujours nouvelle, toujours différente, l'amour aux sexes confondus dans leur contradiction, surgit sans cesse de la perfection de mes désirs. Toute idée de possession lui est forcément étrangère, *La rose publique*, Paris, Gallimard, 1934.

L'une des deux (au choix du lecteur) doit perdre le syntagme nominal sujet et le syntagme verbal du prédicat. Dans cette direction la poésie anglo-saxone ira très loin [89].

Et où placerons-nous cette sixième strophe d'*Ouvrir* d'Antonio Porta :

> De là, serre la poignée, vers,
> il n'y a pas, certitude, ni issue, sur la paroi,
> l'oreille, puis ouvrir, une reponse, ne s'ouvre pas,
> incertaine, les clefs entre les doigts, le ventre ouvert, (...)[90] ?

Les violences syntaxiques y déferlent. Mais encore une fois il n'est pas garanti que leur effet désillusionniste soit plus fort que celui d'une comparaison surréaliste, sous prétexte qu'il procede d'un travail qui atteint des strates plus profondes de la génération du discours.

« Nous étions au centre d'une éblouissante précarité, aux limites de la schizophrénie, en équilibre instable entre le rationnel et l'irrationnel, et nous faisions dépérir le vocabulaire, la syntaxe, le vers, la structure de ces poésies que l'on avait fait passer, la veille encore, pour « modernes » (...). La poésie se mesurait pour nous à la dégradation des significations et à l'instabilité physiognomonique du monde verbal dans lequel nous étions plongés [91]. »

« L'écrivain comprend la réalité et la transforme en s'attaquant à elle par des moyens linguistiques qui l'ébranlent dans ses racines communicatives elles-mêmes, ou bien au niveau de sa manifestation superstructurelle [92]. »

Mon patient lecteur entr'aperçoit maintenant, certainement, vers où nous allons. Et ce dernier mot d'Eco l'y aidera : « Croyons-nous vraiment que le système global de la communication, dans une société industrielle avancée, soit encore une superstructure [93] ? » Mais nous n'atteindrons pas cette région elle-même, la critique de l'idéologie, cette fois-ci.

89. Dans le poème de Cummings déjà cité, on trouve le même procédé de condensation de deux phrases que dans Eluard, par ablation (au choix) du syntagme nominal prédicatif de la première ou du syntagme nominal sujet de la seconde :

the ocean	wanders the streets
the streets	are so ancient

(*50 Poëms*, 1940. Je cite d'après l'édition bilingue, *Cinquante huit poèmes*, Paris, Bourgois, 1968, p. 96). Traduction de D. Jon Grossman : « il est un ici et/ cet ici fut un village (et le village est// tellement vieux que l'océan/erre dans les rues sont tellement/ anciennes que les maisons entrent dans les// gens sont tellement faibles que les faibles s'en/ dorment si les gens s'assoient)...

90. Je cite dans la traduction donnée par U.E. Torrigiani, dans *Les temps modernes*, 277-278 (août-septembre 1969), p. 314.

91. Alfredo Giuliani, Interview à la Südwestrundfunk, 6 janvier 1969 ; cité par U.E. Torrigiani, Le groupe dans la littérature italienne contemporaine, *Temps modernes, loc. cit.*, p. 275.

92. U. Eco, Poissons rouges et tigres en papier, *Temps modernes, loc. cit.*, p. 289. Ce numéro contient un excellent dossier du groupe 63 et du groupe qui a publié *Quindici*.

93. *Ibid.*, p. 291.

FISCOURS DIGURE, L'UTOPIE DU FANTASME

§ 1

Et cette figure que j'ai appelée matrice, est-elle strictement ordonnée, pouvons-nous la dire *une*, unifiée, unifiante ? Quelle est sa sorte d'unité ? Est-ce celle d'un langage ? A l'intérieur d'un langage, celle d'une langue ou celle d'un discours ? Voici ce que je veux montrer : la matrice n'est pas un langage, pas une structure de langue, pas un arbre de discours. Elle est de tous les ordres de figure la plus éloignée de la communicabilité, la plus retirée. Elle recueille l'incommunicable. Elle engendre des formes et des images, et c'est seulement *de* ces formes et images, qui sont ses produits, que le discours se met éventuellement à parler. Encore n'est-il pas toujours en état de les reconnaître. La matrice alors est-elle au moins figure ? Elle n'est pas une figure elle-même reconnaissable, nous ne pouvons pas non plus établir un ordre régulateur qui serait sa forme stable. En tant que figure, le fantasme ne s'inscrit ni comme simple profil ou ombre portée identifiable sur l'écran imaginaire, ni comme indication scénographique impérative sur le plateau imaginaire.

Si l'on désintrique les uns des autres les divers composants du fantasme, on découvre que :

1. Même les « représentations de mot » (les signifiants du langage, les « verbalisations ») auxquelles il peut donner lieu, s'y trouvent agencées en dépit des règles syntaxiques (comme dans : *une autre ai-je été moi-même* [Eluard]) et sémantiques (comme dans : *plus jamais la barre d'appui ne sera un indicateur de chemin de fer* [Benjamin Péret]).

2. Les « représentations de chose » (les images fantasmatiques) qu'il nourrit ne représentent guère des « choses », c'est-à-dire des objets relevant du monde extérieur et reconnaissables comme tels ; les images engendrées par la matrice sont à la fois vives et confuses, comme faites de la surimpression, sur une même pellicule et en

bonne exposition, de plusieurs scènes qui n'auraient en commun que certains segments, ou plages, quelque élément plastique [1].

3. La figure-forme elle-même n'est pas unifiée. Le fantasme contient plusieurs formes simultanément actives.

4. La polysémie atteint aussi les affects : la relation des pulsions impliquées dans le fantasme avec le principe de plaisir n'est pas univoque.

5. La libido elle-même, enfin, pour autant que l'on puisse parler d'elle au-delà de ses représentants et des affects qu'elle soutient, procède, dans le même fantasme, de plusieurs sources à la fois : génitale et anale par exemple. Le fantasme est multipulsionnel.

A l'analyse, on rencontre donc enfin une épaisseur, une opacité. J'y supposerai le figural, qui ne déconstruit pas seulement le discours, mais la figure en tant qu'image reconnaissable ou forme bonne. Et sous le figural, la différence, non la trace tout court, la présence-absence tout court, indifféremment discours ou figure, mais le processus primaire, le principe de désordre, la poussée à la jouissance ; non un intervalle quelconque séparant deux termes dans le même ordre, mais une rupture absolue d'équilibre entre un ordre et un non-ordre. En fouillant cette épaisseur de la *pseudarchè*, nous allons peut-être mettre la main sur la vérité de la différence, déjà palpée dans l'ordre sensible, dans l'ordre du champ visuel, mais où elle n'est que métaphore : le champ pseudarchaïque est son champ propre, celui qu'il lui faut pour essayer de s'instaurer.

§ 2. Le tableau du fantasme

Freud étudie le fantasme « Un enfant est battu [2] » à partir de six cas étudiés de façon « approfondie », quatre femmes et deux hommes ; trois des cas relèvent de la névrose obsessionnelle, sévère ou bénigne, l'un de l'hystérie, le cinquième de « psychasthénie » ; du sixième il n'est rien dit [3]. Jusqu'à la dernière partie de son étude (la sixième), Freud se limite aux cas féminins ; nous

1. C'est la métaphore de Freud dans les *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, déjà citée. Voir également à la fin de la *Traumdeutung* la métaphore de la censure comme insertion d'une lentille à indice de réfraction inadéquat à l'intérieur d'un système optique : « Tout ce qui peut devenir objet de notre perception interne est *virtuel*, comme l'image produite par le passage des rayons dans une longue-vue. Nous pouvons comparer les systèmes qui ne sont point psychiques par eux-mêmes et que notre perception psychique ne saurait atteindre, aux lentilles qui projettent l'image. Pour poursuivre la comparaison, la censure entre deux systèmes correspondrait à la réfraction lors du passage des rayons dans un nouveau milieu » (tr. fr., *op. cit.*, p. 518). Texte important puisqu'il montre que le refoulement ne produit pas des tracés révélateurs, mais un brouillage ou un feuilletage de clichés. A confronter avec la métaphore de Frege.

2. « Ein Kind wird geschlagen ». Beitrag zur Erkenntnis der Entstehung sexuellen Perversionen (1919), *G.W.*, XII, S. 197-226 ; tr. fr. in *Revue française de psychanalyse*, VI, 3-4 (1933).

3. La publication de Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (L'homme aux loups) est de 1918 ; la cure achevée en 1914-1915. Peut-être l'homme aux loups est-il le sixième cas, du moins l'un des six.

ferons comme lui. Le fantasme « Un enfant est battu » est apporté par les patients avec une fréquence étonnante ; « à l'acmé de la situation représentée s'impose presque régulièrement une satisfaction onaniste (donc génitale [4]) ». Initialement provoqué, ensuite subi de façon compulsionnelle, un violent sentiment de honte fait barrage à l'aveu du fantasme. Sa première apparition se localise autour de cinq et six ans, au début de la scolarité. « Qui était l'enfant battu ? Le sujet qui fantasme ou un tiers ? Etait-ce toujours le même enfant, ou aussi bien un autre ? Qui était celui qui battait l'enfant ? Un adulte ? Mais qui encore ? Ou bien l'enfant fantasmait-il une scène où lui-même battait un autre enfant ? Sur toutes ces questions (écrit Freud) point d'éclaircissement, mais seulement une unique et timide réponse : Je ne sais rien de plus là-dessus ; un enfant est battu [5]. » L'analyse révélera que cette formule plate va s'ériger sur trois strates de sens qu'elle condense et masque. Freud propose une verbalisation pour chaque phase (*Phase*). La plus ancienne phase (I) s'énonce : Le père bat l'enfant ; la seconde (II) aurait pour formule : Je suis battue par le père. L'énoncé que communique la patiente elle-même : Un enfant est battu, constitue le dernier état (III) du fantasme. Reprenons nos questions :

Qui bat ? Dans I, un adulte indéterminé où il est facile de reconnaître le père de la patiente ; dans II, le père ; dans III, un adulte substitut du père (professeur, etc.). Donc une constante : le sexe de l'agent mis en scène.

Qui est battu ? Dans I, indifféremment des frères ou des sœurs de la patiente ; dans II, cette dernière ; dans III, des enfants, en nombre quelconque, mâles presque toujours. Variation en sexe et en nombre.

Quelle est la place de l'auteur du fantasme ? Dans II, on l'a vu : sur la scène où la patiente reçoit les coups ; dans I, la place n'est pas précisée, Freud suggère qu'elle est celle du spectateur ; dans III, la patiente signale : « Ich schaue wahrscheinlich zu [6]. » Variation par rapport à l'écran imaginaire.

Ajoutons ces questions-ci, dont les réponses supposent déjà une *construction* :

Nature de l'affect attaché au fantasme (*Bedeutung* [7]) ? Dans la phase I, satisfaction de la jalousie : le père n'aime que moi ; ce

4. Ein Kind..., *loc. cit.*, S. 197.

5. *Ibid.*, S. 198.

6. « Vraisemblablement je regarde ». Je donne ici le contenu du paragraphe III, *loc. cit.*, S. 202-205, résumé au début du paragraphe VI, S. 216-217.

7. « Les fantasmes de fustigation ont un développement historique (Entwicklungsgeschichte) qui n'est pas précisément simple : au cours de celui-ci, la plupart de leurs propriétés (das meiste an ihnen) se modifient plus d'une fois : leur relation à la personne qui fantasme, leur objet (Objekt), leur contenu (Inhalt) et leur signification (Bedeutung) » (*loc. cit.*, S. 203). Jean Nassif propose de comprendre par *contenu* : « la manifestation clinique dont le fantasme n'est qu'un symptôme » ; par *objet* : « la personne ou plutôt le sexe du sujet battu dans le fantasme » ; par *signification* : « la connexion établie par le sujet entre battre et aimer ou haïr » (Le fantasme dans « On bat un enfant », *Les cahiers pour l'analyse* 7 (mars-avril 1967), p. 80-81). J'adopte ces équivalences.

sont les pulsions du moi, dit alors Freud, plutôt que la sexualité, qui sont en jeu. Il n'y a probablement pas d'excitation sexuelle. Au contraire en II et III, vive excitation sexuelle.

Contenu clinique ? Sur la phase I, Freud hésite : « On sait, écrit-il, qu'au voisinage de l'origine, tous les signes cliniques (alle die Kennzeichen) sur lesquels nous avons l'habitude de bâtir nos distinctions, se trouvent ordinairement occultés (pflegen zu verschwimmen). Peut-être faut-il l'entendre à la manière dont résonne la prédiction faite à Banquo par les trois sœurs fatales : phase ni sexuelle à coup sûr, ni proprement sadique, mais bien la substance dont plus tard l'un et l'autre devront sortir [8] ».

Malgré sa prudence le diagnostic ne sera pas maintenu : dans le même texte, au début du § VI, Freud assimile franchement la phase I et la phase III : toutes deux sadiques, par opposition à la seconde, masochiste [8 bis]. Mais surtout, six ans après, en 1925, Freud revient sur cette phase du fantasme de fustigation, à la lumière du concept qu'il vient de mettre en place, l'envie du pénis. « Même lorsque l'envie du pénis a renoncé à son objet particulier, elle ne cesse pas d'exister, elle persiste dans le trait de caractère : *jalousie* avec un léger déplacement (...). Avant de connaître encore cette dérivation de la jalousie, j'avais construit pour le fantasme onaniste si fréquent chez les petites filles : *On bat un enfant,* une première phase dans laquelle il a cette signification (die Bedeutung) qu'un autre enfant dont on est jaloux parce que c'est un rival, doit être battu. Ce fantasme semble être un résidu (Relikt) de la période phallique de la petite fille. La rigidité particulière qui m'a frappé dans la formule monotone : on bat un enfant, permet encore une interprétation spéciale. L'enfant qui est alors battu-caressé (geschlagen-geliebkost) peut n'être au fond rien d'autre que le clitoris, si bien que cette déclaration, dans ce qu'elle a de plus profond, contient l'aveu de la masturbation qui, dès le début de la phase phallique jusqu'à une époque tardive, est attachée au contenu de cette formule [9]. »

Nous voici donc obligés de faire retour non seulement sur le contenu, mais sur la signification de la phase I : au lieu d'un simple intérêt de l'Ego, sa « signification » était déjà libidinale, liée à une vive excitation sexuelle phallique. Son contenu clinique n'est pas neutre, originaire comme un matériau indifférencié ou une énigme de sorcellerie ; l'origine est repoussée plus profond ; la phase I est elle-même un produit édifié sur d'autres strates : un résidu (ein Niederschlag), une cicatrice (eine Narbe) d'autre chose [10]. Quelle

8. *Loc. cit.,* p. 207. Pour ceux qui sont moins familiers de Shakespeare que ne l'était Freud, voici l'oracle des trois sœurs à Banquo (*Macbeth,* I, 3, 65 sq.) : « *1st Witch* : Lesser than Macbeth, and greater — *2nd Witch* : Not so happy, yet much happier. — *3rd Witch* : Thou shall get King, though thou be none ».

8 bis. *Ibid.,* S. 216.

9. Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschiedes (1925), *G.W.,* XIV, S. 25-26 ; je cite dans la traduction de Berger, Laplanche et collaborateurs, in S. Freud, *La vie sexuelle, op. cit.,* p. 126.

10. Ein Kind..., *loc. cit.,* S. 214.

autre blessure ? En 1919, Freud est près de penser qu'il s'agit du désir incestueux pour le père, dont le fantasme I serait la mise en scène et le travestissement : cicatrice du complexe d'Œdipe. Mais en 1925, tandis qu'il élabore la différence des sexes, le complexe d'Œdipe féminin lui paraît à son tour « une formation secondaire [11] » ; la fonction de la castration dans la genèse du complexe est chez la fille l'inverse de ce qu'elle est chez le garçon : « Tandis que le complexe d'Œdipe du garçon est déchu (zugrunde geht) par le complexe de castration, celui de la fille est rendu possible et est introduit par le complexe de castration [12]. » La blessure a été laissée non par l'impossibilité d'être aimée du père, mais par l'absence de pénis. La cicatrisation narcissique consiste à substituer le désir d'un enfant à l'envie du pénis, et c'est alors que le père est pris comme objet d'amour. Le fantasme I, loin d'être originaire, est greffé sur un drame très profondément enfoui : la jalousie qui le motive ne résulte même pas du « dédit » du père requis par l'organisation œdipienne, mais du constat de la castration. Le fantasme I porte la marque d'un manque qui n'est pas celui d'un objet, mais d'un signifiant. Il est alors compréhensible qu'il fasse tenir le rôle de la victime fustigée non à la mère, comme l'on pourrait s'y attendre si l'on en restait à l'hypothèse de la causalité par le drame œdipien, mais aux enfants de même âge et des deux sexes, que seule la jalousie, elle-même engendrée par la castration, a des raisons d'exposer aux coups du père. Quant à la masturbation clitoridienne qui accompagne ou précède la fantasme, il est permis d'y voir le symptôme du déni de la castration par identification au sexe masculin, symptôme que l'on verra réapparaître dans la phase III, s'il est vrai que les garçons battus y sont des substituts de la fille qui fantasme, — comme le pense Freud.

Maintenant nous pouvons poser à nouveau la double question :

Signification ? Pour les trois phases, jouissance.

Contenu pulsionnel ? Pour la phase I, sadique ; pour la phase II, masochiste ; pour la phase III, « la forme (die Form) seule est sadique, la satisfaction qui résulte du fantasme est masochiste [13] ». Donc constance dans la jouissance, jeu des motions pulsionnelles par lesquelles elle est obtenue. Si l'on dressait un tableau des trois phases en relevant les divers traits qu'il convient de noter, voici ce que l'on obtiendrait [14] (p. 332).

Ce tableau n'a pas de valeur épistémologique ; mais il permet d'identifier certaines constantes entre lesquelles paraît se jouer le destin des pulsions et celui de leurs représentants coïncés dans le

11. Einige psychischen Folgen..., *op. cit.,* S. 28 : « Beim Mädchen ist der Oedipus-Komplex eine sekundäre Bildung » (et non « *en quelque sorte* secondaire », comme il est dit dans la tr. fr., *loc. cit.,* p. 126).

12. *Ibid.,* S. 28 ; tr. fr., p. 130. Voir l'*Abrégé de psychanalyse* (1938), tr. fr., Paris, P.U.F., p. 66-67.

13. Ein Kind..., *loc. cit.,* S. 211.

14. Ce tableau s'inspire d'un tableau plus complet donné par Guy Fihman et Claudine Eizykman dans leur rapport au séminaire déjà cité.

Traits / Phases	Nature de l'agent	Nature de la victime	Place du sujet	« Contenu » pulsionnel	« Signification » quant au plaisir
I	adulte, père	enfant masc. ou fém.	spectateur	sadique	excitation génitale
II	père	sujet	victime	masochiste	excitation génitale
III	adulte	enfants masculins	spectateur	masochiste à enveloppe sadique	excitation génitale

fantasme : l'agent mis en scène est un adulte mâle ; le fantasme s'accompagne toujours de jouissance ; il représente toujours une fustigation. Ces constantes n'ont pas la même position ni la même fonction. La jouissance détermine la fonction du fantasme quant au principe de plaisir. Mais sa récurrence à travers les phases n'exclut pas qu'elle puisse s'accompagner d'affects hétérogènes. Quand en passant de I à II, la scène s'enrichit d'un « contenu » masochiste, il est permis de supposer qu'au retournement et au renversement proprement pulsionnels, s'adjoint un « renversement de contenu [15] » ; une nappe de haine vient se disposer par-dessus celle de l'amour pour le père, en même temps qu'une partie de l'affect réprimé se décharge en angoisse. Dès lors la teneur des fantasmes II et III en affect serait beaucoup plus ambivalente que celle du I [16].

Quant à l'adulte mâle qui fait office de fustigateur d'un bout à l'autre de l' « histoire » du fantasme, l'invariance apparente de sa figuration ne doit pas faire oublier que son contour est assez flou pour que viennent s'y loger beaucoup d'autres personnes reconnaissables que le père de la patiente. La fixation n'est pas faite sur un individu, le père réel, mais sur une sorte d'archétype imaginaire que suffisent à caractériser la verge qu'il a et celle dont il fouette l'enfant. Ce redoublement du pénis fantasmé montre assez que le point d'ancrage des personnages imaginaires ici n'est pas la personne du père, mais la fonction symbolique du phallus [17].

Seul « battre » paraît un invariant indubitable. Pourtant il reste à déterminer exactement ce qui en lui ne varie pas. Si donc il y a des invariances dans la récurrence du fantasme de fustigation, nous devons nous méfier de ne pas les voir là où elles se proposent, dans l'ordre des représentations et des affects, mais nous préoccuper plutôt de les rechercher au-delà de ces leurres, dans une configuration.

§ 3. Les destins de pulsion

Etablissons brièvement le destin des pulsions impliquées dans l'affaire (sans avoir la prétention de le discuter à fond [18]).

15. « Die inhaltliche Verkehrung », qui, écrit Freud, « se rencontre dans un seul cas, l'inversion (die Verwandlung) de l'amour en haine ». (Triebe und Triebschiksale (1915), *G.W.*, X, S. 220 ; tr. fr., *Métapsychologie, loc. cit.*, p. 26).

16. En écrivant à propos de la phase III : « Sa signification (Bedeutung) réside en ceci qu'il s'est chargé de l'investissement libidinal de la partie (Anteil) refoulée et avec cette dernière de la conscience de culpabilité attachée au contenu » (Ein Kind..., *op. cit.*, S. 211), Freud marque précisément cette ambivalence.

17. Voir J. Lacan, La signification du phallus, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 685-695. Egalement, La relation d'objet et les structures freudiennes (novembre-décembre 1956), *Bulletin de psychanalyse*, X, p. 426-430.

18. On peut suivre Michel Tort (Le concept freudien de représentant, *Cahiers pour l'analyse* 5, novembre-décembre 1966, p. 37-63) lorsqu'il montre que la représentance par représentation (Vorstellungs-Repräsentanz), opposée à celle par affect, est une articulation authentiquement freudienne placée entre la région

Premier diagnostic de Freud : dans la phase I, motion d'amour dirigée vers le père, accompagnée d'une forte composante sadique ; dans la II, renversement masochiste ; dans la III, effacement de toutes les traces de la présence du sujet dans la scène. Diagnostic corrigé après 1925 : la phase I n'est pas d'abord incestueuse, elle ne l'est que secondairement ; originairement il y a l'envie du pénis qui se cicatrise ensuite dans la motion incestueuse.

L'important pour nous est de déterminer la nature des opérations pulsionnelles consignées dans le bloc fantasmatique. Il en est deux : l'une transforme I en II, l'autre II en III. La première est une régression, la seconde un refoulement. Freud insiste sur la violence de la première qu'il met en rapport avec l'intensité du fantasme I et de la culpabilité qui l'accompagne. « Renversement du triomphe » de la motion amoureuse ayant le père pour objet ; pourquoi ce renversement ? Pour que la fille soit châtiée de cet accomplissement de désir ? Et pourquoi doit-elle l'être ? C'est, dit Freud, la question de la disparition du complexe d'Œdipe. « Ces attachements amoureux étaient destinés à sombrer un jour. Pour quelles raisons, nous n'en savons rien [19]. »

Mais y a-t-il vraiment disparition ici ? Ne pas oublier que nous avons affaire à des obsessionnels, que nous réfléchissons à la genèse de la perversion. Les pervers sont passés par l'Œdipe non moins que les névrosés ou les sujets dits normaux [20]. Qu'en est-il donc de ce passage ici ? La violence de la régression entre I et II procède de la violence de la formation libidinale I. Or de quoi l'intensité de la motion incestueuse témoigne-t-elle en cette première phase ? Du retentissement de la castration sur le sujet. Examinons en effet la formation I ; elle n'est pas simple du point de vue des buts pulsionnels : acceptation de la castration dans la motion amoureuse féminine certes, mais aussi revendication phallique qui induit l'identification au père (je hais l'autre enfant → le père hait l'autre enfant) ; cette complexité se retrouve dans les sources : génitale

de la pulsion et celle du psychisme, et lorsqu'il s'oppose à toute tentative de résorber l'économique dans une sémiologie (ou une herméneutique). Autre chose serait d'accepter sa conclusion, qui est que la « représentance » est une désignation *idéologique* pour cette articulation effectivement nouvelle, qu'elle conduit au psychologisme, et que « l'interprétation psychanalytique ne peut éviter ce pas qu'en concevant la détermination « pulsionnelle », libidinale comme *structuration* d'un objet *articulable* à d'autres déterminations » (p. 63). Au contraire cette inarticulation est chez Freud la marque de l'impossibilité de venir à bout de l'inconscient, et la sauvegarde de la différence contre l'opposition. C'est cette même marque que Freud maintiendra en la déplaçant sous le nom de pulsion de mort. Ce que Tort veut faire valoir, contre ce qu'il appelle idéologie, c'est l'idéologie du système discursif comme ensemble unitaire d'oppositions réglées. Mais la non-théorie de la pulsion chez Freud est là pour réserver un non-lieu, un lieu de non-signification, de travail.

19. Ein Kind..., *op. cit.*, S. 208 ; comparer avec S. 225 où il est dit : « Les motifs de refoulement ne doivent pas être sexualisés. Le noyau de l'inconscient psychique représente l'héritage des hommes, et ce qui tombe sous le procès de refoulement, c'est ce qui doit être abandonné en tant qu'inutilisable par le progrès vers des phases ultérieures de développement, en tant qu'impossible à unifier avec le nouveau, et même nuisible à ce dernier. »

20. J. Lacan souligne cette nécessité dans son séminaire sur La relation d'objet..., *loc. cit.*

(masturbation clitoridienne), mais aussi sadique anale ; c'est ce dernier élément qui va donner au fantasme sa constante : battre.

La régression masochiste (de I en II) a donc bien fonction refoulante par rapport à l'inceste, mais elle a aussi fonction de maintien de la pulsion partielle : à la fois punition de la demande d'amour adressée au père, et renversement dans le contraire qui permet de maintenir l'érotisation de la zone sadique anale [21]. On voit que la « Umkehrung du triomphe de l'inceste » est en même temps une Verkehrung ins Gegenteil de cela même que la motion amoureuse n'avait pas réussi à englober : le sadisme. La surdétermination de ce renversement est évidente, comme l'est le fait que dès la première phase deux jeux se jouent : celui de la composante sadique et celui du complexe d'Œdipe. La première est soit une donnée soit (ce que pense Freud en 1925) l'héritage d'un rejet initial du trauma de la castration; toujours est-il qu'elle vient jouer sa partie dans le jeu du complexe. Et si celui-ci est destiné à n'être pas « surmonté » dans la névrose obsessionnelle ou la perversion, c'est que son issue normale a été contrariée d'emblée par le rejet de la castration : encore une fois la phase I ne témoigne pas seulement d'une demande adressée au père (avoir le phallus), mais d'une identification à lui (être le phallus). La régression prendrait alors son sens non de la force du complexe, mais de sa faiblesse.

Du refoulement qui opère entre II et III, il y a peu à dire : il « habille » le « être battue par le père » de la deuxième phase. Il transforme la fille en garçon, le singulier en pluriel, la première personne en troisième, et il caviarde l'agent de la fustigation. Ce sont là des opérations portant sur les représentants, langagiers ou imaginaires, de la pulsion ; mais la pulsion elle-même ne se déplace plus comme dans la régression de I en II (soit par changement de zone, dans l'hypothèse 1919 ; soit par renversement sur la même zone, dans l'hypothèse 1925 [22]). Le destin de la pulsion est fixé. Le refoulement maintiendra sans doute les représentants-représentation loin du préconscient, mais « l'affect disparu reviendra, transformé en (in der Verwandlung zur) angoisse sociale, en angoisse morale, en reproche sans merci [23] » : il sera le « représentant » non représentatif de la phase II dans la névrose obsessionnelle [24].

21. « A cet « être battue » concourent maintenant et la conscience coupable et l'érotique ; il n'est *plus seulement ce qui punit* (*die Strafe*) *la relation génitale interdite, il est aussi ce qui, par régression, s'y substitue* (*der regressive Ersatz für sie*) » (Ein Kind..., *loc. cit.*, S. 209). Après correction du diagnostic (1925), on dirait plutôt : substitut régressif pour l'envie du pénis.

22. « Je dois vous avertir de ne pas confondre régression et refoulement (...). Dans le concept de refoulement n'est impliqué aucun rapport avec la sexualité : je demande que vous notiez cela particulièrement. Il est l'indication d'un processus purement psychologique, que nous désignerons beaucoup mieux en l'appelant *topique* ». (*G.W.*, XI, S. 354 ; tr. fr., Payot, 1945, p. 368).

23. Le refoulement, *G.W.*, X, S. 260 ; tr. fr., *Métapsychologie, loc. cit.*, p. 62.

24. C'est à dessein que je néglige ici la question du narcissisme et de l'autoérotisme. Le renversement masochiste de la phase II paraît présenter les traits de ce qu'A. Green nomme le double retournement ou « décussation » (Le narcissisme primaire : structure ou état, I, *L'inconscient* 1, janvier 1967 ; II, *ibid.* 2,

Une dernière remarque sur les destins de pulsions : les trois états de la libido ne sont pas placés à la suite les uns des autres dans une succession linéaire. J. Nassif [25] cite opportunément, à propos de la temporalité de la configuration fantasmatique, le texte de *Triebe und Triebschiksale* où Freud en quelques mots cherche à régler son affaire à la question du développement libidinal. Le voici [26] : « En ce qui concerne les deux exemples de pulsions ici considérés on peut remarquer que la transformation de la pulsion par le renversement de l'activité en passivité et le retournement sur la personne propre ne portent jamais, à strictement parler, sur tout le quantum de la motion pulsionnelle. La première direction, active, persiste, dans une certaine proportion, à côté de la seconde, passive, même quand le processus de transformation de la pulsion est très largement accompli. L'unique énoncé correct sur la pulsion de regarder devrait être : tous les stades de développement de la pulsion, le stade préliminaire auto-érotique aussi bien que les formations finales active et passive, persistent l'un à côté de l'autre ; ce que nous avançons là devient évident si nous nous fondons, non plus sur les actions auxquelles conduit la pulsion, mais sur le mécanisme de la satisfaction. D'ailleurs il est peut-être légitime de concevoir et de présenter les choses d'une autre façon encore. On pourrait décomposer la vie de toute pulsion en vagues isolées, séparées dans le temps, homogènes à l'intérieur d'une unité donnée de temps et ayant entre elles à peu près le même rapport que des éruptions successives de lave. On peut alors se représenter approximativement les choses ainsi : l'éruption pulsionnelle première, la plus originaire, se perpétuerait sans changement et ne subirait absolument aucun développement. Une vague suivante serait soumise, dès le début, à une modification, par exemple le renversement en passivité, et s'ajouterait alors avec ce nouveau caractère, à la vague antérieure et ainsi de suite. Si l'on jette ensuite un regard d'ensemble sur la motion pulsionnelle, depuis son début jusqu'à un point d'arrêt donné, la succession de vagues qui vient d'être décrite ne peut que fournir l'image d'un développement déterminé de la pulsion. / Le fait qu'à ce moment avancé de l'évolution on puisse

avril 1967) ; mais il ne peut s'agir ici que d'un narcissisme secondaire ; le narcissisme primaire est depuis longtemps fixé dans les cas qui nous occupent, surtout s'il est vrai, comme l'hypothèse de 1925 le suggère, que la masturbation clitoridienne existait déjà dans la phase I. Il nous est impossible ici de déterminer d'où procède l'auto-érotisme initial, et de vérifier s'il est, comme le pense A. Green, en rapport avec « l'hallucination négative de la mère », qui rendrait possible la représentation (article cité, II, p. 108-110). Mais il est sûr, en revanche, que le « double retournement » de la libido sur le corps constitue la médiation indispensable (art. cité, II, p. 102 sq.) entre la pulsion et la constitution de ses représentants-représentation ; pareillement : la constance de la présence de l'objet imaginaire à travers le déploiement des phases du fantasme paraît bien vérifier la conviction d'A. Green que le narcissisme ne correspond pas à une perte de l'objet, mais plutôt à une inhibition de but de la pulsion (*ibid.*, I, p. 148-151 ; II, p. 92-96).

25. Art. cité, p. 84.

26. Dans la traduction de Laplanche, Pontalis, Briand, Grossein, Tort, *Métapsychologie, op. cit.*, p. 30-32 ; *G.W.*, X, S. 223.

observer, à côté d'une motion pulsionnelle, son contraire (passif) mérite d'être mis en valeur par l'excellent terme qu'a introduit Bleuler, celui d'*ambivalence*. » Si donc il y a « développement », c'est par un effet proprement cinétique qui porte « l'œil » à lier en un mouvement unique et continu les altérations qu'il observe. En vérité la pulsion procède par poussées discontinues ; chaque poussée est identique à elle-même quant à la source et au but pulsionnels ; une poussée n'efface pas celle qui la précède. Il faut rapprocher ce texte de celui de *Malaise dans la civilisation* où Freud imagine les trois Rome, antique, chrétienne et moderne, également indemnes et simultanément présentes sur les sept collines [27]. L'espace où résident les formations de désir n'est pas seulement un espace de type topologique ; ce qui nous rend impossible toute représentation, c'est qu'il est le répondant, dans l'étendue, de l'*atemporalité* ou de l'*omnitemporalité* du processus primaire. Celui-ci ne connaît pas la négation ; une formation pulsionnelle se maintient toujours ; un investissement de l'inconscient ne lâche jamais prise. La formation pourra être recouverte par une nouvelle poussée libidinale ; l'investissement surcompensé par un contre-investissement ; on ne revient jamais à la page blanche ; on n'efface pas, les localisations se surajoutent les unes aux autres [28].

Ce que dit Freud encore, quand il affirme que l'inconscient ne connaît qu'un temps et qu'une modalité, le présent de l'assertif. Tou-

27. Cité ici-même, p. 184, n. 61.

28. Freud donne indirectement une autre description du processus inconscient à la fin de l'analyse de L'homme aux loups : « Je rassemble ici les particularités de son être psychique que la cure psychanalytique a pu mettre à découvert, mais qui ne furent pas élucidées plus avant et conséquemment ne purent être influencées immédiatement : la fixité de la fixation, dont il a déjà été parlé ; le développement extraordinaire de la tendance à l'ambivalence ; et comme troisième trait d'une constitution qu'il faut nommer archaïque, la capacité de maintenir en état de fonctionner les uns à côté des autres (nebeneinander) tous les investissements libidinaux, aussi différents et contradictoires qu'ils fussent (verschiedenartigsten und widersprechendsten). Le mouvement constant d'oscillation (das beständige Schwanken) de l'un à l'autre qui longtemps a paru interdire toute liquidation et tout progrès dominait le tableau clinique de l'âge adulte, ce que je n'ai pu ici qu'effleurer. Sans aucun doute, *c'était là un trait provenant de la caractéristique de l'inconscient* (war dies ein Zug aus der Charakteristik des Unbewussten), et qui chez le patient avait persisté dans les processus, même quand ceux-ci étaient devenus conscients ». Impossible de résister au plaisir de donner la fin de ce paragraphe : « Ainsi ressentait-on devant la vie mentale la même impression que procure la religion de l'Egypte ancienne, laquelle est pour nous entièrement irreprésentable du fait qu'elle conserve les étapes de son développement à côté (neben) des produits terminaux, qu'elle continue ses dieux les plus anciens et leurs significations au même titre que les plus jeunes, qu'elle déploie sur une surface ce qui en d'autres développements relève d'une formation en profondeur » (Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1918), *G.W.*, XII, S. 154-155 ; tr. fr., Paris, P.U.F., 1967, p. 418 ; ce qui est souligné l'est par moi). A verser au dossier de *Moïse et le monothéisme* : l'Egypte est bien pour Freud comme pour Baltrusaïtis, la région des « égarements ». (Voir Gilbert Lascault, L'Egypte des égarements, *Critique* 260, janvier 1969). — Sur l'atemporalité du processus inconscient, voir encore une fois le texte de Jenseits... (1920 ; *G.W.*, XIII, S. 27-28), déjà cité, où Freud affirme que « la thèse kantienne, selon quoi espace et temps sont des formes nécessaires de notre pensée, peut-être soumise à discussion aujourd'hui que nous disposons de certaines connaissances psychanalytiques », et procède à une « description négative » de l'inconscient, qu'il conclut en attribuant notre représentation abstraite du temps au « mode de travail » (Arbeitsweise) du système perception-conscience.

tes ses formations sont contemporaines, posées simultanément avec la même intensité, le même investissement. Il s'ensuit que dans l'espace inconscient les lieux ne sont pas *partes extra partes* ; si un investissement occupe une région, il n'est pas nécessaire qu'il soit levé pour qu'un autre investissement occupe la même. Les intervalles requis par exemple dans l'ordre perceptif pour que les choses du monde extérieur soient reconnaissables et qu'elles n'empiètent pas les une sur les autres, la profondeur en somme, la négation en tant que transcendance phénoménologique, ici est abandonnée. En ce sens le corps érotique, qui n'est pas le corps vécu érotiquement, mais la surface où s'inscrivent les localisations du désir, est le contraire d'un monde, au moins chez l'enfant, le pervers, l'hystérique : puzzle de régions où la charge-décharge de la jouissance trouve ses lieux d'élection, mais puzzle que personne ni rien ne tient sous son œil pour en faire l'unité d'un tableau, et où chaque zone peut elle-même accepter plusieurs significations simultanées quant au plaisir. Toujours de ce point de vue la régression n'est pas l'abandon d'un investissement génital au profit d'une zone antérieurement occupée et abandonnée entre temps, mais l'érotisation d'une région non-génitale qui, en tant que telle, oppose un obstacle jamais surmonté à l'unification des pulsions sous la domination de la génitalité.

Cette *atemporalité* de la matrice fantasmatique, pas plus que la *discontinuité* des poussées de pulsion, ne doit donner prétexte à la confondre avec une *structure*. Matrice et structure ont pour propriétés communes d'être invisibles et synchroniques. Mais ces deux traits procèdent à leur tour de qualités absolument contraires : l'invisibilité de la structure est celle d'un système, qui est un être virtuel, mais intelligible ; son intelligibilité se marque précisément dans l'observation de règles formelles, règles logiques définissant les propriétés d'un système en général, règles internes de transformation. On pourrait dire que ces règles consistent toujours à définir une opérativité, c'est-à-dire à fixer une fois pour toutes conventionnellement des *produits d'écarts* et des *écarts de production*[29]. La négatité[30] y remplit une fonction essentielle. — L'inconscient au contraire ne connaît pas la négation, il ignore la contradiction. La matrice n'est pas faite d'oppositions maintenues de façon réglée, les « énoncés » qu'on pourrait fictivement y déterminer et qui rassemblent le but (battre), la source (zone anale) et l'objet (le père) pulsionnels en une phrase, sont à leur tour condensés ensemble en une formule-produit *Un enfant est battu* dont la cohérence apparente recèle dans la vie psychique une multiplicité de « phrases » incompossibles. Certes il ne s'agit ici que de représentants de mots, qu'on va étudier de plus près dans un instant, mais il en va de même des poussées pulsionnelles qu'ils représentent. Celles-ci ne forment pas système, mais bloc. Par bloc, j'entends qu'à la différence des propositions d'un système, les poussées occupent simultanément un même lieu de l'espace (ici libidinal). Les *écarts de production* ne sont jamais observés dans le cas d'*Ein Kind...*, la pulsion d'être-le-père et la pulsion d'avoir-le-père sont données ensemble ; l'investissement est à la fois génital-phallique et sadique-anal. Les *produits d'écarts*, les termes, présentent la même caractéristique : les déplacements les plus irréguliers transforment le singulier en pluriel, le féminin en masculin, le sujet en objet, le déterminé en indéterminé, l'ici en ailleurs.

Si donc la matrice est invisible, ce n'est pas parce qu'elle relève de l'intelligible, c'est parce qu'elle réside dans un espace qui est encore au-delà de l'intelligible, est en rupture radicale avec la règle de l'*opposition*, est entièrement sous la coupe de la *différence :* il est dit comment, ici, au paragraphe 6. Mais on peut comprendre déjà que cette propriété de l'espace inconscient, qui est aussi celle du corps libidinal, d'avoir plusieurs lieux en un lieu, de bloquer ensemble ce qui n'est pas compossible, est le secret du figural : transgression des intervalles constitutifs du discours, transgression des distances constitutives de la représentation. Les représentants de mot et les représentants de chose qui sont les rejetons de la matrice héritent de celle-ci leur déviance.

29. Produits d'écarts : dans un système de groupe, e est l'élément tel que a.e=a. Ecarts de production : a(b.c) = (a.b)c.
30. Voir ci-dessus, p. 121.

§ 4. Les destins des représentants de mot.

