

Université de Limoges

École Doctorale Thématique : Cognition, Comportements, Langage(s)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Centre de Recherches Sémiotiques

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
en Sciences du langage

Présentée et soutenue par
Amir Biglari

Le 8 décembre 2011

**Sémiotique et pragmatique des passions
dans *Les Contemplations* de Victor Hugo**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur
Jacques Fontanille

Co-direction : Daniel Marcheix, Maître de Conférences HDR

Jury :

Jacques Fontanille, Professeur, Université de Limoges, Directeur
Daniel Marcheix, Maître de Conférences HDR, Université de Limoges, Co-directeur
Denis Bertrand, Professeur, Université Paris 8, Rapporteur
Louis Panier, Professeur émérite, Université Lyon 2, Rapporteur
Michel Bernard, Professeur, Université Paris 3, Examineur

Université de Limoges

École Doctorale Thématique : Cognition, Comportements, Langage(s)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Centre de Recherches Sémiotiques

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
en Sciences du langage

Présentée et soutenue par
Amir Biglari

Le 8 décembre 2011

**Sémiotique et pragmatique des passions
dans *Les Contemplations* de Victor Hugo**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur
Jacques Fontanille

Co-direction : Daniel Marcheix, Maître de Conférences HDR

Jury :

Jacques Fontanille, Professeur, Université de Limoges, Directeur
Daniel Marcheix, Maître de Conférences HDR, Université de Limoges, Co-directeur
Denis Bertrand, Professeur, Université Paris 8, Rapporteur
Louis Panier, Professeur émérite, Université Lyon 2, Rapporteur
Michel Bernard, Professeur, Université Paris 3, Examineur

Aux prisonniers politiques en Iran (2009-2011)

*Et à Haleh Sahabi et Hoda Saber,
Qui ont sacrifié leur vie sur le chemin de la liberté (2011)*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement mon directeur de thèse, Monsieur Jacques Fontanille, grâce à qui j'ai pu venir en France pour continuer mes études, et qui m'a fait l'honneur de diriger ce travail de recherche, pour sa présence rassurante et sa disponibilité sans faille, ses conseils précieux et sa générosité intellectuelle, sa rigueur exemplaire et son efficacité exceptionnelle.

Je désire ensuite exprimer toute ma gratitude envers Monsieur Daniel Marcheix qui m'a fait l'honneur de participer à la direction de ce travail, pour son accompagnement constant, pour toutes ses qualités humaines et toute la patience et confiance qu'il a montrées à mon égard, pour ses suggestions particulièrement intéressantes et éclairantes dans l'élaboration de cette thèse.

Je souhaite également témoigner ma reconnaissance à Monsieur Denis Bertrand, qui, avec ses nombreux cours et séminaires passionnants et enrichissants, m'a beaucoup aidé dans le développement de mes compétences sémiotiques, et qui, avec son soutien généreux, ses encouragements bienveillants et ses conseils avisés a contribué à ce travail, et qui m'a fait l'honneur de participer au jury.

Je voudrais aussi adresser de bien vifs remerciements à Messieurs Michel Bernard et Louis Panier qui m'ont fait l'honneur de participer au jury.

J'aimerais bien par ailleurs remercier chaudement Monsieur Claude Zilberberg pour tout l'intérêt qu'il a porté à ma recherche, toutes ses bontés et toutes ses remarques extrêmement utiles.

Que tous mes professeurs, en Iran et en France, qui m'ont fait partager et aimer leurs connaissances, qui m'ont porté par leurs encouragements, trouvent ici l'expression de ma reconnaissance la plus chaleureuse.

Je tiens enfin à remercier profondément à la fois tous les membres de ma famille pour toutes leurs gentilleses et leur soutien, et tous mes amis qui ne m'ont jamais laissé seul.

Parce que nous sommes au monde, nous sommes condamnés au sens.

Maurice Merleau-Ponty, 1976 (1945), p. XV.

Introduction

Jeune discipline en mouvement et en construction, la sémiotique propose une nouvelle théorie de la signification discursive et une méthode d'analyse originale et efficace. Le présent projet de recherche, inscrit dans le cadre théorique de la sémiotique de l'École de Paris, a pour corpus principal *Les Contemplations* de Victor Hugo.

Les deux premières parties relèvent de la sémiotique des passions, et la troisième a trait à ce que nous appelons la sémio-pragmatique. Plus précisément, les deux premières parties sont consacrées à l'établissement des formes passionnelles, notamment celles de l'espoir et du désespoir : après avoir examiné les définitions du dictionnaire et les résultats des réflexions des philosophes à ce sujet, nous allons nous attacher à l'analyse des formes passionnelles telles qu'elles se manifestent dans *Les Contemplations*. La troisième partie est consacrée au partage des formes passionnelles avec les lecteurs de ce recueil de poèmes, et à l'ensemble des stratégies du *faire croire* et du *faire éprouver*.

Nous proposons de préciser notre sujet en trois temps : choix du corpus, démarche et objectifs, présentation du plan du travail.

Le choix du corpus

Par rapport au choix des *Contemplations* de Victor Hugo, il semble important de répondre à deux types de questions. La première question est de savoir quelle est l'importance de cette œuvre pour notre cadre théorique ainsi que pour l'étude des phénomènes qui nous intéressent ici.

Il s'agit (i) de l'un des chefs-d'œuvre (ii) poétiques (iii) de la littérature (iv) romantique. Un chef d'œuvre faisant partie d'un trésor culturel, son examen est logiquement justifié en soi. Il relève de la littérature, qui est un champ majeur pour le sondage des passions. Comme l'indique Denis Bertrand, « la littérature est, de toutes les formes du discours social, celle qui, dans nos cultures, fixe, isole et valorise des identités, des types et des parcours passionnels »¹. Par conséquent, l'étude des passions telles qu'elles se manifestent dans la littérature ne peut que développer, enrichir et préciser les

¹ Denis BERTRAND, 2000a, p. 18.

idées et les théories formulées sur elles. En effet, comme le mentionne Anne Hénault : « La littérature se fait [...] le laboratoire d'un passionnel imaginé et anticipé comme éventuel modèle de vie tout autant que le miroir d'un passionnel vécu »². Aussi Marcel Proust a-t-il peut-être raison lorsqu'il dit dans *Le Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »³. *Les Contemplations* sont l'un des représentants majeurs du romantisme, à savoir le mouvement qui a ceci de particulier qu'il a su réhabiliter la passion – assez souvent considérée comme de « mauvaise réputation »⁴ – de façon durable : « Le romantisme retrouve un sens intentionnel positif à la passion, qui devient le ressort indispensable et enthousiasmant de l'action créatrice »⁵. Cet ouvrage est, en outre, poétique : les poèmes, comme le signale Claude Zilberberg, sont en général « toniques », caractérisés par « l'intensité affective qu'ils chiffrent »⁶.

Par ailleurs, pour l'analyse du champ passionnel des *Contemplations*, nous avons mis l'espoir et le désespoir au centre, dans la mesure où nous faisons l'hypothèse que le couple passionnel espoir/désespoir joue un rôle essentiel dans cet ouvrage, non seulement pour l'étude des passions, mais aussi dans sa structure générale : d'une part il forme une isotopie capitale, d'autre part, il est constructeur d'une « forme de vie »⁷. La question de l'isotopie d'un recueil de poèmes est une question complexe, car il est souvent difficile d'identifier des sèmes récurrents qui servent à relier différents poèmes, qui ont chacun leur clôture et leur unité. Dans cet ouvrage, pour reprendre la terminologie de Jacques Fontanille, on peut dire qu'il s'agit d'un mode d'isotopie entre « familles » et

² Anne HÉNAULT, 1994, p. 4.

³ Marcel PROUST, 1992 (1927), p. 191.

⁴ Michel COLLOT, 1997, p. 9. Il explique : « L'émotion a mauvaise réputation. Collective, elle se prête à toutes sortes de débordements et de manipulations, au profit parfois des idéologies les plus dangereuses. Individuelle, elle implique une perte de maîtrise, une aliénation de soi et de l'autre. Nuisible politiquement et moralement, elle est désastreuse en poésie. L'expression sans retenue des émotions, croyant atteindre la singularité et l'authenticité, reproduit en général les pires stéréotypes, faute d'avoir soumis ce qui est vécu et ressenti à la moindre élaboration » (1997, p. 9).

⁵ Élisabeth RALLO DITCHE, Jacques FONTANILLE, 2005, p. 8.

⁶ Claude ZILBERBERG, 2009, p. 269.

⁷ La notion de « forme de vie », proposée par WITTGENSTEIN (1961 (1953), p. 121), désigne un ordre de détermination supérieur et englobant qui commande les actes de langage et les productions discursives. C'est « l'ensemble cohérent des choix sémiotiques qui correspondent soit à un individu (idiosyncrasie) soit à un groupe (sociosyncrasie), et qui constitue les éléments d'une sous-culture » (FONTANILLE, exposé à l'Université de Limoges, janvier 2011).

« agglomérats »⁸. Si certains poèmes ne tolèrent pas une isotopie dominante, et qu'ils imposent donc des points de vue localisés, plusieurs poèmes ont pour thème l'espoir et le désespoir : ceux-ci semblent constituer une isotopie régissante profonde, qui contrôle l'ensemble des isotopies partielles, et qui commande la signification d'ensemble. En effet, l'isotopie espoir/désespoir participe de la poétique hugolienne, mieux, elle est créatrice d'une « forme de vie », d'ordre concessif : les objets de désespoir sont innombrables, pourtant il faut garder de l'espoir ; il y a de l'espoir au fond du désespoir.

Le deuxième type de question essentielle qui se pose dans ce choix de corpus est peut-être de savoir s'il est encore possible de parler de Victor Hugo. Peut-il être un sujet d'actualité ? Tout n'a-t-il pas été dit sur son œuvre ? En réalité, tout texte littéraire est « une sorte d'objet universel, qui se lit d'âge en âge, de diverses façons, et à des niveaux différents »⁹. Il est vrai que l'œuvre de Hugo a été beaucoup étudiée, mais il faut préciser quelles parties de son œuvre, quels aspects, dans quels objectifs, dans quels cadres. Une recherche bibliographique quantitative des travaux sur ou autour de l'œuvre littéraire de Victor Hugo montre que ceux-ci ont surtout porté sur ses romans, puis sur son théâtre, et que sa poésie a été moins souvent traitée. De plus, les travaux sur sa poésie ont été souvent orientés vers la stylistique, la métrique, la versification, et quelquefois vers des analyses biographique, socio-historique, thématique, etc. Quant aux *Contemplations*, même si cet ouvrage est le recueil de poèmes le plus exploré de Hugo, l'espoir et le désespoir, même du point de vue thématique, n'ont été qu'à peine effleurés ; et la manière dont ce texte implique le lecteur et *fait partager* les passions n'a pas été abordée. D'ailleurs, l'approche que nous adoptons est la sémiotique. Il s'agit donc d'une approche nouvelle, et de plus, centrée sur des aspects sur lesquels on n'a pas réellement travaillé dans ce corpus.

Par ailleurs, du point de vue sémiotique, ce corpus est d'une importance particulière. À notre connaissance aucun travail sémiotique monographique n'a traité la

⁸ Selon FONTANILLE : « Parmi toutes les formes de totalités imaginables (notamment dans la perspective de ce domaine de la logique qu'on appelle la *méréologie*), on pourrait distinguer les trois suivantes, qui présentent les contrastes les plus importants » : (i) « agglomérats » : « L'unité est procurée par *une seule partie* : une partie unique, différente de toutes les autres parties, est pourtant connexe à elles toutes ; par exemple, un fleuve relie tous les quartiers d'une ville » ; (ii) « séries » : « L'unité est procurée par *toutes les parties* : toutes les parties possèdent quelque chose qui leur est commun, soit une sous-partie, soit le genre ; par exemple, des animaux de la même espèce constituent un troupeau » ; (iii) « familles » : « L'unité est procurée par *des groupes de parties* : chaque partie a quelque chose en commun avec au moins une autre partie, en général la plus proche ; par exemple, un paysage forme un tout parce que la rivière se loge à la rencontre de deux flancs de colline, parce que la forêt recouvre à la fois un pan de colline et une partie de la plaine, parce que le hameau est situé dans la plaine, mais en bordure de rivière, etc. » (1999a, p. 19-20).

⁹ Élisabeth RALLO DITCHE, Jacques FONTANILLE, Patrizia LOMBARDO, 2005, p. 3.

poésie romantique. Et pourtant elle est sans doute l'un des viviers des passions, plus que tout autre discours. Il semble que pour examiner les passions pour elles-mêmes, et non pas leurs relations avec l'action, la poésie lyrique soit un bon choix. Dans un roman, la passion est souvent corrélée à l'action, alors que dans la poésie lyrique, très centrée sur les passions, celles-ci peuvent être observées étroitement et profondément. Aussi ce travail de recherche pourrait-il apporter à la fois à la littérature, en proposant une nouvelle approche de la poésie de Hugo, et à la sémiotique.

La démarche et les objectifs

Anne Hénault affirme en 2002 : « ces vingt dernières années ont vu bien des explorations théoriques nouvelles. Il faut le reconnaître, la pratique, l'application n'a pas suivi pour l'instant à proportion de ces hardiesses théoriques »¹⁰. À la fois pour profiter de l'apport de ces théories, et pour les affiner et les développer, il faut donc aller aussi vers la "sémiotique concrète"¹¹. Sans doute, comme l'indique Jacques Fontanille, la sémiotique des passions est-elle l'un des champs théoriques peu abordés : « il manque encore à la sémiotique des passions l'appui d'un grand nombre d'analyses concrètes »¹². En sémiotique des passions, on constate d'une part le manque de travaux monographiques, notamment interculturels, soit sur des ensembles passionnels cohérents, soit sur des œuvres, et d'autre part l'absence d'examen critique de la valeur heuristique et de la pertinence théorique des modèles de la sémiotique sur cette question. Par ailleurs, la question du partage passionnel avec les lecteurs, à la fois dans son aspect théorique et dans sa confrontation avec un texte concret, telle que nous l'envisageons dans la dernière partie, est une question peu abordée, en sémiotique aussi bien que dans d'autres approches.

¹⁰ Anne HÉNAULT, 2002, p. 9.

¹¹ Nous utilisons, dans tout ce travail, les guillemets français pour les citations, et les guillemets anglais pour nos propos.

¹² Jacques FONTANILLE, 2000b, p. 3. Il précise : « La sémiotique de l'action s'est édifiée à partir d'un nombre considérable d'analyses pratiques, d'études de contes et de récits divers, celles de Propp et de quelques autres. Là est sa force. La sémiotique des passions, au contraire, s'est édifiée, tout en cherchant à répondre aux besoins de l'analyse concrète des discours, à partir d'un développement théorique de la composante modale, comme le prolongement d'un nouvel acquis théorique et non comme la synthèse issue de pratiques sémiotiques. Elle requiert donc, pour être consolidée, de nombreuses analyses concrètes, autant pour vérifier la validité des premières hypothèses avancées que pour accumuler les "problèmes" et les questions sans lesquels on risquerait d'en rester à la pure spéculation » (1991c, p. 97).

Dans notre travail, la priorité est donnée au discours et aux phénomènes que nous essayons d'élucider. Nous nous efforçons de mettre la théorie au service et à l'épreuve du texte : il s'agit d'une tentative d'éclaircissement des phénomènes discursifs, mais aussi d'éprouver, chemin faisant, la validité et l'efficacité des propositions et des instruments d'analyse sémiotique. En effet, ce qui nous importe, c'est le discours en tant que "tout de signification" relativement autonome, construit d'articulations internes et d'agencements propres, c'est-à-dire que ses rapports avec le poète ou avec le lecteur empirique ne sont pas notre préoccupation, même s'ils sont sans doute intéressants. Dans notre approche, d'une part, en libérant le sujet des contraintes biographiques, nous considérons le discours comme un champ de manœuvre pour peindre le possible de l'humain, des expériences, des aventures, en l'occurrence des états d'âme, qui peuvent appartenir à tout être humain¹³ : les passions sont considérées comme des effets de sens inscrits et manifestés dans et par le langage ; et d'autre part, en mettant de côté la réception collective d'une œuvre à une époque, ainsi que sa réception individuelle par une subjectivité, nous envisageons le lecteur tel qu'il est défini par le discours, lequel est en mesure de produire en lui-même, « au moins partiellement, les conditions contextuelles de sa lecture »¹⁴. Nous précisons nos objectifs en même temps que la présentation du plan du travail.

Le plan du travail

Les trois parties de ce travail correspondent, grosso modo, respectivement à l'étude du contenu, de la mise en discours du contenu, et de l'aspect pragmatique ; en d'autres termes, il s'agit respectivement de l'étude de la dimension impersonnelle, personnelle et interpersonnelle du discours.

¹³ Cela rejoint l'opinion d'ARISTOTE selon laquelle la poésie est supérieure à l'histoire, deux domaines fondés sur deux modes d'existence différents : l'histoire est fondée sur le mode réalisé, qui a donc affaire à un mode clos, alors que la poésie est basée sur le mode potentiel, qui a donc affaire à un monde ouvert : « l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique [= « profonde » dans certaines traductions] et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier » (1990 (IV^e siècle av. J.-C.), p. 42).

¹⁴ Denis BERTRAND, 2000a, p. 14.

La première partie, intitulée « Sémiotique et passions. De l'espoir et du désespoir », est composée de trois chapitres¹⁵. Le premier chapitre inscrit notre projet dans une vision plus large, en revenant brièvement sur les bases : ses deux sections évoquent respectivement la sémiotique générale et la sémiotique des passions, tout en mettant l'accent sur les aspects qui éclairent notre voie et qui nous serviront dans nos analyses. Nous évoquerons surtout la constitution, l'état actuel, le fondement théorique, les objectifs et la méthode de ces domaines. Au cours du deuxième chapitre, en partant du postulat selon lequel les mots sont de brefs discours condensés dont les définitions en sont les expansions, nous nous attachons à présenter une lecture sémiotique à partir des définitions que propose le dictionnaire pour les lexèmes espoir et désespoir ainsi que pour leurs dérivés directs, afin de déceler certaines de leurs caractéristiques sémantiques et syntaxiques sous-jacentes. Cela permet de savoir ce que la langue française a déposé dans le contenu de ces deux configurations passionnelles lexicalisées, cela nous munit de la prévisibilité pour les analyses discursives, et nous saurons également de quels phénomènes on parle précisément dans la suite du travail. Cela révèle en même temps les limites d'un tel projet si on s'y borne, ainsi que les points forts et les faiblesses des définitions du dictionnaire. Le troisième chapitre, tout en parcourant la tradition philosophique sur les passions – critiquée par les sémioticiens –, et surtout les réflexions de plusieurs philosophes sur l'espoir et le désespoir, aura pour objectif de compléter et d'enrichir à partir de celles-ci les acquis du deuxième chapitre.

La deuxième partie, intitulée « Espoir et désespoir dans *Les Contemplations* », au-delà de la dimension impersonnelle qui est indépendante de l'instance de discours, et au-delà de l'analyse des définitions des lexèmes, s'attache à décrire les sémèmes passionnels espoir et désespoir dans ce recueil de poèmes : il s'agit donc des configurations construites par l'analyse, considérées dans une énonciation assumée par la prise de position d'une instance subjective, qui, par nature, ne se contente pas de convoquer, de confirmer ou de réitérer les catégories et les formes imprimées dans la langue, mais qui, au contraire, ne cesse de les révoquer, infirmer et infléchir. Dans cette partie, tout en étant pourvu des grilles préalables d'analyse et des moyens de prévisibilité, grâce, d'un côté, à la théorie de la sémiotique des passions, et de l'autre, aux résultats des analyses de la première partie,

¹⁵ Nous utilisons trois dénominations pour les divisions de notre travail : « partie » s'applique à chacune des trois grandes divisions ; chaque « partie » est composée de trois « chapitres », et chaque « chapitre » comprend des « sections ».

nous tenterons notamment (i) de mieux connaître l'espoir et le désespoir, (ii) d'identifier les particularités de la mise en discours de ces passions ainsi que le parcours passionnel du sujet dans le recueil de Victor Hugo, (iii) de mettre à l'épreuve la valeur heuristique de la théorie sémiotique. Cette partie est composée de trois chapitres : le premier a pour objectif de situer *Les Contemplations* dans le contexte littéraire, en passant par l'évocation des origines, des principes et des thèmes du romantisme, ainsi que la genèse, la réception et la structure du recueil. Le deuxième chapitre est consacré au désespoir en trois sections : actantialité et modalité, temporalité, manifestations somatiques et perception. Le troisième chapitre porte sur le sujet passionnel en devenir, qui traverse trois moments décisifs, qui correspondent à trois sections de notre travail : la colère (la révolte), la soumission, l'espoir.

La troisième partie, intitulée « Étude sémio-pragmatique : partage passionnel », souligne la dimension intersubjective du discours : elle tente d'examiner comment *Les Contemplations font croire* aux lecteurs, et surtout comment elles *font éprouver*. Au premier chapitre, nous évoquerons, dans un premier temps, la question de la communication littéraire, notamment au travers de ses partenaires, c'est-à-dire le producteur et le coproducteur (lecteur) ; et dans un deuxième temps, nous préciserons le *faire croire* et le *faire éprouver*. Les deux chapitres suivants mettent en avant *Les Contemplations*. Le deuxième chapitre s'intéressera à la macrostructure – aux éléments discursifs qui surdéterminent l'ouvrage entier –, spécialement au genre, au mode d'énonciation à vue macroscopique, à l'ethos construit par la préface, et au plan de l'expression. Le troisième chapitre sera consacré à la microstructure – aux éléments discursifs qui n'interviennent que localement, mais systématiquement –, particulièrement les expressions déictiques, le mode d'énonciation à vue microscopique, l'implicite, et les figures de rhétorique. Cette partie sera en réalité un effort parallèle pour (i) éclairer certaines particularités de notre corpus ; (ii) en dégager l'effet illocutoire, c'est-à-dire la manière dont il implique le lecteur et surtout la manière dont il lui *fait éprouver* ; (iii) étudier chaque question dans une optique plus élargie que celle du seul corpus afin d'en examiner les enjeux généraux ; (iv) éprouver la pertinence et la solidité des théories sémiotiques, pragmatiques, linguistiques et littéraires utilisées dans leur confrontation avec les discours effectifs, et contribuer à les préciser, clarifier et développer.

Première partie
Sémiotique et passions
De l'espoir et du désespoir

Chapitre I

Sémiotique et passions

Nous envisageons dans ce chapitre de présenter un exposé théorique en deux temps : d'abord sur la sémiotique générale de l'École de Paris, ensuite sur la théorie de la sémiotique des passions. Tout en parcourant leur constitution, état actuel, particularité et efficacité, nous allons essayer d'en expliquer les fondements, les objectifs et la méthode afin d'en dégager des outils et des concepts qui nous serviront pour les analyses concrètes.

1. La sémiotique générale

La sémiotique n'est pas une dénomination avec un sens univoque. Ce même terme peut désigner plusieurs courants théoriques bien différents. La sémiotique telle que nous la pratiquons, celle de l'"École de Paris", est « un projet scientifique » qui, à partir du « postulat de l'intelligibilité du monde », définit comme visée « l'augmentation du savoir sur l'homme »¹⁶ à travers la découverte des univers du sens discursif. Plus précisément, il s'agit à la fois d'un « projet de construction d'une théorie générale de la signification » et d'une « méthode d'analyse des discours et des pratiques signifiantes »¹⁷. En dépit de leur apparence contradictoire, ces deux démarches se présupposent nécessairement et sont complémentaires : l'une sans l'autre n'a pas de sens. Nous tenterons d'éclairer et de préciser chacune de ces démarches et la manière dont elles s'articulent. Avant, il nous a semblé utile de revenir brièvement sur les disciplines fondatrices de la sémiotique. Ensuite, nous essayons de définir l'objet de la sémiotique. À la fin, nous aborderons les principes fondamentaux ainsi que la méthode de la sémiotique dans sa double intention.

¹⁶ Algirdas Julien GREIMAS, 1976c, p. 12.

¹⁷ Éric LANDOWSKI, 1997, p. 15.

1.1. Les disciplines fondatrices

Apparue dans les années soixante, la sémiotique est un produit interdisciplinaire fondé sur la linguistique, l'anthropologie et la philosophie. La linguistique, considérée comme « science pilote » dans les années cinquante, car la plus élaborée et formalisée, a su inspirer et influencer les autres sciences humaines, surtout en leur procurant sa méthode rigoureuse. Elle est également la source principale de la constitution de la sémiotique, celle de ses principaux modèles d'analyse, notamment avec Saussure, Hjelmslev et Benveniste. Les principes fondateurs de la sémiotique ont pour origine les théories de Saussure. Ses travaux ont été « le premier acte d'une *théorisation* véritablement rationnelle des phénomènes langagiers »¹⁸ et ont abouti à « une radicale révision de la méthodologie des sciences humaines »¹⁹. Au-delà de la linguistique, ils impliquaient des questions épistémologiques, telles que le refus des préjugés humanistes, l'affirmation d'un principe d'empirisme, l'analyse immanente. Chez Hjelmslev, le continuateur de Saussure, la sémiotique trouve « les conditions de possibilité d'une description formelle du contenu des langages dans le cadre d'une théorie à vocation scientifique »²⁰. D'ailleurs, la fonction sémiotique majeure, à savoir la relation entre les deux plans du langage, soit le plan de l'expression et le plan du contenu, chacun comprenant une forme et une substance, est sans doute le grand héritage de Hjelmslev²¹. D'autre part, il ne faut pas ignorer le rôle important des travaux formels d'Étienne Souriau et de Lucien Tesnière, respectivement sur les situations dramatiques et sur la syntaxe de la phrase. Souriau a développé l'idée que les actants sont en nombre limité, Tesnière a montré le lien entre la théorie des actants et la linguistique structurale. Aussi, pendant une longue période, la sémiotique s'est focalisée sur des structures énoncées, en refusant toute étude de l'énonciation et du sujet du discours. Mais au fur et à mesure, les théories de Benveniste ont trouvé leur place à l'intérieur de l'approche sémiotique, et depuis, l'acte d'énonciation, non pas en tant que réalité

¹⁸ Anne HENault, 1997 (1992), p. 10.

¹⁹ Anne HENault, 1997 (1992), p. 9.

²⁰ Denis BERtrand, 2000a, p. 11.

²¹ Cette distinction reprend et développe évidemment la dichotomie signifiant/signifié de SAUSSURE. Selon HJELMSLEV : « Dans le but de préciser la nature de la fonction sémiotique, Saussure s'est hasardé à considérer l'expression et le contenu, pris séparément, sans s'occuper de la fonction sémiotique » (1968-1971 (1943), p. 67).

extralinguistique, mais en tant que simulacre construit à partir de l'énoncé, ainsi que les opérations énonciatives prennent le dessus dans les études sémiotiques²².

En ce qui concerne l'anthropologie, quatre noms s'imposent : Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss et Georges Dumézil. Propp, dont la démarche peut être qualifiée de « préstructuraliste »²³, a su, d'une part, montrer « que pour articuler le sens, produire une signification structurelle, il fallait faire apparaître les invariants, à savoir les fonctions ordonnées »²⁴, et d'autre part spécifier le genre du conte merveilleux. Ses analyses du conte russe ont été la grande source de la théorie narrative, à savoir l'une des théories fondamentales de la sémiotique, sur laquelle ont été bâties plusieurs autres théories. Geninasca affirme : « Tout se passe comme si Greimas s'était donné pour tâche de reformuler, à l'intérieur d'une théorie cohérente, les résultats de recherches menées en toute indépendance l'une de l'autre mais qui, en dépit de la variété de leur objet, conte populaire, situations dramatiques, syntaxe de la phrase, présentent d'indéniables analogies »²⁵. Dans le même cadre, l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss a joué un rôle déterminant. Fidèle à la démarche amorcée par Propp, il voulait « extraire d'une richesse et d'une diversité empiriques qui débordent toujours nos efforts d'observation et de description, des constantes qui sont récurrentes en d'autres lieux et en d'autres temps »²⁶. Toute la démarche sémiotique insiste sur cette recherche des constantes, des invariants, au-delà des innombrables manifestations discursives. Greimas mène à son terme la tentative inaugurée par Propp et poursuivie par Lévi-Strauss ; il met en avant le paradigmatique au détriment du syntagmatique : « ce qui permet d'organiser le discours ce n'est pas tellement la succession de fonctions [...], mais c'est la projection à distance de

²² Par exemple la problématique du discours en acte a notamment été développée avec les travaux de Jacques FONTANILLE : au lieu de choisir « une approche statique, qui ne concerne que les unités instituées, stockées dans une mémoire collective sous la forme d'un système virtuel » (2003, p. 24), au lieu d'envisager, comme elle « le faisait à ses débuts, la signification comme résultant d'articulations déposées dans un énoncé achevé », la sémiotique, dans une approche dynamique, « s'exerce maintenant à en repérer l'émergence, à dégager les opérations qui la produisent » (1999a, p. 7). Le discours est alors un vivier où des figures formées par d'autres discours antérieurs ne cessent d'être convoquées, confirmées, réitérées, ou révoquées, infirmées, infléchies, et tout ceci sous le contrôle de l'énonciation. Ainsi, « le point de référence du changement sera toujours la position de l'instance de discours » (1999a, p. 9) : « le point de vue de la praxis énonciative doit l'emporter sur (au sens de "prendre le dessus", et non au sens de "remplacer") celui du parcours génératif » (1999a, p. 5). Rappelons que « la praxis, c'est [...] cet ensemble ouvert d'énonciations enchaînées et superposées, au sein duquel se glisse chaque énonciation singulière » (2003, p. 109).

²³ Jacques GENINASCA, 1982, p. 70.

²⁴ Jean-Claude COQUET, 1982, p. 21.

²⁵ Jacques GENINASCA, 1982, p. 72.

²⁶ Claude LEVI-STRAUSS, 1974 (1958), p. 95.

termes appartenant à la même structure. [...] C'est le paradigmatique qui organise le syntagmatique »²⁷.

Marcel Mauss, dans ses travaux d'ethnologie et d'anthropologie, souligne notamment les régimes d'équivalence et le fait que la valeur n'existe qu'à l'intérieur d'un circuit fermé. Georges Dumézil, à son tour, dans ses travaux sur la mythologie comparée, sert de la même façon de modèle à la sémiotique : une réalité signifiante complexe peut se réduire aux relations conceptuelles sous-jacentes, simples et hiérarchisées.

Dans son aspiration à la scientificité, la sémiotique a tiré de grandes leçons de la linguistique et de l'anthropologie, en fonction de l'objet d'étude de chacune d'elle : la rigueur, l'objectivation, l'abstraction et la spécification. La sémiotique trouve « ses modèles formels » en linguistique et « ses premiers modèles sémantiques »²⁸ en anthropologie. C'est grâce aux modèles formels qu'elle a pu prolonger et systématiser les découvertes de l'anthropologie.

La prise en compte de la phénoménologie a apporté de nouveaux moyens d'analyse et de nouveaux « outils conceptuels »²⁹ à la sémiotique. Edmond Husserl, Maurice Merleau-Ponty et Paul Ricœur³⁰ ont été les inspirateurs des sémioticiens, notamment la notion husserlienne de l'« incomplétude », soit « un décalage sensible entre la manifestation offerte et celle qui était attendue »³¹. En effet, la sémiotique emprunte à la phénoménologie l'« approche relativiste d'un sens, sinon toujours inaccompli, du moins toujours suspendu dans les filets du discours »³². Les expressions « voile du paraître »³³ et « écran du paraître »³⁴ chez Greimas, ainsi que « le paraître du sens »³⁵ chez Denis Bertrand font preuve de l'infiltration de la phénoménologie en sémiotique. Cette

²⁷ Algirdas Julien GREIMAS, 1984, p. 9.

²⁸ Jean-Claude COQUET, 1982, p. 20.

²⁹ Jean-François BORDRON, 2011, p. 14.

³⁰ Les rapports de RICŒUR avec la sémiotique semblent à bien des égards plus complexes même si la phénoménologie peut sembler les unir pour partie. Voir ses contributions dans *Les Nouveaux Actes Sémiotiques*, voir aussi son débat avec GREIMAS (1989, publié dans Anne HENAULT, 1994, pp. 191-215). RICŒUR a suivi les travaux de Greimas et de son équipe depuis les années soixante, et ses livres *Temps et récit* (1983, 1984, 1985) et *Soi-même comme un autre* (1990) témoignent de cette attention permanente.

³¹ Jacques FONTANILLE, 1995, p. 8.

³² Denis BERTRAND, 2000a, p. 13.

³³ Algirdas Julien GREIMAS, 1970, p. 100.

³⁴ Algirdas Julien GREIMAS, 1987, p. 78.

³⁵ Denis BERTRAND, 2000a, p. 7.

« incomplétude », en quelque sorte décevante comme phénomène, fait contreponds à l'optimisme hérité du structuralisme qui consiste à dire que « tout se tient ».

L'approche phénoménologique propose en réalité une rupture avec les approches formelles : si celles-ci mettent en avant des schémas théoriques universels et des formes généralisables, celle-là insiste sur la singularité de l'expérience sous-jacente à la production discursive. Pourtant, la sémiotique fournit les conditions d'une conciliation entre ces deux démarches, qui, chacune à son tour, contribuent à l'appréhension de la signification.

1.2. L'objet d'étude

Tout en étant constituée à partir des disciplines évoquées, la sémiotique a construit sa propre épistémologie, sa propre méthodologie et ses propres théories. La sémiotique est souvent connue en tant que "sciences de signes" ou "théorie du signe et des systèmes de signes". Même si l'étude des signes correspond à certaines sémiotiques, ou plutôt sémiologies, elle ne convient pas à la sémiotique de l'École de Paris³⁶. Celle-ci, ayant pour objet l'étude de la signification, ne peut établir des liens avec des signes qu'indirectement : le signe fait appel à la signification, de même que la signification se manifeste à travers le signe ; le signe est infécond sans la signification, de même que la signification est non existante sans la présence du signe. En réalité, cette sémiotique ne s'occupe pas directement des signes, mais de ce qui se passe en deçà et « au-delà du signe »³⁷, « entre les signes, [...] plus particulièrement [les] relations qu'entretiennent les composantes des signes »³⁸, et « sous les signes » comme l'affirme Greimas : « une sémiotique, c'est un "système de signes", mais à condition de dépasser ces signes et de regarder [...] ce qui se

³⁶ Jean-Marie FLOCH fait remarquer que l'une des principales raisons de cette confusion sémantique liée au terme « sémiotique » est d'ordre historique : « il ne faut pas ignorer d'autre part que le terme de sémiotique désigne aussi une science générale des signes et une recherche sur leur possible typologie fondée par le philosophe et logicien américain Charles S. Peirce, contemporain de F. de Saussure : une "sémiotique" – c'est bien le mot choisi par Charles S. Peirce – où le privilège est donc encore donné au signe. R. Jakobson mais surtout Cl. Lévi-Strauss, E. Benveniste, R. Barthes et A.J. Greimas ont-ils fait le bon choix en adoptant le mot de sémiotique à leurs yeux plus international et donc *a priori* plus favorable à la promotion de l'héritage saussurien ? Rien n'est moins sûr. Peut-être leur eût-il fallu alors quelque solide étude de marketing ou quelque précieux conseil en packaging ! Tant pis : l'essentiel est ici que le lecteur sache à quoi s'en tenir et que l'opérationnalité de l'approche choisie puisse être correctement et clairement illustrée » (2005 (1990), p. 8).

³⁷ Algirdas Julien GREIMAS, 1976b, p. 40.

³⁸ Joseph COURTES, 2005 (2003), p. 71.

« passe sous les signes »³⁹. La sémiotique de l'École de Paris soutient que la signification naît, non pas de l'addition des propriétés des signes, mais d'un système de corrélations dans lequel ils se situent, des « relations structurelles, sous-jacentes et restructurables »⁴⁰, et elle s'attache donc à « décrire les réseaux intégrateurs du signe et non le signe »⁴¹. Merleau-Ponty montre cette relation entre le signe et la signification, et notamment l'importance du deuxième par rapport au premier, avec deux exemples et une métaphore : « les sons ne sont pas seulement les "signes" de la sonate, mais elle est là à travers eux [...]. De la même manière l'actrice devient invisible et c'est Phèdre qui apparaît. La signification dévore les signes »⁴².

L'objet de quête de la sémiotique est la signification, c'est-à-dire « le sens articulé »⁴³ dans un langage. Rappelons que le sens est en soi une substance⁴⁴, donc une entité informe et insaisissable, « comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité »⁴⁵. Pour le saisir, il faut recourir à l'"espace" où il apparaît doté d'une forme, à savoir dans le discours. Le discours est le lieu du partage des expériences, où la substance informe et insaisissable prend forme et devient appréhensible. Par exemple, comment s'apercevoir de la conception du temps chez un locuteur sans que celle-ci soit exprimée à travers un langage ?

Aussi la sémiotique est-elle l'une « des disciplines de la forme »⁴⁶ : elle s'occupe de la corrélation entre la forme de l'expression et la forme du contenu, ou de celle-ci seule. Bien évidemment, cette distinction, d'un côté entre la forme et la substance, et de l'autre, entre l'expression et le contenu, n'est que formelle, par obligation méthodologique, et ne

³⁹ Algirdas Julien GREIMAS, 1987b, p. 302-303. Voici la citation complète de GREIMAS : « C'est parce que j'ai vu, après un travail de cinq ou six ans, que la lexicologie ne menait nulle part – que les unités lexèmes ou signes ne menaient à aucune analyse, ne permettaient pas la structuration, la compréhension globale des phénomènes – que j'ai compris que c'est "sous" les signes que les choses se passent. Évidemment, une sémiotique, c'est un "système de signes", mais à condition de dépasser ces signes et de regarder, je me répète, ce qui se passe sous les signes. Ce genre de postulat ou d'intervention, il a fallu que je le vive pour vraiment y adhérer. Pour moi, la non pertinence du niveau des signes, je l'ai vécue dans mon expérience lexicologique ».

⁴⁰ Denis BERTRAND, 2000a, p. 9.

⁴¹ Michel ARRIVE, Jean-Claude COQUET, 1987, p. 7.

⁴² Maurice MERLEAU-PONTY, 1976 (1945), p. 213.

⁴³ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÈS, 1979, p. 352.

⁴⁴ Louis HJELMSLEV prend le « *sens* » pour l'équivalent de la « substance linguistique » (1968-1971 (1943), p. 103).

⁴⁵ Ferdinand de SAUSSURE, 1995, (1916), p. 155.

⁴⁶ Algirdas Julien GREIMAS, 1984, p. 20.

doit pas masquer leur indissoluble fusion dans le discours effectif, car comme l'indique Hjelmslev : « La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité : expression et contenu sont solidaires et se présupposent nécessairement l'un l'autre. Une expression n'est expression que parce qu'elle est l'expression d'un contenu, et un contenu n'est contenu que parce qu'il est contenu d'une expression »⁴⁷.

En effet, en considérant la signification comme « omniprésent[e] et multiforme »⁴⁸, la sémiotique contribue à la réalisation du rêve de Saussure, en marquant un double dépassement par rapport à la sémantique : (i) en excédant les limites de la phrase et en déterminant comme l'unité optimale d'analyse le discours, car d'une part c'est la signification globale, celle du discours, qui commande et contrôle la signification locale, celle des unités⁴⁹, d'autre part car le discours permet un niveau de compréhension bien plus élevé par rapport aux différents phénomènes d'ordre perceptif, passionnel, cognitif, narratif, etc. ; (ii) en élargissant son champ de recherche à tous les systèmes de signification, quel que soit le langage qui les exprime et les manifeste – verbal, visuel, plastique, gestuel, musical, etc. –, ce qui est fondé sur l'hypothèse de « l'unicité du phénomène de la signification »⁵⁰.

C'est dire que la sémiotique, à la différence de la plupart des disciplines, et semblable de ce point de vue à la philosophie, n'est pas établie en vue de l'étude d'un objet particulier, mais elle est une méthode. Ainsi la manière de penser et de faire d'un sémioticien littéraire sera-t-elle plus proche du sémioticien de l'audiovisuel, de l'architecture, du monde naturel, etc., que du spécialiste traditionnel de la littérature ou du critique littéraire. La sémiotique propose, de fait, un nouveau recoupement, ce qui permet, de nouveaux regroupements parmi des spécialistes qui viennent de disciplines fort diverses.

⁴⁷ Louis HJELMSLEV, 1968-1971 (1943), p. 66-67. SAUSSURE, sans doute la principale référence de Hjelmslev, avait dit : « L'entité linguistique n'existe que par l'association du signifiant et du signifié ; dès qu'on ne retient qu'un de ces éléments, elle s'évanouit (1995 (1916), p. 144).

⁴⁸ Algirdas Julien GREIMAS, 2007 (1966), p. 8.

⁴⁹ Ferdinand de SAUSSURE mentionne : « ce serait croire qu'on peut commencer par les termes et construire le système en en faisant la somme, alors qu'au contraire c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme » (1995 (1916), p. 157).

⁵⁰ Denis BERTRAND, 2000a, p. 8.

1.3. Les principes fondamentaux et la méthode

La sémiotique se présente comme un faire objectif à visée universelle. Capable de prédire, réfutable, elle respecte une méthode, c'est-à-dire un certain nombre de principes, que nous évoquons à travers quatre items.

1.3.1. Des relations internes

« [S]'il n'y a de science que du général, il n'y en a aussi que du clos »⁵¹. L'objectif de limiter l'objet d'étude, c'est d'en éliminer l'hétérogène, afin de s'occuper, en l'occurrence, d'un "tout de signification" homogène pour l'examiner profondément et pertinemment. Il faudra donc poser des bornes pour limiter l'objet d'étude, il faudra respecter le "principe d'immanence". La question essentielle est de déterminer l'emplacement des bornes. Greimas affirmait : « hors du texte, pas de salut »⁵². Mais où s'arrête le texte ? La réponse à cette question relève d'un choix épistémologique décisif, mais elle est aussi une question stratégique qui dépend de l'état d'avancement de la recherche dans cette science en mouvement. Par exemple, la sémiotique qui évinçait à ses débuts le sujet d'énonciation, a décidé à un moment donné de l'intégrer, voire de lui accorder la position faîtière, dans l'économie générale de sa théorie. Récemment, Jacques Fontanille a considérablement déplacé les bornes traditionnelles de l'immanence en théorisant « une sémiotique des pratiques [qui] ne consiste [...] pas à plonger un objet d'analyse quelconque dans son contexte, mais au contraire à intégrer le contexte dans l'objet à analyser, en tirant toutes les conséquences »⁵³. Selon lui, ce recentrement sur la sémiose ne se restreint pas à la question des pratiques, mais il annonce un changement de point de vue dans différents courants de l'École de Paris : le point de vue adopté « pourrait être l'actant et son acte, et non plus le signe ou le texte. En ce sens, l'objet focal visé par la recherche sémiotique actuelle serait l'actant, ses actes, son corps, sa sensibilité, ses motions et ses émotions ; et ses relations avec les autres actants, leurs actes, leur corps et

⁵¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, 2009 (1999), p. 242.

⁵² Algirdas Julien GREIMAS, 1987b, p. 311.

⁵³ Jacques FONTANILLE, 2008a, p. 14.

leur sensibilité »⁵⁴. Dans cette perspective, « la sémiologie est dans l'acte de production-interprétation »⁵⁵, c'est-à-dire que la signification, manifestée à travers différents langages, est « en acte », elle est « vivante »⁵⁶.

Nous pensons que, en fonction des besoins et des bénéfices de l'analyse, l'emplacement des bornes de l'objet d'étude peut varier ; ce qui est important, c'est de le définir clairement. Une fois déterminé, il faudra examiner les relations internes du texte, quelles que soient son ampleur et ses dimensions.

Saussure proclamait : « Dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes »⁵⁷. Étendant cet énoncé à la sémiotique, on peut dire : dans le discours chaque élément a sa valeur par son opposition avec tous les autres éléments. Qui dit opposition, dit différence, dit relation, dit transformation. Greimas indique qu'« il n'y a du sens que par les oppositions négatives, que par les exclusions »⁵⁸ ; c'est grâce à la perception des différences que « le monde "prend forme" devant nous et pour nous », mieux, « la signification présuppose l'existence de la relation : c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification »⁵⁹. Ce qui construit donc la signification, c'est la différence, qui est faite « de relations de toutes natures entre éléments de langage de toutes dimensions [...] Tout l'édifice sémiotique consiste à déployer, de manière méthodique, les variétés de différence qui fondent, à différents niveaux, la cohérence et l'efficacité des discours »⁶⁰. En effet, l'être en sémiotique n'est ni logique, ni ontologique, ni psychologique, mais relationnel. Il s'agit des « structures relationnelles hiérarchisées »⁶¹. Ce primat de la relation est non seulement un postulat pour appréhender la signification dans le discours, mais aussi il apparaît dans la

⁵⁴ Jacques FONTANILLE, 2009, p. 47.

⁵⁵ Jacques FONTANILLE, 2009, p. 48.

⁵⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 19. On peut également faire allusion à d'autres propositions pour dépasser les limites de l'immanence traditionnelle. Par exemple, François RASTIER suggère : « La sémiotique pourrait faire preuve d'une ambition plus haute : loin d'éliminer le contexte socio-historique, penser son rapport au texte comme un rapport d'intersémiotité » (2009 (1987), p. 219) ; ou bien Jean-François BORDRON évoque « plusieurs plans d'immanence » (2009, p. 54).

⁵⁷ Ferdinand de SAUSSURE, 1995 (1916), p. 126.

⁵⁸ Algirdas Julien GREIMAS, 1994 (1989), p. 203.

⁵⁹ Algirdas Julien GREIMAS, 2007 (1966), p. 19.

⁶⁰ Denis BERTRAND, Alexandre DEZE, Jean-Louis MISSIKA, 2007, p. 14.

⁶¹ Paul RICŒUR, 1993, p. 46. C'est l'auteur qui souligne. Sauf indication contraire, l'italique dans les citations est le fait des auteurs cités.

théorie sémiotique même, dans la mesure où les concepts sémiotiques doivent nécessairement être inter-définis, interdépendants, hiérarchiques⁶².

L'activité du sémioticien consiste donc à guetter les différences, à identifier les relations de dépendances internes, à les hiérarchiser, bref, dans une perspective dynamique, à comparer les contenus différents, situés à des endroits différents du parcours syntagmatique du discours, afin d'évaluer la transformation effectuée, car il est persuadé que dans un discours, quelles qu'en soient la nature et la dimension, et quel que soit le phénomène étudié, « *le sens n'est saisissable qu'à travers ses transformations* »⁶³.

1.3.2. L'objectivation de la description des phénomènes subjectifs

Les significations sont des entités nécessairement subjectives. La question essentielle est de savoir comment rendre compte de façon scientifique de ces subjectivités. Trois réponses semblent possibles. Premièrement, c'est qu'on peut les décrire avec des instruments objectivants, comme ceux de la logique, qui sont tout à fait objectifs et objectivants, et fondés sur les principes suivants : ils ne dépendent pas de point de vue, ils ne dépendent pas au fond de ce dont on parle, ce sont les conditions de vérité qui servent de critère. Le recours à la référence mis à part, le problème c'est qu'avec cette méthode, on ne peut aborder les subjectivités que de façon trop superficielle. Prenons à titre d'exemple les deux énoncés bien simples en réponse à une proposition de promenade : « Il fait beau, mais j'ai du travail » et « J'ai du travail, mais il fait beau. ». Les instruments de la logique ne peuvent pas différencier ces deux énoncés ayant deux orientations contraires. Ils ne peuvent pas, *a fortiori*, décrire des énoncés plus complexes, et encore moins des discours. Il est donc impossible d'avoir recours à la logique pour l'étude de la signification discursive⁶⁴. Deuxième réponse, c'est d'utiliser une méthode subjective pour décrire les subjectivités. Cette méthode est sans doute non scientifique, car il ne faut pas imposer les

⁶² Voir *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979) de GREIMAS et COURTES. Voici quelques exemples parmi les plus simples : être *vs* faire, être *vs* paraître, relation de présupposition réciproque entre le sujet et l'objet, relation hiérarchique entre le concept plus général de l'actant et ses différents types, etc.

⁶³ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 86.

⁶⁴ GREIMAS notait : « le linguiste est toujours désarmé devant les logiciens, j'ai toujours craint qu'ils ne nous condamnent ou nous considèrent comme des imbéciles ! » (1987b, p. 309). Cela montre l'autorité des logiciens dans le domaine, et le fait qu'ils ne sont pas toujours convaincus par la scientificité de notre méthode.

propriétés de l'objet étudié à la méthode d'analyse. Ce serait étrange de croire que face à un objet fluctuant, subjectif et mou, la méthode doit être fluctuante, subjective et molle !

La troisième réponse, qui est celle de la sémiotique, est la suivante : au lieu d'objectiver, et partant de dénaturer, les phénomènes subjectifs, au lieu d'en présenter une description subjective, il faut décrire objectivement ces phénomènes subjectifs. Pour cela, il est nécessaire de construire un métalangage univoque, cohérent et homogène, qui peut rendre compte du langage complexe, subjectif et fluctuant⁶⁵. Les mots de la langue courante ne peuvent pas constituer « un contenu conceptuel clair »⁶⁶ : ils risquent fort de susciter des confusions et malentendus lourds de conséquence⁶⁷. En revanche, le métalangage adéquat permet de « s'adapter aussi exactement que possible »⁶⁸ aux phénomènes étudiés, et il sert ainsi de clé pour pénétrer dans les univers de sens. Pour cela, la sémiotique a recours à « un corps de définitions interdépendantes » : « chaque désignation conceptuelle est prise dans un réseau serré d'interdéfinitions, progressivement générées à partir de concepts non définis qui constituent les postulats de la théorie »⁶⁹.

1.3.3. Le parcours génératif de la signification

La signification est un tout mystérieux amalgamé et indissociable. Pour étudier ce tout complexe, afin de ne pas s'y perdre, l'exigence méthodologique contraint – après l'avoir délimité – à le segmenter, car « on ne saurait décrire finement les réseaux de signification extrêmement complexes que tout texte institue, sans dissocier différents niveaux de saisie »⁷⁰. Pour segmenter, la méthode linguistique traditionnelle qui consiste à

⁶⁵ Pour cette section, nous nous sommes en partie inspiré des séminaires de Pierre-Yves RACCAH, intitulés « Sémantique formelle », qui se tenaient en 2007-2008 à l'université Paris 3.

⁶⁶ Oswald DUCROT, 1984, p. 121.

⁶⁷ Par exemple, Oswald DUCROT « montre que la confiance accordée sans critique à la notion de performatif tient à une confusion commise par les linguistes entre les mots qu'ils étudient et les mots dont ils se servent » (1984, p. 119). En plus, dans un article, il remet en cause un autre article qu'il avait écrit et il explique que le problème venait de l'absence du métalangage : « À propos de *car*, nous parlions d'une justification, au moyen de *q*, de l'acte accompli en disant *p*. Qualification dont on ne saurait prouver qu'elle est inexacte. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elle est bien vague (qu'est-ce que justifier ?), et que son caractère vague est rendu nécessaire par le fait que nous prenions, pour décrire dans le métalangage les faits du langage, une notion de la langue ordinaire, notion qui n'a aucune vocation particulière à constituer un concept théorique, et dont on ne saurait attendre, sauf par un acte de foi dans les vertus du langage ordinaire, qu'elle permette une caractérisation scientifique de l'acte de parole » (1983, p. 169).

⁶⁸ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 24

⁶⁹ Denis BERTRAND, 2006b, p. 21.