Le fantasme *Ein Kind...* est une figure matrice. De lui émanent des formes et des images, et aussi des mots. Ce matériel constitue des *représentants des pulsions* liées dans le fantasme : Freud distingue des représentants-représentation, et des affects qui ont aussi fonction d'indiquer la pulsion refoulée[31]. Le représentant est dit de représentation par opposition à l'affect, lorsque, pour remplir sa fonction propre de présenter l'absence (la pulsion « elle-même »), il recourt à la représentation d'objets. L'affect présente également la pulsion dans la psychè, mais sans représentation. Le Vorstellungsrepräsentanz est donc tendu entre deux pôles : celui de la pulsion qui s'y trouve investie, et celui de l'objet en lequel elle représente son accomplissement. La première relation est d' « expression », la seconde de « désignation ». Métaphoriquement la pulsion est l'auteur du texte et de la mise en scène, le représentant l'acteur, l'objet la référence de la pièce (ce dont elle parle). Comme au théâtre la relation du représentant à l'objet n'est pas simplement verbale, elle est aussi visuelle : ce dont parlent les acteurs (représentants) est présenté à la fois en figures (maquillages, costumes, décors, éclairages, son, scénographie) et en mots (texte). Freud reste donc

31. Voir Le refoulement, et L'inconscient (1915) ; *G.W.*, X ; tr. fr., *Métapsychologie, loc. cit.*

fidèle à la métaphore théâtrale quand il distingue ailleurs les représentations de mot de l'objet et ses représentations de chose [32].

Il est utile de respecter cette distinction dans l'analyse du fantasme, car il apparaît que le destin (ou travail) subi par chacune de ces deux catégories de représentants, représentants proprement imaginaires d'une part et de l'autre verbalisations, n'est pas analogue. Il est intéressant de les mettre en parallèle pour déterminer leur relation ainsi que celle de ces deux groupes avec le destin des pulsions elles-mêmes. En commençant par l'étude des énoncés du fantasme, nous cherchons à saisir avec precision l'édification d'une *parole idéologique* en établissant les opérations qu'impliquent sa *position de discours,* et qui la dérivent du desir dont elle émane.

Freud donne, on l'a dit, pour chaque phase une formule verbale [33] :

I. *Le père bat l'enfant (que je hais)*
II. *Je suis battue par le père*
III. *Un enfant est battu.*

Il faut commencer par se souvenir que les trois verbalisations n'ont pas le même statut : la troisième est prononcée et même répétée spontanement par le sujet ; la première est le résumé par Freud de la signification du souvenir ou du fantasme de la phase I tel que le sujet en fait l'apport ; la deuxième est une construction de l'analyste : elle n'est donnée par la patiente ni directement ni indirectement. Les trois statuts correspondent à trois écarts par rapport au préconscient : le passage dans le préconscient est lié à la verbalisation. Dans sa forme III le fantasme a franchi le barrage inconscient/préconscient. Dans sa forme II, il est hors de prise d'aucune verbalisation : pas de représentant de mot. L'analyste devra entièrement « construire » cette phase [34]. La forme I est moins éloignée du préconscient, elle peut y expédier des représentants verbaux, au moins en partie. Freud décompose cet « envoi » en plusieurs énoncés, dont le dernier seul est prononcé [35].

0.1. Le père aime moi seule (fém.)
0.2. Je hais l'autre enfant (fém. ou masc.)
0.3. Le père hait l'autre enfant (fém. ou masc.)
0.4. Le père bat l'autre enfant (fém. ou masc.)
I.1. *Le père bat l'enfant*

Trois remarques sur cette forme verbale I :

32. Voir en particulier : L'inconscient ; Complément métapsychologique à la théorie du rêve (1915), *G.W.*, X ; tr. fr., *Métapsychologie.*
33. Ein Kind..., *op. cit.*, S. 204.
34. Sur la construction, voir Konstruktionen in der Analyse (1937), *G.W.*, XVI ; et l'article de C. Backès, Continuité mythique et construction historique, *L'Arc* 34 (1968), p. 76-86.
35. En italiques, les énoncés obtenus du patient lui-même (préconscient). Les formules 0.1 à 0.4 sont données par Freud, *loc. cit.*, S. 204 et S. 208.

1. Le fantasme I recèle un lourd héritage, le point de départ est un point d'arrivée, on l'a déjà dit ;

2. Dans la perspective de Freud alors (1919), l'héritage est directement celui du complexe d'Œdipe ; nous savons qu'il faudrait ajouter encore une série de formules 0.-1...0.-n représentant verbalement les opérations liées à la castration et à l'envie du pénis. L'héritage est encore plus lourd qu'il n'apparaît ici. Néanmoins la marque de la castration s'y imprime : par exemple la transformation de 0.2 en 0.3 portant sur le syntagme nominal suppose l'identification : Je (la fille) = le père, laquelle est elle-même une trace résiduelle d'un déni de la castration. Au contraire la formation 0.1 suppose la castration (la féminité) admise et cicatrisée dans la demande d'amour au père. La coexistence des deux relations au signifiant (l'être et l'avoir) est certainement caractéristique des cas considérés ; on retrouve dans la phase III un processus d'identification au sexe masculin. Plus généralement ce maintien des incompossibles est ce qui permettra au sujet d' « entrer » dans le fantasme aussi bien comme « père » (être le phallus) que comme « enfant battu » (avoir le phallus [36]) ;

3. La transformation de 0.4 en 1 est en termes linguistiques une extension. Son importance n'est pas négligeable : en masquant l'identité de *cet autre* enfant (frère ou sœur du sujet), elle achève de rompre la relation du sujet de l'énonciation avec les termes de l'énoncé. Le sujet est encore négativement représenté dans *l'autre enfant,* ce dernier ne pouvant être différent que *de moi.* La suppression du terme *autre* occulte la présence du sujet.

Dans la phase II, mise en mots par le seul analyste, notons que Freud est de nouveau conduit à dissocier deux formulations intriquées [37] :

2.1. Le père bat moi (fém.)
2.2. Je suis battue par le père

Mais comme cette phase reste entièrement inconsciente, les transformations qui s'y produisent ne concernent pas les représentations de mot. Ce que la modification de 1 en 2.1 et celle de 2.1 en 2.2 altèrent profondément, c'est la mise en scène imaginaire elle-même. J'en parlerai à propos des représentations de chose.

La phase III se verbalise : *Un enfant est battu.* Mais 1° le « un » est ici un indéterminé qui signifie un nombre quelconque ; 2° les victimes sont des garçons ; 3° les agents sont des adultes mâles en position paternelle (professeurs). Il est donc légitime d'introduire une formulation intermédiaire, qui permettra de mieux distinguer plusieurs types d'opérations :

36. Cf. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme, *Les temps modernes,* 215 (1964), p. 1833-1868.
37. Ein Kind..., *op. cit.*, S. 209.

3.1. Des enfants (masc.) sont battus par un adulte (masc.)
3.2. *Un enfant est battu*

Le tableau complet (si l'on excepte les énoncés supposés correspondre à la castration 0.-1, etc.) des états verbalisés du fantasme est donc le suivant :

	0.1 Le père	aime	moi seule (fém.)
	0.2 Je	hais	l'autre enfant (fém.-masc.)
	0.3 Le père	hait	l'autre enfant (fém.-masc.)
	0.4 Le père	bat	l'autre enfant (fém.-masc.)
I	1 *Le père*	*bat*	*l'enfant* (fém.-masc.)
II	2.1 Le père	bat	moi (fém.)
	2.2 Je (fém.)	suis battue par le père	
III	3.1 Des enfants (masc.)	sont battus par un adulte (masc.)	
	3.2 *Un enfant* (masc.)	*est battu*	

A s'en tenir aux verbalisations effectives (c'est-à-dire à ce qui passe dans le préconscient) indiquées en italique, le passage de 1 à 3.2 implique : (*a*) une transformation passive ; (*b*) une modification du genre d'*enfant* (neutre = masculin) ; (*c*) une modification du déterminatif d'*enfant* (*le* =*un*) ; (*d*) la disparition du complément d'agent (normalement attendu après une transformation finale) dans la dernière phrase.

La première de ces opérations (*a*) paraît linguistiquement correcte ; la quatrième (*d*) également qui introduit une transformation d'ellipse [38] sur la transformation passive ; les deux autres (*b*) et (*c*) ne sont pas des transformations, mais des équations qui concernent la grammaire syntagmatique (règles de réécriture). Ces équations signifient en vocabulaire freudien [39] la substitution à un élément de représentation *cet enfant*, garçon ou fille, que le père bat, un autre élément qui à la fois n'en est pas très éloigné : *un enfant*, de sorte que la substitution est tolérable ; mais en est assez différent pour que l'implication du sujet de l'énonciation dans l'énoncé s'en trouve masquée (fille → garçon). La disparition du père (d'abord, en 3.1, maquillé par extension en professeur, etc.) va dans le même sens ; mais c'est une opération plus brutale : l'absence d'un complément d'agent en 3.2 ne peut manquer d'attirer l'attention : qu'en est-il de ce vide ? Mais prenons garde, ce blanc

38. Voir N. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative, op. cit.*, p. 252.
39. Voir en partie Le refoulement, *G.W.*, X, S. 252 ; tr. fr., *loc. cit.*, p. 50 ; L'inconscient, *ibid.*, S. 274 ; tr. fr., p. 80.

ostensiblement offert a peut-être plus la fonction de nous leurrer qu'il n'est la défaillance de la censure.

J'admire plutôt que Freud sondant l'opération (*a*), la seule qui soit linguistiquement insoupçonnable, y décèle le travail le plus bouleversant. La transformation passive est correcte si elle ne change rien au sens, dit le linguiste : *X bat un enfant* → *un enfant est battu par X*. Mais pourquoi la mise au passif ? se demande l'analyste. Ne serait-elle pas le représentant dans la syntaxe de la régression masochiste ? De fait c'est à partir de la forme passive (et de l'affect ambivalent qui l'accompagne) que lors des analyses Freud a dû être conduit à construire une phase II masochiste. Nous rencontrons ici l'analogue exact d'un cas relevé sur le rébus : une partie du texte passait dans la figure-forme (*un nez ceint d'abeilles*) et ainsi échappait à la vue immédiate (tracé révélateur) ; ici c'est une partie de la configuration libidinale (masochisme) qui passe dans la figure-forme (syntaxique) de l'énoncé (le passif) et sort ainsi du champ du désigné. Le désir ici travaille à la perfection ; il n'attire pas l'attention, il suit la règle. A l'intérieur de cette transformation légitime entièrement contenue dans le système des *oppositions*, se « représente » pourtant la poussée d'une régression sadique-anale en direction de la jouissance masochiste, se « représente » le mouvement vers la *différence* la plus grande. Mais cette représentation n'est pas audible, ce sous-entendu reste inentendu : la phase dans laquelle le masochisme intervient (II) n'a pas d'expression verbale directe. Ainsi se marque la *régression* qui est selon Freud l'opération spécifique introduisant le masochisme (entre 1 et 2.1) : pas de traces repérables sur les représentants de mot ; ceux-ci parlent d'autre chose ; à la rigueur le basculement au passif de la forme du discours fait signe vers le renversement en son contraire [40] qui est aussi le « renversement du triomphe [41] » remporté par la motion d'amour dans la phase I.

Mais la forme passive ne fait pas trace dans l'ordre discursif, elle n'y opère pas un déplacement ou une condensation repérables, elle n'a pas valeur figurale. L'affect seul pourra ici éveiller le soupçon ; c'est en effet la vive excitation génitale de la phase III ainsi que l'angoisse qui l'accompagne, qui induit Freud à soupçonner le paradoxe, à découvrir dans les garçons battus des substituts de la fille fantasmant, et à « construire » une phase masochiste. Le silence de la régression consiste en ce que le travail de déplacement ne fait plus figure dans les représentants-représentation de mots. La figuralité ici opère dans son espace propre, sans expédier de rejetons repérables dans l'espace du discours ; son espace propre est la surface du corps érotique comme région de la jouissance. La régression y trace une figure : déplacement de la différence entre charge et décharge maxima (= de la jouissance) depuis la zone

40. « Die Verkehrung ins Gegenteil », Triebe..., *G.W.*, X, S. 219.
41. « Die Umkehrung dieses Triumphes : Nein er liebt dich nicht, denn er schlägt dich », Ein Kind..., *loc. cit.*, S. 208.

génitale vers la zone anale. Ce déplacement n'a pas de métaphore pour se dire avec des mots, il demeure en-deçà de la rhétorique même. Néanmoins le renversement dans l'ordre libidinal n'est pas absolument silencieux, il a un très faible et incertain répondant dans la surface du discours, qui est ce vacillement grammatical par lequel *le père bat l'enfant* se transforme en *un enfant est battu.* Le « temps » de cette oscillation négligeable, le sujet fantasmant aura changé de place sur la scène et la jouissance de lieu d'élection sur le corps.

§ 5. Les destins des représentants de chose

Le destin des représentants de chose (des images) est tout différent : il y a des figures inconscientes, figures-formes à coup sûr, peut-être figures-images. En conséquence les représentants imagés sont actifs en-deçà comme au-delà de la barrière de censure qui sépare inconscient et préconscient (*a fortiori,* de celle qui se dresse entre préconscient et inconscient). En d'autres termes : même quand la signification (par mots) devient impossible, la représentation en choses (la désignation) le reste. Mais comment se marquent alors dans l'ordre imaginaire les déplacements subis par la libido, et comment s'articulent-ils avec les effets du langage ?

Le désir s'accomplit en image (qui s'appelle aussi fantasme). Le désir d'être le phallus (déni de la castration) et le désir de l'avoir (désir incestueux du désir du père) sont les metteurs en scène du fantasme I : le premier permet au sujet d'entrer en scène travesti dans le personnage du père, le second prépare son entrée dans le rôle de l'enfant battu (II). Les deux sont bloqués sur l'action de *battre.* Mais l'important est que le sujet fantasmant ne soit pas représenté : il n'est pas du côté du visible, mais il s'élide comme spectateur. Il est donc à la fois sous la scène où il souffle son rôle au père, et dans la salle où il applaudit. Quand la patiente parvient à verbaliser cette phase, elle s'attribue la position de spectatrice.

Le fantasme II ne tolère pas de verbalisation ; mais en matière de représentation il implique un sérieux remaniement de la mise en scène. Le sujet est monté sur la scène où il reçoit les coups. Le tiers a disparu. L'identification au père est recouverte par le désir ambivalent d'*avoir* le phallus, et d'en être punie. On comprend ce que peut vouloir dire représentation imagée *inconsciente :* le sujet *ne se voit pas voir,* tandis que dans I (et dans III) il se voit contemplant la scène. Or en matière de représentation, si on ne se voit pas voir, on ne voit pas, on est là-bas sur on ne sait quelle scène. Dans II, où le sujet est effectivement la victime, on peut se demander où se trouve la scène, puisqu'il n'y a plus personne pour la voir. Pourtant le sujet s'y « trouve », mais de telle manière qu'il s'y perd. La représentation est de type onirique : seul le sujet sur

le divan pourra reconnaître après construction qu'il occupait une place dans la dramatique. Dans I et III, il se voit hors drame [42]. C'est qu'il y a alors un processus de redoublement spéculaire : le sujet (du divan) voit le sujet (enfant) voir un enfant (frère ou sœur en I, garçon + ego en III) être battu. Ce redoublement correspond aux phases verbalisables : la distance prise avec la scène permet la fonction de signification. Mais quand je suis en scène, je ne puis parler *de* ce qui s'y passe [43]

La présence du sujet dans l'action dramatique va de pair avec la disparition de son pouvoir de signifier verbalement. Ainsi se trouve confirmée l'hypothèse portant sur la fonction de représentation : se représente sans redoublement ce qui ne peut se signifier ; et son implication : où il y a signification, la représentation au moins se redouble en attendant de se dissoudre. Ici on saisit le point précis où la pulsion change de représentant, où le sens se met à glisser non pas sur *une autre* chaîne de signifiants, mais sur *une autre position* de signifiance : ce travail qui aiguille du signifiant verbal vers le signifiant iconique et qui a son répondant dans la relation du sujet au signifiant trouve son énergie dans un déplacement (c'est-à-dire une nouvelle poussée) de la pulsion.

Cette relation d'exclusion rend compréhensible que le sujet fantasmant ne soit pas présent sur la scène lorsqu'il peut la dire, c'est-à-dire quand le fantasme franchit la barrière du préconscient, et n'y revienne que quand l'image est à l'abri du pouvoir délitant de la parole. Ancienne et très constante intuition freudienne : « Avec le retour des images, le jeu est en général plus facile qu'avec celui des pensées ; des hystériques qui sont le plus souvent des visuels donnent moins de mal à l'analyste que les obsessionnels.

42. Dans un séminaire du 23 janvier 1956 (*Bulletin de psychologie,* X, p. 604-605), J. Lacan faisait de cette mise hors circuit le moment propre de la perversion. Celle-ci n'est pas le négatif de la névrose au sens où elle procéderait de la simple survivance d'une pulsion partielle irréductible qui aurait traversé indemne toute l'organisation œdipienne, mais la réduction de toute la structure subjective de la situation grâce à une intense valorisation de l'image : le sujet sort de la « dialectique intersubjective » et se constitue en « témoin privilégié, puis signe ». Le transfert aura pour fonction, ajoutait J. Lacan, de réarticuler ce « signe » en le mettant à sa place dans le système qui gouverne les rapports entre les termes du drame. — Peut-être est-ce trop faire confiance à l'imaginaire, pour une fois, et trop s'en tenir à l'alternative hors scène/sur scène ; la position hors scène (dans I et III) marque en fait la place du sujet qui est *dans* la scène, comme père en I, comme garçon en III ; cette place n'est certes pas désignée par un tracé révélateur, mais plutôt suggérée par un tracé régulateur, par la scénographie elle-même ; et c'est bien la composante sadique qui fixe cette dernière dans le cadre de l'Œdipe.

43. Cette remarque ouvre la voie à une réflexion sur le théâtre, et plus précisément sur la fonction du *renversement* spéculaire au sein de la tragédie même ; on peut établir aisément la présence, tant dans *Œdipe-Roi* que dans *Hamlet,* de *deux* scènes (scène thébaine/scène corinthienne là ; scène de la famille hamletide/scène de la famille polonide ici), dont l'une fait miroir à l'autre, encore que tout différemment dans les deux cas : chez Sophocle, la scène corinthienne est celle d'où la vérité envoie ses traces sur la scène thébaine ; elle est le lieu de la différence, région de source des événements ; chez Shakespeare, la famille de Polonius est la région de l'acting-out, qui permet à Hamlet de persister et de succomber dans la méconnaissance. Voir A. Green, *Un œil en trop, op. cit.* ; O. Manonni, Le théâtre du point de vue imaginaire, *La psychanalyse* 5 (1959) ; J.F. Lyotard, Œdipe juif, *Critique,* 277 (juin 1970).

Une fois que l'image a émergé du souvenir, on peut entendre les malades dire qu'elle s'émiette et devient indistincte (zerbröckle und undeutlich werde) à mesure qu'il avance dans la peinture (Schilderung) qu'il en fait. *Le malade l'enlève* (*trägt er ab* ; signifie aussi : *l'acquitte*) *à mesure qu'il la convertit* (*umsetzt*) *en mots*. Pour trouver la direction dans laquelle le travail aura à progresser, on se guide alors sur l'image mnésique elle-même. « Regardez encore une fois l'image. A-t-elle disparu ? » — « L'ensemble, oui, mais je vois encore ce détail » — « Alors il veut dire (bedeutet) encore quelque chose. Ou bien vous y verrez quelque chose de nouveau, ou bien il vous viendra une association à partir de ce reste ». Quand le travail est fini, le champ du regard (Gesichtsfeld) se montre à nouveau libre et l'on peut appâter (hervorlocken) une autre image. Mais parfois la même image continue opiniâtrement à se tenir devant l'œil intérieur du malade, bien qu'il l'ait déjà décrite, et c'est pour moi un signe qu'il a encore quelque chose d'important à me dire sur le thème de l'image. A peine l'a-t-il fait que l'image s'évanouit, de même qu'un esprit racheté trouve le repos (wie ein erlöster Geist zur Ruhe eingeht) [44]. » Le fantasme (ici la figure-image) est un fantôme, une âme en peine que le discours a fonction de racheter parce qu'il est un sens qui attend d'être signifié, et qui, faute de pouvoir l'être, se donne en représentation. Où la constance du jeune Freud se démentira, c'est sur la croyance que tous les fantômes peuvent être rachetés. Des fragments d'âme restent en peine de mots.

C'est donc la régression qui, comme destin de pulsion, modifie profondément le destin des représentants de pulsion. Il faut ici opposer régression et refoulement. La scène I est un produit de refoulement : l'image de l'action est possible, le sujet en est exclu, sa présence est celle d'un témoin ; la verbalisation est également possible. La scène III qui est derechef un produit de refoulement présente les mêmes propriétés en matière de représentants de mot et de chose. Mais la régression de I en II détruit le montage verbo-iconique du premier refoulement. La nouvelle poussée sadique-anale met le sujet brutalement en scène à la place qu'on sait. Dans l'ordre des représentants, la régression consiste bien dans l'abandon des traces verbales et la prédominance du visuel, comme l'observait Freud dès 1899 [45].

Mais vision n'est pas vue : la vue est une vision vue, une vision devant témoin ; le tiers voit voir. La vision n'est vue par aucun

44. Studien über Hysterie (1895), *G.W.*, I, S. 282-283 ; tr. fr., Paris, P.U.F., 1956, p. 226-227. Extraordinaire texte, qui sera sondé ailleurs.

45. Voir *Traumdeutung*, chap. VII, toute la section sur la régression. L'un des textes les plus formels à ce sujet est sans doute celui de Das Ich und das Es (1923) : « Selon les observations faites par J. Varendonck, nous pouvons avoir une représentation du caractère spécifique de la pensée visuelle (das visuelle Denken) grâce à l'être des rêves et des fantasmes préconscients. On sait que dans la plupart des cas, seul devient conscient le matériel concret des pensées, mais que pour les relations qui signalent (kennzeichnen) particulièrement les pensées elles-mêmes, on ne peut en donner une expression visuelle. La pensée en images (das Denken in Bildern) ne peut ainsi devenir consciente que très imparfaitement. Elle se tient en quelque sorte plus près du processus inconscient que la pensée en mots (das Denken in Worten), et il n'est pas douteux qu'elle est plus vieille que celle-ci par l'ontogénèse et la philogénèse » (*G.W.*, XIII, S. 248 ; tr. fr., Paris, Payot, 1948, p. 174-175). Dans la Préface de l'édition anglaise du livre de J. Varendonck (*The Psychology of Day-Dreams*, Allen and Unwin, London, 1927). Freud écrivait : « I think it is advisable, when estabeishing a distinction between the different modes of thought-activity, not to utilize the relation to consciousness in the first instance, and to designate the day-dreams, as well as the chains of thought studied by Varendonck, as freely wandering or fantastic thinking, in opposition to intentionally directed reflection » (*G.W.*, XIII, S. 440).

46. Ce que signalent justement Laplanche et Pontalis, dans l'article cité.

47. Nassif concluait son examen d'une possible « grammaire » de ce même fantasme en ces termes : « Rien ne permet de dire qu'il y ait quelque rapport à établir entre le sujet, ou plutôt l'auteur du fantasme et le sujet grammatical de sa verbalisation (toujours l'enfant comme sujet passif), (entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé), car dans les permutations mises à jour,

œil. La régression pousse la déconstruction du sens, non seulement en deçà des mots, mais en deçà des *tracés révélateurs* : il n'y a pas d'œil pour reconnaître le drame. La position « représentative » de celui-ci dans la phase II est donc toute différente de ce que sont les fantasmes I et III. Ces derniers se passent sur une sorte de scène à l'italienne, ils s'inscrivent sur un écran ; la scène et l'écran, c'est-à-dire le cadre représentatif, sont donnés avec le drame. L'image II, au contraire, enveloppe le sujet qui ne peut en prendre vue. Cet enveloppement ne doit pas être pensé sous la forme d'une inhérence spatiale au sein d'un montage dans une étendue tridimensionnelle. Il s'agit plutôt de la coexistence de points de « vue » incompossibles ; une expression plastique d'une telle coexistence serait donnée dans les relevés de villes ou de chambres d' « intermonde » dessinés par Klee. De tels relevés impliquent un sujet éclaté, incapable de se localiser ; et un non-lieu où quelque chose aurait lieu : je suis battue par le père. Cet éclatement du sujet et de la scène répond dans l'ordre représentatif à la régression dans l'ordre pulsionnel : s'il est vrai que celle-ci n'est pas un retrait d'investissement d'un lieu corporel (génital) vers un autre (anal), mais un nouvel investissement qui s'ajoute à ceux qui précédaient, la représentation de chose (en II) doit accomplir simultanément le désir incestueux, son interdit, la pulsion sadique, et la superposition de la combinaison (Zusammentreffen) de ce paquet de poussées dans la mise en scène masochiste. Le sujet doit pouvoir s'y trouver en position de père, d'enfant, de battre, d'être battue [46]. Il éclate et les tracés révélateurs avec lui : visible invu.

Freud le verra, le rendra visible, il se laissera guider par l'équivalent verbal, dans la formulation finale (III), de cette scénographie non représentative : le passage au passif. Mais pour rendre visible la mise en scène cachée dans les mots sous cet artifice insoupçonnable, il lui faudra *construire* : c'est que la régression a poussé la *déconstruction* des représentants verbaux et iconiques tellement loin que les signes faits par le désir ne satisfont plus aux conditions de reconnaissance par le préconscient, et qu'il n'y a presque plus rien à *interpréter* [47].

§ 6. « Battre ».

La signification en affect du fantasme de fustigation est encore un défi au processus secondaire, au discours et à la « réalité ». En voici un aperçu possible (d'où j'ai exclu, comme précédemment, la considération du déni de la castration) :

amour incestueux	:	X	aime	moi
composante sadique	:	X(moi)	bat (hait)	Y
retournement	:	X	bat (aime)	moi
renversement	:	moi	est battu (aimé)	par X
refoulement du masochisme	:	Z(moi)	est battu (aimé, haï)	(par X)

Battre est aimer (au sens génital) et haïr (au sens sadique anal) ; mais haïr en ce sens est aussi aimer. Le terme battre est chargé d'affects contraires ; c'est son substrat pulsionnel qui détermine sa signification affective. Cependant sa signification tout court ne se réduit pas à cette dernière. Tout verbe transitif appelle sujet et objet : *battre* s'oppose alors à *courir* par exemple ; du point de vue syntaxique [48], le fantasme ici est construit sur une action « transitive » : ce qui rend sensible même l'élision du complément d'agent (*par le père*) dans la forme 3.2. Mais cette constante de transitivité est trop lâche : on ne doit pas pouvoir substituer n'importe quel autre verbe transitif à la place de *battre*. Le recours à la signification proprement sémantique paraît devoir satisfaire cette exigence : elle oppose par exemple *battre* à *caresser*.

Et pourtant ce n'est pas encore assez. On l'a vu, c'est Freud lui-même qui dans le texte de 1925 écrit : « L'enfant qui est alors battu-caressé (geschlagen-geliebkost) peut n'être au fond rien d'autre que le clitoris [49]. » Où situer l'identité du bloc fantasmatique à lui-même, si même la signification proprement dite de l'action que le fantasme met en scène accepte de telles variations ? Jusqu'ici

il ne s'agit ni de transformations métonymiques par « contiguïté », ni de transformations métaphoriques par « similarité », ce qui nous a justement fait employer le terme de permutation plus neutre par rapport aux connotations linguistiques. Et pour clore le débat sans le fermer, pourquoi ne pas rappeler, ce qui nous ramènerait au texte, que Freud ne travaille pas, ici du moins, sur des « signifiants » linguistiques, mais sur des « représentations » ? (art. cité, p. 80).

48. Luce Irigaray (Du fantasme et du verbe, *L'arc* 34, 1968) esquisse une telle analyse de la « signification syntaxique », où elle oppose par exemple *vivre* à *absorber* ou *donner*. Quoique l'auteur cherche à montrer comment cette signification du verbe (en tant qu'elle structure le sujet) gouverne le transfert, il me semble que ses observations relèvent d'une méthode phénoménologique, ce qui en borne notablement la portée. C'est ainsi qu'elle entend *désirer* comme une modalisation (*peut-être, sans doute*) et/ou une modalité (*vouloir, pouvoir*) du verbe ; mais Freud dit que le désir est toujours assertif, et qu'il ignore les temps et les modes.

49. Einige psychische Folgen..., *G.W.*, XIV, S. 26 ; tr. fr., *op. cit.*, p. 126.

nous avons bien vu en quoi le fantasme est figuralité, différence, défi à tout système réglé d'oppositions, en quoi, par conséquent, il est le lieu du défaut du discours et même de la représentation reconnaissable ; — mais nous savons aussi qu'il est de quelque manière une « écriture », une configuration répétitive, un crible, dans lequel viendra se laisser prendre et se faire « signifier » tout ce que le hasard de la rencontre, restes diurnes, épisodes de la vie quotidienne, jettera à la tête du sujet. Si son identité à soi n'est ni de l'ordre pulsionnel, déjà composite avant la forme I, a fortiori dans la forme III, ni de l'ordre représentatif où l'on voit au contraire que plusieurs day-dreams et quantité de rêves nocturnes peuvent trouver dans le fantasme avec ses trois couches mainte scénographie, ni de l'ordre discursif qui de tous est le plus secondaire, le plus élaboré, et dont l'unité est la plus surfaite, ni enfin de l'ordre des affects où la fustigation oscille de l'amour à la haine, il est clair qu'il faut renoncer à lui attribuer une vérité de *contenu*. Son identité est formelle. Mais comment entendre ce formalisme ?

Je voudrais montrer que même au niveau où nous nous plaçons à présent et qui se situe en dessous des couches explorées jusqu'ici, il est nécessaire de dissocier, ne serait-ce qu'en principe, l'ordre du figural et celui du discursif. La matrice fantasmatique est évidemment une « forme ». Je n'entends nullement étudier ici le problème de son « origine [50] » ; de toute façon nous savons qu'elle est elle-même déjà, toujours déjà, une trace ; mais n'est-il pas possible de déterminer, sur ses propriétés formelles elles-mêmes, donc formellement, ce qui fait de cette forme le principe des transgressions observées dans les différents ordres du sens ? Comment, en général, ce qui est forme peut-il être aussi transgression ? De fait, nous avons rencontré le problème en venant de l'autre horizon : comment ce qui est déviation, dérogation, déconstruction peut-il être en même temps forme ? Même si elle n'est pas articulée à deux niveaux comme le langage discursif, ne faut-il pas cependant que des rapports constants soient observés entre ses diverses parties, ses divers éléments, pour que cette totalité, dont c'est une banalité, depuis la Gestaltpsychologie, de dire qu'elle ne se réduit pas à la somme de ses éléments, se maintienne identique à elle-même dans la diversité des contenus et la succession des moments ? Et si de tels rapports constants, de tels intervalles existent, la forme n'est-elle pas comme un langage (silencieux) ? Intervalles musicaux, oppositions chromatiques, espacements de valeurs, rythmes diachroniques, ou « rythme » synchronique (d'une façade monumentale) : ces formes, il est aisé, et il n'est pas nouveau, d'en saisir la raison dans les termes d'une loi de proportionnalité. Langage mathématique, mais langage. C'est Lhote, et tout le platonisme pythagoricien, qui ici va applaudir s'il nous faut avouer que l'ordre du fantasme, la régularité dans laquelle l'inconscient du sujet est pour ainsi dire

50. Voir Laplanche et Pontalis, art. cité.

« pris », la matrice formelle de ses rêves et de ses symptômes, obéit à une proportion pensable.

Il faut reprendre l'analyse au plus près. Avec le mot ou l'image *battre,* nous avons le thème (le « signifié ») d'une rythmique ; avec la phrase ou la scène *X bat Y,* le schème (la syntaxe) d'une rythmique ; mais avec *le battement des phases elles-mêmes,* nous avons la *rupture* d'une rythmique. En d'autres termes la « forme » à laquelle nous avons affaire avec le fantasme n'est pas une bonne forme. Elle est certes une forme dans laquelle le désir reste pris, la *forme prise par la transgression ;* mais elle est aussi la *transgression,* au moins potentielle, *de la forme.*

Prenez *battre* : le verbe signifie un contact établi, interrompu, rétabli entre deux surfaces, celle qui reçoit les coups et celle de l'objet qui les donne. Ainsi est induit un rythme + — + — (où + indique le moment du contact) ; avec cette scansion se détermine à la surface du corps battu une zone d'opposition simple, du type présence/absence. Dans le fantasme *Ein Kind...,* ce contact qui est celui de la main du père ou de la verge avec les fesses de l'enfant est par hypothèse érogène [51]. La scansion + — + — a une signification quant au plaisir. Cette signification, Serge Leclaire le rappelle opportunément [52], consiste selon Freud dans la différence [53] entre une charge et une décharge : « Le temps du plaisir, ou de la jouissance, est ce temps de la différence, en l'occurrence entre un + et un — de tension, différence elle-même insaisissable, vif du plaisir, différence qui n'est pas la mesure, mais en fonde la possibilité [54]. »

Notons attentivement que cette différence elle-même n'est pas la mesure, le mètre de la scansion, mais qu'elle est seulement l'ouverture d'un espacement. Et avançons que s'il est vrai que la jouissance procède de la plus grande inégalité possible entre la charge et la décharge de tension, cette ouverture ne disjoint pas des termes relevant d'une seule et même aire dont ils ne seraient alors que les bords de clivage, mais elle est une fracture marquant l'effondrement d'une surface qui laisse de part et d'autre de sa béance deux arêtes suspendues aux altitudes les plus différentes.

En « oubliant » de noter et de retenir qu'il est deux sortes possibles d'intervalles, on annihile la fonction de la scansion. Si celle-ci n'est rien de plus que l'alternance réglée du passage et de la disparition d'un rien (le temps —), on peut en effet y voir la

51. Je répète que je ne me préoccupe pas ici de l'origine du fantasme. Freud dans le texte de 1919 écrit : « Es handelt sich vielleicht eher um Erinnerungen an solche Vorgänge, die man angesehen hat, an Wünsche, die bei verschiedenen Anlässen aufgetreten sind, aber *diese Zweifel haben keine Wichtigkeit* » (*op. cit.,* S. 204 ; souligné par moi).

52. *Psychanalyser,* Paris, Seuil, 1968, p. 67. Cf. Freud, Zur Einführung des Narzismus, *G.W.,* X, S. 150.

53. Je suis ici l'usage que Serge Leclaire fait du mot, et qui sera discuté dans un instant.

54. Leclaire, *ibid.* On voit comment pourrait s'articuler ici la thèse d'A. Green sur le narcissisme primaire comme « structure » : l'auto-érotisme est l'application de la scansion érogène à partir de l'axe objectal sur l'écran de la surface corporelle, par une rotation à 90°.

condition de toute signifiance, et identifier les chaînes, que le désir forgera à partir de cette rythmique élémentaire, avec celle d'un signifiant, sinon linguistique, au moins formel : c'est « l'iambe fondamental » de Claudel. On pourra, même si comme Serge Leclaire on prend ses distances d'avec une interprétation linguistique de l'inconscient [55], lui faire cependant cette concession, à mes yeux majeure, de nommer « lettre » cette empreinte du désir sur le corps, cette blessure et ses lèvres, et de prétendre lire le corps érotique où sont écrites ces empreintes ou lettres comme un livre ; — alors qu'on sait d'ailleurs que cette lettre, « cette articulation littérale dans sa formalité, graphique ou vocale [56] », a précisément pour fonction d'enfermer la différence de tension dans un espace simplement oppositionnel, d'arrêter la jouissance au bord de l'absolue différence qui est celle de la vie et de la mort, et de lui donner ainsi la possibilité de se répéter dans la scansion du désir.

La jouissance n'est pas la mort, mais en même temps qu'elle est la décharge de la tension, elle confère pourtant comme la mort l'obscurité, qui est l'anéantissement de la représentation, et le silence, qui est celui des mots. Et la différence absolue serait la mort, en tant qu'irréversibilité : le (+ —) qui ne serait pas lui-même annulable par la remise en route du désir dans sa forme (si l'on veut, sa « lettre »), c'est-à-dire par le (— +). C'est ainsi (+ — +) que la dialectique croit mettre la mort dans son langage, dans sa poche, et la surmonter. Mais la vérité est qu'il n'y a nul processus, mais un cycle (+ — + — + —) infini. La différence absolue serait le (+ 0).

Freud dès 1895 a distingué les deux déterminations : le principe de constance a pour fin de maintenir le système au minimum de tension, le principe d'inertie est la tendance à évacuer complètement l'excitation [57]. Le premier ne peut maintenir l'énergie à niveau constant qu'en la liant ; cette liaison est celle des significations et des représentations dans des systèmes de langage et de perception, elle fait obstacle au libre écoulement de l'énergie et au libre déplacement du sens [58]. Le principe de plaisir au contraire semble avoir partie liée avec « la tendance originaire à l'inertie, c'est-à-dire au niveau = 0 [59] ». On sait qu'avec Par delà le principe de plaisir (1920), ce dernier principe paraît se trouver déplacé : il passe du côté d'Eros, de la tendance à former des unités plus complexes, donc à lier l'énergie dans des systèmes plus improbables dont l'écart de potentiel avec leur milieu est élevé [60]. La place que le principe

55. Voir en particulier *ibid.,* p. 121 sq.

56. *Ibid.,* p. 154.

57. Voir *Naissance de la psychanalyse,* Paris, P.U.F., 1956, manuscrit D (mai 1894), et surtout la « première notion fondamentale » de L'esquisse d'une psychologie scientifique (1895), *ibid.,* p. 316-317. Pour une discussion de cette question, voir Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse, loc. cit.,* aux articles : principe de constance, principe d'inertie, principe de Nirvanà.

58. Voir par exemple *Traumdeutung,* chap. VII.

59. *Naissance de la psychanalyse, loc. cit.,* p. 317.

60. « La « liaison » est un acte préparatoire qui introduit et assure la domination du principe de plaisir ». (Jenseits..., *G.W.,* XIII, S. 67 ; tr. fr., *op. cit.,* p. 72).

de plaisir détenait dans la précédente problématique semble maintenant occupée par le principe de Nirvanà, qui « exprime la tendance de la pulsion de mort[61] » ; par cette dernière les édifices « liés » construits par Eros sont abandonnés au bénéfice d'un retour du système au degré zéro de l'énergie.

Pourtant ce déplacement du principe de plaisir ne va pas de soi. Dans le seul texte de 1920, l'hésitation au sujet de sa localisation se fait sentir : quelques lignes après avoir dit que « la liaison de la motion pulsionnelle serait une fonction préparatoire, qui doit apprêter l'excitation en vue de sa liquidation (Erledigung) définitive dans le plaisir de décharge », d'où l'on pourrait induire qu'Eros est du côté de la liaison, Freud écrit : « Il semble précisément que le principe de plaisir soit au service des pulsions de mort[62]. »

Cette « hésitation » est, je crois, la même que nous rencontrons chez un auteur comme Serge Leclaire quand il tente de spécifier la différence que retient la « lettre » du désir. Elle est bien fondée à condition qu'on ne la fasse pas basculer dans un sens ou dans l'autre, et tout ce que nous avons cherché à déterminer comme figuralité se tient sur cette lame de rasoir[63]. Si elle est prise absolument, la différence est ce que vise la pulsion de mort, c'est-à-dire le zéro d'excitation ; mais elle « doit » composer avec la vie, avec la survie du système : la jouissance s'arrête avant la mort, elle est un compromis entre le Nirvanà et le principe de constance. Si la « lettre » du désir n'était qu'une lettre, la mort en serait exclue, et pour cette raison même le désir serait *lisible*, puisqu'intégralement retenu dans des réseaux stables de signification et de représentation. Cette « lettre » serait au moins une bonne forme, une configuration capable de se maintenir identique à elle-même dans le flux des événements. Mais l'ordre du désir n'est pas l'ordre du processus secondaire : il est cet ordre bouleversé par une puissance de désordre. Au-delà du principe de plaisir, ce que Freud essaie assurément de penser est « le retour éternel du même[64] »

61. Das ökonomische Problem des Masochismus (1924), *G.W.*, XIII, S. 373. Cf. Jenseits..., *G.W.*, XIII, S. 39-40, 53, 60 ; tr. fr., *op. cit.*, p. 42, 57, 64.

62. Jenseits..., *op. cit.*, S. 68-69 ; tr. fr., p. 74.

63. Piera Aulagnier fait et soutient l'hypothèse que le masochisme primaire est « le moment fécond où le principe de Nirvanà se voit obligé d'arriver à un compromis avec le principe de plaisir qui règle l'énergie psychique ». Elle conclut en montrant que le fantasme est précisément « le point de conjonction » des deux principes : « Le masochisme primaire est le phantasme (*et le seul*) par lequel la pulsion de mort peut se laisser prendre au leurre de l'objet et du plaisir, mais pour autant que tout phantasme est ce par quoi se manifeste et se « substante » le désir, il est aussi le bouclier que le sujet se forge contre sa propre annulation, ce grâce à quoi il en diffère la réalisation » (Remarques sur le masochisme primaire, *L'Arc* 34 (1968), p. 54). On notera que dans le cas du fantasme Ein Kind..., la phase II, qui est celle du « retour » (régression), est précisément celle du masochisme. Mais, comme je l'ai déjà noté à propos de la thèse de Green sur le narcissisme, on n'a ici que des effets seconds, le masochisme de la phase II succède à une phase sadique. Néanmoins reste précieuse la conception du masochisme et du fantasme comme de compromis passés entre la mort et le plaisir, entre Nirvanà et constance.

64. « Wir verwunden uns über diese « ewige Wiederkehr des Gleichen » nur wenig, wenn es sich um ein aktives Verhalten des Betreffenden handelt, etc. » (Jenseits..., *op. cit.*, S. 21 ; tr. fr., p. 23).

dans le jeu enfantin, dans le symptôme, dans le cauchemar, dans le transfert, mais ce qu'il cherche à atteindre, ce n'est pas *le même*, c'est *le retour* ; ce qui le frappe n'est pas la *loi* de réitération, c'est la récurrence.

Le principe de cette récurrence ne peut pas être un principe structural analogue à celui qui fait tenir ensemble les termes d'un système (phonologique, sémantique) et en fonde l'apparition dans la diachronie, dans le discours : car précisément l'apparition de ces termes n'a pas en soi le caractère itératif que Freud reconnaît dans les symptômes. Ce qui dans le fort/da de l'enfant ne relève pas du langage au sens strict, c'est justement qu'il ne s'agit nullement d'une prédication, d'une constitution élémentaire de phrase du type :

Syntagme nominal + Syntagme prédicatif

C'est tout au contraire qu'il s'agit d'une réitération de deux prédications alternées incompossibles :

Syntagme nominal	+	Syntagme prédicatif
bobine (mère)		*fort*
bobine (mère)		*da*

Ce n'est pas le même qui revient, et ce n'est pas non plus un discours qui se déroule. C'est une configuration qui ne parvient pas à s'émanciper pour se constituer en identité prédicative, en phrase, en énoncé assertif. Ce qui entretient cette oscillation est la poussée à la mort. Sous les dehors d'une simple opposition de type linguistique (fort/da), opère et se marque la différence comme néant qui tient écartés les deux moments de la présence. L'enfant joue certes la différence ; il tente de remettre au même niveau les bords terriblement inégaux de la blessure qu'a laissée la disparition de la mère. Mais cela est la *fonction* subjective du jeu. La question que se pose Freud est celle de l'existence d'une tendance à jouer, à répéter. Cette *compulsion* est plus aisément observable chez l'enfant que chez l'adulte, dit-il[65], parce que le langage qui se constitue dans l'écart creusé par la pulsion de mort pour la maîtriser n'est pas en état de surmonter la compulsion répétitive. Le principe de celle-ci n'est pas dans une structure ou une grammaire, et pas même dans une forme, encore trop liée. Ce qui est liaison dans le fantasme, c'est Eros et le principe de réalité (actions, discours) qui le lui apportent. La forme, même si elle est forme de la transgression, n'est pas la transgression, mais la récupération de la transgression en un ensemble consistant ; elle est une fonction de l'identité et de l'unité.

La pulsion de mort n'a pas partie liée de ce côté, elle n'a partie liée avec rien, mais partie déliée. Dans le retour ou la répétition,

65. Jenseits..., *op. cit.*, S. 35-37 ; tr. fr., *loc. cit.*, p. 40-42. C'est dans ce passage que Freud nomme la compulsion de répétition « den dämonischen Charakter ».

elle n'est pas ce qui fait que cela revient, mais que cela s'en va, ce qui fait que la formation (figure-forme, figure-image, énoncé, ici phase du fantasme) ne se maintient pas, ne peut pas se maintenir identique à soi. Elle est le re- du retour ou de la répétition, mais au sens du rejeter, non du revenir. Elle n'est pas le jeu, mais le dé-jeu, ce qui déjoue ; le dé-placement. La digression qui est dans la régression.

Prendre la pulsion de mort pour ce qui lie, ce serait pire que de prendre l'inconscient pour un langage et de faire parler le Ça ; car, après tout, il y a de la liaison (fantasmatique, formelle) dans l'inconscient : Eros. Mais l'inconscient n'est tel, méconnaissable, qu'autant que la liaison se délie, et c'est en quoi se marque la pulsion de mort.

Le fantasme *Ein Kind* est bien une forme prise par la transgression : il y a une scansion « horizontale » du représenté de la fustigation, du signifié « X bat Y ». Mais en tant que formé de couches superposées, que figure feuilletée, ce fantasme est la transgression de cette forme : la scansion « verticale » qui transforme la figure *Le père bat l'enfant* en figure *Un enfant est battu* en passant par *Je suis battue par le père,* obéit à la compulsion d'un rejet, nommément d'une régression, et la fonction de ce rejet est de surcharger l'appareil en excitation, ce qui permet d'accomplir la jouissance, mais aussi d'approcher de la mort. Les figures de chaque phase sont défigurées l'une après l'autre du fait de la superposition d'une nouvelle figure engendrée par le rejet [66]. L'ordre qui s'esquisse et où le désir se laisse prendre (l'ordre « X bat Y ») est constamment déconstruit. Maintenant nous comprenons que le principe de figuralité, qui est aussi celui du dé-jeu, est la pulsion de mort : « absolu de l'anti-synthèse [67] », utopie.

66. Nassif (*art. cité*) fait l'hypothèse d'une phase IV : *Je bats l'enfant* qui serait de nouveau une régression, et pense que l'hypothèse de 1925, qui suspend le fantasme à la castration, la légitime.

67. J.B. Pontalis, L'utopie freudienne, *L'arc* 34 (1968), p. 14.

RETOUR, AUTO-ILLUSTRATION, DOUBLE RENVERSEMENT

Voici maintenant la question : si le fantasme est ce qui dans le texte produit des effets figuraux, des transgressions à la norme de signification, va-t-on se contenter de dire que le texte est une *expression fantasmatique* en l'opposant au texte théorique ou scientifique ? Et s'il est une telle expression, faut-il se laisser aller à le poser et le traiter comme signe clinique relevant de l'analyste ? Un discours à fort indice figural paraît bien à la fois être induit par la méconnaissance dont le fantasme est l'emblème, et induire à son tour la méconnaissance chez le lecteur : l'essentiel est de plaire. Pour reprendre la terminologie établie précédemment, il serait facile de montrer que :

1° la figure image sollicite ouvertement la fantasmatique du lecteur en lui proposant une scène où elle vienne s'accomplir ;

2° la figure-forme exerce sur le lecteur la suggestion de son organisation latente ;

3° quant à la figure-matrice (« Un enfant est battu »), c'est l'écrivain lui-même qui en est la première victime, s'il est vrai que son œuvre entière en est l'expression ou, au plus, le commentaire.

Telle est en effet, dans ses grandes lignes, l'approche de la psychanalyse quand elle s'applique à l'art, et particulièrement aux œuvres écrites : l'œuvre est un symptôme, la littérature est l'extériorisation en mots de la fantasmatique profonde [1]. Freud lui-même n'a pas toujours échappé à cette attitude réductrice, surtout dans ses études sur les œuvres. Mais quand il a cherché à situer la fonction artistique [2], il l'a toujours conçue comme *travail de vérité,* en

1. Que le lecteur me permette de le renvoyer à la Note de mise au point (juin 1969) concernant l'approche psychanalytique des œuvres, note qui prend place dans le rapport général de l'U.N.E.S.C.O. sur l'étude des expressions littéraires et artistiques, et à la bibliographie qui l'accompagne. Pour s'en tenir aux études les plus connues en France, on reconnaîtra dans les présupposés que j'énonce ceux qui se trouvent à la base de l'étude clinique de M. Bonaparte sur Edgar Poe, mais aussi de celle plus récente de Ch. Mauron sur Mallarmé : l'opposition entre les deux consistant en ce que l'analyse procède à partir de thèmes dégagés ici dans l'œuvre, là dans la vie de l'auteur.

2. Par exemple dans Der Dichter und das Phantasieren (1908), Formulierungen über die zwei Prinzipen... (1911), Das Unheimliche (1919), *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* (1905).

particulier en l'opposant à la fonction religieuse, qui est selon lui de consolation [3]. L'œuvre est vraie pour autant qu'elle se donne effectivement comme œuvre de Phantasie, et que, même lorsque l'artiste réalise son fantasme, il ne le donne pas comme savoir et salut. Le discours ou le rituel religieux ne procèdent pas moins de l'accomplissement de désir que l'épopée ou le roman, le théâtre ou la danse ; seulement ils accomplissent effectivement le désir, c'est-à-dire qu'ils l'anéantissent dans les représentations qu'ils suscitent ; ils font croire. Les expressions plastiques, littéraires, chorégaphiques en appellent assurément à des mouvements d'identification de l'amateur au contenu exhibé par le moyen des formes ; mais ces formes interdisent que le désir s'accomplisse, qu'il s'hallucine et se décharge dans le leurre de l'effectuation des contenus, *simplement parce que ces formes ne se laissent pas ignorer,* que leur présence manifeste fait barrage à la compulsion à traverser le tableau, l'écran, la scène italienne ou la page du livre, qu'elles maintiennent ainsi le désir dans l'inaccomplissement. Ce caractère de « jeu » que Freud reconnaît à l'art tient, je pense, à ce statut propre de la forme dans les œuvres [4].

Il serait tout à fait superficiel d'attribuer ce principe formel à une fonction du Moi [5]. Ce qui distingue l'œuvre du symptôme n'est pas que chez l'artiste le Moi aurait plus « aisément accès au Ça [6] » que chez le malade ; pas davantage que le premier bénéficierait à la différence du second, de l'usage d'un « Moi orphique » opérant, sous les espèces de la poésie, la « synthèse » entre le conscient d'une part et de l'autre « deux univers étrangers : l'extérieur et l'inconscient [7] », ce Moi formant une instance supplémentaire au-delà du Ça et de la conscience. Toute thématique de ce genre doit être rejetée. Son argument majeur est la réconciliation entre processus primaire et processus secondaire, entre Ça et Moi ; dans ce sens, Ch. Mauron va jusqu'à faire l'hypothèse d'une « régression réversible » permettant à Orphée non seulement d'aller aux enfers (régression), mais d'en revenir (réversion) : c'est oublier qu'il ne parvient pas à ramener Eurydice, et précisément parce que, ne

3. Cette opposition a été étudiée à partir de *Moïse et le monothéisme* et du point de vue de la trame sous-jacente aux idéologies de l'Occident, dans un essai à paraître sous le titre : Figure forclose.

4. Comme le note justement A. Ehrenzweig (*op. cit.*, chap. VIII : the inarticulate (« baffling ») structure of the joke), c'est dans le mot d'esprit que Freud s'approche le plus près de cette conception formaliste de l'art. Inutile de faire observer qu'ici la *forme* est prise dans son acception ordinaire par opposition à *contenu*, et non selon la signification que nous avons tenté de construire en l'opposant à image et matrice.

5. Telle est pourtant la thèse la plus répandue ; j'ai déjà cité l'étude de J. Belaval sur la poésie de Breton (cf. ici même p. 290, note 14) ; mais c'est la thèse même de l'ouvrage de base sur le sujet, les *Psychoanalytical Explorations in Art* (N.Y., Inter. Un. Press., 1952) d'E. Kris : « we are justified in speaking of the ego's control of the primary process » (p. 25) ; « the process is dominated by the ego and put to its own purposes — for sublimation in creative activity » (p. 302) ; et même encore, de la psycho-critique de Ch. Mauron.

6. E. Kris, *op. cit.*, p. 25.

7. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, op. cit.*, p. 234.

dominant pas sa compulsion à la dévisager, il se retourne vers elle. Par ce retournement, son regard (son désir de voir) reprend la direction des enfers (de la figure fantasmatique), alors même que le Moi cherche à marcher vers le jour et la réalité [8]. Ce que montre précisément la légende orphique, c'est que la régression n'est pas réversible, que le corps orphique, l'œuvre, a pour destin d'être morcelé, et qu'il n'y a pas de synthèse du Dionysisme (du démonique freudien) et de l'Apollonisme. La domination du Moi est celle de la réalité sur l'inconscient, c'est la domination du refoulement, elle ne produit pas les œuvres, elle tourne l'énergie vers la verbalisation (savoir) et vers la transformation du monde (opérativité) ; il n'y a pas de Moi dont la fonction serait de lever, de renverser le refoulement.

Cette critique s'applique aussi, encore que latéralement, à la position que l'école kleinienne attribue au fantasme et à l'œuvre. Certes il ne s'agit plus ici de psychanalyser l'artiste, et de reconstruire la théorie des instances en vue de justifier la conception d'un art réconciliateur. Le problème de l'expression est entièrement posé en termes de relations d'objet [9]. L'œuvre est pensée non pas comme une réalité clinique à fonction expressive, mais plutôt comme un « objet transitionnel [10] », dont le statut quant au clivage en extériorité et intériorité n'est ni comme celui du fantasme, proprement imaginaire (objet intérieur), ni réel comme celui de l'objet total, mais analogue à celui du sein : dehors et dedans à la fois, échappant à l'épreuve de réalité, mais pourtant non dissipable au même titre qu'une scène imaginaire. Comme le légionnaire du Tribut de la chapelle Brancacci, il *oscille* entre l'espace de représentation et celui de perception. Il occupe la même place que le jouet, et Winnicot observe justement que personne n'interroge l'enfant qui parle à sa poupée ou qui joue à la guerre sur la créance qu'il accorde à la réalité des situations jouées. Ce statut transitionnel va de soi. C'est nous adultes qui nous rendons fous pour rentrer en rapport avec l'enfance. En localisant l'œuvre dans cet espace transitionnel, on ne risque pas de la faire passer de nouveau sous la domination du principe de réalité. On souligne au contraire que l'œuvre se construit dans un espace vide, ou même (du moins pour les grandes œuvres, qui innovent en rompant avec une tradition, avec une « écriture ») qu'elle consiste entièrement à déployer et préserver cet

8. Voir M. Blanchot, « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. L'interprétation donnée ici du récit mythique s'écarte notablement de celle de M. Blanchot.

9. Par exemple M. Klein, Infantile anxiety situations reflected in a work of art and the creative impulse (1929), in *Contributions to Psychoanalysis*, London, Hogarth Press, 1948 ; Hanna Segal, A psychoanalytical approach to aesthetics (1952), *Inter. Journal of Psychoanalysis*, XXXIII, 1. C'est un gain théorique appréciable sur la position du problème en termes cliniques (œuvres « hystériques », « obsessionnelles », « paranoïaques », etc.), qui paraît de règle en psychiatrie littéraire.

10. D.W. Winnicot, Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. Etude de la première « not-me posssession » (1953), tr. fr., in *La psychanalyse* 5 (1959), p. 21-41.

espace en tant qu'espace de dessaisissement [11]. C'est cette fonction même que je vais essayer de faire saisir dans un instant.

Mais il ne faut pas sous-estimer l'usage réconciliateur (récupérateur) qui peut être fait de la thèse winnicotienne et plus généralement kleinienne. Le terme même de « transitionnalité » peut mettre immédiatement en route la mécanique d'une dialectique de la réconciliation. Cette transition entre l'intérieur et l'extérieur peut être comprise comme une médiation ; ce travail par lequel le sujet renonçant à l'objet intérieur, en faisant son deuil et se tournant vers la constitution de la réalité en tant que lieu des objectités complètes, indépendantes, on peut être incliné à en relever les traces sur le fantasme lui-même déjà (qui présente une intériorité en extériorité), puis après passage par l'objet transitionnel, sur l'œuvre artistique, et à le concevoir comme un processus continu de report de l'énergie et de sa décharge en direction de la réalité extérieure. Il n'y a pas un grand pas à faire pour passer de cette conception à celle que S. Isaacs [12] propose du fantasme, et qui consiste à constituer rétroactivement ce dernier en œuvre médiatrice capable de synthétiser l'intérieur et l'extérieur.

Tout cela est fort hégélien. Tout cela repose tranquillement sur l'oubli de l'hétérogénéité radicale du processus inconscient par rapport à toutes les formations secondaires, qu'elles soient de discours ou de « réalité ». Tout cela reste avec le plus grand « sérieux » abrité sous l'autorité du discours dialectique, lequel impute le motif de toute formation (y compris le motif de sa propre production), non pas au dérangement, à l'Entstellung, que le désir produit quand il rencontre les mots et les choses, mais bonnement à la finalité du savoir renforcée du postulat que tout réel se présente comme bonne forme. Or le fantasme ne nous introduit pas à la réalité ni au savoir, et l'œuvre non plus. Mais de surcroît, et c'est cela qu'il faut montrer, le rapport de la « forme » au « contenu » se renverse quand on passe du fantasme à l'œuvre.

Ce vieux vocabulaire de « forme » et « contenu » n'est pas inutile à condition qu'on le précise : dans le fantasme, le groupe pulsionnel produit des mises en scène à seule fin d'accomplir le désir. Cet accomplissement est le « contenu » et la « signification » de la fantasmatique : respectivement son sens quant à l'organisation pulsionnelle et quant au système d'affects [13]. La forme n'y est jamais prise en considération pour elle-même : elle y joue un rôle décisif, puisque la répétition des contenus, Freud le montre assez, ne va jamais sans bouleversements dans les représentations (et quelquefois dans l'organisation pulsionnelle elle-même, comme c'est le cas pour la phase régressive du fantasme Ein Kind...) ; mais ces

11. J'emprunte ce terme à P. Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace, op. cit.*

12. Nature et fonction du phantasme (1952), tr. fr., in *La psychanalyse* 5, 1959, p. 125-182.

13. C'est l'acception donnée à ces termes dans la section sur le fantasme, à la suite de J. Nassif (voir ci-dessus p. 329, note 7).

trans-formations restent subordonnées au principe de plaisir ; même la différence dans la répétition, même l'altération dans l'identité, qui sont le fait de la pulsion de mort, ont encore pour fonction, comme on le voit en analysant Ein Kind..., de recharger l'appareil psychique au maximum afin d'obtenir la jouissance la plus complète possible lors de la décharge ; les formes sont donc « libres », au sens où elles ne sont pas prises dans des processus liés et dans des constantes, comme c'est le cas de l'énergie captée dans les réseaux du processus secondaire ; mais cette « liberté » dont témoignent leur mobilité et leur inconsistance, dont témoigne leur rejet, n'empêche qu'elles restent subordonnées au principe de jouissance ou peut-être plus exactement à ce qui, dans le principe de plaisir, appartient à l'accomplissement de désir.

Si l'art était expression ou symptôme, l'œuvre devrait réitérer ces formes « libres » et serves sans plus de modification que n'en offre à l'analyse la sédimentation des phases fantasmatiques. Et l'on serait alors légitimé à rechercher dans l'épaisseur de l'œuvre, comme le faisait Ch. Mauron, ces tracés régulateurs par lesquels le désir ordonne la mise en scène. On n'aurait pas l'œuvre, mais le cri. La poigne du fantasme ne se relâcherait pas ; le retour ne serait jamais un retournement. Certes dans le retour, il y a bien cette force de déplacement, ce *dos tourné* à la répétition simple, la compulsion démonique qui cherche la mort ; mais pour autant qu'il y a principe de plaisir, il lui faut, à cette compulsion, composer avec le principe de réalité, elle ne conduit pas l'appareil psychique jusqu'à sa destruction, elle fait droit, sinon à la satisfaction des pulsions, du moins à la formation substitutive de cette satisfaction qui est précisément l'accomplissement fantasmatique du désir. Ainsi l'ordre pulsionnel bloqué dans son destin gouverne-t-il la fantasmatique en négociant pour ainsi dire sa mise en scène auprès de la pulsion de mort, chaque nouvelle formation étant le fait d'un compromis entre l'accomplissement et l'inaccomplissement (ou le suraccomplissement, l'accomplissement absolu, qui est le zéro de la mort), entre le plein du substitut hallucinatoire et le vide de la scène où il s'offre, entre une décharge mesurée qui permettra la recharge et la décharge absolue qui permettra d'en finir. S'il en est ainsi, la puissance « utopique » ou transgressive n'est pas celle qui l'emporte dans l'organisation fantasmatique, elle est tenue en bride par Eros, par l'exigence de maintenir l'appareil à un certain niveau de tension qui témoigne de son caractère différencié. Cette fonction du fantasme est de remplir le vide laissé par le retrait de l'objet, par l'hallucination négative : défense contre l'angoisse [14].

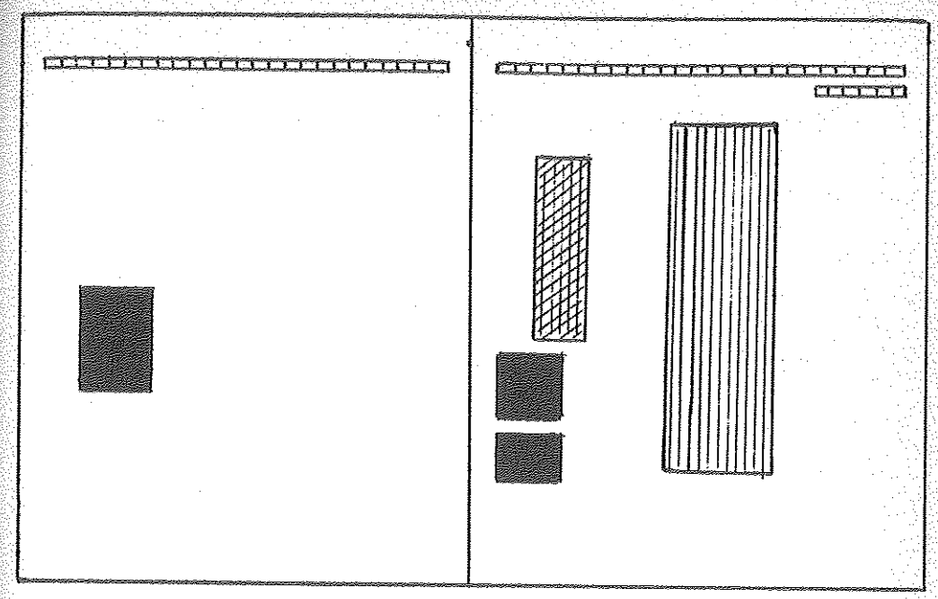
La fonction du travail « poétique » (en général, il peut être cinématographique, pictural...) est de renverser la nature du rap-

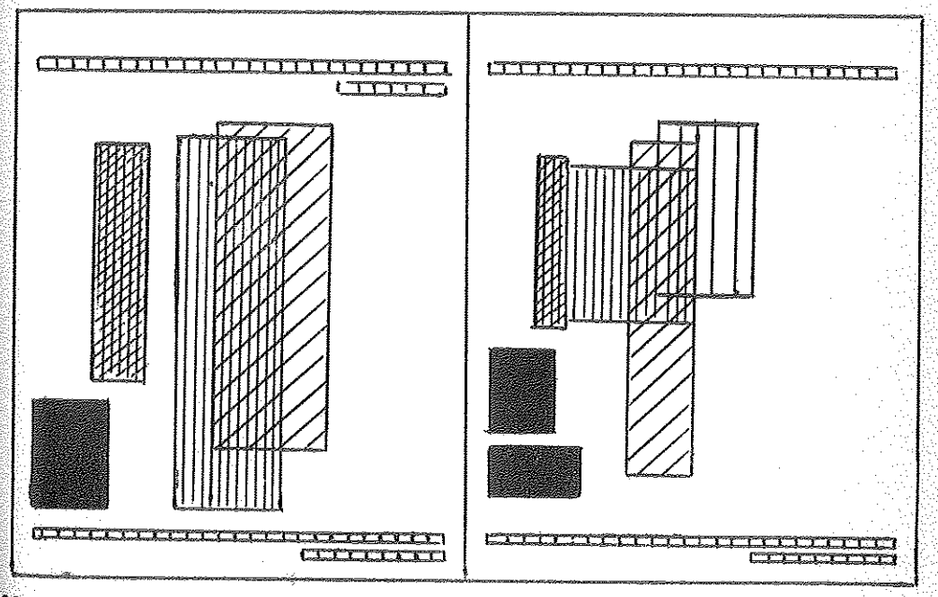
14. P. Kaufmann (*op. cit.*, fin du chap. I) montre très bien que cette angoisse, affect correspondant au dessaisissement, est la seule émotion universelle, dont toutes les autres (peur, joie, colère, etc.) sont des élaborations où déjà la défense (la rétroaction) s'organise.

port entre Eros-logos et pulsion de mort. Ce qui est renversé, ce n'est pas la relation entre deux *objets* dans un espace donné : un tel renversement simple, le destin de pulsion en est capable et coutumier, quand par exemple il remplace *X bat Y* par *Y bat X*. Bien loin d'arracher les représentants (verbaux ou figuratifs) à leur appartenance à l'ordre pulsionnel, ce renversement en est l'attestation. Le renversement poétique porte bien sur « forme » et « contenu » ; mais nous pouvons maintenant remplacer ces termes approximatifs par les concepts pertinents : tandis que le fantasme remplit l'espace de dessaisissement, l'œuvre dessaisit l'espace d'accomplissement. Le fantasme fait de l'opposition avec la différence ; le poétique refait de la différence avec *cette* opposition.

En 1962, Michel Butor publie dans *Réalités* [15] sous le titre *L'appel des Rocheuses* un « commentaire » à quatre photographies d'Ansel Adams et Edward Weston. A la vérité le mot de commentaire ne convient guère pour signifier la relation du texte avec les images. Nous allons la préciser. Deux ans plus tard paraît le premier livre d'*Illustrations* [16] : on y trouve sous le nombre V, un « texte » intitulé Les Montagnes Rocheuses [17]. A dire vrai, « texte » est impropre : plutôt tissu de mots, configuration de mots. Sur l'écart entre les deux présentations, on peut pointer le renversement « poétique » que nous cherchons à saisir, du moins, localiser un cas de ce renversement. Mais que d'abord celui qui lit regarde (pl. 20, 21 ; fig. 21).

15. N° 197 (numéro spécial : Introspection de l'Amérique), juin 1962, p. 76-83. J'ai choisi ce texte parce que les deux versions en étaient accessibles au public français, et qu'il est bref. C'est *Mobile* même (1962) qu'il aurait fallu analyser.
16. Paris, Gallimard, Collection Le Chemin, 1964.
17. P. 91-105.





20

QUAND LES PIONNIERS ALLANT VERS L'OUEST ET L'OR,

le bruit,
le grondement
répercuté
par les parois
taillées
comme à coups
d'énormes
couteaux,

APRÈS DES SEMAINES ET DES SEMAINES DANS LES PLAINES ET LA PRAIRIE,

LE BRUIT,

le souffle,

la forge

du vent,

l'énorme

râle

de la gueule

blanche

et bleue,

LE GRONDEMENT

RÉPERCUTÉ

PAR LES PAROIS

TAILLÉES

toutes
les paillettes
de la neige
tombant
d'aiguille
en aiguille,

COMME A COUPS

D'ÉNORMES

le froissement
de ces rameaux,
mains
gantées de fer,

COUTEAUX,

APERCEVAIENT LA GRANDE MURAILLE DE ROCS, DE PICS
ET DE FORÊTS,

LE BRUIT,

LE SOUFFLE,

toutes

les paillettes

LA FORGE

de la neige

LE GRONDEMENT

tombant

DU VENT,

d'aiguille

en aiguille,

L'ÉNORME

le froissement

RÉPERCUTÉ

de ces rameaux,

RALE

mains

gantées de fer

DE LA GUEULE

le grincement
des branches
qui se tordent,
se déchirent
et tombent,
déclenchant
un geyser
de plumes,

PAR LES PAROIS...

BLANCHE

ET BLEUE

QUAND L'AUTOMOBILISTE AUJOURD'HUI APRÈS DES
HEURES, DES HEURES,

ILS SAVAIENT QU'AU-DELA COMMENÇAIENT LES DÉSERTS,

LE BRUIT,

LE SOUFFLE,

le grincement

LE FROISSEMENT

des branches

qui se tordent,

DE CES RAMEAUX,

se déchirent

LA FORGE

et tombent,

MAINS

déclenchant

LE GRONDEMENT...

un geyser

GANTÉES DE FER,

de plumes,

DU VENT,

les jets
des chutes
déployant
leurs draperies
de giclures,

et le bruit du vent
qui reprend
comme un hurlement.

L'ÉNORME...

DES JOURS DE ROUTE DROITE DANS L'INTERMINABLE
FERME DU MIDDLE-WEST,

Les planches 20 et 21 proviennent de *Réalités,* les deux doubles pages d'*Illustrations*. Par commodité, je les désignerai respectivement par les lettres R1 et R2, I1 et I2.

L'ensemble de Réalités est formé d'un noyau en couleur constitué par une double page de type R2, mais ayant sa marge à gauche de l'image ; ce noyau est entouré de deux doubles pages en noir et blanc : R2 et la dernière des quatre, identique à R2 ; ce groupe est lui-même précédé d'une double page d'une constitution un peu différente, qui est R1. Les unités R2, R3, R4 sont homogènes si l'on excepte la couleur : ce sont des unités de *vue,* en même temps que de *lecture* ; comme on peut le voir ici sur R2, l'image photographique occupe les 5/6e de l'unité ; chaque unité comporte deux textes : un texte A (« Le Parc National de Yosemite » etc.) dont la connotation est celle d'un document touristique, imprimé en petit corps romain, disposé selon les règles de la lecture habituelle, et placé en bas de la marge ; un texte B (« le bruit, le grondement... ») à connotation lyrique, imprimé en italique, distribué en hauteur sur le flanc de l'image, portant sa propre marge sur le côté opposé à l'image. Cette dernière joue le rôle de référence (Bedeutung) pour le texte A ; de représentation (Vorstellung, redoublant une figure qui est déjà dans le texte) pour le texte B. Ainsi l'opposition A/B dans R2 concerne non seulement le signifié, mais le signifiant (corps, place dans la page, disposition) des deux textes.

La première double page R1, se présente autrement. L'image n'occupe que les 2/3 de l'unité de vue. Les titre et sous-titre forment une masse de valeur grise en haut de la marge au lieu du blanc que l'on trouve dans les unités suivantes. Et surtout à côté d'un texte A de type touristique, répondant aux caractéristiques qu'on vient de définir, on trouve un texte C (« Quand les pionniers allaient vers l'Ouest ») dont signifiant et signifié s'écartent aussi bien de B que de A : pour le signifiant graphique, disposition en trois paragraphes formant « strophes », la dernière occupant 7 lignes pleines, mais la première 6 lignes et demie et la deuxième 6 lignes trois quart, si bien qu'une sorte de génératrice oblique traversant ce texte entraîne l'œil vers le bas à droite ; impression en romain d'un corps plus fort que le texte A ; pour le signifié, usage de figures fortement connotées par deux traits : la scansion avec répétition (« Quand... ») du signifiant, et la connotation « diégétique » qui renvoie à un récit se déroulant dans le temps de la légende nationale. Tout cela fait de ce texte C une sorte d'écrit épique, dont la relation avec l'image n'est plus ni de représentation ni de référence, mais sous lequel les images des Rocheuses jouent le rôle d'un décor, d'une scène, où trois générations d'Américains ne cessent de passer, chacune avec sa réceptivité, ses affects et ses buts propres. Ce décor est planté en introduction au groupe de quatre doubles pages, il ne sera plus rappelé dans les trois suivantes mais y persistera de façon latente.

Cette organisation générale appelle deux sortes de remarques :

d'abord la pluralité des relations du texte à la figure-image : celle-ci vaut comme réalité pour A, comme fantasme pour B, comme décor légendaire (décor d'un « fantasme collectif », donc à moitié réel) pour C. Ensuite grâce aux dispositions que je viens de décrire et qui intéressent l'organisation du texte [18], on peut parler d'un début de traitement plastique ou figural de l'espace graphique ; début seulement, car s'il est vrai que ce traitement présente quelque audace pour le texte A, qu'il faut voir autant que lire pour en apprécier toute la valeur, il se maintient dans les bornes de la tradition typographique pour B et C.

Regardez maintenant I1 et I2. L'image est éliminée ; le texte A également ; B et C subissent de fortes modifications : le texte B (de R2) est sectionné en 5 segments, transcrits en 5 corps différents correspondant à 5 types d'intervalles, répandu sur plusieurs unités de vue selon une rythmique qu'un schéma remplaçant les corps typographiques et les intervalles par des valeurs va faire apparaître comme proche de la plastique de Mondrian. Le texte C subit un sort contraire : il se déroule en bandeaux horizontaux qui vont traverser toute l'Illustration, et qui page après page entrent dans des combinaisons singulières de sens avec les textes B disposés entre eux et autour d'eux.

Voilà (fig. 20) ce que donne cette transposition en noir et blanc. J'ai attribué à chaque élément une intensité de noir correspondant à la « densité » dans laquelle il est imprimé et qui dépend de la nature des corps et des intervalles ; il aurait fallu faire correspondre à la segmentation du texte B de R2 la variation d'une autre propriété plastique, par exemple la couleur ; on verrait alors Mondrian.

On voit bien que des exigences plastiques gouvernent l'organisation de l'espace d'*Illustrations*. Comment ce travail du sensible loge-t-il ses effets dans l'ordre intelligible du discours ? Que se passe-t-il du côté du texte ? Imaginons maintenant qu'ouvrant *Illustrations* à leur quatrième partie, « Montagnes Rocheuses », et sans connaître L'appel des Rocheuses, vous prétendiez en lire les

18. C'est pour ne pas alourdir cette description (et l'iconographie) que je néglige l'organisation du représenté des images elles-mêmes. Elle n'est pas moins minutieuse.

pages comme si elles contenaient un écrit formant suite, composé selon les règles de notre écriture, commençant en haut à gauche, finissant en bas à droite : vous allez rencontrer les pires étrangetés grammaticales, défauts d'accord, manques de sujet, subordonnées sans principale, sans parler de votre complet déboussolage en matière sémantique. Le dérèglement typographique commençait à se faire sentir sur certains textes de *Réalités,* sans doute. Mais les énoncés n'étaient pas difficiles à organiser, à rattacher les uns aux autres, à « réaliser » éventuellement (dans une récitation par exemple), du fait que la présence de la photographie, ou plutôt de ce qu'elle représentait, les Montagnes Rocheuses mêmes, servait de référence à chacun d'eux et à tous, et vous guidait dans l'intelligence du texte en même temps que la diversité des discours se rapportant à la même image vous aidait à dégager certains sens inclus en elle. Cette cohabitation de la « fenêtre » de l'image et des textes inscrits comme des graffitis sur ses chambranles ou comme des « légendes », voilà ce qui a disparu dans l'Illustration. Seulement le texte n'a pas reçu pour autant un ordre « normal », celui de la linéarité de l'écriture (et de la parole).

Voici par exemple une page de cette Illustration que je transcris en linéaire, mais en respectant la ponctuation et la typographie du texte de Butor : « ET DESCENDRE ENFIN VERS LE PACIFIQUE. Seul le crissement de votre semelle POUR FRANCHIR DANS L'ÉTAT DE COLORADO LES MONTS OUTREMER SOMMES DE NACRE, ET BAIGNER DANS LA SURPRENANTE COULEUR DU SOL qui écrase le cristal du sol. UN VENT VENU DU FOND DES AGES, LUI, AMERICAIN[19] ». Texte sybillin apparemment caviardé, comme celui que porterait une tablette ancienne mise en morceaux par le temps, ou comme un « cadavre exquis », ou comme un discours truffé de silences ou de bruits, qu'il va falloir compléter, auquel il va falloir suppléer par un travail de reconstitution. Et l'on est d'autant plus tenté de prendre cette orientation épigraphique, de remettre sur pied l'original dont on suppose que ces lignes sont issues, que celles-ci sont loin d'être incohérentes, malgré leur désordre grammatical : elles évoquent à n'en pas douter un voyage à travers les Rocheuses en direction de l'Ouest ; il devrait suffire d'interpoler les segments d'énoncé nécessaires à la formation d'une chaîne conforme par son lexique et sa syntaxe à la langue française, pour obtenir enfin le message complètement articulé qu'on imagine être à la source du document.

Ce serait pourtant faire fausse route. La construction d'une unité de lecture à partir d'une unité de vue nous éloignerait du texte latent que cette dernière unité (le document manifeste) cache. Car le texte latent est fait de plusieurs énoncés qui appartiennent aux groupes C et B, dont l'unité par conséquent ne réside pas dans

19. *Illustrations, op. cit.,* p. 101. Ce même travail d'occultation par condensation et déplacement est appliqué au signifiant phonique cette fois par Pousseur sur le texte de Butor dans *Jeu de miroirs de Votre Faust,* un disque Wergo 60039.

le discours lui-même, dans son signifié ou dans sa connotation, mais dans une image qui sert de cadre légendaire au caractère épique des uns (les textes C) et d'écho, d'harmonique plastique au lyrisme des autres (les textes B). L'unité cachée, perdue n'est pas textuelle *stricto sensu,* mais figurale. Et pour rester dans notre perspective de la reconstitution, le détective qui s'approchera le plus près de la vérité sera celui qui osera découvrir (ou inventer) dans la forme, dans la figure-forme des unités de vue d'*Illustrations,* un équivalent de la figure-image de *Réalités.* Equivalent approximatif, analogon sans loi, comme celui qui sert au fabricant de rébus à transposer et maquiller tel mot ou telle syllabe de son texte initial dans une forme de l'image manifeste. Mais analogon opérant ici dans l'autre sens : de la figure-image au texte, le principe des *Illustrations* étant pour ainsi dire l'anti-rébus. Toujours est-il que de cette équivalence paraît devoir résulter l'impénétrabilité du contenu manifeste, ici de l'Illustration.

D'autant que M. Butor se garde bien de s'en tenir à des équivalences un peu insuffisamment pensées : comme celle des *Calligrammes* d'Apollinaire, où par exemple les phrases qui forment le texte de « La colombe poignardée et le jet d'eau[20] » se disposent de manière à suggérer la silhouette d'un oiseau surplombant, ailes étendues, tête penchée, la retombée d'une eau jaillie d'un bassin. Ici le texte ne s'inscrit jamais dans le livre à la manière d'un dessin, c'est-à-dire d'un tracé révélateur, reconnaissable ; les mots ne s'éparpillent pas comme pierraille au fond de la Death Valley, ne s'échelonnent pas en profil montagneux. Des Calligrammes, Butor écrit qu' « ils ont l'inconvénient majeur de n'être pour la plupart que des textes disposés selon les lignes d'un dessin qui se réalise typographiquement fort mal[21] ». Argument artisanal : ce sont les contraintes propres aux substances et à la composition employées dans la typographie, c'est-à-dire à la technique de l'art du livre qui interdisent d'y transporter les procédés du dessin. De fait, argument radical : ne pas confondre la ligne avec la lettre.

Mais ne pas confondre davantage le texte avec la notation musicale. Pourtant dans *Illustrations* la simultanéité des énoncés, leur marquage typographique, le caractère concertant de l'ensemble suggèrent bien une partition d'orchestre. « Il faudra peu à peu que les écrivains apprennent à manier les différentes sortes de lettres comme les musiciens leurs cordes, leurs bois ou leurs percussions[22]. » Des œuvres comme *Réseau aérien,* comme *6 810 000 litres d'eau par seconde,* construites en partie sur le même principe que notre Illustration, sont expressément destinées à l'exécution sonore[23]. Mais là encore la considération de la lettre doit interdire

20. *Calligrammes,* Paris, Gallimard, 1925, p. 77.
21. Le livre comme objet, *Répertoire II,* Paris, Minuit, 1964, p. 120.
22. *Ibid.,* p. 119.
23. Une remarque de Lévi-Strauss à propos de la « lecture » des mythes doit être rapprochée de la difficulté que nous examinons : dans un millénaire,

qu'on la traite comme une notation musicale : celle-ci n'est certes pas comme la ligne une valeur esthétique immédiate ; elle représente autre chose qu'elle-même, un son ; mais ce son ne sert pas à distinguer un signifié, une valeur dans un système de significations, c'est une valeur esthétique, une valeur pour une sensibilité ; l'écrit ne pourra jamais être ramené au statut du pur sensible. Butor juge le souhait de Mallarmé, que la page fût assimilée à une portée, impraticable [24].