⁷⁰ Denis BERTRAND, 1984, p. 7.

reconnaître un certain nombre d'unités formelles, différenciées par des ruptures, a ses limites et semble peu compatible avec notre cadre épistémologique. C'est pourquoi la théorie sémiotique a recours à « un autre type de segmentation, pour mieux saisir son objet, sans toutefois le dénaturer »⁷¹ : elle a inventé le parcours génératif de la signification, une machine qui d'un seul tenant met en place « des sous-ensembles signifiants ordonnés les uns par rapport aux autres »⁷², et constitue en même temps un simulacre du processus de l'engendrement de la signification. Pour simuler la génération de la signification, ce « parcours en "pâte feuilletée" »⁷³, établit des niveaux de signification, en allant du niveau le plus profond au niveau le plus superficiel, du plus abstrait au plus concret, du plus général au plus spécifique, du plus élémentaire au plus articulé, du plus simple au plus complexe, de l'intelligible au sensible. Dans cette « organisation multiplane »⁷⁴, il ne s'agit pas « d'une simple superposition cumulative », mais « d'un réseau hiérarchisé de dépendances »⁷⁵ intimement liées. Cette hiérarchie de niveaux est déterminée selon que ceux-ci « représentent une étape plus ou moins en amont ou plus ou moins en aval dans le parcours que suit »⁷⁶ la signification : la mise en forme initiale du sens, et donc sa transformation en signification, s'effectue au niveau le plus profond ; ensuite la signification se met à s'enrichir progressivement en traversant différents niveaux jusqu'à parvenir au niveau le plus superficiel. Chaque niveau sert de « structure d'accueil »⁷⁷ au niveau précédent, et se trouve à son tour réarticulé dans le niveau suivant, c'est-à-dire qu'il convertit ses composantes syntaxiques et sémantiques dans un niveau plus superficiel, plus concret et plus complexe. Si le niveau profond commande « les grandes articulations de la signification », le niveau superficiel stimule « nos impressions sensibles »⁷⁸, et rend le sens « lisible, visible et audible »⁷⁹.

Ce schéma a été introduit au sein de la théorie sémiotique à la fin des années 70, et a été repris et développé par différents sémioticiens. Sa version la plus élaborée est

⁷¹ Jacques FONTANILLE, 1999a, p. 2.

⁷² Denis BERTRAND, Alexandre DEZE, Jean-Louis MISSIKA, 2007, p. 15.

⁷³ Denis BERTRAND, Alexandre DEZE, Jean-Louis MISSIKA, 2007, p. 15.

⁷⁴ Algirdas Julien GREIMAS, 1976a p. 19.

⁷⁵ Denis BERTRAND, 2000a, p. 29.

⁷⁶ Jean-Marie FLOCH, 2005 (1990), p. 8.

⁷⁷ Denis BERTRAND, 2000a, p. 135.

⁷⁸ Denis BERTRAND, Alexandre DEZE, Jean-Louis MISSIKA, 2007, p. 15.

⁷⁹ Jean-Marie FLOCH, 2005 (1990), p. 9.

aujourd'hui celle proposée par Denis Bertrand⁸⁰. Ce tableau est composé de quatre colonnes et de trois rangs, ceux-ci étant divisés en sous-catégories. Les quatre colonnes envisagent quatre grandes dimensions pour notre activité de langage : action, cognition, passion et perception. Chaque discours contient indissociablement ces quatre dimensions, en donnant plus ou moins d'importance à chacune d'elles, entre lesquelles il existe souvent des dialogues constants. Chaque dimension suit une rationalité spécifique, différente des autres, et possède sa propre manière d'appréhender le changement, élément nécessaire pour aborder la signification.

Les rangs sont les trois grands niveaux de signification, intitulés dans l'ordre ascendant niveau profond, niveau sémio-narratif, niveau discursif. L'une des questions importantes sur le parcours génératif de la signification est de justifier la conversion entre les niveaux. L'explication que proposait la sémiotique était au début de type formel ; plus récemment, en s'inspirant de la phénoménologie, elle a expliqué la conversion à partir du corps en tant qu'opérateur et substrat même de la sémosis⁸¹.

Si dans les premières versions du parcours génératif, l'énonciation servait simplement de médiation entre les niveaux profond et superficiel, elle occupe aujourd'hui, accompagnée de la textualisation⁸², une place privilégiée, car elle est d'une part étendue à tous les niveaux et à toutes les dimensions, et d'autre part elle assure l'articulation entre le plan du contenu et le plan de l'expression, c'est-à-dire qu'elle régit le discours entier, quels que soient le plan, la dimension et le niveau⁸³.

⁸⁰ Ce schéma n'a pas encore été publié ; il nous a été communiqué par l'auteur. Pour le parcours génératif dans son état premier, voir GREIMAS et COURTES, 1979, p. 160.

⁸¹ Jacques FONTANILLE indique : « La théorie sémiotique [, à ses débuts,] semble alors obéir au régime de l'"histoire" selon Benveniste : tout comme le récit semble se raconter tout seul, sans narrateur, le parcours génératif "se parcourt" et "convertit" tout seul, en lui-même et automatiquement. En revanche, si on traite les conversions comme des "phénomènes", et non comme des opérations logiques formelles, alors ce sont des opérations qui impliquent un sujet épistémologique doté d'un corps, qui perçoit des contenus signifiants et qui en calcule et projette les valeurs. À chaque changement de niveau de pertinence, on peut imputer la réarticulation des significations à l'activité de cet opérateur sensible et "incarné" : il perçoit les significations d'un premier niveau comme des tensions entre catégories, des conflits gradués, et il tire de cette perception de nouvelles significations, articulées en forme de "valeurs positionnelles", au niveau de pertinence suivant » (2004, p. 14-15).

⁸² La textualisation désigne la « [d]isposition des données discursives selon les contraintes dues à la linéarité de la manifestation verbale. Ainsi, deux actions parallèles ne peuvent être narrées simultanément » (Denis BERTRAND, 2000a, p. 266). L'énonciation focalise sur l'acte, et la textualisation focalise sur l'itération de l'acte.

⁸³ L'énonciation apparaissait d'abord « comme l'instance de médiation de conversion cruciale entre structures profondes et structures superficielles. Au moyen de l'opération de "mise en discours", elle aménage le passage des structures élémentaires et sémio-narratives virtuelles, considérées en amont de l'énonciation comme un stock de formes disponibles (une grammaire), aux structures discursives

Ce parcours apparaît en réalité comme une modélisation dynamique de la forme du contenu, et peut à ce titre être considéré comme le condensé de « l'économie générale d'une théorie sémiotique »⁸⁴. Il est sans doute l'un des apports les plus importants dans le domaine des études de la signification. Son intérêt c'est qu'indépendamment du type de langage, il présente une simulation du processus de la production du sens. Il est également bien utile pour analyser les discours concrets, dans la mesure où « il permet de localiser les espaces de formation d'un sens communicable et partageable »⁸⁵, en justifiant les principes de segmentation du discours et en rendant plus visibles différentes problématiques dans le domaine de la signification. Loin d'« une grille *ad hoc*, applicable mécaniquement », les différentes entrées du parcours servent à identifier des « titres de problèmes », des « centres de questionnement »⁸⁶. Chacune des cases est un possible lieu d'interrogation. Il va de soi que ce parcours est susceptible de se développer dans l'avenir avec les avancées de la théorie sémiotique⁸⁷.

(thématiques et figuratives) qui les actualisent et les spécifient chaque fois à l'intérieur du discours qui se réalise. Le sujet énonciateur est ainsi installé à la croisée des contraintes syntaxiques et sémantiques qui déterminent sa compétence et de l'espace de liberté relative que suppose l'effectuation du discours » (Denis BERTRAND, 2000a, p. 53). En revanche, la nouvelle conception de l'énonciation, ferait « mieux apparaître sa double dimension : celle qui relève des codifications de l'usage d'une part et celle qui renvoie à l'effectuation à chaque fois singulière du discours de l'autre. L'originalité de l'approche sémiotique dans ce domaine est en effet, selon nous, de souligner avec netteté au sein de l'activité énonciative ce qui vient de la praxis sociale et culturelle du langage pour innover le discours en acte. C'est à cette praxis que se rattachent par exemple les attentes génériques, dont la prévisibilité guide nos attitudes de lecteurs, dès que nous entreprenons la lecture d'un texte, comme notre comportement de locuteurs, dès que nous prenons la parole » (Denis BERTRAND, 2000a, p. 53).

⁸⁴ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, 1979, p. 157.

⁸⁵ Denis BERTRAND, 2000a, p. 31.

⁸⁶ Denis BERTRAND, 2000a, p. 30.

⁸⁷ Nous tenons à ajouter deux autres points. Premièrement, Ivan DARRAULT-HARRIS signale que l'idée originelle du parcours génératif ne vient pas de Chomsky, mais de Freud (Congrès de sémiotique, Corogne, Espagne, septembre 2009). Deuxièmement, il est assez significatif que l'histoire du développement de la théorie sémiotique a suivi le même parcours, c'est-à-dire en passant des concepts du niveau profond à ceux du niveau superficiel. L'extrait suivant de LANDOWSKI, où il distingue « trois grandes étapes » de la sémiotique, montre bien ce phénomène : « Née du dépassement de la lexicologie classique, la réflexion s'est d'abord située sur le plan des structures élémentaires conditionnant la production et la saisie de la signification en général [...] Forte de ces premières hypothèses, la recherche s'est alors tournée vers un niveau plus superficiel – si l'on peut dire –, celui où les contenus élémentaires préalablement catégorisés vont être investis dans des figures du monde (objets de valeur et sujets à caractère anthropomorphe) et, comme tels, manipulés selon certaines régularités dont la reconnaissance et la systématisation aboutira [sic] à la construction d'une *grammaire narrative*. Enfin, dans la période la plus récente, c'est aux problèmes de la *mise en discours* des structures sémio-narratives des deux premiers niveaux [...] qu'a été consacré l'essentiel des efforts » (1983, p. 9-10). Ce texte a été écrit il y a assez longtemps. Ajoutons qu'une partie considérable des recherches récentes et actuelles en sémiotique porte sur la dimension sensible, à savoir la couche la plus superficielle du parcours génératif.

1.3.4. Entre théorie et pratique

Nous sommes ici dans la méthode même. Nous avons déjà mentionné les deux visées complémentaires de la sémiotique, à savoir la construction théorique et l'analyse pratique. Il faut également signaler que, l'analyse pratique s'effectuant sur des discours concrets, on a affaire à une diversité innombrable des discours singuliers. Quelle démarche scientifique propose la sémiotique pour parvenir en même temps aux deux objectifs, tout en surmontant la difficulté de la quantité immense et non maîtrisable des discours ?

Pour ce faire, la sémiotique utilise la méthode hypothético-déductive, qui est composée de deux temps : (i) à partir d'un certain nombre de textes concrets, on réalise une réduction, c'est-à-dire que l'on cherche des invariants sous-jacents, simples et hiérarchisés à travers des variables observables mais complexes, et on en construit un modèle général hypothétique ; (ii) on met celui-ci à l'épreuve des textes les plus variés, pour en évaluer la solidité, ce qui permettra de le valider, falsifier, polir ou modifier. Si l'on se contente de la première étape, on n'a poursuivi qu'une méthode inductive qui n'est point scientifique. C'est seulement au niveau de la confrontation avec des textes, et très probablement de l'infléchissement du modèle général esquissé, que celui-ci retrouvera « la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle »⁸⁸. La force de la méthode sémiotique résulte de ce « va-et-vient entre la théorie et la pratique, entre le construit et l'observable »⁸⁹. Dans cette perspective, les modèles sont construits « de telle façon que le phénomène étudié ne soit qu'un des éléments d'un tout hiérarchiquement supérieur »⁹⁰. Cette méthode répond aux exigences de la scientificité, car elle est objective, fondée sur des observables, appuyée sur une hypothèse générale, dotée des moyens de falsification, capable de prévoir des phénomènes qui n'ont pas été découverts.

Ainsi comprise, la théorie ne peut jamais être considérée comme une réalité absolue : elle est forcément inachevée, relative et en construction. Ce qui n'est pas un point faible, mais, tout au contraire, un point fort : « la puissance d'un outil d'investigation (*id est* d'un système de description scientifique) réside dans sa conception même comme provisoire, c'est-à-dire modifiable et transformable »⁹¹. La théorie reste toujours à réviser,

⁸⁸ Roland BARTHES, 1981 (1961), p. 8.

⁸⁹ Algirdas Julien GREIMAS, 1972, p. 8.

⁹⁰ Algirdas Julien GREIMAS, 1987b, p. 307.

⁹¹ Georges MOLINIE, Alain VIALA, 1993, p. 5.

car elle est une hypothèse, et non pas un principe : il s'agit d'un « projet se réalisant progressivement par un faire scientifique continu »⁹² ; c'est pourquoi « toute sémiotique ne peut se faire que comme critique de la sémiotique »⁹³. On constate que cette méthode est tout à fait dynamique, car elle se trouve en construction, déconstruction et reconstruction constantes.

Par ailleurs, il faut mettre l'accent sur un aspect de la démarche sémiotique qui est resté jusqu'à présent implicite dans notre présentation. Chaque discours, quelles que soient sa nature et sa dimension, donne une forme singulière à la substance du contenu qu'il adopte. Évidemment entre la plupart des discours il existe certaines affinités et parfois ce n'est que des lieux communs. Mais dans un discours original, qu'il soit littéraire, artistique ou autre, au-delà des ressemblances, il existe sans doute une nouveauté dans la mise en discours. Beaucoup d'écrivains, ou écrivains-critiques, ont été attentifs à ce phénomène, sans forcément s'engager dans l'analyse de ces particularités. Le poète iranien du XIV^e siècle, Hafez, dit dans un poème : « L'histoire de l'amour n'est qu'une seule, mais tout bizarrement à chaque fois que je l'entends c'est nouveau »⁹⁴ ; Victor Hugo affirme : « ni louanges ni reproches pour les couleurs employées, mais seulement pour la façon dont elles sont employées »⁹⁵ ; Michel Butor souligne : « Le "comment dire" fait partie du "quoi dire". Et pour dire certains "quoi" il faut bien changer le "comment" »⁹⁶ ; Alain Robbe-Grillet indique : « Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a "quelque chose à dire", et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce "comment", cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre »⁹⁷. Ces affirmations – la première tout à fait poétique et les trois autres sous forme théorisée –, parmi d'autres, montrent que ces créateurs littéraires avaient bien compris l'existence de l'habillage formel varié et infini pour une seule substance du contenu.

⁹² Algirdas Julien GREIMAS, 1976b, p. 32. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'assertion d'Henri QUERE : « Le plus grand hommage que peut-être on peut rendre à A. J. Greimas, c'est de dire que, parti, il aura laissé quelque chose à faire. La suite, alors, c'est cette dévolution et ce partage, c'est ce travail auquel soudain l'interruption oblige » (cité par GENINASCA, 1993, p. 33).

⁹³ Julia KRISTEVA, cité par Roland BARTHES, 1984, p. 198.

⁹⁴ HAFEZ, 2001 (XIV^e siècle), p. 31 (c'est nous qui traduisons).

⁹⁵ Préface des *Orientales*, 1964 (1829), p. 577.

⁹⁶ « 8 questions à Michel Butor », *Marche romane*, 1971, p. 31, repris dans Michel BUTOR, 1999, t. 2, p. 70.

⁹⁷ Alain ROBBE-GRILLET, 1961, p. 121.

L'une des principales fonctions de la sémiotique est effectivement de s'occuper de la mise en discours du contenu. Elle cherche à savoir *comment* le sens apparaît à travers le discours, comment fonctionne tel ou tel discours, comment se manifeste tel ou tel phénomène dans le discours. Il n'est donc pas question de trouver *le* sens du texte, mais de décrire l'architecture du sens : comment le discours dit-il ce qu'il dit ? Comment les agencements sont-ils organisés dans le discours ? Aussi voudrait-t-elle « [e]xpliciter des opérations que nous pratiquons inconsciemment, et reconstruire ces opérations sous-jacentes grâce à une opération d'abstraction et de généralisation »⁹⁸, ce qui permet de comprendre comment les discours sont compris⁹⁹.

En d'autres termes, la sémiotique, loin d'être une technique d'interprétation, « décrit les conditions de l'interprétation, ou, plus précisément, ce qui, dans le texte est susceptible de déclencher et de fonder telle ou telle interprétation » : au lieu de proposer des lectures, elle « s'efforce en amont de décliner les conditions structurales des lectures possibles »¹⁰⁰.

Mais, le fait de rendre à la fois compte du discours dans la singularité de sa mise en forme, et de procéder à la construction théorique n'est pas évident : « le sémioticien de l'"analyse concrète", prisonnier d'exigences contradictoires, trace un chemin souvent malaisé. Dans le va-et-vient dialectique entre la construction et l'évaluation des modèles d'un côté et l'impérieuse spécificité du texte qu'il examine de l'autre, il est conduit à mesurer modestement les chances de son apport. La théorie sémiotique et la connaissance des textes [...] risquent d'en sortir toutes deux insatisfaites »¹⁰¹. Pourtant la finalité d'une telle analyse réside dans le dépassement de cette double contrainte. C'est là qu'on peut trouver la vraie valeur de l'analyse sémiotique : « le pouvoir heuristique de l'analyse sémiotique tient justement au fait qu'elle apporte à la fois plus que l'objet d'analyse ne donne à saisir intuitivement, et plus que les modèles eux-mêmes »¹⁰². C'est-à-dire que la théorie et la pratique sont complémentaires, car une analyse qui n'est pas fondée sur une théorie digne de ce nom est aussi illégitime qu'une théorie qui n'apporte rien au discours.

⁹⁸ Antoine CULIOLI (1984, p. 80) utilise cette formule pour caractériser la démarche théorique de Benveniste. Elle est aussi valable pour désigner la démarche théorique en sémiotique.

⁹⁹ Nous avons construit cette formule en imitant l'énoncé de Catherine KERBRAT-ORECCHIONI : « L'entreprise linguistique consiste essentiellement à *comprendre comment les énoncés sont compris* » (1998 (1986), p. 308).

¹⁰⁰ Jacques FONTANILLE, 2007b, p. 7.

¹⁰¹ Denis BERTRAND, 1985, p. 20.

¹⁰² Jacques FONTANILLE, 2008a, p. 13.

La théorie a tout intérêt à suivre le discours, notamment en ce qu'il a de singulier, et le discours a tout intérêt à se soumettre à une théorie rigoureuse : dans cette interaction la première sera enrichie, le deuxième laisse ses ressorts secrets se dévoiler. En effet, la validité d'une théorie se mesure selon deux critères, l'un d'ordre théorique et l'autre d'ordre pratique : d'un côté « la cohérence des modèles » entre eux, et de l'autre, « l'adéquation à l'objet »¹⁰³, en l'occurrence aux textes dans leur variété, c'est-à-dire qu'elle doit être « opératoire »¹⁰⁴, rendre possible l'« intelligibilité »¹⁰⁵, et pour parler comme Raymond Queneau elle doit « éclairer » la « brume insensée » du discours « où s'agitent des ombres »¹⁰⁶.

Il est à préciser que si la démarche sémiotique dans sa globalité doit se situer entre la théorie et la pratique, des travaux de recherches partiels par rapport au projet d'ensemble, mais intéressants et utiles, sont tout à fait envisageables. Il faudra les considérer comme les différentes phases du projet sémiotique général.

Outre un travail entre théorie et pratique, quatre possibilités, en fonction des points de départ et d'arrivée, sont imaginables, dont une laisse à désirer, et une autre ne peut être admissible : (i) point de départ et point d'arrivée théoriques ; (ii) point de départ pratique et point d'arrivée théorique ; (iii) point de départ théorique et point d'arrivée pratique ; (iv) point de départ et point d'arrivée pratiques.

Les deux premiers cas ont une visée théorique. Le premier ne s'intéresse qu'à la construction théorique, sans relever des discours concrets, ni y "descendre". Elle se construit uniquement en se basant sur les théories déjà existantes, et dont les résultats peuvent être mis à l'épreuve des discours concrets dans d'autres travaux. Face à un domaine inexploré, peu exploré, ou jugé mal exploré, elle est centrée sur une problématique : celle de l'actant, celle du parcours génératif de la signification, celle du sensible, celle des pratiques, etc. Le deuxième poursuit la même finalité, mais à partir des textes concrets. Il fixe le discours concret comme point de départ, mais en le prenant comme un prétexte, comme un laboratoire, afin de vérifier le bien fondé des modèles

¹⁰³ Jacques FONTANILLE, 2004, p. 261.

¹⁰⁴ Algirdas Julien GREIMAS, 1976c, p. 12. Il mentionne : « L'efficacité opératoire reste pour moi un des critères principaux de l'évaluation des théories ». D'ailleurs, Paul RICŒUR disait à Greimas : « Vous m'avez appris à lire » (cité par Jean DELORME, 1993, p. 39).

¹⁰⁵ Jean-Claude COQUET, 1982, p. 20. Il dit : « le succès d'une théorie se mesure au gain d'intelligibilité qu'elle a rendu possible ».

¹⁰⁶ Raymond QUENEAU énonce : « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclairer ? » (1969 (1952), p. 58).

théoriques abstraits existants, ou d'en construire des nouveaux. Ainsi le texte apparaît-il « comme un objet en attente de description, prêt à être comparé à d'autres textes et versé dans une typologie »¹⁰⁷. Il est un vivier, car, étant donné son caractère inédit, il peut résister aux propositions et aux instruments, et imposer ainsi la nécessité de leur adaptation ou transformation. En effet, dans ce cas, comme dans le premier, l'objectif est la construction ou le renouvellement théorique dans un espace distinct, autonome et cohérent. Le troisième cas a pour cadre une théorie qui est entièrement utilisée au service du texte sans que celui-ci apporte quelque chose à la théorie, sauf pour faire preuve de sa pertinence et efficacité. Il vise seulement la description, l'éclaircissement et une meilleure connaissance effective et valable des discours concrets. Cette démarche, tout en étant utile à nos yeux, ne saurait répondre à l'exigence sémiotique, car « l'une des raisons d'être de tout effort d'analyse réside bien entendu dans l'espoir d'un minimum d'enrichissement sur le plan *théorique* »¹⁰⁸. Cette contrainte évitera également que l'analyse ne se réduise à une application mécanique de la théorie sur le texte. Le quatrième cas consiste en commentaire du texte qui n'est fondé sur aucune théorie, mais c'est l'intuition de l'analyste qui le guide, démarche qui risque de tomber dans la subjectivité. Nous ne le trouvons pas scientifique et de toutes les manières, il n'a pas de place dans le projet sémiotique.

Pour finir avec la sémiotique générale, notons que cette théorie qui décrit les formes signifiantes dans tous leurs états, à travers leur dimension maximale, est une discipline en construction, elle continue à rencontrer de nouvelles questions, à découvrir de nouveaux concepts et modèles, ainsi que de nouveaux champs d'investigation, à déplacer progressivement ses centres d'intérêt, à diversifier ses perspectives analytiques.

2. La sémiotique des passions

2.1. L'histoire

L'un des domaines ignorés pendant longtemps dans le cadre de la théorie sémiotique a été l'étude des passions. La raison est double : (i) la visée scientifique exigeait, au début, que l'on limite le champ de recherche, au niveau des systèmes de signification, certes, mais aussi et surtout au niveau des phénomènes discursifs, afin de

¹⁰⁷ Denis BERTRAND, 1985, p. 18.

¹⁰⁸ Algirdas Julien GREIMAS, Éric LANDOWSKI, 1979, p. 6.

pouvoir forger une première méthode d'analyse et un premier modèle sémiotique de base, rigoureux, efficace et opératoire ; (ii) la raison pour laquelle les passions ont fait partie des phénomènes discursifs "maudits" (comme l'énonciation, la perception, la sensorialité...), tient au fait que la sémiotique est née dans le structuralisme, mouvement pour lequel tout élément soupçonné de porter le "virus" de la subjectivité, du mentalisme ou du psychologisme était proscrit.

Cette défaillance provenait sans doute des faiblesses et du caractère rudimentaire de la théorie : comment parler des phénomènes appartenant jusqu'alors à la psychologie, tout en respectant la frontière avec cette discipline, pour respecter le choix épistémologique des sciences du langage, c'est-à-dire les étudier en se contentant de son objet d'étude, le discours seul ? Il fallait être patient pour que les outils d'analyse se développent jusqu'à ce qu'ils puissent traiter des phénomènes plus complexes : plus le phénomène étudié se prête à la subjectivité, plus il sera difficile de construire les outils et les concepts qui pourront en rendre compte objectivement. Par exemple, comment parler des passions sans les laisser échapper d'une part, et sans les étouffer d'autre part ?

Avant d'examiner l'entrée des passions en sciences du langage, et notamment en sémiotique, une précision terminologique, sur le terme même de « passion », s'impose. Il existe en langue française plusieurs termes qui, sémantiquement, se chevauchent plus ou moins : passion, émotion, état d'âme, sentiment, affect, affectivité, inclination, humeur, etc. Chacun de ces termes embrasse une notion particulière, et correspond à un point de vue théorique spécifique. Parfois ils sont trop lâches et trop ambigus ou au contraire très techniques et spécialisés, en fonction du contexte et du champ dans lesquels ils sont utilisés. Nous n'entrons pas dans cette vaste discussion qui mérite pourtant d'être approfondie. Nous nous contentons de signaler que la sémiotique a élu d'emblée le terme « passion ». Greimas notait : « Je crois que faute d'un terme meilleur nous avons été amenés [...] à employer le terme "passion" dans le sens classique des grands systèmes philosophiques : Descartes, Spinoza, etc. Dans cette perspective, tout y entre. C'est une dimension pathémique ou thymique qui domine »¹⁰⁹. Notre cadre de recherche étant la « sémiotique des passions », nous conservons le même terme pour que nos propos soient plus clairs, homogènes et cohérents. Dans le cadre de cette théorie, l'« émotion » marque l'une des phases de la passion. De plus, un autre terme retient particulièrement notre

¹⁰⁹ Algirdas Julien GREIMAS, 1994 (1989), p. 212.

attention : « l'éprouver », ou « l'éprouvé », termes introduits postérieurement en sémiotique par Anne Hénault. Elle considère que « "passion" est un terme trop chargé de mémoire philosophique et littéraire »¹¹⁰, et que ce nouveau terme moins connoté permet de « se concentrer sur l'observation [...] du vécu sensibilisé mais faiblement nommé »¹¹¹. Les deux formes du terme, tantôt à l'infinitif (l'éprouver), tantôt au participe passé (l'éprouvé), sont employées « selon que l'accent devra être mis sur un mouvement intérieur encore en acte, ou sur le résultat, voué à durer, de cet acte »¹¹². Dans ce travail, tout en employant systématiquement le terme « passion », nous aurons recours aux termes « éprouver » ou « éprouvé » quand ils nous semblent clairement mieux convenir.

En sciences du langage, le champ d'étude des passions a attiré l'attention des linguistes dans la première moitié du XX^e siècle : d'une part avec les travaux des premiers linguistes qui se sont intéressés à la phonétique suprasegmentale, notamment à l'intonation, pour en dégager les enjeux affectifs ; d'autre part avec les travaux de Charles Bally qui s'est penché sur l'importance de la dimension affective dans la langue.

Les passions, selon Jacques Fontanille, pénètrent dans le cadre théorique de la sémiotique, restée plutôt structurale, de façon presque simultanée, à la fin des années 1980, « par trois brèches différentes »¹¹³ : la linguistique de l'énonciation, surtout avec Émile Benveniste et Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, et la théorie des modalités de Greimas.

C'est Greimas lui-même qui parvient à conceptualiser une théorie sémiotique des passions. Après avoir établi les modalités du faire, constituant la « *compétence modale* » du sujet, il commence par s'interroger sur les modalités de l'être, constituant l'« *existence modale* »¹¹⁴ du sujet : les états du sujet ne sont pas stables, immuables et figés, ils sont mouvants et dynamiques ; et l'étude d'une passion porte effectivement sur les variations minimales des états d'un sujet, sur les modulations de ses états d'âme. Si la sémiotique

¹¹⁰ Anne HÉNAULT, 1994, p. 5. Mériam KORICHI évoque aussi l'« instabilité sémantique » du terme passion (2000, p. 11).

¹¹¹ Anne HÉNAULT, 1994, p. 7.

¹¹² Anne HÉNAULT, 1994, p. 7.

¹¹³ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 601.

¹¹⁴ Algirdas Julien GREIMAS, 1983, p. 97.

narrative insistait sur la jonction, la sémiotique des passions évoque la sensibilisation de la jonction : le passionnel fait vibrer la jonction, la met en mouvement et en émoi¹¹⁵.

Par conséquent, la démarche sémiotique est bien différente de la tradition philosophique : celle-ci a systématiquement recours à la taxinomie des passions, alors que la sémiotique s'efforce à tout prix de s'en échapper, et de dégager la syntaxe des passions langagières ; d'où son originalité en cette matière.

Lors de l'apparition de la sémiotique des passions, on a parlé d'un "nouveau paradigme", voire d'une "nouvelle sémiotique". Mais, comme l'explique Jacques Fontanille, l'« "innovation" théorique et méthodologique n'est bien souvent qu'un effet de sens de l'oubli ou d'une forclusion antérieure. La prudence voudrait donc qu'on se garde soigneusement de décréter des ruptures épistémologiques et des changements de paradigmes, quand on a simplement affaire au "retour du refoulé" »¹¹⁶. Cette initiative dans le cadre de la sémiotique générale a donc été un prolongement et non pas une rupture : on commence à prendre en charge ce qui a été provisoirement exclu du champ méthodologique de la théorie, car jugé embarrassant.

L'ouvrage le plus complet de la théorie sémiotique des passions apparaît en 1991, sous la plume de Greimas et Fontanille : *Sémiotique des passions*, exposé à la fois spéculatif et opératoire, abstrait et concret. Ensuite apparaissent d'autres ouvrages tels que *Pouvoir comme passion* (1994) d'Hénault, *La quête du sens* (1997) et *Phusis et Logos* (2007) de Coquet, *Tension et signification* (1998) de Fontanille et Zilberberg, ou bien *Passions sans nom* (2004) de Landowski¹¹⁷. De plus, Fontanille publie plusieurs autres

¹¹⁵ Henri BERGSON avait clairement souligné ce dynamisme des états dès 1938 : « Les difficultés et contradictions de tout genre auxquelles ont abouti les théories de la personnalité viennent de ce qu'on s'est représenté, d'une part, une série d'états psychologiques distincts, chacun invariable, qui produiraient les variations du moi par leur succession même, et d'autre part un moi, non moins invariable, qui leur servirait de support. Comment cette unité et cette multiplicité pourraient-elles se rejoindre ? comment ne durant ni l'un ni l'autre – la première parce que le changement est quelque chose qui s'y surajoute, la seconde parce qu'elle est faite d'éléments qui ne changent pas – pourraient-elles constituer un moi qui dure ? Mais la vérité est qu'il n'y a ni un substratum rigide immuable ni des états distincts qui y passent comme des acteurs sur une scène. Il y a simplement la mélodie continue de notre vie intérieure, – mélodie qui se poursuit et se poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente. Notre personnalité est cela même » (2009 (1938), p. 165-166).

¹¹⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 10.

¹¹⁷ On peut aussi mentionner l'ouvrage de Herman PARRET, *Les Passions : essais sur la mise en discours de la subjectivité* (1986), publié avant tous les ouvrages cités ; son importance n'est pas négligeable, certes, mais il ne faut pas oublier non plus, comme le signale FONTANILLE, que « la sémiotique des passions devait être une syntaxe, et l'analyse modale, notamment telle la pratiquait H. Parret, en vrai philosophe, ramenait en partie la sémiotique des passions vers la taxinomie » (2002, p. 606).

ouvrages et articles¹¹⁸, où, d'une part il développe et expose plus clairement les fondements théoriques de la sémiotique des passions en recourant aussi à des exemples concrets, et d'autre part, il concilie en partie les quelques paradigmes de la sémiotique des passions au sein de l'École de Paris, à savoir celui de Greimas, celui de Coquet et celui de Landowski, parfois considérés comme exclusifs. Il faut également faire allusion à de nombreux articles publiés par Bertrand, Darrault-Harris, Fabbri, Zilberberg, etc. Ici, nous n'avons évoqué que certains points de repère, cependant il existe plusieurs autres articles et ouvrages en partie consacrés aux passions.

Ainsi, non seulement la sémiotique des passions, du moins en partie, s'instaure de façon autonome, mais elle est, de plus, en mesure de contribuer, directement ou indirectement, aux autres champs de recherche en sémiotique, aussi bien ceux qui la précèdent historiquement que ceux qui lui sont postérieurs, tels l'énonciation, la phénoménologie discursive, le sujet, la tensivité, la présence, le sensible, etc. ; mieux, elle a « entraîné un remaniement global de la théorie de la signification »¹¹⁹.

2.2. Les objectifs

Les passions sont abordées par différentes disciplines : philosophie, psychanalyse, psychologie cognitive, sociologie, linguistique, neurosciences, *l'émotionnal design*, *l'émotionnal computing*, etc.

La sémiotique des passions, ancrée dans les préoccupations de la sémiotique générale, étudie les passions non pas en ce qu'elles affectent le sujet "réel", mais comme des effets textuels, c'est-à-dire des configurations discursives, dotées d'un ensemble de propriétés syntaxiques et sémantiques. De façon concrète, cette théorie examine notamment (i) des passions lexicalisées à partir de leur expansion définitionnelle, (ii) des ensembles passionnels cohérents à travers divers discours, (iii) des parcours passionnels effectués dans des discours particuliers.

¹¹⁸ Les références, la plupart présentes dans notre bibliographie, sont nombreuses. Nous pensons notamment à *Sémiotique et littérature* (1999), pp. 63-90, *Sémiotique du discours* (2003), pp. 129-133 et pp. 212-234, « Sémiotique des passions » dans Anne HENAULT (dir.), *Questions de sémiotique*, 2002, pp. 601-637.

¹¹⁹ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 1.

C'est dire que la sémiotique des passions veut élucider d'une part comment les passions s'impriment dans la langue, « qui les nomme, les catégorise et les valorise à des degrés divers selon les époques »¹²⁰, et d'autre part comment elles se manifestent à travers les discours, qui les manipulent, associent, superposent, désémantisent, resémantisent, dévalorisent, revalorisent, bref qui leur attribuent une identité discursive antérieure « à ces découpages lexicaux très relativisables qui sont artificiellement imposés par les diverses étapes de l'histoire des langues »¹²¹. La sémiotique des passions ouvre effectivement la voie pour dépasser les lexèmes passionnels et considérer les sémèmes passionnels : indépendamment de la lexicalisation et des variations culturelles, elle vise à connaître les conditions et le mode d'apparition des passions dans le discours, à savoir comment les passions sont produites, exprimées et partagées.

Ces interrogations sont à la fois valables pour la dimension passionnelle des discours en général, et pour une passion spécifique. On peut donc distinguer une "sémiotique générale des passions" d'une "sémiotique des passions particulières", entre lesquelles il existe évidemment un dialogue constant. La première cherche à savoir de quoi est faite la dimension passionnelle, et la deuxième à savoir de quoi est faite telle passion. En d'autres termes, comment la passion en général ou une passion particulière sont-elles mises en discours, dans quelles conditions sont-elles produites et saisies ?¹²²

2.3. La rationalité passionnelle

Nous avons déjà expliqué le principe du parcours génératif de la signification. À chacune des dimensions du discours, correspond une manière spécifique de la résolution des hétérogènes et une rationalité propre, même si cette dimension appartient au domaine

¹²⁰ Denis BERTRAND, 1999, p. 67.

¹²¹ Anne HENAULT, 1994, p. 5.

¹²² Cette perspective dans l'étude des passions n'exclut pas l'échange avec les autres disciplines traitant le même phénomène, tout au contraire comme le signale FONTANILLE : loin de refuser une collaboration interdisciplinaire, la sémiotique propose de la construire ; par exemple, « si l'approche psychologique ou psychanalytique est une lecture possible de la dimension affective des textes, elle doit pouvoir s'appuyer sur une analyse sémio-linguistique préalable, qui établit les *conditions* et les *formes* discursives d'une lecture psychanalytique. Inversement, si l'approche sémio-linguistique de la dimension affective peut espérer déboucher sur des "explications" et des interprétations – et l'explication scientifique se conçoit mal sans un échange interdisciplinaire –, c'est, pour l'essentiel, sur la base d'hypothèses psychanalytiques » (1999a, p. 65).

dit subjectif : c'est effectivement à l'analyste de décrire objectivement les phénomènes étudiés, y compris ceux qui sont plus subjectifs¹²³.

Fontanille appelle ces rationalités des « régimes discursifs », qui sont en effet des « manières de viser, puis de construire la signification »¹²⁴. Si le régime discursif de l'action est centré sur la jonction (conjonction, disjonction), celui de la passion est axé sur la présence (apparition, disparition, présentation...), et plus précisément sur les degrés de présence, et de « co-présence avec le monde et avec autrui, voire de la présence à soi-même »¹²⁵. La jonction a affaire au discours énoncé, au discontinu, à une simple relation syntaxique, aux programmations et aux transformations, sans implication de la perception, ni de la sémiotique, alors que la présence concerne le discours en acte, le continu, l'éprouvé d'un sujet doté du corps sensible qui prend position, et des modulations tensives, ce qui implique directement la sémiotique. La jonction relève donc « de la phase terminative, de l'aspect accompli » du processus sémiotique, tandis que la présence relève « des phases inchoatives et duratives »¹²⁶ du même processus. Le « moment de la *jonction* [...] est celui de l'ancrage des valeurs dans les objets et de la mise en circulation de ces derniers », en revanche, le « moment de la *présence* [...] est [...] celui de l'émergence des valeurs dans les modulations de la co-présence », « entre sources et cibles, synchronisation et ajustement de leurs rythmes d'existence, fluctuations de leurs effets d'intensité réciproques »¹²⁷.

¹²³ Patrick CHARAUDEAU fait « l'hypothèse » selon laquelle la rationalité passionnelle est une « rationalité subjective » (2008, p. 49). Il est vrai que l'une des caractéristiques de la dimension passionnelle est que le sujet passionnel n'est pas en mesure de prendre la distance nécessaire lui permettant de voir et de juger objectivement. Mais il faut distinguer le sujet éprouvant ou passionnel, et l'observateur extérieur, mieux, l'analyste. S'il s'agit du point de vue du sujet éprouvant, dans une pure passion, comme l'a déjà montré COQUET, il ne connaît aucune rationalité, il est incapable de juger ou de se positionner, il est dans le vécu et c'est la subjectivité totale qui domine : on a affaire à un non-sujet. Alors que le rôle de l'analyste consiste justement à objectiver la description de cette subjectivité, et arriver à une rationalité objectivée. L'actant non-sujet même, qui devient dans une étape postérieure sujet, est censé être capable de construire, du moins en partie, une rationalité non-subjective. Aussi l'expression « rationalité subjective », laissant supposer le mélange de points de vue du sujet éprouvant et de l'analyste, voire chez le même actant, entre l'instance non-sujet et l'instance sujet, ne nous semble-t-elle pas tout à fait appropriée : nous dirions plutôt rationalité de la subjectivité.

¹²⁴ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 234.

¹²⁵ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 198.

¹²⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 168.

¹²⁷ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 168. Éric LANDOWSKI pousse la conception de présence plus loin. Selon lui, tout sujet est avant tout un sujet de présence, mieux, un sujet de co-présence, et ce qui agit avant tout et plus que tout c'est son corps et celui de l'autre, deux « *corps-sujets* » (2004, p. 90), éléments indispensables pour la construction et le partage du sens : « c'est de la confrontation même entre partenaires, et de leur ajustement corps à corps, que viendra peut-être à *émerger* du sens, en acte » (2004, p. 90). Cette vision « suppose, entre autres, la possibilité de reconnaître au corps le pouvoir de signifier, dans son opacité propre,

Ces fluctuations prennent différents noms, et en même temps différentes visées, chez les sémioticiens : modulations de l'éprouvé chez Hénault (1994), instances énonçantes chez Coquet (1997), saisie impressive chez Geninasca (1997), structures tensives chez Fontanille et Zilberberg (1998), l'union et la contagion sensible chez Landowski (2004). Quelle que soit la conception adoptée face à ces fluctuations, « elles reposent toujours peu ou prou sur des variations intensives et extensives, explicites ou implicites »¹²⁸. La logique passionnelle est donc une logique tensive, qui consiste à « conjuguer des gradients et en faire naître des tensions »¹²⁹ qui s'imposent au corps sensible de l'actant. Par contre, « l'effet passionnel ne réside pas tant dans un certain rapport entre l'intensité et l'étendue modales, mais dans le *mouvement* qui en modifie les tensions »¹³⁰ : le sujet passionnel est un sujet en perpétuel devenir.

2.4. Les structures profondes

Pour désigner les structures profondes de la passion, la théorie sémiotique définit un espace « dans l'en-deçà du sujet énonçant »¹³¹, « un univers précognitif [...] où il n'est pas encore possible de connaître, mais seulement d'être *sensible à* »¹³² : il s'agit des « préconditions de la signification »¹³³. La sémiotique des passions envisage deux composantes qui permettent de simuler le fonctionnement de cet « espace théorique

cela même que le sujet se trouve précisément en train de sentir – et de le signifier non pas, comme précédemment, à la façon d'un contenu auquel correspondrait quelque expression codée, mais en le *faisant sentir* directement, sans médiation externe ni renvoi à aucun plan autre que lui-même – en un mot, par *contagion*. Ainsi, avant même la moindre interprétation, il arrive qu'à elle seule la rougeur de l'autre nous fasse rougir, ou que sa subite pâleur nous fasse pâlir, d'angoisse par exemple, ou de peur. C'est que le "lecteur", en pareil cas, ne décode nullement les signes (que personne n'a d'ailleurs voulu émettre) de tels ou tels états d'âme : à l'opposé, il éprouve lui-même ces états, les éprouve, les partage au moins jusqu'à un certain point, dans la mesure où c'est de l'intérieur qu'il en vient à les connaître en sentant le sentir du corps qui lui fait face » (2004, p. 91). Dans cette perspective : « je ne ris plus *de quelque chose* mais *avec quelqu'un* : non pas de quelque chose qui serait reconnaissable comme plus risible qu'autre chose mais parce que j'entre en contact avec autrui, *en tant lui-même que corps riant* ; pareillement, ce qui fait que je "désire" ne sera plus la vue de quelque chose qui, chez l'autre, serait particulièrement désirable (qui le rendrait plus désirable qu'un autre) – ce sera ma saisie d'une *présence en personne*, comme totalité, *en tant que corps désirant* » (2004, p. 124). Aussi s'agit-il « d'un vécu indissociablement corporel *et* chargé de sens, autrement dit où l'intelligible ne serait plus conçu, ni même concevable, indépendamment du sensible » (2004, p. 85).

¹²⁸ Jacques FONTANILLE, 2007a, p. 3.

¹²⁹ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 221.

¹³⁰ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 187.

¹³¹ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 17.

¹³² Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, quatrième de couverture.

¹³³ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 25.

imaginaire »¹³⁴ : la phorie (la thymie)¹³⁵ et la tensivité, qui, chacune à sa manière, instaurent un « dialogue avec les sciences de la nature »¹³⁶. La phorie « nomme la relation primitive que tout être vivant entretient avec son environnement, la manière dont il se sent dans son milieu, entre attraction et répulsion »¹³⁷, ce qui donne naissance à la polarisation phorique (thymique), entre l'euphorie et la dysphorie. La tensivité, à savoir la substance perceptive sur laquelle se forment les différences par des opérations de discrétisation, n'est pas liée aux passions, mais est un présupposé nécessaire pour traiter de la formation des passions. Elle s'applique à l'ensemble des relations et des opérations qui portent sur des conflits et des renforcements entre des directions d'évolution continue, et « se présente d'une certaine manière comme une reformulation phénoménologique du monde tel qu'il est conçu par les sciences physiques, en termes d'énergie »¹³⁸.

La sémiotique des passions établit l'hypothèse selon laquelle l'articulation entre la phorie et la tensivité constitue « le principe de formation de la subjectivité [dont les effets passionnels] à partir du *corps propre* »¹³⁹. En effet, la phorie, avec son orientation intentionnelle et mouvement d'attraction/répulsion, agit sur la tensivité pour y susciter des orientations dominantes. Ces deux concepts correspondent à deux instances sensibles et corporelles différentes, mais solidaires : la phorie se rapporte au « sujet du *sentir* », tandis que la tensivité a affaire au « sujet de la *perception* »¹⁴⁰ ; la phorie a pour corrélat phénoménologique le corps-mouvement et la sensori-motricité, alors que la tensivité a trait au corps-enveloppe, qui régule la relation entre l'intérieur et l'extérieur. Par conséquent, le sujet passionnel, qui prend forme dans un espace de tensivité phorique, repose sur un sujet sentant-percevant qui intervient avec son corps propre bi-fonctionnel.

¹³⁴ Algirdas Julien GREIMAS, cité par Paolo FABBRI, Paul PERRON, 1993, p. 11.

¹³⁵ La différence entre la phorie et la thymie étant minime et sans efficacité opératoire, nous les considérons comme des synonymes. Précisons pourtant que la notion de thymie, présente au tout début de la théorie sémiotique de GREIMAS, est antérieure à la distinction entre tensivité et phorie. L'idée c'est qu'il existe une masse de tension affective qui va être polarisée en euphorie/dysphorie et qui peut être réarticulée dans les modalités de l'être (désirable, indésirable...). En d'autres termes, la « masse thymique » est une notion plus générale, qui contient à la fois la phorie et la tensivité. Ajoutons également que la phorie comporte une indication de dynamique, précieuse pour l'étude des passions, absente dans la thymie.

¹³⁶ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 195.

¹³⁷ Denis BERTRAND, 2000a, p. 232.

¹³⁸ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 196.

¹³⁹ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 618.

¹⁴⁰ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 6.

La phorie et la tensivité, conformément au principe du parcours génératif, s'enrichissent et se complexifient aux niveaux plus superficiels, ce qui rend possible leur apparition discursive. Cependant, leur destin est différent. Jacques Fontanille décrit le devenir de la phorie en six étapes : (i) « émaner du corps propre, considéré dans ses mouvements et ses déformations » ; (ii) « se polariser, pour former la catégorie thymique » ; (iii) « la catégorie thymique est elle-même articulée en modalités » ; (iv) « la syntaxe des modalités forme des procès, et invente l'identité des actants » ; (v) « les procès eux-mêmes sont articulés en formes aspectuelles » ; (vi) « les formes aspectuelles, ainsi que les actants, sont eux-mêmes "mis en figures" (espace, temps, acteurs, notamment) »¹⁴¹. Par contre, le devenir de la tensivité consiste seulement à « former des corrélations entre des variations d'intensité et des variations d'étendue, dont la manifestation, sous quelque forme ou espèce qu'elle se produise, est la signature d'un effet passionnel »¹⁴².

Il faut sans doute chercher les voies d'entrée pour l'analyse des effets passionnels des discours dans les devenirs de ces deux sources passionnelles. Mais pour l'instant, dans l'idée de développer un peu plus le fondement théorique, nous proposons de nous attarder sur deux points précis en rapport avec ces devenirs : au niveau des structures sémio-narratives, la phorie génère des « constituants », et la tensivité compose des « exposants », deux concepts complémentaires que Fontanille emprunte à Hjelmslev, et qui permettent de rendre compte des modulations textuelles de la dimension passionnelle du discours.

2.5. Les constituants et les exposants

Les constituants et les exposants chez Hjelmslev, par exemple dans l'analyse du fonctionnement de la syllabe, s'appliquent respectivement aux phonèmes en tant que phénomènes segmentaux et aux accents et durées en tant que phénomènes suprasegmentaux. En généralisant cette distinction à l'étude des passions à hauteur du discours entier, Fontanille les définit de la manière suivante : « les *constituants* sont les unités discrètes de la modalisation ; les *exposants* sont les modulations continues de l'intensité et de la quantité, à un niveau de pertinence qui n'est plus accessible à la

¹⁴¹ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 618.

¹⁴² Jacques FONTANILLE, 2002, p. 618-619.

segmentation »¹⁴³, et qui sont alors sous le contrôle d'une énonciation spécifique. On constate donc que (i) les constituants de la dimension passionnelle restent les mêmes que ceux de la dimension actionnelle du discours, avec cette différence primordiale que dans la dimension passionnelle, les modalités « ne sont plus seulement des conditions présumées, mais des *valeurs qui définissent des rôles et des attitudes* »¹⁴⁴; (ii) les exposants tensifs sont propres aux passions, et les caractérisent.

En effet, les constituants forment la disposition affective du sujet, et les exposants instaurent les valeurs tensives impliquées. Ces deux déterminations suffisent pour la construction de la dimension passionnelle du discours : « une fois le dispositif modal installé, ainsi que les corrélations tensives adéquates, le déploiement passionnel ne requiert aucune intervention extérieure supplémentaire »¹⁴⁵.

D'ailleurs, dans la dimension passionnelle, non seulement la phorie engendre les modalités, mais aussi ses deux versants polarisés, l'euphorie et la dysphorie, se diffusent très largement dans le discours, de telle manière qu'ils touchent aussi bien les sujets que les objets de valeur. Plus précisément, les modalités définissent mutuellement le statut du sujet et de l'objet : l'état d'âme du sujet est « sous la dépendance de[s] modalité[s] investie[s] dans les objets de son horizon axiologique »¹⁴⁶, qui peuvent se modifier, se combiner, s'intensifier ou s'affaiblir à tout moment, et transformer ainsi l'existence modale du sujet. En effet, l'identité passionnelle du sujet est en grande partie tributaire de son identité modale, qui, à son tour, repose sur l'identité modale de l'objet de valeur. C'est donc « la valeur [qui] est en mouvement et en jeu »¹⁴⁷.

En ce qui concerne les exposants, ils mettent en place des schémas tensifs, qui conjuguent des gradients et en font naître des tensions, ce qui est le propre de la rationalité passionnelle. En réalité, l'« exposant tensif », du point de vue de l'intensité, agit « sur la chaîne modale en "marquant" les constituants, de sorte que certains deviennent des

¹⁴³ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 610.

¹⁴⁴ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 613. Rappelons que les huit modalités de base, chacune liée à un mode d'existence, sont en l'état les suivantes : le *vouloir* et le *devoir* sont des modalités virtualisantes, le *savoir* et le *pouvoir* sont des modalités actualisantes, les deux versions du *croire* (assumer et adhérer) sont potentialisantes, l'être et le faire sont des modalités réalisantes (FONTANILLE, 2002, p. 611-612).

¹⁴⁵ Jacques FONTANILLE, 2000b, p. 4.

¹⁴⁶ Denis BERTRAND, 2000a, p. 231-232.

¹⁴⁷ Denis BERTRAND, 2000a, p. 232.

constituants directeurs, et d'autres, des constituants régis »¹⁴⁸, et du point de vue de l'étendue, il rend les passions divisibles « en constituants plus ou moins nombreux et plus ou moins fermement associés entre eux »¹⁴⁹.

2.6. Les manifestations textuelles

Étudier les passions en dehors de la lexicalisation pose d'emblée un problème : comment identifier les passions et les effets de sens passionnels, souvent déployés de façon extrafine dans le discours ? Pour dépasser l'analyse lexicale, et considérer les passions comme des sémèmes discursifs, il faudra fournir des indicateurs observables à hauteur du discours. Ces indicateurs doivent aller au-delà des spécificités propres à certains discours et être généralisables.