La vérité est que les opérations qui permettent de passer de la composition de *Réalités* à celle d'*Illustrations* ne sont conformes ni évidemment aux règles qui régissent les transformations autorisées sur des énoncés (traductions comprises), ni à celles qui commandent la transposition d'un signifié en représentation plastique (ou sonore). L'énoncé est découpé en fragments, qui sont distribués sur plusieurs pages, de sorte que la signification du fragment précédent est perdue de vue quand nous lisons celui qui lui ferait suite dans un énoncé normalement disposé (perdue de vue, mais non anéantie, elle se poursuit de façon souterraine et produit un effet de reconnaissance vague, une présomption de déjà vu, qui prend ressort dans l'expérience de l'espace-temps sensible du livre). Un fragment est mis en composition spatiale, mais non syntaxique, avec des fragments provenant d'autres énoncés : d'où il résulte des sortes de courts-circuits de signification qui correspondent à des éclairs de sens, la séquence de mots étant brusquement rattachée à un contexte qu'on n'attendait pas et qui révèle en elle des sens possibles inaperçus. Des énoncés que le discours distinguerait, que la version illustrée maintenait séparée, par exemple les trois énoncés qui correspondent aux trois « strophes » du texte C de R1, qui dans l'*Illustration* se font suite d'une page à l'autre, chacun à la même place, celui du haut situant la signification des Montagnes Rocheuses pour les anciens pionniers, celui du bas pour l'automobiliste, celui du centre pour le passager aérien, énoncés qui portent donc sur trois âges de l'Amérique et que les formes verbales différentes articulent sans ambiguïté les uns par rapport aux autres dans le temps, sont néanmoins mis en synchronie par le parallélisme de leur tracé dans une même page, et décalés parce qu'ils ne démarrent pas ensemble à la même page, mais l'un « après » l'autre comme dans un canon. Si bien qu'ils sont avec l'espace du livre-volume dans un rapport analogue à celui des trois âges avec le temps légendaire de la nation américaine. Ce qui donne à l'écrit une puissance plastique que sa signification « courante » ne laisse pas apprécier, c'est cette fragmentation de l'énoncé, cette réunion des fragments en nouveaux ensembles, ce télescopage des temps, cette juxtaposition de

dit en substance l'auteur de l'*Anthropologie structurale* (*op. cit.*, p. 234), des savants retrouvant l'une de nos partitions d'orchestre après en avoir perdu le code, ne pourraient reconstruire celui-ci qu'à condition de comprendre que les lignes d'une même page ne se font pas suite, mais représentent autant d'énoncés à produire simultanément.

24. Le livre comme objet, *loc. cit.*

contenus incompossibles ; d'autres procédés encore qu'on relèverait plus facilement sur des textes plus importants ; la condensation des personnages ou plus exactement des personnes qui gouverne toute l'architecture de *Degrés*, celle des villes et des situations comme de Paris-épouse et de Rome-maîtresse dans *La modification*, le déplacement d'accent qui, en éclairant telle notation secondaire, repousse dans l'ombre ce qui est important et le fait pénétrer dans l'esprit du lecteur à son insu, comme dans *L'emploi du temps*.

Toutes opérations aisées à reconnaître : la caviardage (suppression des textes A), le déplacement (segmentation et redistribution des textes B, déplaçant l'*accent* de l'ensemble), la condensation (combinaison des textes B avec eux-mêmes et avec les textes C), l'élaboration secondaire (recomposition de l'ensemble des fragments en une « bonne forme ») sont le travail du rêve. Nous voici donc remis à notre question, à peine déplacée s'il est vrai que rêve et symptôme sont tout proches : les unités I sont-elles aux unités R *comme* le contenu manifeste d'un rêve à ses pensées latentes, *comme* le symptôme clinique à son sens ?

Illustrations est dédié au compositeur, travailleur du livre, non au peintre ni au musicien. Le refus opposé à l'usage de procédés de transcription (dessin, partition) jugés étrangers à l'objet-livre produit un double effet : d'une part le texte restera toujours lisible, la forme des lettres, la géométrie de la composition ne seront pas touchées ; il y aura à entendre ; mais d'autre part il y aura, sinon à regarder, sinon objet pour l'œil, au moins de quoi danser, et matière pour le corps. Si cet effet combiné, contradictoire peut être obtenu, c'est que le travail s'attaque surtout aux blancs et arrête toujours la désarticulation avant qu'elle porte atteinte à l'unité naturelle du langage qu'est le mot. Ce qui court entre les lettres, les mots, les phrases, est bien le même blanc, le même rien qui sépare les unités d'un système linguistique ; mais l'organisation des signes graphiques est telle que ce rien vaut aussi comme intervalle plastique, comme plage figurale, comme fond faible courant sous les temps forts valant figure. De l'air ou de l'eau se met à circuler entre les mots, Le langage se laisse investir par un espace qui n'est pas le sien, nous entrons dans le discours d'*Illustrations* comme le mime ou le plongeur « entre » dans un volume à effectuer par gestes, les blancs ne sont plus des signaux diacritiques, mais des interstices où la signification s'efface pour laisser jouer le sens. Ils ne se bornent plus à *opposer* (ou à contraster) ce qu'ils séparent, ils le *différent*.

Sur la quatrième page de couverture d'*Illustrations*, on peut lire l'inscription suivante :

ILLUSTRATIONS
d'images absentes qui seraient elles-mêmes des
ILLUSTRATIONS
de textes absents qui seraient eux-mêmes leurs
ILLUSTRATIONS,

qui se lit dans le cas de notre texte :

Ce livre (*Illustrations*) illustre
les photographies disparues d'Adams et Weston
qui illustraient
les textes (apparemment disparus) de Butor dans *Réalités*
dont on pourrait dire alors qu'ils s'illustrent

eux-mêmes dans ce livre, puisque ce livre n'est fait que de ces textes disparus. Ainsi le texte d'*Illustrations* est le texte de *Réalités* s'auto-illustrant. Il se réfléchit, il se fait miroir à lui-même ; mais aussi il s'illumine, s'éclaire, montre quelque chose de lui qui n'apparaissait pas dans la forme primitive. Loin de masquer, d'occulter, de maquiller, le travail de transposition a rempli la fonction d'avérer. Les opérations sont bien celles du rêve, *mais elles procèdent en sens inverse*. Quel est ce renversement ?

Ce renversement est double. Quand on passe de la configura- R à la configuration I, on observe un premier renversement qui saute aux yeux : la suppression de l'image dans I fait que le texte paraît désormais occuper tout l'espace, alors que dans R il entourait, commentait, faisait résonner une image qui occupait les 5/6e de la plage visible. A s'en tenir à cette observation, on décrira la transformation survenue avec *Illustrations* comme le changement de l'importance respective de deux termes au sein d'un rapport donné : si t est le texte et f la figure-image, dans R on a : $f > t$; dans I, $t > f$ (f étant alors égal à zéro). Mais cette description manque l'essentiel. Le renversement auquel nous avons affaire n'est pas l'inversion de deux objets dans un espace homogène, mais la transformation d'une relation d'exclusion de deux espaces hétérogènes en une relation où ils se mêlent pour produire un volume instable, hésitant entre les deux espaces d'origine. Dans *Réalités,* texte et image sont extérieurs l'un à l'autre (malgré un début de combinaison esquissé par la disposition des textes) ; dans *Illustrations,* les corps typographiques valent à la fois comme termes occupant une place définie dans un code graphique, c'est-à-dire comme éléments en opposition réglée les uns avec les autres, permettant la lecture, et comme unités plastiques chargées, du fait de leur configuration propre (l'italique par exemple lançant l'œil vers la droite, la majuscule déployant un espace plus solennel autour d'elle), de puissance sensible ; de même pour les intervalles, fonctionnant simultanément comme lieux vides où s'effectuent l'opposition, et comme blancs « pleins » irréversibles porteurs de différences. On voit que c'est par l'intermédiaire de la figure-*forme* que se fait la rencontre de l'espace de la figure-image avec celui du texte.

Il n'est pas dans mon intention de dénombrer ici toutes les relations concevables de l'espace figural avec l'espace textuel. Ni même celles, moins nombreuses pourtant parce qu'elles n'occupent qu'une partie de la matrice générale, qui combinent le texte avec la seule figure-forme. Mais il faut savoir qu'il en est bien d'autres que celle que Michel Butor emploie dans *Illustrations* [25]. Il en a lui-même exploré un certain nombre dans *Les mots dans la peinture* [26] ; là ce sont, par hypothèse, des opérations inverses de celles que nous examinons puisqu'elles consistent à introduire des éléments d'espace de lecture dans un espace de vue. Mais pour s'en tenir au sous-ensemble où prend place *Illustrations,* qui rassemble les seules opérations portant sur le signifiant graphique (à l'exclusion du signifié et du signifiant phonique) au moyen de la figure-forme (à l'exclusion de la figure-image comme dans les *Calligrammes*), il faudrait citer et montrer au moins les travaux faits par les constructivistes comme El Lissitzky [27] ou par ce que j'appellerai des « déconstructivistes » comme B. Lemenuel [28] sur la lettre. Contentons-nous ici d'une illustration de chacune de ces deux « solutions [29] » (*pl.* 22 et 23 ; v. ici p. 411).

Et revenons, sans commentaire, à *Illustrations*. La solution donnée par Butor au problème de l'interpénétration de la figure-forme et du texte, a pour résultat un ensemble qu'il faut nommer *flottant,*

25. Une matrice générale de ces rapports est en cours d'élaboration par Boris Eizykman, Guy Fihman, Corinne Lyotard (séminaire cité).
26. Paris, Skira, 1969.
27. *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograph.* Erinnerungen, Briefe, Schriften. Ubergeben von Sophie Lissitsky-Kippers, Dresden, V E B Verlag der Kunst, 1967.
28. Voir Espace plastique et espace politique, *Revue d'esthétique,* 3-4 (n° spécial : Art et société), 1970. Et un livre-objet : *idiot le piano. Oui, un peu* (à paraître).
29. Joignons-y tout de même ces fragments de Lissitsky, qui attesteront assez de sa lucidité quant à notre problème. « Les mots de la feuille sont vus, non entendus. Au moyen des mots conventionnels on communique des idées, au

qui est à la fois rigide et souple, et qui astreint l'œil à entrer avec la page dans un commerce nouveau. Flottant comme ces trains de troncs que les hâleurs poussent vers la mer sur les lacs de Scandinavie : ensembles invariables en longueur et en largeur, mais épousant les ondulations de la surface de l'eau, donc mobiles en hauteur ou profondeur. Ce qui est rigide dans *Illustrations,* ce sont les groupes de lettres, que les liens de la syntaxe empêchent de s'écarter les uns des autres, de se disperser et de se désarticuler. Cette liaison est la marque du processus secondaire. La mobilité est dans les blancs, de proportion libre, et dans l'usage inhabituel des divers corps d'écriture. Ici règne une étendue de dessaisissement où le sens est événement, parce qu'il n'apparaît pas où on l'attend. De même que les mouvements de l'eau se font percevoir beaucoup plus finement grâce aux déformations qu'ils causent à la surface de l'ensemble *lié* des troncs, de même la rigueur linguistique maintenue dans le texte permet au lecteur de sentir les remous qui travaillent les couches inécrites qui supportent les troncs de langage. Ces derniers opèrent comme des amplificateurs, et c'est à cela que sert leur rigidité. Elle fait résonance à des procédés : déplacement, substitution, condensation, etc., qui sans elle passeraient inaperçus. Ces procédés étaient déjà à l'œuvre dans les figures-images données par les photographies d'Adams et Weston : la condensation sur une même image de très gros plans parfaitement nets et de lointains très éloignés, l'abaissement du point de vue au ras du sol qui déforme les silhouettes d'objet (Entstellung), l'usage de filtres ainsi que la surexpositon ou la sousexposition de la pellicule (déplacement des valeurs ou des couleurs). Seulement de telles procédures étaient dans ces photographies comme dans une scène fantasmatique, méconnues au bénéfice de ce qu'elles font voir, du « sujet ». Elles n'étaient pas elles-mêmes mises en scène, elles servaient à mettre en scène les Rocheuses, à les représenter. Elles appartenaient

moyen des lettres l'idée doit se faire forme (soll Gestalt werden) (...). La mise en forme (Gestaltung) de l'espace du livre par les éléments du discours obéissant aux lois de la typographie doit répondre aux tensions du contenu en direction et en pression (den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen) (...). Le nouveau livre exige le nouveau scripteur (écrivain : Schrift-Steller). Encrier et plume d'oie sont morts (...). Le langage est plus qu'un mouvement d'ondes acoustiques et qu'un simple moyen de livraison des idées. De même la typographie est plus qu'un simple mouvement d'ondes optiques employé à la même fin. La réalisation graphique passe de la passivité, de la confusion, de l'inarticulation à l'activité, à l'articulation. Le geste du langage vivant est noté (...), la plastique typographique doit obtenir par son optique ce que la voix et le geste du lecteur réalisent par la pensée. » Ici Lissitzky cite Gargantua, I, ch. II (Les fanfreluches antidotées), où Rabelais pratique sur le début des cinq premiers vers les fantaisies typographiques les plus étonnantes. Admiration symétrique de M. Butor pour le même Rabelais (voir *Répertoire II*). Il faudrait confronter soigneusement les écrits de Lissitzky, Topographie de la typographie (1923), Réalités typographiques (1925), Notre livre (1926-1927) avec ceux de Butor, Le livre comme objet (1964), La littérature, l'oreille et l'œil (1968) ; on verrait leur appartenance à une même problématique du livre comme lieu de rencontre du sensé et du sensible, comme *zone du schème* (au sens kantien), peut-être même *de la réconciliation* (au sens hegelien). Les fragments cités sont pris dans le livre de Sophie Lissitzky, *op. cit.*, p. 356-360.

au sous-sol de la scène, elles occupaient l'espace interdit qui sépare le latent et le manifeste. Elles avaient à se faire oublier. Bref, elles n'étaient que du travail d'accomplissement.

C'est qu'elles opéraient sur un milieu où elles pouvaient se dissiper facilement, parce qu'il y a une connivence particulière du travail du rêve avec ce milieu : l'image. Mais reprises à l'espace imaginaire et transportées dans celui du livre, qui est linguistique, elles ne peuvent plus passer inaperçues. L'étendue textuelle est secouée par elles, elle se met à vibrer, à grincer, et elle témoigne. Le livre de Butor ne *signifie* pas ces opérations (la *Traumdeutung* les signifie), il fait sentir les traces qu'elles laissent sur la position des constituants du discours et sur les intervalles qui les séparent. Il n'est donc plus question que le désir s'accomplisse dans une fantasmatique offerte sur la scène photographique, comme dans *Réalités*. Dans *Illustrations,* le désir ne peut que s'inaccomplir. Ses buts de rêverie lui ont été retirés ; seules lui restent ses moyens de rêver, les opérations. La sévérité du livre s'explique ainsi. L'œil qui cherche la tentation et n'aime que son vertige, doit ici renoncer, ou se rendre assez fort et froid pour désirer voir le désir au travail, du moins des traces de son travail. Antipodes de la fenêtre photographique, les plages d'eau, supportant ici et là des écrits, ne peuvent que renvoyer le désir à lui-même. Car celui-ci non seulement ne peut pas se perdre dans les images plastiques, mais les effets sur le signifiant du bougé des corps et des blancs l'empêchent aussi de fantasmer à partir du signifié, comme c'était au moins particulièrement le cas dans l'organisation de *Réalités*.

Il y a, disons-nous, un « miroir » dans *Le coup de dés* de Mallarmé [30], signifié et signifiant se faisant réflexion l'un à l'autre. Mais cette réflexion n'en est pas une, il faut l'appeler surréflexion. Ce terme peut faire pressentir qu'au rebours de ce qui se passe avec le miroir, lequel renverse l'image de l'objet réfléchi, mais la maintient dans un espace (spéculaire) homogène à l'espace « réel », le renversement « poétique » se préoccupe peu de l'image, et beaucoup du milieu interne à l'œuvre : ce milieu est flottant au sens défini ; on y trouve, non pas la réalité et son double spéculaire, mais des éléments rigides, invariants, liés par un processus secondaire (« écrits » au sens de Barthes par exemple) qui flottent sur des surfaces mobiles relevant pour ainsi dire d'un autre élément. Toute œuvre en tant que « poème critique » recrée, par cette combinaison de deux espaces hétérogènes, la différence que le fantasme bloque et aplatit en opposition et répétition, c'est-à-dire en symptôme ; et elle l'inclut en elle, dans son espace interne. C'est pourquoi l'œuvre est critique : elle déconstruit une « bonne forme » donnée ; elle est posée dans deux étendues hétérogènes [31].

30. Voir ici même, p. 69-72.

31. La relation entre le flottant et le lié n'est pas toujours du modèle de celle que je viens de décrire sur *Illustrations ;* il en est beaucoup d'autres ; mais elle existe toujours. Henri Langlois nous a donné l'occasion de le vérifier sur le

Episode shakespearien.

Car l'œil de l'affliction
recouvert du glacis des larmes qui l'aveuglent
décompose la chose entière en quantité d'objets
comme ces perspectives qui regardées bien droit
ne montrent que confusion, mais vues de biais
offrent une forme distincte[32].

En 1649, Charles Ier est décapité à Londres. Ses partisans multiplient ses portraits clandestins. En voici deux (*pl.* 24), l'un est une figure anamorphotique plane, l'autre une anamorphose catoptrique. La première obéit au même principe qui est appliqué par Holbein dans les Ambassadeurs[33]. Il consiste à représenter un objet en le construisant sur un axe de perspective non pas perpendiculaire à l'écran plastique, comme c'est la règle « légitime », mais en principe tangent à cet écran en tous ses points (de fait, formant un très petit angle avec lui). En regardant le tableau d'Holbein de face, vous voyez les deux ambassadeurs entourés des symboles du savoir, fermes, nantis. En venant appliquer votre joue droite contre le bord droit du tableau, vous perdez de vue ces représentants représentés que sont les ambassadeurs peints, mais ce nouvel angle vous révèle

cinéma. En voulant bien nous charger, les camarades dont les noms parsèment les notes de ce livre et moi, de présenter à la Cinémathèque une étude sur Méliès, il nous a permis de découvrir que la force critique et plastique de cette œuvre provenait de l'usage simultané sur l'écran de « truquages » (mécaniques, chimiques), habituels alors dans les spectacles de variétés et le théâtre fantastique, et d'effets proprement cinématographiques obtenus grâce aux ressources de la caméra et de la pellicule (substitutions, apparitions et disparitions instantanées par arrêt de la caméra, notamment). La coexistence de techniques portant sur l'espace « italien » et sur l'espace filmique ne doit pas être conçue seulement comme un compromis et comme la source du baroquisme de Méliès, elle est bien plutôt le secret de sa « jeunesse » et de sa puissance subversive.

32. Shakespeare, Richard II (1595), II, 2, v. 16-20. Voici le texte : « For Sorrow's eye glazed with blinding tears, /Divides one thing entire to many objects, /Like perspectives, which rightly gazed upon /Show nothing but confusion ; eyed awry, /Distinguish form (...). » Ce passage est signalé par J. Baltrusaitis, *Anamorphoses...*, *op. cit.*, p. 22, sur une indication d'E. Panofsky, *The Codex Huyghens*, p. 93, n. 1.

33. Les « portraits secrets » de Charles Ier sont empruntés au livre de J. Baltrusaistis. Sur le tableau de Holbein, voir son commentaire, *op. cit.*, p. 91-116. M. Butor en donne également un commentaire : Un tableau vu en détail, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 33-41.

la nature de l'objet flottant à leurs pieds, la tête de mort ; il vous avertit de la vanité de la réussite qu'incarnent les deux hommes.

La simple rotation à 90 degrés de l'axe de vision suffit à dissiper la représentation. La vérité de celle-ci est la mort. Accomplir cette rotation est donc un acte ontologique qui inverse le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant et du représenté. Or cette inversion correspond au renversement de notre relation avec l'écran[34] : quand nous regardons le tableau en face, notre désir d'aller habiter la scène nous fait méconnaître l'écran puisque nous le franchissons comme s'il était une vitre perméable à travers laquelle s'offre cette scène à rejoindre, ce calme, cette force. Si au contraire nous regardons l'œuvre latéralement, nous rendons au support sa consistance de support matériel, la scène se dissipe, et le sigle inentendu de la première vue (qui était une vision) se met à parler. La toile peinte ne s'évanouit plus dans la représentation, c'est la représentation qui explose, qui se résout en tracés énigmatiques, insensés, zébrant la toile. Or c'est à peine une métaphore de dire que la tête de mort *parle :* sa position quant au support fait d'elle, pour la vision directe, le signe d'une écriture inconnue plutôt qu'une représentation ; sa valeur faciale paraît arbitraire, elle ne permet pas plus d'induire une signification que ne le peut un ensemble de graphisme non déchiffrés. La vision latérale nous donne cette « signification » qui échappait à la vision directe[35]. Mais cette signification n'est à son tour que l'absence elle-même, la mort, et non pas un « contenu » : l'anamorphose nous dit que lire exige qu'on meure à la représentation, au fantasme de la présence. L'espèce de soucoupe volante à la fois fulgurante et immobile qui hésite à se poser sur les dalles et qui projette son ombre sans égard pour l'unité d'éclairage de la scène, c'est l'écriture divine, autre espace, autre temps, autre lumière. Notre rotation convertit le support : par elle le monde devient livre ; notre vue devient écoute de la parole.

34. De fait la géométrie de l'anamorphose plane consiste à inverser le rapport entre le point principal (point de fuite) et le point d'éloignement : le point principal est placé sur le côté, à la place du point d'éloignement en perspective légitime, et le point d'éloignement au-dessus de lui à une distance égale à celle de l'œil au point principal. Si cette inversion dans le plan peut produire le renversement du rapport de l'œil à l'écran plastique, c'est que le peintre recherche la plus petite distance entre les deux points, et ainsi rapproche toujours plus l'œil de la surface du tableau : le déplacement par inversion se double d'une condensation. — La même inversion préside à la mécanique de l'anamorphose. L'appareil à l'aide duquel E. Maignan a peint la grande fresque du cloître de la Trinité des Monts à Rome (1642) n'est autre que le portillon de Dürer utilisé à rebours : la surface peinte ne sera pas celle du portillon comme en perspective légitime, mais celle de la table (v. Baltrusaistis, *op. cit.*, p. 52-58 et 88-90).

35. Dans une lettre à un peintre florentin, L. Cigoli (1559-1612), lui-même auteur d'un appareil de perspective, Galilée établit entre la figure anamorphotique et la signification qu'elle masque en vue directe le même rapport qu'il y a entre les fantasmagories de la poésie allégorique et ce qu'elles veulent dire. Voir E. Panofsky, *Galileus as a Critic of the Art*, La Haye, 1954, p. 13. — M. V. David rapproche le dualisme formel de la figure anamorphotique avec celui du symbole, dans lequel un signifié est induit par un signe (signifié/signifiant) tout différent (*Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux dix-septième et dix-huitième siècles*, Paris, 1963, p. 141-142). V. Baltrusaitis, *op. cit.*, ch. III, et la note 94.

Le portrait de Charles Ier est pareillement écrit sur la feuille : il faut modifier l'angle de vue, l'écraser sur le support, pour pouvoir déchiffrer l'identité du personnage ; il faut donc ici encore commencer par réfuter le paraître et viser le non-paraître du support. La figure du roi mort est à la place de la figure de la mort et de l'écriture. Mais elle n'est pas camouflée dans une scène immédiatement visible qui détournerait l'œil de sa recherche, comme chez Holbein.

Quant à l'anamorphose à miroir du roi Charles Ier, elle reprend point pour point le système des Ambassadeurs, et nous confirme que c'est bien la rotation du rapport de l'œil à l'écran qui remplit à elle seule la fonction ontologique de ces « portraits secrets ». Vous vous approchez du tube cylindrique pour identifier la figure du roi reflétée sur sa surface, vous découvrez l'étrange objet circulaire qui entoure le pied du cylindre, vous vous penchez pour l'identifier à son tour, vous enlevez le tube qui vous gêne, paraît la figure de la mort. Comme le tableau de Holbein, la représentation se donne comme une scène dressée verticale (ici le portrait réfléchi), et la vérité comme une trace indéchiffrable si l'on se maintient dans l'axe de la scène, mais lisible, et donnée comme absence, quand l'œil renonce au fantasme ou au fantôme et consent à ne pas quitter le support bidimensionnel qui est celui de l'écrit.

Il y a au principe du tableau anamorphotique le jeu de deux espaces imbriqués : ce qui est reconnaissable dans l'un ne l'est pas dans l'autre. La bonne forme de la représentation est déconstruite par des formes « mauvaises » : crâne dans le tableau d'Holbein, portrait de Charles Ier. La fonction critique de l'anamorphose par rapport à la représentation est certaine, les recherches portant sur ces déformations sont menées en France dans les groupes cartésien et janséniste, ailleurs inspirées par le puritanisme calviniste ou luthérien, par tout ce qui s'en prend au monde comme illusion. On a déjà, de la main de Léonard, dans ses Carnets, une anamorphose, qui doit être la première en date. La critique accompagne la représentation dès ses débuts. Pourtant elle ne se fera jour que difficilement, au prix d'une rotation complète de la position du signifiant plastique, au prix de la révolution cézanienne. Ce qui est remarquable dans l'anamorphose, c'est qu'elle est une critique par le représentant, et non par le représenté. La peinture religieuse du XVIe et de la seconde moitié du XVIIe siècles va multiplier les Vanités, mais ces témoignages de l'inconsistance de la représentation sont eux-mêmes des représentations. Les lois établies par les « perspecteurs » sont scrupuleusement observées, elles produisent leurs effets illusionnistes immanquables ; la moralité dans le tableau ne porte pas atteinte à la vision du tableau, les deux ordres restent séparés, il faut le relais du dicours de commentaire pour proférer ce que « veut dire » la peinture. Ce rapport d'extériorité définirait assez bien un art *édifiant* (le réalisme « socialiste » mettra pareillement la représentation à l'abri de la révolution qu'il prétend représenter). Avec l'anamorphose, le signifiant lui-même est attaqué, il se renverse sous nos yeux. Les objets inquiétants qui prennent place dans l'œuvre représentative relèvent d'un espace qu'on peut dire graphique si on l'oppose à celui de la représentation : ces objets s'inscrivent sur la « glace » et la font voir au lieu de la traverser en direction de la scène virtuelle. L'œil cesse ainsi d'être pris, il est rendu à l'hésitation du parcours et du lieu ; et l'œuvre à la différence des espaces, qui est le dualisme des processus. Par l'injection d'un autre espace, l'illustration se montre comme illustration, elle s'auto-illustre.

Cette constitution intrinsèque de l'œuvre la rend parente de la constitution du discours de l'analyse par sa mise en situation d'interprétation (Deutung). Le sujet parle ; comme celui du roi Œdipe, son discours, quoi qu'il en ait, vise une certaine consistance ; non seulement il enchaîne le signifiant linguistique conformément à la grammaire profonde de sa langue et sélectionne des éléments lexicaux qui sont donnés dans le vocabulaire admis ; mais son effort même de « sincérité » le pousse à produire en parlant une, des esquisses d'interprétation, à bâtir des hypothèses sur le sens du matériel qu'il apporte, à inclure celui-ci dans un rudiment de système raisonnable, qui permettra par la suite de rendre reconnaissable tel élément onirique, tel lapsus, tel symptôme, qui par conséquent permettra de susciter chez l'analyste comme chez lui-même, l'analysé, l'attente d'une certaine sorte de sens à travers les événements rapportés. Cette position spontanée du discours de l'analysé en fait une formation de compromis. On y trouve du travail typiquement secondaire portant sur des traces du processus primaire. La visée de la consistance interne, de la conformité avec la vraisemblance

sociale, psychologique, éthique, exige l'effacement de ce qui est proprement différence, événement, inquiétante étrangeté, principe de jouissance. Ce gommage est l'opération qui dans le rêve correspond à ce que Freud nomme élaboration secondaire. Mais comme dans le rêve, encore qu'à un autre titre, ce travail de censure, dans le discours de l'analysé, qui soumet le matériel aux contraintes du langage et de la perception, s'il oblitère le sens du désir, n'en efface pas toutes les traces. On peut même poser en principe que la recherche d'une « liaison » forte par le conscient procède déjà en elle-même d'une défense contre la pression déconstructrice que l'inconscient exerce sur le système lié [36]. La difficulté sera évidemment de désintriquer ce qui, dans cette élaboration, est secondaire et ce qui est primaire, ce qui est connaissance-leurre et ce qui est vérité, les deux étant nécessairement donnés ensemble toujours.

C'est ici qu'intervient ce que Freud nomme la *Deutung,* l'interprétation, qui est tout le contraire d'un commentaire interprétatif au sens vulgaire, ou même au sens herméneutique, mais consiste à renverser le rapport de deux processus, le rapport de deux espaces. On pourrait dire qu'au sein du discours de l'analysé, comme au sein du symptôme, les traces du processus primaire sont masqués par leur mise en place à l'intérieur d'un espace de signification secondaire. Les marques du désir, ses figures-images et ses figures-formes, sont redistribuées selon les exigences du langage articulé (et de la perception active). L'élaboration secondaire consiste justement à tendre autour de ces marques le tissu des liaisons reconnues et reconnaissables, celles de la pensée raisonnable. L'empreinte du désir, camouflée dans un espace qui n'est pas le sien, pourra alors passer presque inaperçue. Le discours cohérent s'adressant à l'oreille de l'auditeur, sollicitera l'interlocution, et tout d'abord une attention rationnelle, centrée sur l'inspection des significations et des articulations.

En préconisant chez l'analyste le maintien d'une « attention également flottante », Freud entend épargner à son écoute ce leurre de rationalité, de communication articulée, de compréhension interprétante : « Pour peu qu'on fixe expressément son attention à un certain niveau, on commence à faire un choix dans le matériel proposé, on retient tel fragment particulièrement frappant, on en élimine tel autre, et ce choix est motivé par des expectatives et des inclinations. C'est justement ce qu'il faut éviter ; en conformant son choix à son expectative, on court le risque de ne trouver que ce que l'on savait d'avance [37]. » Que ce soit bien le discours de connaissance, en tant que discours de communication porté à la forme la plus stricte, qu'il s'agisse de déconstruire, en voici la preuve : « Tant que le traitement n'est pas achevé, il n'est pas bon de procéder à l'élaboration scientifique d'un cas, d'en composer la structure, de

36. C'est ainsi que la façade du rêve peut se trouver répéter son noyau.
37. Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912), *G.W.*, VIII, S. 377 ; tr. fr. in *La technique psychanalytique, op. cit.*, 1967, p. 62.

vouloir en deviner l'évolution, d'en relever de temps en temps l'état présent, comme l'exigerait l'intérêt scientifique. L'issue du traitement pâtit beaucoup de ce que l'exploitation scientifique du cas ait été déterminée d'emblée et que l'on ait procédé selon les besoins de celle-ci ; on obtient au contraire les meilleurs résultats thérapeutiques lorsqu'on prend connaissance du cas sans intention expresse, qu'on se laisse chaque fois surprendre par le tour que prennent les choses (von jeder Wendung), qu'on rencontre toujours le cas avec une absence renouvelée de prévention et de présupposés [38]. » L'attention également flottante consiste au contraire à placer tout le discours de l'analysé dans une sorte d'élément liquide où l'oreille, la troisième oreille, de l'analyste va le laisser flotter, afin d'y détecter les craquements, les frôlements, les échos des déformations que le processus primaire y imprime. Cette règle, dit Freud, « crée à l'usage du médecin le pendant de la « règle psychanalytique fondamentale » imposée au psychanalysé [39] » : de même que le patient doit chercher en associant librement à déjouer l'élaboration secondaire et toutes les autres opérations de la censure sur son discours, de même l'écoute de l'analyste doit s'émanciper des contraintes secondaires autant que possible, car c'est à ce prix qu'il pourra « reconstituer l'inconscient » du patient « grâce aux dérivés qui en parviennent jusqu'à lui [40] ».

Alors que le discours-symptôme est une surface secondaire habitée par des traces d'opérations primaires, l'écoute flottante et la règle fondamentale renversent cette relation et placent cette surface dans un espace primaire qui va faire écho à ces traces, où elles vont pouvoir se manifester. Ainsi l'interprétation est un travail au même titre que le rêve, elle n'est pas un commentaire, elle n'est pas un métalangage, elle est d'abord une pratique opératoire qui fait violence à l'organisation manifeste du langage, à sa syntaxe, à sa signification articulée. C'est de la même manière, par cette étrange méthode du recessus, qui attache une importance égale

38. *Ibid.*, S. 380 ; tr. fr., p. 65.
39. *Ibid.*, S. 381 ; tr. fr., p. 66.
40. *Ibid.* Que ce que Freud appelle « interprétation » soit bien ce travail, on en a la preuve dans l'article « Psychoanalyse » rédigé en 1923 (à la même époque que Das Ich und das Es) pour le *Handwörterbuch der Sexualwissenschaften* édité par Max Marcuse à Bonn, où l'on trouve ce commentaire sous la rubrique : *La psychanalyse comme art d'interprétation* (*Die Psychoanalyse als Deutungskunst*) : « L'expérience a bientôt montré que pour atteindre au mieux le but (interpréter le sens caché dans les associations du patient), le médecin analyste devait s'en remettre (sich selbst ... überlassen) à sa propre activité mentale inconsciente au moyen d'une *attention également flottante,* éviter autant que possible la réflexion et la construction d'expectatives conscientes, ne vouloir fixer en sa mémoire aucun trait particulier de ce qu'il entend, et de la sorte capter au vol avec son propre inconscient l'inconscient du patient. » Et il ajoute : « Evidemment ce travail d'interprétation (diese Deutungsarbeit) ne pouvait se faire strictement selon des règles, il laissait au tact et à l'habileté du médecin un vaste champ libre » (*G.W.*, XIII ; S. 215). Texte précieux, non seulement parce qu'il confirme onze ans plus tard, en pleine construction de la nouvelle topique, ce que Freud pensait alors qu'il élaborait la Métapsychologie, mais d'abord par l'usage du simple mot *Arbeit* : l'interprétation n'est pas un discours, mais un travail, et le préalable de ce travail est la déconstruction du discours.

aux parties qu'au tout, au détail qu'à l'ensemble que Freud mettra à jour ce qu'il a pensé être le sens du Moïse de Michel-Ange. Là aussi dans l'œuvre plastique, la détection et la capture des traces de la matrice fantasmatique se fait après abandon de toute expectative raisonnable. Le sens ne se révèle qu'à l'encontre des significations.

Or c'est le même renversement, ou du moins un renversement analogue, qui s'effectue dans la production de l'œuvre. Si celle-ci n'est pas un symptôme, c'est qu'en elle aussi l'espace du dessaisissement, qui est celui où circule l'énergie à l'état libre dans le processus primaire, ne se laisse pas refermer, refouler par les liaisons d'ordre secondaire (langagières et réalistes) ou par la complicité d'Eros avec logos, mais qu'au contraire l'œuvre lui offre en résonateur son propre espace de dessaisissement. Quand on dit que l'œuvre occupe un lieu oscillant, qu'elle est une sorte d'objet transitionnel, qu'elle appartient à une Zwischenwelt, ce qu'on marque ainsi, c'est précisément sa position transgressive par rapport à la réalité. Frege disait que la saisie esthétique du discours suppose d'abord l'abandon de la recherche de la référence ; Widdowson note que tout discours poétique offre une relation équivoque au contexte [41] ; Freud souligne l'écart qui distingue l'usage réaliste du langage et son usage dans la fiction [42] ; Klee retourne le dessin réaliste pour lui imprimer un traitement plastique [43]. Cette position singulière de l'œuvre (à quelque sensorium qu'elle appartienne) signifie que l'organisation rigide d'éléments plastiques, sonores, linguistiques qu'elle comporte se présente toujours dans un espace flottant. Si l'œuvre paraît « osciller », c'est qu'*en elle-même* il y a un va-et-vient entre ce qui est réaliste et ce qui est imaginaire, ou plus précisément entre ce qui est « discours » (écriture reconnaissable en général) et ce qui est figure. Sa dimension de *jeu* est suspendue à cette insertion du « sérieux » (langagier, gestaltiste) c'est-à-dire du lié, dans l'élément de la différence, de la libre mobilité.

Sur le fantasme Ein Kind..., on voit en quoi consiste le symptôme, et d'abord sa matrice même : l'existence de la liaison, qui assure la survie de l'organisme, est ce qui referme le libre jeu de la différence. Eros et Logos collaborent alors à bloquer la pulsion de mort ; la régression est arrêtée, placée dans une configuration répétitive. S'il y a un symptôme, c'est parce qu'une forme, une configuration rigide naît comme compromis, de la double exigence de vivre et de mourir, de la réalité et du Nirvana. Ainsi dès la formation de sa figure profonde, le désir se compromet avec ce qui l'interdit ; ses expressions de surface présenteront dans le symptôme cette même configuration : ordre lié, moucheté de déplacements et de condensations, marques de la pulsion de mort. Ce qui fait l'art, c'est de baigner cet ordre dans le milieu de la mort : zones de déplacement et de condensations, truffées d'îlots d'ordre lié, eux-mêmes mouchetés de condensations et de déplacements.

41. G. Frege, Uber Sinn und Bedeutung, *loc. cit.*, S. 33 ; Widdowson, Notes on stylistics, *loc. cit.*, p. 11.
42. Das Unheimliche (1919), *G.W.*, XII, S. 259-268.
43. Cf. *Journal*, *op. cit.*, p. 224 ; ici même, p. 232.

Tout art est re-présentatif, dans un sens qui excède de beaucoup la fonction du théâtre « italien » : dans ce sens qu'il est renversant, qu'il renverse le rapport de l'inconscient et du préconscient, qu'il procède à des insertions du second dans le cadre du premier. Ce renversement recrée de la différence, de l'événement. Il s'accompagne d'une certaine laideur [44]. Celle-ci est l'affect correspondant à la présentation des opérations primaires, elle est l'angoisse dans l'ordre esthétique. Ce renversement ne suppose nullement la domination de l'inconscient par la conscience ; il suppose le refus de cette domination : ce qu'il veut, c'est non-vouloir, maintenir ouvert l'espace dans lequel l'ordre du discours et des actes s'enclot. S'arc-bouter pour tenir vide ce vide requiert de la force. J'imagine Orphée *luttant pour se retourner* sur Eurydice. Force de désirer voir malgré tout l'invisible ; force de préférer cette vision dionysienne payée du prix du démembrement à l'œuvre heureuse et lumineuse, secondaire, qui attend le poète. C'est la force dont parle Hölderlin, d'affronter le foudroiement. La profondeur de l'expérience intérieure est la même pour tous ; ce qui est rare est la force de vouloir dévisager la figure profonde du désir, de lui ménager son espace de jeu, d'accepter l'angoisse de laisser ouvert le vide où elle pourra répercuter ses figures. L'artiste n'est pas quelqu'un qui réconcilie, mais qui supporte que l'unité soit absente. La « laideur » de l'œuvre procède de cette absence. Elle manifeste que l'art n'est pas religion.

Le renversement est double, on l'a compris, pour la raison suivante : non seulement l'inclusion de la figure dans le discours se trouve renversée, le discours se présentant dans un espace figural, mais cette figuralité seconde ne consiste pas à répéter autour du discours la figure qui se trouvait déjà en son sein. Ce renversement simple est simplement fantasmatique, répétitif, spéculaire, c'est celui de la figure de la Vache qui rit sur le couvercle du fromage qui porte ce nom : la vache représentée porte pour boucles d'oreilles des fromages de la Vache qui rit, dont le couvercle est orné d'une vache parée de boucles d'oreilles, et ainsi de suite. Cette organisation faisait dire à l'un de mes amis qu'il faut que le monde soit une vache qui rit. Le simple renversement du rapport de la figure avec le texte, loin de renvoyer le désir à lui-même, l'accomplit et le perd dans sa récurrence infinie : il est probable que cette publicité accomplit en effet le désir (paranoïaque) de la fabrique de fromages, que la vache qui rit soit le monde, et celui-ci crème de gruyère. Mais le renversement critique ne répète pas autour des constituants liés (ici le texte du titre du fromage) la *figure* qu'ils

44. Voir Ehrenzweig, *op. cit.*, chap. IV : A dynamic theory of the beauty and ugliness feelings. Voir également, dans une perspective kleinienne, A. Segal, article cité, p. 205 sq.

portaient ; ce qu'il répète ce sont les *opérations* qui rendent possibles cette figure parmi d'autres.

La figure par elle-même est déjà crispée dans son ordre, déjà « écrite » : Eros prépare Logos. Le processus primaire en tant que mobilité des investissements est déjà tenu en bride dans le fantasme. Répéter la figure en la déplaçant seulement par rapport au texte n'est pas en déconstruire le rapport, n'est pas critique. Il y a évidemment une condensation dans la vache, puisqu'elle rit. Mais la fonction critique et le travail de vérité ne peuvent pas consister à faire rire à nouveau une vache autour de la première (qui devient alors boucle d'oreilles de la seconde) ; ce renversement simple est répétitif, non critique. Le travail critique consiste à exhiber *la condensation elle-même* en tant que processus. Il faut donc que l'espace dans lequel les éléments ordonnés seront présentés soit non pas seulement un espace de leurre (avec sa condensation accomplissant le désir), mais *aussi* un espace de vérité, où les opérations primaires se donnent en tant que telles au lieu de fonctionner comme support du fantasme. Ces opérations sont alors isolées de leur finalité libidinale ; elles sont données à voir en elles-mêmes ; elles ne conduisent plus seulement à l'accomplissement hallucinatoire du désir par lequel Eros poursuit ses fins jusque dans les situations de détresse ; elles apparaissent comme traces de la pure différence, comme zones de la détresse ; la pulsion de mort, le mouvement de la différence et à la différence, vient s'y déclarer en enveloppant les formations du plaisir, de la réalité et du discours.

Telle est la force qui arc-boute l'œuvre. L'œuvre est au bord de sa rupture. C'est à ce prix que sa position n'est pas seulement idéologique symptomale. La production de l'œuvre n'est certes pas la situation analytique, « l'art » pas une « thérapeutique ». Dans le travail analytique, le renversement doit se continuer en retournement : un discours théorique pourra être tenu échappant en principe aux opérations primaires, les prenant pour objet (référence [45]), discours ultérieur, second et strictement secondaire, et dans lequel toutes les « données » symptomales apportées par le patient sont proprement retournées : c'est-à-dire d'abord renversées par leur rattachement à un système de leurre, de censure, et ensuite critiquées en tant que et leur apparence immédiate et leur sens renversé sont déduits d'une matrice fantasmatique, d'une écriture du désir. Dans le travail de l'œuvre, on reste dans l'élément sensible, esthétique. Il n'y a pas de retournement, *stricto sensu,* parce qu'on ne cherche pas à *dire* la matrice profonde et à la dire dans un métalangage rigoureux ayant sa consistance intrinsèque et sa complétude par rapport au matériel interprété. Mais ce n'est pas non plus un renversement simple, qui est le travail même du désir. C'est un double renversement : le travail de leurre est manifesté en tant que tel aux sens. Point de discours théorique, d'une part ; et

45. Cf. Freud, Ratschläge..., *loc. cit.*, S. 380 ; tr. fr., *loc. cit.*, p. 65.

de l'autre, pas non plus seulement des opérations subordonnées à la fonction hallucinatoire ; mais ces opérations données à sentir : la libre circulation de l'énergie, avérée.

Ce n'est pas affaire de sublimation, c'est force de descendre auprès de la pulsion de mort. Et ce que Freud nommait « prime de plaisir » doit aussi être renversé : cette prime c'est en vérité le signifié, le représenté, le contenu, l'écriture fantasmatique, qui la fournit. Le « sujet » ou le « motif » ou le « thème » de l'œuvre nous appâtent. Mais l'œuvre n'accomplit pas le désir, elle l'inaccomplit. La rupture s'y fait entre plaisir et mort : le formalisme de l'œuvre n'est pas la marque de l'esprit, mais de la pulsion de mort. En renversant le rapport établi par Freud entre prime de plaisir esthétique et plaisir libidinal, en lui substituant le rapport de la fascination de la pulsion de la mort avec une prime de plaisir libidinale, on ne fait que mettre la doctrine esthétique à l'heure de la dernière topique.

Et par là-même, on la met à jour encore autrement : dans la construction de son discours de savoir, Freud a été agi non par du figural direct, par des expressions simplement renversées de sa propre fantasmatique, mais par du figural doublement renversé. J. Starobinski [46] montre comment les *œuvres* théâtrales *Œdipe-roi* et *Hamlet* ont fonctionné comme opérateurs dans l'inconscient épistémologique de Freud. Il fait ainsi leur place juste non seulement à ces pièces de théâtre, mais à l'œuvre en général en tant que renversante : si ces tragédies ont pu remplir ce rôle dans la constitution de la psychanalyse, c'est qu'elles n'étaient pas de simples symptômes, expressions renversées du désir, mais des entités où le renversement était lui-même renversé, où les opérations du désir se donnaient déjà à voir (sans se donner encore à entendre, à dire). Non des accomplissements de désir, obturant l'espace primaire avec le leurre de l'objet, mais des inaccomplissements maintenant sa vacuité. Ce double renversement a mis Freud sur la voie du retournement critique.

Episode shakespearien.

Hamlet fait faire un bout d'essai aux comédiens venus au châ-

46. Hamlet et Freud, Préface à la traduction française de E. Jones, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, 1967.

teau d'Elseneur : ceux-ci récitent le meurtre de Priam par Pyrrhus. Après une interruption due à Polonius qui se plaint que ce soit trop long, Hamlet les presse de continuer :

« *Hamlet : Say on ; comme to Hecuba.* » C'est alors qu'est proféré le lapsus noyau de la tragédie sur lequel butte Hamlet interdit : « *First player : But who, O ! who had seen the mobled queen...* — *Hamlet :* « *The mobled queen* » ?... — *Polonius : That's good ;* « *mobled queen* » *is good* » (v. 531-534). Ce n'est pas un jeu de mots intraduisible, c'est une création verbale [47]. A. Gide traduit très bien « la reine encamouflée ». Dans les parages de *mobled,* en associant librement, nous trouvons : *the mob,* la populace ; *motley* est une *incongruous mixture* et désigne en particulier l'habit que portent les bouffons : *to wear motley,* c'est *to play the fool.* Pas beaucoup plus loin, phonétiquement, nous rencontrons *mother,* reine et veuve comme Hécube, comme Andromaque, comme Gertrude. Etonnez-vous de l'interdiction d'Hamlet devant pareille condensation... Polonius lui donne son agrément un peu trop vite : il paiera du prix de sa vie cette complicité irréfléchie avec le processus primaire ; mourant à la place de Claudius, déplacé. La clé de *mobled,* c'est *mobilisée,* la perte de l'invariance des écarts qui déterminent la parenté : « *my oncle-father and aunt-mother are deceived* » (v. 402). Une mère mobile, c'est une mère qui n'est pas à sa place, qui est là où on ne l'attend pas et pas là où on l'attend, « camouflée » parce qu'elle se dérobe, et « encanaillée », prostituée parce qu'elle s'est donnée en violation des écarts imposés par les règles de l'échange ; « folle » aussi puisqu'elle méconnaît la ratio, le départage réglé de la substance sociale, le oui ou le non de la parenté. La mère mobile est Jocaste.

Dans la bouche de l'acteur, *mobled* est un lapsus ; dans l'oreille de Polonius, le lapsus est refoulé : *that's good,* passons à la suite (mais il n'y a pas de suite, tout est là-dedans) ; dans l'oreille d'Hamlet, il entre comme un poison : sa vérité œdipienne. Hamlet s'arrête sur le mot ; mot inouï, qui répète sur soi, dans sa forme, les opérations mêmes accomplies par l'objet qu'il désigne, par la mère déplacée, condensée. Ici joue à plein la fonction du renversement théâtral : à la différence de Polonius, Hamlet est ici au spectacle, il voulait faire agir sur son oncle la fonction critique de l'œuvre, il en est le premier bénéficiaire, la première victime. *Mobled* est un fragment de l'espace de l'inconscient primaire, venu faire sa trace dans celui du discours. Mais cette trace est donnée en représentation dans l'espace irréel de la tragédie de Gonzague. Le « sujet », Hécube, disparaît ; reste l'opération marquée dans le mot. Comme les « fous » vêtus de pièces et de morceaux, ce mot disparate fait un travail de vérité ; il ne la *dit* pas.

47. La note de l'édition de Cambridge University Press (*New Shakespeare,* publiée par J. Dover Wilson et Sir Arthur Quiller-Couch) indique pourtant que le mot est, selon le philologue anglais Onions, en usage dans le Warwickshire, avec le sens de *muffled,* emmitouflé.

Ce qui rend possible ce travail, c'est la relation représentative du spectateur Hamlet avec la pièce qu'on lui joue. Mais cette relation se redouble : le spectateur Freud voit le prince arrêté une seconde devant ce mot de la transgression qui est en même temps la transgression dans les mots. Il se demande : qu'est-ce que cette fascination pour les déformations du langage chez ce fils qui doit venger son père, cette compulsion au spectacle ? cette oreille ouverte au déplacement dans les mots plutôt que dans les choses ? Le lapsus de la tragédie de Gonzague donne lieu à un symptôme sur la scène shakespearienne : l'angoisse du prince danois, en un éclair, c'est celle d'Œdipe. Mais cette trace de l'inconscient n'est perçue que parce qu'elle est mise en scène, parce qu'entre elle et Freud s'étend une aire de jeu, l'espace incertain du théâtre. De même que si Hamlet peut prêter aux mots de l'acteur une attention qui flotte également sur tous les détails et lui permet de saisir l'insignifiant, c'est dans la mesure où il est en position de spectacle ; de même la question qu'Hamlet pose à l'insensé : « *the mobled queen ?* » ne peut être à son tour entendue par Freud qu'en raison du caractère oscillant, mobile de la région où se tient la relation spectaculaire. On a un renversement primaire qui donne la condensation symptomale « *mobled queen* » ; un deuxième renversement par lequel Hamlet surprend et pour ainsi dire répercute le premier : moment de l'œuvre shakespearienne ; et un troisième renversement, où Freud saisit le lapsus de la scène de Gonzague comme trace dans le discours d'un sens venu d'ailleurs, et cela grâce au retentissement que lui a donné la question d'Hamlet dans la tragédie de Shakespeare. Il suffira que Freud *tourne le dos* à la scène pour que l'attitude analytique s'instaure : attention flottante, mais substitution à l'œil de la seule oreille qui prépare l'entendement et le discours théorique. C'est ainsi que le retournement analytique aura été induit par le double renversement « poétique ».

« Dans la technique psychanalytique, il n'est point besoin d'un travail spécial de synthèse ; cela, l'individu s'en charge mieux que nous. »

S. Freud à O. Pfister,
lettre du 9-10-1918.

OUVRAGES CITES

Ajame, P., Les yeux fertiles, *Europe,* 475-476 (nov.-déc. 1968).

Alberti, L.B., *Della pittura,* hrsg von H. Janitschek, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance,* Bd XI, Wien, Braumüller, 1877.

Alquié, F., *Philosophie du surréalisme,* Paris, Flammarion, 1955.

Apollinaire, G., *Calligrammes,* Paris, Gallimard, 1925.

Aragon, L., *Le crève-cœur,* Paris, Gallimard, 1941.

Arnold, L'univers théâtral d'Antonin Artaud, in *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault,* Paris, Bordas, 1952.

Artaud, A., *Le théâtre et son double, Œuvres complètes,* t. IV, Paris, Gallimard, 1964.

— *Lettres à Jean-Louis Barrault,* Paris, Bordas, 1952.

— *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* Paris, K. édit., 1948.

Assunto, R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Köln, Du Mont, 1963.

Aulagnier, Piera, Remarques sur le masochisme primaire, *L'Arc,* 34 (1968).

Avron, D., Lemenuel, B., Lyotard, J.-F., Espace plastique et espace politique, *Revue d'esthétique,* 3-4, 1970.

Avron, D., Lyotard, J.-F., « A few words to sing » Sequenza III, *Musique en jeu,* 1, 1971.

Backès, Catherine, Continuité mythique et construction historique, *L'Arc,* 34, 1968.

Baltrušaitis, J., *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux,* Paris, O. Perrin, 1969.

Baron, R., *Science et sagesse chez Hugues de Saint-Victor,* Paris, Letielleux, 1957.

Barre, A., et Flocon, A., *La perspective curviligne,* Paris, Flammarion, 1968.

Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1953.

— Présentation, Recherches sémiologiques, *Communications,* 4, 1964.

— Rhétorique de l'image, *ibid.*

— Eléments de sémiologie, *ibid.*

Beaufret, J., Phusis et Technè, *Aletheia,* 1-2, janvier 1964.

Belaval, Y., Poésie et psychanalyse, *Cahiers de l'association internationale des études françaises,* 7, juin 1955.

Benveniste, E., Nature du signe linguistique, *Acta linguistica,* I, 1, 1939 (= *Problèmes de linguistique générale,* chap. IV).

— Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne, *La psychanalyse*, I, 1956 (= *Problèmes...*, chap. VII).
— La nature des pronoms, in *For Roman Jakobson*, Mouton, La Haye, 1956 (= *Problèmes...*, chap. XX).
— De la subjectivité dans le langage, *Journal de psychologie*, juillet-septembre 1958 (= *Problèmes...*, chap. XXI).
— Le langage et l'expérience humaine, *Diogène*, 51, 1965.
— *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
Bergson, H., *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1896.
— *La pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934.
Berio, L., *Omaggio a Joyce*, 1959, Philips.
— *Visage*, 1961, Candide.
— *Sequenza III*, Harmonia Mundi, 1965.
Berti, L., *Masaccio*, Milan, 1964.
— en collaboration avec P. Volponi, *Masaccio*, Milan, Rizzoli, 1968.
Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
Braque, G., *Le jour et la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
Bremond, Cl., Le message narratif, *Communications*, 4, 1964.
Breton, A., *Les manifestes du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1946.
— *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
Brik, O.M., Rythme et syntaxe, tr. fr. in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
Brion-Guerry, Liliane, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966 (2e éd.).
Bruyne, E. de, *Etudes d'esthétique médiévale*, Rijksuniversität te Gent, Bruges, De tempel, 1946, t. I-III.
Butor, M., Le roman comme recherche (1955), *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960.
— *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956.
— Intervention à Royaumont (1959), *Répertoire, loc. cit.*
— L'appel des Rocheuses, *Réalités*, 197, juin 1962.
— *Illustrations*, Paris, Gallimard, 1964.
— Le livre comme objet, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.
— Livret de *Jeu de miroirs de Votre Faust*, musique de H. Pousseur, Wergo, 1967.
— Un tableau vu en détail, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.
— *Les mots dans la peinture*, Paris, Skira, 1969.
Cagnetta, F., *De luxuria spirituali*, Paris, Le cadran solaire, 1967.
Chklovski, V., L'art comme procédé (1925), tr. fr. in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
Chomsky, N., *Syntactic Structures*, La Haye-Paris, Mouton, 1957.
Claudel, P., *L'art poétique*, Paris, Mercure de France, 1941.
— *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
— La comparaison poétique : essai de systématique, *Langages*, 12, décembre 1968.
Cooper, F.A., A reconstruction of Duccio's Maestà, *The Art Bulletin*, XLVII, juin 1965.
Cordroc'h, Marie, *Les trésors de la Bibliothèque nationale*, Département des manuscrits, Epoque romane, France méridionale, Paris, Publications filmées d'art et d'histoire, 1964.
Cummings, E.G., *50 Poëms* (1940), tr. fr. in *Cinquante-huit poèmes*, Paris, Bourgois, 1968.

David, M.V., *Le débat sur les écritures et les hiéroglyphes aux dix-septième et dix-huitième siècles*, Paris, 1963.
Davies, G., *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Essai d'exégèse mallarméenne, Paris, Corti, 1953.
Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
— *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
— *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967.
Détienne, M., *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1966.
Diderot, D., *Lettre sur les aveugles* (1749), *Addition à la lettre sur les aveugles* (1782), in *Ecrits philosophiques*, Paris, Pauvert, 1964.
Diels, H., et Kranz, W., *Fragmente des Vorsakratiker*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1959, II.
Donati, P., *La Maestà di Duccio*, Sadea, Florence, 1965.
Dubois, J., *Le vocabulaire politique en France de 1868 à 1872*, Paris, Hachette, 1962.
— Recherches lexicographiques : esquisse d'un dictionnaire structural, *Etudes de linguistique appliquée*, 1962.
Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, I-II.
— *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963.
— L'art est-il langage ? (1966), in *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967.
— La critique littéraire : structure et sens (1967), in *Esthétique et philosophie, loc. cit.*
— A priori et philosophie de la Nature, *Quaderni della « Biblioteca filosofica di Torino »*, 21, 1967.
Eco, U., Poissons rouges et tigres en papier, *Les temps modernes*, 279, août-septembre 1969.
Ehrenzweig, A., *The Psychoanalysis of artistic Vision and Hearing, An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953.
Eluard, P., *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (1926), in *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1941.
— *La rose publique* (1934), *ibid.*
Favalelli, M., *Rébus*, Paris, P. Horay, 1964.
Février, J., *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1959.
Fink, E., Concepts thématiques et concepts opératoires (1957), in *Husserl*, Cahiers de Royaumont, Philosophie III, Paris, Minuit, 1959.
Flocon, A., en collaboration avec A. Barre, *La perspective curviligne*, Paris, Flammarion, 1968.
Focillon, H., *La vie des formes*, Paris, P.U.F., 1964.
Fonàgy, I., Le langage poétique : forme et fonction, *Diogène*, 51, 1965.
Fraenkel, E., *Les dessins transconscients de St. Mallarmé*, Paris, Nizet, 1960.
Francastel, P., Espace génétique et espace plastique (1948), in *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965.
— Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance, *Année sociologique*, 3e série, 1963, in *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
— *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965.
— *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

Frege, G., Ueber Sinn und Bedeutung, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892.
— trad. angaise du précédent : On Sense and Reference, in *Philosophical Writings*, Blackwell, Oxford, 1960.
— Compte rendu de *Philosophie der Arithmetik* de Husserl, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 108, 1894.
Freud, S., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Londres, Imago, 1950 ; trad. fr., *Naissance de la psychanalyse. Lettres à Fliess, notes et plans*, Paris, P.U.F., 1956.
— *Studien über Hysterie* (en collaboration avec Breuer) (1895), *Gesammelte Werke*, I.
— Ueber die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomkomplex als « Angstneurose » abzutrennen (1895), *G.W.*, I.
— *Die Traumdeutung* (1900), G.W., II/III ; tr. fr., *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967.
— *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), G.W., V ; tr. fr., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.
— *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), *G.W.*, VI ; tr. fr., *Le mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1953.
— Der Dichter und das Phantasieren (1908), *G.W.*, VII.
— Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (1911), *G.W.*, VIII.
— Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens (1912), *G.W.*, VIII ; tr. fr. in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1970.
— Ratschläge für den Artz bei der psychoanalytischen Behandlung (1912), *G.W.*, VIII ; tr. fr., Conseils aux médecins sur le traitement psychanalytique, in *De la technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1953.
— Zur Einführung des Narzismus (1914), *G.W.*, X ; tr. fr., Pour introduire le narcissisme, in *La vie sexuelle, op. cit.*
— Triebe und Triebschicksale (1915), *G.W.*, X ; tr. fr., Les pulsions et leurs destins, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.
— Die Verdrängung (1915), *ibid.* ; tr. fr., Le refoulement, *ibid.*
— Das Unbewusste (1915), *ibid.* ; tr. fr., L'inconscient, *ibid.*
— *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-1917), *G.W.*, XI ; tr. fr., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1945.
— Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre (1917), *G.W.*, X ; tr. fr., Complément métapsychologique à la doctrine des rêves, in *Métapsychologie, op. cit.*
— Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1918), *G.W.*, XII ; tr. fr., Extrait de l'histoire d'une névrose infantile : l'Homme aux loups, in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1954.
— « Ein Kind wird geschlagen » (1919), *G.W.*, XII.
— Das Unheimliche (1919), *G.W.*, XII ; tr. fr., L'inquiétante étrangeté in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
— Jenseits des Lustprinzips (1920), *G.W.*, XIII ; tr. fr., Au-delà du principe de plaisir, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1948.
— Massenpsychologie und Ich-Analyse (1921), *ibid.* ; tr. fr., Psychologie collective et analyse du moi, *ibid.*
— Das Ich und das Es (1923), *ibid.* ; tr. fr., Le moi et le Soi, in *Essais de psychanalyse, op. cit.*

— Introduction to *The Psychology of Day-Dreams*, by J. Varendonck, Allen & Unwin, Londres (1922), *G. W.*, XIII.
— « Psychoanalyse » (1923), *G.W.*, XIII.
— Das ökonomische Problem des Masochismus (1924), *G.W.*, XIII.
— Die Verneinung (1925), *G.W.*, XIV.
— Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds (1925), *G.W.*, XIV ; tr. fr., Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique des sexes, in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1970.
— *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), *G.W.*, XIV ; tr. fr., *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, P.U.F., 1965.
— *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), *G.W.*, XIV ; tr. fr., *Malaise dans la civilisation*, Paris, Denoël & Steele, 1932.
— Konstruktionen in der Analyse (1937), *G.W.*, XVI.
— *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), *G.W.* XVI ; tr. fr., *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948.
Genette, G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
— *Figures* II, Paris, Seuil, 1969.
Ghyka, M., *Proportions dans la nature et dans l'art*, Paris, Gallimard, 1932, I-II.
Girault-Duvivier, Ch.-P., *Grammaire des grammaires*, Paris, Janet et Cotelle, 1822.
Godel, R., *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz et Minard, 1957.
Goldstein, K., Ueber Farbenamnesie, *Psychologische Forschung*, 1925.
Goldstein, K. et Rosenthal, G., Zur Problem der Wirkung der Farben auf dem Organismus, *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, 1930.
Grabar, A., Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, *Cahiers archéologiques*, I, 1945.
Grabar, A. et Nordenfalk, G., *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century*, Lausanne, 1957.
Granger, G.-G., *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Aubier, 1965.
Green, A., Le narcissisme primaire : structure ou état, *L'inconscient*, I et II, 1967.
— *Un œil en trop*, Paris, Minuit, 1969.
Greimas, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
Grohmann, W., *Paul Klee*, Paris, Cercle d'Art, 1968.
Hahnloser, L., *Villard de Honnecourt : Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches*, Vienne, Schnoll, 1935.
Halliday, M.A.K., The Linguistic Study of Literary Texts, in *Proceedings of the IX International Congress of the Linguists*, Paris-La Haye, Mouton, 1964.
Harris, Z.S., *Methods in Structural Linguistics*, University of Chicago Press, Chicago, 1951.
Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes* (1807), hrsg Hoffmeister, Hambourg, Meiner, 1952.
— *La phénoménologie de l'esprit*, tr. fr., Paris, Aubier, 1939-1941, I et II.
— *System der Philosophie* (1817), *Sämtliche Werke*, hrsg Glockner, Stuttgart, Frommann, 1939, t. X.

— *Principes de la philosophie du droit* (1820), tr. fr., Paris, Gallimard, 1940.
— *Leçons d'histoire de la philosophie* (1823-1824), tr. fr., Paris, Gallimard, 1954.
— *Aesthetik* (1818-1829), *Sämtliche Werke, op. cit.*, t. XII-XIV.
Hugues de Saint-Victor, *Opera, Patrologia latina,* Migne édit., Paris, 1844-1855, t. CLXXV-CLXXVII.
Husserl, E., *Logische Untersuchungen* (1900-1901), Halle, Niemeyer, 1913.
— *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* I, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung,* I, 1913.
— *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), tr. fr., Paris, P.U.F., 1964.
— *Formale und transzendantale Logik, Jahrbuch..., op. cit.,* X., 1929.
— *Méditations cartésiennes,* Paris, Vrin, 1931.
— Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendantale Phänomenologie, 1, *Philosophia,* Belgrade, 1936.
Hyppolite, J., *Introduction à la Philosophie de l'histoire de Hegel,* Paris, Rivière, 1949.
— *Logique et existence,* Paris, P.U.F., 1953.
— Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1954), *La psychanalyse,* 1, Paris, P.U.F., 1965.
Irigaray, Luce, Du fantasme et du verbe, *L'arc* 34, 1968.
Isaacs, Suzan, Nature et fonction du phantasme (1952), tr. fr., *La psychanalyse,* 5, 1959.
Jacob, A., *Temps et langage,* Paris, Colin, 1967.
Jakobson, R., L'aspect phonologique et l'aspect grammatical dans leurs interrelations (1948), in *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit, 1963.
— Le langage commun des linguistes et des anthropologues (1952), *ibid.*
— Deux aspects du langage et deux types d'aphasie (1956), *ibid.*
— Linguistique et poétique (1960), *ibid.*
Jakobson, R. et Halle, M., Phonologie et phonétique (1956), in Jakobson, R., *Essais..., op. cit.*
Jones, E., *Hamlet et Œdipe* (1949), tr. fr., Paris, Gallimard, 1967.
Kandinsky, W., *Du spirituel dans l'art, en particulier dans la peinture* (1912), tr. fr., Paris, Denoël-Gonthier, 1969.
— Séminaire sur la couleur, *Bauhaus,* catalogue de l'exposition aux Musées d'Art moderne, Paris, avril-juin 1969.
Kant., E., *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative* (1763), tr. fr., Paris, Vrin, 1949.
Kaufmann, P., *L'expérience émotionnelle de l'espace,* Paris, Vrin, 1967.
Klee, F., *Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten,* ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich, Diogenes, 1960 ; tr. fr., *P. Klee par lui-même et par son fils Felix Klee,* Paris, Les libraires associés, 1963.
Klee, P., Ueber das Licht, *Der Sturm,* Berlin, 1913.
— Schöpferische Konfession, *Tribüne der Kunst und Zeit,* 13, Berlin, 1920.
— Wege der Naturstudiums, *Staatliches Bauhaus in Weimar,* Weimar-Münich, Bauhaus Verlag, 1923.
— Ueber die moderne Kunst (Conférence d'Iéna), 1924, in Jürg Spiller édit. : P. Klee, *Das bildnerische Denken,* Bâle-Stuttgart, B. Schwabe, 1956.
— Pädagogisches Skizzenbuch, Münich, Langen, 1925.
— Exakter Versuch in Bereich der Kunst, *Bauhaus,* 11, Dessau, 1928.
— *Théorie de l'art moderne,* Genève, Gonthier, 1964.
— *Tagebücher* (1898-1918), F. Klee édit., Cologne, Dumont-Schauberg, 1956 ; tr. fr., *Journal,* Paris, Grasset, 1959.
Klein, Melanie, Infantile anxiety situations reflected in a work of art and the creative impulse (1929), in *Contributions to Psycho-analysis,* Londres, Hogarth Press, 1948.
Koyré, A., *Etudes galiléennes,* Paris, Hermann, 1966.
Kranz, W., v. Diels, H.
Kris, E., *Psychoanalytical Explorations in Art,* New York, International University Press, 1952.
Lacan, J., La relation d'objet et les structures freudiennes (1956-1957), résumés des séminaires, *Bulletin de Psychologie,* X.
— *Ecrits,* Paris, Seuil, 1966.
Laplanche, J., Interpréter [avec] Freud, *L'arc,* 34, 1968.
Laplanche, J. et Leclaire, S., L'inconscient. Une étude psychanalytique, *Les temps modernes,* 183, juillet 1961.
Laplanche, J. et Pontalis, J.B., Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme, *Les temps modernes,* 215, avril 1964.
— *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, P.U.F., 1967.
Lascault, G., L'Egypte des égarements, *Critique,* 260, janvier 1969.
Leclaire, S., en collaboration avec Laplanche, J., L'inconscient. Une étude psychanalytique, *Les temps modernes,* 183, juillet 1961.
— *Psychanalyser,* Paris, Seuil, 1968.
Le Goff, J., *La Civilisation de l'Occident médiéval,* Paris, Arthaud, 1967.
Lemenuel, B., en collaboration avec Avron, D. et Lyotard, J.-F., Espace plastique et espace politique, *Revue d'esthétique,* 3-4, 1970.
— *Idiot le piano. Oui, un peu,* livre-figure (à paraître).
Léonard de Vinci, *Les carnets* (édition et traduction Louise Servicen), Paris, Gallimard, 1942.
Lerch, E., Vom Wesen des sprachlichen Zeichens. Zeichen oder Symbol ? *Acta linguistica,* I, 3, 1939.
Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* Paris, Albin Michel, 1965, I et II.
Levinas, E., *Totalité et infini,* La Haye, M. Nijhoff, 1961.
— *Quatre lectures talmudiques,* Paris, Minuit, 1968.
— Humanisme et anarchie, *Revue internationale de philosophie,* 85-86, 1968.
Lévi-Strauss, Cl., Langage et société (1951), in *Anthropologie structurale,* Paris, Plon, 1958.
— La notion de structure en ethnologie (1952), *ibid.*
— La structure des mythes (1955), *ibid.*
— *La pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962.
— La geste d'Asdiwal, *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes,* 1958-1959.
— La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp, *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée,* 99, série M, 7, mars 1960.
Lhote, A., *La peinture, le cœur et l'esprit* (1933), augmenté de *Parlons peinture* (1937), Paris, Denoël, 1950.

— Traité du paysage (1939), in *Traités du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.
— *Traité de la figure* (1950), *ibid.*
— *Les invariants plastiques* (J. Cassou édit.), Paris, Hermann, 1967.
Lissitzky, El., Topographie der Typographie (1923), in Lissitzky-Küppers, S. édit., *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde, V.E.B. Verlag der Kunst, 1967.
— Typographische Tatsachen (1925), *ibid.*
— Unser Buch (1926-1927), *ibid.*
Lissitzky-Küppers, Sophie, v. Lissitzky.
Lyotard, J.-F., Note sur l'approche psychanalytique des expressions littéraires et artistiques, Contribution à un *Rapport international de l'U.N.E.S.C.O.* (exemplaires dactylographiés), juin 1969.
— A la place de l'homme, l'expression, *Esprit*, juillet-août 1969.
— La place de l'aliénation dans le retournement marxiste, *Les temps modernes*, 279, août-septembre 1969.
— Œdipe juif, *Critique*, 277, juin 1970.
— La théorie, *VH 101*, été 1970.
— Notes sur la fonction critique de l'œuvre, *Revue d'esthétique*, 3-4, 1970.
— en collaboration avec Avron, D., et Lemenuel, B., Espace plastique et espace politique, *ibid.*
— en collaboration avec Avron, D., « A few words to sing » Sequenza III, *Musique en jeu*, 2, 1971.
Lyotard-May, A., A propos du « langage des images », *Revue d'esthétique*, 1, 1969.
Mallarmé, St., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
— *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.
— Lettre à Villiers (septembre 1866), *La table ronde*, août 1952.
Mandel, G., *Les manuscrits à miniature*, Paris, Pont-Royal, 1964.
Mannoni, O., Le théâtre du point de vue imaginaire, *La psychanalyse*, 5, 1959.
Marin, L., Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal, *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, juillet 1969.
Martin, R., Les idées actuelles sur la structure de la pensée logique, in *Notion de structure et structure de la connaissance* (XX^e^ semaine de Synthèse, avril 1956), Paris, Albin Michel, 1957.
— *Logique contemporaine et formalisation*, Paris, P.U.F., 1964.
Martinet, A., La double articulation du langage (1949-1957-1965), in *La linguistique synchronique*, Paris, P.U.F., 1965.
— *Eléments de linguistique générale* (1960), Paris, Colin, 1966.
— Le mot, *Diogène*, 51, 1965.
Marx, K., Kritik des hegelschen Staatsrechts (1842), *Marx-Engels Werke*, Berlin, Dietz Verlag, I, 1962.
Mauclair, C., *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935.
Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.
Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
— Pages d' « Introduction à la prose du monde » (circa 1951), *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, avril-juin 1967.

— Le langage indirect et les voix du silence, in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
— *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964.
— *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
Mondor, H., *E. Lefébure. Sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1951.
Mouloud, N., *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1964.
Muche, G., Paul Klee, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 juin 1956.
Nassif, J., Le fantasme dans « On bat un enfant », *Cahiers pour l'analyse*, 7, mars-avril 1967.
Nordenfalk, G., en collaboration avec Grabar, A., *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century*, Lausanne, 1957.
Ogden, C.K., et Richards, I.A., *The Meaning of Meaning*, Londres, Kegan Paul, 1936.
Ortigues, E., *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1964.
Osgood, C.E., Suci, C.J., Tannenbaum, P.H., *The Measurement of Meaning*, Urbana, Illinois, 1957.
Panofsky, E., Die Perspektive als « symbolische Form », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin, 1924-1925.
— *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.
— *The Codex Huigens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londres, Studies on the Warburg Institute, 1940.
— *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), tr. fr., Paris, Minuit, 1967.
— *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haye, 1954.
— *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History*, New York, Doubleday and Co., 1955.
— *Renaissance and Renascences*, Uppsala, Almquist & Wiksells, Boktryckeri Aktiebolag, 1960, I et II.
— *Essais d'iconologie*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1967.
Parain, Br., *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 1952.
Paris, J., *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.
Parronchi, A., *Masaccio*, Florence, Sadea-Sansoni, 1966.
Passeron, R., *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962.
Peignot, J., *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967.
Peirce, Ch. S., *Collected Papers* (Hartshorne et Weiss édit.), Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1931-1935, vol. II.
Péret, B., Le déshonneur des poètes (février 1945), in *Socialisme ou Barbarie*, 29, décembre 1959-février 1960.
Pichette, H., *Les épiphanies*, Paris, K. éditeur, 1948.
Poë, E.A., Le portrait ovale (1853), tr. fr. Ch. Baudelaire, in Poë, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951.
Pontalis, J.B., L'utopie freudienne, *L'Arc*, 34, 1965.
— en collaboration avec Laplanche, J., Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme, *Les temps modernes*, 215, avril 1964.
— en collaboration avec Laplanche, J., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

Porta, A., Ouvrir, tr. fr., *Les temps modernes,* 277-278, août-septembre 1969.
Propp, Vl., *Morphology of the folktale,* Indiana University, Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 10, octobre 1958.
Réau, L., *La miniature,* Melun, Librairie d'Argences, 1947.
Richards, I.A., en collaboration avec Ogden, C.K., *The Meaning of Meaning,* Londres, Kegan Paul, 1936.
Richter, H., *Dada-art et anti-art,* Bruxelles, La connaissance, 1965.
Ricœur, P., *Finitude et culpabilité,* Paris, Aubier, 1960, I et II.
— *De l'interprétation. Essai sur Freud,* Paris, Seuil, 1965.
— Cours sur le langage, ex. ronéoté, Nanterre, 1966-1967.
— La structure, le mot, l'événement, *Esprit,* mai 1967.
Rosolato, G., Le sens des oublis. Une découverte de Freud, *L'Arc,* 34, 1968.
Ruwet, N., *Introduction à la grammaire générative,* Paris, Plon, 1967.
Sami-Ali, M., Préliminaire d'une théorie psychanalytique de l'espace imaginaire, *Revue française de psychanalyse,* XXIII, janvier-février 1969.
Sampaolesi, L., *Brunelleschi,* Milan, Club del libro d'arte, 1962.
Sarte, J.-P., L'écrivain et la langue, *Revue d'esthétique,* 3-4, 1965.
Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Bally et Séchehaye édit., Paris, Payot, 1962.
— Les anagrammes, textes inédits publiés par J. Starobinski, *Mercure de France,* 2, 1964.
Schreyer, L., *Souvenirs : Erinnerungen am Sturm und Bauhaus,* Munich, Langen et Müller, 1956.
Segal, Hanna, A psychoanalytical Approach to Aesthetics, *International Journal of Psychoanalysis,* XXXIII, 1, 1952.
Starobinski, J., Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, *Mercure de France,* 2, 1964.
— Psychanalyse et critique littéraire, *Preuves,* 181, 1966.
— Hamlet et Freud, Préface à la tr. fr. de Jones, E., *Hamlet and Œdipus* (1949), Paris, Gallimard, 1967.
Stokes, A., *Reflections on the Nude,* Londres, Tavistock, 1967.
Suci, G.J., en collaboration avec Osgood, C.E., et Tannenbaum, P.H., *The Measurement of Meaning,* Urbana, Illinois, 1957.
Tannenbaum, P.H., en collaboration avec Osgood, C.E., et Suci, G.J., *The Measurement of Meaning,* Urbana, Illinois, 1957.
Thomas, Jacqueline, Phonétique articulatoire, cahier ronéoté, Ecole pratique des Hautes Etudes, 1966-1967.
Thorne, J.P., Stylistics and Generative Grammars, *Journal of Linguistics,* I, 1, 1965.
Todorov, Tz., Les anomalies sémantiques, *Langages,* 1, mars 1966.
— *Littérature et signification,* Paris, Larousse, 1967.
Tomachevski, B.V., Thématique (1925), tr. fr. in *Théorie de la Littérature,* Paris, Seuil, 1965.
Tomassoni, I., *Pollock,* Florence, Sadea, 1968.
Tomatis, A., *L'oreille et le langage,* Paris, Seuil, 1963.
Torrigiani, U.E., Le groupe dans la littérature italienne contemporaine, *Les temps modernes,* 277-278, août-septembre 1969.
Tort, M., Le concept freudien de représentant, *Cahiers pour l'analyse,* 5, novembre-décembre 1966.
Trân-Dûc Thào, *Phénoménologie et matérialisme dialectique,* Paris, Minh-Tan, 1951.

Trier, J., Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung,* X, 1924.
Troubetzkoy, N.S., *Principes de phonologie* (1939), tr. fr., Paris, Klincksieck, 1964.
Tynianov, J., Le problème de la langue poétique (1924), tr. fr. in *Théorie de la littérature,* Paris, Seuil, 1965.
— La notion de construction (1924), *ibid.*
Ullmann, St., *The Principles of Semantics,* Oxford-Glasgow, Blackwell-Jackson, 1963.
Valéry, P., *Variété II,* Paris, Gallimard, 1930.
Vasari, G., *Les peintres toscans* (1550), tr. fr. Paris, Hermann, 1966.
Volponi, P., en collaboration avec Berti, L., *Masaccio,* Milan, Rizzoli, 1968.
Widdowson, H.G., Notes on Stylistics, *Applied Linguistics in Language Teaching,* Edinburgh University, Department of Applied Linguistics, cahier ronéoté, 1969.
Winnicot, D.W., Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. Etude de la première « not-me possession » (1953), tr. fr. in *La psychanalyse,* 5, 1959.
Zahn, L., *Paul Klee,* Potsdam, Kiepenheimer, 1920.

homicida confugere debeant ostendit / patrissu

LXX De filiabus salfat ubetur ut sint moribus plebis

EXPLICIUNT CAPITULA



INCIPIT LIBER NUMERI

OCTAVUS EST

DOMINI AD MOYSEN IN

DESERTO SINAI

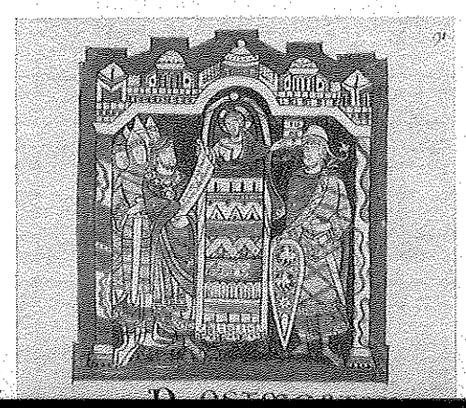
2 - a

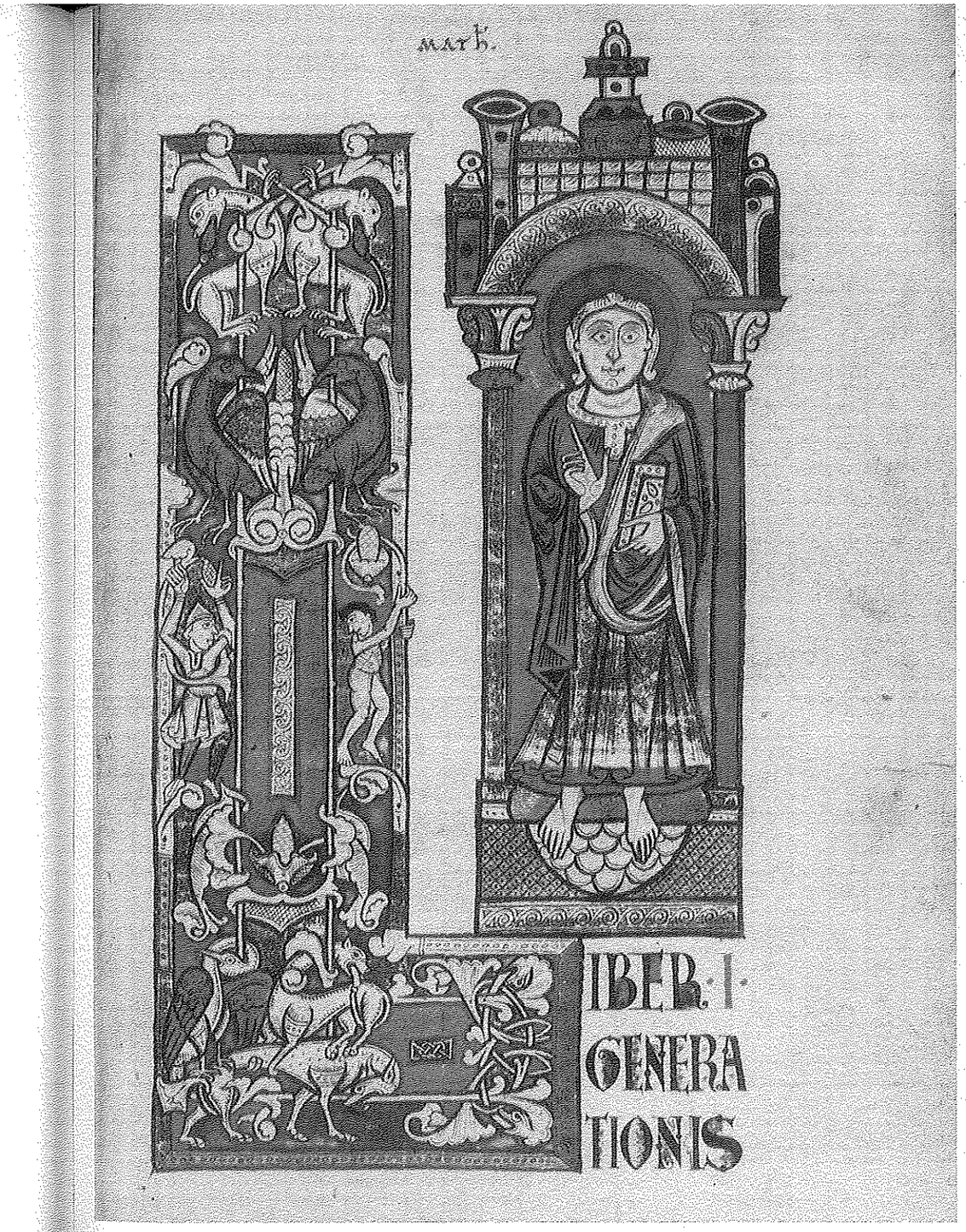


2 - b



2 - c





3



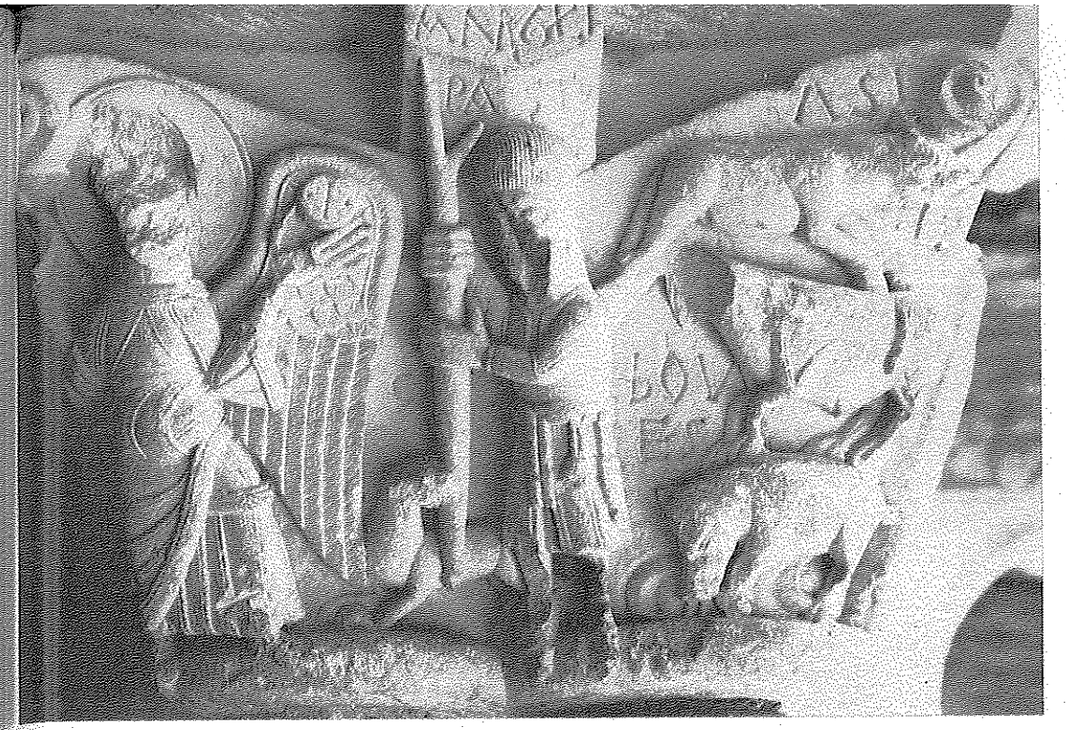
VIII. Cum duceret dñs ad cruciā. q̄dā
sequebat̄ amictū sindone. reduc̄
dñs ad passionem.