Dans cette perspective, Jacques Fontanille propose de projeter la tensivité – dotée d'un « pouvoir de diffusion » – sur les différentes étapes du devenir de la phorie au sein du parcours génératif de la signification : « *chacun des paliers dérivé à partir de la phorie est susceptible d'être pris en charge par une corrélation tensive, et cette prise en charge suffit à produire un "affleurement textuel" de la passion* »¹⁵⁰. En effet, les deux dimensions de la tensivité, l'intensité et l'étendue, fonctionnent comme des « *modificateurs* », car elles « convertissent [...] chaque type de grandeur pertinente en une grandeur tensive, susceptible de produire une manifestation textuelle de la passion »¹⁵¹. Fontanille fait de ces manifestations textuelles un inventaire de six catégories, qu'il appelle « codes ». Cette dénomination, loin de vouloir dire "signes figés et conventionnels", a pour objectif de « bien marquer que la préoccupation "affective" et "passionnelle" n'autorise pas, par mimétisme, les à-peu-près et les facilités de l'impressionnisme »¹⁵². Ces codes, qui, indépendamment de la lexicalisation d'une part, et au-delà des variations culturelles d'autre part, forment, « au moins localement, système »¹⁵³, sont les codes thymiques

¹⁴⁸ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 615.

¹⁴⁹ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 615.

¹⁵⁰ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 619.

¹⁵¹ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 619.

¹⁵² Jacques FONTANILLE, 2002, p. 619.

¹⁵³ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 619.

(phoriques), les codes somatiques, les codes modaux, les codes perspectifs, les codes rythmiques, les codes figuratifs. Il va de soi que cette liste n'est pas exhaustive.

Ces codes ne sont pas les seuls moyens d'étudier les passions discursives. On peut envisager et/ou examiner des syntagmes passionnels, des schémas canoniques passionnels, ainsi que des rapports plus ou moins étroits entre les passions et d'autres dimensions et/ou phénomènes discursifs, tels que l'action, la cognition, la perception, le sensible, l'actantialité, l'identité, le devenir, le style, le genre, etc. Dans les chapitres suivants, et plus particulièrement dans la deuxième partie, nous aurons systématiquement recours à ces différents dispositifs et enjeux.

2.7. *Les instances énonçantes*

En mettant en avant la dimension énonciative et phénoménologique du discours, Jean-Claude Coquet introduit un nouveau paradigme en sémiotique. Pour l'étude des passions, au lieu de prendre appui sur l'opposition passion/action, il réactive un autre *topos* classique : passion/raison¹⁵⁴.

Dans le cadre de sa théorie des instances énonçantes, Coquet dissocie deux instances, celle « qui perçoit de celle qui pense. L'une, corporelle, mue par la passion [...], c'est le temps de la prise sur l'univers sensible ; l'autre, judicative (elle fait connaître son jugement), établit le "compte-rendu" de son expérience, c'est le temps de la reprise »¹⁵⁵.

Coquet cherche les traces de la première instance dans la seconde, celles du « phusis » dans le « logos »¹⁵⁶, celle de l'« irréfléchi » dans la « réflexion »¹⁵⁷, celle du

¹⁵⁴ Cette dichotomie semble être dominante dans la pensée occidentale qui désigne souvent « par *passion* un ensemble d'affects variés et souvent fluctuants, variable selon les époques, mais il est constant de dire que le mode de ces affects est intense, et souvent incontrôlable par la raison » (Élisabeth RALLO DITCHE, Jacques FONTANILLE, 2005, p. 5). De même, Gisèle MATHIEU-CASTELLANI écrit : « La passion est ce mouvement d'altération qui déstabilise l'âme, dérègle le cœur et l'esprit » (2000, p. 198) ; ou Mériam KORICHI mentionne : « Un premier regard nous apprend que le passionnel se définit d'abord par opposition avec le raisonnable, le rationnel, le logique. L'opposition du *pathos* au *logos* détermine, en effet, ses caractères distinctifs : si le *logos* se rapporte au champ de la raison, de l'ordre, de l'harmonie, de la clarté, de l'universalité, de la vie, le *pathos* se rapporte à un champ qui est le strict négatif du premier : celui de l'irrationnel, du désordre, de la désharmonie, de l'obscurité, de la variabilité, de la particularité, de la maladie, de la folie, de la mort » (2000, p. 12-13).

¹⁵⁵ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 6.

¹⁵⁶ Nous reprenons le titre de son ouvrage, *Phusis et Logos* (2007).

¹⁵⁷ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 250.

« *On* primordial »¹⁵⁸ dans le *Je* qui maîtrise la parole. C'est dire que l'activité de discours est foncièrement ancrée dans l'expérience concrète et vécue de la réalité, et que, par conséquent, c'est le point de vue du discours en acte qui l'emporte.

Cet univers théorique de la signification est organisé par un dispositif d'actants : « un prime actant (le couple sujet/non-sujet), siège des procès et des actes ; un second actant (le monde), support de la manifestation ; un tiers actant ("la force irrésistible"), origine des procès et des actes »¹⁵⁹, qui peut être « transcendant » ou « immanent », c'est-à-dire une force qui vient de l'extérieur ou celle qui « exerce son pouvoir dans un espace interne, celui du corps propre »¹⁶⁰.

Ces actants sont en effet des actants positionnels : en passant d'une place à une autre, ils peuvent évoluer à tout instant dans le discours, et ils peuvent donc rendre compte des modulations de l'activité énonciative.

Le prime actant est au centre de cet univers actantiel. Il est scindé en deux instances : le sujet correspond à l'instance judicative, celle qui pense, qui assume son énonciation, qui est un actant-source ; le non-sujet correspond à l'instance corporelle, celle qui perçoit, qui prédique sans assumer, qui est un actant-cible. Le non-sujet, cet actant réduit à une simple présence au monde, et dépourvu de toute modalité, est, à son tour, de deux types : fonctionnel et passionnel. Le non-sujet fonctionnel est celui qui « ne sait que sa leçon »¹⁶¹, celui qui « n'exécute que cela pour quoi il a été programmé », et qui « est assimilable à sa fonction »¹⁶². Le non-sujet passionnel est celui qui est privé de jugement et d'assomption, car il est envahi par une force passionnelle, qui se rapporte au tiers actant immanent. La notion de « force » est primordiale chez Coquet. Elle est très proche, mais plus générale, que le concept de « tensivité » chez Greimas et Fontanille – qui est en quelque sorte une modalité de la force relevant d'une visée aspectuelle. La « force », selon Coquet, nous possède, s'exerce à l'intérieur de nous, change notre statut d'instance et induit des conséquences.

Ainsi les « éléments constitutifs d'une structure de la passion » sont-ils envisagés : « une force s'exerce sur un sujet privé momentanément de jugement ; elle le contraint à

¹⁵⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, cité par Jean-Claude COQUET, 1997, p. 13.

¹⁵⁹ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 126.

¹⁶⁰ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 126.

¹⁶¹ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 41.

¹⁶² Jean-Claude COQUET, 1997, p. 154.

adopter un "comportement involontaire". Le schéma de la structure peut se réduire, dans une première approche, à ces trois termes : action première, passion, action induite »¹⁶³. Dans cette perspective, la passion ne prend de signification et de valeur que par rapport à sa place médiane, entre l'action première et l'action seconde.

Néanmoins la passion peut aussi concerner le sujet : si la vraie passion a affaire au non-sujet, il y a aussi des passions qui ne dépassent pas le seuil d'intensité passionnelle, et qui ont trait au sujet passionnel. Coquet propose de distinguer la terminologie pour décrire l'état thymique du sujet et celui du non-sujet : euphorie/dysphorie pour le sujet ; jouissance/souffrance pour le non-sujet¹⁶⁴. Celles-ci sont antérieures à et plus profondes que celles-là : ce sont la jouissance et la souffrance qui constituent les « deux tonalités affectives de base » et « les pierres de touche de toute vraie passion »¹⁶⁵.

Selon nous, le rapport entre le sujet et le non-sujet n'est pas catégoriel, mais graduel, car aucune de ces deux instances n'est en mesure de recouvrir entièrement un actant dans un discours effectif¹⁶⁶ : d'une part, l'actant est tout le temps traversé par une certaine instance passionnelle et fonctionnelle ; d'autre part, il est toujours pourvu de jugement. Pour l'instance passionnelle omniprésente, on peut évoquer l'analyse d'Anne Hénault dans *Pouvoir comme passion*, qui montre la présence de l'éprouvé dans un ensemble de textes « apparemment impassibles »¹⁶⁷. Pour l'instance fonctionnelle omniprésente, on peut indiquer les expressions figées de la langue, et plus largement, « l'impersonnel de l'énonciation »¹⁶⁸. Pour l'instance de jugement omniprésente, on peut

¹⁶³ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 123-124. Pour l'« action induite », COQUET présente des exemples qui montrent que l'actant est dessaisi de lui-même : « c'est à l'extrême de la joie que je pleure » ; « à l'extrême de la honte, je deviens muet » (2007, p. 125-126).

¹⁶⁴ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 132.

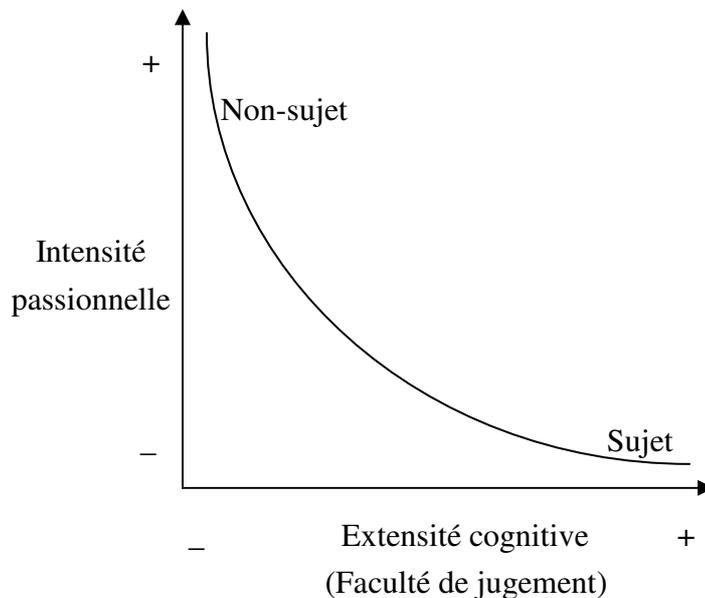
¹⁶⁵ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 256.

¹⁶⁶ La conception graduelle entre le sujet et le non-sujet semble être absente chez COQUET. Cependant les affirmations suivantes peuvent être interprétées dans ce sens : « les situations comme les textes qui les "reproduisent" [...] ne donnent pas toujours matière à trancher entre sujet et non-sujet. On voit fréquemment l'un faire suite à l'autre si bien qu'une articulation temporelle entre les deux s'impose à l'examen » (2007, p. 131) ; « je suis amené à poser que le non-sujet – sauf dans les cas cliniques – alterne avec le sujet ; mieux, qu'ils prennent appui l'un sur l'autre » (COQUET, 1997, p. 100).

¹⁶⁷ Anne HÉNAULT, 1994, p. 17.

¹⁶⁸ En se fondant sur les travaux de HJELMSLEV et de GREIMAS, notamment sur la notion d'« usage », Denis BERTRAND explique que toute énonciation individuelle est surdéterminée par un aspect impersonnel, déjà existant, de l'énonciation, car elle ne peut pas « être envisagée indépendamment de l'immense corps des énonciations collectives qui l'ont précédée et qui la rendent possible. La sédimentation des structures signifiantes, résultant de l'histoire, détermine tout acte de langage. Il y a du sens "déjà là", déposé dans la mémoire culturelle, archivé dans la langue et les significations lexicales, fixé dans les schémas discursifs, contrôlé par les codifications des genres et des formes d'expression que l'énonciateur, lors de l'exercice

noter la position de Jean-Paul Sartre : tout être humain est toujours totalement libre, seul et sans excuses¹⁶⁹. Ce qui varie d'une occurrence à une autre, c'est la part de l'implication de chacune de ces instances, la part de chacune qui réussit à se manifester dans la concurrence avec l'autre instance. Par conséquent, les instances sujet et non-sujet ne sont pas exclusives, mais en coprésence, non pas catégorielles, mais graduelles ; mieux encore, elles sont dans une relation compétitive et tensive :



Le sujet et le non-sujet se trouvent donc dans une corrélation inverse, qui joue sur l'augmentation ou la diminution de l'intensité passionnelle d'une part, et sur la restriction ou l'élargissement de l'extensité cognitive et de la faculté de jugement d'autre part. Le

individuel de la parole, convoque, actualise, réitère, ressasse, ou au contraire révoque, récuse, renouvelle et transforme » (2000a, p. 55-56).

¹⁶⁹ Dans *L'Existentialisme est un humanisme*, Jean Paul SARTRE affirme que « la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence » (1970 (1945), p. 24) : « il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté [...] l'homme est condamné à être libre » (1970 (1945), p. 36-37). Ou bien, dans *L'Âge de raison*, il écrit à propos de Mathieu : « Même s'il se laissait emporter, désespéré, même s'il se laissait emporter comme un vieux sac de charbon, il aurait choisi sa perte : il était libre, libre pour tout, libre de faire la bête ou la machine, libre pour accepter, libre pour refuser, libre pour tergiverser ; épouser, plaquer, traîner des années ce boulet à son pied : il pouvait faire ce qu'il voulait, personne n'avait le droit de le conseiller, il n'y aurait pour lui ni de Bien ni de Mal que s'il les inventait. Autour de lui les choses s'étaient groupées en rond, elles attendaient sans faire un signe, sans livrer la moindre indication. Il était seul, au milieu d'un monstrueux silence, libre et seul, sans aide et sans excuse, condamné à décider sans recours possible, condamné pour toujours à être libre » (1990 (1945), p. 258).

sujet passionnel est certainement placé entre le sujet et le non-sujet, car il est moins passionnel que le non-sujet passionnel et moins cognitif que le sujet non-passionnel¹⁷⁰.

Cette perspective enrichit d'une part la théorie des instances énonçantes, car elle permet de décrire plus finement les modulations passionnelles des instances discursives, et elle évite d'autre part que cette théorie entraîne des questions éthiques et juridiques non résolubles. Regardons les mots clés de Coquet pour désigner le non-sujet : il est « dépourvu [...] de "jugement" »¹⁷¹, car il subit une « force irrésistible »¹⁷², et donc son acte devient « involontaire »¹⁷³ et « imprévisible »¹⁷⁴. Peut-on responsabiliser un tel actant ? Le non-sujet passionnel dirait : "je l'ai tué parce que j'étais envahi par la jalousie" ; le non-sujet fonctionnel dirait : "je l'ai tué parce que mon supérieur l'avait commandé". Alors que si l'on accepte qu'il existe toujours une part de jugement, que tout « non-sujet » est un peu « sujet », tout actant est responsable, bien sûr avec des degrés différents de responsabilité. Par conséquent, nous proposons plutôt des expressions telles que *force peu résistible*, ou *acte peu volontaire*.

L'approche de la théorie des instances énonçantes sur les passions étant à nos yeux complémentaire de celle développée par Greimas et Fontanille, nous l'utiliserons dans nos analyses quand elle nous semblera utile¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Un schéma tensif de Claude ZILBERBERG va dans le même sens : il nomme l'axe vertical tout simplement l'intensité, et pour l'étendue il oppose deux termes : « subir » et « agir ». Le premier correspond parfaitement au concept de non-sujet chez Coquet, et le deuxième à celui de sujet (2007, p. 28). De plus, l'idée de l'intensité de l'affect est soulignée par ZILBERBERG : « Ce qui caractérise l'affect, l'éloigne du lexème pour le rapprocher de l'exclamation, sinon de l'interjection, c'est sa démesure, son irrécusable "*manque de proportion*" (Pascal), avant qu'une résolution ne l'amortisse, c'est-à-dire ne le temporalise » (2007, p. 26). Cela présuppose donc la mesure par le sujet lui-même : « qu'est-ce que dire : *je suis triste*, sinon mesurer d'abord soi-même sa propre tristesse ? » (2007, p. 24).

¹⁷¹ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 87.

¹⁷² Jean-Claude COQUET, 2007, p. 126.

¹⁷³ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 128.

¹⁷⁴ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 206.

¹⁷⁵ Il faudra peut-être trouver le point de divergence entre ces deux approches dans la remarque suivante formulée par Denis BERTRAND, qui explique la démarche de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, différente de celle de Coquet : « démarche qui fonde l'analyse des passions sur son objectivation dans le langage, à partir des modèles (actantiels, modaux et aspectuels) qui ont permis l'analyse de l'action. Cet horizon est désormais celui d'une subjectivité dont les états individuels (états d'âme) sont façonnés par les formes d'expression que l'histoire culturelle a déposées dans le langage, donnant lieu à des configurations passionnelles plus ou moins stables, différemment catégorisées et valorisées selon les cultures et les époques, et ouvrant ainsi plus largement l'analyse de la passion à la dimension historique, sociale, esthétique et anthropologique qui la caractérise » (2000a, p. 196).

Dans les deux chapitres suivants, nous nous intéresserons aux passions espoir et désespoir, d'abord à partir des définitions du dictionnaire, et ensuite à partir des réflexions des philosophes.

Chapitre II

Espoir et désespoir à partir des définitions du dictionnaire

S'il est vrai que la « terminologie relative à la vie affective et aux états de sensibilité est extrêmement confuse, et [qu'] elle ne fournit pas de délimitations sémantiques sûres »¹⁷⁶, s'il est aussi vrai que les passions ne se limitent pas aux mots et qu'il existe aussi des « passions sans nom »¹⁷⁷, à savoir celles qui n'ont pas été reconnues par la grille lexicale de la langue, cependant l'étude des passions lexicalisées par une culture peut être utile à plus d'un titre : d'une part, la dénomination permet de mieux cerner l'objet d'étude, d'autre part, on peut découvrir par l'intermédiaire de la langue, « ce que l'histoire d'une culture a retenu comme passions parmi toutes les combinaisons modales possibles »¹⁷⁸, ce qui est en soi significatif. Pourtant, cette démarche est sans doute insuffisante : dans un deuxième temps, on peut mener une analyse plus affinée à l'intérieur des zones nommées, ou des zones mal nommées¹⁷⁹, surtout grâce aux discours originaux, tels que les discours littéraires et artistiques, puisque ceux-ci ne se contentent pas de convoquer les catégories, mais les manipulent et réutilisent à leurs propres fins, dans le cadre de leur cohérence interne.

En général, chaque mot est « un objet-discours »¹⁸⁰, « la partie émergée d'un iceberg de sens »¹⁸¹, c'est-à-dire une condensation comprenant des structures narratives et discursives complexes. L'intérêt du dictionnaire, ce condensé de notre imaginaire culturel, c'est qu'il favorise l'accès aux structures sous-jacentes des mots, car les définitions sont en réalité « des expansions des dénominations »¹⁸², de brefs discours qui se prêtent aux reformulations syntaxiques plus ou moins riches.

¹⁷⁶ Herman PARRET, 1986, p. 124

¹⁷⁷ Éric LANDOWSKI, 2004, p. 9.

¹⁷⁸ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 111

¹⁷⁹ Évidemment d'autres démarches sont possibles. Par exemple, on peut observer et analyser toutes sortes de petits éprouvés, leurs minimales fluctuations, etc., sans les nommer, car la langue ne les a pas lexicalisés, et d'ailleurs toute tentative de notre part pour les nommer aboutira à l'échec : ils sont très instables et en nombre infini !

¹⁸⁰ Algirdas Julien GREIMAS, Teresa Mary KEANE, 1991, p. 98.

¹⁸¹ Jean-Marie FLOCH, 2005 (1990), p. 10.

¹⁸² Algirdas Julien GREIMAS, 2002 (1986), p. 593.

Une analyse méthodique des définitions du dictionnaire, qui n'est donc pas une analyse lexicale, mais une sorte d'analyse discursive restreinte, limitée à l'impersonnel de l'énonciation, permet ainsi de « constituer, de façon économique, des modèles de prévisibilité »¹⁸³. Ensuite on peut étudier le fait en question, en l'occurrence des passions, dans des discours plus inventifs, pris en charge par un énonciateur particulier, surtout dans les discours littéraires, à la fois lorsque les passions sont nommées et lorsqu'elles ne sont pas nommées, mais décrites. Dans le cas des passions nommées, nous avons affaire aux lexèmes, qui peuvent renvoyer à bien des réalités différentes, et dans le cas des passions décrites, nous avons affaire aux sémèmes, configurations construites par l'analyse. Il va de soi qu'une passion peut à la fois être nommée et décrite et c'est notamment dans ces occasions-là que nous pouvons enrichir les résultats acquis à partir des définitions du dictionnaire. Il serait même pertinent de dire que souvent l'étude des passions, lexicalisées ou non, dans les discours, en particulier le discours littéraire, fait découvrir de nouveaux sèmes ou acceptions par rapport aux définitions du dictionnaire¹⁸⁴.

Avant d'étudier, dans la partie suivante, les sémèmes passionnels, ceux de l'espoir et du désespoir, nous proposons dans ce chapitre une analyse des composantes sémantiques et syntaxiques des définitions de quelques lexèmes. Pour la passion espoir, nous prenons en considération les trois lexèmes espoir, espérance et espérer. Parallèlement, pour la passion désespoir, nous nous appuyons sur les trois lexèmes désespoir, désespérance et désespérer. Nous appelons ces deux groupes, respectivement, le groupe lexical espoir et le groupe lexical désespoir. Ces deux groupes lexicaux sont, selon le dictionnaire, des antonymes, sans toutefois être leurs seuls antonymes. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire d'examiner aussi les autres antonymes de chacun de ces deux groupes lexicaux, ce qui permettra une meilleure visibilité sur ceux-ci.

L'étymologie des lexèmes espoir et désespoir nous guide dans le choix de l'ordre dans lequel nous menons notre analyse : désespoir est composé de deux morphèmes : « dés » et « espoir », c'est-à-dire que, en gros, le désespoir est une certaine négation de

¹⁸³ Algirdas Julien GREIMAS, 1983, p. 225.

¹⁸⁴ Une autre démarche, plus connue dans les milieux linguistiques, fondée uniquement sur les lexèmes reconnus par la langue, et donc pas sur les passions seulement décrites, est envisageable : en partant du postulat selon lequel la nature sémantique des passions lexicalisées est liée à leur combinatoire lexicale et syntaxique, on peut procéder à l'analyse de celle-ci afin de mettre en évidence les propriétés sémantiques des lexèmes en question. En effet, « conformément à l'approche distributionnelle harrissienne, [...] c'est l'observation des propriétés formelles des unités qui permet de construire leur identité sémantique » (Iva NOVAKOVA et Agnès TUTIN, 2009, p. 9).

l'espoir, et définissable à partir de celui-ci. Les définitions du dictionnaire vont dans le même sens : l'espoir apparaît souvent dans les définitions présentées pour le désespoir.

Notre référence de base, et sauf indication contraire, sera *Le Petit Robert* (2010), mais parfois nous nous servirons du *Petit Larousse* (2008) et du *Grand Larousse* (1989). Le dictionnaire *Littré* (1974) aussi a été consulté, mais il ne contient pas d'informations supplémentaires, sur ce que nous cherchons ici, par rapport aux autres dictionnaires utilisés.

1. De l'espoir

Dans *Le Petit Robert*, les définitions de l'entrée espoir sont référées au verbe « espérer ». Commençons alors avec ce dernier. En dehors de deux acceptions régionales, deux acceptions principales sont considérées pour le verbe « espérer ». Une acception transitive : « Espérer qqch. : considérer (ce qu'on désire) comme devant se réaliser ». Cette acception est spécifiée en d'autres termes dans d'autres syntaxes : « Appliqué au passé » ou comme « Formule de souhait » avec un verbe au présent ou au passé, ou dans la syntaxe « Espérer que » : « Aimer à croire, à penser », « vouloir croire ». Une acception intransitive : « Avoir confiance ». Quels sont les traits sémantiques communs et quels sont les variables dans ces définitions ?

La première définition, la principale, met en scène les caractéristiques suivantes : (i) espérer est espérer quelque chose ; (ii) cette chose est un objet de valeur ; (iii) cet objet de valeur est investi de la modalité du *vouloir être*, c'est-à-dire qu'il est désirable ; (iv) cet objet de valeur désirable est absent pour le sujet ; (v) cet objet de valeur désirable et absent au moment de l'énonciation n'est pas virtuel mais potentiel, donc réalisable dans le futur ; (vi) d'après ce dernier point, on peut dire que c'est le futur qui donne sens au présent de l'espoir, c'est-à-dire que le présent est sous l'emprise du futur : en annulant le futur, l'espoir présent s'annule.

La définition des emplois plus spécifiques insiste à nouveau sur le caractère désiré (« aimer à », « vouloir ») et absent de l'objet de valeur : ce n'est pas « croire » ou « penser », mais « vouloir croire », « aimer à croire », « aimer à penser » ; ce qui montre

encore qu'il y a quelque chose qui échappe au sujet, que le *croire* n'est pas réalisé, mais actualisé, que l'objet de valeur est absent, mais potentiel.

En plus, un élément nouveau se détache, qui, en apparence, annihile le rapport du sujet d'espoir avec le futur : on constate que le verbe « espérer » peut aussi être utilisé avec le présent et le passé. Prenons deux exemples du dictionnaire : « J'espère que tu vas bien » et « Il espère avoir réussi ». Le premier exprime l'espoir par rapport à un fait présent et le deuxième par rapport à un fait passé. Mais, en regardant de plus près, on remarque que dans ces exemples aussi, ce qui caractérise le sujet espérant c'est son rapport avec le futur : dans les deux cas, le sujet n'est pas sûr de la réalisation de ce qu'il espère, mais il le souhaite. Dès que le sujet *sait* que le « tu » va bien ou qu'« il » a réussi, il ne peut plus espérer : d'un côté il *sait* et de l'autre il est conjoint avec l'objet de valeur. Cela révèle une nouvelle propriété du verbe espérer : le *ne pas savoir* est une condition indispensable qui caractérise le sujet espérant. Donc, même dans les exemples au présent ou au passé, il manque au sujet le *savoir* par rapport à la conjonction avec les objets de valeur, un *savoir* qui ne peut se réaliser que dans le futur. Peut-être peut-on dire que dans ces cas-là, l'objet de désir principal c'est le savoir même.

Le cas de la disjonction de l'objet de valeur est plus délicat. Prenons d'abord un autre exemple du dictionnaire, cette fois-ci par rapport à un état de choses dans le futur : « Espérer une récompense ». Un sujet qui espère une récompense est nécessairement disjoint de la récompense. Dès qu'il est conjoint, l'espoir n'a plus de sens, car il s'est approprié l'objet. De même, pour les emplois du verbe espérer pour un état de choses au présent ou au passé : le sujet *ne sait pas* s'il est conjoint ou pas. Parfois le sujet est conjoint, sans le *savoir* : ce sujet est espérant, car d'après lui-même, dans son champ de perception et de cognition, l'objet est absent. Cela montre que le *ne pas savoir* et le *ne pas être conjoint* ne se trouvent pas au même niveau, qu'il existe une relation hiérarchique entre eux : le *ne pas savoir* est surdéterminant, car si le sujet *sait* – qu'il soit conjoint ou disjoint –, il n'est plus espérant, il entre dans une nouvelle sphère passionnelle, telle que la joie, le plaisir, le désespoir, la déception, etc.

En outre, les acceptions du dictionnaire, les exemples et notre analyse présupposent une caractéristique importante du verbe « espérer ». C'est que le sujet espérant n'a pas de *pouvoir*, ou au moins de *pouvoir* complet, pour conquérir son objet de valeur. Un sujet

espérant est inévitablement un sujet hétéronome, dépendant d'une « instance d'autorité »¹⁸⁵ « qui définit l'ordre des valeurs en jeu »¹⁸⁶, à savoir le destinataire. Si un sujet espère un objet de valeur (un certain savoir, la survenue d'un événement, un objet plus concret comme la récompense, etc.), c'est qu'il n'a pas assez de *pouvoir* pour se l'approprier tout seul. Dès qu'il a le *pouvoir* requis, il est certain qu'il le possédera, et comme nous l'avons déjà remarqué, pour un sujet certain l'espoir n'a pas de sens. Précisons alors les caractéristiques de l'objet de valeur espéré : un objet désiré potentiel pour un sujet hétéronome, celui qui n'a pas encore été réalisé ou dont le sujet ignore (ou n'est pas certain de) la réalisation¹⁸⁷.

Alors, les verbes « avoir », « être », « savoir », « pouvoir » constituent chacun à leur tour une sorte de contraire pour le verbe « espérer ». Les deux premiers verbes sont des verbes d'état, qui présupposent la conjonction avec l'objet de valeur. Un sujet qui « a » son objet de valeur, ou qui « est » en conjonction avec l'objet de valeur n'espère pas, car il n'est pas en état de manque. Et les deux derniers verbes sont des verbes modaux. « Espérer » est un verbe sous l'égide des modalités : certainement un sujet qui *veut*, qui *ne peut pas* et qui *ne sait pas*. Un sujet chez qui un tel « *tumulte modal* »¹⁸⁸ apparaît est digne d'être appelé un sujet de passion¹⁸⁹.

Dans l'acception intransitive, le verbe « Espérer » est ainsi défini : « Avoir confiance ». Par exemple : « Allons, courage, il faut espérer ». Il semble que cette acception du verbe « espérer » soit une variante de l'acception transitive : la preuve c'est que même dans l'exemple donné on peut se demander : "il faut espérer quoi ?", "il faut avoir confiance en quoi ?" S'agissant d'un complément d'objet direct omis, mais présent sur le plan du contenu, quatre réponses sont envisageables, dont les deux premières concernent l'objet même et les deux dernières le destinataire : (i) espérer quelque chose dont l'interlocuteur est déjà informé ou dont il va être informé : le complément d'objet

¹⁸⁵ Denis BERTRAND, 2000a, p. 228.

¹⁸⁶ Denis BERTRAND, 2000a, p. 261.

¹⁸⁷ Dans l'énoncé négatif "Je n'espère pas qu'il vienne", il est difficile de savoir ce qui est nié. Est-ce le *vouloir être* de l'objet ou son *pouvoir être*, c'est-à-dire sa désirabilité ou sa possibilité, qui est évoqué ? S'agit-il d'un objet non-désiré potentiel, ou d'un objet désiré virtualisé ? On constate que malgré le cumul de ces deux sèmes dans la forme positive, ils se scindent dans la forme négative, de sorte que l'expression « ne pas espérer » semble correspondre à deux acceptions différentes, qui restent unies et indistinctes dans la forme positive.

¹⁸⁸ Jacques FONTANILLE, 1999a, p. 87.

¹⁸⁹ Selon la théorie de la sémiotique des passions, des corrélations et surtout des tensions entre les modalités engendrent des effets passionnels. Nous y reviendrons dans la partie suivante.

direct est donc présupposé, soit de façon anaphorique soit de façon cataphorique ; (ii) espérer quelque chose de vague ou de très général, par exemple espérer la conjonction à tous les objets de valeur à différents moments de la vie ; (iii) espérer quelque chose de la part d'un destinataire présupposé, de façon anaphorique ou cataphorique ; (iv) espérer quelque chose de la part d'un destinataire que l'on ne connaît pas, vague ou trop général, mais dont on souhaite l'existence et l'intervention dans la réalisation de la conjonction avec l'objet de valeur. Chacune des deux dernières réponses peuvent coexister avec chacune des deux précédentes. Il s'agit en fait d'« avoir confiance » en la réalisation de la conjonction à l'objet de valeur (présupposé, vague, général), et/ou en un destinataire (présupposé, vague, général).

Mais « Avoir confiance » ne contredit-il pas l'incertitude, indispensable pour l'acceptation transitive du verbe ? Les exemples du dictionnaire sont significatifs. Regardons le deuxième exemple pour l'acceptation intransitive : « Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer ». On constate que dans chacun des exemples, une modalité, en l'occurrence d'ordre déontique, accompagne le verbe « espérer » : « il faut » et « il n'est pas nécessaire ». Cela rapproche cette acceptation des définitions que nous avons déjà vues pour l'acceptation transitive : « aimer à croire » ; « vouloir croire ». Rappelons-nous que l'une des fonctions des modalités, quelles qu'elles soient, est de différer la réalisation de l'action. Si selon les définitions du dictionnaire, pour l'acceptation transitive, la modalité est comprise dans le contenu du verbe « espérer », pour l'acceptation intransitive, une modalité extérieure au verbe « espérer » l'accompagne. Par conséquent, cette « confiance » n'est pas réalisée, et le sujet n'a pas de *savoir* ni *pouvoir* par rapport à la conjonction à l'objet de valeur désiré. En bref, l'acceptation intransitive du verbe « espérer » confirme notre analyse pour son acceptation transitive.

Nous pouvons maintenant passer aux deux substantifs qui appartiennent au même groupe lexical que le verbe « espérer » : « espoir » et « espérance ». Bien que ce que nous venons de dire puisse leur être appliqué, nous allons examiner les deux nouveaux lexèmes de plus près.

Le dictionnaire présente quatre acceptations pour l'entrée « espoir ». Les deux dernières acceptations, proches l'une de l'autre, concernent un objet de valeur investi de l'espoir : « L'objet d'un espoir » ; « Personne sur qui on fonde de grands espoirs dans tel ou tel domaine ». Ces deux acceptations sont construites par extension des deux premières : (i)

« Le fait d'espérer, d'attendre (qqch.) avec confiance » ; (ii) « Sentiment qui porte à espérer ». La première acception est une substantialisation à partir du verbe « espérer ». La deuxième acception ajoute le mot « sentiment », notion proche de celle que nous avons appelé "passion". À notre avis, ces deux acceptions n'en constituent qu'une seule. Prenons deux exemples du dictionnaire, respectivement pour la première acception et pour la deuxième : « L'espoir d'une réussite » ; « Être plein d'espoir ». En quoi le premier espoir n'est-il pas un « sentiment » ou le deuxième espoir ne désigne-t-il pas le fait d'espérer ? En réalité ces deux acceptions ne sont pas distinguables.

Un autre mot est annoncé dans la première acception : « attendre »¹⁹⁰. Il s'agit certainement d'une attente positive, coextensive à l'espoir. Pourtant, cette attente ne peut être "simple", sans ingrédient ajouté, car l'attente "simple" « semble ne concerner que la projection temporelle de la relation entre le sujet et cet état ou cet événement modalisé, et la capacité du sujet à supporter le délai de réalisation »¹⁹¹ ; alors que l'attente impliquée par l'espoir est inévitablement une attente fiduciaire, dans la mesure où elle est tributaire de la confiance accordée à un destinataire, déterminé ou indéterminé, imaginaire ou réel. La nécessité de cette confiance ayant pour origine un manque chez le sujet, dévoile également l'incapacité de celui-ci à y subvenir seul : un sujet qui n'a pas de manque, qui possède ce qu'il veut, ou qui est capable de se le procurer seul en cas de manque, n'espère plus. L'attente fiduciaire, en faisant abstraction du savoir-attendre (patience/impatience), est en effet « un équilibre entre, d'un côté, la tension propre au manque et, de l'autre, la détente induite par la confiance » : « la tension est régulée, et rendue supportable, par la croyance en un univers sémiotique stable et ordonné »¹⁹². Cela nous permet de dessiner le syntagme passionnel de l'espoir, composé de quatre phases :

Manque → Incapacité → Confiance → Attente

¹⁹⁰ Rappelons que l'attente est, selon GREIMAS, l'une des deux passions fondamentales de l'homme, à côté de la nostalgie : « Nostalgie et attentes nourrissent l'imaginaire dont les formes, fanées ou épanouies, tiennent lieu de la vie » (GREIMAS, 1987a, p. 99). De même, selon Paul VALÉRY et Gaston BACHELARD, l'attente est constitutive de l'homme : « L'homme attend toujours quelque chose, sans quoi il ne serait pas » ; l'homme est une « puissance d'attente et de guet » (Ces deux phrases sont citées par ZILBERBERG, 2009, p. 259).

¹⁹¹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 64.

¹⁹² Jacques FONTANILLE, Isabelle KLOCK-FONTANILLE, 1997, p. 89.

Pour ce qui concerne l'entrée « espérance », quatre acceptions sont présentées. Les deux dernières ne définissent pas le mot : la dernière explique des expressions comme « espérance de vie », et l'avant dernière indique l'objet de valeur investi de l'espérance : « La personne ou la chose qui est l'objet de l'espérance ». Les deux premières acceptions sont distinguées par l'article défini et indéfini : (i) « *L'espérance* : sentiment qui fait entrevoir comme probable la réalisation de ce que l'on désire » ; (ii) « *Une, des espérances* : ce sentiment, appliqué à un objet déterminé ». La deuxième acception suggère que si le mot « espérance » est précédé d'un article indéfini, il porte sur un objet déterminé. Et pourtant, dans les exemples de cette deuxième acception l'article défini aussi apparaît : « Avoir l'espérance de la réussite » ! Il est également difficile de savoir en quoi dans l'énoncé « Nos espérances mesurent notre bonheur présent bien plutôt que notre bonheur à venir », citation d'Alain, les espérances sont appliquées à un objet déterminé. Même si l'on accepte que le « nous » n'est pas d'ordre général et qu'il marque un sujet collectif déterminé, l'objet n'est point spécifié : on ne sait pas par rapport à quel objet de valeur se situent ces espérances. Par conséquent, il nous semble injustifié de proposer deux acceptions suivant que l'article précédent est défini ou indéfini. Ce problème mis à part, le seul élément qui différencie les deux définitions c'est que l'objet de la deuxième définition est déterminé. Cela revient à notre analyse du verbe « espérer » : il existe deux types d'objet pour le verbe « espérer » : déterminé (celui-ci peut être posé ou présupposé), ou indéterminé (un objet flou ou très général).

De plus, il faut répondre à une autre question : qu'est-ce qui distingue l'espoir ((i) « Le fait d'espérer, d'attendre (qqch) avec confiance » ; (ii) « Sentiment qui porte à espérer ») de l'espérance (« sentiment qui fait entrevoir comme probable la réalisation de ce que l'on désire ») ?

Nous avons déjà expliqué que même dans la première acception de l'entrée « espoir », le « sentiment » est nécessairement présent. Donc, dans le cas des deux entrées, le « sentiment » est un élément commun. D'ailleurs, le dictionnaire n'éclaire point pourquoi « Le fait d'espérer » correspond uniquement au mot « espoir » et pas au mot « espérance » ! Pour reprendre la définition du dictionnaire et nos analyses précédentes, on peut ainsi résumer la définition de l'espérance : sentiment d'espérer ; ce qui revient à la définition de l'espoir. Qu'est-ce qui distingue ces deux termes ? La frontière est assez floue, pourtant un petit détail nous aiderait : dans le cas de l'espoir, il s'agit d'espérer « avec confiance » et dans le cas de l'espérance, il s'agit d'espérer « comme probable ».

Comme nous l'avons déjà observé, cette « confiance » n'est pas du tout complète : elle ne peut être qu'imparfaite, que relative. De l'autre côté, selon le même dictionnaire, probable est ainsi défini : « Qui, sans être absolument certain, peut ou doit être tenu pour vrai plutôt que pour faux ». Donc, on n'est pas loin de la confiance relative, mais avec un degré plus élevé d'incertitude : le sujet d'espérance, par rapport au sujet d'espoir, est plus incertain de l'avenir, donc plus incertain de son destinataire : il est plus hétéronome, plus dépendant de son destinataire, il est un sujet qui *sait* moins et qui *peut* moins. Il faut aussi ajouter que l'espérance est aussi définie par une dimension axiologique forte issue de l'usage, car elle fait partie des vertus théologiques. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

2. Du désespoir

Le verbe « désespérer » est défini à partir de l'entrée « désespoir »¹⁹³. Commençons par celle-ci. Le « désespoir » possède cinq acceptions selon *Le Petit Robert* : les deux dernières acceptions portent sur des expressions figées et des locutions du mot « désespoir », la troisième acception désigne l'objet investi du désespoir. Ce sont les deux premières acceptions qui définissent le désespoir en tant que tel : (i) « Perte d'un espoir ou de tout espoir ; état d'une personne qui n'a plus d'espoir » ; (ii) « Affliction extrême et sans remède ; état d'une personne qui n'a pas d'espoir ». Comme on le constate, les deux définitions sont construites à partir du lexème espoir : il s'agit de l'annulation ou de l'absence de l'espoir. Le désespoir, de même que l'espoir, peut correspondre à un objet déterminé ou à un objet vague ou général : « Perte d'un espoir ou de *tout* espoir »¹⁹⁴.

En comparaison avec les définitions du lexème espoir, une autre différence qui se fait jour, c'est que le mot « sentiment » donne sa place au mot « état ». Ce qui est commun entre les deux termes, c'est qu'il est question de l'humeur, de la thymie, de l'éprouver. Le désespoir semble être une passion plus forte que l'espoir, car il s'agit d'une « Affliction extrême ». L'affliction consiste en une « peine profonde », et le terme même de « peine » n'est pas un mot dysphorique faible. On peut donc apercevoir facilement la force du désespoir : il dépasse un certain seuil d'intensité, qui permet de le considérer comme une

¹⁹³ On peut demander pourquoi dans le cas de l'espoir c'est le substantif qui est défini à partir du verbe, mais dans le cas du désespoir c'est l'inverse.

¹⁹⁴ C'est nous qui soulignons.

passion par excellence, surtout qu'il est également qualifié de « sans remède », ce qui laisse supposer qu'il est une passion étendue dans le temps, durable et continuelle. Il est donc à la fois intense et étendu.

En termes modaux et actantiels, le sujet désespéré est un sujet qui *sait* et qui *ne veut pas* : il est conscient de sa situation, il est définitivement disjoint d'un objet de valeur ou il est conjoint à un anti-objet de valeur. À la manière du sujet d'espoir, le sujet de désespoir aussi est un sujet hétéronome, et il n'est pas capable de sortir de l'emprise de son destinateur : c'est le *ne pas pouvoir ne pas être* qui le caractérise. Par rapport au sujet d'espoir, le mode d'existence du sujet de désespoir, celui de son objet de valeur et celui de son destinateur se transforment : l'objet de valeur potentiel devient virtuel, le sujet actualisé devient virtualisé, le destinateur actualisé change totalement d'identité, et devient un anti-destinateur réalisé.

Pour les modes d'existence, une comparaison avec le sujet de révolte est significative : pour celui-ci, comme pour le sujet de désespoir, l'objet de valeur potentiel devient virtuel. C'est à partir de là que vu le statut et le comportement du sujet vis-à-vis du destinateur, des passions différentes s'installent. Contrairement au sujet de désespoir, le sujet de révolte devient réactualisé, c'est le destinateur qui devient virtualisé et qui se dégrade à la position d'un anti-sujet. Mais pour le sujet désespéré le destinateur est tellement puissant qu'il lui semble impossible de se retourner contre lui.

En ce qui concerne la « désespérance », elle est qualifiée de « littéraire », et définie comme : « État d'une personne qui n'a aucune espérance, qui a perdu foi, confiance ». Alors, de même que le désespoir correspond à l'annulation d'un espoir antérieur, la désespérance est conforme à l'annulation d'une espérance antérieure. Dans la définition de la désespérance, la perte de « foi » et de « confiance » est révélatrice. Foi et confiance en quoi ? En la réalisation de la conjonction à un objet de valeur (déterminé ou pas), certes, mais aussi en le destinateur (déterminé ou pas) qui était le garant de la réalisation de la conjonction à l'objet de valeur. Cela est aussi valable pour le désespoir : il est question de la « perte » de l'espoir dans la conjonction à un objet de valeur, certes, mais aussi perte de confiance en le destinateur. Il s'agit donc, à la fois pour le désespoir et pour la désespérance, de la rupture du contrat fiduciaire. Et la différence entre ces deux lexèmes correspond nécessairement à la différence que nous avons relevée entre l'espoir et l'espérance : la confiance qu'a eue le sujet de désespoir en son destinateur a été plus forte

que la confiance qu'a eue le sujet de désespérance en le sien. Peut-être est-ce pour cette confiance antérieure plus puissante que le sujet de désespoir se sent plus malheureux : il éprouve une « Affliction extrême et sans remède ».

Ces éléments nous permettent de tracer le syntagme passionnel du désespoir (et de la désespérance). Les quatre premières étapes constituent le syntagme de l'espoir, que nous avons déjà établi :

Manque → Incapacité → Confiance → Attente → Frustration → Perte de confiance → Sentiment d'abandon

Le désespoir est donc une passion plus complexe que l'espoir, celui-ci étant la phase initiale du syntagme de désespoir. Après avoir eu l'espoir de conjoindre à l'objet de valeur, lorsque le sujet apprend qu'il en est décidément disjoint, il est frustré. Une attente "simple" n'entraîne pas de frustration : celle-ci est le résultat de la fiducia – caractérisée par le « *devoir être* »¹⁹⁵ – rompue. Cela montre que d'une part le sujet est resté attaché au système de valeurs défini au début par le destinataire, mais que d'autre part il voit la légitimité de l'attente et de la confiance mise en cause. D'un côté, le *vouloir être conjoint* est réactualisé sur de nouvelles bases – car l'objet est virtualisé et non plus potentialisé –, de l'autre, avec la disparition de la force équilibrante de la fiducia, la tension liée au manque apparaît directement. Cette sensibilisation de la disjonction implique « la participation du corps sensible [qui] distingue la frustration de toutes les autres versions (manque, déception, privation) »¹⁹⁶.

Ce *savoir* portant sur le *ne pas pouvoir être conjoint* entraîne la cessation de la confiance accordée au destinataire : le sujet a perdu sa confiance, puisque tantôt le destinataire n'a pas été en mesure d'assurer son rôle (qualifié par le *ne pas pouvoir faire*), tantôt il a trahi le sujet, comme un anti-destinataire (qualifié par le *vouloir ne pas faire*), et

¹⁹⁵ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 64. FONTANILLE donne un exemple pour la colère, qui est plus généralement valable pour ce rapport entre l'attente simple ou fiduciaire, et la frustration – suivie d'abandon ou de mécontentement selon que le sujet choisit le désespoir ou la colère – : « L'attente "simple" [...] ne peut pas susciter le mécontentement et la colère. Imaginons un pays où la circulation des trains ne serait ni programmée ni prévisible. J'attends, aucun train ne passe, je suis simplement déçu ; mais, dès lors que l'événement attendu est programmé, prévisible, ou même prévu par contrat, on n'a plus affaire à une "attente simple", mais à une attente fondée sur une "confiance" ; dans ce cas, si l'événement attendu n'advient pas, je suis non seulement déçu, mais en outre mécontent et irrité » (2005a, p. 293).

¹⁹⁶ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 64.

le sujet se trouve abandonné. Ainsi se peut-il qu'il reproche au destinataire, ou/et qu'il se reproche son choix. En effet, c'est le « gain cognitif » d'une « perte pragmatique »¹⁹⁷ qui instaure une « crise de confiance »¹⁹⁸. Ici aussi, le *savoir*, comme dans le cas de l'espoir, joue un rôle déterminant : la passion du désespoir est précédée, et surdéterminée, par la dimension cognitive.

Il est à noter que ce syntagme, comme tous les autres syntagmes passionnels, est orienté de gauche à droite, pour signaler la direction du déroulement syntaxique, mais en réalité il ne peut être reconstruit que par présupposition : par exemple, c'est après avoir observé le manque de confiance dans le destinataire que l'on peut supposer la perte de l'objet de valeur, qui implique à son tour la prise de conscience du sujet, celui-ci étant fondé sur une attente fiduciaire, et ainsi de suite.

Par ailleurs, les éléments essentiels de cette analyse semblent révéler les facteurs déterminants qui interviennent dans l'intensité de l'espoir et du désespoir. L'espoir en tant que première étape du désespoir concerne uniquement les deux premiers, alors que le désespoir a trait à tous les quatre : (i) le degré du *vouloir être* investi dans l'objet ; (ii) le degré de la confiance accordée au destinataire ; (iii) le degré de la persistance dans l'attachement au système de valeurs ; (iv) le degré d'imputation de la privation – accidentelle ou intentionnelle – au destinataire.

Passons au verbe désespérer. Ce verbe comprend cinq acceptions, divisées en deux parties. La première partie est composée de deux acceptions : (i) (verbe transitif indirect) : « DÉSESPÉRER DE : perdre l'espoir en » ; (ii) (verbe intransitif) : « Cesser d'espérer ». La deuxième partie est composée de trois acceptions transitives : (iii) « Réduire (qqn) au désespoir, affliger cruellement » ou « Affliger, décevoir » ; (iv) « Lasser, décourager » ; (v) (verbe pronominal) : « SE DÉSESPÉRER » : « S'abandonner au désespoir ».

Les deux premières acceptions montrent visiblement que le désespoir présuppose un espoir antérieur. L'acception intransitive, la deuxième, revient au désespoir sans objet déterminé. La troisième et la quatrième acceptions insistent sur l'aspect passionnel du verbe désespérer. La cinquième acception, la forme pronominale réfléchie, signale une distinction entre le verbe désespérer et le verbe se désespérer : ce dernier marque une passivité et une indifférence plus intenses du sujet par rapport à la condition dans laquelle

¹⁹⁷ Jacques FONTANILLE, 1980, p. 30.

¹⁹⁸ Algirdas Julien GREIMAS, 1983, p. 233.

il se trouve. C'est alors que pour le verbe espérer, il n'existe pas de forme pronominale : la raison peut être qu'un sujet espérant est un sujet qui ne peut pas être passif ou indifférent, tout au contraire, il est nécessairement actif et enthousiaste.

En effet, le sujet d'espoir est un *sujet de quête*, c'est-à-dire un sujet dont la modalité faitière est le *vouloir*, accompagné d'une « vision prospective », et c'est le désir de conjonction à l'objet de valeur qui forme son identité : il dirait : « je m'approprierais tout objet de valeur »¹⁹⁹. À la différence du sujet d'espoir qui se définit par rapport au futur seul, le sujet de désespoir peut se définir à la fois par rapport au passé et par rapport au futur. Par rapport au passé, il est un *sujet de la séparation*, c'est-à-dire un sujet dont la modalité faitière est le *savoir*, accompagné d'une vision rétrospective, et il dirait : « je n'ai acquis tel(s) objet(s) de valeur »²⁰⁰. Il a été un *sujet de quête*, qui est actuellement déçu. N'ayant pas pu posséder l'objet de valeur qu'il avait visé, il ne désire plus rien dans le présent, ni le futur : il est aussi un *sujet zéro*, c'est-à-dire un sujet vide de *vouloir*, un sujet qui dirait : « je ne m'approprierais aucun objet de valeur »²⁰¹. Ce qui le fait vide du *vouloir*, c'est un *vouloir* déçu du passé : c'est parce qu'il est un *sujet de la séparation* qu'il devient un *sujet zéro*. Le désespoir est une passion nourrie et commandée par le passé, avec de lourdes conséquences sur le présent, voire sur le futur. Contrairement à l'espoir qui annonce le début d'un programme, le désespoir signale la fin d'un processus. L'espoir est caractérisé par l'aspect inchoatif, et le désespoir par l'aspect terminatif, mais aussi par l'aspect duratif : il met fin à un processus et dure en tant que passion, sans donner naissance à un nouveau programme, à moins qu'il ne se transforme en un nouvel état d'âme suite à un *événement*.

On peut formuler par là une hypothèse : ce que la langue appelle le désespoir est un cumul de deux notions bien distinctes : il s'agit d'une passion au présent – comme toute autre passion – qui peut s'appliquer tantôt à la dernière phase d'un programme narratif débuté dans le passé, tantôt à la phase initiale d'un futur non existant, c'est-à-dire que l'on peut distinguer le désespoir rétrospectif et le désespoir prospectif, parfois associables chez le même sujet²⁰². Le sujet de désespoir rétrospectif ne cesse de réviser sa frustration, et notamment l'annulation de son contrat fiduciaire : il *ne peut pas ne pas voir* le passé ; le

¹⁹⁹ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 100.

²⁰⁰ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 100.

²⁰¹ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 100.

²⁰² L'analyse de Jacques FONTANILLE (1980, p. 27) a nourri la nôtre.

sujet de désespoir prospectif *ne peut pas voir* le futur. Aussi le sujet désespéré reste-t-il abandonné, emprisonné dans le présent dysphorique sans être en mesure d'oublier le passé ou/et d'envisager un avenir.