XXVIII. Post resurrectionē apparuit dñs
apl̄is. reduc̄. q̄ excludit. et baptizat̄
fuerit. saluabit̄. q̄ non credidit dā-
nabit̄. et recapt̄ in celis dñs dns

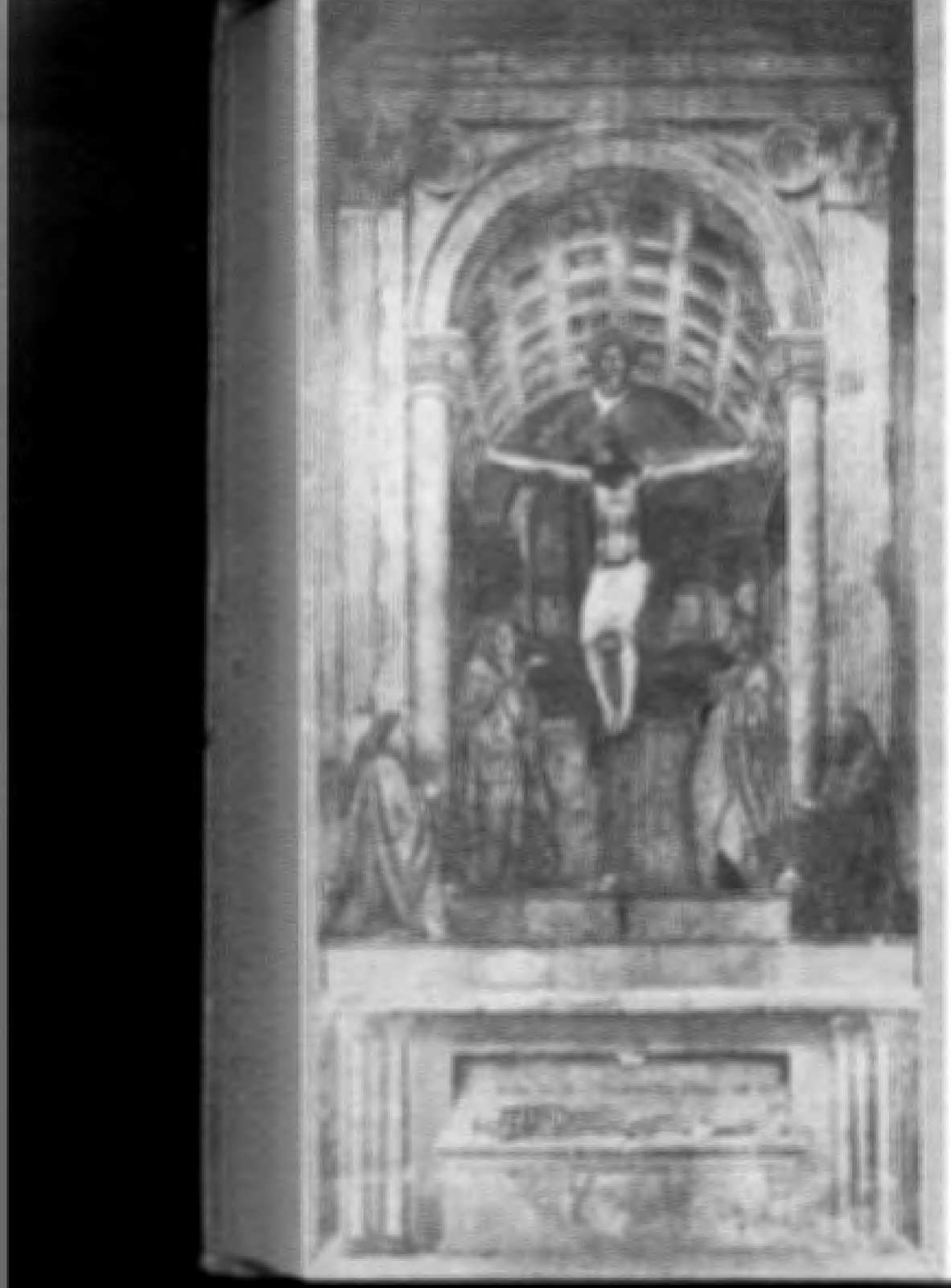
INITIVM EVGELII

ihu xpi filii dei. sicut
scriptum ē in ysaia propha
Ecce mitto angelū meū ante
faciē tuā. qui p̄parabit viā tuā.
Vox clamantis in deserto.
parate viā dñi. rectas facite
semitas di nri. Omis vallis re-
plebit̄. et omis mons et collis
humiliabit̄. et omia prava
erūt recta. et asp̄a in planicies.
et videbit̄ gl̄a dñi. et videbit̄
omis caro salutare dei nri. qm
os locut̄ ē. Vox dicentis. Clama

4

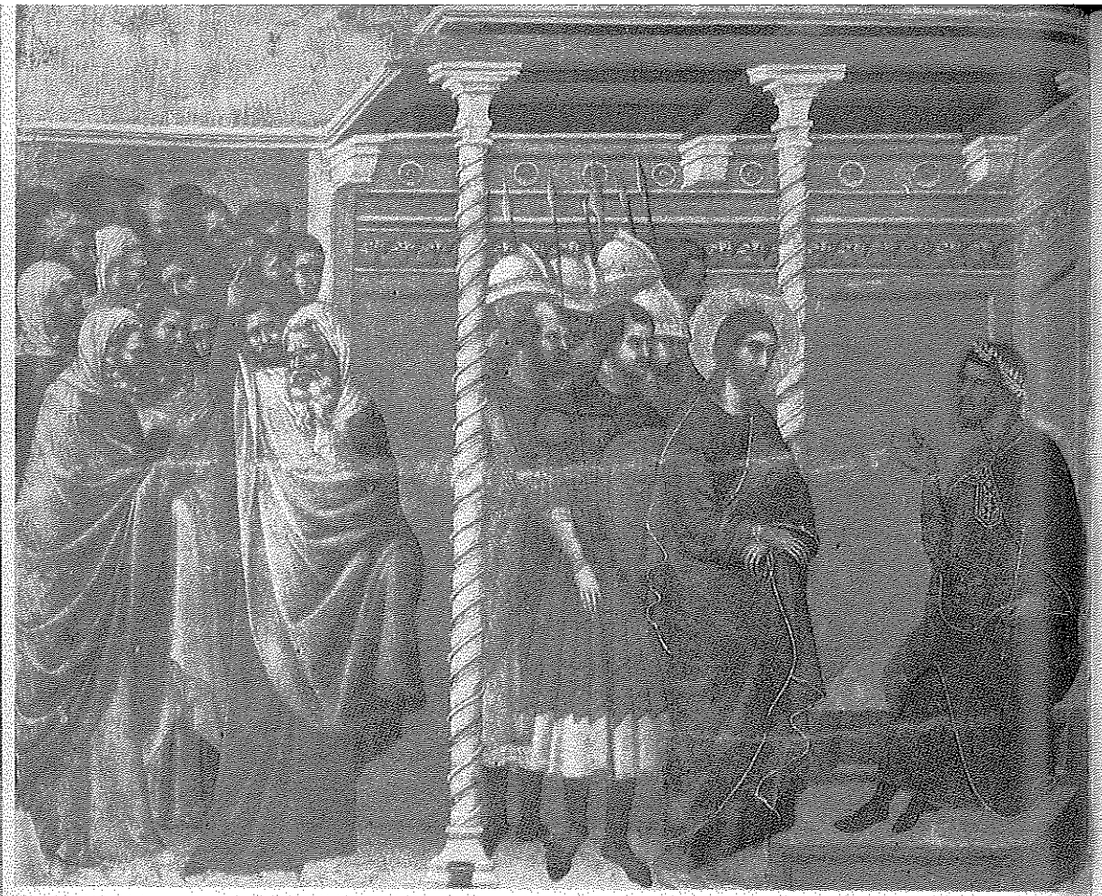


5

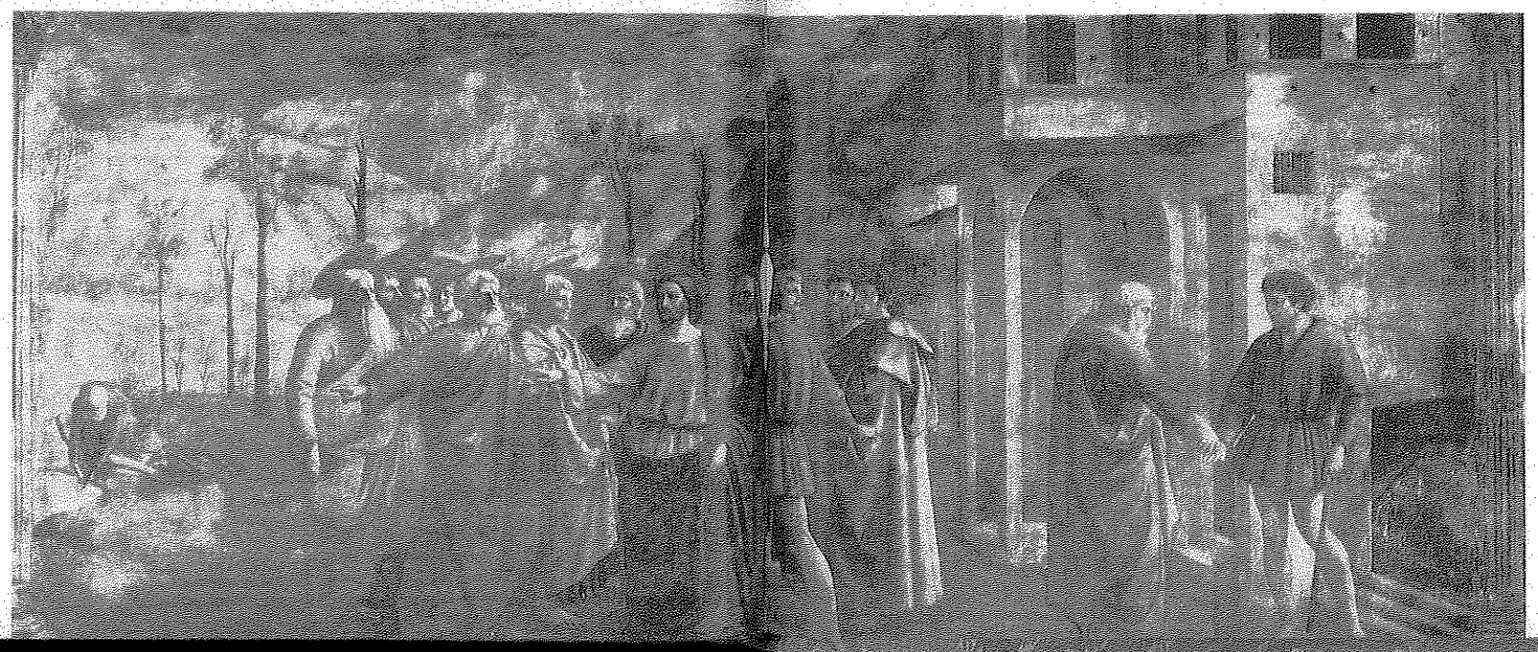








9

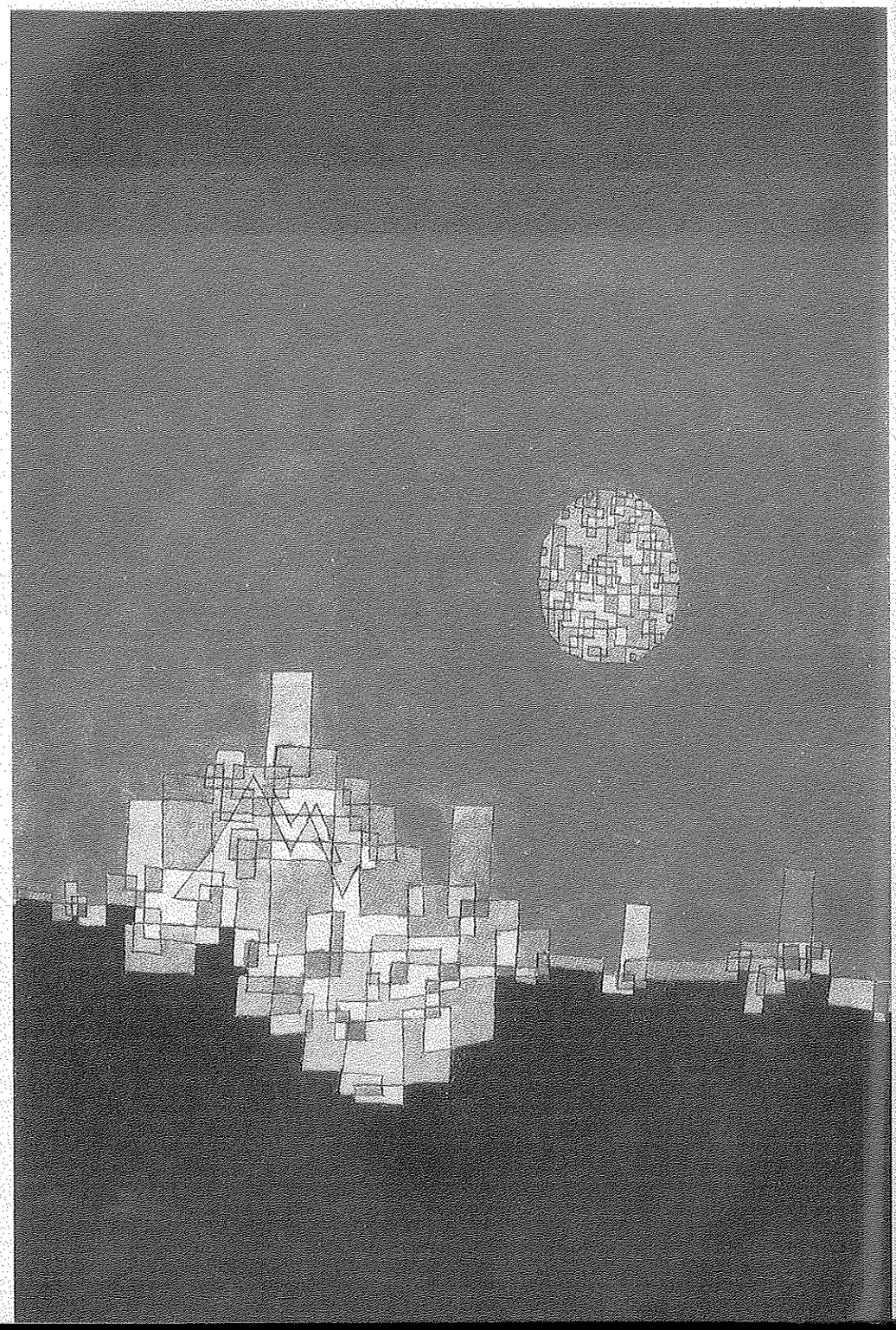


10







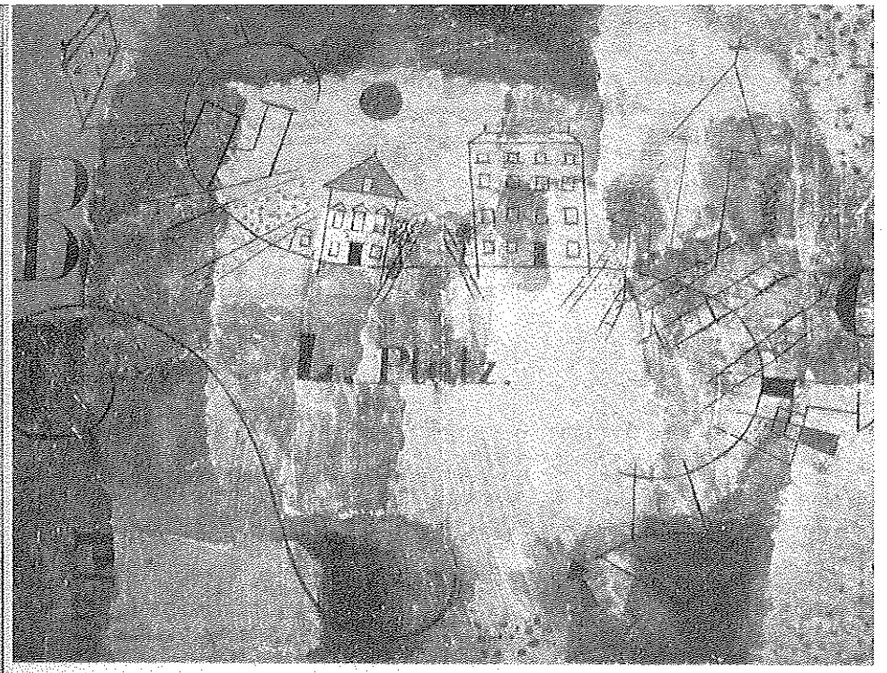




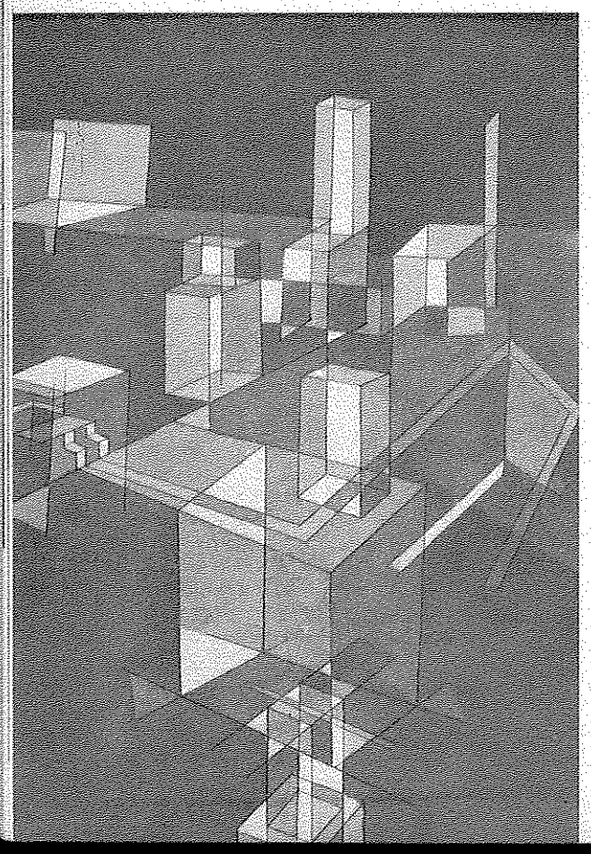
14 - a



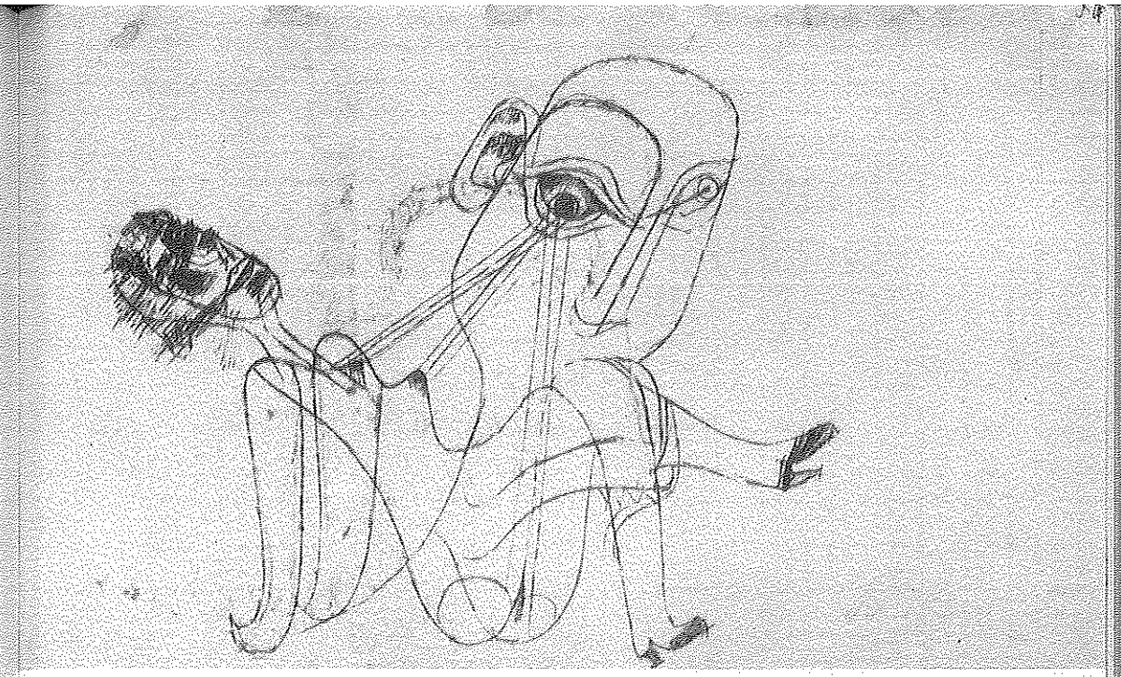
14 - b



15 - a



15 - b



16 - a



16 - b



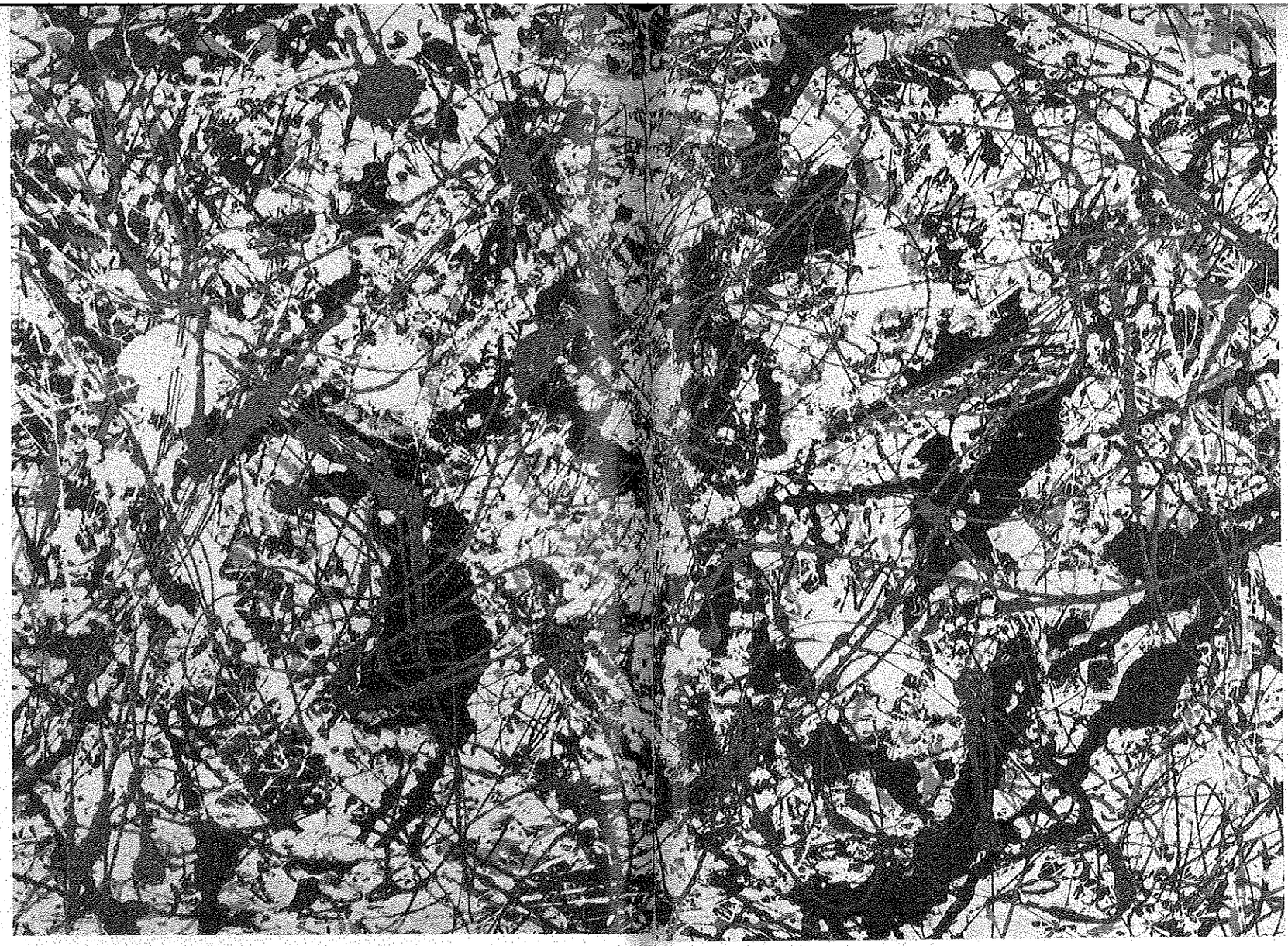
17


NAEVIA
VINCIA
SCHENIS

18 - a


RENTIS
SIMO
GTSŌSSIMO
FRI LEANDRO
CO EPŌ
GREGORI
SERVVS
SERVORŸ DI

18 - b



L'APPEL des ROCHEUSES

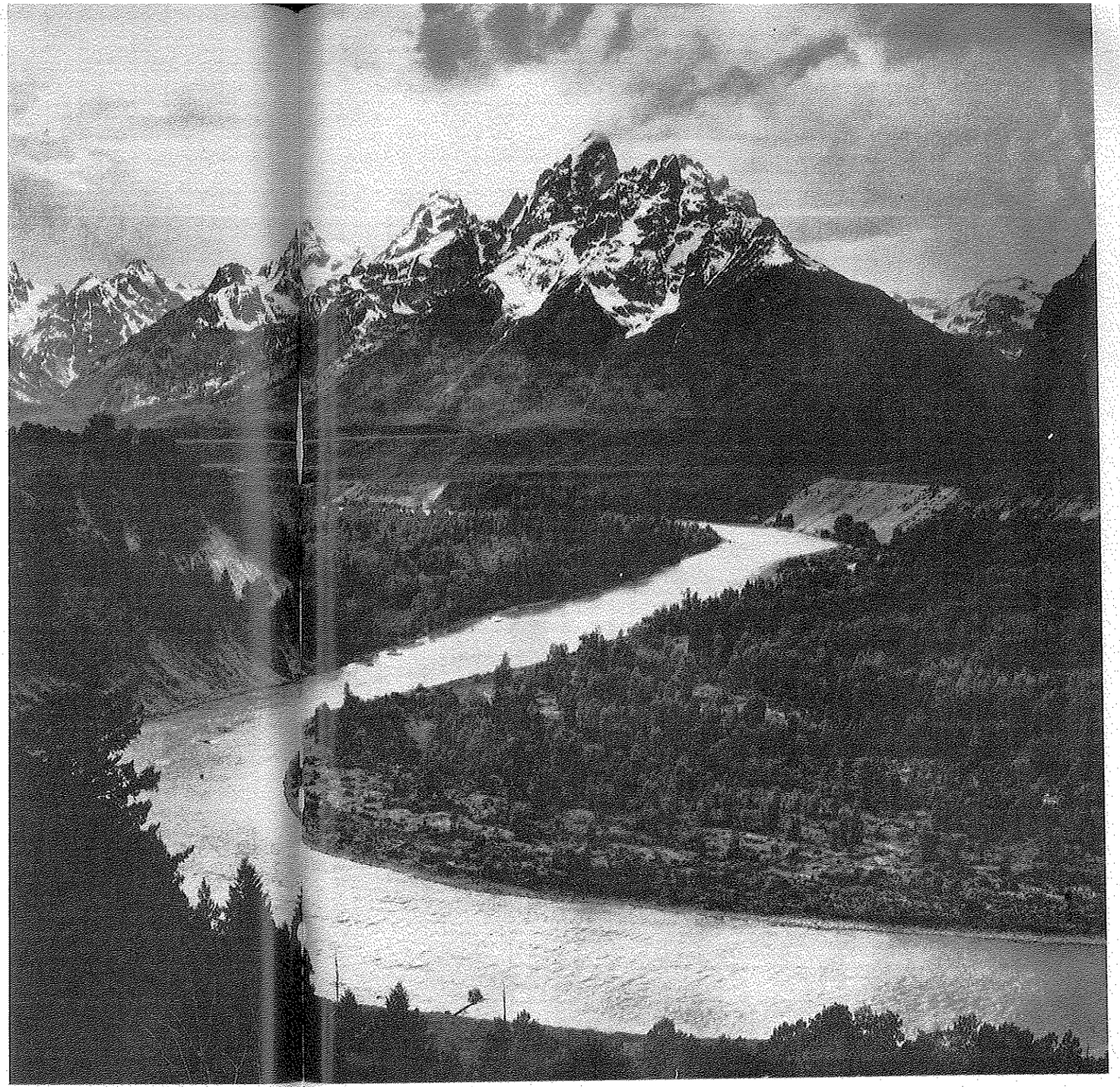
texte et légendes de Michel Butor

photos d'Ansel Adams et Edward Weston

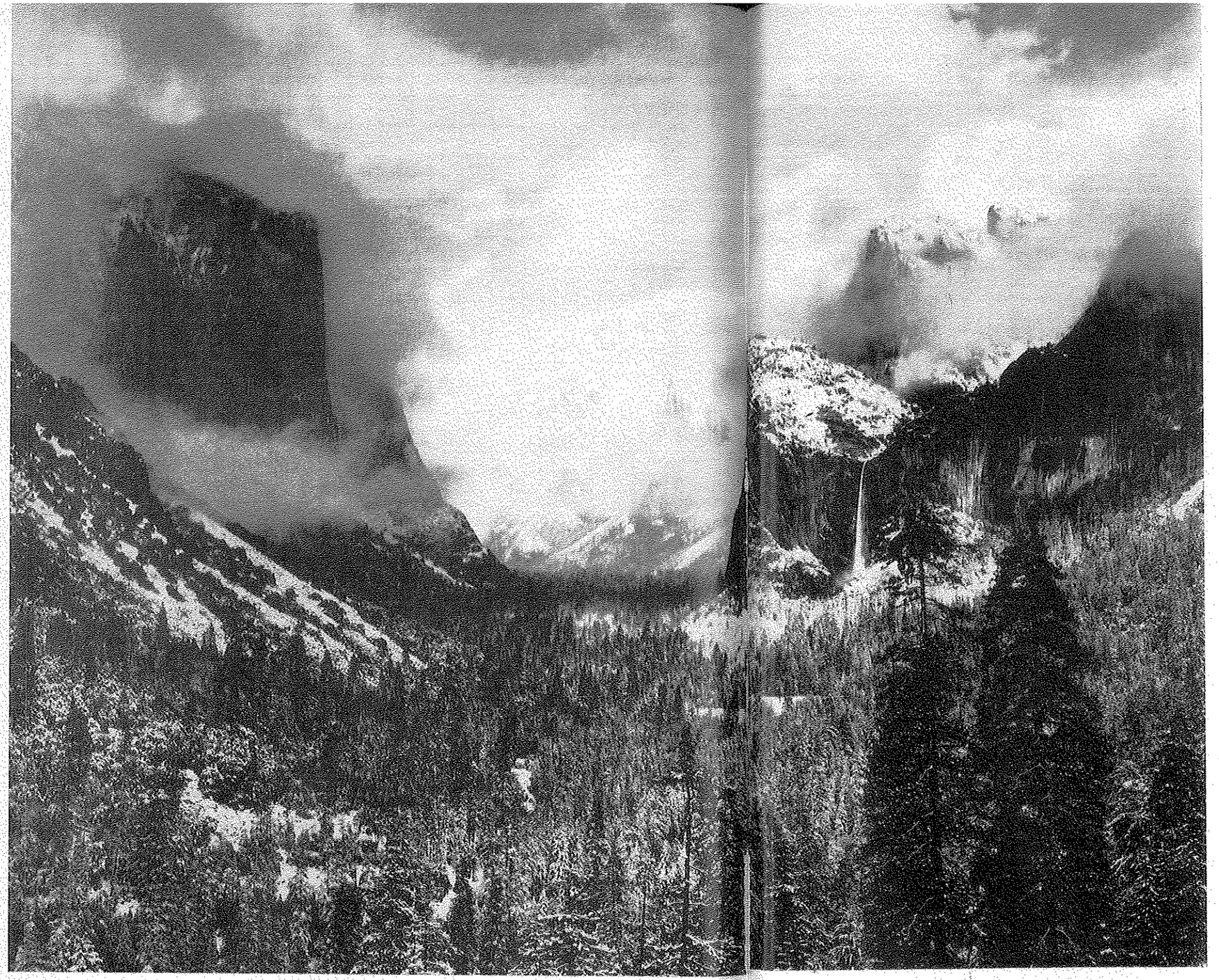
QUAND les pionniers allant vers l'Ouest et l'or, après des semaines et des semaines dans les plaines et la prairie, apercevaient la grande muraille de rocs, de pics et de forêts, ils savaient qu'au-delà commençaient les déserts, l'immensité menaçante, le pays de l'étonnement, et qu'il faudrait y résister, y subsister pendant des semaines et des semaines avant d'atteindre l'autre grande chaîne, et descendre enfin vers le Pacifique.

Quand l'automobiliste, aujourd'hui, après des heures, des heures, des jours de route droite dans l'interminable ferme du Middle-West, est salué par le monde sauvage, à l'intérieur duquel il lui faudra se faufiler, minuscule et seul, avec précautions, c'est comme une gigantesque respiration qui le saisit, un vent venu du fond des âges, lui, Américain, citoyen d'une nation si rapidement vieillie, se retrouve neuf, au seuil du plus inquiétant des paradis.

Quand l'avion quitte le quadrillage vert dont la régularité s'accentuait de l'Indiana à l'Illinois, de l'Iowa au Nebraska, pour franchir, dans l'État de Colorado, les monts outremer sommés de nacre, et baigner dans la surprenante couleur du sol qui change constamment au-dessous de lui, le jeune voyageur est pris d'un vertige tout autre : en quelques instants, lui semble-t-il, le monde déploie à ses yeux plus de secrets que pendant des années d'études autrefois.

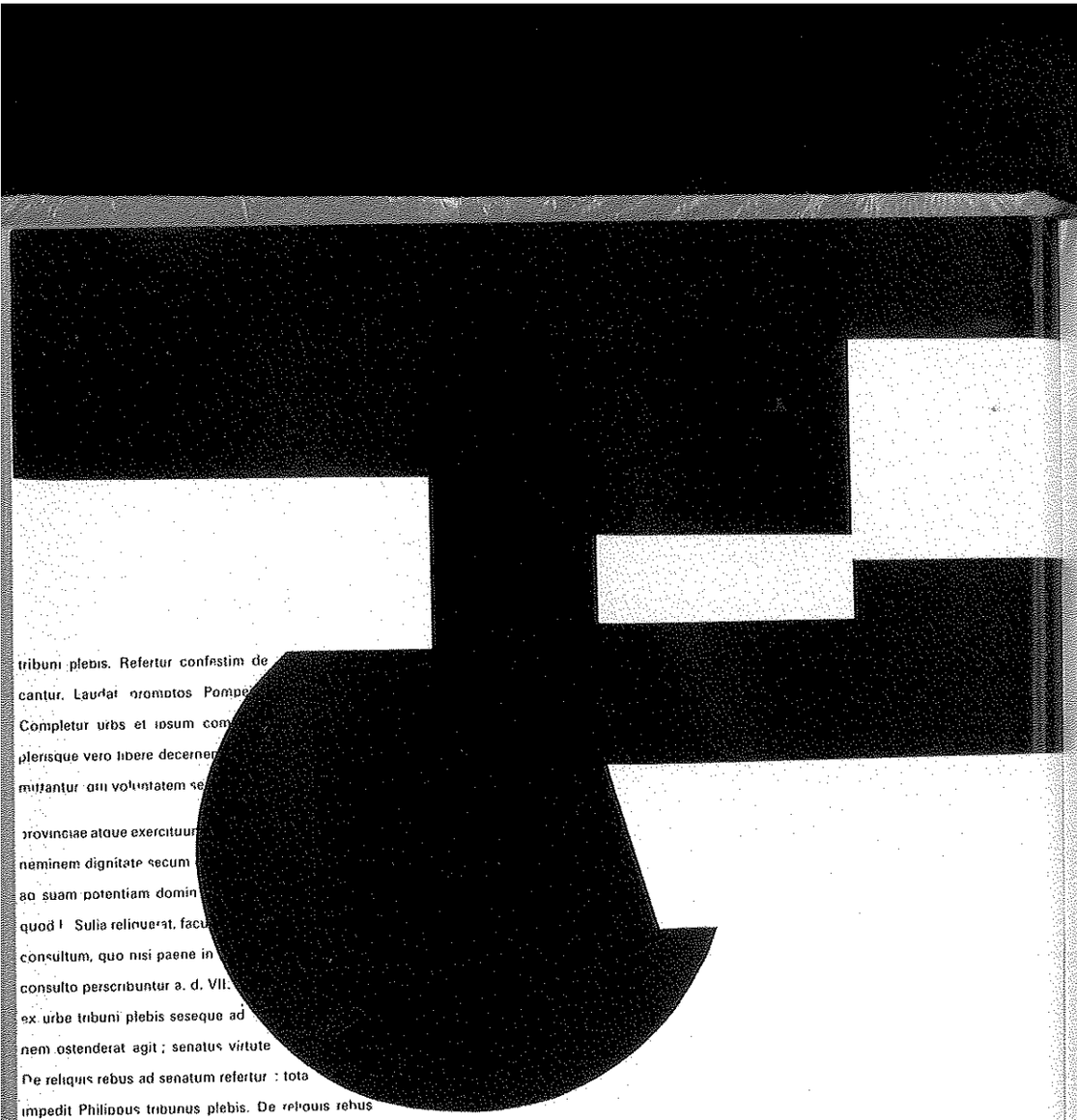


La chaîne des Tétons, ainsi baptisée par des trappeurs français, au-dessus d'une des innombrables rivières nommées Rivière du Serpent. Ces « Alpes d'Amérique », dont le sommet, Grand Téton, dépasse 4 000 m, se dressent presque verticalement au-dessus des lacs d'une haute plaine.



le bruit,
le grondement
répercuté
par les parois taillées
comme à coups
d'énormes couteaux,
le souffle,
la forge
du vent,
l'énorme râle
de la gueule
blanche et bleue,
toutes
les paillettes
de la neige
tombant
d'aiguille en aiguille,
le froissement
de ces rameaux,
mains
gantées de fer,
le grincement des branches
qui se tordent,
se déchirent
et tombent,
déclenchant
un geyser de plumes,
les jets
des chutes
déployant
leurs draperies de gicures,
et le bruit du vent
qui reprend
comme un hurlement.