À partir d'une analyse sémantico-sémiotique des six lexèmes que nous avons étudiés, nous avons essayé de tirer un certain nombre de caractéristiques des deux groupes lexicaux, à savoir celles de l'espoir et du désespoir²⁰³. Nous pouvons résumer les principaux résultats de cette analyse dans un tableau :

	Espoir	Désespoir
Mode de jonction avec l'objet de valeur	Non-disjonction	Disjonction
Mode d'existence de l'objet de valeur	Potentiel	Virtuel
Mode d'existence du sujet	Actualisé	Virtualisé
Mode d'existence du destinataire	Actualisé	Réalisé
Vouloir du sujet	Oui	Non
Savoir du sujet	Non	Oui
Pouvoir de sujet	Non	Non (plus radicalement)
Croire du sujet (= Confiance en le destinataire)	Oui	Non
Intensité	? ²⁰⁴	Oui
Étendue	?	Oui
Temps dominant	Futur	Passé/Présent
Aspect dominant	Inchoatif	Terminatif/Duratif

²⁰³ Ici, nous mettons de côté la différence subtile entre l'espoir et l'espérance, ainsi qu'entre le désespoir et la désespérance.

²⁰⁴ Le dictionnaire ne donne pas suffisamment d'informations sur l'intensité ou l'étendue de l'espoir. Intuitivement, on peut imaginer des espoirs intenses ou faibles, restreints ou étendus, mais l'espoir vraiment étendu semble très peu probable.

Type de sujet	Sujet de quête	Sujet de la séparation/Sujet zéro
---------------	----------------	-----------------------------------

3. Les autres antonymes de l'espoir

Dans cette section et la section suivante, l'objectif n'est pas de faire une analyse détaillée des différentes acceptions des autres antonymes des groupes lexicaux espoir et désespoir : ce qui nous intéresse, ce sont les acceptions des mots qui s'opposent dans un premier temps au groupe lexical espoir et dans un deuxième temps à celui du désespoir.

Plusieurs termes sont introduits comme antonymes d'espoir, espérance et espérer : désespoir, désespérance, désespérer, appréhension, appréhender, crainte, craindre, défiance, inquiétude. Nous avons déjà analysé les trois premiers termes. En ce qui concerne les autres termes, en voici les définitions selon notre dictionnaire : (a) appréhension : « Action d'envisager qqch. avec crainte ; crainte vague, mal définie » ; (b) appréhender : « Envisager (qqch.) avec crainte, s'en inquiéter par avance » ; (c) crainte : « Sentiment par lequel on craint (qqn ou qqch.) ; appréhension inquiète » ; (d) craindre : « Envisager (qqn, qqch.) comme dangereux, nuisible, et en avoir peur » ; (e) défiance : « Sentiment d'une personne qui craint d'être trompée » ; (f) inquiétude : « État pénible, trouble déterminé par l'attente d'un événement, d'une souffrance que l'on appréhende, par l'incertitude, l'irrésolution où l'on est ». Les définitions des deux premiers termes sont fondées sur le mot « crainte » dont la définition est à son tour fondée sur les mots « appréhension » (notre premier antonyme) et le verbe « craindre ». C'est donc ce dernier mot qui sert de clé pour comprendre les trois premiers antonymes nouveaux. Ce qui est essentiel dans la définition de « craindre », ce sont les mots « dangereux », « nuisible », « avoir peur ». Ces termes présupposent la présence d'un anti-objet de valeur. L'objet de crainte est doté d'un *pouvoir être* (éventualité) et d'un *ne pas vouloir être* (le refus), alors que l'objet d'espoir est investi d'un *pouvoir être*, accompagné d'un *vouloir être* (le désir). D'autre part, le verbe « envisager », et surtout l'expression « par avance » dans la deuxième définition, signalent une caractéristique fondamentale de la crainte : elle est définie par rapport au futur, elle est sous l'emprise du futur. En effet, l'espoir et la crainte se déterminent tous deux avec le futur : il s'agit dans les deux cas d'une *potentialité*, qui

est dans le premier cas désirable (enviable) et dans le deuxième cas nuisible (hâïssable, redoutable)²⁰⁵. La définition du lexème « craindre » contient le terme « peur », qui en est aussi synonyme. Il serait donc utile d'évoquer les définitions du mot peur : i) au sens fort : « Phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace » ; ii) au sens affaibli : « Souci, désir d'éviter une chose considérée comme désagréable ». Les mots « danger » et « désagréable » reviennent à l'idée de l'anti-objet de valeur. Un autre élément clé dans ces définitions, c'est qu'il s'agit de « la prise de conscience ». La peur et la crainte, et *a fortiori* l'appréhension, ne sont donc pas des passions pures, mais des passions cognitives : les sujets de peur, de crainte, d'appréhension sont conscients de leur situation et du fait qu'ils risquent de conjointre avec un anti-objet de valeur.

Passons aux deux autres antonymes. La défiance est aussi fondée sur la crainte. Mais un autre point essentiel se fait remarquer : l'antonyme du mot défiance, d'après le dictionnaire même, est la confiance. Nous avons déjà expliqué le rapport entre l'espoir et la confiance. La défiance consiste en « suspension de la confiance »²⁰⁶ : sur le carré sémiotique de la confiance, elle occupe la position contradictoire, la position contraire étant attribuée à la méfiance²⁰⁷. La suspension de la confiance est fondée sur les « indices » et les « signes », sans qu'il y ait de « preuve ». La deuxième transformation, fondée sur une « preuve »²⁰⁸, réelle ou imaginaire, nous mène à la méfiance. Donc, celle-ci est « fondée sur une [semi-]certitude négative »²⁰⁹, alors que la défiance est fondée sur une incertitude négative. En bref, le sujet défiant est un sujet qui a cessé de *croire* en la réalisation de sa conjonction à son objet de valeur, et par conséquent d'avoir confiance en le destinataire : sans celui-ci la conjonction est impossible. Le sujet de défiance « craint d'être trompé » par son destinataire.

²⁰⁵ Ces cinq derniers adjectifs, utilisés pour qualifier les objets de l'espoir et de la crainte, sont empruntés à Denis BERTRAND (2000, p. 233). Les termes « désirable » et « nuisible » existaient déjà chez GREIMAS (1983a, p. 99).

²⁰⁶ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 218.

²⁰⁷ Voir GREIMAS, FONTANILLE, 1991, p. 217. Les dictionnaires, étant fondés sur des relations binaires (synonymie et antonymie), ne peuvent pas faire la distinction entre les contraires et les contradictoires. Les deux sont mis dans la catégorie des « antonymes » ou « contraires » en fonction de la terminologie adoptée par chaque dictionnaire.

²⁰⁸ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 219.

²⁰⁹ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 218.

Le dernier antonyme, c'est l'inquiétude, terme présent dans certaines définitions que nous venons de voir, et avec une définition importante qui permet également de récapituler les points que nous avons relevés des définitions des autres antonymes : (i) la « souffrance » montre la présence d'un anti-objet de valeur ; (ii) « l'attente » montre qu'on est sous l'emprise du futur, l'anti-objet de valeur est donc potentiel ; (iii) il s'agit de « l'incertitude » : celle-ci provient du manque de confiance en le destinataire, à savoir la seule instance qui peut garantir la conjonction du sujet à son objet de valeur.

En réalité, comme dans le cas de l'espoir, pour ses synonymes aussi c'est le futur qui commande le présent : c'est l'attente qui les caractérise. La différence majeure c'est que le sujet d'espoir a une confiance relativement élevée en le destinataire, c'est-à-dire qu'il attend plutôt la conjonction à un objet de valeur ou la disjonction d'un anti-objet de valeur, alors qu'un sujet d'appréhension, de crainte, de défiance, d'inquiétude a une confiance faible en le destinataire, c'est-à-dire qu'il attend plutôt la conjonction à un anti-objet de valeur ou la disjonction d'un objet de valeur. Ainsi peut-on affirmer que cette opposition entre d'un côté l'espoir et de l'autre l'appréhension, la crainte, la défiance et l'inquiétude n'est pas catégorielle : il y a une part d'appréhension, de crainte, de défiance et d'inquiétude chez un sujet d'espoir ; et une part d'espoir chez un sujet d'appréhension, de crainte, de défiance et d'inquiétude.

Arrêtons-nous un instant sur l'une des principales composantes communes des dernières passions évoquées, soit l'attente. Celle-ci signale d'une part la tension, et d'autre part la potentialisation, avec des degrés différents. Qu'elle soit positive ou négative, l'attente implique l'incertitude et celle-ci implique la tension : tant que le sujet n'est pas en possession ou dépossession définitives de l'objet de valeur, il est en tension²¹⁰. La potentialisation « se prête à toutes les rêveries »²¹¹, et constitue une « scénographie de l'attente »²¹² : le sujet qui attend, positivement ou négativement, est un sujet débrayé²¹³, car il vit plutôt dans le futur que dans le présent. Il se donne dans son propre imaginaire passionnel une position que, suite à Greimas et Fontanille, nous appelons le

²¹⁰ Paul VALÉRY mentionne : « Nous ne sommes qu'attente et détente » (1973 (1914), p. 1272).

²¹¹ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 148.

²¹² Roland BARTHES, 1977, p. 47.

²¹³ « Le débrayage est celui qui permet, à partir de la série des modes d'existence narratifs, de passer à celle des simulacres » (GREIMAS, FONTANILLE, 1991, p. 148).

« simulacre »²¹⁴ : il se voit au mode réalisé, conjoint soit avec un objet de valeur, soit avec un anti-objet de valeur, il se voit donc soit dans un monde euphorique, soit dans un monde dysphorique, et c'est cet état d'âme imaginé pour le futur qui contamine son état d'âme réel dans le présent, d'où son monde euphorique ou dysphorique actuel, et c'est alors que ce qui va se passer réellement pourrait être à l'inverse de l'attente, par exemple un sujet d'espoir qui se voit actuellement conjoint à son objet de valeur, pourrait dans la réalité en être disjoint et se trouver donc dans un monde dysphorique. De même un sujet de crainte qui se voit à présent conjoint avec un anti-objet de valeur pourrait dans la réalité en être disjoint et se trouver donc dans un monde euphorique ou du moins aporique.

En effet, c'est le poids de présence du simulacre qui détermine l'intensité de la passion prospective éprouvée : plus la force d'actualisation du simulacre augmente, plus il est capable d'occuper le champ de présence du sujet. Pour les passions en question, plus que toute autre passion, ce qui est au premier plan c'est la présentification de l'absent selon la propre imagination du sujet, et éventuellement à travers les signes et les indices dont le sujet dispose pour prévoir l'avenir : avec un débrayage, le sujet, en produisant un simulacre, se fait actualiser. Ce simulacre est au faire « ce que la recette de cuisine est à la confection du repas : tout est en place dans la représentation que le sujet se donne de son faire »²¹⁵. D'ailleurs, comme un individu « peut en rester à la contemplation discursive de sa recette, le sujet passionné peut, sans passer à l'acte, savourer [ou se dégoûter de] la mise en scène passionnelle qu'il se donne »²¹⁶.

Par conséquent, contrairement à la compétence narrative qui n'est reconstructible qu'à partir de la performance, « la compétence passionnelle ne dépend pas de la performance ; tout au contraire, c'est elle qui la régit »²¹⁷. Les exemples de la prédominance de la compétence passionnelle sur la performance sont infinis. Nous en proposons deux, avec des portées différentes. Roland Barthes dit au sujet de l'attente amoureuse : « des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans

²¹⁴ Le simulacre est considéré comme « une configuration qui résulte seulement de l'ouverture d'un espace imaginaire par l'effet des charges modales qui affectent le sujet » (GREIMAS, FONTANILLE, 1991, p. 63) : « le simulacre est l'univers du discours de second degré, où se déploient les parcours passionnels, la scène imaginée » (FONTANILLE, 1991c, p. 111).

²¹⁵ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 147.

²¹⁶ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 147.

²¹⁷ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 116.

rien faire »²¹⁸. Maupassant note dans *Boule de suif* : « L'angoisse de l'attente faisait désirer la venue de l'ennemi »²¹⁹ ; cela rejoint l'affirmation de Paolo Fabbri et Marina Sbisà selon laquelle : « quand nous nous rendons compte que la peur d'un mal est pire que le mal, nous sommes impatients que cela arrive »²²⁰. Sur le même modèle, on peut dire : quand nous nous rendons compte que l'espoir d'un bien est mieux que le bien, nous préférons que le bien n'arrive jamais ! On constate comment la compétence passionnelle est susceptible d'empêcher la production de la performance, ou au contraire, d'inverser la valeur d'une performance à l'état normal. Cette intensité passionnelle n'est que le résultat de la force d'actualisation du simulacre.

Pourtant, selon que l'attente est positive ou négative, le champ de présence du sujet se modifie visiblement. Par exemple, les orientations des mouvements du champ de présence de l'espoir sont centrifuges, donc rassurantes : il s'agit d'un sujet (corps sensible) qui est le centre d'organisation et de dynamisation du champ sensible, qui occupe la position de source, qui est actif, qui projette vers l'extérieur, et dont les horizons de champ tendent à s'étendre, qui voit se dessiner à l'horizon une force constructive qui affecte sa présence même ; tandis que les orientations des mouvements du champ de présence de la crainte sont centripètes, donc inquiétantes : il s'agit d'un sujet (corps sensible) qui virtualise la sensation d'être le centre organisateur du champ, qui occupe la position de cible, qui est passif, qui subit de l'extérieur, et dont les horizons de champ tendent à se rétrécir, qui voit se dessiner à l'horizon une force destructive qui affecte sa présence même²²¹. Le degré de l'ouverture/fermeture du champ, ainsi que le degré de l'intensité et de l'étendue (la quantité) des forces centrifuges ou centripètes servent d'actant de contrôle, c'est-à-dire qu'ils gèrent la relation entre la source et la cible²²², et déterminent le degré de l'intensité de la passion éprouvée.

²¹⁸ Roland BARTHES, 1977, p. 49.

²¹⁹ Guy de MAUPASSANT, 1974 (1880), p. 84.

²²⁰ Paolo FABBRI, Marina SABISA, cité par Juan ALONSO ALDAMA, 2006, p. 480.

²²¹ La description de FONTANILLE pour le vrai sujet de crainte signale l'existence des mouvements centripètes envahissants, et la passivité du sujet : « le simulacre projeté par le sujet timoré, dans le mouvement qui le précipite vers lui, inhibe en lui toute réaction, la fuite, *a contrario*, est l'indice d'une peur maîtrisée [...] il envahit le corps et la chair du sujet [...] le sujet timoré ayant perdu tout son équipement modal, il ne lui reste qu'un corps, une chair, une enveloppe et leur structure sensorielle. [...] Dans son rapport à l'autre, le sujet timoré est alors réduit à l'expérience phénoménologique élémentaire » (2005a, p. 230-231).

²²² Pour les actants positionnels, voir Jacques FONTANILLE, 2003, pp. 103-108 et pp. 158-163.

L'espoir et la crainte, pour reprendre le mot de La Rochefoucauld, étant « inséparables »²²³, étant donc en cohabitation constante, le lien entre eux sera nécessairement compétitif et tensif : selon le degré de la confiance accordée au destinataire, autrement dit, le degré de la certitude de conjoindre à l'objet de valeur ou de disjoindre de l'anti-objet de valeur, le sujet est plus ou moins espérant et craintif. L'augmentation de l'intensité de l'un implique intrinsèquement l'affaiblissement de l'intensité de l'autre²²⁴.

4. Les autres antonymes du désespoir

Les antonymes de désespoir, désespérance, désespérer sont : espoir, espérance, espérer, confiance, foi, consolation, consoler, reconforter, joie. Nous avons déjà examiné les trois premiers antonymes, et nous avons expliqué les rapports entre la « confiance » et la « foi » avec l'espoir et le désespoir. L'entrée « consoler » étant définie à partir du mot « consolation », il reste à interroger les trois autres lexèmes, qui sont ainsi définis : (a) consolation : « Soulagement apporté à la douleur, à la peine de qqn » ; (b) reconforter : « Donner, redonner du courage, de la force d'âme, de l'énergie à (qqn) » ; (c) joie : « Émotion agréable et profonde, sentiment exaltant ressenti par toute la conscience ». La consolation et le reconfort répondent au désespoir considéré comme « Affliction extrême ». En effet ces deux termes pris pour antonymes ne sont pas de vrais antonymes, car la négation de la consolation ou du reconfort n'est pas le désespoir : ces deux termes sont plutôt des contrepoisons contre le désespoir que ses antonymes. Par contre, l'expression « redonner du courage » est essentielle. Elle signale que le sujet désespéré est un sujet qui a aussi perdu le courage, qu'il est découragé. La définition du *Petit Larousse* pour l'entrée « désespérer » confirme cette idée. Elle y est définie dans les deux acceptions suivantes : « Faire perdre l'espoir à ; *décourager*, contrarier » ; « Cesser d'espérer, perdre *courage* »²²⁵. Le verbe « décourager » est défini par *Le Petit Robert* à partir du substantif

²²³ LA ROCHEFOUCAULD note : « L'espérance et la crainte sont inséparables, et il n'y a point de crainte sans espérance ni d'espérance sans crainte » (1992 (1665), p. 166). De même, René CHAR indique dans *La Parole en archipel* : « Comment la peur serait-elle distincte de l'espoir, passant raviné ? » (1983 (1962), p. 415).

²²⁴ Les deux énoncés suivants montrent la compétitivité et la fragilité de la distinction : (i) J'espère avoir 10, mais je crains de rater ; (ii) Je crains de rater, mais j'espère avoir 10. Dans les deux énoncés, les degrés d'intensité de l'espoir et de la crainte sont proches, mais à chaque fois il y en a un qui est un peu plus fort : c'est la conjonction « mais » qui nous laisse comprendre l'orientation argumentative de chacun des énoncés.

²²⁵ C'est nous qui soulignons. VOLTAIRE écrit dans *L'Orphelin de la Chine* : « Le désespoir tient lieu de force et de courage » (1877 (1755), p. 331).

« courage » : « Rendre (qqn) sans courage, sans énergie ni envie d'action ». Donc, pour comprendre le verbe ainsi que le substantif même, il faut analyser le « courage ». Ce lexème est d'autant plus fondamental qu'il est également considéré comme l'antonyme des lexèmes « peur » et « crainte » que nous avons déjà étudiés. Le « courage » est ainsi défini : « Fermeté devant le danger, la souffrance physique ou morale ». Et son synonyme, « audace », est défini comme « Disposition ou mouvement qui porte à des actions extraordinaires, au mépris des obstacles et des dangers ». En effet, ces dispositions, ou passions, sont caractérisées par l'absence du destinataire. C'est le sujet seul qui doit faire preuve de la fermeté et du mépris face aux obstacles, aux dangers, aux souffrances. Un vrai sujet de courage, de bravoure ou d'audace ne dépend pas d'un destinataire, il est autonome, auto-destiné. L'exemple du dictionnaire est très parlant à cet égard : « La confiance en soi donne de l'audace ». C'est la confiance en soi qui caractérise le sujet d'audace et non pas la confiance en le destinataire. Contrairement aux passions que nous avons examinées jusqu'ici, le courage, la bravoure et l'audace sont caractérisés par l'absence du destinataire dans leurs systèmes actantiels²²⁶.

Cela permet de développer le syntagme passionnel du désespoir. En réalité, la perte de confiance en le destinataire se généralise chez le sujet désespéré, et il éprouve aussi la perte de confiance en soi. Cette perte de confiance en soi n'est autre que l'émergence de la faiblesse initiale, dissimulée provisoirement par la confiance en la puissance du destinataire. Si le sujet se sentait fort et puissant dans la phase de l'espoir, c'était qu'il s'était faussement attribué la puissance du destinataire. C'est peut-être pour cette raison que le sujet d'espoir se voit en conjonction, grâce aux simulacres qu'il se construit, avec l'objet de valeur : la confiance dans le destinataire crée l'*illusion* que c'est lui-même qui est puissant. Cette confiance ayant disparu, le sujet est *désillusionné* : maintenant qu'il se trouve abandonné, voire trahi, par le destinataire, il prend de nouveau conscience de sa faiblesse. Voici le nouveau syntagme passionnel du désespoir, avec une étape supplémentaire, celle de la perte de confiance en soi, qui n'est que le retour de se sentir faible du début :

²²⁶ Ces remarques rejoignent l'analyse de l'audace chez Jacques FONTANILLE. En insistant sur l'aspect ponctuel de l'audace, ainsi que le *vouloir faire* élevé requis, il explique que l'audace « frappe par la singularité d'une innovation ostensiblement assumée » (1999a, p. 198). Une assumption si énergique n'est possible que par un sujet autonome, doté d'une confiance en soi élevée.

Manque → Incapacité → Confiance → Attente → Frustration → Perte de confiance en le destinataire → Sentiment d'abandon → Perte de confiance en soi

Passons maintenant au dernier antonyme du désespoir, soit la joie. Elle est d'une importance capitale : (i) la joie est une « Émotion », « un sentiment », c'est-à-dire une "passion" dans notre terminologie ; (ii) la joie est une passion « agréable », donc euphorique ; (iii) la joie est une passion profonde, donc intense ; (iv) la joie est une passion « exaltant[e] », à savoir, selon la définition du dictionnaire, une passion « Qui stimule les facultés sensibles, l'activité, l'énergie ». Elle est donc non seulement intense dans l'ordre intéroceptif, mais aussi intense dans l'ordre extéroceptif, mieux proprioceptif²²⁷ ; (v) la joie est une passion « ressenti[e] par toute la conscience », et cette dernière est définie comme « Faculté qu'a l'homme de connaître sa propre réalité et de la juger ; cette connaissance » : cela montre que la joie n'est pas une passion pure, mais une passion cognitive, c'est-à-dire qu'elle n'implique pas un non-sujet passionnel, dépourvu de jugement et de toute modalité, mais un sujet passionnel, pourvu au moins d'un minimum de jugement et en partie tributaire de la modalité du *savoir*. On peut résumer les cinq points évoqués : la joie consiste à avoir conscience d'éprouver une passion euphorique intense. Le sujet de joie est un *sujet de droit*, c'est-à-dire un sujet dont la modalité faïtière est le *savoir*, qui dirait : « j'ai acquis tel(s) objet(s) de valeur »²²⁸.

Conformément à notre analyse du désespoir, en modifiant un seul mot de la définition minimale que nous venons de présenter pour la joie, on peut proposer une nouvelle définition, quoiqu'imparfaite, du désespoir : le désespoir consiste à avoir conscience d'éprouver une passion dysphorique et intense. En réalité, la joie constitue un vrai antonyme du désespoir.

Précisons deux points. Premièrement, il existe un autre antonyme de la joie, soit la tristesse, qui est ainsi définie : « État affectif pénible, calme et durable ; envahissement de la conscience par une douleur, une insatisfaction, ou par un malaise dont on ne démêle pas la cause, et qui empêche de se réjouir du reste ». La définition mentionne que la tristesse,

²²⁷ La définition du *Petit Larousse* pour le lexème joie, va plus explicitement dans le même sens : « État de satisfaction qui se manifeste par de la gaieté et de la bonne humeur ; ces manifestations elles-mêmes ». En plus, l'expression "ne pas pouvoir cacher sa joie" est parlante à cet égard : la vraie joie a une manifestation corporelle. Ou l'expression existant en langue persane, « il ne se contenait plus dans sa peau (de joie) », souligne que la joie n'est pas une passion discrète, et qu'elle s'extériorise.

²²⁸ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 100.

tout comme le désespoir, est dysphorique et durative. Il semble que ce qui distingue principalement la tristesse du désespoir, c'est que celui-ci est plus cognitif, dans le sens où le désespoir se produit nécessairement suite à une prise de conscience considérable, notamment du fait que le destinataire n'a pas respecté le "contrat fiduciaire" qu'il avait signé lors de l'espoir, tandis que la tristesse n'est pas forcément précédée de l'espoir, ni en rapport avec la rupture d'un contrat fiduciaire. En plus, le désespoir, « Affliction extrême », semble plus intense que la tristesse²²⁹. En tout état de cause, il faut avouer qu'il existe un certain espace d'intersection sémantique, parfois indistinct entre ces deux passions²³⁰.

Le deuxième point c'est que vu la symétrie dans les définitions minimales que nous avons proposées pour le désespoir et la joie, on peut faire l'hypothèse que le désespoir, comme la joie, est également proprioceptif. Est-il possible de cacher le vrai désespoir ? L'analyse d'Anne Krzyzanowska suggère qu'il existe un rapport direct entre l'intensité d'une passion et sa manifestation somatique : parmi les « noms de tristesse »²³¹ (tristesse, chagrin, peine, désespoir), la peine étant l'état d'âme le plus faible, elle correspond à la manifestation corporelle minimale, et le désespoir étant la passion la plus forte se rapporte à la manifestation corporelle maximale.

Après ces remarques sur le désespoir, la tristesse et la joie, il faut répondre à une question fondamentale : en quoi la joie et l'espoir peuvent-ils tous deux être considérés comme des antonymes pour le désespoir ? Qu'est-ce qui relie et qu'est-ce qui distingue la joie et l'espoir ? Il existe une part de joie dans l'espoir, mais pas d'espoir dans la joie. Les deux sont euphoriques, avec des degrés différents. D'après les définitions du dictionnaire ainsi que nos analyses, il existe trois différences majeures entre ces deux passions : (i) la

²²⁹ L'analyse d'Anna KRZYZANOWSKA (2009) rejoint cette hypothèse. Son objet d'étude est les « noms de tristesse » (p. 173) : tristesse, chagrin, peine, désespoir. Selon elle, le désespoir est la passion la plus intense parmi les noms de tristesse. Elle fait sienne l'idée de GROSSMANN et TUTIN (2007) selon laquelle « les noms comportant une forte intensité sont peu susceptibles d'être qualifiés par un adjectif de faible intensité » (2009, p. 184), et avec deux exemples l'illustre : « les occurrences de type *un petit désespoir, un désespoir léger* » (2009, p. 184) n'existent pas en français.

²³⁰ Bizarrement, le dictionnaire utilise plusieurs autres termes comme synonymes du désespoir, tels que la désespérance, l'affliction, le chagrin, la désolation, la détresse, mais non pas la tristesse. De même, les synonymes du lexème tristesse sont le cafard, la dépression, l'ennui, la mélancolie, l'abattement, l'affliction, l'amertume, la peine, la morosité, la sinistrose, la neurasthénie, le chagrin, la grisaille. Malgré tous les termes communs utilisés comme des synonymes ou dans les définitions, les deux lexèmes désespoir et tristesse ne sont pas pris pour synonymes par le dictionnaire. On constate le même phénomène dans *Larousse*. Toutefois, selon *Le Petit Robert*, l'un des synonymes du lexème désespéré, c'est le lexème triste, et d'après *Larousse*, le lexème attristé en est un synonyme.

²³¹ Anna KRZYZANOWSKA, 2009, p. 173.

joie est une passion visiblement plus forte que l'espoir ; (ii) la joie est déterminée par rapport au présent même, alors que l'espoir est déterminé par rapport au futur ; (iii) la joie est caractérisée par une conjonction réalisée à l'objet de valeur, tandis que l'espoir est caractérisé par une disjonction de l'objet de valeur potentiel. En d'autres termes, la joie est temporellement postérieure à l'espoir : celui-ci donne naissance tantôt au désespoir, tantôt à la joie²³². En effet, l'espoir prépare en quelque sorte le terrain pour des passions plus fortes, à savoir la joie ou le désespoir. Celles-ci sont à leur tour en mesure de s'associer à d'autres passions plus spécifiques, telles que l'amour, la jalousie, l'avarice, etc. : on peut envisager tout autant un amoureux désespéré qu'un amoureux joyeux, un avare désespéré qu'un avare joyeux, etc. À un autre niveau d'analyse, la joie et le désespoir peuvent être considérés comme des constituants thymiques de beaucoup d'autres passions plus spécifiques. De même, l'espoir, la crainte, l'inquiétude, l'appréhension peuvent être associés à une passion plus spécifique, par exemple l'espoir de tomber amoureux, la crainte de devenir jaloux, etc.

Notre analyse a déjà montré que le désespoir est intense, en rapport avec le présent et en état de disjonction définitive de l'objet de valeur ou de conjonction définitive avec l'anti-objet de valeur. En définissant l'opposition comme « la forme de deux pôles extrêmes d'un même axe »²³³ sémantique, on peut affirmer que le désespoir s'oppose surtout à la joie et moins à l'espoir. Le désespoir est un espoir déçu, certes, mais il intervient après l'espoir en tant que rival et négation de la joie. Il semble que le seul facteur qui permette d'opposer véritablement l'espoir au désespoir, c'est leur relation avec le futur : le sujet d'espoir ayant confiance en le destinataire attend un avenir euphorique, même s'il est actuellement dans la dysphorie ; alors que le sujet de désespoir n'ayant plus confiance en le destinataire ni en lui-même, non seulement se trouve actuellement dans la dysphorie, mais croit qu'il restera dans l'avenir aussi dans la dysphorie : il n'attend rien. Autrement dit, le sujet d'espoir se débraye et se construit nécessairement des simulacres

²³² Dans notre analyse, nous sommes en train de comparer la joie et l'espoir et nous les imaginons en relation. Pourtant deux points méritent d'être précisés : (i) la joie peut être inattendue, donc elle peut ne pas être précédée d'espoir ; (ii) si l'espoir n'est pas suivi de réalisation ou non réalisation définitive de la conjonction à l'objet de valeur, il peut rester pour toujours l'espoir sans aboutir à la joie ni au désespoir. Évidemment dans cette situation, l'espoir risque de déboucher sur le désespoir sauf s'il a été programmé pour une réalisation dans un temps long, sinon en général l'espoir semble ne pas être apte à s'étendre : en cas du manque de prévision d'une durée étendue, l'espoir tend à s'affaiblir dans le temps.

²³³ Algirdas Julien GREIMAS, 2007 (1966), p. 21.

positifs, tandis que le sujet de désespoir est incapable de se construire des simulacres, il est embrayé et il ne peut pas sortir de lui-même²³⁴.

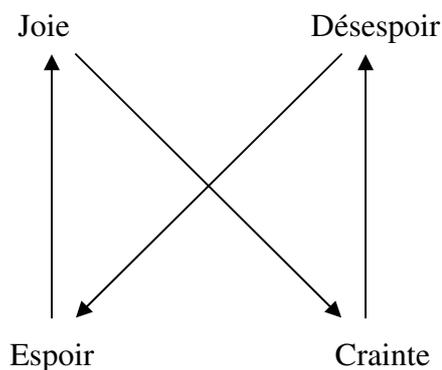
Nous avons constaté que le désespoir s'oppose d'un certain point de vue à l'espoir et d'un autre point de vue, plus solide, à la joie. Et pourtant l'espoir et la joie ne sont pas des synonymes. Comment expliquer alors ce phénomène ? L'hypothèse la plus vraisemblable c'est que dans le lexème désespoir, il existe deux ensembles de traits sémantiques différents, l'un s'opposant à un ensemble de traits sémantiques de l'espoir, et l'autre s'opposant à un ensemble de traits sémantiques de la joie. Cela rejoint notre hypothèse selon laquelle ce que la langue appelle le désespoir est un cumul de deux notions distinctes, dont l'une se divise à son tour en deux : la dernière phase d'un programme narratif par rapport au passé, une passion par rapport au présent, le début d'un programme non existant par rapport au futur. La première notion s'oppose notamment à la joie, la dernière notamment à l'espoir, et le désespoir en tant que passion au présent s'oppose en même temps à l'espoir et à la joie, car ces deux derniers sont aussi des passions du présent : toute passion est éprouvée au présent, même si elle est en rapport avec d'autres temps, c'est-à-dire qu'il faut distinguer le vécu passionnel dans le moment et le contenu passionnel dans la perspective temporelle.

5. La synthèse : vers l'élaboration de quelques modèles

Nous avons tenté, à partir des définitions du dictionnaire, d'éclairer en partie la nature de quelques passions lexicalisées par la langue française, principalement l'espoir et le désespoir, mais aussi, chemin faisant, leurs autres antonymes, leurs synonymes et quelques autres passions rattachées d'une manière ou d'une autre : la crainte (la peur), la joie, la tristesse, la révolte, la croyance, la méfiance, la défiance, l'inquiétude, l'appréhension, le courage (l'audace). Ici, nous essayons de faire une synthèse brève de ce que nous avons expliqué. Pour cela, nous nous contentons des deux passions principales de notre étude, l'espoir et le désespoir, et en fonction des besoins des modèles proposés, nous aurons recours à quelques autres passions, notamment les deux antonymes selon le dictionnaire, à savoir la joie et la crainte.

²³⁴ De même que la joie et le désespoir se créent à l'état de la réalisation, l'espoir, la crainte, l'inquiétude, l'appréhension, la défiance apparaissent à l'état de la compétence, soit avant la réalisation de toute conjonction ou disjonction par rapport à l'objet de valeur ou anti-objet de valeur.

Nous proposons tout d'abord un carré sémiotique qui rassemble nos quatre principales passions :



La joie et le désespoir sont ici des états passionnels, d'un côté, stables sans perspective sur l'avenir, de l'autre, résultants, c'est-à-dire rétrospectifs. En revanche, l'espoir et la crainte sont caractérisés par leur perspective temporelle sur l'avenir, et ils sont logiquement et temporellement antérieurs à la joie et au désespoir. Aussi, la crainte (l'appréhension) sert de déstabilisant pour transformer la joie en désespoir, et l'espoir sert de déstabilisant pour transformer le désespoir en joie.

Ce carré reprend le fameux carré de "conjonction, disjonction, non-disjonction, non-conjonction" : la joie traduit la conjonction à l'objet de valeur, et le désespoir indique la disjonction de lui ; de même, l'espoir signale la non-disjonction et la crainte montre la non- conjonction avec l'objet de valeur, le premier consistant en une attente positive et la deuxième en une attente négative.

Nous constatons que chaque « objet de valeur pragmatique » est en même temps « un sujet opérateur thymique »²³⁵, c'est-à-dire que c'est l'identité de l'objet de valeur ainsi que le statut du sujet par rapport à lui qui construisent un monde euphorique ou dysphorique pour le sujet. Greimas et Fontanille indiquent : « Une fois conjoint au sujet, l'objet perd en quelque sorte son statut pragmatique et se transforme en objet thymique »²³⁶. Notre analyse montre que l'on peut étendre cette hypothèse : cette double face de l'objet de valeur – suivant que celui-ci est évalué sur la dimension pragmatique ou sur la dimension thymique – est valable pour tous les statuts du sujet d'état vis-à-vis de l'objet de valeur, et non seulement en état de conjonction.

²³⁵ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 206.

²³⁶ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 205.

Ce carré correspond également au carré fondé sur différentes manifestations de la modalité faïtière de *croire* : *croire être* (= conviction), *croire ne pas être* (= impossibilité), *ne pas croire ne pas être* (= probabilité), *ne pas croire être* (= improbabilité). Ces différentes manifestations du *croire* sont en même temps investies dans l'objet de valeur et dans le destinataire : par exemple, le sujet de joie a la conviction qu'il est conjoint à l'objet de valeur et que son destinataire est tout à fait fiable, pour le sujet de désespoir la disjonction de l'objet de valeur est définitive, c'est-à-dire que sa conjonction est impossible et que son destinataire n'a pas été fiable, qu'il l'a même trahi. Si pour le sujet de joie et de désespoir, c'est la conjonction ou la disjonction par rapport à l'objet de valeur qui détermine l'identité modale du destinataire, pour le sujet d'espoir et de crainte, la relation est inverse, dans la mesure où c'est l'identité modale attribuée à tort ou à raison au destinataire qui conduit le sujet à se voir en état de non-disjonction ou non-conjonction avec l'objet de valeur, moyennant la création des simulacres.

Quant aux flèches sur le carré, nous avons uniquement mis les flèches canoniques – canoniques à la fois par rapport aux principes du carré sémiotique²³⁷, et par rapport aux relations entre les quatre passions telles que les ont définies nos analyses. Mais nous avons remarqué que des passages non canoniques sont également envisageables. Par exemple, on peut passer de la crainte à la joie, de l'espoir au désespoir. Ces parcours non canoniques produisent un effet de surprise : si l'espoir suivi de joie est prévisible, si la crainte suivie de désespoir est attendue, l'espoir aboutissant au désespoir, ainsi que la crainte menant à la joie seront inattendus. On peut dire que les parcours canoniques sont implicatifs (X donc Y), mais que les parcours non canoniques sont concessifs (X pourtant Y). C'est peut-être en raison de cet effet de surprise que le désespoir précédé de l'espoir est plus intense que celui précédé de la crainte, de même que la joie précédée de la crainte serait plus intense que celle précédée de l'espoir. Il est, en outre, à signaler que ces parcours, canoniques ou non canoniques, qui soulignent les possibilités de changement d'état du sujet, ne sont pas logiques, mais sémiotiques.

Il ne serait d'ailleurs pas étonnant que dans un discours concret, on passe directement de la joie au désespoir, de l'espoir à la crainte, et vice-versa. Nous pensons

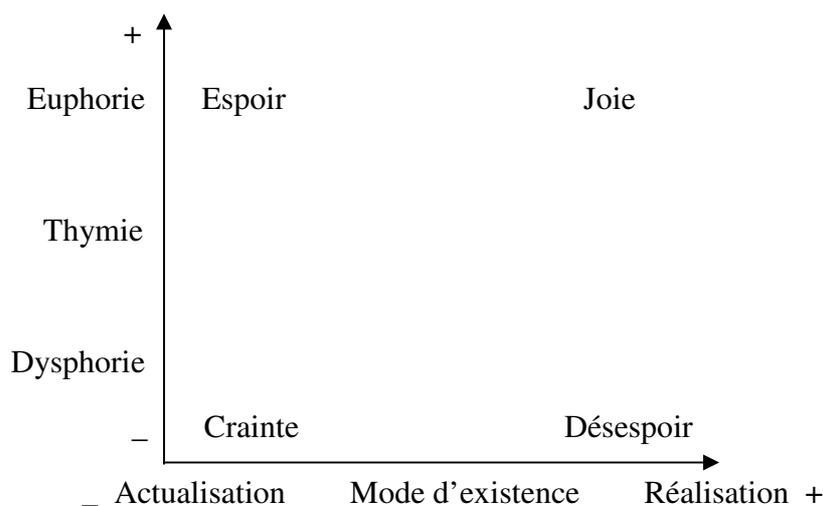
²³⁷ Voir Jacques FONTANILLE, 2003, p. 61.

comme Louis Hébert que « rien n'empêche de prévoir un texte où l'on passe directement et sans ellipse narrative [ou passionnelle] de la position S1 à S2 »²³⁸.

D'autre part, un point de notre analyse pourrait paraître contredire ce carré. L'un des principes traditionnels du carré, c'est qu'il existe le même rapport entre les contraires et les subcontraires : la contrariété. Mais, dans notre exposé, nous avons expliqué que l'espoir et la crainte (les deux subcontraires de notre carré) ne sont pas de vrais contraires, dans la mesure où une certaine opposition partielle les relie, mieux, où il existe un rapport tensif entre eux. Il convient ici de préciser rapidement un point par rapport à la théorie du carré sémiotique, qui aura une conséquence directe sur la relation entre les subcontraires : la relation dite d'implication, critiquée par plusieurs théoriciens. Sur le carré "riche, pauvre, non-pauvre, non-riche", en quoi le non-pauvre implique-t-il le riche ou le non-riche implique-t-il le pauvre ? Sur le carré "brûlant, glacé, chaud, froid", en quoi le chaud implique-t-il le brûlant et le froid implique-t-il le glacé ? Sur le carré "béant, hermétique, ouvert, fermé", en quoi l'ouvert implique-t-il le béant et le fermé implique-t-il l'hermétique ? Etc. Il semblerait pertinent d'envisager un autre type de relation, au lieu d'y voir une relation d'implication, entre ces deux positions du carré : il s'agit plutôt d'une relation d'intensification, d'accroissement, d'amplification ou de radicalisation. Le riche est la forme intensifiée du non-pauvre, le brûlant est la forme intensifiée du chaud, le béant est la forme intensifiée de l'ouvert, etc. Ainsi compris, si les contraires sont dans une relation d'exclusion, les subcontraires ne s'opposent que partiellement, de façon moins intense, moins amplifiée, moins extrême ; ce qui, d'ailleurs, rapproche le principe du carré sémiotique de celui du schéma tensif. En d'autres termes, les subcontraires constituent des positions rapprochées, entre lesquelles il est plutôt question de degré que d'expulsion : il y a une part de chacune dans l'autre. Par exemple, dans le carré "vie, mort, non-mort, non-vie", la mort suppose l'absence totale de la vie, et la vie implique l'absence totale de la mort ; mais pour la non-vie et la non-mort, il y a un mélange de vie et de mort, avec des degrés différents de chacune. Par conséquent, nous constatons que notre carré est conforme aux principes minimaux du carré sémiotique : la joie est la forme aboutie de l'espoir, le désespoir est la forme intensifiée de la crainte, et il existe un mélange de confiance et de méfiance, de probabilité et d'improbabilité, avec des degrés différents, dans les deux subcontraires, c'est-à-dire que l'espoir et la crainte ne s'excluent pas en définitive.

²³⁸ Louis HEBERT, 2007a, p. 41.

Il est également à noter qu'il existe des méta-termes significatifs qui relient les positions de notre carré, deux par deux : (i) la joie et le désespoir sont rapportés à la certitude, tandis que l'espoir et la crainte sont rapportés à l'incertitude : la certitude concerne la réalisation, mais l'incertitude regarde l'actualisation ; (ii) la joie et l'espoir présupposent la confiance en le destinataire et constituent un univers euphorique, alors que le désespoir et la crainte présupposent l'absence de confiance en le destinataire et composent un univers dysphorique. Ces deux axes permettent d'établir un schéma tensif :



Rappelons que l'hypothèse tensive postule que « [l]e sens de nos affects, tenu non pas pour indicible, mais pour malaisément dicible, est résoluble en intensité et extensité, celle-ci régie par celle-là »²³⁹. Cela suppose que les affects sont des mesures en devenir, c'est-à-dire qu'ils sont susceptibles d'augmentation et de diminution constantes, et c'est effectivement dans l'identification de ces modulations que réside le sens des affects. En réalité, le schéma tensif, par rapport au carré sémiotique, favorise une description plus précise des affects, des vécus et des valeurs qu'ils contiennent.

Nous avons choisi le mode d'existence, qui présuppose la temporalité, pour la dénomination de l'axe de l'extensité : l'actualisation s'applique à l'incertitude et la réalisation à la certitude. Pour l'axe de l'intensité, nous avons choisi la thymie, qui est en rapport direct avec la confiance en le destinataire : la confiance intense ou élevée crée un univers euphorique, mais la confiance minimale ou nulle crée un univers dysphorique.

²³⁹ Claude ZILBERBERG, 1999, p. 2-3.

Cette question de la confiance en le destinataire a joué un rôle prépondérant dans notre analyse. On peut même mettre en ordre toutes les passions évoquées en fonction du degré de la confiance en le destinataire. La joie fait preuve de la confiance totale, l'espoir traduit la confiance forte, la peur suppose la confiance faible, le désespoir signale la confiance nulle. Pour évoquer différentes passions évoquées dans ce chapitre, l'ordre décroissant de la confiance en le destinataire serait le suivant : joie, espoir, espérance, inquiétude, appréhension, défiance, méfiance, crainte, désespérance, désespoir. On peut ajouter à cette liste le courage et l'audace qui se définissent par l'absence du destinataire, et la confiance en soi.

Par ailleurs, nous pouvons établir une typologie des principales passions que nous avons examinées, en fonction du croisement des modalités des « deux opérations élémentaires grâce auxquelles la signification peut émerger de la perception »²⁴⁰, à savoir la visée et la saisie :

	Visée intense	Visée affaiblie
Saisie étendue	Joie	Ennui 1
Saisie restreinte	Désespoir	Indifférence/Ennui 2
Saisie en suspension	Espoir/crainte	Inespoir

Nous constatons que les passions présentes sur notre carré sont toutes caractérisées par une visée intense. Ce qui les différencie, c'est la saisie. Si la saisie est en proportion avec la visée, il s'agit de la joie ; au contraire, si elle n'est pas satisfaite, on tombe dans le désespoir. Une visée intense dont le sujet ne connaît pas encore la saisie, selon qu'elle est plutôt confiante ou plutôt méfiante, en d'autres termes, selon que les mouvements du champ de présence sont plutôt centrifuges ou centripètes, forme l'espoir ou la crainte. Une fois que le sujet d'espoir ou de crainte perçoit la saisie stabilisée, il se transforme en sujet de joie ou de désespoir. Le champ de présence de la joie est ouvert, celui du désespoir est fermé, celui de l'espoir tend à s'ouvrir, et celui de la crainte tend à fermer : le sujet d'espoir et le sujet de joie occupent la position de l'actant source, alors que le sujet de crainte et le sujet de désespoir occupent la position de l'actant cible.

²⁴⁰ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 32.

Il semble que la langue française, dans ce domaine, ait mieux lexicalisé les notions avec une visée intense. Quand il s'agit de la visée affaiblie, il est plus difficile de trouver des mots propices. En général, lorsqu'on délaisse l'observation empirique en vue de construire un modèle, il est très probable que pour certaines positions, la langue n'a pas prévu de lexème. Dans ce cas-là, on peut avoir recours à un terme assez proche de la notion recherchée ou bien créer un néologisme. Nous avons utilisés trois mots de la langue, et pour un quatrième, nous avons utilisé un semi-néologisme. Si cette visée affaiblie est suivie d'une saisie étendue, on est proche de l'ennui, celui-ci étant défini par le dictionnaire comme : « Peine qu'on éprouve de quelque contrariété ». Si la visée affaiblie est suivie d'une saisie restreinte, on est proche de l'indifférence, soit « État d'une personne qui n'éprouve ni douleur, ni plaisir, ni crainte, ni désir », ou de l'ennui, cette fois-ci dans une autre acception du terme, à savoir : « Impression de vide, de lassitude causée par le désœuvrement, par une occupation monotone ou dépourvue d'intérêt ». Pour ne pas confondre les deux emplois de l'ennui dans notre table, nous les avons étiquetés de numéros 1 et 2. Le terme le plus difficile à trouver est lorsque la visée est affaiblie et que la saisie est en suspension. Pour cette position, nous proposons le terme de l'inespoir. Ce terme, absent de la langue française, a déjà été utilisé par certains philosophes comme André Comte-Sponville²⁴¹ ; c'est pourquoi nous l'avons qualifié de semi-néologisme. Mais, il l'utilise dans un sens distinct, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Chacune de ces passions se rattache à un « mode de présence ». La joie correspond à la « plénitude », le désespoir au « défaut », l'ennui 1 à l'« inanité », l'indifférence et l'ennui 2 à la « vacuité »²⁴². Le mode de présence des passions dont la visée est en suspension se trouve relié à l'attente : l'espoir correspond à l'attente de la plénitude, la crainte à l'attente du défaut, l'inespoir à la non-attente.

Pour finir le chapitre, nous proposons de récapituler les points essentiels de notre analyse au long de ce chapitre dans un tableau :

²⁴¹ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 44.

²⁴² Jacques Fontanille, 2003, p. 126.

	Espoir	Désespoir	Joie	Crainte
Mode de jonction	Non-disjonction	Disjonction	Conjonction	Non-conjonction
Mode d'existence de l'objet de valeur	Potentialisé	Virtualisé	Réalisé	Potentialisé
Mode d'existence du sujet	Actualisé	Virtualisé	Réalisé	Actualisé
Mode d'existence du destinataire	Actualisé	Réalisé	Réalisé	Actualisé
Modalités investies dans l'(anti-)objet de valeur	Pouvoir être	Être	Être	Pouvoir être
	Vouloir être	Vouloir ne pas être	Vouloir être	Vouloir ne pas être
Modalités du sujet	Vouloir	Ne pas vouloir	Vouloir	Ne pas vouloir
	Croire ²⁴³	Ne pas croire	Croire	Ne pas croire
	Ne pas savoir	Savoir	Savoir	Ne pas savoir
	Ne pas pouvoir	Ne pas pouvoir	Pouvoir	Ne pas pouvoir
Type de sujet	Sujet de quête	Sujet zéro/Sujet de la séparation	Sujet de droit	Sujet de quête
Temps dominant	Futur	Passé/Présent	Passé/Présent	Futur
Aspect dominant	Inchoatif / Imperfectif	Terminatif, Duratif / Perfectif	Terminatif, Duratif / Perfectif	Inchoatif / Imperfectif
Brayage	Débrayage	Embrayage	Embrayage	Débrayage
Intensité et étendue	?	Intense et étendu	Intense et étendu	?
Visée et saisie	Visée intense	Visée intense	Visée intense	Visée intense
	Saisie en suspension	Saisie restreinte	Saisie étendue	Saisie en suspension
Actant positionnel	Source	Cible	Source	Cible
Champ de présence	Tendance à l'ouverture	Fermeture	Ouverture	Tendance à la fermeture
Univers thymique	Euphorie	Dysphorie	Euphorie	Dysphorie

²⁴³ Croire en le destinataire.

Mode de présence	Attente de plénitude	Défaut	Plénitude	Attente de défaut
Tension	Tension	Détente	Détente	Tension

Chapitre III

Espoir et désespoir à partir des réflexions des philosophes

Comme nous l'avons expliqué, notre démarche, à la fois dans sa méthode et dans ses objectifs, est différente de l'approche philosophique. Néanmoins, il sera sans doute utile de parcourir les résultats des réflexions philosophiques. Notre objectif, dans le présent chapitre, consiste à évoquer brièvement les idées philosophiques sur l'espoir et le désespoir, à la fois pour apprendre des éléments nouveaux, et pour mieux inscrire notre position. Nous voudrions les mieux connaître, et augmenter la prévisibilité déjà entamée par l'analyse lexicale, pour les étudier ensuite en contexte, dans un discours effectif, pour décrire leur fonctionnement dans le discours.

Tout d'abord, nous présentons très succinctement la tradition philosophique sur les passions en général. Puis, nous aurons recours à une précision terminologique sur l'espoir et le désespoir. Ensuite, nous ferons une mise au point sur la question du désir, centrale dans plusieurs conceptions des philosophes sur les passions, notamment sur l'espoir et le désespoir. Après ces trois étapes préliminaires, nous tenterons d'examiner ces deux passions chez plusieurs philosophes.

1. Tradition philosophique sur les passions

La tradition philosophique procède en général tantôt à l'évaluation morale des passions, en les valorisant ou dévalorisant, tantôt à les resituer, dans une visée typologique, dans la foule des passions lexicalisées.

La première tentative vise à évaluer les passions : certaines sont "bonnes", "saines", "vertueuses"..., d'autres "mauvaises", "malsaines", "vicieuses"... Cette catégorisation est parfois basée sur les principes religieux. Les réflexions philosophiques ainsi fondées essaient souvent de trouver des moyens de motiver vers la première catégorie, et des remèdes pour la deuxième. Il est à noter que pour certains courants, les passions sont nécessairement pernicieuses et symptômes des maladies de l'âme. Par exemple, selon les stoïciens, « la passion est une perversion, et non l'expression d'une fonction "pathique" »

normale »²⁴⁴. De même, pour Kant : « Être soumis aux émotions et aux passions est toujours une maladie de l'âme puisque toutes deux excluent la maîtrise de la raison »²⁴⁵. D'après ce genre de courants, il n'existe pas de passion positive ; toute passion est funeste et donc à éviter.

Quant à la typologie des passions, elle s'appuie sur des critères divers : universalité, particularité ; rationalité, irrationalité ; brièveté, longueur ; force, atonie, avec raison explicable, sans raison explicable ; avec objet, sans objet ; avec conséquence actionnelle, sans conséquence actionnelle ; directes, indirectes, etc. La première typologie a été effectuée par Platon : il distingue les passions en concupiscibles (*épithumia*) et irascibles (*thumos*)²⁴⁶. Aristote différencie les passions selon qu'elles sont accompagnées de plaisir ou de peine²⁴⁷. Diogène, en reprenant Zénon et Hécaton, reconnaît quatre passions souches : la peine (la douleur), la crainte, le désir et le plaisir²⁴⁸. D'après lui, les autres passions résultent de la combinaison des passions souches.

Chez Descartes, on passe à « six passions primitives » : « l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse »²⁴⁹. Il définit un projet loin de celui des orateurs ou des philosophes moraux, car il veut porter un regard scientifique sur les passions. Selon lui : « Il n'y a rien en quoi paraisse mieux combien les sciences que nous avons des Anciens sont défectueuses qu'en ce qu'ils ont écrit des passions. [...] ce que les Anciens en ont enseigné est si peu de chose, et pour la plupart si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d'approcher de la vérité qu'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis »²⁵⁰. Comme l'explique Mériam Korichi, d'un point de vue philosophique, « *Les Passions de l'âme* de Descartes constituent un texte fondateur pour la genèse de l'idée moderne de passion. Le traité marque une réorientation radicale de la réflexion sur les passions. Loin de procéder comme le philosophe antique qui passe directement d'un répertoire

²⁴⁴ Mériam KORICHI, 2000, p. 50.

²⁴⁵ Emmanuel KANT, 2008 (1798), p. 195. KANT fait une distinction différente de nous entre la passion et l'émotion : « L'inclination que la raison du sujet ne peut pas maîtriser ou n'y parvient qu'avec peine est la *passion*. L'émotion au contraire est le sentiment d'un plaisir ou d'un déplaisir actuel qui ne laisse pas le sujet parvenir à la réflexion » (2008 (1798), p. 195).

²⁴⁶ PLATON, 2008b (IV^e siècle av. J.-C.), pp. 1262-1272.

²⁴⁷ ARISTOTE, 2004 (IV^e siècle av. J.-C.), p. 106.

²⁴⁸ Diogène LAËRCE, 1999 (III^e siècle), p. 858.

²⁴⁹ René DESCARTES, 1969 (1649), p. 77.

²⁵⁰ René DESCARTES, 1969 (1649), p. 27.

empirique des passions aux moyens d'agir sur elles [...], Descartes étudie les passions pour elles-mêmes, comme des éléments constitutifs de l'homme »²⁵¹.

Spinoza définit « trois affects primitifs », à savoir le désir, la joie et la tristesse²⁵². Chez Malebranche, il existe deux « passions mères », l'amour et l'aversion, et trois passions primitives qui sont les mêmes que chez Spinoza : le désir, la joie, la tristesse, dont la première se rapporte au futur, la deuxième au présent et la troisième au passé. Malebranche va un peu plus loin et affirme : « Les passions ne tirent pas seulement leurs différences de la différente combinaison des trois primitives, car de cette sorte il y en aurait fort peu ; mais leur différence se prend encore des différentes perceptions, et des différents jugements qui les causent ou qui les accompagnent »²⁵³. Il insiste donc sur la multiplicité et la singularité des passions selon les individus : « une même passion ayant des degrés infinis [...] il n'y a peut-être jamais eu deux hommes émus d'une même passion, si par même passion l'on entend l'assemblage de tous les mouvements égaux et de tous les sentiments semblables qui se réveillent en nous à l'occasion de quelque objet »²⁵⁴. Cette observation signale l'irréductibilité des passions aux lexèmes prévus par la langue, et reconnaît donc l'existence des passions sans nom. Aussi l'étude exhaustive des passions ne peut-elle pas être assise sur les lexèmes passionnels.

Montesquieu prend une position plus radicale vis-à-vis de la tentative d'instaurer des typologies des passions : « On ne s'est jamais trompé plus grossièrement que lorsqu'on a voulu réduire en système les sentiments des hommes »²⁵⁵. Cependant, cela n'a pas empêché de nouvelles catégorisations des passions jusqu'à nos jours.

La sémiotique de l'École de Paris a une position tout à fait critique vis-à-vis de cette « démarche taxinomique », qui est, selon elle, « faussée dès le départ par le fait que toute taxinomie des passions est relative à une culture donnée. Cela ne lui ôte rien de sa valeur philosophique, mais interdit au sémioticien d'en user » : « en effet, la méthode

²⁵¹ Mériam KORICHI, 2000, p. 54.

²⁵² Baruch SPINOZA, 2005 (1677), p. 203.

²⁵³ Nicolas MALEBRANCHE, 1979 (1674-1675), p. 569.

²⁵⁴ Nicolas MALEBRANCHE, 1979 (1674-1675), p. 541-542. De la même manière, SPINOZA dira : « Des hommes différents peuvent être affectés de différentes manières par un seul et même objet, et un seul et même homme peut être affecté par un seul et même objet de différentes manières en des moments différents » (2005 (1677), p. 195). Ou le linguiste BENVENISTE signalera : « Si chaque locuteur, pour exprimer le sentiment qu'il a de sa subjectivité irréductible, disposait d'un "indicatif" distinct (au sens où chaque station radiophonique émettrice possède son "indicatif" propre), il y aurait pratiquement autant de langues que d'individus et la communication deviendrait strictement impossible » (1966, p. 254).

²⁵⁵ MONTESQUIEU, 1949 (1899-1901), p. 1059.

sémiotique consiste entre autres à prévoir, et non à inventorier la combinatoire ; prévoir, d'un côté, les positions possibles de la combinatoire, mais il faut alors en connaître le principe d'ensemble ; prévoir, d'un autre côté, les occurrences passionnelles dans le discours, mais il faut alors en connaître la syntaxe »²⁵⁶. On constate donc que les typologies des passions ont des limites : « leur pouvoir descriptif est faible, et leur pouvoir explicatif ne vaut guère mieux ; elles indiquent tout au plus, sans la fonder ni la justifier, la manière dont une culture, à un moment donné de l'histoire des idées, organise et pense la dimension affective de l'expérience humaine »²⁵⁷.

2. Précision terminologique

Avant de situer et d'examiner l'espoir et le désespoir chez les philosophes, il est indispensable de fournir une précision lexicale. Tous les philosophes ou sémioticiens n'ont pas employé les termes espoir et désespoir dans le sens que nous utilisons. Nous commençons avec le premier terme.

Le terme espoir est utilisé plus ou moins dans le même sens chez différents penseurs et théoriciens. Pourtant son synonyme espérance apparaît aussi. Les deux termes espoir et espérance semblent être utilisés de façon synonyme chez les philosophes. Il y en a qui ont préféré le premier, et d'autres qui ont préféré le second. Parfois chez le même philosophe, les deux sont employés sans une vraie distinction. Toutefois, chez certains une distinction se fait remarquer : le terme espérance a pris une place importante dans la

²⁵⁶ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 105. C'est dans le souci de cette exigence de syntaxe que les sémioticiens préfèrent le système de Spinoza à celui de Descartes : chez celui-ci, « les passions en tant que telles semblent purement statiques », alors que chez Spinoza apparaissent « quelques éléments de syntaxe passionnelle. La théorie des passions se présente dans ce cas comme une concaténation de propositions » : « L'originalité de la théorie des passions réside en partie chez Spinoza dans le fait que certaines passions peuvent s'y transformer et d'autres passions » (Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, pp. 105-107).

²⁵⁷ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 215. Il précise : « Les théories philosophiques des passions ont toujours plus ou moins la forme d'un "arbre de Porphyre", déclinant les espèces passionnelles à partir des genres. L'arbre de Porphyre ne nous semble pas la forme adéquate d'une théorie des passions. [...] à notre connaissance aucune culture n'a jamais produit un "arbre de Porphyre" des passions que ses discours expriment : les passions ne sont pas des mammifères ou des oiseaux, dont la classification en genres et espèces serait autorisée par un ancêtre commun ! [...] De fait chaque configuration passionnelle, traitée comme une séquence discursive, a la forme d'une "grappe" sémantique, dont chaque branche est un lieu de dérivation possible, vers d'autres passions. L'ensemble forme alors, à l'intérieur d'une culture donnée, un réseau dont la forme est d'une grande complexité » (FONTANILLE, 2003, p. 224). Comme l'indique Anne HENAULT, la sémiotique des passions « pêche du côté d'une certaine idée de l'anthropologie autant et plus que dans les trésors de la philosophie ou de la lexicologie » (1994, p. 5).

théologie ; il désigne l'une des trois vertus théologiques, les deux autres étant la foi et la charité. *L'Encyclopédie philosophique universelle* explique l'origine du mot, ainsi que ses emplois dans les livres divins : « Provient du grec *elpis* qui signifie l'attente du bonheur en même temps que l'appréhension du malheur. L'hébreu *tiqwâh* ne retient que le premier sens. [...] L'Ancien Testament exprime la situation de l'homme dans le monde – vivre pour l'homme c'est espérer –, en particulier dans les écrits de sagesse et chez les prophètes. Au sein du Nouveau Testament, l'espérance ne se rencontre jamais comme telle dans les évangiles. Il revient à Paul de présenter l'espérance comme "une attente confiante et patiente de ce qu'on ne voit pas" (He 11, 1). La théologie chrétienne a repris cette notion et l'a érigée au rang de vertu théologique [...], entre la foi et la charité. Même si, ultérieurement, elle exprime néanmoins la certitude craintive d'atteindre la vie éternelle, qui est pour le croyant plénitude de la connaissance et de l'amour de Dieu »²⁵⁸. Par rapport à cette conception théologique et religieuse du lexème espérance, nous évoquons quatre points. Premièrement, on constate de légères modifications sémantiques du terme, qui est ballotté entre les différents degrés de certitude ainsi que la nature du destinataire – celui-ci est souvent Dieu. Deuxièmement, apparaît le sème de « patience », qui a été absent de notre analyse des définitions du dictionnaire. L'espérance théologique est fondée sur une attente fiduciaire patiente, c'est-à-dire une confiance suivie d'une attente accompagnée de la patience. Troisièmement, sans l'espérance, la foi, qui est le principal pilier de la religion est remise en cause : dans toutes les religions, l'espérance joue un rôle essentiel. Quatrièmement, on peut opposer l'espoir à l'espérance dans la mesure où le premier « est une tension de l'âme »²⁵⁹, tandis que la deuxième tend à la détente.

Bref, à part cet emploi religieux et théologique, les deux mots espoir et désespoir semblent être utilisés indifféremment. Notre analyse lexicale a déjà montré la différence minimale entre les termes : le sujet d'espérance, par rapport au sujet d'espoir, est plus hétéronome, plus dépendant de son destinataire ; il est un sujet qui *sait* moins et qui *peut* moins, – ajoutons également qu'il *croit* plus. En tout cas, conformément à notre terminologie, nous optons pour le terme espoir, sauf s'il s'agit de citations.

Passons au terme désespoir. Nous mettons de côté la différence entre le désespoir et la désespérance. Le terme « désespoir » est évidemment beaucoup plus fréquent que le

²⁵⁸ Thierry LE GOAZIOU, 2002 (1990), p. 847.

²⁵⁹ René SEVE, 2002 (1990), p. 848.

terme « désespérance ». Celui-ci ayant un emploi très restreint, souvent dans un contexte littéraire ou théologique, nous nous concentrons sur le terme désespoir, dont la précision sémantique est foncièrement primordiale, car en philosophie, sémiotique, critique littéraire, langage courant ou/et journalistique, le désespoir prend au moins quatre sens différents, dont l'un est celui que nous a déjà suggéré le dictionnaire, et auquel nous allons rester fidèle, à savoir celui qui suit un espoir définitivement déçu ou une crainte définitivement confirmée, et dont le futur est fermé. Avant d'en parler davantage, nous expliquerons les trois autres emplois qui sont plus ou moins différents du nôtre.

Le deuxième sens du terme désespoir lui est attribué par la langue courante, la critique littéraire ou certains penseurs. Cet emploi est très proche ou confondu avec l'absurdité sans raison, telle qu'elle apparaît dans certains ouvrages de Beckett ou Ionesco. C'est un état dysphorique que l'on peut qualifier d'existentiel. Il faut donc distinguer le désespoir, produit suite à un espoir déçu ou à une crainte prévoyante, de l'absurdité et du nihilisme, qui sont fondés sur des réflexions existentielles et reflètent une vision du monde, sans provenir nécessairement d'une attente négative ou positive dans le passé. D'après notre terminologie, même si le sujet désespéré arrive à une vision absurde du monde, c'est une absurdité *a posteriori*, après une attente antérieure ; un désespoir qui peut donc déboucher sur l'absurdité, mais qui n'est pas la même chose.

Le troisième sens du terme désespoir est celui que lui donnent les sémioticiens Paolo Fabbri et Éric Landowski. Fabbri écrit : « Nous avons, Landowski et moi, il y a plusieurs années, travaillé sur les stratégies des simulacres. En particulier à propos de la force du désespoir. Dans une situation désespérée, en position d'infériorité, on se met le dos au mur de façon à ne pas pouvoir reculer. On brûle ses vaisseaux derrière soi. On place un ravin derrière soi. D'une manière ou d'une autre, on se rend plus faible pour se rendre plus fort. Dans la culture classique, les villageois grecs, quand ils étaient attaqués par des forces supérieures, installaient derrière eux des bûchers où ils rassemblaient les femmes et les enfants. Si les hommes cédaient, tout le monde brûlait. On s'oblige ainsi soi-même à être obstiné. L'ennemi, sachant alors qu'il devra payer très cher, avance dans des conditions émotionnelles différentes. Les gens qui espèrent sont faibles, les désespérés sont forts »²⁶⁰. Landowski donne un autre exemple pour mieux expliquer cet emploi du désespoir : Greimas, peut-être pour motiver ses élèves, les mettait dans des situations

²⁶⁰ Paolo FABBRI, 2009, p. 5.

difficiles, par exemple ils les envoyaient à des conférences de très haut niveau, etc. Dans ce cas-là, l'élève se sentait seul, et c'était lui-même qui devait se débrouiller. Il se sentait *désespéré* et il fallait qu'il trouve une solution. Ainsi devenait-il plus fort que jamais²⁶¹. Cet emploi du désespoir équivaut à une sorte de situation entre la vie et la mort, où il faut absolument se battre : soit on gagne beaucoup, soit on perd beaucoup. L'enjeu est crucial ; on se sent faible vis-à-vis de la situation, mais c'est ce se sentir faible qui produit toute la force, vu l'importance majeure de l'objet de valeur ou antivaleur en jeu. Il s'agit d'une conjoncture particulière : c'est une incitation vers l'autonomie et la confiance en soi, vers le courage, la bravoure, l'audace. Comme on le constate, cet emploi non plus n'a rien à voir avec notre conception : ce n'est pas un état qui équivaut à la certitude, mais qui est composé d'espoir et de crainte ; le futur n'est pas fermé, mais il est ouvert ; le sujet n'est pas indifférent, au contraire, il est tout à fait disposé à accueillir d'autres passions telles que l'audace, la résistance, la révolte, etc. ; le sujet n'est pas passif, loin de là, il est plus actif que jamais. Pour reprendre les termes de Kant, il ne s'agit pas, comme chez nous, du « désespoir découragé », mais du « désespoir révolté », le premier renvoyant à l'« affection du genre *languissant* », et le deuxième à l'« affection du genre *vigoureux* »²⁶².

Le quatrième sens que nous évoquons est celui accordé au lexème désespoir par André Comte-Sponville, le philosophe contemporain qui a le plus écrit sur l'espoir et le désespoir. Il utilise le mot désespoir dans un sens très particulier : « le désespoir, au sens où je le prends, n'est pas l'extrême du malheur ou l'accablement dépressif du suicidaire. C'est plutôt l'inverse : je prends le mot en un sens littéral, quasi étymologique, pour désigner le degré zéro de l'espérance, la pure et simple *absence d'espoir*. On pourrait l'appeler aussi *inespoir*... Mais je n'apprécie pas beaucoup les néologismes »²⁶³. Pour exprimer cette idée dans notre terminologie, on peut dire qu'il préconise de tuer l'espoir afin d'éliminer tout risque de sombrer dans le désespoir. C'est ce que nous avons appelé au chapitre précédent l'inespoir, à savoir l'état qui exige une visée affaiblie, voire nulle, et une saisie en suspension. Cette théorie est donc utile pour le développement de notre analyse, car même si l'auteur utilise le désespoir dans le sens de l'inespoir, l'espoir et le désespoir dans notre sens sont fortement impliqués. Nous y reviendrons.

²⁶¹ Éric LANDOWSKI, Congrès de sémiotique, La Corogne, Espagne, septembre 2009.

²⁶² Emmanuel KANT, 1965 (1790), p. 109.

²⁶³ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 44.

3. Le désir en jeu

La notion de désir, à savoir l'un des versants de la modalité de *vouloir* en sémiotique – l'autre versant de la même modalité étant la volonté –, a attiré particulièrement notre attention dans la mesure où chez plusieurs philosophes un lien est établi entre le désir et l'espoir ou le désespoir. Par exemple, alors que dans la typologie aristotélicienne de concupiscible et d'irascible, le désir et l'espoir sont irréconciliables, pour Descartes, le désir est l'une des six passions primitives, dont l'espérance et le désespoir ainsi que dix autres passions – crainte, jalousie, sécurité, irrésolution, courage, hardiesse, émulation, lâcheté, épouvante, remords – sont les dérivés²⁶⁴. De même, Malebranche catégorise la plupart des passions à partir de deux passions primitives, la joie et la tristesse, réservant quelques passions à la troisième passion primitive dans son système, à savoir le désir : « Je puis dire que l'espérance, la crainte, et l'irrésolution qui tient le milieu entre ces deux, sont des espèces de désir »²⁶⁵. Chez Spinoza, la place du désir est bien différente. Selon lui, il existe « trois affects primitifs » auxquels se rapportent tous les affects : Désir, Joie et Tristesse, mais le Désir est hiérarchiquement supérieur aux deux autres, car il « est la nature même de chacun, ou son essence »²⁶⁶.

Herman Parret commence par la critique du système cartésien : « Rien n'est plus ambigu et labile dans la schématisation cartésienne que le lieu du *désir*. Le désir n'est qu'une passion primitive parmi les autres, et Descartes considère donc une très grande partie de la vie passionnelle de l'homme comme étant indépendante du désir »²⁶⁷. Parret, en se fondant sur Spinoza, va plus loin que lui, en indiquant que « le désir ne peut être que la véritable essence de l'homme et le moteur de la vie passionnelle dans sa globalité »²⁶⁸, et partant, « il n'y a qu'une "passion primitive", le *désir* : la *joie* et la *tristesse* sont elles aussi

²⁶⁴ René DESCARTES, 1969 (1649), p. 72-73.

²⁶⁵ Nicolas MALEBRANCHE, 1979 (1674-1675), p. 572.

²⁶⁶ Baruch SPINOZA, 2005 (1677), p. 203. SPINOZA définit la joie et la tristesse de la manière suivante : « La *Joie* est le passage d'une perfection moindre à une plus grande perfection » ; « La *Tristesse* est le passage d'une plus grande perfection à une perfection moindre » ; « Je dis passage. Car la *Joie* n'est pas la perfection même. Si l'homme, en effet, naissait avec la perfection à laquelle il passe, il la posséderait sans éprouver de *Joie* ; cela apparaîtra plus clairement par la *Tristesse*, qui lui est contraire » (2005 (1677), p. 207). Cela montre que la joie et la tristesse présupposent un parcours qui les précède.

²⁶⁷ Herman PARRET, 1987, p. 32-33.

²⁶⁸ Herman PARRET, 1987, p. 36. Cette conception est également celle de CONDILLAC, qui insiste d'ailleurs sur la force des passions : la passion est « un désir qui ne permet pas d'en avoir d'autres, ou qui du moins est le plus dominant » (1970 (1754), p. 71).

appelées "primitives" par Spinoza, mais la *joie* et la *tristesse* ne sont en fait que les deux formes passives de l'accroissement ou de la diminution de cette puissance unique qu'est le désir. La *joie* et la *tristesse* sont plutôt l'expression du désir »²⁶⁹, « les formes concrètes du désir »²⁷⁰. Dans cette perspective : « Le désir n'est donc ni un vouloir ni un savoir : il précède toute modalisation possible. C'est *en tant que corps* que l'âme est consciente de son effort pour exister quand elle désire »²⁷¹. Ainsi comprise, chaque passion active le désir avec un mode d'existence particulier : désir réalisé, désir actualisé, désir potentialisé, désir virtualisé. En d'autres termes, il s'agit des différentes positions du carré sémiotique de *vouloir* : *vouloir faire*, *vouloir ne pas faire*, *ne pas vouloir ne pas faire*, *ne pas vouloir faire*.

Cependant, ces différents modes d'existence du désir ne sont pas toujours considérés par les philosophes. Par exemple, Descartes suggère : « le désir [...] ne se porte qu'aux choses possibles »²⁷², ce qui exclut totalement le désir virtualisé et le désir réalisé, comme si on ne pouvait pas désirer un objet de valeur dont on se croit définitivement disjoint, ou comme si par exemple en cas de joie, on ne désirait plus l'objet de valeur, ce qui n'est pas, à nos yeux, nécessairement le cas : on peut à la fois être en possession de l'objet de valeur et le désirer, de même que l'on peut être en dépossession irrévocable et désirer. Pour John Locke, le désir implique « l'absence d'une chose qui [...] donnerait du plaisir si elle était présente »²⁷³ ; pareillement, Arthur Schopenhauer affirme que « tout désir naît d'un manque »²⁷⁴, de même que Jean-Paul Sartre indique que « le désir est manque »²⁷⁵, certainement le manque d'un objet de valeur. Si ces philosophes admettent la possibilité du désir virtualisé, ils négligent en effet le désir réalisé.

En bref, toute passion est rapportée à un mode d'existence du désir, et il n'existe pas de lien plus spécifique entre le désir et certaines passions telles que l'espoir et le désespoir. L'espoir est un désir actualisé et le désespoir est un désir virtualisé ; l'espoir correspond au *vouloir faire*, et le désespoir au *ne pas vouloir faire*.

²⁶⁹ Herman PARRET, 1987, p. 36.

²⁷⁰ Herman PARRET, 1987, p. 38.

²⁷¹ Herman PARRET, 1987, p. 37.

²⁷² René DESCARTES, 1969 (1649), p. 150.

²⁷³ John LOCKE, 2009 (1690), p. 386.

²⁷⁴ Arthur SCHOPENHAUER, 2009 (1818-1819), p. 587.

²⁷⁵ Jean-Paul SARTRE, 1976 (1943), p. 625.

4. Conceptions des philosophes sur l'espoir et le désespoir

Nous allons dans cette section recourir aux définitions proposées pour l'espoir et le désespoir par plusieurs philosophes, parfois accompagnés de quelques passions qui leur ont paru voisines. L'ordre que nous avons choisi pour présenter les idées des philosophes est chronologique. Il faut d'ailleurs rester prudent dans les analyses puisque les termes semblables utilisés dans les définitions, n'ont pas toujours le même sens, d'autant plus qu'il s'agit parfois de traductions. Nous allons commencer avec Descartes.

4.1. René Descartes

Descartes note : « Il suffit de penser que l'acquisition d'un bien ou la fuite d'un mal est possible pour être incité à la désirer. Mais quand on considère, outre cela, s'il y a beaucoup ou peu d'apparence qu'on obtienne ce qu'on désire, ce qui nous représente qu'il y en a beaucoup excite en nous l'espérance, et qui nous représente qu'il y en a peu excite la crainte [...] Lorsque l'espérance est extrême, elle change de nature et se nomme sécurité ou assurance, comme au contraire l'extrême crainte devient désespoir »²⁷⁶.

À part le rapport entre le désir et le mode d'existence de l'objet que nous avons déjà discuté, on constate que pour l'espoir et la crainte, il s'agit de faits potentiels dépendant d'un destinataire, et ce qui les différencie, c'est le degré de probabilité de la conjonction à l'objet de valeur. La forme « extrême » de chacune de ces deux passions « change de nature » et de nom : respectivement appelée sécurité (ou assurance) et désespoir. Cela rejoint parfaitement le carré sémiotique que nous avons proposé au chapitre précédent, ainsi que la conception générale du carré sémiotique que nous avons soulignée, sauf que c'est le terme de sécurité (ou assurance) qui remplace ce que nous avons appelé la joie. Nous pensons qu'il existe la sécurité dans la joie, mais la sécurité en elle-même est difficilement admissible comme une passion, alors que la joie est une passion par excellence.

²⁷⁶ René DESCARTES, 1969 (1649), p. 72-73.

4.2. Baruch Spinoza

Chez Spinoza les mêmes quatre passions sont reliées : « *L'Espoir* n'est rien d'autre qu'une *Joie inconstante née de l'image d'une chose future ou passée et dont l'issue reste incertaine pour nous. La Crainte*, par contre, est une *Tristesse inconstante, également née de l'image d'une chose incertaine*. Si, de ces affects, on ôte le doute, de l'Espoir naît la *Sécurité*, et de la Crainte, le *Désespoir*, c'est-à-dire une *Joie, ou une Tristesse, née de l'image d'une chose que nous avons crainte ou que nous avons espérée* »²⁷⁷.

On remarque que les quatre passions sont définies à partir des « affects primitifs » que sont joie et tristesse : l'espoir et la sécurité, respectivement actualisé et réalisée, sont euphoriques ; la crainte et le désespoir, respectivement actualisée et réalisée, sont dysphoriques. À l'état actualisé il existe le doute, alors qu'à l'état réalisé, c'est la certitude qui règne. Selon Spinoza, la sécurité (nous dirions la joie) et le désespoir sont précédés d'espoir ou de crainte. De plus, il insiste sur le fait qu'« il n'y a pas d'Espoir sans Crainte ni de Crainte sans Espoir »²⁷⁸, ce qui confirme l'idée du rapport tensif entre ces deux passions²⁷⁹.

4.3. John Locke

Chez John Locke, les définitions sont plus longues. La sécurité comme passion cède place à la joie, et nous faisons également appel à sa définition de la tristesse parce

²⁷⁷ Baruch SPINOZA, 2005 (1677), p. 172-173.

²⁷⁸ Baruch SPINOZA, 2005 (1677), p. 195.

²⁷⁹ L'idée de la coexistence, voire de la tension, de l'espoir et de la crainte est des plus anciennes, et continue d'être valable. Par exemple HECATON disait : « Tu cesseras de craindre, si tu as cessé d'espérer » (cité par René SEVE, 2002 (1990), p. 848). Ou bien LUQMAN – un homme sage, probablement d'origine égyptienne, contemporain de David, dont le nom est donné à l'une des sourates du *Coran*, et connu pour ses conseils à son fils – déclare : « Place ton espérance en Dieu et manifeste ta crainte de lui. Espère de telle sorte que si tu avais commis tous les péchés du monde, tu espérerais obtenir son pardon, et crains de telle sorte que si tu avais pratiqué toutes les vertus, tu craindras de ne pas être pardonné » ; « Le croyant est celui dans le cœur de qui il existe deux lumières analogues : celle de la crainte et celle de l'espérance » (Le texte original est en arabe. Nous avons traduit en français la traduction persane du philosophe iranien Mohsen KADIVAR, présentée à l'occasion d'une conférence en juillet 2010 aux États-Unis). Pourtant, Thomas HOBBS signale deux situations d'espoir sans crainte : (i) « Dans certains cas, un bien, même improbable, peut être espéré sans que sa non-obtention soit crainte (par ex. le gain à une loterie) » ; (ii) « un espoir suffisamment fondé élimine la crainte » (HOBBS, cité par René SEVE, 2002 (1990), p. 848). Dans le deuxième cas, il s'agit plutôt de la certitude, et non pas d'espoir. Et dans le premier cas, il semble que l'espoir ne soit pas assez intense pour être qualifié de passion, tantôt parce que l'objet de valeur a peu d'importance, tantôt parce que sa probabilité est bien faible. En d'autres termes la visée est affaiblie.

qu'elle est bien liée à notre conception du désespoir : « *L'espérance* est ce contentement de l'âme que chacun trouve en soi-même lorsqu'il pense à la jouissance qu'il doit probablement avoir d'une chose qui est propre à lui donner du plaisir » ; « *La crainte* est une inquiétude de notre âme, lorsque nous pensons à un mal futur qui peut nous arriver » ; « *La joie* est un plaisir que l'âme ressent, lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur, comme assurée ; et nous sommes en possession d'un bien, lorsqu'il est de telle sorte en notre pouvoir, que nous pouvons en jouir quand nous voulons » ; « *Le désespoir* est la pensée qu'on a qu'un bien ne peut être obtenu : pensée qui agit différemment dans l'esprit des hommes ; car quelquefois elle y produit l'inquiétude, et l'affliction ; et quelquefois, le repos et l'indolence » ; « *La tristesse* est une *inquiétude* de l'âme, lorsqu'elle pense à un bien perdu, dont elle aurait pu jouir plus longtemps, ou quand elle est tourmentée d'un mal actuellement présent »²⁸⁰.

Pour l'espoir et la crainte, outre l'univers euphorique et dysphorique que chacun apporte, ainsi que le mode potentiel de l'objet et le mode actualisé du sujet, Locke souligne la force des simulacres qui nourrissent le contenu de ces passions. D'autre part, la joie se rapporte à un état assuré par rapport à la conjonction à l'objet de valeur, et elle implique, selon Locke, non pas, comme nous le disions jusqu'à présent, un sujet hétéronome assuré de son destinataire, mais un sujet qui dépasse ce stade et devient lui-même un sujet autonome, car « nous pouvons [...] jouir [de l'objet de valeur] quand nous voulons ». Cela ne nous paraît pas paradoxal, car il semble pertinent d'admettre que le sujet hétéronome parfaitement assuré de son destinataire, ne se voit plus distinct de lui, il le considère comme une instance de lui-même. Quant au désespoir, Locke insiste sur l'impossibilité (*ne pas pouvoir être*). Il distingue deux types de désespoir et il présente une définition de la tristesse : ces trois notions correspondent au désespoir en tant que passion actuelle, passion prospective et rétrospective, que nous avons explicitées au chapitre précédent.

4.4. David Hume

David Hume définit à son tour ces passions : « Lorsqu'un bien est certain ou très probable, il produit de la JOIE ; lorsqu'un mal se trouve dans la même situation, survient le CHAGRIN ou la TRISTESSE. Lorsqu'un bien ou un mal est incertain, il suscite la

²⁸⁰ John LOCKE, 2009 (1690), p. 387-388.

CRAINTE ou l'ESPOIR, selon le degré d'incertitude existant d'un côté ou de l'autre »²⁸¹. Jusque là, ces définitions n'ajoutent rien, sauf un changement de terme, à celles des autres philosophes. Ensuite, Hume précise : « Un mal conçu comme simplement *possible* produit parfois de la crainte ; en particulier si le mal est très grand. Un homme ne peut pas penser à une douleur excessive ou à une torture sans trembler, s'il encourt le moindre risque de les souffrir. La grandeur du mal compense alors la faiblesse de la probabilité »²⁸². Ici, un point important est souligné : le degré d'intensité de l'espoir et de la crainte dépend d'une part du degré de certitude/incertitude chez le sujet, et d'autre part de l'importance attribuée par le sujet à l'objet ou l'anti-objet de valeur, c'est-à-dire de l'affectation du sujet par ceux-ci. Hume ajoute également que « la sécurité affaiblit les passions : l'esprit, livré à lui-même, s'alanguit aussitôt ; et, pour préserver son ardeur, il doit constamment être soutenu par un nouveau flux passionnel. Pour la même raison, le désespoir, quoiqu'il soit contraire à la sécurité, a le même effet »²⁸³. Cela rejoint l'idée selon laquelle les passions réalisées telles que la joie et le désespoir sont du côté de la détente, alors que les passions actualisées telles que l'espoir et la crainte se trouvent du côté de la tension.

4.5. Søren Kierkegaard

Kierkegaard a consacré un ouvrage entier au désespoir. Pour lui, le désespoir correspond à l'absence totale de puissance et de désir chez le sujet. Le désespoir est une « maladie mortelle », cette expression étant « prise en sens spécial » : elle ne signifie pas « un mal dont le terme, dont l'issue est la mort et [qui] sert alors de synonyme d'une maladie dont on meurt »²⁸⁴, mais elle correspond à « ne pouvoir mourir, comme dans l'agonie le mourant qui se débat avec la mort sans pouvoir mourir. Ainsi être *malade à mort*, c'est ne pouvoir mourir, mais ici la vie ne laisse d'espoir, et la désespérance, c'est le manque du dernier espoir, le manque de la mort »²⁸⁵. Pour ce "malade", il n'existe qu'un seul remède : « Devant un évanouissement les gens crient : De l'eau ! de l'eau de Cologne ! des gouttes d'Hofmann ! Mais pour quelqu'un qui désespère, on s'écrie : *du*

²⁸¹ David HUME, 1991 (1759), p. 63-64.

²⁸² David HUME, 1991 (1759), p. 66-67.

²⁸³ David HUME, 1991 (1759), p. 96-97.

²⁸⁴ Søren KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 69.

²⁸⁵ Søren KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 70.

possible, du possible ! On ne le sauvera qu'avec du possible ! Un possible : et notre désespéré reprend le souffle, il revit, car sans possible, pour ainsi dire on ne respire pas »²⁸⁶. Pour un sujet impuissant, le possible, c'est-à-dire la potentialisation de l'objet de valeur qui était virtualisé, ne peut provenir que du destinataire. Dans la pensée chrétienne de Kierkegaard, ce destinataire n'est que Dieu : « À Dieu tout est possible »²⁸⁷. Il préconise alors la foi, définie comme « l'état d'un moi où le désespoir est entièrement absent : dans son rapport à lui-même, en voulant être lui-même, le moi plonge à travers sa propre transparence dans la puissance qui l'a posé »²⁸⁸. En d'autres termes, la foi consiste à faire confiance au destinataire quoiqu'il arrive, et cet univers est étranger au désespoir : « le contraire de désespérer c'est croire »²⁸⁹. Pour le croyant, « rien [...] n'est maladie mortelle »²⁹⁰, « la mort n'est nullement la fin de tout, ni un simple épisode perdu dans la seule réalité qu'est la vie éternelle », mais « elle implique infiniment plus d'espoir que n'en comporte pour nous la vie, même débordante de santé et de force »²⁹¹, « [p]rier, c'est encore respirer, et le possible est au moi, comme à nos poumons l'oxygène »²⁹², et bien sûr le suicide est « [p]éch^e de l'esprit par excellence, év^asion de la vie, révolte contre Dieu »²⁹³.

En plus, Kierkegaard oppose deux conceptions du désespoir : la « conception courante », et celle propre à sa théorie. D'après la première : « L'homme qui se dit désespéré, [il] croit qu'il l'est, mais il suffit qu'on ne croie pas l'être, pour qu'on ne passe pas non plus pour l'être »²⁹⁴ ; alors que selon Kierkegaard le désespoir a deux autres propriétés qui contredisent la conception courante, à savoir l'universalité et l'éternité : (i) « Comme il n'y a, au dire des docteurs, personne peut-être d'entièrement sain, on pourrait dire aussi, en connaissant bien l'homme, qu'il n'en est pas un seul exempt de désespoir [...] nul n'a jamais vécu et ne vit hors de la chrétienté sans être désespéré, ni dans la

²⁸⁶ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 103. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁷ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 103.

²⁸⁸ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 251.

²⁸⁹ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 119.

²⁹⁰ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 57.

²⁹¹ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 56.

²⁹² Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 105-106.

²⁹³ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 115.

²⁹⁴ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 78.

chrétienté personne, s'il n'est un vrai chrétien »²⁹⁵ ; (ii) « Son apparition montre déjà sa préexistence. [...] l'événement même qui [...] jette [le sujet] au désespoir, manifeste aussitôt que toute sa vie passée était du désespoir. [...] Le désespoir est une catégorie de l'esprit, suspendue à l'éternité, et par conséquent un peu d'éternité entre dans sa dialectique »²⁹⁶. La conception kierkegaardienne est transsubjective, ontologique, ancrée dans l'être, en dehors de la contingence du temps et des situations, dont l'apparition révèle l'étendue de son être qui était sous-jacente ; et par là, elle envisage de promouvoir la chrétienté qui seule permet d'échapper à ce *devoir être* dysphorique qui est inhérent à toute existence. Alors que la première conception, semblable à la nôtre, n'a aucun statut ontologique ; tout au contraire, elle renvoie à la subjectivité, à l'éprouvé du sujet dans une énonciation spécifique : ce qui remplit le sujet du désespoir, ce n'est pas son état "objectif", mais ce qu'il *croit* de son état ; cela souligne la force de la modalité faïtière du *croire*, dans la mesure où elle constitue la condition nécessaire et suffisante pour qualifier un sujet de désespéré. Cette relation entre l'éprouvé du sujet et la modalité du *croire* est même graduelle : « La conscience va croissant, et ses progrès mesurent l'intensité toujours croissante du désespoir ; plus elle croît, plus il est intense »²⁹⁷. Plus un sujet *croit* être désespéré, plus il l'est.

De plus, une remarque de Kierkegaard permet d'enrichir le syntagme que nous avons proposé au chapitre précédent pour le désespoir. Nous avons mentionné les différents moments de désespoir suivi de l'espoir : frustration, méfiance, abandon et perte de confiance en soi. Kierkegaard évoque le premier et le dernier, en expliquant que le vrai désespoir, le plus fort, apparaît avec le dernier : « L'homme qui désespère a un *sujet* de désespoir, c'est ce qu'on croit un moment, pas plus ; car déjà surgit le vrai désespoir, la vraie figure du désespoir. En désespérant d'une chose, au fond l'on désespérait de *soi* et, maintenant, l'on veut se défaire de son moi. Ainsi, quand l'ambitieux qui dit "Être César ou rien" n'arrive pas à être César, il en désespère. Mais cela a un autre sens, c'est de n'être point devenu César, qu'il ne supporte plus d'être lui-même. Ce n'est donc pas de n'être point devenu César qu'au fond il désespère, mais de ce moi qui ne l'est point devenu »²⁹⁸. L'expression « l'on veut se défaire de son moi » est essentielle pour nous : le sujet

²⁹⁵ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 77.

²⁹⁶ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 80-81.

²⁹⁷ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 109.

²⁹⁸ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 71-72.

désespéré, non seulement perd toute confiance en soi, mais aussi, au-delà, veut se débarrasser du soi. Il s'agit en réalité d'une inadéquation entre deux instances modales du même sujet, c'est-à-dire entre un sujet de *vouloir* antérieur et un sujet de *savoir* postérieur, ou dans les termes de Jacques Fontanille, il s'agit d'une contrariété ou d'une contradiction entre un « Soi projeté » et un « Moi actuel »²⁹⁹. C'est ce clivage intra-actantiel qui est la source du désespoir et de la volonté de la destruction d'une instance par une autre.

Il faudra donc ajouter cette nouvelle phase au syntagme passionnel du désespoir :

Manque → Incapacité → Confiance → Attente → Frustration → Perte de confiance en le destinataire → Sentiment d'abandon → Perte de confiance en soi → Vouloir se défaire de soi

Rappelons que la réalisation de chacune de ces étapes dépend de chaque discours effectif³⁰⁰.

4.6. *Émile Cioran*

Émile Cioran, à son tour, sous forme d'aphorisme, indique : « Désespoir : forme *négative* de l'enthousiasme »³⁰¹. En outre, il note : « Quelle joie d'avoir vaincu un instant la tristesse, de se sentir vide jusqu'à l'immatérialité ! Non d'un vide enivrant et hallucinant mais d'une vacuité qui m'élève, m'élance et me rend aussi léger que j'étais lourd dans la tristesse »³⁰². Cette affirmation semble être extensible : en général l'état dysphorique est lourd et lent, l'état euphorique est léger et rapide.

²⁹⁹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

³⁰⁰ À titre d'exemple, Roland BARTHES distingue deux « régimes de désespoir » : le « désespoir doux » et le « désespoir violent ». Le premier correspond à la « résignation active » et à l'énoncé de genre « Je vous aime comme il faut aimer, dans le désespoir » ; le sujet du deuxième désespoir dirait : « un jour, à la suite de je ne sais quel incident, je m'enferme dans ma chambre et j'éclate en sanglots : je suis emporté par une vague puissante, asphyxié de douleur ; tout mon corps se raidit et se révolte [...] : "Je suis un type foutu !" » (1977, p. 59). Il s'agit sans doute des degrés différents de l'intensité affective, résultant des degrés différents de la sensibilisation de la disjonction du sujet de l'objet de valeur : si dans le « désespoir doux » on a affaire à un sujet quasi-passionnel, le « désespoir violent » est si intense qu'il envahit tout le champ de présence du sujet. Le désespoir violent semble actualiser toutes les étapes du syntagme, tandis que dans le désespoir doux, la « perte de confiance en soi », ainsi que le « vouloir se défaire de soi » devraient être absents.

³⁰¹ Émile CIORAN, 1992 (1936), p. 111.

³⁰² Émile CIORAN, 1992 (1936), p. 23.

4.7. André Comte-Sponville

André Comte-Sponville place l'espoir et le désespoir au centre de sa réflexion. Même s'il n'entend pas par désespoir le même état d'âme que nous, son postulat de base est le même, et le reste n'est qu'une divergence terminologique. Pour lui aussi, le désespoir (dans notre sens) présuppose un espoir antérieur qui est déçu : « le désespoir [...] n'est jamais un état originel ; il suppose toujours la force préalable d'un refus. L'espoir est le premier ; donc : il faut le perdre. Le *dés-espoir* indique cette perte, qui n'est pas d'abord un état, mais une action »³⁰³. Pour être clair, précisons que dans cette citation le « désespoir » est pris dans notre sens, et le « *dés-espoir* », dans le sens qu'il prend souvent et que nous avons nommé l'inespoir. Le désespoir chez lui (= inespoir pour nous) n'est donc pas « une déception, mais ce qui rend toute déception impossible. Non une crainte, mais ce qui vide toute crainte de son objet. Non une conséquence de l'espoir, mais son degré zéro »³⁰⁴. Ce désespoir n'est pas non plus « le comble de la tristesse [, « encore moins le nihilisme, le renoncement ou la résignation »³⁰⁵], ce n'est pas le désespoir du suicidaire (s'il se suicide, c'est qu'il espère mourir), c'est plutôt le *gai désespoir* de celui qui n'a plus rien à espérer parce qu'il a tout, parce que le présent lui suffit ou le comble »³⁰⁶. Ce désespoir n'est « point comme *maladie mortelle*, selon le titre que Kierkegaard lui donna », mais « comme santé de l'âme »³⁰⁷. Il est très proche de « détachement »³⁰⁸, terme clé chez Comte-Sponville à nos yeux, mais rare dans ses écrits. Ce désespoir semble être antérieur à la catégorie thymique : il s'agit d'un état aphorique pour éviter de glisser dans la dysphorie, mieux pour atteindre l'euphorie. Pour que notre exposé soit clair, nous utilisons par la suite le terme de désespoir dans notre sens, et nous remplacerons le terme de désespoir dans le sens que lui attribue Comte-Sponville par le terme inespoir.

La finalité de la réflexion de Comte-Sponville consiste à mener l'homme à la joie : « Jouir et se réjouir : c'est la sagesse même »³⁰⁹. Pour y procéder, il propose une

³⁰³ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 13.

³⁰⁴ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 33-34.

³⁰⁵ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 45.

³⁰⁶ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 49.

³⁰⁷ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 14.

³⁰⁸ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 70.

³⁰⁹ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 54.

« stratégie » différente des autres : « Non plus l’oubli ou le divertissement [à la manière de Pascal], non plus la fuite en avant d’espérances en espérances³¹⁰, non plus le *saut* dans une espérance absolue [avec la religion, la croyance en Dieu, et la vie après la mort], mais, au contraire, une tentative pour essayer de nous libérer de ce cycle de l’espérance et de la déception, de l’angoisse et de l’ennui, une tentative [...] pour essayer de nous libérer de l’espérance elle-même »³¹¹. Il veut donc éliminer ce qui est la source du désespoir, à savoir l’espoir. L’espoir est « un charlatan qui nous trompe sans cesse »³¹², « le plus grand ennemi de l’homme »³¹³, « une maladie »³¹⁴, « une faiblesse »³¹⁵, « une drogue »³¹⁶, « un opium »³¹⁷, « la plus grande torture qui soit »³¹⁸.

Selon lui, espérer, c’est désirer « ce qu’on n’a pas, ou [...] ce qui n’est pas »³¹⁹, « *c’est désirer sans jouir, sans savoir, sans pouvoir* »³²⁰. Notre analyse du chapitre précédent a montré qu’espérer, c’est désirer un objet de valeur absent, sans *savoir*, ni *pouvoir* du sujet, mais l’élément nouveau qui apparaît ici, c’est que cet état d’âme est « sans jouir », parce que « le manque est une souffrance »³²¹. La conception de Comte-Sponville, identique à celle de Schopenhauer³²², semble négliger la force des simulacres que le sujet d’espoir invoque. Pour nous, l’espoir est un état euphorique – en général moins fort que la joie –, car le sujet d’espoir se voit conjoint à l’objet de valeur. Bien

³¹⁰ « Chaque nouvel espoir n’est là que pour rendre supportable la non-réalisation des espoirs précédents, et cette fuite perpétuelle vers l’avenir est la seule chose qui nous console du présent » (COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 7).

³¹¹ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 30.

³¹² André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 46-47, cité de CHAMFORT.

³¹³ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 51, cité de Svâmi PRAJNANPAD.

³¹⁴ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 14.

³¹⁵ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 40.

³¹⁶ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 14.

³¹⁷ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 15.

³¹⁸ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 48. Cette position est semblable à celle de NIETZSCHE : « il [= l’homme] ne sait pas que cette boîte apportée par Pandore est la boîte des maux, et tient le mal resté au fond pour la plus grande des félicités, – c’est l’espérance. – Zeus voulait en effet que l’homme, quelques tortures qu’il endurât des autres maux, ne rejetât point la vie, continuât à se laisser torturer toujours à nouveau. C’est pourquoi il donne à l’homme l’espérance : elle est en vérité le pire des maux, parce qu’elle prolonge les tortures des hommes » (1988 (1878-1880), p. 67).

³¹⁹ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 35-36.

³²⁰ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 40.

³²¹ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 23.

³²² Selon Arthur SCHOPENHAUER, « tout désir naît d’un manque, d’une insatisfaction quant à son état, il est donc souffrance tant qu’il n’est pas satisfait » (2009 (1818-1819), p. 587).

évidemment, l'espoir risque d'aboutir au désespoir, mais cela n'empêche pas que l'espoir se trouve en soi un état euphorique.

D'après Comte-Sponville, « tant que nous désirons ce qui nous manque, il est exclu que nous soyons heureux »³²³. Et puisqu'il n'est pas toujours possible d'« avoir ce qu'on désire »³²⁴, il suggère d'inverser la relation, c'est-à-dire désirer et aimer ce qu'on a : « il faut pardonner à la vie de n'être que ce qu'elle est, ou plutôt (car le *ne que* est trace encore de l'attente déçue) d'être très exactement ce qu'elle est, sans aucune faute, d'être parfaitement ce qu'elle est »³²⁵, « Il y a EST. Il ne peut pas y avoir "DEVRAIT ÊTRE" »³²⁶. Sa solution pour atteindre le bonheur, c'est éliminer l'espoir : « *Seul est heureux celui qui a perdu tout espoir* »³²⁷, « parce qu'il n'a plus rien à perdre, parce qu'il est sauvé, ici et maintenant sauvé. [...] Il est sans crainte comme il est sans espoir »³²⁸. L'espoir est la crainte sont, de fait, « les deux facettes d'une même médaille »³²⁹, « ils n'en font qu'un, qui est l'attente »³³⁰ : « espérer, c'est craindre d'être déçu ; craindre, c'est espérer d'être rassuré »³³¹. On peut donc dire que ce qu'il préconise c'est d'éliminer l'attente dans la vie. Cette conception vise à faire disparaître la tension pour atteindre « la sérénité »³³². Ce point de vue peut effectivement conjurer le désespoir, mais il court un risque : en évinçant l'attente, plus concrètement l'espoir et la crainte, il peut rendre impossible une vie exaltée qui est pour certains inséparable de la joie, il peut déboucher sur la monotonie³³³.

³²³ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 22-23.

³²⁴ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 23.

³²⁵ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 54.

³²⁶ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 59, cité de Swami PRAJNANPAD.

³²⁷ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 48, cité de MAHABHARATA. KRISHNAMURTI a une formule semblable : « Vivre heureux, c'est vivre sans espoir »³²⁷ (cité par COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 32).

³²⁸ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 46. Il indique : « En enfer, il est à peu près impossible de ne pas espérer. C'est au contraire le bien heureux, dans son paradis, qui ne peut plus rien espérer – puisqu'il a tout. [...] Du point de vue de l'athée que je suis, il faut simplement ajouter que, le Royaume (l'enfer et le paradis : l'unité des deux !), nous y sommes déjà, c'est ici et maintenant » (2000, p. 47).

³²⁹ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 42.

³³⁰ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 51

³³¹ André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 14.

³³² André COMTE-SPONVILLE, 1999 (1984), p. 14. Cela rejoint l'idée de DEMONAX : « Seul est libre celui qui n'a ni espoir ni crainte » (cité par René SEVE, 2002 (1990), p. 848).

³³³ La manière dont COMTE-SPONVILLE envisage la joie est différente de la nôtre : pour lui, la joie est un état originel, défini par l'absence de l'attente, confondu avec la sérénité, alors que nous avons considéré la joie comme un état précédé, en général, de l'espoir ou de la crainte, sans ignorer la joie apparaissant sous forme de surprise.

Quoi qu'il en soit, cette conception n'est pas équivalente de « la paresse » ou de « l'inaction »³³⁴ : « Activité pour tout ce qui dépend de nous ; passivité pour tout ce qui n'en dépend pas »³³⁵. Comte-Sponville incite à la volonté : « ce qui fait agir, ce n'est pas l'espérance, c'est la volonté »³³⁶. C'est-à-dire qu'il faut, selon lui, accepter la réalité qui est en dehors de notre portée telle quelle, et en même temps faire des efforts pour parvenir aux buts réalisables, mais il faut être prêt pour tout résultat, et il faut l'accepter tel quel, sans en souffrir.

4.8. Jean-Luc Berlet

Jean-Luc Berlet remet impitoyablement en cause la conception de Comte-Sponville, en la tenant pour « néfaste »³³⁷ ! Selon lui, « l'homme a une vocation spirituelle, il ne saurait se contenter d'un bonheur qui n'est qu'absence de souffrance, mais il doit aspirer à la joie ce qui est tout autre chose »³³⁸. De façon plus large, en adoptant « la démarche d'une médecine spirituelle », il veut « montrer en quoi le rationalisme est une importante cause de désespoir pour l'humanité, sinon sa cause principale »³³⁹. Toutefois, il fait l'éloge de l'athéisme sartrien qui « est un athéisme de l'espérance, bien que ce soit au prix de l'angoisse de la responsabilité »³⁴⁰ : « bien que Sartre nie tout sens préétabli à la vie, il n'en affirme pas moins la nécessité pour l'homme de lui en donner un »³⁴¹. De plus, il admire le romantisme qui « a appelé au dépassement du rationalisme mutilateur en exaltant le sentiment, l'inspiration, l'intuition et l'imagination »³⁴² : le romantisme, tout comme l'existentialisme, « pour des motivations différentes », a eu le « mérite de dénoncer les fausses promesses et les faux espoirs du rationalisme »³⁴³.

³³⁴ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 75.

³³⁵ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 76.

³³⁶ André COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 75. Il explique que « si tous les démocrates s'étaient contentés d'espérer, le nazisme aurait gagné la guerre. Ce n'est pas l'espérance qui fait les héros ; c'est le courage et la volonté » (2000, p. 42).

³³⁷ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 11.

³³⁸ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 12.

³³⁹ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 12.