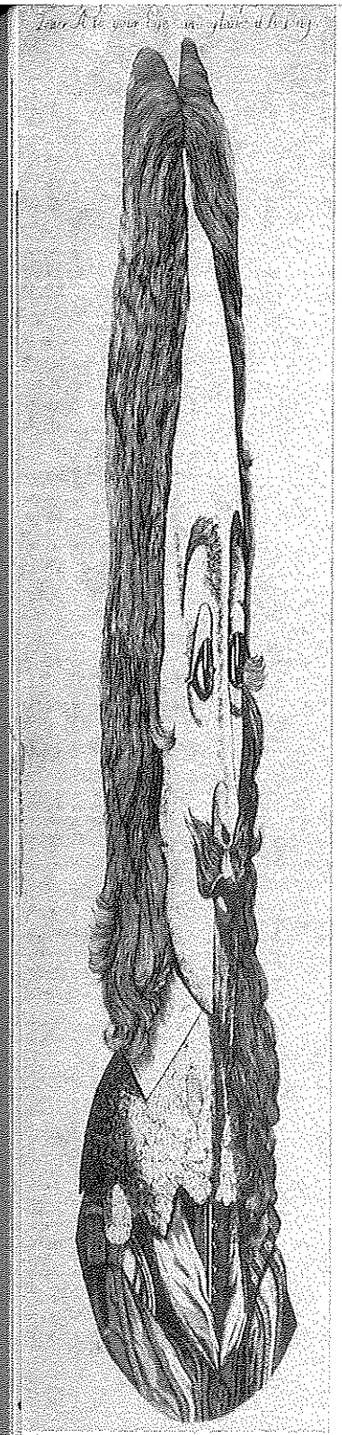
Le Parc National du Yosemite, dans la Sierra Nevada, Californie, est une énorme région sauvage, dont les parties les plus fameuses et les plus accessibles, par exemple la Yosemite Valley, célèbre par ses chutes d'eau, que l'on voit ici lors d'une tempête d'hiver, attirent, au printemps et en été, de véritables hordes de visiteurs venant de la région de San Francisco.



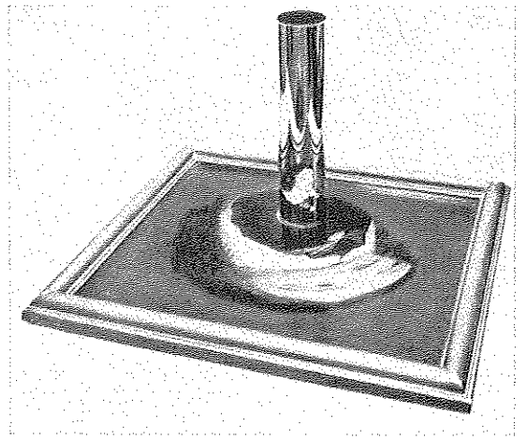
tribuni plebis. Refertur confestim de
cantur. Laudat promptos Pompe
Completur urbs et ipsum com
plerisque vero libere decernen
mittantur dum voluntatem se

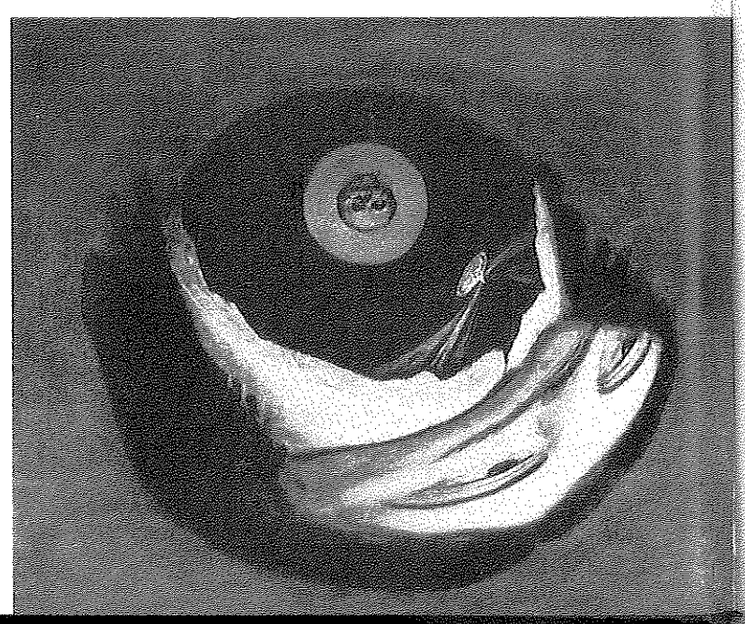
provinciae atque exercituur
neminem dignitate secum
ad suam potentiam domin
quod I. Sulla reliquerat, facu
consultum, quo nisi paene in
consulto perscribuntur a. d. VII.
ex urbe tribuni plebis seseque ad
nem ostenderat agit; senatus virtute
De reliquis rebus ad senatum refertur: tota
impedit Philippus tribunus plebis. De reliquis rebus
ciuntur. In reliquas provincias
in urbe et Capitolio privati cor
injurias inimicorum in se commemora
armis notaretur atque opprimeretur, quae
Cumque sit decretum darent operam magistratus
superioris aetatis exempla exmata Saturnini atque Gr
blicam felicissime gesserint plurimaque proelia secunda fece
nondum convenerant) sese paratos esse imperatoris sui tribunorum
Eo L. Caesar adulescens venit, cuius pater Caesaris erat legatus. Is reliquo
vertat. Semper se reipublicae commoda privatis necessitudinibus habuisse potiora
generis addit cum excusatione Pompei conjuncta. Eadem fere atque eisdem
vellet ad eum perferrentur, petit ab utroque, quoniam Pompei mandata
potiorem. Doluisse se quod populi Romani beneficium sibi
aequo animo tulisse: cum litteras ad senatum
suam perniciem pertinere? Sed tamen





24 - a





24 - b

TABLE COMMENTEE DES FIGURES ET PLANCHES

FIGURES

Fig. 1, p. 66-67 : Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914 ; fac-similé réduit de moitié.

Double page choisie pour sa complexité syntaxique et plastique. En haut en capitales italiques, le fragment de la proposition *Si c'était le Nombre*, qui elle-même admet deux articulations : (1) *le voile* [des fiançailles entre le Maître et l'Océan] *chancellera, s'affalera, comme si c'était le Nombre*, et : (2) *soucieux, expiatoire et muet rire que si c'était le Nombre, ce serait le Hasard*. Ces deux phrases développent deux sens contraires : la phrase (1) suggère l'hypothèse que le détenteur du sens (le Maître qui tient serré dans son poing les dés dont le compte donne le sens ou Notion) ne succombera pas sous les coups de l'Océan (du Hasard, du simple lieu) sans jeter les dés, et ainsi avérer le sens ; la phrase (2) souligne que, même en ce cas, même si l'œuvre devait être produite, elle resterait Hasard, non-sens, et que cela, le Maître le sait et en rit. Le segment *c'était le Nombre* se présente donc ici dans une sorte de *flottement* syntaxique et sémantique, auquel met fin dans la même page le syntagme *le Hasard*. Pourtant celui-ci est également épinglé en deux points du discours : objet de (3) *un coup de dés jamais n'abolira...*, et attribut de (4) *si c'était le Nombre, ce serait...* Mais cette fois-ci, dans le double ancrage du mot, le sens n'est pas contrarié, il est consolidé, l'écriture même s'inscrit sur l'autre espace, celui de la mer. — Après quoi, *choit la plume...*, s'il est vrai que la signification qu'elle pourrait produire (en tant que plume de l'écrivain) n'est elle-même que la trace d'un désordre insurpassable, ou que l'hésitation à jeter les dés (qu'elle incarnait dans la symbolique du *Coup de dés*) est dérisoire. — Le commentaire de la plastique de la page serait non seulement long, mais proprement interminable. Je note seulement les directions à suivre : la nature des différents corps typographiques employés ; leur valeur de chiffre pour le sens, valeur qui apparaît quand on se reporte aux autres pages ; la position spatiale des fragments écrits : ici on n'a plus affaire à *des* blancs comme en typographie, à des intervalles entre les lettres, mais à *du* blanc, à la mer, au Hasard, où flottent des signifiants graphiques. Après l'italique, à la page suivante, le romain sera de nouveau utilisé, dans le même corps qui était employé avant que commence le *comme si, comme si*, et non plus au futur (*chancellera, s'affalera*), mais au futur antérieur (*rien n'aura eu lieu que le lieu*). Ainsi se trouvent, sur cette double page, rassemblés au plus près le signifié du discours (ce qu'il dit), sa référence (ce dont il parle, qui n'est que la métaphore littéraire de ce qu'il dit), son signifiant (qui en est la métaphore plastique) : mais lui-même, ce

rassemblement, n'est possible qu'autant que le signifié est l'insignifiable. Et c'est bien plus qu'un rassemblement : c'est l'espace figural, déjà présent dans l'espace du texte, qui vient se glisser sous le signifiant graphique et le faire *flotter*. On a donc une relation de double renversement : le discours de signification habité à l'intérieur par les déconstructions propres à la stylistique mallarméenne, mais affecté dans son extériorité de signifiant (graphique) par le même jeu spatial « primaire ».

V. p. 62-72, 323, 383, 385.

Fig. 2, p. 169 : Configuration de l'initiale du Livre des Nombres, *Bible de Saint-Martial* (2e moitié du XIe siècle), Limoges ; Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8 (1).

Le schéma vise à expliciter l'imbrication des deux espaces, figural et textuel dans la lettrine reproduite à la pl. 1.

V. p. 168-172, 178-179, 198-201 ; pl. 1.

Fig. 3, p. 199 : Schéma de la rotation que subit le signifiant plastique quand l'espace pictural du Quattrocento substitue l'illusion de la profondeur aux « graphismes » médiévaux.

L'épaisseur ou la différence est d'abord localisée dans l'Ecriture sainte, dont l'image (miniature du XIe siècle, mais peinture de Duccio encore) est un signifiant plastique construit analogiquement avec le signifiant graphique ; elle passe, avec Masaccio, au pôle de la référence lorsque le désir cesse de *parler le monde* dans une symbolique (l'Ecriture) et qu'il lui faut représenter un monde dont il est devenu impossible de rendre compte par un discours mythique. Cette rotation définit les deux axes entre lesquels prennent place les configurations profondes qui supportent les grandes idéologies : à l'axe vertical correspond un type d'idéologie symbolique, dans laquelle le désigné (l'extériorité) trouve place selon un ordre de sens (la *dispositio* du mythe), à l'axe horizontal un type d'idéologie du savoir, où le rejet prend une forme telle que l'objet ne se « présente » qu'insignifié, et où le désir se lance à la recherche de la signification discours de science). Ces deux axes coïncident avec les deux sortes de représentants reconnus par la métapsychologie freudienne (1915), représentants de mot et représentants de chose.

V. p. 161-206 ; *connaissance, dispositio, forclusion, représentant de chose, représentant de mot, symbole.*

Fig. 4, p. 205 : Schéma tridimensionnel des opérations de mise en perspective : raccourcissement du carré de base selon la méthode d'Alberti ; d'après Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace,* Paris, Albin Michel, 1966, p. 229.

Il s'agit de produire sur l'écran plastique V, ici vu de dos, un trapèze ABC'D', tel que l'œil placé en O le voit *comme s'*il était un carré ABCD placé, *perpendiculairement* à cet écran, sur le plan de base où se tient (S) le spectateur. Ce *comme si* implique que le support soit traité comme une vitre transparente : telle est la première rotation perspectiviste. Quant à la seconde, elle est contenue dans la procédure de projection. Il y a plusieurs méthodes de projection, mais toutes ont en effet pour préalable une rotation, celle par laquelle la distance de l'œil à l'écran (OP) vient s'appliquer sur ce dernier (dP). La projection rectangulaire de O sur l'écran définit P comme point principal ou de fuite, la projection par rotation à 90° du segment OP autour de P définit d comme point d'éloignement. Par la première rotation, l'écran donne vue sur une scène ; par la seconde il est traité comme un support opaque où il faut *écrire,* c'est-à-dire produire des traits obéissant à des lois et facilitant la reconnaissance. La distance OP est celle de la désignation, tandis que les segments PA, dB, RO', qui vont déterminer le raccourcissement nécessaire pour *re-présenter* le carré ABCD, définissent des écarts invariables permettant la reconnaissance du représenté (la scène), en même temps que la méconnaissance du représentant (la scénographie).

Fig. 5, p. 205 : Schéma plan des opérations de mise en perspective : construction perspective d'un sol en damier au moyen du *Distanzpunktverfahren,* procédé du point d'éloignement (rapportée pour la première fois par Giaccomo Barozzi da Vignola dans son traité *Due regole,* publié en 1583), d'après E. Panofsky, *Renaissance and renascences,* Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1960, p. 125.

C'est l'une des méthodes projectives. Les segments Aa, Ab, etc. entraînent l'œil vers l'infini du point de fuite : tracés révélateurs. Les segments Dza, Dyb, etc., seront *effacés* : tracés régulateurs. L'oblique opère tantôt comme si elle était inscrite au delà de l'écran, tantôt comme si elle s'inscrivait sur lui (mais alors elle doit rester non-vue) : dans le premier cas, elle est scène ou figure-image ; dans le second, scénographie ou figure-forme. Il y a une fonction spécifique de l'oblique dans la constitution du « lieu » fantasmatique ; l'anamorphose sera la mise en évidence de la fonction illusionniste (scénique) de l'oblique, la courbure ou la latéralité de l'espace cézannien sera la mise en évidence de sa fonction régulatrice (scénographique). Le film de V. Eggeling *Diagonalsymphonie* (1921) analysera, grâce au mouvement, le passage d'une fonction à l'autre.

V. 198-207, 378-381 ; *anamorphose, courbure, figure-image, figure-forme.*

Fig. 6, p. 207 : Différence de la diminution perspectiviste selon qu'elle est obtenue par l' « axiome de distance » ou par l' « axiome d'angle », d'après Panofsky, *Renaissance and renascences, op. cit.,* p. 129.

L'axiome de distance, celui de Brunelleschi et de ses successeurs, se formule : la grandeur apparente d'un objet est inversement proportionnelle à sa distance à l'œil. Les objets a et b étant égaux, si a est à une distance de d, b à une distance 2d de l'œil, a paraît deux fois plus grand que b. Selon l'axiome d'angle, qui est celui de l'optique classique (8e théorème d'Euclide), la différence apparente entre a et b sera celle des angles α et β, de sorte que a paraîtra moins grand que 2b. On touche ici du doigt le rejet de la courbure de l'espace, le rejet de l'immanence du sujet et du monde dans une même symbolique ; ce rejet définit la position classique du signifiant discursif ou plastique.

V. p. 207-208.

Fig. 7, p. 226 : Paul Klee, *Azor nimmt die Befehle der Mad. Grenouille entgegen* (*Azor prend les ordres de Mlle Grenouille*), 1883-1885/13. Dessin d'enfant, crayon 8 × 18,6. Fondation Klee. Reproduit d'après *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee,* Paris, Les Libraires associés, 1963, 3e page de garde.

Le crayon ne se lève pas ; deux raccords seulement, sur le dos d'Azor ; la silhouette de la femme est donnée d'un seul trait. La

continuité et la clôture de la ligne inspire le sentiment d'une sorte d'infaillibilité. Les milliers de dessins faits dans les vingt derniers mois (1939-1940) seront de nouveau tracés comme sous la dictée, sans hésitation : infaillibilité de la fantasmatique ressurgie. Pourtant ce « trait intérieur » détient du début à la fin une force potentielle critique, ironique, la même que révèlent les titres ; elle provient de ce que la relation du trait avec le support ne permet jamais le Durchsehen, le voir-à-travers, mais renvoie l'œil à la forme et aux déformations qu'elle subit.

V. p. 225 (notamment n. 39)-227.

Fig. 8, p. 231 : Paul Klee (d'après), *Die Pflanz* (*la plante*), d'après *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 93.

Le schéma tiré du *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) que donne Jürg Spiller à la S. 351 de *Das bildnerische Denken, op. cit.*, s'il est identique pour le contenu, est plastiquement d'une autre qualité : on y reconnaît la main (gauche) de Klee. — Il s'agit de l'un des exemples donnés au Bauhaus, destinés à exposer « les concepts fondamentaux du devenir et la mise en forme du mouvement » (*B.D.*, S. 293), et plus précisément certains aspects de ces concepts et de cette formation : « A chaque chose en devenir appartient un mouvement propre. Histoire de l'œuvre comme genèse. Fonction de l'œuvre plastique. La question des diverses formes réelles du mouvement et leur appartenance réciproque en un tout organique » (*ibid.*, S. 343). Le premier exemple est emprunté au moulin à eau, le troisième à la circulation sanguine. Klee part de l'hypothèse d'un organisme triparti : organe actif, organe intermédiaire (*mediale*), organe passif. On peut, dit-il, « donner une excellente illustration de ces concepts par la grammaire : quand je dis : *je pousse*, la forme est active ; quand je dis : *je suis poussé*, on a l'expression parlée du passif ; quant à l'expression formelle intermédiaire, elle serait : *je me referme, je m'organise, je m'allie* » (*ibid.* S. 343). Dans l'exemple de la plante, « I. La force active est le sol où lève la semence ; complexe relationnel [et non « rationnel », comme écrit la traduction française] : humus, semence, nutrition, croissance, enracinement, donne la forme I. / II. Parvenus à la lumière, les organes respiratoires se forment à l'air libre : une, deux petites feuilles, encore des feuilles, encore des feuilles. / III. La fleur comme résultat, avec quoi la plante a fini de pousser » (*ibid.*, S. 353). « Quel rang accorder à chacun des caractères ? Cela dépend du point de vue. Idéellement parlant, ce qui est princeps serait l'actif : pour l'organisme humain, c'est dans le cerveau que débute l'impulsion au mouvement, c'est là que réside le penser en tant que père (als Vater) de toute activité hautement développée. Mais d'un point de vue matériel, il faudrait inverser l'ordre, et dire que c'est le solide matériau de l'os qui rend effectif le mouvement et qui mérite la première place. Inutile de faire jouer ces points de vue l'un contre l'autre, l'essentiel est la totalité organique faite de l'interdépendance des trois éléments » (*ibid.*, S. 343-344). Retenons de ces notations passablement fantasmatiques : 1° le thème de l'œuvre comme ensemble non pas sémiologique, mais énergétique, économique, au sens freudien ; 2° dans cette économique, la priorité est accordée au Vater (qui pour l'œuvre plastique est le dessin), du moins du point de vue de la causalité par l'idée, avec son blason propre : de *coup d'envoi* (Anstosz) et d'obscurité ; 3° l'essai de réconciliation de l'actif et du passif dans une totalité organique, la lumière et l'air ayant pour équivalent dans l'œuvre plastique la couleur ; 4° il faudrait comprendre cette tripartition comme une autre expression du double renversement : le *mediale* est le moment où le dessin d'imitation (des fantasmes) est mis à l'envers et travaillé pour ses qualités plastiques propres ; c'est le moment de l'artiste s'il est vrai que celui-ci est seulement le tronc de l'arbre dans lequel monte une sève dont il n'est pas l'auteur, et qui est son *père*, et dont il lui faut renverser deux fois le cours.

V. p. 229-233 (et en général toute la section « La ligne et la lettre »).

Fig. 9, p. 235 : Paul Klee, *Calvi* (*phantastisch*) [*Calvi* (*fantasmatique*)], 1927/U7. Plume et crayon de couleur 30,6 × 46,6. Fondation Klee. Reproduit d'après *Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee, op. cit.*, p. 48.

V. fig. suivante.

Fig. 10, p. 235 : Paul Klee, Linear-medial, crayon. Reproduit d'après P. Klee, *Das bildnerische Denken, op. cit.*, S. 109.

Il s'agit d'un schéma destiné à illustrer les propriétés de la ligne intermédiaire (*mediale*), qui fournit à l'aquarelle *Auserwählte Stätte* (pl. 19) son énergétique linéaire. *Calvi* (*fantasmatique*) (fig. 9) et *Ville italienne* (pl. 15 -b) relèvent de la même disposition « économique ». Le secret de la ligne n'est pas dans sa puissance représentative, mais dans le type de *charge-décharge* qu'elle induit : ici la teneur en énergie est faible, le trait la capte et la modère dans un réseau restreint, mais sensible. Ce caractère intermédiaire est en opposition avec les caractères actif et passif. Il faut rapporter ce classement à la théorie de la genèse de l'œuvre et à celle du renversement double. Il n'est pas fortuit que l'usage de cette ligne *mediale* soit fréquent dans les années 1926-1936 : Klee fait des séjours réguliers en Méditerranée (Provence, Corse, Italie, Egypte, Sicile). La capture de l'énergie active, virile, dans le dessin intermédiaire va de pair avec l'ouverture à la couleur et à la passivité.

V. p. 234-236, 236-238 ; *entremonde* ; pl. 15 b.

Fig. 11, p. 247 : *Révolution d'octobre*, placard publicitaire du film de F. Rossif, *Révolution d'octobre* (1967), une production Télé-Hachette et Procinex, distribuée par Paramount. Reproduit d'après *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1968, 1, p. 35.

Exemple de déplacement (Verschiebung).

V. p. 246-248 ; *déplacement*.

Fig. 12, p. 264 : Rätselhafte Inschrift, *Fliegende Blätter*, n° 2034 (1884), S. 20. Reproduit d'après *Revue d'esthétique, loc. cit.*, p. 49.

L'une de ces inscriptions énigmatiques données par Freud en exemple pour faire comprendre la procédure de l'élaboration secondaire.

V. p. 262-270 ; fig. 13, 14, pl. 18 -a ; *élaboration secondaire, écriture* (*pseudographie*).

Fig. 13, p. 264 : Rätselhafte Inschrift, *Fliegende Blätter*, n° 2241 (1888), S. 15.

V. fig. 12.

Fig. 14, p. 265 : Rätselhafte Inschrift, *Fliegende Blätter*, n° 2078 (1885), S. 168.

V. fig. 12.

Fig. 15, p. 276 : Pablo Picasso, *Etude de nu,* 1941, Galerie Louise Leiris. Dessin à la mine de plomb. Reproduit d'après P. Francastel, *Peinture et société, op. cit.,* p. 225.

Possibilité des incompossibles, occupation d'un même lieu par plusieurs corps ou d'un même corps par plusieurs positions, simultanéité du successif, par conséquent approche d'une a-temporalité qui sera le pendant chronique de cet espace « topologique ». Mais le travail de Picasso ici s'en tient à la déconstruction des profils, du tracé révélateur. Comparez avec celui de P. Klee, *Der L. Platz im Bau,* pl. 15 -a, où les incompossibles ne sont pas de même rang, les uns relevant comme ici de la figure-image (traits révélateurs), mais d'autres de la figure-forme (traits régulateurs). La Zwischenwelt prend place par-delà la condensation des esquisses sur le même support, parce qu'elle est par-delà l'esquisse. Celle-ci, comme dans ce dessin de Picasso, renvoie à la *phénoménologie* de la perception, les dessins et aquarelles de Klee à l'*économique* du possible sensible.

V. p. 277-279 ; pl. 15 -a, 15 -b.

Fig. 16, p. 301 : Rébus : « Il n'y a pas d'effet sans cause. » Reproduit d'après Topor, *Rébus,* Paris, P. Horay, 1964, p. 60 (grâce à l'aimable autorisation des Editions P. Horay).

V. p. 295-307 ; *rébus.*

Fig. 17, p. 302 : Rébus : « Qui casse les verres les paie », reproduit d'après Topor, *op. cit.,* p. 53.

V. fig. 16.

Fig. 18, p. 304 : Rébus : « Un essaim d'abeilles », reproduit d'après Topor, *op. cit.,* p. 1.

V. fig. 16.

Fig. 19, p. 305 : Rébus : « Aide-toi et Dieu t'aidera », reproduit d'après Topor, *op. cit.,* p. 53.

V. fig. 16.

Fig. 20, p. 361 : Schéma de la disposition du signifiant graphique sur l'espace de deux doubles pages d'*Illustrations,* de Michel Butor (Paris, Gallimard, 1964).

Les doubles pages sont données en fac-similé par la fig. 21, p. 362-365 de ce livre. Il faut confronter la mise en page de Butor avec celle de Mallarmé (fig. 1). Certes le problème est posé différemment ici et là : Mallarmé figuralise un signifiant graphique, Butor doit en outre débarrasser son texte de sa valeur de référence (figure-image). Est-ce à cette disparité que l'on doit le caractère beaucoup plus harmonique et beaucoup moins mélodique des *Illustrations* ? Ne faut-il pas en chercher le motif vers les espaces picturaux de référence, implicites ou non : celui de l'impressionisme chez Mallarmé, celui de l' « abstrait » chez Butor ? Et ce que nous sommes tentés de percevoir (et de critiquer) comme « bonne forme » chez ce dernier, ne doit-il pas être imputé au croisement des exigences propres à la typographie avec la reconnaissance des peintres, depuis Delaunay et les constructivistes, de la pleine opacité du support ? La rencontre de Butor et de Lissitzky sur le thème du livre-objet s'en trouverait éclairée.

V. p. 360-367 ; fig. 21, pl. 20 et 21.

Fig. 21, p. 362-365 : Michel Butor, *Illustrations,* Paris, Gallimard, 1964, p. 94-97 ; fac-similé.

V. fig. 20.

PLANCHES

Pl. 1 : Folio du début du Livre des Nombre, *Bible de Saint-Martial* (2e moitié du XIe siècle), Limoges, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8 (1), f. 52 (cliché B.N. A 59/177).

V. p. 168-172, 178-179, 198-201 ; fig. 2.

Pl. 2 a : Folio du début de la préface de Saint Jérôme (détail), Livre de la Genèse, *Bible de Saint-Martial, loc. cit.,* f. 4 (cliché B.N. A 48/96).

Dans quel espace s'inscrit le début du texte *Desiderii mei* ? Le folio au complet comprend encore la suite de ce texte : *desideratas accipi epistolas qui* etc., écrite en dessous de la figurine et de façon linéaire dans le même corps (capitales mêlées d'onciales : D, E arrondis), puis en minuscules carolines. Le texte *Desiderii mei* apparaît dans une sorte de fenêtre pratiquée dans l'image, ou comme un panneau placé entre les deux personnages de la figurine. Cette position implique une sorte d'équilibre du textuel et du figural, caractéristique de ce manuscrit : la lettre se plie aux contraintes plastiques (par exemple le découpage des mots ; l'onciale à l'initiale de *Desiderii* a été préférée à la capitale en raison de sa force plastique et symbolique), cependant que la figure-image opère, non pas comme la référence du texte, mais comme un cachet ou un emblème, un pictogramme, qui en marque la sainteté.

V. pl. 1.

Pl. 2 -b : Folio du début du Livre du Lévitique (détail), *Bible de Saint-Martial, loc. cit.,* f. 41 (cliché B.N. A 47/258).

Moïse est appelé par le Seigneur. Le souci de l'intégration des signifiants, graphique et plastique, apparaît clairement dans le choix des lettres : le V initial de *vocavit autem,* pris dans la figure-image, est écrit en capitales parce qu'il revêt alors une forme symétrique et rigide dont cette figure a besoin (comme du O) ; au contraire le second V du même mot est écrit en onciale, ce qui permet l'inclusion du I à des fins ornementales : textualisation de l'espace figural, figuralisation de l'espace textuel ; mais les écarts entre les deux opérations restent faibles, ils maintiennent la perception de l'ensemble dans le régime de faible dépense énergétique, qui caractérise la textualité.

V. pl. 1, pl. 2 -a.

Pl. 2 -c : Folio du début du Livre des Juges (détail), *Bible de Saint-Martial, loc. cit.,* f. 91 (cliché B.N. A 47/259).

Ici l'imbrication du texte et de l'image est un peu différente :

usage du *titulus* (*Judas ; tabernaculum foederis domini,* l'arche d'alliance) et du phylactère (*dixitque dominus : Judas ascendet ad bellum*). Le texte sacré n'empiète pas sur l'espace iconique, il y est reproduit comme phylactère (cf. l'ordre donné par Dieu in pl. 1) ; le *titulus* classe clairement les figures dans la catégorie des symboles illustrant un discours. L'ensemble pourrait être repris d'une fresque. La disposition du folio est proche de celle de la pl. 3.

V. pl. 1, 2 -a, 2 -b.

Pl. 3. : Folio du début de l'Evangile selon saint Mathieu (Généalogie de Jésus), *Nouveau Testament,* Moissac (?) (fin du xi^e^ siècle), Bibliothèque Nationale, ms. lat. 254, f. 10 (cliché B.N. A 48/92).

V. p. 168-172, 178-179, 198-201 ; pl. 1 à 2 -c.

Pl. 4. : Folio du commencement de l'Evangile selon saint Marc, *Nouveau Testament,* Moissac (?), *loc. cit.,* f. 32 (cliché B.N. A 48/93).

Ici plus encore que sur la figurine précédente (pl. 3), on constate l'empiètement des deux espaces : le traitement de l'image de l'évangéliste et celui de l'initiale I sont identiques : « lettre figurative », Bilderschrift, hiéroglyphe, où le trait peut valoir tantôt comme profil d'une image représentative, tantôt comme graphème, tantôt comme ornementation, sans qu'aucune propriété plastique permette d'en décider.

V. pl. 3.

Pl. 5 : L'Annonce faite aux bergers, chapiteau, *cloître de l'Abbatiale Saint-Pierre,* Moissac (fin du xi^e^ siècle) (cliché Edit. phot. Auguste Allemand).

Espace organisé comme un pictogramme : les unités sémantiques sont données par leur référence (ange, berger, âne, bœuf, chien), il manque l'articulation de ces unités dans un récit, elle doit être faite oralement. Cela implique que les figures-images sont traitées comme des unités de langage : de façon reconnaissable, économique, propre à susciter une très faible décharge en énergie. La « courbure » (ou différence) est chassée de l'image, renvoyée au contenu du discours comme mystère. Les légendes incorporées au pictogramme permet au clerc qui sert de guide et de récitant de reconnaître plus vite la scène.

V. p. 168-172, 178-179, 198-201 ; pl. 1 à 4, 7, 9, 11, 12.

Pl. 6 : Masaccio, *La Trinité* (1426-1429), Santa Maria Novella, Florence ; reproduit d'après Paolo Volponi et Luciano Berti, *L'opera completa di Masaccio,* Milano, Rizzoli, 1968, tav. XXVII.

V. p. 189, 198-207.

Pl. 7. : Duccio, Déposition (détail), *La Maestà* (1308-1311), Museo dell'opere del Duomo, Sienne ; reproduit d'après Pier Paolo Donati, *La Maestà di Duccio,* Firenze, Sadea 1965, tav. 28.

V. p. 189 suiv., notamment 193.

Pl. 8 : Masaccio, Adam et Eve chassés du Paradis (détail), *Capella Brancacci* (1424-1427), Chiesa del' Carmine, Florence ; reproduit d'après Volponi et Berti, *op. cit.,* tav. XLVI-XLVII.

V. p. 193.

Pl. 9 : Duccio, Présentation à Pilate, *La Maestà, op. cit.,* tav. 21.

V. p. 194.

Pl. 10 : Masaccio, le Tribut (ensemble), *Capella Brancacci, op. cit.,* tav. XXXVI-XXXVII.

Moment par excellence de la rotation du lieu (ou du non-lieu) de la différence ; celle-ci reste encore attachée au discours mythique de l'Ecriture : comme devant la *Maestà* ou une fresque romane, un récitant devra lier ensemble les trois épisodes (demande du Tribut, recherche de la pièce, paiement du gardien) en un récit qui est celui de l'Evangile ; l'image continue ainsi à servir de support à ce récit. Mais en même temps, elle capte et fixe sur elle-même les effets de l'opacité. L'œil s'enfonce dans l'instabilité plastique, et la différence n'est plus logée dans les blancs du signifié du discours qui s'appuie sur les épisodes peints, elle se manifeste comme énigme plastique dans la profondeur, dans l'éclairage, dans le rythme chromatique, en un mot dans la *scène,* c'est-à-dire la séparation. Entre la charge énergétique (angoisse) que peut susciter cette manifestation et la décharge de plaisir et de reconnaissance que donne la *lecture* de l'image selon le Nouveau Testament, l'équilibre se rompt au bénéfice de l'angoisse.

V. p. 193-198.

Pl. 11 -a : Duccio, Enterrement de la Vierge, *La Maestà, op. cit.,* tav. 10.

V. p. 194-195.

Pl. 11 -b : Masaccio, Le Tribut (détail), *Capella Brancacci, op. cit.,* XXXVI-XXXVII.

V. p. 195-198.

Pl. 12 : Duccio, Jésus devant Hérode (en bas) et de nouveau devant Pilate (en haut), *La Maestà, op. cit.,* tav. 22.

Duccio suit *à la lettre* l'Evangile selon saint Luc, 23-8, où il est dit qu'Hérode fait par dérision revêtir à Jésus une robe blanche avant de le renvoyer à Pilate. Sur ce panneau comme sur quelques autres, l'histoire se « lit » de bas en haut ; il paraît difficile d'invoquer des raisons plastiques pour cette organisation ; elle obéit plus probablement à une exigence de continuité spatiale qui redouble la linéarité diachronique du récit de la Passion.

V. p. 195-198.

Pl. 13 : Paul Klee, *Auserwählte Stätte* (*Lieu d'élection*), 1927/x8, aquarelle et plume sur papier, 30,5 × 46, collection privée, Munich. Reproduit d'après Will Grohmann, *Paul Klee,* Paris, Cercle d'art, 1968, pl. 20.

Le commentaire que donne Jürg Spiller in *Das bildnerische Denken, op. cit.,* S. 302, est centré sur la question du rythme et du mouvement ; le lecteur y trouvera en abondance les termes de Verschiebung (déplacement), de Verdichtung (condensation), et même de Lockerung (relâchement), qui sont ceux de Freud pour parler du processus inconscient (la Lockerheit, la laxité, par ex. dans *Le Moi et le Ça,* caractérise un état de l'énergie propre à son déplacement, un état de déliaison).

V. p. 224-238, notamment 234-236.

Pl. 14 -a : Paul Klee, *Jungfrau im Baum* (*Vierge dans l'arbre*), 1903/2, gravure 23,6 × 29,6, Klipstein et Kornfeld, Berne. Reproduit d'après Félix Klee, *Paul Klee par lui-même..., op. cit.,* p. 12.

V. p. 225-227.

Pl. 14 -b : Paul Klee, *Weib und Tier* (*La femme et la bête*), 1903/13, gravure, 194 × 22,4, Klipstein et Kornfeld, Berne. Reproduit d'après Félix Klee, *op. cit.,* p. 12.

« *Femme et animal* (...). L'animal dans l'homme poursuit la

femme qui n'y est pas absolument insensible. Rapports de la femme avec l'animalité. Léger dévoilement du psychisme de la femme. Détermination d'une vérité volontiers voilée par rapport à l'extérieur. (...) / *Vierge dans l'arbre.* Techniquement plus développé, grâce à l'application de différentes intensités du trait. D'abord, je gravai à l'eau-forte les contours de l'arbre. Ensuite le modelé de l'arbre et les contours du corps, puis le modelé du corps et du couple d'oiseaux. / Le contenu poétique équivaut en somme à celui de *Femme et animal.* Les animaux (le couple d'oiseaux) sont naturels, et *à deux.* La femme par sa virginité veut être quelque chose de particulier, sans pour autant faire trop heureuse figure. Critique de la société bourgeoise. » (P. Klee, *Journal, op. cit.*, p. 148-149.) *La femme et la bête* a été réélaboré en novembre 1903.

V. p. 225-227.

Pl. 15 -a : Paul Klee, *Der L Platz im Bau* (*La place L en construction*), 1923/11, aquarelle et encre sur papier, G. David Tompson, Pittsburg ; cliché W. Klein, Kunstsammlung Nordrhein-Wesphalien, Düsseldorf.

1° Entendez que c'est à l'œil de faire la construction ; et non seulement la synthèse des objets, comme dans le dessin de Picasso (fig. 15), mais celle de l'espace même ; la « place » est en effet présentée à partir du déplacement (Verschiebung) du point de vue, qui est signalé par la grande courbe le long de laquelle sont rangées les maisons et les rues. Cette ligne fixe sur le support le mouvement enveloppant et inachevé du regard qui embrasse un lieu de gauche à droite, de haut en bas, d'arrière en avant, mouvement d'une « démarche sans but particulier », « allure reposant en soi » (*Das bildnerische, Denken,* S. 123) ; les objets sont donnés selon ces diverses perspectives, mais dans la simultanéité. Le mouvement, qui en général est rapporté au Je, à un sujet, est ici inscrit sur un support et transféré au papier. Ce qui s'inscrit sur ce dernier n'est plus seulement l'impression rétinienne débarrassée de son écriture euclidienne, c'est-à-dire la courbure ou l'épaisseur sensible, comme dans Cézanne, mais en outre et en même temps son relevé architectural (signifié par le mot *Plan* écrit verticalement, et en général par les lettres qui ne remplissent pas seulement une fonction plastique, mais par leur lisibilité donnent à voir que l'on a affaire à une surface cartographique). Telle est la Zwischenstadt ;

2° « Vu du haut d'un clocher, l'affairement (das Treiben) sur la place prend déjà une allure comique. Mais plus encore, quand c'est de là-bas où je suis » (*Das bild. Denk.*, S. 153 ; *Journal,* p. 297-298). Ce « là-bas » est le non-lieu du processus primaire. Il ne serait pas trop difficile de montrer comment s'articule ce qu'on est convenu de nommer l'humour de Klee et ce que Freud nommait mot d'esprit (Witz) : dans le premier cas, on a affaire au signifiant plastique, dans le second au signifiant linguistique, mais dans l'un et l'autre il s'agit de la transgression (Abweichung) de l'ordre, perspectiviste dans le trait plastique, syntaxique et lexical dans le trait d'esprit, auquel le signifiant qui sert de contexte est soumis ; cette transgression procède d'un déplacement (Verschiebung) qui produit un vertige, une absence, une angoisse, dont nous nous ressaisissons grâce à la clôture en signification secondaire que nous offre le jeu de mots ou, chez Klee, le titre écrit. La dérogation n'est pas ici

entre le peint et l'écrit, mais à l'intérieur même du peint, et c'est l'écrit qui le neutralise.

V. p. 228 (n. 50)-234 ; *entremonde, figure-image, figure-forme, anamorphose, courbure ;* fig. 15, pl. 15 -b.

Pl. 15 -b : Paul Klee, *Italienische Stadt* (*Ville italienne*), 1928/P 6, aquarelle, Félix Klee, Berne. Reproduit d'après *Das bild. Denk., op. cit.,* S. 42.

L'image nous ramène à la question de l'espace tridimensionnel. Dans ses notes, Klee organise la valeur plastique de la manière suivante : le haut blanc, clair, le bas sombre, noir ; la gauche froide, la droite chaude ; le centre gris. A s'en tenir aux lignes et aux valeurs, on a ici une organisation dans laquelle ce code énergétique est à la fois observé et neutralisé. C'est bien au centre que les oppositions sont les moins fortes et produisent le gris. Mais le jeu des diagonales et des fausses verticales légèrement inclinées lance tout l'espace vers le haut à droite, région en principe claire et chaude, où l'œil cependant ne rencontre que des valeurs sombres. Inversement le bas est traité pour contrarier la lourdeur ; ligne en lacis, marquetterie de valeurs claires. On a évidemment ici un nouvel exemple de ligne et même de construction « linear-medial » (v. fig. 9 et 10), avec sa fonction non pas tant de réconciliation, bien qu'elle soit ardemment désirée, en particulier au contact de cette ville italienne que fut pour Klee Naples dès 1906, mais de percée vers un invisible. Les cubes ne sont pas des cubes, ils présentent des irrégularités (obliquité de verticales ou d'horizontales, faces traitées en perspective inversée), le jeu des valeurs contrarie partout leur consistance de volumes pleins, ils sont éclairés comme de l'intérieur ou de nulle part, et transparents. Ce qui est ainsi donné n'est ni l'apparence visuelle, ni l'organisation architecturale, mais la ville italienne comme transcendance (trans-disparaître) dans l'immanence (paraître), comme entremonde dans le monde, comme invisibilité de l'Urbild (la figure qui soutient en retrait) par-delà la visibilité du Vorbild (la figure qui se tient en avant).

V. p. 231-236 ; fig. 9, 10, 15, pl. 15 -a.

Pl. 16 -a : Paul Klee, *Das Auge des Eros* (*L'œil d'Eros*), 1919/53, dessin à la plume, Galerie Berggruen. Reproduit d'après Félix Klee, *Paul Klee par lui-même..., op. cit.,* p. 77.

V. pl. suivante.

Pl. 16 -b : Paul Klee, *fragmenta veneris,* 1938/x1, huile et aquarelle sur toile de jute apprêtée au plâtre, collection privée, Zürich. Reproduit d'après *Das bild. Denk., op. cit.,* S. 452.