³⁴⁰ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 35.

³⁴¹ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 35.

³⁴² Jean-Luc BERLET, 2005, p. 14.

³⁴³ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 14.

Pour Berlet, « [l']état du désespéré est comparable à l'état du prisonnier de la caverne évoqué par Platon. Il est enchaîné au fond de la caverne de son cœur pétrifié sur les parois duquel il voit défiler les images absurdes secrétées par son cerveau fatigué. Et lorsque l'évadé vient lui apporter la bonne nouvelle de l'existence d'un autre monde infiniment plus beau, il le prend pour un fou »³⁴⁴. Cette comparaison montre que le monde du désespéré est le monde de l'impossible, de la disjonction définitive du monde euphorique, et de l'absence de confiance.

D'après lui, pour aller « au-delà du désespoir », il faut croire en éternité : « L'espérance fondamentale de l'être humain ne peut être que l'espérance de la vie éternelle », c'est pourquoi, « toute existence qui s'inscrit uniquement dans le temps en négligeant l'éternité est inexorablement vouée au désespoir »³⁴⁵. C'est-à-dire que la solution qu'il propose pour échapper au désespoir, c'est le changement de paradigme, c'est de croire en la présence d'une puissance transcendante, et partant, en un système sémiotique stable, dans un monde euphorique possible : il faut espérer. Toutefois, une question capitale demeure sans réponse : comment croire ?

5. Pour finir

Il y a aussi d'autres philosophes qui ont fait allusion à l'espoir et/ou au désespoir, mais que nous n'avons pas cités pour ne pas trop répéter les mêmes éléments, car leurs réflexions confirment celles de certains de ceux que nous avons évoqués³⁴⁶.

³⁴⁴ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 207.

³⁴⁵ Jean-Luc BERLET, 2005, p. 55.

³⁴⁶ Par exemple, Thomas HOBBS explique : « L'Espérance est l'attente d'un bien à venir, de même que la crainte est l'attente d'un mal futur. Mais lorsque des causes, dont quelques-unes nous font attendre du bien et d'autres nous font attendre du mal, agissent alternativement sur notre esprit, si les causes qui nous font attendre le bien sont plus fortes que celles qui nous font attendre le mal, la passion est toute espérance ; si le contraire arrive, toute la passion devient crainte. La privation totale d'espérance se nomme *désespoir*, dont la défiance est un degré » (1991 (1772) p. 92). Ou bien le philosophe iranien du XI^e siècle, Imam Muhammad GHAZALI – présenté par Mohsen KADIVAR à l'occasion d'une conférence en juillet 2010 aux États-Unis – fait remarquer cinq caractéristiques pour l'espoir : (i) il s'agit d'un plaisir dans le cœur ; (ii) par rapport à un fait probable dans le futur ; (iii) qui est désirable ; (iv) dont la plupart des conditions sont fournies (vs l'arrogance : les conditions ne sont pas fournies ; vs le souhait : on ne sait pas à quel point les conditions sont fournies) ; (v) mais dont une dernière condition n'est pas fournie, et qui est en dehors de notre portée. La conception d'Imam Muhammad GHAZALI va donc dans le sens de nos analyses. Mais peut-être n'avons-nous pas suffisamment explicité la quatrième caractéristique, qui évoque différents degrés entre la virtualisation et l'actualisation de l'objet de valeur : ce qu'il appelle l'arrogance n'est que la virtualisation d'un programme de base, ce qu'il appelle souhait est un état entre la virtualisation et l'actualisation, et l'espoir correspond à l'actualisation.

En parcourant rapidement les idées de plusieurs philosophes sur l'espoir et le désespoir, nous avons d'une part constaté des débats idéologiques, ce qui n'éclaire guère sur le contenu de ces passions, mais d'autre part, nous avons observé des réflexions portant sur l'espoir et le désespoir en tant que tels : beaucoup de ces réflexions confirment les résultats de notre analyse dans le chapitre précédent, et d'autres explicitent certains aspects qui étaient restés implicites dans les définitions du dictionnaire, ou apportent des éléments nouveaux sur lesquels celles-ci ne nous informent pas : nous pensons notamment à l'importance accordée à la modalité factitive du *croire* (le fait qu'il faut *croire* être désespéré pour l'être), au syntagme développé du désespoir, au tempo rapide de l'euphorie et celui lent de la dysphorie, etc.

Deuxième partie
Espoir et désespoir dans *Les Contemplations*

Introduction

Dans la partie précédente, nous avons étudié l'espoir et le désespoir à partir des définitions du dictionnaire, mais aussi à partir des réflexions des philosophes. Il s'agissait avant tout d'une étude des configurations passionnelles déposées dans le lexique, telles que l'imaginaire culturel conçoit ces phénomènes. Mais les lexèmes ne sont jamais isolés. Comme le signale Hjelmslev : « Les significations dites lexicales de certains signes ne sont jamais que des significations contextuelles artificiellement isolées ou paraphrasées. Pris isolément, aucun signe n'a de signification. Toute signification de signe naît d'un contexte »³⁴⁷. Pour aller plus loin, il faut donc observer ces lexèmes tels qu'ils apparaissent dans les discours, c'est-à-dire dans leur voisinage, dans les paradigmes et les catégories où ils se situent, dans la place qu'ils occupent sur l'isotopie invoquée. Mieux, il faut inspecter ces phénomènes lexicalisés comme des sémèmes, c'est-à-dire tels qu'ils se manifestent dans les réseaux mis en place par les discours effectifs, même s'ils ne sont pas nommés : l'analyse doit donc, à partir des configurations construites, examiner « l'articulation des effets de sens passionnels dans le discours »³⁴⁸.

Dans cette partie, nous voudrions étudier les sémèmes espoir et désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. En nous inspirant des grilles d'analyse construites à partir des définitions du dictionnaire et des réflexions des philosophes, et en nous fondant sur notre corpus, nous envisageons (i) de mieux connaître l'espoir et le désespoir³⁴⁹ ; (ii) d'identifier les particularités des *Contemplations* dans la mise en discours de ces deux passions : décrire leurs propriétés discursives sémantiques et sémiotiques, faire apparaître le parcours passionnel du sujet, montrer comment ce couple passionnel organise et commande tout un univers de discours rempli de valeurs et de croyances, et comment il crée une "forme de vie" ; (iii) de mettre la théorie de la sémiotique des passions à l'épreuve du texte et entrer dans un cadre de discussion.

³⁴⁷ Louis HJELMSLEV, 1968-1971 (1943), p. 62.

³⁴⁸ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 74.

³⁴⁹ Comme l'indique Umberto ECO, « dans une sémantique orientée à ses actualisations textuelles, *le sémème doit apparaître comme un texte virtuel, et un texte n'est pas autre chose que l'expansion d'un sémème* (en fait, il est le résultat de l'expansion de nombreux sémèmes, mais il est théoriquement plus productif d'admettre qu'il peut être réduit à l'expansion d'un seul sémème central : l'histoire d'un pêcheur ne fait qu'élargir tout ce qu'une encyclopédie idéale aurait pu nous dire du pêcheur) » (1985 (1979), p. 25).

Cette partie est composée de trois chapitres. Dans le premier chapitre, tout texte littéraire étant « profondément inscrit dans son époque et dans une tradition littéraire »³⁵⁰, nous allons situer *Les Contemplations* dans le contexte littéraire, en présentant brièvement le romantisme d'une part, et la place du recueil dans l'œuvre de Hugo d'autre part, tout en parcourant la genèse, la réception, et la structure générale du recueil.

Dans le deuxième chapitre, nous allons commencer l'analyse du corpus en abordant le désespoir, car cette passion apparaît dans le recueil avant l'espoir et il est quantitativement beaucoup plus important que l'espoir. Nous reprenons les "codes passionnels", développés par Jacques Fontanille, dont nous avons expliqué les fondements théoriques dans la partie précédente. Comme nous l'avons vu, ces "codes" s'appliquent aux voies d'entrée que la sémiotique propose pour l'étude des passions dans les textes : il s'agit des dispositifs textuels observables à partir desquels on peut supposer que des effets passionnels sont repérables même si le texte n'exprime directement aucune passion dénommable. Les "codes passionnels" peuvent varier d'un texte à un autre, et la liste dont on dispose aujourd'hui ne prétend pas à l'exhaustivité, mais ils sont certainement parmi les plus essentiels : "codes somatiques (et phoriques)", "codes thymiques", "codes modaux", "codes perspectifs", "codes rythmiques et aspectuels", "codes figuratifs". Pourtant, « dès que nous nous reporterons aux textes, ils seront à chaque fois entremêlés »³⁵¹. En fonction de notre corpus, et afin de pouvoir mieux l'éclairer, nous proposons trois entrées principales, qui contiennent la plupart des "codes" mentionnés : l'actantialité et la modalité ; la temporalité ; les expressions somatiques et la perception.

Si dans le deuxième chapitre, notre approche est paradigmatique, c'est-à-dire focalisée sur une passion spécifique qui s'oppose aux autres paradigmes passionnels, dans le troisième chapitre, nous adoptons une approche syntagmatique, celle qui met en avant les modulations affectives successives du sujet : nous allons étudier le parcours passionnel d'un sujet en devenir, qui part du désespoir vers la révolte, de la révolte vers la soumission, et finalement le chant d'espoir qui apparaît après un moment décisif de la cognition présenté par la « bouche d'ombre » ; ce qui signifie que la structure générale du recueil sera : passion 1 – cognition – passion 2. Il s'agit donc d'une identité en construction, d'un sujet qui, plutôt que d'affirmer une identité fixe, cherche son identité cognitive et

³⁵⁰ Élisabeth RALLO DITCHE, Jacques FONTANILLE, Patrizia LOMBARDO, 2005, p. 3.

³⁵¹ Jacques FONTANILLE, 1995a, p. 75.

passionnelle, c'est-à-dire qu'il l'assume en mouvement. Cette caractéristique peut être partie prenante du lyrisme car celui-ci est « non tant l'expression de l'individu que sa recherche »³⁵².

Il est à signaler que pour cette partie, nous nous intéressons notamment, mais pas seulement, aux poèmes des *Contemplations* où (i) les sémèmes passionnels espoir ou désespoir sont présents ; (ii) l'instance du discours s'affiche manifestement, c'est-à-dire qu'elle met en scène une énonciation énoncée, avec sa marque emblématique, le « je » et tout ce qui s'y rapporte. Nous prenons donc en considération principalement le parcours passionnel d'un sujet discursif embrayé, situé au plus près du centre du discours, où l'instance du discours opte pour l'intensité au détriment de l'étendue, pour la concentration au détriment de la diffusion.

Nous avons choisi comme édition de référence, celle procurée en 2008 par Pierre Laforgue, car il s'agit d'une édition récente préparée par un spécialiste confirmé de Hugo. Les références aux *Contemplations* seront indiquées dans le texte, uniquement avec le nom du poème et le numéro de page, contrairement aux autres références qui sont évoquées en note de bas de page. De plus, quand cela nous a semblé utile ou nécessaire, nous nous sommes aussi référés à d'autres éditions des *Contemplations*. Il est aussi à noter que pour l'analyse du texte de Hugo, nous utiliserons *Le Littré*, dictionnaire contemporain des *Contemplations*.

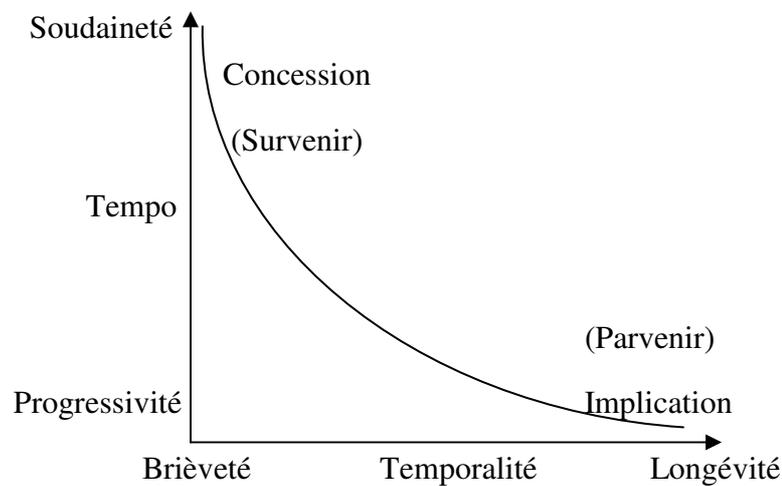
Par ailleurs, il convient de faire dès maintenant une précision terminologique sur quelques concepts auxquels nous aurons régulièrement recours tout au long de ce travail : les concepts d'"implication" (X donc Y) et de "concession" (X pourtant Y), reliés au concept de "mode d'effcience". Si la tradition sémiotique établit l'hypothèse selon laquelle les couples vie/mort et nature/culture sont universels (« hypothético-universels »³⁵³), le premier renvoyant aux discours individuels et le deuxième aux discours sociolectaux, à la suite de Claude Zilberberg d'une part, et de Marion Carel et Oswald Ducrot³⁵⁴ d'autre part, nous faisons l'hypothèse que le couple concession/implication est

³⁵² Jacques SEEBACHER, cité par Gabrielle CHAMARAT, 1998 (1966), p. 7.

³⁵³ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, 1979, p. 237. Ils écrivent : « Mort est le terme négatif de la catégorie *vie/mort*, considérée comme hypothético-universelle et susceptible de ce fait, d'être utilisée comme une première articulation de l'univers sémantique individuel. Tout comme la catégorie *culture/nature*, appelée à jouer le même rôle dans l'univers collectif, la catégorie *vie/mort* est dépourvue de tout autre investissement sémantique ».

³⁵⁴ Voir la théorie des blocs sémantiques, exposée par Marion CAREL, 2011.

aussi universel, dans la mesure où il permet au sujet de classer aussi bien ses états de choses que ses états d'âme. La concession est caractérisée par la surprise, par l'accélération du tempo et l'éclat de la tonicité, alors que l'implication est définie par l'attente, par le ralentissement du tempo et la médiocrité de la tonicité. La concession « est au principe de l'événement, ce *je-ne-sais-quoi* qui fait que la saisie diffère de la visée et projette une profondeur inédite »³⁵⁵ ; elle correspond au « mode d'efficiencia »³⁵⁶ de *survenir*, « qui est soudain, que rien ne prépare, ni ne laisse prévoir »³⁵⁷ ; en revanche, l'implication correspond au mode d'efficiencia de *parvenir*, dont le « pouvoir d'étonner, de surprendre, d'éblouir est faible »³⁵⁸ ; soit, le schéma tensif suivant³⁵⁹ :



³⁵⁵ Claude ZILBERBERG, 2010, p. 325.

³⁵⁶ ZILBERBERG emprunte la notion d'« efficiencia » – c'est-à-dire le primat du sensible – à Cassirer, et en l'associant au concept de « mode » tiré de la linguistique, développe le « mode d'efficiencia » en sémiotique, concept qui « désigne la manière dont une grandeur s'installe dans le champ de présence » (2008, p. 3).

³⁵⁷ Claude ZILBERBERG, 1999, p. 7.

³⁵⁸ Claude ZILBERBERG, 1999, p. 20.

³⁵⁹ Voir aussi Claude ZILBERBERG, 2008, p. 4 et p. 7.

Chapitre I

Le romantisme, Hugo et *Les Contemplations*

Dans ce chapitre, nous allons tenter de situer *Les Contemplations* dans le contexte littéraire, en parcourant le romantisme, la réception de l'ouvrage, sa genèse et son architecture globale. Cela nous permettra d'avoir une vue d'ensemble du contexte dans lequel ce recueil de poèmes est apparu, et cela fournira également des éléments généraux sur le texte même, qui seront utiles à prendre en compte pour sa compréhension et son analyse.

1. Le romantisme

Contrairement aux dénominations appliquées à certains mouvements littéraires – tels que le baroque ou le classicisme –, qui sont le résultat d'« une conceptualisation rétrospective, imposant de haut et de loin la pureté et l'unité de son abstraction à une réalité forcément mouvante et contradictoire », le romantisme, « avant d'être un concept de l'histoire littéraire et artistique, a été d'abord un mot d'époque, pour nommer une réalité historique concrète à laquelle il fallait tenter de donner une direction et une signification qui n'allaient pas de soi »³⁶⁰. Nous essayerons ici de mentionner brièvement les origines, les principes et les thèmes de ce mouvement enraciné dans l'histoire et dans la culture.

1.1. *Bref historique*

Le romantisme correspond à une période de la civilisation européenne qui débute vers 1750 et qui dure environ un siècle. On peut considérer la Suisse comme le « berceau » et comme « un des foyers du romantisme européen »³⁶¹ : d'une part, Jean-Jacques Rousseau en est considéré comme le précurseur, notamment en raison des *Confessions* (1765-1770) et des *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778) ; d'autre part, Madame de

³⁶⁰ Claude MILLET, 2007, p. 11.

³⁶¹ Michel ÉCHELARD, 1984, p. 20.

Staël, tout au début du XIX^e siècle apparaît comme la théoricienne de ce mouvement, et réunit autour d'elle des penseurs comme Benjamin Constant. Par ailleurs, le romantisme occupe une place importante dans la littérature anglaise (avec Young, Gray, Shelley, Byron, Ossian...) et la littérature allemande (avec Gressner, Schiller, Goethe...). Ce n'est que vers les années 1820 que ce mouvement se manifeste en France. En plus des influences étrangères dans l'apparition du romantisme français, il faut tenir compte du rôle essentiel de la Révolution française : le romantisme était un « cri de guerre, proféré pour défendre ou attaquer ce qui était perçu comme un changement profond de la littérature, et plus généralement de la culture³⁶² : comme une révolution culturelle, "résultante", selon le mot de Hugo, de la révolution politique qui avait fermé le siècle précédent, et réponse à la crise religieuse que tous alors associent à cette révolution. "Romantisme" est le nom donné par ses contemporains à une rupture, et à la fondation d'un nouveau régime de l'ensemble du système symbolique, nécessité par la caducité de l'ancien, dans le contexte d'une histoire mouvementée, et bouleversante dans tous les sens »³⁶³. Ce mouvement s'épanouit en France notamment avec Chateaubriand, Lamartine, Musset, Vigny et Hugo, atteint son apogée en 1848, lors des élections, mais l'espoir laissera vite place à la déception³⁶⁴. Après cette date, le romantisme français se transforme en des courants bien différents : le parnasse, le réalisme et le symbolisme. Même si le mouvement romantique est en décadence, deux écrivains, malgré une évolution considérable, restent fidèles à leur conception romantique, à savoir Hugo et Vigny, qui écrivent justement leur œuvre poétique essentielle pendant cette période du déclin du romantisme.

³⁶² La « culture en tant que système symbolique, ensemble des représentations de la société en sa totalité » (Claude MILLET, 2007, p. 33).

³⁶³ Claude MILLET, 2007, p. 11.

³⁶⁴ Le romantisme s'attribuait également une vocation politique et sociale : il aspirait « à une réforme de la société, soit qu'il veuille restaurer, royaliste, catholique et conservateur, l'état ancien des choses, soit qu'il s'enflamme, socialiste et humanitaire, pour les grandes causes de la liberté et de l'humanité universelle, et mette sa foi dans l'avenir de la religion du Progrès » (Claude PUZIN, 2002, p. 113). 1848 est la date de la désillusion : « Le romantisme social culmine en 1848. La Révolution de 1848 est une révolution romantique. Elle se déroule dans un climat idéaliste, très marqué par le lyrisme littéraire. Le poète Lamartine fait partie du gouvernement. Mais les élections voient la victoire des conservateurs, l'agitation sociale agrandit, et le gouvernement réprime durement les émeutes ouvrières de juin 1848, achevant de briser les rêves » (Michel ÉCHELARD, 1984, p. 37).

1.2. Les principes et les thèmes

Le mot "romantique", qui existait déjà dans la langue française avec des sens différents³⁶⁵, s'introduit en 1813, au sens moderne du terme, dans la critique littéraire francophone avec *De l'Allemagne* de Madame de Staël : « Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. [...] La littérature des Anciens est chez les modernes une littérature transplantée : la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. [...] La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau ; elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire : son origine est ancienne, mais non antique »³⁶⁶.

Le mot d'ordre de ce mouvement est l'incitation au changement de paradigme dans l'art et la littérature : la liberté dans la création artistique et littéraire est revendiquée, pour que l'artiste ou l'écrivain puisse révéler son originalité, qu'il puisse réaliser son épanouissement individuel. Madame de Staël prône la littérature allemande non seulement parce qu'elle a choisi le décor national, mais aussi parce qu'elle met en priorité le goût individuel, contrairement à la littérature française qui est restée fidèle aux idéaux classiques, et qui, au lieu de créer de nouvelles formes, ne cesse d'imiter les Anciens : « En Allemagne il n'y a de goût fixe sur rien, tout est indépendant, tout est individuel. L'on juge d'un ouvrage par l'impression qu'on en reçoit, et jamais par les règles, puisqu'il n'y en a point de généralement admises : chaque auteur est libre de se créer une sphère nouvelle »³⁶⁷. Hugo dans la préface de *Cromwell* enfonce le clou : « On ritait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds »³⁶⁸ ; « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la

³⁶⁵ « "Romantique" vient de "roman". Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le mot "romantique" s'applique à tout ce qui rappelle les vieux "romans" du moyen âge, c'est-à-dire ces longs récits, souvent en vers, contant les aventures merveilleuses des chevaliers errants. Au XVIII^e siècle, "romantique" s'applique surtout aux paysages. Un paysage "romantique" est un paysage digne de ces vieux romans : on y trouve des ruines, des précipices, des cascades, bref tout ce qui plaisait aux peintres de l'époque. Mais le mot "romantique" s'applique également aux sentiments de mélancolie ou d'exaltation qu'éveillent ces paysages » (Michel ÉCHELARD, 1984, p. 15).

³⁶⁶ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 1, pp. 211-214.

³⁶⁷ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 1, p. 159.

³⁶⁸ Victor HUGO, 1963 (1827), p. 429.

façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles »³⁶⁹. Il déclare un peu plus tard dans la préface de *Marion de Lorme* : « Il serait facile de démontrer que cette grande secousse d'affranchissement et d'émancipation n'a pas été nuisible à l'art, mais qu'elle lui a été utile ; qu'elle ne lui a pas été utile, mais qu'elle lui a été nécessaire »³⁷⁰.

Bien évidemment, cette revendication ne peut être réalisée qu'en inventant de nouvelles formes ; ce qui se manifeste notamment dans la poésie et dans le théâtre, qui étaient très codifiés par les contraintes du classicisme. Les romantiques veulent changer « la littérature pour changer la vie, investir les possibilités infinies de la littérature pour entrevoir le mystère du possible (Hugo), ou, quand tout est devenu irrémédiablement invivable, plonger "Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*" (Baudelaire) »³⁷¹. Ces aspirations ont donné naissance à une multitude de thèmes : l'Histoire, la rêverie, le mystère, le fantastique, l'exotisme, le pittoresque, le sentiment de l'infini, et surtout le "moi" et les états d'âme, etc.

Cette mise en avant du singulier irréductible est ainsi expliquée par Guy Rosa : « *Je* doit définir le romantisme. Son originalité en effet, ce en quoi il est la Révolution dans l'art, fut d'instituer dans la conscience du monde et de soi la nouvelle représentation du sujet que la Révolution avait instaurée dans le droit civil et constitutionnel, le capitalisme dans les rapports de production, Kant dans la philosophie. Il s'agissait de placer l'individu en position du sujet – non pas de découvrir la catégorie du sujet, mais de substituer l'individu à ce qui la remplissait jusqu'alors : Dieu, source de toute vérité religieuse, Aristote, source de la vérité philosophique, l'Église, source de la morale, le roi, source de la souveraineté, les Anciens et leurs règles, sources du Beau, et, dans la société civile, la famille qui transmet les titres sociaux, roture comme noblesse »³⁷². Cette valorisation de l'individu apparaît sous forme de lyrisme, qui « ne désigne pas un type de sentiments ou de sujets, mais une façon de s'exprimer, un langage passionné, exalté, qui veut faire partager une émotion »³⁷³ ; et cela est parallèle au pittoresque, qui s'applique à « une redécouverte du monde extérieur »³⁷⁴, car il est conçu par une subjectivité unique.

³⁶⁹ Victor HUGO, 1963 (1827), p. 434.

³⁷⁰ Victor HUGO, 1963 (1829), p. 957.

³⁷¹ Claude MILLET, 2007, p. 191.

³⁷² Guy ROSA, 1985, p. 267. Il ajoute : « Il va sans dire que Hugo conduit sans doute plus loin que ses contemporains cette nouvelle représentation de l'individu, force qui va ou monolithe épais » (1985, p. 269).

³⁷³ Michel ÉCHELARD, 1984, p. 16.

³⁷⁴ Michel ÉCHELARD, 1984, p. 16.

En outre, l'irréductibilité des collectivités est aussi reconnue par les romantiques, « soit qu'on exalte *l'esprit des peuples*, le génie national, les vieilles légendes qui l'expriment ; soit qu'on s'attache à la *couleur locale*, au pittoresque des mœurs, des diversités géographiques et historiques »³⁷⁵.

Quant aux états d'âme, le « principal mode de la sensibilité romantique, c'est l'aspiration à l'absent, à ce qui n'est pas là ici et maintenant. Ce *mouvement vers* se traduit par une inquiétude, au sens étymologique du terme, autrement dit une absence de tranquillité, une insatisfaction qui » se manifeste notamment dans « le besoin d'évasion »³⁷⁶ : dans le temps (par exemple « le moyen âge catholique et féodal ou l'art gothique réhabilité »), dans l'espace (par exemple, « dans le Nouveau Monde, en Espagne, en Grèce, en Orient, c'est-à-dire l'Afrique du Nord et le Proche-Orient »), dans « l'aspiration à l'infini et au sentiment religieux » (« qui va du réveil de la foi, dans une religion reconnue, au déisme hérité des Lumières, en passant par le panthéisme d'une nature mystique »), ou bien, « l'aspiration peut s'exercer à vide, sans objet précis, et engendrer mal du siècle, spleen ou mélancolie »³⁷⁷. Quelle que soit la passion éprouvée, qu'elle soit euphorique ou dysphorique, elle est souvent intense chez les romantiques³⁷⁸.

Pour finir, rappelons un autre thème fréquent dans la littérature romantique, à savoir le renouveau religieux, qui se fait jour après le siècle des Lumières³⁷⁹. Ce renouveau ne correspond pas au retour aux institutions religieuses, mais à la dimension spirituelle de l'homme, souvent mêlé du « sentiment de l'infini » que Madame de Staël explique de la manière suivante : « C'est au sentiment de l'infini que la plupart des écrivains allemands rapportent toutes les idées religieuses. [...] L'enthousiasme que le beau idéal nous fait éprouver, cette émotion pleine de trouble et de pureté tout ensemble, c'est le sentiment de l'infini qui l'excite. Nous nous sentons comme dégagés, par l'admiration, des entraves de

³⁷⁵ Claude PUZIN, 2002, p. 113.

³⁷⁶ Claude PUZIN, 2002, p. 112.

³⁷⁷ Claude PUZIN, 2002, p. 112-113.

³⁷⁸ L'un des exemples les plus nets est « la conception d'un amour qui ne peut être qu'unique et éternel, résistant à tous les obstacles, vainqueur même de la mort. Élevé au niveau de l'absolu, cet amour est tantôt tendre et rêveur, tantôt véhément et passionné, montée au paradis ou descente aux enfers, puisque la femme aimée est soit ange ou muse, soit démon ou femme fatale » (Claude PUZIN, 2002, p. 114).

³⁷⁹ Cette renaissance religieuse a aussi des raisons sociales et politiques : d'une part la persécution des prêtres, pendant la Révolution, « a ravivé la foi catholique qui s'était assoupie au XVIII^e siècle » ; d'autre part, Bonaparte, qui n'avait pas de sentiment religieux, considérant « la religion comme un garant d'ordre social », afin de réconcilier la nation française, restaure, en 1801, « le catholicisme comme culte officiel » (Michel ÉCHELARD, 1984, p. 26).

la destinée humaine, et il nous semble qu'on nous révèle des secrets merveilleux, pour affranchir l'âme à jamais de la langueur et du déclin. [...] Le sentiment de l'infini est le véritable attribut de l'âme : tout ce qui est beau dans tous les genres excite en nous l'espoir et le désir d'un avenir éternel et d'une existence sublime »³⁸⁰.

Le romantisme, étendu au théâtre, au roman et à la poésie, a vu l'apparition de chefs-d'œuvre, dont *Les Contemplations* sont certainement un exemple.

2. Victor Hugo et *Les Contemplations*

Nous ne voudrions pas, ici, présenter une biographie, ni une bibliographie de Victor Hugo. Il existe de nombreux ouvrages sur ces questions. Nous proposons simplement une esquisse rapide de quelques aspects de la vie et de l'œuvre de Hugo, pour ensuite évoquer certaines particularités des *Contemplations*.

2.1. Hugo et la réception de son œuvre

Victor Hugo était un homme à plusieurs faces : il était à la fois un immense homme politique³⁸¹, artiste, chef de file du mouvement romantique, et un homme de lettres qui a su produire une œuvre abondante, variée et riche : non seulement il a théorisé la littérature et l'art, notamment dans ses nombreuses préfaces, mais aussi il a créé des chefs-d'œuvre en théâtre, en roman et en poésie. Sa mort en 1885 à Paris a été suivie de monumentales funérailles nationales au Panthéon.

Si certains de ses contemporains ont porté un jugement négatif sur son œuvre – par exemple Jules Barbey d'Aurevilly³⁸², Louis Veillot³⁸³ ou Gustave Planche³⁸⁴ –, les éloges

³⁸⁰ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 2, p. 238-239.

³⁸¹ Il était député, nommé pair de France en 1845, opposant à Louis Napoléon Bonaparte, exilé pendant à peu près vingt ans à Jersey et à Guernesey, et lorsqu'il revient triomphalement en France après la chute du second Empire en 1870, le peuple crie « Vive Victor Hugo ! Vive la République ».

³⁸² Il considérait *Les Contemplations* comme « un de ces livres qui doivent descendre vite dans l'oubli des hommes » : « C'est là, en effet, un livre accablant pour la mémoire de M. Hugo, et c'est à dessein que nous écrivons "la mémoire". À dater des *Contemplations*, M. Hugo n'existe plus. On en doit parler comme d'un mort. De mémoire dans l'histoire littéraire de son temps, il en aurait pu laisser une, grande, élevée et pure. Dieu lui en avait donné la puissance. Il ne l'a pas voulu » (2004 (1856), p. 679-680).

n'ont pas cessé de s'exprimer depuis son époque jusqu'à aujourd'hui, aussi bien par les grands écrivains contemporains de lui – comme George Sand³⁸⁵, Charles Baudelaire³⁸⁶, Théophile Gautier³⁸⁷, Gustave Flaubert³⁸⁸, Théodore de Banville³⁸⁹, Émile Zola³⁹⁰... – que par les écrivains postérieurs – tels que Charles Péguy³⁹¹, Paul Valéry³⁹², Paul Éluard³⁹³,

³⁸³ Louis VEUILLOT écrit : « À ce faste du mauvais goût s'ajoutent des *tics* nombreux et les plus agaçants du monde ; des mots, des rimes qui reviennent sans trêve. Je doute que M. Hugo soit capable d'écrire une pièce de vers sans y mettre *immense, formidable, flamboiement, rugissement, farouche* et *bouche, astres* et *pilastres*. Cette perpétuelle grimace du gigantesque, déjà ancienne, a beaucoup empiré. [...] Je finis, je fais grâce au lecteur du surplus des notes que j'avais prises pour cette dernière partie de mon travail : amphigouris, barbarismes, métaphores enragées, trivialités de toute espèce » (1886, p. 214).

³⁸⁴ Gustave PLANCHE signale au sujet des *Contemplations* : « Quand, au lieu de raconter ses émotions personnelles et de peindre ce qu'il a vu, il essaie d'expliquer l'origine du monde, la destination de l'homme, ses droits, ses devoirs, les châtements attachés à chacune de ses fautes, il se laisse aller à des enfantillages qui ne manqueraient pas d'amuser, s'il eût pris soin de les traduire dans une langue plus claire. Malheureusement, dans les pièces qu'il nous donne pour l'expression de sa philosophie, l'obscurité de la forme s'ajoute à la puérité de l'idée, et pour le suivre dans la région inconnue qu'il croit avoir découverte, un courage ordinaire ne suffit pas. On est arrêté à chaque page, presque à chaque ligne, par des comparaisons énigmatiques, par des images inattendues, dont le sens et la valeur ne sont pas faciles à démêler » (1856, p. 420).

³⁸⁵ George SAND note au sujet des *Contemplations* : « Si quelque chose peut adoucir de telles douleurs, c'est de les voir porter aux pieds de Dieu par la voix des poètes sublimes. Merci donc du fond de l'âme à celui qui a écrit la prière de Villequier » (« Lettre à Adèle Victor-Hugo », 1978 (le 24 mai 1856), p. 629) ; « je ne crois pas qu'on ait jamais fait en France rien de plus beau dans cette gamme [...], ce que je lis, depuis deux soirs, du volume *aujourd'hui* m'emmène si loin et si haut que je suis heureuse comme le poisson dans l'eau, ou l'oiseau dans le ciel » (« Lettre à Pierre-Jules Hetzel », 1978 (le 24 mai 1856), p. 627).

³⁸⁶ Charles BAUDELAIRE écrit : « Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces de la nature et leur lutte harmonieuse » (1976 (1859), p. 117) ; « qu'avons-nous vu de plus riche et de plus concret que les poésies lyriques de Victor Hugo ? » (1976 (1861), p. 136).

³⁸⁷ Théophile GAUTIER note : « Chez Hugo, les années, qui courbent, affaiblissent et rident le génie des autres maîtres, semblent apporter des forces, des énergies et des beautés nouvelles. Il vieillit comme les lions : son front, coupé de plis augustes, secoue une crinière plus longue, plus épaisse et plus formidablement échevelée. Ses ongles d'airain ont poussé, ses yeux jaunes sont comme des soleils dans des cavernes, et, s'il rugit, les autres animaux se taisent » (1868, p. 134).

³⁸⁸ FLAUBERT indique : « Quel homme que ce père Hugo ! Sacré nom de Dieu, quel poète ! » ; « Jamais le colossal poète n'avait été si haut [...] Il est désespérant d'écrire après un pareil homme » (« Lettre à Ernest Feydeau », 1991 (fin septembre 1859), p. 41).

³⁸⁹ Théodore de BANVILLE écrit dans une lettre à Hugo : « On me dit que je suis trop votre admirateur pour pouvoir vous juger ; [...] mais il me semble que c'est précisément mon admiration pour vos poèmes qui me permet de les comprendre un peu, de sentir toujours et de savoir quelquefois pourquoi ils sont beaux » (« Lettre de Théodore de Banville à Victor Hugo » (1969 (9 avril 1866), p. 783-784) ; de plus, il lui a consacré un poème : « Sur ton front brun comme la nuit, / Maître, aucun fil d'argent ne luit, / Et nul Décembre sacrilège, / Ne met sa neige. / Pourtant, dans ton labeur sacré, / Tu te vois déjà vénéré, / Ô génie immense et tranquille, / Comme un Eschyle » (2000 (1842), p. 226).

³⁹⁰ Émile ZOLA note : « Il n'y a plus de discussion possible en un pareil jour, toutes les mains doivent s'unir, tous les écrivains français doivent se lever pour honorer un Maître et pour affirmer l'absolu triomphe du génie littéraire » (« Lettre à Georges Hugo », 1985 (22 mai 1885), p. 267).

³⁹¹ Charles PEGUY dit au sujet de Hugo : « Il avait reçu ce don unique, entre tous les hommes il avait reçu ce don, plus jeune que les Anciens avant les Anciens il avait reçu ce don de voir la création comme si elle sortait ce matin des mains du Créateur » (1992 (1910), p. 250).

³⁹² Paul VALÉRY souligne : « Victor Hugo, météore en 1830, n'a cessé de grandir et d'illuminer jusqu'à sa mort. On put alors se demander ce qu'il adviendrait du phénomène prodigieux de sa renommée et de son

François Mauriac³⁹⁴, Jean Cocteau³⁹⁵, Roger Caillois³⁹⁶, Jean Paulhan³⁹⁷, André Maurois³⁹⁸, Claude Roy³⁹⁹, Michel Butor⁴⁰⁰... – ainsi que par de nombreux critiques et commentateurs littéraires⁴⁰¹.

Aujourd'hui, « Victor Hugo reste de très loin [...], avec Charles Baudelaire et Jacques Prévert, le plus lu »⁴⁰² des poètes français. Et si la critique du début du XX^e siècle a quelque peu déconsidéré son œuvre – peut-être s'agissait-il d'une « réaction [...] face au mythe du patriarche Hugo »⁴⁰³ –, les années soixante ont vu l'exégèse universitaire se pencher de nouveau sur son œuvre, et c'est encore le cas aujourd'hui.

Les Contemplations paraissent après d'autres recueils de poèmes de Hugo tels que *Odes et Poésies diverses* (1822), *Nouvelles Odes* (1824), *Odes et Ballades* (1826), *Les*

influence. [...] Nous le savons à présent. Hugo le météore, le phénomène éblouissant qui a occupé tout un siècle de son éclat extraordinaire, mais qui pouvait comme il est arrivé à d'autres, s'obscurcir et s'éteindre peu à peu, entrer définitivement dans la nuit de l'oubli, Hugo nous apparaît aujourd'hui un des plus grands astres du ciel littéraire, un Saturne ou un Jupiter du système du monde de l'esprit » (1957 (1935), p. 583).

³⁹³ Paul ÉLUARD souligne : « Victor Hugo, dans la poésie française, est un astre unique. Il n'a pas seulement la dimension et l'éclat de tout un siècle et d'un pays, mais la grandeur et la lumière de l'universel et de l'avenir » (1968 (1952), p. 921).

³⁹⁴ François MAURIAC mentionne : « Je reste fidèle à *Villequiers* [sic], à tout ce qui m'enchantait durant la longue étude du soir. Il m'ouvrit à l'aube de la vie cette route où ma propre inspiration s'éveilla [...] Que ne devons-nous pas à Hugo ? » (1952, p. 38).

³⁹⁵ Jean COCTEAU déclare : « J'ai écrit : "Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo." Ce n'est pas une boutade. [...] La folie de Hugo se prouve par mille détails de son existence intime. Elle l'élève au-dessus de lui-même, dans une zone sainte [...] Sans cette folie, Hugo serait la victime d'une foule d'admirateurs médiocres, le nom de boulevards et de places » (1952, p. 40).

³⁹⁶ Roger CAILLOIS dit : « Victor Hugo est à l'origine de presque toutes les tendances de la poésie moderne. [...] La poésie, même moderne, est souvent très en retard sur certaines tentatives de Hugo, à la fois les tentatives techniques et la mission qu'il assignait à la poésie » (1952, p. 43).

³⁹⁷ Jean PAULHAN écrit : « Toutes les fois qu'il m'arrive de toucher à Victor Hugo, je suis émerveillé » (1952, p. 39).

³⁹⁸ André MAUROIS indique : « je ne me souviens pas d'un temps où je n'aie pas admiré Victor Hugo. [...] toute ma vie, j'ai découvert de nouveaux aspects de son génie. Comme tant de lecteurs, je n'ai compris que lentement la beauté des grands poèmes philosophiques » (1985 (1954), p. 7).

³⁹⁹ Claude ROY note : « Les filets de Hugo sont les seuls dont les mailles soient assez solides pour ramener, dans une colossale pêche miraculeuse, non seulement les poissons de la mer et les pieuvres du fond, mais les Sept Mers elles-mêmes » (1974, p. 283).

⁴⁰⁰ Michel BUTOR énonce : « C'est un écrivain qui me passionne et je dirais que si je vivais longtemps, il me passionnerait de plus en plus » (à paraître en 2012).

⁴⁰¹ Par exemple, Henri MESCHONNIC affirme : « La société française continue de se montrer, ou de se trahir, par la représentation qu'elle se donne de Hugo. Nous arrivons au 21^e siècle sans être sortis du 19^e. Hugo continue » (1985, p. 5) ; Sandrine RAFFIN note : « Dans le monde entier, Victor Hugo est un mythe, mythe littéraire et politique qui éveille pour chacun des souvenirs, parfois intimes » (1999, p. 23) ; Didier FOURNET indique : « Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle » (2001, p. 118), etc.

⁴⁰² Pol GAILLARD, Arnaud LASTER, 2000, p. 73.

⁴⁰³ Franck BELLUCCI, 1998, p. 75.

Orientales (1829), *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837), *Les Rayons et les Ombres* (1840), *Les Châtiments* (1853), et avant des recueils comme *La Légende des siècles* (1859, 1877 et 1883), *Les Chansons des rues et des bois* (1865), *L'Année terrible* (1872), *L'Art d'être grand-père* (1877), *Le Pape* (1878), *La Pitié suprême* (1879), *L'Âne* (1880), *Religions et religion* (1880), *Les Quatre Vents de l'esprit* (1881), et des recueils posthumes comme *La Fin de Satan* (1886) et *Dieu* (1891).

2.2. La publication et la genèse des Contemplations

Les Contemplations sont publiées le 23 avril 1856, par Hetzel, simultanément à Bruxelles chez Alphonse Lebègue et Cie et à Paris chez Pagnerre et Michel Lévy, alors que Hugo était en exil à Guernesey. Ce recueil de poèmes est souvent considéré non seulement comme le sommet ou le centre de l'œuvre poétique de Hugo, comme son œuvre la plus aboutie, mais aussi comme l'un des chefs-d'œuvre de toute la poésie lyrique française. Les thèmes traités sont semblables à ceux de ses recueils précédents – l'amour, la mort, l'enfance, la famille, la nature, la religion, la fuite du temps, l'expression du moi, la définition de sa poétique, la fonction du poète, ainsi que des questionnements métaphysique, religieux, politique et social –, mais « ils sont traités avec un accent plus fort, avec une abondance plus riche, une variété de ton plus grande et plus habile »⁴⁰⁴ : « les thèmes et les formes expérimentés ailleurs y convergent, donnant naissance à un recueil qui échappe à toute classification »⁴⁰⁵. En effet, c'est « comme si Hugo avait entrepris un édifice dont l'exil était venu achever la construction, assurer la solidité, boucher les béances, donner la clé et fermer la voûte ; comme s'il avait longtemps cherché ce que l'exil enfin lui avait offert »⁴⁰⁶. Il n'y a pas que les critiques qui sont de cet avis, Hugo lui-même a exprimé cette intention dans une lettre en 1855 : « Ce que je gardais à part moi, je le donne pour que *Les Contemplations* soient mon œuvre de poésie la plus complète »⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Philippe VAN TIEGHEM, 1989 (1944), p. 50.

⁴⁰⁵ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001d, p. 144.

⁴⁰⁶ Guy ROSA, 1988, p. 39. Il ajoute : « Sans l'écho des *Contemplations*, que seraient *Les Feuilles d'automne* ? » (1988, p. 39).

⁴⁰⁷ Victor HUGO, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », 2004 (le 31 mai 1855), p. 130.

Ce recueil a connu un grand succès immédiat lors de sa parution. Pourtant, la critique a été divisée. Certains ont montré leur mécontentement, soit en raison de leurs positions classiques (Gustave Planche), soit parce que ce recueil n'était pas compatible avec leurs convictions religieuses (Louis Veuillot et Barbey d'Aurevilly), mais Baudelaire rendra hommage au poète dès 1861⁴⁰⁸.

La genèse de cet ouvrage a été mouvementée et longue. Avant même l'écriture des poèmes, le titre était dans son esprit en tant que tel dès 1840, l'année où il a publié *Les Rayons et les Ombres* : il voulait écrire un recueil de poèmes intitulé *Les Contemplations d'Olympio*.

En ce qui concerne la rédaction effective, le poème le plus ancien des *Contemplations* dans sa forme définitive date d'août 1834 (« Mon bras pressait la taille frêle »), le deuxième (« Il fait froid ») du 31 décembre 1838 – les deux sont placés dans le deuxième livre – ; ensuite, quelques-uns remontent aux années 1839-43. L'origine principale du recueil serait la mort de la fille du poète, Léopoldine, survenue le 4 septembre 1843. Mais pour une vraie production poétique, il faut attendre quelques années ; en 1846, Claire Pradier, la fille de sa maîtresse, Juliette Drouet, disparaît : il est bien significatif que jusqu'au début de 1846, l'écriture du recueil avance peu, mais, d'un coup, l'inspiration surgit, comme si cette disparition remuait la première. Hugo écrit en octobre 1846 « À Villequier » et en novembre « Trois ans après », deux poèmes majeurs consacrés à sa fille. Au total, dix-neuf poèmes du recueil seront composés en 1846. Hugo donne à cet ensemble de poèmes l'intitulé provisoire « Océan ». Advient ensuite, le 2 décembre 1851, un autre événement décisif : Louis Napoléon Bonaparte renverse par un coup d'État la République. Opposant au régime, Hugo est exilé quelques mois plus tard. En septembre 1852, il envisage une grande œuvre intitulée *Les Contemplations*, répartie en deux volets : « J'ai pensé, – et autour de moi c'est l'avis unanime, qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais. *Les Contemplations* en conséquence se composeront de deux volumes, premier volume : *autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef »⁴⁰⁹. Il décide assez rapidement d'en faire deux projets distincts, ce qui donnera naissance d'abord aux

⁴⁰⁸ Nous avons cité plus haut certains passages de ces critiques et admirations dans une note de bas de page.

⁴⁰⁹ Victor HUGO, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », 1979 (le 7 septembre 1852), p. 146.

Châtiments, après treize ans de silence éditorial, et ensuite aux *Contemplations*. Pourtant l'aspect politique n'est pas tout à fait absent de ce dernier.

L'exil a été bien douloureux, mais aussi très fructueux pour Hugo, car il a pu pendant cette période créer ses œuvres capitales. Par exemple, il n'avait écrit qu'une quarantaine de poèmes des *Contemplations* avant l'exil. L'année 1855 est une période de rédaction intense, où plusieurs poèmes s'insèrent dans le recueil. Quelques mois avant la publication, la structure d'ensemble n'était pas encore bien instaurée : il écrit moins des poèmes isolés que des poèmes pour donner l'équilibre à l'ensemble, c'est-à-dire que c'est le tout qui commande les parties. En avril 1855, il indique : « J'achève de dorer quelques étoiles au ciel un peu sombre des *Contemplations* »⁴¹⁰.

2.3. La structure des Contemplations

Les Contemplations constituent un ouvrage bien structuré, assez symétrique. Hugo disait dans une lettre en 1855 : « *Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre [...] le premier vers n'a de sens complet qu'après qu'on a lu le dernier. Le poème est une pyramide au dehors, une voûte au dedans. Pyramide du temple, voûte du sépulcre. Or dans ces édifices de ce genre, voûte et sépulcre, toutes les pierres se tiennent »⁴¹¹. Il est vrai, son organisation est telle que chaque poème, chaque élément, ne trouve sa véritable signification que dans un ensemble plus vaste.

Ce recueil est composé de deux volumes, six livres, 157 poèmes et plus de 10 000 vers. Le premier volume s'appelle « Autrefois », et le deuxième est nommé « Aujourd'hui ». Ce qui les sépare est la date fatidique de 1843, à savoir la date de la disparition de Léopoldine. Comme le signale Hugo dans la préface, c'est un « tombeau » qui fait la division du recueil : les six livres retracent en effet les étapes d'une vie prise entre « l'énigme du berceau » et « l'énigme du cercueil » (p. 25-26). Jacques Seebacher affirme que non seulement le recueil est « centré sur la mort de Léopoldine, 1843, mais la répartition égale de vingt-cinq années autour de cette date en fait, si j'ose dire, le centre de

⁴¹⁰ Victor HUGO, « Lettre sans nom de destinataire », 1949 (le 22 avril 1855), p. 207.

⁴¹¹ Victor HUGO, « Lettre à Émile Deschanel », le 15 novembre 1855. Notons que cette lettre ne se trouve dans aucun des livres de correspondances de Hugo – sauf une petite partie dans une note de bas de page d'une autre lettre (2004, p. 193) –, mais elle est citée, de façon un peu différente, dans divers ouvrages sur Hugo. Par exemple : René JOURNET, Guy ROBERT, 1958, p. 4 ; Anne LE FEUVRE, 2002 (2001), p. 128. Nous citons selon la version du dernier ouvrage.

gravité de la vie de Hugo »⁴¹². Il existe également des dialogues constants entre différentes parties du recueil : entre le premier et le deuxième volet, entre les premiers poèmes de chaque livre, entre les derniers poèmes de chaque livre, entre la préface et le dernier poème qui est placé après le dernier livre comme une sorte de postface, etc.⁴¹³

Le livre I, « Aurore », est composé de 29 poèmes. C'est le livre de l'enfance et de l'adolescence, des joies de la paternité et de l'harmonie avec la nature, mais la souffrance et les traces de la mort y sont aussi présentes, surtout vers la fin. Le livre II, « L'âme en fleur », contient 28 poèmes. Il est celui de la jeunesse, avec le thème dominant de l'amour. Le livre III, « Les luttes et les rêves », comprend 30 poèmes. Il évoque l'âge adulte, et la pitié pour les malheureux ainsi que les misérables en est au centre. Le livre IV, « *Pauca meae* », – qui signifie « Quelques (vers) pour ma (fille) » –, comporte 17 poèmes. Inaugurant le deuxième volet du recueil, il est partagé entre de beaux souvenirs et l'attente de la mort : le deuil et les pleurs sont omniprésents. Le livre V, « En marche », renferme 26 poèmes. Il est le livre de l'exil et de la mort, de la marche progressive pour aller vers l'« infini » au prix de l'anéantissement du « je » poétique. Le livre VI, « Au bord de l'infini », embrasse 26 poèmes. Ce dernier livre est celui de la disparition du « je » poétique qui cède la place à une voix prophétique qui a pour fonction la révélation des secrets. L'espérance en l'infini remplace le désespoir des deux derniers livres.

Par ailleurs, comme le signale Anne Le Feuvre, le type de textes change au fil de ce recueil diversifié : « Dans "Autrefois", on trouve surtout des anecdotes, chansons, saynètes ; les poèmes, assez brefs, s'enchaînent rapidement. Dans "Aujourd'hui", en revanche, les méditations, révélations ou visions donnent lieu à des poèmes beaucoup plus amples, parfois très longs, permettant au poète de ralentir le rythme de la lecture : ils arrachent le lecteur au temps social pour le faire entrer dans un temps plus intérieur, qui lui permettra de comprendre les vérités qui lui sont révélées »⁴¹⁴. Cela correspond à un schéma tensif, qui met en rapport le volume des poèmes et le rythme de la lecture : dans *Les Contemplations*, ce schéma tensif est descendant, car on passe des poèmes plutôt courts

⁴¹² Jacques SEEBACHER, 1993, p. 247.

⁴¹³ Anne LE FEUVRE évoque, suite à des analyses précises, « l'importance des phénomènes d'écho et d'encadrement dans *Les Contemplations* » : « À partir des poèmes de clôture et d'ouverture, Hugo établit une admirable structure d'orchestration : ces textes sont les nœuds, les carrefours où tout se combine, se rejoint, pour résonner avec une intensité décuplée ; et c'est à travers eux que le recueil trouve sa cohérence, en un subtil jeu de contrepoints. C'est en cela que la composition des *Contemplations* est architecturale : tout, dans cet édifice, repose sur un savant système d'équilibre et d'accords » (2002 (2001), p. 134-35).

⁴¹⁴ Anne LE FEUVRE, 2002 (2001), p. 135-136.

aux poèmes plutôt longs, d'un rythme de lecture plutôt accéléré à un rythme de lecture plutôt ralenti, d'une contemplation moins profonde à une contemplation plus profonde.

Après une présentation générale succincte de ce recueil de poèmes, nous allons, au cours des deux chapitres suivants, analyser l'espoir et le désespoir tels qu'ils s'y manifestent.

Chapitre II

Du désespoir

Le désespoir est une passion romantique majeure. Il est pourtant plutôt connu sous la dénomination de la mélancolie, qui en est la forme intense. Victor Hugo lui-même définit, dans *Les Travailleurs de la mer*, quatre degrés de désespoir : « Le désespoir a des degrés remontants. De l'accablement on monte à l'abattement, de l'abattement à l'affliction, de l'affliction à la mélancolie. La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fond dans une sombre joie. La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste »⁴¹⁵. Étant donné que dans notre travail le désespoir est souvent intense, il s'agit en réalité de l'étude de ce que Hugo appelle la mélancolie. En plus, la dernière phrase de la citation de Hugo montre que le malaise romantique est malgré tout la source d'une certaine euphorie ; la dysphorie romantique (le désespoir sous ses diverses formes), conforme à l'esprit romantique général, est d'ordre concessif : tristesse *pourtant* bonheur.

Dans ce chapitre, nous envisageons d'analyser le désespoir tel qu'il apparaît dans *Les Contemplations* en trois temps : l'actantialité et la modalité, la temporalité, les expressions somatiques et la perception.

1. L'actantialité et la modalité

Cette section est composée de quatre étapes. Dans un premier temps, nous allons présenter un court exposé théorique sur les rapports étroits entre l'actantialité et la modalité ainsi que leur rôle dans la production des effets passionnels, tout en précisant les hypothèses que nous proposons. Dans un deuxième temps, nous allons aborder les actants positionnels et les actants transformationnels, ainsi que les rapports de ceux-ci avec les rôles thématiques et les acteurs. Ensuite, dans la phase centrale de cette section, nous allons traiter de la question de la modalité sous ses diverses formes : *pouvoir*, *devoir*,

⁴¹⁵ Victor HUGO, 1985 (1866), p. 302.

croire, savoir, vouloir, et aussi la démodalisation (non-sujet) et la modalité véridictoire. Enfin, nous évoquerons le statut de l'objet de valeur, et les simulacres passionnels.

1.1. Généralités théoriques et hypothèses

Dans l'histoire de la grammaire narrative de Greimas, la première phase a consisté à considérer les actants comme des entités fonctionnelles, extraites à partir de la variété des acteurs qui jouaient le même rôle. Dans une deuxième phase, les actants ont été entièrement définis par les modalités ; conception qui existe toujours : tout actant est un agrégat de modalités et toute modalité présuppose la présence d'un actant. Cette interdépendance est aussi valable pour la conception actantielle de Coquet.

En effet, la structure actantielle et la structure modale sont tout à fait entremêlées. En l'occurrence, pour l'étude des passions, la distinction entre les actants et les modalités n'est que pédagogique, car dès que l'on entre dans le raisonnement théorique fin, on s'aperçoit qu'il est extrêmement difficile de les séparer. La sémiotique des passions a caractérisé les relations modales génératrices de passions, mais sur les organisations actantielles typiques des passions, elle reste discrète. Elle définit des codes perspectifs, qui ont directement trait aux actants positionnels, mais pour les actants transformationnels⁴¹⁶, on ne sait pas encore s'il est possible de repérer des organisations actantielles typiques des passions.

Les effets passionnels, non seulement présupposent l'existence d'une structure actantielle minimale, mais aussi ne peuvent se produire sans l'intervention des modalités. Ils sont considérés comme la « senteur » ou le « parfum » des arrangements modaux : « de la même manière que le parfum émane non pas de la structure de la matière, mais d'arrangements provisoires entre molécules, la passion est un effet de sens non pas des

⁴¹⁶ Jacques FONTANILLE explique que selon que l'on adopte la « *logique des places* » ou la « *logique des forces* » (2003, p. 158), on a affaire à deux régimes actantiels différents, respectivement, au régime des actants positionnels et au régime des actants transformationnels. La première logique « définit les actants uniquement à partir d'une position de référence, à partir desquels ils peuvent être situés [...] et se déplacer » ; la deuxième logique « définit les actants uniquement à partir de leur participation à une transformation entre deux états, et de leur engagement en vue de cette transformation » (2003, p. 158). En réalité, « la "logique transformationnelle" résulte de la projection de la valeur sur le système positionnel » (2003, p. 167). Dans cette perspective, les « actants positionnels ne font rien par eux-mêmes ; ils occupent des places, ils sont mus par une énergie qui les déplace » (2003, p. 163) ; par contre, les actants transformationnels doivent être dotés ou affectés « d'une force intentionnelle, pour participer à la scène prédicative [...], indépendamment de l'orientation discursive »⁴¹⁶.

structures modales, mais de leurs arrangements provisoires »⁴¹⁷. C'est dire que pour produire des effets passionnels, les modalités doivent remplir deux conditions : (i) elles « doivent être traitées comme des valeurs modales, soumises aux tensions de l'intensité et de l'étendue modales » ; (ii) elles « doivent être associées entre elles, au moins deux par deux ; la corrélation globale entre les intensités et les étendues de chacune d'elle est la source de l'effet passionnel »⁴¹⁸.

Pour cette section, en utilisant la théorie sémiotique des passions et les résultats d'analyses de la partie précédente, et en nous appuyant sur notre lecture des *Contemplations*, nous définissons quelques hypothèses générales que nous mettons à l'épreuve de ce recueil de poèmes : (i) en termes actantiels, le désespoir est nécessairement constitué d'un sujet, d'un objet de valeur définitivement virtualisé et d'un anti-destinateur ; (ii) en termes modaux, le désespoir contient une structure inter-actantielle et une structure intra-actantielle : quant à la première, il s'agit de l'opposition entre le *pouvoir faire* maximal du destinataire et le *ne pas pouvoir faire* maximal du sujet. En ce qui concerne la structure modale intra-actantielle, le sujet désespéré est le siège d'un tumulte modal entre le *ne pas pouvoir ne pas faire* (= *devoir faire*) et le *ne pas vouloir faire* ; ce conflit modal est sous l'égide d'une autre modalité, soit le *savoir* : c'est la prise de conscience de sa situation qui fait que le sujet se sent désespéré ; (iii) le désespoir résulte de la "rupture fiduciaire" entre le destinataire et le sujet, c'est-à-dire que la confiance accordée au destinataire (le *croire*) cède la place à la perte de confiance (le *ne pas croire*), car un *devoir être* n'a pas abouti : l'objet de valeur promis, donc potentialisé, au lieu de devenir réalisé est devenu virtualisé ; aussi, le sujet, persistant dans l'attachement au système de valeurs, se sent-il abandonné ; (iv) outre son aspect rétrospectif souverainement décisif, le désespoir a également une face prospective négative, c'est-à-dire que non seulement il est un "sujet de la séparation", mais aussi un "sujet zéro", un sujet dont le champ de présence

⁴¹⁷ Jacques FONTANILLE, 1994, p. 345.

⁴¹⁸ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 227. Ajoutons deux points. Premièrement, on constate qu'« [a]u lieu de focaliser uniquement, comme la tradition linguistique l'a fait jusqu'alors, sur l'idée que la modalisation fait obstacle à la réalisation du prédicat, qu'elle engendre "opacité" et dévoiement subjectif du discours, on pourrait tout aussi bien prendre en considération ses vertus créatives » (Jacques FONTANILLE, 1994, p. 360). Deuxièmement, « dans la perspective d'un repérage des "affleurements textuels" de la passion, les modalités n'ont plus le privilège que leur accordait la présentation théorique, ou du moins celle de l'historique de la théorie. De fait, les modalités n'ont une position centrale que dans la perspective du passage d'une sémiotique de l'action à une sémiotique des passions. Mais une fois admis que le ressort principal de la passion en discours est la *tensivité*, projetée sur n'importe quelle catégorie, la passion ne peut plus ni être opposée à l'action, ni se confondre avec elle » (Jacques FONTANILLE, 2002, p. 623-624).

est fermé, qui ne voit aucun actant-cible dans son horizon ; cet état pourra le mener à *vouloir* se défaire de soi, ce qui revient donc à une conception modale.

Ces hypothèses se recourent et s'enchevêtrent en partie, notamment la deuxième hypothèse, qui est transversale, et qui construit le pilier de notre plan dans cette section.

1.2. Les actants positionnels et les actants transformationnels

1.2.1. Les actants positionnels : la mise en perspective

Les effets passionnels ont directement trait aux actants positionnels, dans la mesure où ils ne peuvent se produire que « sous le contrôle d'une orientation discursive dominante »⁴¹⁹ : tout est perçu à partir de la perspective d'un actant-source, c'est-à-dire un actant qui occupe la position de l'instance de discours, et qui « réorganise l'ensemble du parcours autour du centre déictique et sensible »⁴²⁰ qu'est le sien. Cette prise de position de l'instance de discours, cette subjectivisation, est « une des conditions *sine qua non* de la sensibilisation du discours »⁴²¹ : une passion, loin de se réduire à un fait extérieur neutralisé, ou à une simple idée, implique intrinsèquement la mise en perspective de la perception et de l'univers de valeurs d'un sujet. Le même fait, selon qu'il est observé du point de vue de tel ou tel actant, donne naissance à des passions différentes, voire opposées.

Dans *Les Contemplations*, nous avons défini notre corpus de telle sorte que le locuteur occupe souvent en même temps la position de l'instance de discours, c'est-à-dire qu'il est l'actant-source sous la perspective duquel les structures actantielles et modales sont perçues, les rôles thématiques sont distribués, les valeurs sont déterminées, et les passions sont éprouvées. Il est question d'un sujet qui éprouve notamment le désespoir, suite à un espoir présupposé, mais qui est aussi en devenir, qui se met en colère, qui décide de se soumettre, et qui finit son parcours au bord de l'espoir.

⁴¹⁹ Jacques FONTANILLE, 1999a, p. 69.

⁴²⁰ Jacques FONTANILLE, Claude ZILBERBERG, 1998, p. 215.

⁴²¹ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 231.

1.2.2. Les actants transformationnels, les rôles thématiques, les acteurs

Le locuteur prend au cours du recueil des rôles actoriels différents : il devient tour à tour fils, frère, amant, poéticien, interlocuteur de la nature ou des anges, exilé, et notamment père, mais aussi penseur contemplateur, c'est-à-dire qu'il dépasse la sphère privée pour pénétrer dans la sphère philosophique. Chacun de ces rôles actoriels, doté d'un parcours figuratif propre, prend en charge à un moment donné l'actant-énonçant (qui adopte à son tour des rôles actantiels différents, en fonction desquels l'objet de valeur change aussi), mais il semble que l'un d'entre eux, le contemplateur, reste sous-jacent à tous les autres, c'est-à-dire qu'il est question d'un « rôle thématique », qui est « une position intermédiaire entre l'actant et l'acteur »⁴²². En effet, le contemplateur⁴²³ est presque omniprésent – d'où le titre du recueil de poèmes –, et se place en quelque sorte entre les rôles actantiels (souvent le sujet) et les rôles actoriels (majoritairement le père)⁴²⁴. Le contemplateur convoque *grosso modo* des valeurs cognitives, et les rôles actoriels (surtout celui du père) sollicitent notamment des valeurs passionnelles et thymiques. Notre analyse sera principalement menée à partir des actants et des modalités, mais les acteurs et le rôle thématique seront aussi de temps en temps évoqués.

1.3. Les modalités

1.3.1. Le pouvoir

Dans le désespoir, la confrontation modale entre le sujet et le destinataire est cruciale. Le destinataire, à savoir l'« instance d'autorité »⁴²⁵ qui définit l'ordre des valeurs, le « siège d'un *pouvoir* transcendant et irréversible »⁴²⁶, domine parfaitement et invinciblement l'univers du sujet désespéré : un *pouvoir faire* (= s'imposer) intense et un *ne pas pouvoir faire* (résister) intense s'opposent. En d'autres termes, un actant fait subir le

⁴²² Jacques FONTANILLE, 2003, p. 153.

⁴²³ *Le Littré* détermine le terme « contemplateur » comme : « Celui, celle qui contemple » ; et définit ainsi le verbe « contempler » : « Considérer attentivement, avec amour ou admiration » ; « Examiner par la pensée. Contempler les choses divines ».

⁴²⁴ La formulation de Pierre BRUNEL va dans le même sens : « D'une façon plus ambitieuse, Hugo part de l'expérience du deuil pour s'élever vers des considérations philosophiques, métaphysiques ou religieuses » (2002, p. 68).

⁴²⁵ Denis BERTRAND, 2000, p. 228.

⁴²⁶ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 10.

ne pas pouvoir ne pas faire ou le *ne pas pouvoir ne pas être conjoint* à un autre actant : le destinataire s'impose intensément au sujet, et celui-ci est en position d'impuissance absolue devant le destinataire. En réalité, il s'agit d'un contre-programme trop impuissant, celui du sujet, devant un programme trop puissant, celui du destinataire, et donc comme toute autre passion c'est l'excès de "quelque chose" qui est à l'origine de la passion, en l'occurrence celui de l'impuissance du sujet.

Prenons quelques exemples de notre corpus qui mettent visiblement en scène la relation entre le destinataire et le sujet :

La mer, c'est le Seigneur, [...]
[...]
Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur :
Le navire, c'est l'homme. (« Poème liminaire », p. 29)

Comme l'oiseau né dans la cage,
Qui, s'il fuit, n'a qu'un vol étroit,
[L'homme] Ne sait pas trouver le bocage, (« Magnitudo Parvi », p. 180)

[...] l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ;
[...]
L'homme n'est qu'un atome en cette ombre infinie, (« À Villequier », p. 211-212)

Qu'est-ce donc qu'il [= le destin] faisait de cette feuille morte
Que je suis, et qu'un vent pousse, et qu'un vent remporte ?
[...]
Je ne suis rien ; je viens et je m'en vais [...] (« À Jules J. », p. 243-244)

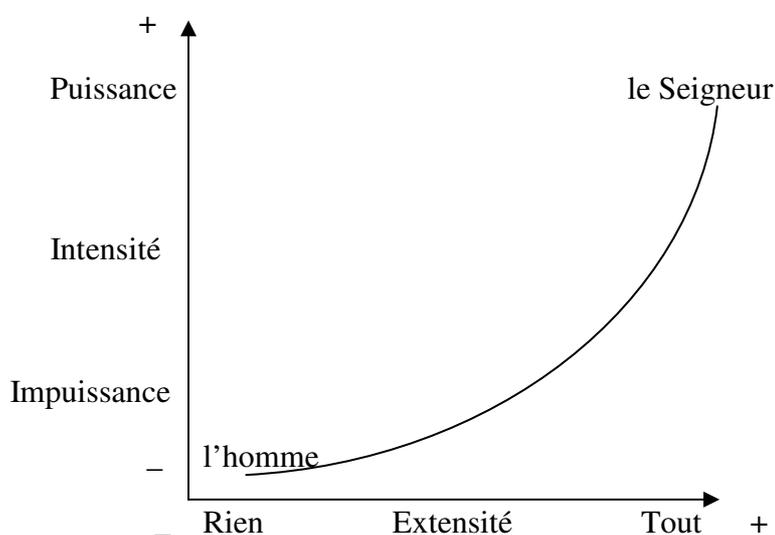
La création vit, croît et se multiplie ;
L'homme n'est qu'un témoin.
L'homme n'est qu'un témoin frémissant d'épouvante. (« À la fenêtre, pendant la nuit », p. 315-316)

Mon esprit ressemble à cette île,
Et mon sort à cet océan ; (« À celle qui est voilée », p. 322)

[...] je suis paille au vent [...] (« À celle qui est restée en France », p. 385)

Des oppositions, insistant sur les éléments de la nature, sautent aux yeux : un « oiseau » dans une « cage », une « île » dans un « océan », mieux, une « feuille morte », un « jonc » ou une « paille » face au « vent », un « atome » face à l'« ombre infinie », un « témoin frémissant d'épouvante » face à la « création [qui] vit, croît et se multiplie », un « navire » face à la fois à la « mer », au « vent » et à l'« astre », bref, un « rien » face à un "tout", « l'homme » face au « Seigneur », à « Dieu tout-puissant » (« Lettre », p. 87). Il s'agit d'un destinateur qui ne laisse pratiquement pas de place pour le sujet : celui-ci est très hétéronome, ou plus précisément, il est un non-sujet fonctionnel, celui qui « ne sait que sa leçon »⁴²⁷, celui qui « n'exécute que cela pour quoi il a été programmé »⁴²⁸. La répétition de l'expression « ne ... que » intensifie l'effet de contraste, celle des adjectifs démonstratifs « cette »/« cet » produit un effet de présence sensible, et celle du terme « homme » souligne que cette situation est valable pour tout être humain.

En réalité, ces oppositions sont non seulement interprétables en termes d'intensité (la puissance), mais aussi en termes d'extensité (l'espace et le temps). Cela signale la présence d'un schéma tensif sous-jacent :



Cette disproportion des forces fait que, en termes d'actants positionnels et de champ de présence, les orientations des mouvements du champ de présence du sujet désespéré sont exclusivement centripètes : il s'agit d'un sujet (corps sensible) passif,

⁴²⁷ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 41.

⁴²⁸ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 154.

totallement virtualisé, qui n'est pas en mesure d'occuper le centre organisateur du champ, qui est absolument incapable d'inverser les orientations des mouvements du champ. C'est dire que le champ de présence du sujet désespéré est fermé vers l'extérieur :

Parfois nous devenons pâles, hommes et femmes,
Comme si nous sentions se fermer sur nos âmes
La main de la géante nuit. (« Horror », p. 327)

La force extérieure extrêmement puissante, celle du destinataire (« La main de la géante nuit »), ferme le champ de présence du sujet (« nous sentions se fermer sur nos âmes »). L'emploi de l'embrayage amplifié avec le « nous », et l'évocation juxtaposée des termes « hommes et femmes », suggèrent que cette situation désespérée concerne tout le monde, aussi bien le locuteur que les lecteurs.

L'une des solutions possibles pour résoudre le problème, pour rééquilibrer la disproportion des forces, c'est de trouver un actant-adjurant, doté du *pouvoir faire* et/ou du *faire pouvoir*, qui saurait protéger le sujet contre le destinataire, mais il n'en existe pas, et le locuteur s'en plaint :

[...] dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent, (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Il [= l'homme] vieillit sans soutiens. (« À Villequier », p. 212)

Le premier énoncé s'applique à un embrayage actantiel et temporel, alors que le deuxième est conforme à un débrayage actantiel et temporel (même s'il s'agit du présent, il ne concerne pas le présent de l'énonciation, mais le présent étendu, de valeur générale). Ce qui montre que selon le sujet, le manque de soutien n'est pas restreint à lui seul, qu'il n'est pas non plus ponctuel, mais qu'il participe de la condition humaine, car valable pour l'homme en général, à tout moment de sa vie. C'est comme si le sujet était un cas exemplaire, représentant de l'humanité.

Aussi, incapable d'échapper à la relation d'hétéronomie, opprimé par une force supérieure, le sujet avoue-t-il le triomphe du « destin », du « sort » :

Je suis terrassé par le sort.

[...]

J'ai fini ! le sort est vainqueur. (« Trois ans après », p. 195, p. 197)

L'homme en vain fuit,

Le sort le tient ; [...] (« Ibo », p. 280)

Je suis l'algue des flots sans nombre,

Le captif du destin vainqueur ; (« À celle qui est voilée », p. 322)

Les termes « vainqueur » et « terrassé » signalent la fin d'un processus, et présupposent l'existence d'une lutte antérieure, au bout de laquelle le côté le plus faible a été vaincu par le côté le plus fort ; l'effet intensifié par le terme « captif » et l'adjectif « sans nombre ». Le verbe "fuir", à son tour, mentionne la présence d'une autre force beaucoup plus puissante que le sujet lui-même, ce qui fait que le combat est « vain ». Ce sujet désespéré n'a d'autre solution que de se soumettre, que d'admettre sa condition. L'alternance de l'embrayage strict (« je ») et du débrayage étendu (« homme ») insiste, encore une fois, sur la généralité du désespoir selon le point de vue de l'énonciateur des *Contemplations*.

1.3.2. Le devoir

La confrontation et la faiblesse exprimées en termes de modalité du *pouvoir*, sont aussi transposables en termes de modalité du *devoir* : il s'agit d'un destinataire qui *fait devoir* au sujet, et partant, d'un sujet qui *doit faire* ; ce qui se manifeste à maintes reprises dans le recueil :

J'étais, je suis, et je dois être. (« Magnitudo Parvi », p. 179)

Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient ;

[...]

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ; (« À Villequier », p. 212-213)⁴²⁹

⁴²⁹ Marcel Proust, dans *Le Temps retrouvé*, après avoir cité ce dernier vers, commente : « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle

Nous, dans la nuit du sort, dans l'ombre du devoir, (« À Aug. V. », p. 221)

Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit ;
[...]
Je suis le poète farouche,
L'homme devoir, (« Ibo », p. 281)

C'est une volonté du sort, pour nous sévère, (« Claire », p. 310)

Moi, tout composé de devoir ! (« À celle qui est voilée », p. 323)

[...] le devoir, fatalité de l'homme. (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 375)

À travers une variété énonciative (je, nous, il), et thématique-actuelle (« ces choses », « l'herbe », « les enfants », « le poète farouche », « l'homme » et aussi de simples pronoms sans une vraie qualification), l'*être* et le *faire* sont considérés comme les équivalents du *devoir être* et du *devoir faire* : « je suis, et je dois être », « Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient » ; et le « sort » et la « fatalité », imposant leur « volonté », sont entièrement construits du *devoir* pour l'homme. Aussi celui-ci est-il « tout composé de devoir » ; l'adverbe « tout » insistant sur le fait que le *devoir* du destin ne laisse absolument aucune place au sujet humain.

1.3.3. Le croire

Nous entendons ici par le *croire*, la croyance accordée au destinataire, lors de la signature du contrat fiduciaire. Notre hypothèse consiste en la rupture fiduciaire unilatérale du destinataire vis-à-vis du contrat antérieurement scellé avec le sujet, et celui-ci étant sans puissance, ne se sent pas en mesure de se retourner contre le destinataire. C'est par présupposition que le locuteur passionné des *Contemplations* dévoile la signature d'un contrat avec le destinataire dans le passé :

les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en-dessous, leur "déjeuner sur l'herbe" » (1992 (1927), p. 322-323).

J'ai fait ma tâche et mon devoir. (« Trois ans après », p. 195)

[...] mes tâches sont terminées ; (« Paroles sur la dune », p. 248)

La « tâche » et le « devoir » présupposent la présence d'un destinataire mandataire, et les verbes "finir" et "terminer" indiquent que nous sommes dans la phase de la "sanction". En effet, le sujet qui pense avoir passé les "actions" demandées avec succès, attend naturellement une "sanction" positive qu'il mérite, mais le résultat est l'inverse, ce qui crée l'état du désespoir chez le sujet. Il y a surtout deux poèmes de notre recueil qui laissent voir un contrat présupposé, une action idéalement réussie, mais une sanction négative, et par conséquent le désespoir du sujet :

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,
Debout, mais incliné du côté du mystère.

J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.
Je me suis étonné d'être un objet de haine,
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.

Dans ce baignoire terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle. (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Considérez [Ô Seigneur] encor que j'avais, dès l'aurore,
Travaillé, combattu, pensé, marché, lutté,
Expliquant la nature à l'homme qui l'ignore,
Éclairant toute chose avec votre clarté ;

Que j'avais, affrontant la haine et la colère,
Fait ma tâche ici-bas,
Que je ne pouvais pas m'attendre à ce salaire,
Que je ne pouvais pas

Prévoir que, vous aussi, sur ma tête qui ploie
Vous appesantiriez votre bras triomphant,
Et que, vous qui voyiez comme j'ai peu de joie,
Vous me reprendriez si vite mon enfant ! (« À Villequier », p. 213-214)

Dans ces deux extraits, comme dans les deux autres qui les précèdent, il s'agit de l'affichage visible de l'instance de discours (« je »), c'est-à-dire que l'énonciateur des *Contemplations* assume directement sa position sur le "destin" de sa confiance en son destinataire.

La réapparition du mot « tâche » dans les deux passages – mot répété à maintes reprises dans le recueil –, insiste encore sur la signature d'un contrat entre le sujet et le destinataire dans le passé. Le sujet a « fait » ce qu'il a « pu », a « servi », a « veillé », a « porté [son] chaînon de la chaîne éternelle », a « travaillé » (répété dans les deux passages), a « combattu, pensé, marché, lutté », en dépit des difficultés et des obstacles, interprétables comme des anti-sujets dans la réalisation de l'action, ou plutôt comme une première sanction négative par d'autres destinataires judicateurs : « on riait de [sa] peine », il a été un « objet de haine » – d'où son premier "étonnement" –, il a « beaucoup souffert », mais il a affronté « la haine et la colère ».

Il faudrait, en réalité, distinguer deux niveaux correspondant à deux destinataires hiérarchisés : le niveau humain et le niveau divin. Les êtres (et les événements) du premier niveau se rapportent à des destinataires mineurs (qui peuvent aussi être considérés comme des anti-sujets), et le destinataire du deuxième niveau est Dieu, hiérarchiquement supérieur aux premiers, car les premiers peuvent être considérés comme sous le contrôle du deuxième, que l'on peut donc appeler "hyper-destinateur"⁴³⁰.

En fait, il a subi toutes les difficultés et injustices, et il a accompli toute son action dans le cadre de sa mission divine : il voulait éclairer « toute chose avec [la] clarté » de Dieu, et expliquer « la nature à l'homme qui l'ignore ». Il présente d'ailleurs une preuve visuelle de sa performance réussie : « Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici ».

Par conséquent, étant resté tout à fait fidèle au contrat, et ayant réalisé la performance avec succès, il était certain qu'il serait dûment récompensé à l'étape de la

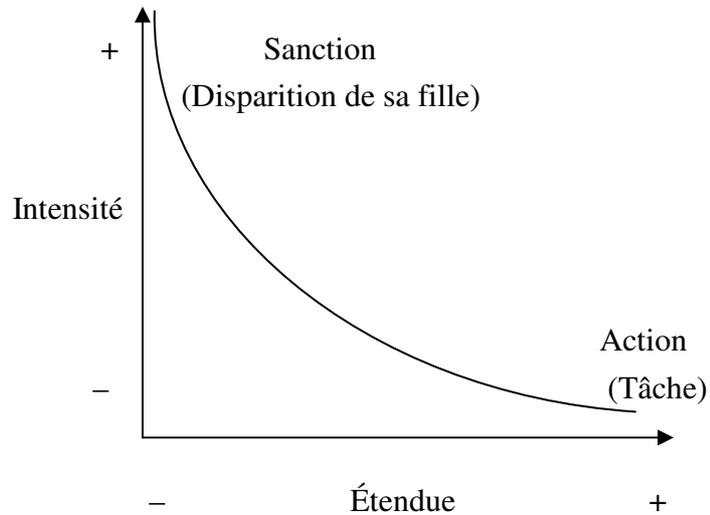
⁴³⁰ Cette distinction des deux niveaux est explicitée dans un autre poème, lorsque Dieu n'est pas encore devenu un anti-destinateur, mais un destinataire-adjuvant. Il prend les "arbres" pour témoins : « Arbres, vous m'avez vu fuir l'homme et chercher Dieu » (« Aux arbres », p. 159).

sanction, car le contrat fiduciaire se définit par le *devoir être*. Mais, le résultat va à l'encontre de son attente : non seulement il n'est pas récompensé (sanction effective non-positive), il est même puni (sanction effective négative) : « Je ne pouvais m'attendre à ce salaire / [...] Je ne pouvais pas / Prévoir [...] ». Deux points méritent d'être précisés.

Premièrement, dans le langage familier, le sujet dirait : "je ne le mérite pas"/"je ne l'ai pas mérité" ; c'est-à-dire qu'il moralise sa frustration et qu'il éprouve le "sentiment d'injustice". Le contrat fiduciaire est rompu de la part du destinataire, le *devoir être* (*ne pas pouvoir ne pas être*) s'est transformé non pas en *ne pas devoir être* (*pouvoir ne pas être*), mais, pire, en *devoir ne pas être* (*ne pas pouvoir être*). Autrement dit, un *devoir être* est devenu un *devoir ne pas être*, et un *devoir ne pas être* est devenu un *devoir être*. Le sujet éthique est donc la victime d'un destinataire qui n'a pas respecté l'éthique, plus précisément il est opprimé par un hyper-anti-destinataire. C'est pourquoi le sujet, toujours attaché aux valeurs auxquelles il avait adhéré – si le système de valeurs est atteint, le sujet n'est plus désespéré⁴³¹ –, est à bout de force : il est « morne » et « épuisé ». Et comme nous l'avons vu dans la séquence précédente, il lui manque au moins un "adjuvant" pour l'aider à résister (« baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile »), et il n'a même plus aucun espoir d'en trouver un.

Deuxièmement, cette sanction (notamment le fait que le destinataire lui a repris son enfant) lui a été tout à fait imprévisible. Ici deux modes d'efficience entrent en contraste : l'action du sujet, c'est-à-dire la tâche qu'il a concrétisée, est de l'ordre du *parvenir*, alors que la sanction est de l'ordre du *survenir* :

⁴³¹ Le psychiatre Bernard GLOSE, avec une terminologie un peu différente, fait la même hypothèse que nous : « Se replier sur soi pour ne pas détruire l'objet qu'on aime tant : peut-être est-ce là le désespoir ? » (2002, p. 38).



L'action est caractérisée par l'intensité faible et l'étendue diffuse – effet renforcé par le participe passé « adouci », qui est une variante du "devenir" –, tandis que la sanction est caractérisée par l'intensité forte et l'étendue restreinte.

Après cette expérience douloureuse avec le destinataire, le sujet semble pessimiste par rapport à la promesse en général :

La bouche qui promet est un oiseau qui passe.

Fou qui s'y confierait !

Les promesses s'en vont où va le vent des plaines, (« Pleurs dans la nuit », p. 300)

La promesse est ici considérée comme une réalité qui n'implique pas d'engagement et de persistance dans la durée, elle est donc considérée comme un signifiant qui va à l'encontre de son signifié doxal : il s'agit d'un régime "concessif". L'emploi du mot promesse au pluriel, et sans aucune restriction, souligne que l'affirmation est généralisable à toute promesse, quels que soient son contenu, celui qui la fait, etc. De plus, d'une part la méfiance vis-à-vis de la promesse est présentée avec le masquage de l'instance de discours, comme s'il s'agissait d'une vérité transcendante et incontestable ; et d'autre part celui qui y croit est pris pour un « [f]ou », position qui fonctionne comme dissuasion de l'identification auprès des lecteurs. Ce double procédé affaiblit la croyance des lecteurs à la véracité des promesses.

1.3.4. Le savoir

Nous allons d'abord traiter la modalité du *savoir* comme les autres modalités. Ensuite, nous lui attribuons une fonction à un niveau d'analyse différent, et nous le considérerons comme une méta-modalité. Enfin, nous aborderons la question de la dysphorie généralisée, qui ne prend son sens que sous l'égide de la méta-modalité du *savoir*.

1.3.4.1. Le savoir comme modalité

Le sujet désespéré des *Contemplations*, non seulement *ne peut pas*, non seulement *ne croit plus* en son destinataire, mais aussi *ne sait pas* ; d'où une autre source de son désespoir :

D'où viens-tu ? – Je ne sais. – Où vas-tu ? – Je l'ignore.

L'homme ainsi parle à l'homme et l'onde au flot sonore. (« Horror », p. 327)

Homme, tu ne sais rien ; tu marches, pâissant ! (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 373)

Le terme « homme » montre la généralité du *ne pas savoir*. Position à la fois assumée par l'homme lui-même qui parle avec l'homme, et suggérée par un acteur omniscient, une instance d'autorité, la bouche d'ombre. Ce n'est donc pas uniquement le *pouvoir* du sujet qui correspond à « rien », mais aussi son *savoir*, alors que le destinataire est non seulement omnipotent, mais aussi omniscient :

[...] Dieu seul, qui sait tout [...] (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 377)

Cette deuxième confrontation modale est à son tour productrice du désespoir : le sujet *doit ne pas savoir, ne peut pas ne pas ne-pas-savoir*. Aussi l'homme qui croit *savoir* est-il dans l'*illusion* :

L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne ; (« Pleurs dans la nuit », p. 288)

C'est-à-dire qu'une modalité plus complexe est activée : l'homme *ne sait pas* parfois qu'il *ne sait pas*. Donc, ce qui est certain, selon le locuteur, c'est que l'homme *ne sait pas* ; tantôt il *sait* qu'il *ne sait pas*, tantôt il *ne sait pas* qu'il *ne sait pas*.

D'ailleurs, outre un adjuvant pragmatique (pourvu du *pouvoir faire* et/ou du *faire pouvoir*), un adjuvant cognitif (pourvu du *savoir faire* et/ou du *faire savoir*) aussi manque :

Cet ignorant, cet indigent,

Sans docteur, sans maître, sans guide, (« Magnitudo Parvi », p. 181)

Le locuteur se trouve dans un vrai état de dérélition, de tous les points de vue et dans toutes les perspectives. L'emploi répétitif et rythmique du démonstratif – qui rend vivante la scène – et de la préposition « sans » – qui insiste sur l'absence de l'adjuvant – contribue à la sensibilisation de l'effet de sens et à la dramatisation de la situation.

1.3.4.2. Le savoir comme méta-modalité

Par ailleurs, le *savoir* – faisant partie du même univers sémantique que le *croire* – joue également un autre rôle à un autre niveau d'analyse, à un niveau tout à fait fondamental. Il est une méta-modalité, dans la mesure où le sujet doit être en mesure de le projeter sur l'ensemble de son univers sémiotique : un sujet qui *ne sait pas*, qui n'arrive pas à reconnaître la structure actantielle et modale telle que nous l'avons décrite, qui n'est pas capable de porter une évaluation sur le parcours qu'il a effectué, ne sera pas désespéré. Le sujet désespéré est un sujet sous l'emprise de la modalité du *savoir* : il *sait* qu'il *ne sait pas*, qu'il *ne peut pas ne pas* (= il *doit*), qu'il *ne croit pas* dans son destinataire. Il semble pertinent d'affirmer par là que le désespoir implique un sujet passionnel et non pas un non-sujet : le désespoir n'est pas une passion pure, mais une passion cognitive, car le *savoir* est la pré-condition de son apparition.

1.3.4.3. La dysphorie généralisée

Ce sujet cognitivo-passionnel, qui se trouve devant un anti-destinateur, et qui est sans adjuvant, se sent "abandonné", ou pour reprendre le sémème/sème répété maintes fois dans le recueil, il se voit « seul » :

Qu'importe à cet œil solitaire (« Magnitudo Parvi », p. 186)⁴³²

Tout s'est-il envolé ? Je suis seul, je suis las ;

J'appelle sans qu'on me réponde ; (« Paroles sur la dune », p. 249)

Et nous restons là, seuls, près du gouffre où tout fuit, (« Claire », p. 312)

Cet être seul se situe dans différentes positions énonciatives (il, je, nous) : la solitude n'est pas limitée au sujet, mais étendue à l'humanité. Cette solitude durative (« nous restons »), où même lorsque le sujet appelle, personne ne lui répond, peut aussi engendrer l'indifférence (« Qu'importe »), qui n'est pas, rappelons-le, un état aphorique, mais un état passionnel ombragé par la dysphorie, un état dysphorique atone. Mieux, le sujet risque de se trouver, comme nous l'avons déjà remarqué, dans un état dysphorique par excellence, étendu à toute sa vision du monde sur l'humanité en général. Autrement dit, le "rôle thématique" sous-tendant une bonne partie du recueil, celui du contemplateur, est visiblement affiché. Les allusions à l'état dysphorique généralisé sont très nombreuses dans le recueil. À titre d'exemple :

[...] cette vie amère, (« À la mère de l'enfant mort », p. 143)

[...] la terre, où l'homme est damné

[...]

[...] notre âme humble et lasse (« Magnitudo Parvi » p. 180)

Le monde est sombre, ô Dieu ! [...]

[...]

[...] la création est une grande roue

Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un ; (« À Villequier », p. 212-213)

⁴³² Dans ce poème, le terme « seul » est visiblement répété, surtout aux pages 181, 182.

Nous vivons tous penchés sur un océan triste. (« À Mademoiselle Louise B. », p. 240)

Et pourtant où trouver plus d'épouvante immonde,
Plus d'effroi, plus d'angoisse et plus de désespoir
Que dans ce temps lugubre où le genre humain noir,
Frissonnant du banquet autant que du martyr,
Entend pleurer Marie et Trimalcion rire ! (« Les Malheureux », p. 270)

Le sort nous use au jour, triste meule qui tourne.
[...]
Et la dimension de notre destinée,
C'est poussière et néant. (« Pleurs dans la nuit », p. 288)

Cette vie est amère [...] (« Claire », p. 312)

Qui sommes-nous ? La nuit, la mort, l'oubli, personne. (« Dolor », p. 332)

L'univers tout entier est un géant sinistre ;
[...]
Tout semble le chevet d'un immense mourant ; (« Spes », p. 338)

Tout est la mort, l'horreur, la guerre ;
L'homme par l'ombre est éclipsé ; (« Les Mages », p. 355)

Les grandeurs négatives et les péjorations multiples, aussi bien axiologiques que passionnelles, figuratives qu'abstraites, sautent aux yeux : le locuteur adopte un point de vue triste, désespéré, pessimiste. D'ailleurs, une variété énonciative se fait toujours remarquer, avec une prédilection pour le « il » et le « nous » : le « il » masque l'instance de discours, et crée donc un effet de dépersonnalisation, comme s'il s'agissait des vérités incontestablement prouvées ; le « nous » est une marque du retour à la situation d'énonciation, en englobant tous les partenaires d'énonciation, aussi bien le locuteur que les lecteurs. Cela montre la généralité maximale de l'état dysphorique ; effet amplifié par des termes qui soulignent la démesure de la dimension évoquée : « la terre », « univers tout entier », « océan », « géant », « grande », « immense », ou des mots répétés comme « l'homme » et « tout ». En outre, l'expression répétée « plus de », suivie des états dysphoriques, comme le « désespoir », montre que « dans ce temps lugubre », la dysphorie

est à son apogée ; et les adjectifs démonstratifs « ce » et « cette » rendent les scènes plus présentes, et accentuent la force émotive.

Tout cela suggère que la dysphorie humaine est caractérisée par l'intensité la plus vive et l'extensité la plus diffuse ; et que, par conséquent, l'euphorie, à l'opposé, est déterminée par l'intensité la plus affaiblie et l'extensité la plus restreinte.

Cette vision existe dès le début du recueil. On lit par exemple dans le premier poème :

Oui, de leur sort tous les hommes sont las.
Pour être heureux, à tous – destin morose ! –
Tout a manqué. Tout, c'est-à-dire, hélas !
Peu de chose.

Ce peu de chose est ce que, pour sa part,
Dans l'univers chacun cherche et désire :
Un mot, un nom, un peu d'or, un regard,
Un sourire ! (« À ma fille », p. 31-32)

Cet extrait met également en scène un autre rapport tensif : « Tout » manque à « tous ». Le locuteur définit tout de suite « Tout » : ce terme signifie « Peu de chose ». Il n'y a pas de contradiction, dans la mesure où ce « peu de chose » est ce que « chacun cherche et désire », l'objet de valeur en quête. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un objet de valeur minimale sur l'axe de l'extensité, mais d'une intensité maximale, dont la force est telle qu'elle "contamine" tous les aspects de la vie. C'est ainsi que ce « peu de chose » devient « Tout ». Il peut, en fait, varier d'un individu à un autre ; les deux derniers vers en sont des exemples. En outre, plusieurs termes indiquent l'intensité de l'état passionnel du locuteur lorsqu'il énonce ces propos : « Oui », qui concentre en un seul lexème le contenu de ce qui précède et de ce qui suit ; « hélas », qui forme un « nœud affectif »⁴³³ ; l'expression « destin morose », puisqu'elle est évoquée à travers un geste énonciatif à part entière, entre deux tirets, etc.

Le locuteur lui-même est un bon exemple de celui à qui "ce peu de chose qui équivaut à tout" manque ; il a perdu sa fille et toute sa vie en est affectée :

⁴³³ Claude ZILBERBERG, 2010, p. 18.

Je t'ai perdue, ô fille chère,
Toi qui remplis, ô mon orgueil,
Tout mon destin de la lumière
De ton cercueil ! (« En frappant à une porte », p. 360)

L'adresse à la fille et le dialogue direct avec elle montrent l'intensité passionnelle du locuteur, et créent une scène vivante et dynamique. En plus, le terme « destin » seul correspond à l'extensité maximale, il est aussi souligné par l'adjectif « Tout ». Le verbe "remplir" renforce à son tour l'effet hyperbolique, car lui aussi est défini par l'extensité maximale ; et la figure de la « lumière » concrétise la scène. Sa mise en rapport avec le cercueil va à l'encontre de la doxa, et constitue donc un régime concessif.

L'absence de l'objet de valeur, en l'occurrence l'être cher, peut aller jusqu'à amener des métamorphoses axiologiques, « la nature » se transformant en « un cachot fermé », « [u]ne fête » en « une tombe », « [l]a patrie » en « un exil » :

Sans toi, toute la nature
N'est plus qu'un cachot fermé,
[...]
Une fête est une tombe,
La patrie est un exil. (« Je respire où tu palpites », p. 109)

1.3.5. Le vouloir

Le sujet désespéré, défini par les "chaînes modales" *savoir ne pas pouvoir ne pas faire, savoir ne pas croire, savoir ne pas savoir, sait* également qu'il *ne veut pas*. Le sujet désespéré se trouve au centre d'un champ de présence où fait irruption une vague de "tumultes modaux". Il s'agit en effet d'un désespoir rétrospectif (qui marque la fin d'un programme) qui engendre un désespoir prospectif (qui indique le non commencement d'un programme) : puisque le sujet est un "sujet de la séparation" qu'il devienne un "sujet zéro". En termes de visée et de saisie, c'est puisqu'il s'agit du "défaut" (visée intense, saisie trop restreinte : contrat fiduciaire, suivi de la rupture) que la "vacuité" (visée trop affaiblie,

saisie toujours trop restreinte) s'installe chez le sujet. Le sujet désespéré ne voit pas d'actant cible dans son horizon, il dirait dans le langage familier : "je n'y arrive pas".

Au-delà, le sujet désespéré, dans son degré avancé, dépasse le simple *ne pas vouloir* : se voyant dans une impasse absolue, il ne peut pas supporter sa situation. Pour reprendre les termes de Kierkegaard, il « veut se défaire de son moi »⁴³⁴, il est caractérisé par le *vouloir ne pas être en vie*. C'est pourquoi son seul objet de valeur devient la mort :

Maintenant, je veux qu'on me laisse ! (« Trois ans après », p. 197)

Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,

[...]

Ô Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit,

Afin que je m'en aille et que je disparaisse ! (« Veni, vidi, vixi », p. 209-210)

Nous aimons. À quoi bon ? Nous souffrons. Pour quoi faire ?

Je préfère mourir et m'en aller. (« Horror », p. 328)

Ces extraits apparaissent dans le cadre et au terme des argumentations, que nous ne citons pas ici entièrement. Comme des plaidoyers, ces poèmes invoquent des règles de bon sens qui permettent au locuteur de légitimer le *ne pas vouloir continuer* sa vie : lutte injuste des forces disproportionnées, rupture du contrat fiduciaire, sanction non-attendue, virtualisation définitive de l'objet de valeur, répétition des deuils, ignorance, virtualisation des finalités (absurdité), etc. Les souhaits pour mourir sont tous pris en charge par le « je », c'est-à-dire qu'ils sont directement assumés par l'instance de discours. De même, dans la scène ci-dessous, après une description figurative, le locuteur confirme la légitimité de sa décision :

J'ai sur ma tête des orfraies ;

J'ai sur tous mes travaux l'affront,

Aux pieds la poudre, au cœur des plaies,

L'épine au front.

J'ai des pleurs à mon œil qui pense,

⁴³⁴ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 71.

Des trous à ma robe en lambeaux ;
Je n'ai rien à la conscience ;
Ouvre, tombeau. (« En frappant à une porte », p. 360)

Le locuteur fait voir des preuves qui soulignent qu'il a dûment passé la phase de l'"action", et qu'il est puni au lieu d'être gratifié. Les grandeurs négatives comme « orfraies », « poudre », « plaies », « épine », « pleurs », etc., sont rapportées aux différentes parties du corps sentant, telles que « tête », « pieds », « cœur », « front », « œil ». Ou bien des « trous à [sa] robe en lambeaux », ou « l'affront » sur ses « travaux » – terme précédé du lexème intensificateur « tous » – sont des signes de l'injustice qu'il subit. C'est pourquoi il affirme qu'il n'a « rien à la conscience »⁴³⁵ lors de la formulation de son souhait de mourir : il se voit justifié auprès de Dieu, des lecteurs et de lui-même.

On constate que le sujet, loin d'être robuste, combatif ou agressif, se montre fragile et sur la défensive, c'est-à-dire que c'est uniquement le sujet qui est virtualisé, et pas du tout le destinataire ; d'où l'absence de la révolte⁴³⁶. La preuve c'est qu'il s'adresse au « Seigneur », le seul actant qui puisse le débarrasser de cette situation : il demande au destinataire, à savoir le "responsable" de son malheur actuel, de mettre fin à sa vie.

En outre, le locuteur attribue également le même *vouloir* au simulacre de son gendre, qui n'a pas réussi à sauver sa femme (= fille du locuteur) :

N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir.
[...]
Leurs âmes se parlaient sous les vagues rumeurs.
Que fais-tu ? disait-elle. – Et lui, disait : Tu meurs ;
Il faut bien aussi que je meure ! – (« Charles Vacquerie », p. 217-218)

Les deux morts apparaissent dans ces vers comme des simulacres passionnels qui se parlent lors de la noyade. L'argumentation imputée au gendre est simple : puisque sa bien

⁴³⁵ La conscience est une thématique importante chez Hugo. Il dit dans le poème « Écrit en 1846 » : « Oh ! jamais, quel que soit le sort, le deuil, l'affront, / La conscience en moi ne baissera le front ; / Elle marche sereine, indestructible et fière » (p. 235) : il agit toujours selon sa conscience, c'est-à-dire dans le sens de ce qui lui semble, comme il le dit un peu plus haut, « le bien, le vrai, le beau, le grand, le juste » (p. 234).

⁴³⁶ Voir Jacques FONTANILLE, 1980, p. 24. Albert CAMUS note dans *L'Homme révolté* : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement » (1965 (1951), p. 423). Mais, le sujet désespéré est un sujet qui ne sait dire que non, un sujet qui refuse et qui renonce.

aimée meurt, et qu'il *ne peut rien faire*, il « faut bien aussi [qu'il] meure », c'est-à-dire que même son *vouloir mourir* est sous la dépendance d'un *devoir*.

Par ailleurs, le locuteur s'aperçoit que même ses souhaits minimaux ne sont pas réalisés, car ils sont qualifiés par le *ne pas pouvoir être* (ils sont impossibles) : il faut qu'il continue à vivre, et il faut qu'il soit loin de la tombe de sa fille. Devant ce *devoir* invinciblement imposé par le destin, il décide de prendre une initiative et de mettre en œuvre un nouveau *vouloir faire*, bien évidemment dans le territoire défini par le destin : souhaitant parler avec sa fille, il envisage d'écrire un livre dans lequel il lui donne son « âme »⁴³⁷, soit *Les Contemplations*, dédiées à sa fille :

Puisque vous ne voulez pas encor que je meure,
Et qu'il faut bien pourtant que j'aïlle lui parler ;
[...]
Puisqu'il est impossible à présent que je jette
Même un brin de bruyère à sa fosse muette,
C'est bien le moins qu'elle ait mon âme, n'est-ce pas ?
[...]
[...] et je l'ai mise en ce livre pour elle ! (« À celle qui est restée en France », pp. 389-393)

Néanmoins, même ce dernier acte *voulu* par le locuteur, si réduit par rapport à tous les souhaits précédents, n'a été fait que par le destinataire, devant lequel le sujet n'a pas la moindre puissance :

Ce livre en a jailli. Dieu dictait, j'écrivais ;
Car je suis paille au vent [...] (« À celle qui est restée en France », p. 385)

Le destinataire ne laisse donc absolument aucune place au sujet, même le *vouloir* est caractérisé par le *devoir*. Toute idée selon laquelle il y a la moindre indépendance n'est qu'illusoire.

⁴³⁷ Cette affirmation est aussi présente dans la préface : « c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui* » (p. 26).

1.3.6. La démodalisation

Le *savoir* méta-modal présupposé qui nous fait dire que le désespoir est une passion cognitive, et non pas une pure passion, n'existe pourtant toujours pas. Le locuteur explique que dans un premier temps il était devenu dépourvu de tout jugement, et de toute modalité, donc un non-sujet ; « comme un fou », il voulait se « briser le front sur le pavé » :

Oh ! je fus comme un fou dans le premier moment,
[...]
Je voulais me briser le front sur le pavé ;
Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,
Je fixais mes regards sur cette chose horrible,
Et je n'y croyais pas, et je m'écriais : Non !
– Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom
Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ? –
Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte ! (« Oh ! je fus comme un fou... », p. 199)

L'emploi du passé simple (« je fus ») indique que le locuteur est au moment de l'énonciation bien éloigné de son état de non-sujet dans le passé, état qui correspond à la perte de modalités, et dont la raison est ainsi expliquée : « Et je n'y croyais pas, et je m'écriais : Non ! / [...] / Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté, / [...] / Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte ». C'est-à-dire que l'impossible (le *ne pas pouvoir être*) n'était même pas devenu possible, mais pire, certainement et définitivement réalisé. Autrement dit, le *devoir être* s'était annulé et il était devenu virtualisé. Le locuteur *ne pouvait pas croire* à la réalité de l'événement, cela lui paraissait comme un « rêve » ; l'expression « ne ... que » intensifie le *ne pas pouvoir croire*. Il continuait à entendre sa fille et à la voir : « [...] je l'entendais rire en la chambre à côté, [...] j'allais la voir entrer par cette porte ! » L'image de la fille ne disparaissait pas de l'appareil perceptif du locuteur : son simulacre était si fort et consistant qu'il créait un effet de présence réel. Cet état du non-sujet implique également la réduction de l'actant à un corps sensible

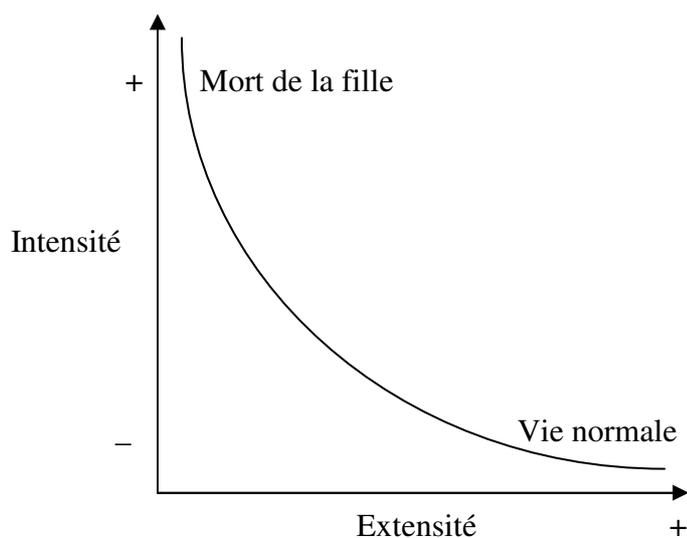
immobile : « Je fixais mes regards ». Le locuteur a donc été dans un état excessif ; les adjectifs utilisés vont dans le même sens : « fou », « terrible », « horrible », « affreux »...