Comparez ces deux planches avec les deux gravures de 1903 (pl. 14 -a et 14 -b). La rotation du trait par rapport au support est la rotation du sujet par rapport au désir. Dans les gravures, espace illusionniste de la profondeur et corps féminin présenté dans son unité apparente ; en 1919, la vitre est détruite, le papier fait miroir au désir voyeuriste, celui-ci s'y réfléchit et s'y apaise en ironie : fonction du mot d'esprit ; en 1938, le Je, sujet supposé du désir, a disparu, la scène aussi, il reste, également flottants dans les ténèbres, les fragments disjoints du corps morcelé, corps libidinal absent à toute signification secondaire. Que la relation de la figure au support plastique soit décisive dans ce dernier cas, Klee en donne témoignage dans la remarque suivante : « Comme le corps humain, la figure

(Bild) aussi a un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d'une anatomie propre de la figure. Une figure ayant pour objet un « nu humain » doit être disposée (gestalten) non pas selon l'anatomie humaine, mais selon l'anatomie figurale (bildanatomisch) » (1922 ; cité in *Das bild. Denk.*, S. 449).

V. p. 239 ; pl. 14 -a et 14 -b.

Pl. 17 : René Magritte, *La reconnaissance infinie*, 1953, huile sur toile. Reproduit d'après A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965 (sans indication d'origine).

Il ne suffit pas de dire que le mot est trahi par l'image. L'image rend le mot suspect : il y a du jeu en lui, puisqu'en le prenant au pied de la lettre (au pied des homophonies), on obtient plusieurs images. Ainsi ce qu'il y a de figural dans le mot est avéré par l'image. C'est par cette polysémie non-linguistique que le désir s'infiltre dans le discours, ou si l'on préfère, c'est cette infiltration qui clive les mots. De là l'insistance de Freud à analyser la transposition des mots en images dans le travail du rêve. Michel Butor commente et illustre cette relation chez Magritte dans *Les mots dans la peinture, op. cit.*, p. 73-93.

V. p. 248, 260 ; *figuralité*.

Pl. 18 -a : Rätselhafte Inschrift, *Fliegende Blätter*, n° 2034 (1884), S. 20.

V. p. 262-270 ; fig. 12, 13, 14 ; *écriture* (*pseudographie*), *élaboration secondaire*.

Pl. 18 -b : Saint Grégoire, *Commentaires de Job* (frontispice), Citeaux (XII^e siècle), Bibliothèque de Dijon, ms. 168, f. 4 v. (photographie de la Bibliothèque de Dijon).

V. p. 270.

Pl. 19 : Paul Jackson Pollock, *Peinture*, 1948, huile sur papier (57,3 × 78,1), collection P. Facchetti, Paris. Reproduit d'après Italo Tomassoni, *Pollock, op. cit.*, pl. 44-45.

Je me contente de rappeler que Michel Butor a dédié *Mobile* à Pollock. Mobilité qui n'est pas celle d'un sujet parcourant le champ d'une expérience (perceptive, historique, sociale, métaphysique), mais la simultanéité, par-delà temps et espace secondaires où le Je se meut, d'événements déconstruisant les formes reconnaissables.

V. p. 277-279.

Pl. 20-21 : Michel Butor, « L'appel des Rocheuses », photos d'Ansel Adams et Edward Weston, *Réalités*, n° 197, juin 1962, p. 76-83.

V. p. 360-376 ; *renversement*.

Pl. 22 : El Lissitzky, *Couverture* pour le catalogue de l'Ecole Wchutemas, Moscou, 1927. Reproduit d'après Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, V E B Verlag der Kunst, Dresde, 1967, Taf. 134.

L'horizontale (« Wchutemas ») et la verticale (« Arkhitektura ») sont écrites en rouge, l'oblique en noir ; le X est rouge avec une surimpression de noir. Les coordonnées sont données par la révolution, elles composent aussi l'initiale du nom de l'auteur ; la rime plastique du compas repose sur un jeu de mots : le compas est l'outil de l'architecte, mais aussi du navigateur, il permet de faire le point. La main ouverte connote le travail. L'ensemble est très « écrit », laisse peu de place à l'événement. L'école Wchutemas (nom composé des initiales des mots russes : Ateliers supérieurs d'art et de technique) représente à cette date l'acmè du constructivisme ; Lissitzky va tomber peu après dans des expressions politiquement

édifiantes, d'où tout renversement critique se trouvera absent. C'est cette écriture que l'œil perçoit ici déjà : l'énergie libidinale est entièrement canalisée dans un ensemble plastique fortement lié, elle n'est bloquée par aucune stase impromptue, elle s'écoule par où elle doit s'écouler (en haut à droite, région du progrès et de l'idéalité). La lisibilité l'emporte sur la visibilité. La correspondance recherchée par Lissitzky (v. p. 374, n. 29) entre la tension (Spannung) du contenu et celle du signifiant aboutit au rétablissement du principe d'économie.

V. p. 374-376.

Pl. 23 : Bruno Lemenuel, *idiot le piano. Oui, un peu*, livre-figure (demi-page quelconque), 1971, à paraître. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste, que je remercie ici.

Demi-page, parce que Lemenuel occupe évidemment l'étendue plastique formée par les deux pages ouvertes. Livre-figure plutôt que livre-objet : ce que proposent *Mobile* ou *Illustrations* de Butor se réfère encore à un état de la peinture (par exemple celle de Mondrian) ; l'*objectivation* sollicitée du signifiant graphique s'obtient par sa disposition selon une plastique architecturale, c'est-à-dire essentiellement harmonique (l'harmonie en question serait-elle l'héritière de Schönberg). Ce que Lemenuel recherche au contraire est la figuralité comme déplacement de l'énergie et production des formes éphémères. Le renversement obtenu n'opère pas sur l'opposition entre écrit et figure-forme, mais sur l'opposition entre déconstruction et construction, cette dernière concernant aussi bien les mots que les signifiants plastiques (traits, valeurs). Ici par exemple, le texte non seulement est renversé par rapport à la verticale de lecture (celle de Lissitzky), mais il est une pseudographie (texte « muet » emprunté aux planches Letracet) ; c'est inversement la forme noire, lourdement chargée en énergie passive, qui occupe la position d'une lettre et oppose à la lecture son inquiétante résistance.

V. p. 374-376 ; *courbure, écriture* (*pseudographie*).

Pl. 24 -a : Anonyme, *Portrait secret de Charles I^er*, après 1649, collection Anthony d'Ottay, Londres. Reproduit d'après Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses...*, Paris, Ol. Perrin, 1969.

V. pl. 24 -b.

Pl. 24 -b : Anonyme, *Portrait anamorphotique à miroir de Charles I^er*, composé autour d'un crâne, après 1649, château de Gripsholm (Suède), Musée de Stockholm. Reproduit d'après Baltrušaitis, *op. cit.*

V. p. 377-380 ; *anamorphose, courbure, renversement*.

INDEX DES NOMS

Abélard, 168.
Ajame, P., 290 n.
Alain, 257.
Alberti, L.B., 164, 186, 195 n, 199, 201, 204, 206.
Alcuin, 173, 174.
Alquié, F., 288 n, 290 n.
Angelico, Fra G., 220.
Apollinaire, G., 312-313, 369.
Aragon, L., 294, 302 n, 312.
Aristote, 180 n, 181, 213 n, 215, 238.
Artaud, A., 88, 89 n, 144.
Assunto, R., 168 n, 173 n, 174, 176.
Augustin, St, 152, 169, 174 n, 217 n.
Aulagnier, Piera, 352 n.
Avron, D., 89 n, 373 n.

Bachelard, G., 180 n, 293.
Backès, Catherine, 340.
Baldovinetti, 220.
Bally, Ch., 266.
Baltrušaitis, J., 189 n, 337 n, 376 n, 377 n.
Baron, R., 175 n.
Barre, A., 156 n, 157 n, 158 n.
Barthes, R., 44 n, 214 n, 251, 317 n, 318 n, 319, 375.
Baudelaire, Ch., 313.
Beaufret, J., 238 n.
Belaval, Y., 290 n, 356 n.
Benveniste, E., 39, 73-74, 76, 77, 78, 79, 97, 100, 105, 116 n, 117, 118, 119, 120, 126, 127, 146, 260.
Bergson, H., 59 n, 165.
Berio, L., 89.
Bernard de Clairvaux, 168, 175.
Berti, L., 189 n, 192 n, 193 n, 196 n.
Blake, W., 225 n.
Blanchot, M., 357 n.
Boèce, 194 n, 222 n.
Bonaparte, Marie, 355 n.
Bosse, A., 189 n.
Boucheron, S., 12 n, 122 n.
Braque, G., 16, 159-160.
Bremond, Cl., 149 n, 151 n.
Breton, A., 11, 255, 268, 278 n, 288-290, 325, 356 n.
Brik, O.M., 307 n, 314 n.
Brion-Guerry, Liliane, 172 n, 204 n.
Brunelleschi, 186 n, 193, 200, 204.
Bruno, G., 166, 181.
Bruyne, E. de, 171 n-178 n.
Butor, M., 68 n, 79, 184 n, 360-375, 376 n.
Cagnetta, F., 225 n.
Cassiodore, 222 n.
Cavallini, P., 190 n.
Cézanne, P., 19, 20, 21, 22, 27, 28, 56, 70, 158, 163, 164, 192, 204, 219, 227 n, 237, 278 n, 296 n.
Chklovski, V., 307 n, 322 n.
Chomsky, N., 143, 300 n, 312-313.
Claudel, P., 9-11, 27, 85, 178 n, 351.
Coblence, Françoise, 246.
Cohen, J., 316-318.
Condorcet, 151, 152.
Cooper, F.A., 194 n.
Cordroc'h, Marie, 169 n, 170 n.
Corneille, P., 312, 320.
Cummings, E.G., 308 n, 319-320.

Dada, 289 n, 319.
Dali, S., 278 n.
David, M.V., 377.
Davies, G., 62, 64 n, 65, 70, 71.
Delaunay, R., 195 n, 237.
Démocrite, 212-213.
Derrida, J., 48 n, 75 n, 115-116 n.
Desargues, G., 189 n.
Descartes, R., 20, 96 n, 181-188, 203.
Détienne, M., 16 n.
Diderot, D., 95-96 n, 214 n, 216.

Diels, H., 212 n.
Donatello, 193.
Donati, P., 195 n, 196 n.
Donne, J., 319.
Dreyfus, Sylvie, 246.
Dubois, J., 92 n, 93 n, 99 n.
Duccio, 189, 190-197, 201, 202.
Duchamp, M., 289.
Duchamp-Villon, 222 n.
Dufrenne, M., 20, 51 n, 77 n, 79 n, 81 n, 287 n, 291-295, 308 n, 317 n.
Dumarsais, C.Ch., 287 .

Eco, U., 326.
Ehrenzweig, A., 158, 277 n, 356 n, 383 n.
Eizykman, B., 373.
Eizykman, Claudine, 245 n, 331 n.
Eluard, P., 321 n, 325, 327.
Emmanuel, P., 294.
Empson, 292 n.
Euclide, 207.

Favalelli, M., 296 n, 300 n.
Fechner, G.Th., 272.
Feuerbach, L., 155.
Février, J., 213 n, 214 n.
Fihman, G., 184 n, 245 n, 331 n, 373.
Fink, E., 102 n.
Flaubert, G., 249.
Flocon, A., 156 n, 157 n, 158 n.
Focillon, H., 83 n.
Fonagy, I., 286 n.
Fortunatien, 222 n.
Fraenkel, E., 69.
Francastel, P., 27, 163, 174 n, 185 n, 191, 193 n, 194 n, 195 n, 196 n, 197 n, 201-203, 204 n, 206 n.
Frege, G., 19, 74, 79, 92 n, 105-116, 120, 163, 281 n, 283-284, 382.
Freud, S., 17, 19, 29, 48 n, 55, 57-60, 62 n, 70, 71, 83, 88, 117-118, 120-134, 136 n, 137, 140-141, 146, 152-154, 163, 165, 184 n, 226 n, 237, 239-280, 282-285, 290 n, 296-301, 306, 310, 311 n, 321, 324 n, 328-360, 380-382, 384 n, 387.
Füssli, J.H., 225 n.

Galilée, 166, 179, 180 n, 181-182, 185, 377 n.
Genette, G., 149 n.
Gentile da Fabriano, 194 n.
Ghyka, M., 222 n, 277 n.
Gide, A., 68, 69, 380.
Giotto, 174 n, 190-191, 197 n, 220.
Girault-Duvivier, Ch.-P., 215 n, 288 n.
Giuliani, A., 326 n.
Godel, R., 30 n, 73 n, 94 n, 95 n, 101, 103, 142 n, 251 n.
Goldstein, K., 84 n.
Gorky, A., 278 n.
Grabar, A., 174 n.
Granger, G.G., 281 n.
Grégoire de Nysse, 173 n.
Green, A., 200 n, 335-336 n, 345 n, 350 n.
Greimas, A.-J., 251 n.
Grohmann, W., 224 n.

Hahnloser, L., 195 n.
Halliday, M.A.K., 286.
Harris, Z.S., 308 n.
Hegel, G.W., 11, 12, 35-51, 59, 70, 73, 104, 120, 122, 137-140, 148, 151, 155, 180 n, 257, 293, 304, 318.
Héraclite, 35, 215.
Hjelmslev, L., 215.
Holbein, H., 376 n, 378.
Hölderlin, F., 383.
Horace, 173.
Hraban Maur, 174 n.
Hugo, V., 312.
Hugues de Saint-Victor, 169, 175-179, 188.
Husserl, E., 19, 20, 27, 30, 92 n, 101, 102, 105, 110, 114, 115-116, 152, 153, 154, 179 n.
Hyppolite, J., 41, 42, 117 n, 127 n, 180 n.

Irigaray, Luce, 348 n.
Isaacs, Suzan, 358.

Jacob, A., 48 n.
Jakobson, R., 41, 45, 79 n, 86 n, 97-99, 103, 142, 143, 251-260, 286 n, 313, 317 n, 318.
Janitschek, H. von, 206 n.
Jarry, A., 312.
Johnson, B., 313.
Jones, E., 385 n.
Joyce, J., 312.
Jung, C.G., 44.

Kandinsky, W., 171 n.
Kant, E., 21, 27, 37, 45, 48 n, 101, 105, 109, 122, 139, 140, 152, 243, 293.
Kaufmann, P., 22, 155 n, 168 n, 358 n, 359 n.
Kierkegaard, S., 22, 152.
Klee, P., 14, 15 n, 18, 163, 219, 224-239, 312, 325, 382.
Klein, Melanie, 201 n, 323 n, 357, 383 n.
Klossovski, P., 225 n.
Koyré, A., 166 n, 180, 181 n, 182 n.
Kranz, W., 212 n.
Kris, E., 356 n.

Lacan, J., 117 n, 146, 167 n, 251-260, 262, 333 n, 334, 345 n.
Langlois, H., 375 n.
Laplanche, J., 260 n, 270, 341 n, 347 n, 349 n, 351 n.
Lautréamont, 288.
Lascault, G., 337 n.
Leclaire, S., 260 n, 350, 351, 352.
Le Goff, J., 173 n.
Leibniz, 112, 115.
Lemenuel, B., 373.
Léonard de Vinci, 164, 200, 204, 206, 222 n, 223.
Lerch, E., 77.
Leroi-Gourhan, A., 82, 83 n, 155 n, 213 n, 267.
Leucippe, 212-213.
Levinas, E., 10, 12 n, 18 n, 22, 48 n.
Levi-Strauss, Cl., 61, 62 n, 82 n, 147, 149 n, 166 n, 319, 370 n.
Lhote, A., 69, 163, 164, 219-227, 236-238, 268, 271, 277 n, 349.
Lipps, Th., 196 n.
Lissitzky, El., 373, 374 n.
Littré, E., 299, 300, 305.
Lorenzetti, P., 190, 202 n.
Lyotard, Corinne, 373.
Lyotard, J.-F., 33 n, 81 n, 89 n, 345 n, 355 n, 373 n.
Lyotard-May, A., 257 n, 307 n.

Magritte, R., 208 n, 248-249.
Maignan, E., 377 n.
Mallarmé, St., 19, 62-65, 69-72, 136, 163, 215 n, 296 n, 302 n, 323, 355 n, 370, 375.
Mandel, G., 168 n.
Manet, A., 192.
Manetti, G., 200, 204.
Mannoni, O., 345 n.
Mantegna, 203.
Marin, L., 75 n.
Martin, R., 281 n.
Martinet, A., 58, 84 n, 85, 86 n, 91 n, 99, 214-215 n.
Marx, K., 138-141.
Masaccio, 164, 185 n, 189, 191-199, 201-204, 357.
Masolino, 191, 195 n, 197.
Masson, A., 225 n.
Masson, L., 294.
Matisse, G., 28.
Matta, 278 n.
Mauclair, C., 68 n.
Mauron, Ch., 278 n, 321, 355 n, 356, 359.
Meliès, G., 376 n.
Merleau-Ponty, M., 10, 11, 18-22, 27, 30, 31, 53-57, 59 n, 68, 74-75, 77, 92 n, 93 n, 137, 156, 182-183, 287 n.
Meschede, Hida von, 173.
Mondor, H., 63.
Mondrian, P., 367.
More, Th., 202 n.
Mouloud, N., 84 n.
Muche, G., 15 n.
Münster, école de, 93 n.
Murnau, 290 n.

Nassif, P., 329, 336, 347 n, 354 n, 358 n.
Nicolas de Cues, 193 n.
Nietzsche, F., 16, 17, 18, 70.
Nordenfalk, G., 174 n.
Ogden, C.K., 78 n.
Ortignes, E., 74.
Osgood, C.E., 317 n.

Pacioli, L., 222 n.
Panofsky, E., 168 n, 172 n, 190-191, 195 n, 196-198, 202 n, 204 n, 207, 376 n, 377 n.
Parain, Br., 38 n.
Paris, J., 208 n.
Parménide, 35.
Parronchi, A., 196 n.
Passeron, R., 157 n.
Peignot, J., 216 n.
Peirce, Ch.S., 44 n, 74, 78 n, 97.

Péret, B., 294, 327 .
Picasso, P., 27, 28, 277, 278 n.
Pichette, H., 144 n, 312.
Platon, 11, 100, 120, 128, 222 n, 262.
Plekhanov, G.V., 151.
Plotin, 174 n.
Plutarque, 173.
Poe, E., 206 n, 355 n.
Pollock, J., 277-278.
Pontalis, J.-B., 17 n, 270, 341 n, 347 n, 349 n, 351 n, 354 n.
Porta, A., 326.
Port-Royal, MM. de, 74.
Pousseur, H., 368 n.
Poussin, N., 192.
Prague, école de, 91.
Préraphaëlite, école, 164.
Prévert, J., 313.
Propp, Vl., 61, 149, 249.
Proust, M., 249.
Pythagore, 222 n.

Quintilien, 222 n.

Rabelais, 374 n.
Rameau, J.-P., 216.
Réau, L., 168 n, 206 n.
Richard de Saint-Victor, 177.
Richards, I.A., 78 n.
Richter, H., 289 n.
Ricœur, P., 12, 48 n, 91 n, 105 n, 114 n, 117 n, 127 n.
Rimbaud, A., 290 n, 313, 319.
Rodin, A., 285.
Rosolato, G., 88 n.
Rossif, Fr., 247.
Roussel, R., 266.
Rubens, P., 222 n.
Russell, B., 281 n.
Ruwet, N., 253, 300 n, 342 n.

Sami-Ali, M., 276 n.
Sanpaolesi, L., 192 n.
Sartre, J.-P., 34, 35, 55, 245, 287 n.
Saussure, F. de, 28 n, 30, 34, 44, 61, 63, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 92 n, 93-97, 99, 103, 105, 120, 141 n, 142, 163, 217, 257, 260, 266-267.
Schelling, Fr.W., 293.
Schleiermacher, Fr., 301 n.
Schreyer, L., 224 n, 227 n.
Scot Erigène, 174 n.
Segal, Annah, 357 n, 383 n.
Shakespeare, W., 139, 312, 319 n, 376-387.
Silberer, H., 248.
Simonide de Céos, 173, 288 n.
Socrate, 16, 128.
Sophocle, 201.
Starobinski, J., 266, 385.
Stokes, A., 201 n.
Suci, G.J., 317 n.
Tannenbaum, P.H., 317 n.
Tardy, M., 199 n.
Thomas, D., 312.
Thomas, Jacqueline, 87 n.
Thorne, J.P., 308 n, 310.
Todorov, Tz., 79 n, 288 n, 313-314.
Tomachevski, B.V., 322 n.
Tomassoni, I., 278 n.
Tomatis, A., 88 n.
Torrigiani, U.E., 326 n.
Tort, M., 333-334 n.
Trân-Dûc Tháo, 152, 153 n.
Trier, J., 92, 93.
Troubetzkoy, N.S., 86, 97.
Tynianov, J., 322 n.

Uccello, P., 194 n.
Ullmann, St., 92 n, 93 n.

Vachek, 92.
Van Eyck, J., 193 n.
Van Gogh, V., 28, 155 n, 237 n, 244.
Valéry, P., 62, 68, 313.
Varendonck, J., 347 n.
Vasari, G., 185 n, 191, 200.
Verlaine, P., 317.
Véronèse, P., 222 n.
Villard de Honnecourt, J., 195 n.
Volponi, P., 189 n.
Voltaire, 226-227.

Wallon, H., 44 n.
Warner, W.Ll., 147.
White, J., 191 n.
Widdowson, H.G., 286 n, 307 n, 309, 311, 313-316, 324, 382.
Winnicott, D.W., 18, 357-358.
Wittgenstein, L., 92 n, 105, 281 n.

Yakoubinski, L.P., 307 n.

Zahn, L., 230 n.

INDEX DES CONCEPTS ET DES TERMES ALLEMANDS

affect : 328, 329-330, 349-354.
anamorphose (v. renversement) : — c. double renversement, 376-379 ; — c. présence du figural dans le textuel, 68-70, 183-185.
Andacht, recueillement (Hegel) : 12 n.
Anschauung, intuition (Frege) : 106.
arbitraire (v. désignation, signe) : — et référence, 73 ; — du « signe » linguistique, 73.
articulation : double —, 84-89.
atemporalité : — c. anachronie irréversible, 137 ; — du processus primaire, 151-155, 274-275, 336-339.
attention (également) flottante (v. flottant[e]) : 17, 379-383 ; — et recessus, 382-383.
Aufbau, structure (Goldstein) : 57.
Aufhebung, négation dialectique (Hegel) : 148, 296.
Aufklärer, philosophe des lumières : 152.
Aufzeigen, désigner (Hegel) : 37.
Augenblick, regard, coup d'œil : 292.
Auslassung, omission (Freud) : 258.
Bearbeitung (sekundäre —), élaboration (secondaire) (Freud) : 243 suiv.
Bedeutung, référence (Frege), teneur en affect (Freud) : 31, 39, 42, 105 suiv., 128, 170, 283, 329 suiv., 366.
Bejahung, affirmation, dire oui (Freud) : 296.
bezeichnen, désigner (Frege) : 105.
Bildung, culture, formation (Hegel) : 104.
calligramme : 369, 373.
castration : — et destin de pulsion, 330-335 ; — c. événement, 141 ; — et problème plastique (Klee), 225-239.
champ : 91-93 ; — et geste, 38, 92 n.
commutation : 110-116, 142-143.
comparaison (v. métaphore) : 46-49.
condensation : 300-306, 314-316, 324, 374 ; — selon Freud, 243-246, 274 ; — selon Lacan, 254-259 ; — dans le mythe, 148.
connaissance (v. vérité) : 15-17, 135-138, 281-283.
connaturalité : — selon la phénoménologie, 135-138, 275-277, 291-295.
connotation : 316-322.
continuité (v. variance) : 20, 314-316.
corpus : — employé dans ce livre, 163-164, 296 n.
courbure (v. événement) : — dans l'anamorphose, 377 ; — comme latéralité, 20-21, 22-23, 155-160, 183-185.

critique : 72, 318-326, 375, 379, 384.
Dasein, existence, être-là (Hegel) : 41.
déconstruction (v. recessus) : 19, 56, 299-326, 381 n.
déformation : — selon Freud, 241-243.
déictique (v. désignation) : 35-39 ; — selon Benveniste, 118-119 ; selon Husserl, 115 n ; exemples de —, tous les termes de l'Index en tant que tels.
dénégation, v. négation.
déplacement : 274, 300-306, 314-316, 374, 385-387 ; — selon Freud, 246-248 ; — dans ce livre même, 17-18, 19, 22-23.
désignation : — c. distance libidinale, 127-129 ; — c. écriture dans le perspectivisme, 204-208 ; — et expression, 291-295 ; — c. indication (v. déictique), 35-39 ; — c. leurre pour l'autre espace, 275-277, 344-347 ; — c. référence, 73, 100-104, 105-115, 361 ; — et représentation, 185-189, 192-193, 198-201 ; — c. sens en extériorité, 28-30, 40-41, 58, 78, 81-84, 120-121, 283.
dessaisissement : 22, 197-201, 374 ; — et « laideur », 382-385.
destin de pulsion : 333-339.
Determinierung (mehrfache-), surdétermination (Freud) : 258.
Deutung, interprétation (Freud) : 379 suiv.
dialectique : 33-36, 58-60, 70, 103-104 ; — c. neutralisation de la différence en opposition, 12 n, 103-104, 140-141, 147-151, 179-180, 121-122 n, 350-352, 356-359.
différence : — c. l'autre de l'opposition, 13, 18-19, 20, 58, 135-160, 165-168, 174-178, 193, 198-200, 211-216, 285, 350-354, 383.
Differenz, opposition (Marx) : 139.
Dingvorstellung, représentation de chose (Freud) : 259.
discours : — en tant que référence externe constante du discours de ce livre, il apparaît à chaque page ; en tant que terme doté en principe d'une signification, il se présuppose dans l'acte même de signifier, et se voile ainsi à chaque page ; donc non indexable.
dispositio (v. figure-forme) : 147-155.
écriture : contenu manifeste c. fausse — (pseudographie), 262-270, (rebus) 295-300 ; — fantasmatique, 224-229 ; — opposée à figure, 75, 85-89, 167-174, 360-375 ; pensées du rêve c. —, 242-243, 245, 247 ; — c. refoulement de la différence, 194 n, 201-208, 211-218, 219-224 ; — c. vérité de l'expression, 219-224 ; — c. visibilité, 63-64, 267.
Einfühlung, « sympathie » (Worringer) : 194 n, 321.
Einseitigkeit, unilatéralité (Frege) : 106, 116 n.
élaboration secondaire : 348-351 ; — selon Freud, 261-270.
entendre, v. lire.
entremonde (v. anamorphose), 18, 224 n, 229-239, 382.
Entstellung, déformation (Freud) : 241 suiv., 374.
Entzweiung, dédoublement : 40, 128, 129.
Erfüllung, remplissement (du sens) (Husserl) : 116 n.
espace figural, v. figural.
espace primaire, v. primaire.
espace textuel, v. textuel.
événement : la castration c. —, 141 ; — c. laideur, 383 ; — linguistique, 145-146 ; — c. « lieu » mallarméen, 64-70 ; — dans le récit, 150-151 ; — temporel, 154-155 ; — c. vérité, 21-23, 135-138, 282-283 ; — visuel, 158-160.
expression : — opposée à communication, 77 suiv., 88-89 ; — fantasmatique, — c. symptôme, 321-323, 325, 355-360 ; — c. réconciliation, 291-295 ; — c. « représentation » selon Frege, 106-107, 108-110 ; — c. trace du non-langage dans le langage, 17, 51-52, 70.
extériorité : — chez Freud, 123-129, 131-134 ; — quant au langage, 12 n, 47, 49, 50-51, 144 ; — dans la peinture, 198-199, 199-206.
fantasme : 327-354, 357-360 ; — c. blocage de la pulsion de mort, 321-322, 352 n, 382-383 ; — en peinture, 197-198, 206, 224-232.
figurabilité : — selon Freud, 248-250, 261-270 ; — dans le rébus, 303-306.
figural (-ité) : — c. étrangeté, 151-155 ; — c. événement, 21-26, 217-219 ; — opposé à figuratif, 211, 277-279 ; — c. opacité, 13-17 ; c. l'autre du textuel, 60-72, 169-179, 211-218, 281-283, 373 ; — c. travail, 144-146 ; — c. vérité, 17-21.
figure-forme : 51, 61 n, 63-69, 71, 147-155, 249, 277, 283, 303-305, 343, 349-354, 373.
figure-image : 51, 71, 189-207, 224-229, 249-250, 261-270, 277, 283, 303-306, 345-347, 373, 376-378.
figure-matrice : 249, 277-279, 283, 325, 327-354.
flottant(e) (v. primaire) : attention également —, 17, 310-311, 379-383, ; — et recessus, 382-383 ; — et énergie non-liée, 272, 274, 277 ; objet —, 374-375, 376-379 ; ligne c. objet —, 218 ; quantum d'angoisse librement —, 135-136 ; texte —, 370-374.
forclusion : — et déni, 131-134 ; selon Freud et Lacan, 123-129, 165-168, 201.
forme, v. figure-forme.
Gedanke, pensée (Frege) : 109 suiv.
Gegebensein, donation (Hegel) : 106.
Gegensatz, opposition (Freud), différence (Marx) : 124, 139 n.
Gegenstand, objet (Frege) : 10, 105.
Gestalt (-ung), forme, formation, configuration : 57, 156, 165, 277, 283, 305.
geste : 11, 20-23, 37-40, 56-58, 92 n, 286-291.
Hilflosigkeit, détresse (Freud) : 272.
idéologie : la critique de l'— est ce qui est visé à travers ce livre, 19, 146, 326, 378.
image, v. figure-image.
inaccomplissement : — de désir, 70-72, 321-325, 374-387.
indicateur, v. déictique.
intériorité, v. extériorité.
latéralité, v. courbure.
lettre : — du désir selon Leclaire, 352-354 ; — opposée à figure, 211-218 ; — c. pseudographie, 261-270.
lire : — c. l'autre du voir, 9-15, 69-72, 172-189, 211-219, 261-270, 285-286, 306-307, 324-325 ; le mouvement de — et la reconnaissance spatiale, 155-160.
Lust-Ich, Moi-plaisir (Freud) : 124.
matrice, v. figure-matrice.
Meinen, visée immédiate (Hegel) : 36, 37.
métaphore : — et comparaison, 46-48 ; — et condensation, 257-261 ; — c. geste, 286-291 ; — selon Jakobson, 251-255 ; — c. symbole hegelien, 40-46.
miroir : 30-31, 70-72, 94 n, 207, 278 n, 371-372, 375.
mort (pulsion de —) : 18, 123-129, 146, 149, 349-354, 359, 382-383.
Nachfolge, succession au sens juridique (Freud) : 123.

négation : — c. dénégation, 117-121 ; — c. écart constitutif du système, 20, 53 ; — c. ekthèse, désignation, référence, 27, 30, 53, 125 ; — logico-grammaticale, 121 ; — c. privation, 59 ; — et pulsion de destruction, 123-129, 131-134 ; — et représentation (Freud), 124-129.
négatité : — c. négation structurale, 121, 122, 338-339.
négativité intentionnelle (v. désignation) : 121, 122.
Niederschlag, résidu, sédiment (Freud) : 330.
œil : — c. antidiscours, 11-17, 129, 280 n.
opacité : le figural c. —, 13-17 ; — liée à la référence actuelle, 99-103.
opposition (v. différence) : 75, 91-100, 135-160, 165-168, 211-218, 371.
Phantasie (-ren), fantasme (-r) (Freud) : 246 suiv, 262.
position : — du discours, 155, 164-168 ; — de la ligne, de la lettre, 211-218 ; — selon Marx, 139-141 ; — de l'objet perdu, 123-129, 284-285 ; — du signifiant plastique, 198-208, 208 n.
Position, position (Kant) : 139.
primaire (espace, processus —) : 18-19, 183-185, 193, 271-277, 379-380 ; — c. atemporalité (v. atemporalité), 151-155, 336-341 ; — c. inarticulation (v. flottant), 88-89, 349-351.
Raumscheu, peur (phobique) de l'espace (Worringer) : 195 n.
Real-Ich, Moi-réalité (Freud) : 124.
rébus : 60, 248-249, 295-307 ; ce livre c. —, 18.
recessus (v. déconstruction) : — et anamorphose, 376-379 ; — c. attention flottante, 380-383 ; — et déconstruction, 56-60, 319 ; — c. autre que la régression, 72, 358-360 ; — et surréflexion, 53-72.
reconnaissance, v. lire.
réconciliation (v. connaturalité, dialectique) : 12-17, 33-36, 41-43, 49-50, 135-138, 147-151, 179-180, 293-295 ; — et déconciliation, 19-23, 138-144, 355-359, 383 ; — c. désir inaccompli du peintre, 233-236.
référence, v. désignation.
régression : 273-274, 334-335 ; — et recessus, 72, 358-360 ; — non réversible, 356-357 ; — c. silence, 343-344.
renversement : 322-326, 355-387 ; — double, poétique, 231-239, 359-387 ; — critique, 383-385 ; — pulsionnel, 334-335 ; — et retournement, 385, 386-387.
représentant : — de chose (Freud), 300-303, 327, 344-347 ; — de mot (Freud), 303-306, 327, 339-345.
représentation : critique de la —, 377-379, 384-387 ; — et négation (Freud), 124 ; — c. position du sens, 182-189, 201-208 ; — et pulsion (Freud), 339-340, 344-347 ; — c. Vorstellung (Frege), 106, 361.
Rücksicht auf Darstellbarkeit, égards pour la figurabilité (Freud) : 243.
Sichtbarmachen, rendre visible (Klee) : 239.
Sinn, signification (Frege, Husselr) : 39, 41, 42, 45, 105 suiv., 115.
Signe : « — » linguistique, 73-89, 93-104, 105-116, 117,134, 211-218, 283 ; arbitraire du —, 73-89 ; — plastique et discours, 175 suiv., 198-200 ; — plastique et fantasme. 224-239 ; — et symbole (Hegel, Saussure), 43-52, 76.
Signification : « — » libidinale (Freud), 329-333, 348-354 ; — c. leurre d'opacité, 100-104 ; — c. sens en intériorité, 40-41, 283 ; — c. Sinn (Frege), 105-115 ; — c. transparence, 78-81 ; — c. valeur, 91-100, 141-144.
Stellung, position (Marx) : 139.
Streben (nach Warheit), aspiration (au vrai) (Frege) : 108.

support : relation du signe ou du terme au —, 196-198, 236-237, 376-379.
surréflexion : 53-60, 71-72, 155-157, 295, 375.
symbole : — selon Hegel, 43-52 ; — selon Saussure, 76.
terme : 73-89, 93-104, 138-141, 141-144, 215.
texte (v. écriture) : faux — du rêve, 262-270 ; faux — du rébus, 295-300.
textuel (v. écriture, figural) : 60-72, 169-178, 201-207, 211-218, 281-283 ; — en tant qu'affecté de déconstructions, 283-285, 300-303, 307-318, 339-341, 361-376.
transformation : — de phrases, 147-151, 298-303, 311-315, 324-326, 339-344.
transgression : 53, 246, 271, 277-279, 339, 348-354, 385-387.
transitionnel (v. entremonde) : objet —, 357-358, 382 ; ce livre c. objet — manqué, 18.
travail (v. condensation, déformation, déplacement, élaboration secondaire, figurabilité, renversement) : 17 ; — et œuvre, 144-146, 235-237, 314-316, 369-371, 384 ; — du rébus, 295-307 ; — du rêve, 239-270 ; — du rêve et pensée, 240-241, 295-300 ; — du rêve et surréflexion, 55 ; — de vérité, 15-19, 135-138, 281-283, 355-356, 380-381.
übersetzen, traduire (Freud) : 297.
übertragen, transposer, transférer (Freud) : 297.
Umkehrung, renversement (Freud, Marx) : 335.
utopie (v. flottant, primaire) : 17-19, 348-353, 359.
valeur, v. signification.
variance (v. continuité) : 58-60, 105-115, 135-138, 141-144, 219-224, 328-333.
veduta : 202-204.
Verdichtung, condensation (Freud) : 243.
vérité (v. travail) : 15-19, 135-138, 281-283, 355-356, 383, 385.
Verkehrung ins Gegenteil, renversement dans le contraire (Freud) : 335.
Verneinung, (dé)négation (Freud) : 117, 121, 131, 296.
Verschiebung, déplacement (Freud, Klee) : 243.
voir : — c. autre du lire, v. lire ; — c. autre du dire, v. désignation.
Vorstellung, représentation (Frege, Freud) : 79, 106 suiv., 366.
visible : — c. critère d'un classement des figures, 283 ; — de la vision, 56, 238, 344-347.
Wahrnehmung, perception, saisie en vérité (Hegel) : 40.
Wahreitswert, valeur de vérité (Frege) : 111.
Wesen, essence (Marx) : 139.
Wissenschaft, savoir c. science (Hegel) : 49.
Wunscherfüllung, accomplissement de désir (Freud) : 246 suiv., 273.
Zeigen, indiquer (Hegel) : 40, 53.
Zwischenwelt, entremonde (Klee) : 233.

TABLE DES SECTIONS

Le parti pris du figural 9
Le figural comme opacité 9
Le figural comme vérité 15
Le figural comme événement 19

Signification et désignation 25

Dialectique, index, forme 27
Négation dans le système et hors système 27
Dialectique et déictique 33
Prétendue intériorité du symbole 40
Prétendue extériorité de la comparaison 46

Recessus et surréflexion 53
La surréflexion, espoir de la phénoménologie 53
Non le geste, mais le recessus 56
Figure de la pensée : le *Coup de dés* 60

Signe linguistique ? 73
Quelle absence ? 73
Expression, signification, désignation 77
Double articulation et répression 84

Effet d'épaisseur dans le système 91
Champ 91
De la signification à la valeur 93
Compulsion d'opacité 100

L'épaisseur au bord du discours 105
Référence, signification, expression 105

La commutation et ses limites 110
Note sur l'absence de la commutation chez Husserl 115

Le Non et la position de l'objet 117
Le Non comme Oui 117
Négation et pulsion de mort 123

Appendice : S. Freud, La (dé)négation 131

L'opposition et la différence 135
Par-delà l'alternative 135
Un sexe non-humain 138
L'opposition est la différence significative 141
Trace d'un travail 144
Le sexe et la dispositio 147
Le temps refoule 151
Latéralité 155

VEDUTA SUR UN FRAGMENT DE L' « HISTOIRE » DU DÉSIR 163
Veduta 163
Espace neutre et position du discours 165
Figure et texte dans les manuscrits romans 168
Texte et figure dans les écrits romans 172
L'espace de la philosophie nouvelle 179
Rotation de l'espace pictural 189
Rotation inverse 202

L'AUTRE ESPACE 209

La ligne et la lettre 211
Le lisible et le visible 211
Une peinture qui parle 218
Indigence de l'écriture fantasmatique 224
L'entre-monde, au-delà du fantasme 229

« *Le travail du rêve ne pense pas* » 239
Déformation 240
Condensation 243
Déplacement 246
Figurabilité 248
Métaphore et discours 250
La condensation, métaphore ? 254
Pseudographie de l'élaboration secondaire 261

Connivences du désir avec le figural 271
L'espace du désir 271
Les figures 277

Le désir dans le discours 281
La connaissance et la vérité 281
Comment le figural est présent dans le discours 283
Parenthèse sur le peu de réalité 284
La métaphore et le geste 286
Quelques métaphores : où est leur geste ? 287
La phénoménologie et la connaturalité 291
L'expression comme réconciliation 293
Rebus (loquitur) 295
Le rebus travaille le discours... 300
Et travaille l'espace plastique 303
Le rébus et les règles 306
Intra et extra-textualisme 307
Lieu du sens 310
Un tableau raisonnable des folies poétiques 311
Qui travaille et comment ? 314
La reconnaissance de l'écart et sa récupération 316
Une sorte de « langue affective » 318
L'autre « langue affective » 321
Le leurre ne tient pas à l'image 322
Le poétique tient à la déconstruction 324

Fiscours, digure, l'utopie du fantasme 327
Champ pseudarchaïque 327
Le tableau du fantasme 328
Les destins de pulsion 333
Les destins des représentants de mot 339
Les destins des représentants de chose 344
« Battre » 348

Retour, auto-illustration, double renversement 355
Le retour et le poétique 355
Texte-objet flottant 360
Episode shakespearien 376
Ecoute flottante et double renversement 379
Episode shakespearien 385

OUVRAGES CITÉS 389
TABLE COMMENTÉE DES FIGURES ET PLANCHES 401
INDEX DES NOMS 415
INDEX DES PRINCIPAUX CONCEPTS ET DES TERMES ALLEMANDS 419
TABLE DES SECTIONS 425

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
12 JUIN 1971
SUR LES PRESSES DES
IMPRIMERIES RÉUNIES
22, RUE DE NEMOURS
RENNES

N° d'édition : 1120
Dépôt légal : 2e trimestre 1971