Cependant, ce n'est pas que cette inversion de l'ordre des choses qui désespère le sujet, mais aussi l'intervention du destinataire : avec un geste énonciatif à part entière, signalé par des tirets, il pose une question : « – Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom / Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ? – ». Il *ne peut pas croire* que Dieu permet toutes ces souffrances. C'est-à-dire que son désespoir, comme nous l'avons également observé dans d'autres passages, est doublement motivé : en raison d'une "perte irréparable", et d'une "trahison voulue".

Il faut également ajouter un autre facteur primordial dans cette démodalisation, explicité dans le dernier poème du recueil :

Entre Dieu qui flamboie et l'ange qui l'encense,
J'ai vécu, j'ai lutté, sans crainte, sans remord.
Puis ma porte soudain s'ouvrit devant la mort,
Cette visite brusque et terrible de l'ombre.
Tu passes en laissant le vide et le décombre,
Ô spectre ! tu saisis mon ange et tu frappas.
Un tombeau fut dès lors le but de tous mes pas. (« À celle qui est restée en France », p. 391)

Ce passage décrit d'un côté le cours normal de la vie, qui s'applique à la phase de l'"action", et qui est de l'ordre du *parvenir* ; de l'autre, il évoque la mort de l'être cher, qui s'applique à la phase de la "sanction", un "événement" « soudain » et « brusque », souligné par l'emploi du passé simple (« saisis », « frappas »), et qui est de l'ordre du *survenir*, effet sensibilisé par l'apostrophe et la prosopopée du « spectre » :



En vertu de la concession qu'il chiffre, l'"événement" de la mort de la fille affecte profondément le cours normal de la vie : envahi par la force et la brusquerie de l'émotion, le locuteur était devenu non-sujet, réduit au corps propre, dépourvu de jugement et de modalités⁴³⁸.

1.3.7. La modalité véridictoire

Si, dans *Les Contemplations*, les modalités *savoir*, *vouloir*, *pouvoir*, *devoir* et *croire*, chacune à sa façon, participent du contenu du désespoir, celui-ci peut, à son tour, donner naissance à un autre type de modalité, soit la modalité véridictoire. Dans le passage *infra*, le locuteur met en scène les propos attribués à une mère désespérée, qui a perdu son enfant :

Claire, tu dors. Ta mère, assise sur ta fosse,
 Dit : – Le parfum des fleurs est faux, l'aurore est fausse,
 L'oiseau qui chante au bois ment, et le cygne ment,
 L'étoile n'est pas vraie au fond du firmament,
 Le ciel n'est pas le ciel et là-haut rien ne brille,
 Puisque lorsque je crie à ma fille : "Ma fille,
 Je suis là. Lève-toi !" quelqu'un le lui défend ; –

⁴³⁸ Voir aussi notre schéma tensif au premier chapitre de la première partie : sujet vs non-sujet.

Et que je ne puis pas réveiller mon enfant ! – (« Claire P. », p. 252)

On constate ici que la mère nie catégoriquement la position du vrai sur le "carré véridictoire" : elle met en cause non pas des points de réflexion contestables, mais des évidences, dont la reconnaissance ne fait même pas appel à la cognition, mais à la simple perception, telle que le « parfum des fleurs », « l'aurore », l'« oiseau qui chante au bois », « le cygne », l'« étoile », le « ciel ». Selon elle, tout est « faux », "mensonge" et "non-vrai", c'est-à-dire qu'elle met en cause la présence de l'*être* : l'*être* n'existe pas, et le *non-être* est tantôt accompagné du *paraître* (le mensonge), tantôt il est sans *paraître* (le faux).

La raison présentée pour cette révolution axiologique et véridictoire chez le sujet (avec la conjonction « Puisque »), c'est la disproportion des forces : c'est le *pouvoir* invincible du destinataire (« quelqu'un le lui défend ») qui s'oppose au *ne pas pouvoir faire* du sujet (« je ne puis pas réveiller mon enfant »). Cette confrontation modale engendre le désespoir, et cet état d'âme affecte le sujet à tel point que tout son univers axiologique et véridictoire est bouleversé.

1.4. L'objet de valeur et les simulacres passionnels

1.4.1. Le statut de l'objet de valeur

L'état d'âme du sujet dépend à plus d'un titre de l'objet de valeur : il est tributaire, d'une part, des modalités investies dans les objets de valeurs, et probablement de la tension entre elles, et, d'autre part, du mode d'existence des objets de valeurs⁴³⁹. De même, l'état d'âme du sujet signale les modalités et le mode d'existence de l'objet de valeur.

L'objet de valeur du sujet désespéré est un objet toujours désirable/enviable (*vouloir être*), indispensable (*devoir être*), mais impossible (*ne pas pouvoir être*). Il s'agit d'un objet qui était potentialisé, et qui était censé devenir réalisé, mais qui est devenu définitivement virtualisé.

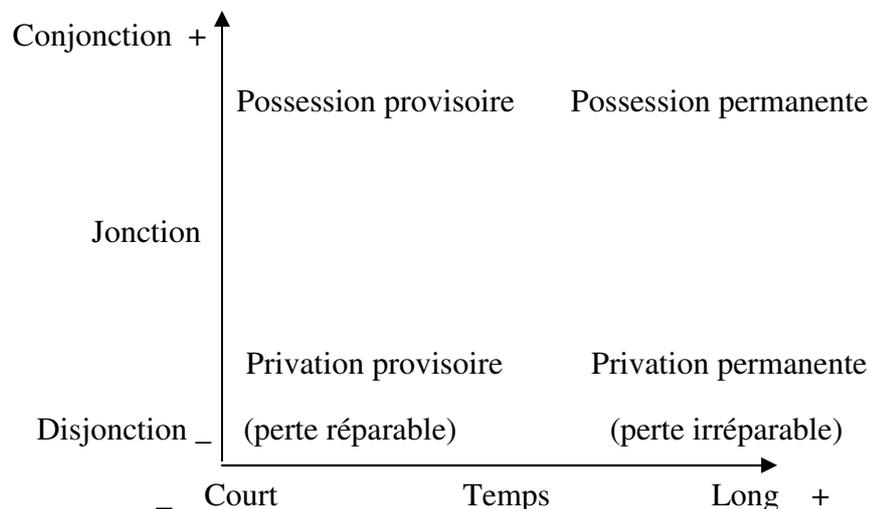
Or, de manière générale, l'état d'âme du sujet peut à tout moment se modifier en fonction des transformations effectuées dans les valeurs ou des changements apportés dans

⁴³⁹ Les modes d'existence semblent être en bonne partie traduisibles par les modalités, notamment le *pouvoir*, pourtant ils permettent d'explicitier des faits qui risquent de demeurer implicites en termes exclusivement modaux.

le mode d'existence des objets, tantôt par le sujet lui-même, tantôt par un autre actant. Mais, ce n'est pas le cas de l'objet de valeur du sujet désespéré, car l'horizon de son champ de présence est fermé : le sujet n'est pas en mesure de modifier les valeurs ou le mode d'existence de l'objet, et il n'y a pas d'autres actants qui puissent le faire. Il est question d'un sujet condamné à un éternel état de manque, un manque duratif et sans aucune perspective. Le locuteur des *Contemplations* désigne ainsi l'état de l'objet de valeur :

[...] ô deuil ! irréparable perte ! (« À la mère de l'enfant mort », p. 143)

On peut en effet envisager quatre positions principales pour le statut de l'objet de valeur, en fonction de deux critères, celui de la jonction et celui du temps :



Si la jonction est sensibilisée, chacune de ces quatre positions, sous l'emprise du *savoir* et du *croire* du sujet, correspond à une passion spécifique : la possession permanente s'applique à la joie, la possession provisoire à la crainte, la perte réparable à l'espoir, et la perte irréparable au désespoir. C'est dire que ce qui caractérise l'état thymique du sujet est moins la jonction à l'objet de valeur que le caractère provisoire ou permanent de l'état.

Les allusions au caractère « irréparable » de la « perte » sont très nombreuses dans le recueil, y compris dans plusieurs passages que nous avons déjà cités. Pour donner un autre exemple, dans la strophe ci-après, le locuteur décrit une concomitance passionnelle entre lui-même et une mère qui a perdu son enfant :

Quoi donc ! la vôtre aussi ! la vôtre suit la mienne !
Ô mère au cœur profond, mère, vous avez beau
Laisser la porte ouverte afin qu'elle revienne,
Cette pierre là-bas dans l'herbe est un tombeau ! (« Claire », p. 308)

Le locuteur dit à la mère que son objet de valeur perdu ne lui reviendra plus jamais. Et le tombeau – figure centrale dans le recueil, dès la préface jusqu'au dernier poème – est donc un symbole, celui de l'« irréparable perte ».

En réalité, le sujet désespéré, attaché à un objet de valeur caractérisé par l'« irréparable perte », éprouve un "vide passionnel", et se trouve dans une situation haïssable (*vouloir ne pas être*). Il semble pertinent d'affirmer que le tiraillement entre le caractère irrémédiable et le caractère inéluctable de l'objet, constitue le "style tensif" permanent du sujet désespéré.

1.4.2. Les simulacres passionnels

L'une des caractéristiques essentielles de l'énonciation passionnée, c'est la projection des simulacres, qui désignent « les positions, les figures, les rôles imaginés et projetés par le sujet au sein de son discours, rôles et figures qui n'ont pas nécessairement de "réalité" extra-discursive mais qui n'assurent pas moins l'efficacité interne des énoncés et fondent l'adhésion effective du sujet à ses représentations »⁴⁴⁰ : il est question des apparences sensibles qui se donnent pour la réalité. La « source du simulacre passionnel » est la « "présentification", terme motivé à la fois par le fait que la séquence "se présente" à l'esprit du sujet – au sens de la "représentation" – et que, dès lors, elle apparaît inscrite dans son "présent" »⁴⁴¹. Cette opération passionnelle⁴⁴², qui permet au sujet de se présenter

⁴⁴⁰ Denis BERTRAND, 2002, p. 304. BERTRAND ajoute : « L'étude des simulacres concerne donc précisément le rapport que le sujet affecté et ému entretient avec les projections actantielles qui font acte de présence devant lui dans son discours et qui en dirigent le déroulement. Le simulacre représente ainsi les entités imaginaires évoquées, convoquées et invoquées dans la parole passionnée » (2002, p. 304-305).

⁴⁴¹ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 109.

⁴⁴² FONTANILLE signale : « La présentification ne découle pas d'une quête cognitive, car elle se fait inopinément, hors programme cognitif ; Proust a maintes fois illustré l'inefficacité de la quête cognitive dans ce cas : la scène représentée (par la mémoire ou par la passion) fait irruption sans qu'on l'ait cherchée, et si on la cherche, elle se dérobe ; elle se déploie tout entière à partir d'une simple co-occurrence figurative et perceptive entre la scène et la situation où se trouve impliqué le sujet, *hic et nunc* » (1991c, p. 109).

la scène et de se représenter dans la scène, convoque les « propriétés d'un sujet tensif "sentant-percevant", qui impose en quelque sorte sa manière d'être au sujet du discours »⁴⁴³. Il s'agit, en effet, d'« un univers de second degré où la séquence passionnelle pourra se déployer, indépendamment du discours d'accueil : de nouvelles références véridictoires et épistémiques, de nouvelles croyances s'installent »⁴⁴⁴. En d'autres termes, il s'agit d'un « dédoublement imaginaire du discours »⁴⁴⁵, où le sujet élabore « des objets qui se trouvent soudain dotés de qualités syntaxiques et sémantiques inédites : ainsi l'affect érigé en objet a tendance à devenir le partenaire-sujet du sujet passionné »⁴⁴⁶. Le simulacre participe de l'univers de croyance du sujet, mieux il le surdétermine, dans la mesure où sa force est parfois (souvent ?) telle qu'il affecte, voire envahit, l'univers sémantique d'accueil, ce qui est particulièrement flagrant pour le discours passionné, défini par le « foisonnement de simulacres »⁴⁴⁷.

Dans *Les Contemplations*, plusieurs types de simulacres sont présents : énonciatif, thématique, figuratif, passionnel... Nous nous bornons ici à l'examen des simulacres passionnels, dont les exemples les plus significatifs sont ceux qui se créent entre le locuteur (le sujet) et sa fille morte (objet de valeur virtualisé). Cela montre que sa fille est considérée comme l'objet de valeur le plus important dans son champ de présence : le sujet

⁴⁴³ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 109.

⁴⁴⁴ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 109.

⁴⁴⁵ Denis BERTRAND, 2000, p. 239.

⁴⁴⁶ Denis BERTRAND, 2000, p. 239.

⁴⁴⁷ Denis BERTRAND, 2006a, p. 415. Il existe d'innombrables exemples de la force du simulacre, notamment du simulacre passionnel, en littérature. Par exemple, dans *La Religieuse portugaise*, analysée par Denis BERTRAND (2000, pp. 237-250), le simulacre devient plus fort que l'objet lui-même : « Je suis [...] jalouse de ma passion », « mon inclination violente m'a séduite » (Quatrième lettre) ; « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion » (Cinquième lettre). De même, Jean-Jacques ROUSSEAU affirme dans son *Émile* : « qu'est-ce que le véritable amour lui-même, si ce n'est chimère, mensonge, illusion ? On aime bien plus l'image qu'on se fait que l'objet auquel on l'applique. Si l'on voyait ce qu'on aime exactement tel qu'il est, il n'y aurait plus d'amour sur la terre. Quand on cesse d'aimer, la personne qu'on aimait reste la même qu'auparavant, mais on ne la voit plus la même ; le voile du prestige tombe, et l'amour s'évanouit » (1966 (1762), p. 431). Comment expliquer cette désaffection ? En effet, les simulacres passionnels ont affaire aux valences, à des variations graduelles, continues, tensives et instables : la variation de l'une est en tension avec la variation de l'autre. La "détension" s'applique à une baisse d'intensité émotionnelle, qui peut être expliquée par une plus grande diffusion ou une répétition ; et c'est la raison pour laquelle un objet, sans perdre sa valeur axiologique (au sens des oppositions discontinues dans un univers de valeurs stables), peut perdre pourtant son pouvoir d'attraction : sa perception baisse en intensité, par exemple il "se banalise". Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de deux acteurs différents, dans un dialogue "réel", la question des simulacres est plus problématique et plus intéressante : « Le passionné, qu'il soit par amour ou par haine, par colère ou par jalousie, ne s'adresse pas tant à son interlocuteur, objet de sa passion, qu'aux images que celui-ci a générées et qui forment entre lui-même et son objet à la fois un écran et un espace de discours propre, habité de rôles et de scénarios imaginaires. Il construit ainsi une scénographie [...] Dans le dialogue passionnel, on peut dire que chaque interlocuteur adresse son simulacre au simulacre de l'autre, aussi bien pour l'union dans l'accord fusionnel que pour le déchirement dans le malentendu » (Denis BERTRAND, 1999, p. 68-69).

ne peut pas ne pas le présentifier, ne peut pas ne pas en être affecté. C'est dire que notre sujet désespéré est non seulement sous l'emprise du destinataire, mais aussi sous l'emprise du simulacre de l'objet de valeur. Par exemple, dans les vers suivants, la fille morte est personnifiée, car elle attend le locuteur :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. (« Demain, dès l'aube... », p. 210)

C'est la production de ce simulacre qui entraînera une action de la part du locuteur : c'est puisque sa fille morte l'attend qu'il partira demain ; c'est la compétence passionnelle qui détermine l'action. La satisfaction de l'attente est promise pour demain, et la préposition temporelle « dès » signale l'intensité de l'attente du simulacre, qui donne naissance à un désir intense chez le locuteur, ce qui explique le tempo accéléré du commencement de l'action. Cependant, le locuteur s'adresse à sa fille dès maintenant, ce qui montre qu'il existe aussi un simulacre au présent qui perçoit (entend, voit...) la scène, effet intensifié par l'expression « Vois-tu ».

Il semble que cette compétence de dialogue soit la compétence la plus importante attribuée au simulacre de la fille morte au cours du recueil. Elle parle et/ou elle écoute à plusieurs reprises. Ces prosopopées agissent comme si la fille n'était pas morte. Il s'agit, en réalité, de la création d'un espace intersubjectif où le simulacre est tour à tour énonciateur ou co-énonciateur. Mais les propriétés du simulacre sont plus nombreuses :

Mais songez à ce que vous faites !
Hélas ! cet ange au front si beau,
Quand vous m'appellez à vos fêtes,
Peut-être a froid dans son tombeau.

Peut-être, livide et pâlie,
Dit-elle dans son lit étroit :
"Est-ce que mon père m'oublie
Et n'est plus là, que j'ai si froid ?"

Quoi ! lorsqu'à peine je résiste
Aux choses dont je me souviens,
Quand je suis brisé, las et triste,

Quand je l'entends qui me dit : "Viens !" (« Trois ans après », p. 198)⁴⁴⁸

Ici, la valeur pathémique, à savoir l'effet dysphorique de l'absence et de la solitude de l'objet, prépare le terrain pour l'apparition du simulacre : quand le locuteur est « brisé, las et triste », quand il est désespéré, la fille, seule, apparaît. Ce simulacre est doté de différentes qualités syntaxiques et sémantiques : il est admirable et désirable (« cet ange au front si beau »), il possède un corps sentant et percevant (elle risque d'avoir froid, d'être « livide et pâle »), il est capable de parler (« Dit-elle », « me dit » ; deux expressions suivies des énoncés attribués directement au simulacre, présentés entre guillemets), il attend la présence du sujet à ses côtés (« Viens ! », « Est-ce que mon père m'oublie » ?). C'est cette conception du simulacre qui est à l'origine d'un conflit avec les lecteurs : c'est comme si ceux-ci n'étaient pas informés de la présence du simulacre, et c'est donc le locuteur qui les en avertit. Nous reviendrons dans la troisième partie à ce conflit entre le locuteur et les lecteurs.

Toutefois, le simulacre n'est pas toujours un "partenaire-sujet", mais il peut aussi se manifester comme un adversaire, en dépit du désir du sujet :

Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !
Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute !
Car elle est quelque part dans la maison sans doute ! (« Oh ! je fus comme fou ... », p. 199)

Cet extrait est tiré d'un poème court, d'abord au passé, mais qui se transforme brusquement aux trois derniers vers au présent. Le premier vers cité, sur une isotopie temporelle avec les vers qui le précèdent, est au passé. L'interjection « Oh », comme l'interjection « Hélas » dans le passage précédent, signale la présence d'un "nœud affectif", et partant, l'intensité de la passion éprouvée : l'apparition des simulacres va avec l'intensité passionnelle. De plus, l'expression « que de fois » montre l'aspect itératif de l'émergence du simulacre, et ceci, au-delà de la volonté du locuteur ainsi que de sa quête cognitive : il y a des moments où le locuteur préfère le silence, mais le simulacre, en parlant, envahit son champ de présence. Dans les trois derniers vers, apparaît une rupture

⁴⁴⁸ À d'autres occasions aussi, on remarque le simulacre doté de la faculté énonciative. Par exemple : « Laissez-moi lui parler, incliné sur ses restes, / Le soir, quand tout se tait, / Comme si, dans sa nuit rouvrant ses yeux célestes, / Cet ange m'écoutait ! » (« À Villequier », p. 214), etc.

dans l'isotopie temporelle : le locuteur qui se plaint de la répétition de l'apparition du simulacre de sa fille dans le passé, le voit émerger sur la scène même d'énonciation entre le locuteur et les lecteurs. Il veut le prouver aux lecteurs, comme si ceux-ci étaient capables de percevoir le simulacre en même temps que le locuteur : « Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé ! » Il sensibilise ainsi l'effet de sens, et il demande ensuite aux lecteurs d'attendre et de garder le silence pour qu'il puisse écouter sa fille⁴⁴⁹.

On constate que les simulacres passionnels sont très puissants et dominant tout le champ de présence du sujet. Le simulacre de la fille morte du sujet désespéré des *Contemplations*, pourvu de plusieurs qualités syntaxiques et sémantiques différentes, lui impose sa manière d'être, installe de nouvelles croyances, fonde et intensifie son adhésion affective, et construit le moteur de ses actions (cf. « Demain dès l'aube »), et de ses réactions (cf. conflit avec les lecteurs).

Dans cette section, nous avons tenté d'étudier les relations actantielles et modales qui concernent le sujet désespéré dans *Les Contemplations*. Ces analyses montrent, en effet, que le syntagme passionnel du désespoir que nous avons proposé dans la partie précédente, est entièrement réactivé dans le parcours du sujet désespéré de ce recueil de poèmes, qui va jusqu'au bout et sans ignorer aucune étape : (i) le sujet avait espéré, c'est-à-dire que suite à un manque, il avait fait confiance en son destinataire et qu'il attendait ; (ii) il est pourtant disjoint actuellement de son objet de valeur, à savoir de sa fille qui a disparu, il est donc frustré ; cette perte, de l'ordre du *survenir*, est à la fois irrémédiable et inéluctable ; (iii) cela correspond à une sanction négative, jugée injuste, c'est pourquoi il perd sa confiance en son destinataire, Dieu, qui a rompu le contrat fiduciaire, et qui ne fait qu'exercer sa puissance contre le sujet impuissant ; (iv) il est, en outre, dépourvu de la présence de tout adjuvant, aussi bien pragmatique que cognitif, il se voit donc en déréliction, et il éprouve le sentiment d'abandon ; (v) au-delà de la perte de confiance en le destinataire, il a perdu sa confiance en tout : en toute promesse, en "vrai" (révolution véridictoire), et surtout en lui-même : non seulement il *ne peut pas*, mais aussi il *ne sait pas* ; (vi) il veut en dernier ressort se défaire de soi, il désire mourir, souhaite appuyé sur les

⁴⁴⁹ Néanmoins, la fille n'est pas toujours en mesure de dialoguer. Par exemple, dans le poème « À celle qui est restée en France », la fille est considérée comme une vraie morte ; d'où l'impossibilité d'échange : « Pourquoi donc dormais-tu d'une façon si dure / Que tu n'entendais pas lorsque je t'appelais ? » (p. 386). Non seulement la fille ne parle pas, mais elle n'est même pas capable d'entendre ; et le locuteur en exprime son mécontentement.

règles de bon sens, dont une bonne partie porte sur les différentes étapes du syntagme. En plus, ce syntagme est habité par les simulacres passionnels. Tant que le sujet *croit s'attacher* au système de valeurs auquel il a adhéré, il reste désespéré.

Dans la section suivante, nous utiliserons une nouvelle entrée pour l'examen du sujet passionné, celle de la temporalité.

2. La temporalité

Nous proposons, dans cette section, d'étudier la dimension temporelle de la passion du désespoir dans *Les Contemplations*. Pour cela, nous présenterons d'abord un bref exposé théorique sur la théorie sémiotique de la temporalité. Après, nous commencerons l'analyse du recueil de poèmes par l'évocation de son caractère éminemment temporel ; puis, nous examinerons le rapport entre le présent du désespoir avec le passé et le futur ; ensuite, nous aborderons la temporalité en termes de temps de l'expérience et celui de l'existence ; enfin, nous traiterons de la question de l'aspectualité, du tempo et de la tonicité.

2.1. La théorie sémiotique de la temporalité

2.1.1. L'historique

La question du temps fut longtemps déconsidérée en sémiotique de l'École de Paris. Dans le projet initial de Greimas le temps était une simple entité formelle. Il disait dans sa *Sémantique structurale* : « L'élimination concerne toutes les indications temporelles relatives au *nunc* du message. Le texte conservera toutefois le système de non-concomitance temporelle, construit sur un *alors* sans rapport direct avec le message »⁴⁵⁰. Dans un ouvrage d'ambition structurale à l'époque où le structuralisme domine, cela n'est pas étonnant, dans la mesure où celui-ci s'était présenté « comme une réaction – salubre – contre l'historicisme sans frein »⁴⁵¹ qui avait longtemps sévi. Réfléchir sur le temps était donc considéré comme un défi contre le projet structuraliste.

⁴⁵⁰ Algirdas Julien GREIMAS, 2007 (1966), p. 154.

⁴⁵¹ Claude ZILBERBERG, 1986, p. 233.

Dans la sémiotique narrative, Greimas présente le temps, avec l'espace et l'acteur, comme les constituants du niveau superficiel, autrement dit figuratif, du discours. Le temps et l'espace de la narrativité sont « réduits à leur plus simple expression, privés du retentissement qu'ils ont dans notre propre univers de discours »⁴⁵². Il s'agit d'« un temps "aspectualisé" ou "énoncif" ou encore "objectif", d'où est nécessairement exclu le paramètre du continu. Le "duratif", de ce point de vue, ne doit pas faire illusion. Il n'est que "l'intervalle temporel" compris entre les deux bornes initiale et finale »⁴⁵³. La description du temps que présente la sémiotique narrative est donc celle d'un observateur impersonnel, qui correspond à la description des "états" et de leurs transformations : comme l'indique Bernard Pottier, l'« être et le faire semblent suffire pour la description des événements du monde, dans une perspective essentiellement discontinue d'états »⁴⁵⁴. C'est dire que la syntaxe de la sémiotique narrative ne connaît que l'"être" et le "faire", et non pas le "devenir".

Or, dès le vivant de Greimas, à la différence de la sémiotique du discontinu, la sémiotique du continu a souligné l'importance du "devenir" dans la syntaxe temporelle : d'un côté avec le chef de file de la sémiotique subjectale, Jean-Claude Coquet, et de l'autre avec les travaux de Claude Zilberberg. Coquet, en mettant en avant, non pas les règles de la narration, mais d'une part les théories linguistiques de Benveniste, et d'autre part les données phénoménologiques, a introduit en sémiotique une nouvelle entrée pour traiter rigoureusement la question du temps : le temps est celui de l'expérience de son instance énonçante (non-sujet, quasi-sujet, sujet) centrée sur le présent. Quant à Zilberberg, dès 1981, avec *Essai sur les modalités tensives*, il avait adopté le temps comme un concept directeur de la sémiotique ; le temps est une fonction qui dispose de deux fonctifs, la durée et le tempo, considéré comme « la durée de la durée »⁴⁵⁵. Il distingue également deux types de temps, qu'il appelle « chronie » et « mnésie »⁴⁵⁶.

Un pas plus récent a été franchi, et le temps a été choisi comme un axe de réflexion collective chez les sémioticiens de l'École de Paris : le séminaire intersémiotique de

⁴⁵² Claude ZILBERBERG, 2009, p. 259.

⁴⁵³ Jean-Claude COQUET, 1991, p. 198.

⁴⁵⁴ Bernard POTTIER, 1985, p. 500.

⁴⁵⁵ Claude ZILBERBERG, 1992, p. 35.

⁴⁵⁶ Claude ZILBERBERG, 1986, p. 234.

Paris⁴⁵⁷ a été consacré pendant deux années consécutives (2002-2004) à la problématique de la temporalité, ce qui a donné naissance à la publication d'un ouvrage collectif, intitulé *Régimes sémiotiques de la temporalité*, dirigé par Denis Bertrand et Jacques Fontanille. « L'hypothèse directrice et la visée de ce livre consistent à dégager et à valider le lien sémiotique d'une approche de la temporalité, entre les modèles philosophiques [...] et le cadrage des descriptions linguistiques »⁴⁵⁸. L'objectif général d'une sémiotique de la temporalité consiste à « examiner comment le discours donne forme à des régimes temporels, sociaux et individuels »⁴⁵⁹.

En bref, la temporalité n'est plus un relégué, un implicite ou une surface, elle descend dans les niveaux profonds, elle est génératrice et dispensatrice de la signification, ce qui implique la modification radicale de l'économie du parcours génératif⁴⁶⁰.

2.1.2. Généralités

Nous considérons la temporalité comme une dénomination générale qui englobe le temps, le tempo (le rythme), l'aspectualité⁴⁶¹, trois concepts qui semblent inextricablement liés⁴⁶².

⁴⁵⁷ Séminaire dirigé par Denis BERTRAND, Jean-François BORDRON, Jacques FONTANILLE et Claude ZILBERBERG.

⁴⁵⁸ Jacques FONTANILLE, Denis BERTRAND, 2006, p. 2.

⁴⁵⁹ Denis BERTRAND, 2006a, p. 398.

⁴⁶⁰ Même dans le parcours génératif traditionnel, le temps a toujours été présent à tous les niveaux : au niveau le plus profond et donc le plus abstrait, par exemple dans le carré sémiotique, le déroulement du sens est forcément présupposé : les positions du carré n'étant pas statiques, pour passer d'une position à une autre, un certain temps, court ou long, est requis. Au niveau des structures narratives et modales, comment un "récit" peut-il se dérouler sans que le temps passe ? Et les modalités, classifiées selon la notion plus récente des modes de présence (virtualisé, potentialisé, actualisé et réalisé) présupposent le temps : par exemple une modalité actualisée précède, à la fois sur le plan logique et sur le plan temporel, une modalité réalisée et suit sans doute une modalité virtualisée. À la strate thématique, le temps est aussi présent, par exemple un acteur-père a forcément un passé temporel plus long qu'un acteur-fils, ou un sujet passionné, quelle que soit la passion éprouvée, implique le temps : la vengeance est "un passé qui ne passe pas", le désespoir est "un présent qui ne passe pas", etc.

⁴⁶¹ Les "codes aspectuels et rythmiques" de la sémiotique des passions sont donc abordés ici.

⁴⁶² Cela veut dire que nous prenons le tempo pour le schème intensif du procès, pour des variations d'énergie dans sa réalisation ; ce qui n'est pas la seule approche possible. Comme nous l'a suggéré Jacques FONTANILLE à l'occasion d'une réunion, on peut aussi adopter un autre point de vue, moins fréquent dans la sémiotique de l'École de Paris : le tempo, étant une propriété purement intensive, n'a rien à voir avec le temps ; il peut s'appliquer à la propriété de quelque chose qui n'est pas temporel : on peut imaginer une sorte d'accélération/ralentissement de la dépendance d'énergie qui est immobile. Le tempo peut être de l'instantané, c'est-à-dire que l'on peut avoir des effets de tempo qui sont uniquement liés à la variation de densité de l'instant (ce n'est qu'un instant, et non pas du temps), par exemple un instant très dense, peut avoir un tempo vif, un instant très peu dense, peut avoir un tempo lent, etc. Voir également Claude ZILBERBERG,

Le temps est une notion difficile à définir. *Le Petit Robert* le définit ainsi : « Milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les évènements et les phénomènes dans leur succession ». On le connaît plutôt par ses catégories et/ou ses caractéristiques, telles que passé, présent, futur ; instant, durée ; temps de l'existence, temps de l'expérience ; etc. ; notions et concepts sur lesquels nous reviendrons.

En ce qui concerne le rythme, il ne se limite pas en sémiotique au signifiant sonore, ni même au plan de l'expression en général, mais vu l'isomorphisme des deux plans, il « concerne aussi bien le plan du contenu que celui de l'expression »⁴⁶³ de tout langage. De plus, « le fait rythmique est indépendant de la longueur de la séquence »⁴⁶⁴ : il peut donc être étendu au discours entier ; il peut aussi être intra-séquentiel ou inter-séquentiel, voire, par récursivité, engageant la totalité des séquences, « panséquentiel »⁴⁶⁵.

En réalité, le rythme pourrait être considéré « comme une des formes minimales de l'intentionnalité : des apparitions et des disparitions se succèdent selon un ordre et une fréquence apparemment réguliers, signalant ainsi qu'elles pourraient être l'effet d'un acte intentionnel, d'un programme qui les aurait ainsi organisées. Le rythme programme, régularise et impose la perception des contrastes [...], c'est-à-dire des valeurs élémentaires. Là où il y a rythme, il y aurait, au moins virtuellement, du sens »⁴⁶⁶.

Quant à l'aspectualité, il faudra tout d'abord distinguer l'aspect de l'aspectualité : « l'"*aspect*" pourrait être réservé à la catégorie morpho-sémantique utilisée dans la description du verbe et du syntagme verbal »⁴⁶⁷ ; « l'"*aspectualité*" recouvrirait alors l'ensemble de la configuration sémantico-syntaxique qui sous-tend et déborde à la fois

2011, pp. 143-177 : l'auteur montre que le recours au tempo est pertinent pour décrire certains effets propres à la peinture.

⁴⁶³ Claude ZILBERBERG, 1988, p. 27.

⁴⁶⁴ Claude ZILBERBERG, 1988, p. 27.

⁴⁶⁵ Claude ZILBERBERG, 1988, p. 27. Dans cette perspective : « L'objet d'une analyse rythmique ne se limite pas à une scansion, mais à ce que nous aimerions appeler une polyrythmie – terme rêvé à partir de celui, proche, de polyphonie » (ZILBERBERG, 1988, p. 27).

⁴⁶⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 228-229.

⁴⁶⁷ Jacques FONTANILLE, 1991b, p. 6. COQUET précise : « L'aspect englobe en effet la morphologie du verbe et la sémantique du mot ; autrement dit, le procès est susceptible d'être caractérisé deux fois, et même d'une manière contradictoire. [...] Plutôt que la pertinence de la notion de durée, la catégorie de l'aspect en grec ancien nous permet de mettre en lumière la notion topologique de borne » (1991, p. 196). C'est dire que l'aspect consiste dans l'évaluation de l'état d'avancement du procès par un observateur.

l'aspect proprement dit : l'aspectualité est à ce titre une des dimensions du discours »⁴⁶⁸, quel que soit le langage concerné. L'aspectualité chez les linguistes est une « aspectualité appauvrie, sinon mutilée, dans la mesure où il n'est fait état que du seul devenir. Ce disant, on méconnaît la dépendance de l'aspect à l'égard du *tempo* »⁴⁶⁹, comme s'il s'agissait « d'un *tempo* uniforme, identifiable au terme neutre de la catégorie : [ni accélération + ni ralentissement] »⁴⁷⁰. Mais, les distinctions aspectuelles courantes (imperfectif vs perfectif ; inaccompli vs accompli ; inchoatif vs duratif vs terminatif) « sont prévenues par et dépendantes de la tension entre le survenir et le parvenir, tension qui semble avoir prédominé dans les langues indo-européennes »⁴⁷¹.

Nous verrons par la suite que le temps, le tempo et l'aspectualité sont des éléments importants dans l'étude des passions.

2.2. Un recueil de poèmes éminemment temporel

Les Contemplations constituent un discours éminemment temporel, c'est-à-dire que la temporalité est l'un des constituants essentiels de sa sémiosis. Non seulement les intitulés des deux parties de l'ouvrage sont des adverbes temporels, « Autrefois » et « Aujourd'hui », mais aussi plusieurs temps s'y superposent : selon la textualisation adoptée, à savoir l'ordre des poèmes ; selon les dates de la fin des poèmes ; selon les dates des manuscrits ; selon les temps verbaux des poèmes (passé, présent, futur). Les relations entre ces différents systèmes temporels sont extrêmement complexes, et leur étude est un projet de recherche vaste. Nous nous contentons ici de quelques remarques qui nous semblent importantes par rapport à notre sujet.

Les dates de la fin des poèmes font partie du texte, elles sont donc des éléments textuels à part entière dotés de significations : elles expriment le « *hic et nunc* éphémère »⁴⁷² attribué à l'énonciation des poèmes. Dans *Les Contemplations*, ces dates ont souvent une connotation symbolique : « elles situent le poème par rapport aux saisons, aux grandes fêtes du calendrier et surtout aux dates marquantes de la vie de l'auteur, comme

⁴⁶⁸ Jacques FONTANILLE, 1991b, p. 6.

⁴⁶⁹ Claude ZILBERBERG, 2001, p. 67.

⁴⁷⁰ Claude ZILBERBERG, 2001, p. 67.

⁴⁷¹ Claude ZILBERBERG, 2001, p. 67.

⁴⁷² Dominique RABATE, 2005 (1996), p. 72.

celle de la mort de Léopoldine »⁴⁷³. C'est effectivement cette dernière date qui attire particulièrement notre attention : pour cela, on n'a pas besoin de donnée extratextuelle, car le texte même mentionne que la date de la mort de la fille du locuteur est le 4 septembre 1843, date autour de laquelle s'organisent les autres dates indiquées.

En réalité, il est clairement affirmé dans la préface : « c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau » (p. 26). Toutefois, la date qui correspond au « tombeau », soit le 4 septembre 1843, n'apparaît pas tout à fait entre les deux volumes, mais entre le deuxième et le troisième poèmes du deuxième volume. Ce qui s'y inscrit précisément, c'est « 4 SEPTEMBRE 1843 », suivi d'une ligne de points traversant la page. Les manuscrits prouvent l'importance de celle-ci « dans le dispositif symbolique des *Contemplations*, puisque Hugo note dans un projet qu'il faudra "une page de points" dans l'édition »⁴⁷⁴.

Que signifie cette absence de parole ? Qu'est-ce qui a empêché le locuteur de s'exprimer ? Notre explication c'est que le sujet était devenu non-sujet, qu'il avait perdu sa capacité de jugement, qu'il s'était réduit à un corps propre, que sa capacité de parler avait cessé de fonctionner : la raison, comme nous l'avons expliqué dans la section précédente, est due au caractère non prévisible, inattendu et brusque de l'"événement", conforme au mode d'efficiencia du *survenir* ; d'où l'affectation maximale du sujet par la situation, la perte de toute modalité, et l'incapacité de parler au moment de sa survenue⁴⁷⁵.

L'intitulé du poème qui suit cet "événement" est « Trois ans après », comme si le locuteur n'avait pas pu parler pendant trois ans. D'ailleurs, le poème qui suit ce dernier étant « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment » (p. 199), que nous avons déjà analysé, confirme notre hypothèse selon laquelle le locuteur avait perdu sa raison et qu'il était devenu non-sujet.

Le poème du 3 septembre 1843 est virtualisé, car l'intensité émotionnelle est si forte qu'elle devient irreprésentable. Pour être représentable, l'intensité doit, au moins en

⁴⁷³ Didier FOURNET, 2001, p. 33. Il ajoute : « À ce propos, de nombreux poèmes, notamment au livre IV, se présentent comme des poèmes anniversaires. De manière plus générale, le dispositif vise à rendre sensible au lecteur l'évolution de la pensée et de la sensibilité du poète, et à créer dans le recueil un effet de perspective, de profondeur chronologique, qui correspond à l'approfondissement de l'expérience contemplatrice qui découle du deuil et de l'exil » (2001, p. 33). Voir aussi, à ce sujet, Pierre MOREAU, 1962a.

⁴⁷⁴ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 180-181.

⁴⁷⁵ L'absence de parole suite à la survenue de l'émotion est aussi évoquée dans le poème « Le revenant » : « Les lugubres sanglots qui sortent des entrailles / Oh ! la parole expire où commence le cri ; / Silence aux mots humains ! » (« Le revenant », p. 157).

partie, s'exposer aussi dans l'étendue. C'est ainsi que ce poème virtualisé sur place, se réalise un peu partout dans le recueil. Outre le désespoir fortement présent dans le recueil entier, ainsi que l'évocation récurrente de la fille morte, Ludmila Charles-Wurtz explique que l'« absence du poème correspondant à la mort de Léopoldine est [...] dramatisée par la série des huit poèmes datés du 4 septembre qu'on trouve dans la deuxième partie du recueil. Six de ces huit poèmes se trouvent dans le livre IV, datés de 44, 45, 46, 47 et 52 ; les deux autres, datés de 52 et 55, se trouvent, dans le livre V, l'autre dans le livre VI. Ils semblent ainsi perpétuer le souvenir de la morte de livre en livre, jusqu'au poème final, "À celle qui est restée en France", qui lui est adressé. Mais, précisément, aucun de ces poèmes ne date de 1843, si bien qu'ils soulignent, au lieu de la compenser, l'absence du poème d'adieu »⁴⁷⁶.

Par ailleurs, cette ligne de points, accompagnée de cette date décisive, crée une deuxième coupure dans le recueil, après la première entre les deux volumes. Selon Charles-Wurtz, la ligne de points a « pour fonction essentielle de brouiller, en la doublant, la coupure du recueil entre "Autrefois" et "Aujourd'hui", et, en dernière analyse, de trouer la chronologie de manière à la ruiner de l'intérieur »⁴⁷⁷, « de bouleverser, et finalement d'interdire la représentation du temps dans le recueil. Pourquoi cela ? Parce que la mort des enfants avant les parents bouleverse l'ordre naturel du temps »⁴⁷⁸. Elle va jusqu'à affirmer : « Contrairement à ce que suggère la Préface, le tombeau de Léopoldine ne se situe pas entre "Autrefois" et "Aujourd'hui" »⁴⁷⁹. Sans aller jusque là, nous dirions qu'il existe une tension constante entre les deux coupures les plus importantes du recueil, proches l'une de l'autre, sans que l'une d'elle remporte définitivement sur l'autre. Ce qui fait le décalage, ce sont les deux premiers poèmes du deuxième volume du recueil. Ils doivent avoir un statut particulier. Lequel ?

Il semble qu'il s'agisse dans ces deux poèmes d'un passé qui a débordé les limites du passé et qui est entré dans le présent, un passé qui a tout son poids sur le présent. Cela semble pertinent d'autant plus que ces deux poèmes sont datés antérieurement au dernier

⁴⁷⁶ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 181-182. Ou bien par exemple, elle note : « La numérotation du poème suivant redouble ainsi symboliquement la date de la mort de Léopoldine, 1843, puisqu'il est, dans le livre IV, le troisième – et qu'il s'intitule par ailleurs "Trois ans après" » (2001c, p. 181).

⁴⁷⁷ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 183.

⁴⁷⁸ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 185. Un autre signe pour montrer que « l'architecture temporelle du recueil, ostensiblement chronologique, est ruinée de l'intérieur », c'est que « nombre de poèmes censés avoir été écrits avant la mort de Léopoldine représentent en réalité sa mort » (2001c, p. 186).

⁴⁷⁹ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 184.

poème du premier volume. Le premier poème, daté de janvier 1843, consiste dans l'éloge de l'« Innocence » et de la « Vertu » (p. 193), présentées à d'autres occasions comme des qualités de sa fille. Le deuxième poème est daté du 15 février 1843, ce qui correspond à la date réelle de la production du poème ; il est marqué dans le manuscrit : « à ma fille en la mariant 15 février 1843 »⁴⁸⁰. Cette date est celle du mariage de Léopoldine, et le poème prend donc la valeur d'un épithalame. Pourtant, cette allusion au mariage est effacée du texte publié, ce qui crée une indétermination référentielle, et qui rend possible une lecture funèbre du poème ; par exemple, l'expression « celui qui t'aime » peut désigner Dieu aussi bien que l'époux de sa fille : selon la première lecture, « le poème d'adieu à la morte qui manque à la date du 4 septembre se donne à lire à celle du 15 février, entre les lignes du poème à la mariée »⁴⁸¹ ; et selon la deuxième lecture, il s'agit de l'insistance sur le temps du *survenir*, caractérisé par la surprise : mourir neuf mois après le mariage n'est pas attendu, et c'est cette concession si excessive qui fait que le sujet subit la plus haute émotion, à tel point qu'il devient non-sujet, et en l'occurrence muet.

En effet, on constate que la « mort est inscrite au centre du recueil comme ce qui donne à la contemplation son sens et explique ses infléchissements »⁴⁸², et que, comme le signale Ivan Darrault Harris, dans « l'expérience de la mort et du deuil, [...] se dramatise à l'extrême la relation au temps »⁴⁸³.

Après la brève évocation de quelques éléments primordiaux, nous examinerons dans les sections suivantes d'autres caractéristiques de la dimension temporelle du désespoir tel qu'il apparaît dans notre recueil de poèmes.

2.3. Passé, présent, futur

Dans tout discours, tout est vu à partir de son centre, c'est-à-dire au travers du « je-ici-maintenant » du locuteur-observateur : le temps qui permet la prise de parole du locuteur dans l'espace qu'il occupe est le présent, non pas le présent formel, mais comme le rappelle Benveniste, « ce présent continu, coextensif à notre présence propre », ce

⁴⁸⁰ Cité par Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 187.

⁴⁸¹ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001c, p. 187.

⁴⁸² Catherine BALAUDE-TREILHOU, 1991, p. 36.

⁴⁸³ Ivan DARRAULT HARRIS, 2006, p. 278.

présent qui est « la source du temps »⁴⁸⁴. C'est-à-dire que tous les jugements portés sur le passé, le présent et le futur sont rendus du présent. D'ailleurs, *Les Contemplations* sont un ouvrage où le temps dominant est le présent ; question que nous développerons dans la troisième partie.

Le désespoir est une passion où la dimension rétrospective domine la dimension prospective. Selon Jacques André, le désespoir « inverse l'axe du temps » : le retour est toujours vers le passé, tandis que dans le futur, « il n'y a rien à attendre »⁴⁸⁵, car on sait déjà le futur, c'est prévisible, c'est inévitable, ce sera toujours le désespoir. C'est un désespoir qui ne peut pas finir, il s'agit, pour reprendre la terminologie de Kierkegaard, de la « maladie mortelle »⁴⁸⁶. Le futur est en quelque sorte déjà consommé, il est enveloppé par le présent élargi.

Pour le désespoir dans *Les Contemplations*, comme pour le désespoir doxal, le futur est fermé ; en ce qui concerne le passé du désespoir, on peut en distinguer trois types : un passé heureux source du désespoir, un passé malheureux source du désespoir, un passé malheureux réactivé par le désespoir actuel. Nous les aborderons en trois temps.

2.3.1. Passé dysphorique, source du désespoir

L'une des origines du désespoir, comme nous l'avons vu dans certains extraits cités, est le passé malheureux. Le locuteur ne peut pas oublier la disparition des êtres chers, même pas pour un instant. Voici un nouvel exemple :

Hélas ! vers le passé tournant un œil d'envie,
Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue ouvrir son aile et s'envoler !

Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure,
L'instant, pleurs superflus !
Où je criai : L'enfant que j'avais tout à l'heure,

⁴⁸⁴ Émile BENVENISTE, 1974, p. 83.

⁴⁸⁵ Jacques ANDRE, 2002, p. 17.

⁴⁸⁶ Sören KIERKEGAARD, 1949 (1849), p. 69.

Quoi donc ! je ne l'ai plus ! (« À Villequier », p. 215)

Un "événement" est passé dans la vie du locuteur, un instant qui a transformé la conjonction (« L'enfant que j'avais tout à l'heure ») à la disjonction (« je ne l'ai plus »), un instant qui a fait basculer le locuteur d'un univers thymique et axiologique à un autre, un instant qui commandera sa vie pour toujours, un instant dont l'intensité sensibilisera toute l'extensité du futur. C'est ainsi que, comme le rappelle Comte-Sponville, « le désespoir survit [...] dans le présent, comme une cicatrice, à proportion de nos blessures, de nos traumatismes, de nos frustrations. "Le passé insatisfait enserre le présent dans ses greffes." »⁴⁸⁷. Aussi la consolation est-elle de l'ordre de l'impossible (*ne pas pouvoir être* : « Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler »), et c'est donc l'aspect horriblement duratif du désespoir qui s'affirme : « Je regarde toujours ce moment de ma vie » ; « Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure ».

2.3.2. Passé euphorique, source du désespoir

Quoique cela paraisse paradoxal, l'une des sources du désespoir actuel du locuteur est un passé heureux qui précède chronologiquement le passé malheureux, et qui est évoqué à plusieurs reprises dans le recueil, souvent accompagné de l'admiration des êtres chers disparus. Ce qui nous mène à faire l'hypothèse que le désespoir est aussi le résultat d'un passé heureux qui n'a pas continué comme prévu. En effet, le désespoir provient d'un "événement" tragique, certes, mais aussi d'une admiration qui ne s'arrête pas, d'un passé admiré qui pèse sur le présent : il s'agit du sentiment nostalgique du désir de la persistance et de la stabilité d'une conjonction révolue, définitivement virtualisée, qui produit un "sentiment de vide" chez le locuteur. Ces êtres chers auraient pu persister pour que le locuteur continue à les admirer et à être heureux avec eux :

Toutes ces choses sont passées

Comme l'ombre et comme le vent ! (« Quand nous habitons tous ensemble », p. 202)

Je vois fuir, vers l'ombre entraînés,

⁴⁸⁷ André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 90.

Comme le tourbillon du passé qui s'en va,
Tant de belles heures sonnées ; (« Paroles sur la dune », p. 249)

Ces moments d'euphorie sont passés dans la mesure où ils ne se répètent plus, sinon les souvenirs ne cessent de fréquenter le locuteur. Les occurrences d'admiration et d'évocations du passé heureux sont nombreuses. À titre d'exemple :

Il vivait, il jouait, riante créature.
Que te sert d'avoir pris cet enfant, ô nature ? (« Épitaphe », p. 143)

L'humble enfant que Dieu m'a ravie
Rien qu'en m'aimant savait m'aider ;
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder. (« Trois ans après », p. 196)

Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ; (« Elle avait pris ce pli... », p. 200)

Lorsqu'elle disait mon père,
Tout mon cœur s'écriait : Mon Dieu ! (« Quand nous habitons tous ensemble », p. 201)

Mes yeux s'enivraient en silence
De cette ineffable douceur. (« Elle était pâle, et pourtant rose », p. 203)

Je l'admirais. C'était ma fée,
Et le doux astre de mes yeux ! (« Ô souvenirs ! printemps, aurore », p. 205)

[...] un enfant, tête chère et sacrée,
 Petit être joyeux,
Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
 Une porte des cieux ; (« À Villequier », p. 215)

Rien qu'à la voir passer on lui disait : Merci ! (« Claire P. », p. 250)

Enfant qui rayonnais, qui chassais la tristesse,
[...]
De tous les idéals tu composais ton âme,
Comme si tu faisais un bouquet pour les cieux ! (« Claire », p. 308-309)

Les exemples sont beaucoup plus nombreux, surtout dans les poèmes qui suivent « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment ». Pourtant, rien que les quelques extraits cités forment un microsysteme dont les éléments se répondent. Les mélioratifs sautent aux yeux, la force de l'objet de valeur et l'affectation du sujet par celui-ci sont intenses. L'expression « rien que » (« rien qu'en m'aimant », « Rien qu'à la voir passer ») montre cette intensité, puisqu'un minimum de compétence investie dans l'objet de valeur suffisait pour créer un effet euphorique chez le sujet, par exemple, "aimer le locuteur" signale un *savoir faire* et un *pouvoir faire* (« savait m'aider »), « passer » implique la reconnaissance des compétences, soit le "remerciement" ; de même, « regarder » le locuteur entraîne le « bonheur », son « entrée » équivaut à l'ouverture d'une « porte des cieux », il fait comme « un bouquet pour les cieux », il est composé de « tous les idéals ». Il existe aussi d'autres expressions contenant un effet d'intensité de l'objet dans le champ de présence du sujet : « joie immense », « ineffable douceur », « *tout* mon cœur *s'écriait* », etc. De plus, à part les adjectifs possessifs multiples, les adjectifs démonstratifs (« cet enfant », « cette ineffable douceur ») renforcent l'effet sensible. Aussi la privation de l'objet de valeur si précieux suscite-t-elle les reproches du locuteur au(x) destinataire(s) : à la nature qui lui a « pris » son enfant et à Dieu qui la lui a « ravi ». La thématique figurative reliée à l'objet de valeur est la lumière : « rayonnais », « un rayon », « astre ». Du point de vue énonciatif, l'enfant est à la fois débrayée (« tu ») et embrayée (« il », « elle »), et le sujet apparaît souvent sous forme du « je », mais en alternance avec le « on » (« Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère » ; « Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée [...] » ; « Rien qu'à la voir passer on lui disait : Merci ! ») : l'emploi du « on » a pour effet le dépassement de l'espace propre au sujet et son entrée dans l'espace public, comme si l'objet de valeur du sujet était un objet de valeur pour tout le monde. C'est-à-dire que non seulement l'objet de valeur est intense, mais aussi étendu dans l'espace.

2.3.3. L'oubli comme solution ?

La solution pour effacer le désespoir issu du passé, qu'il soit malheureux ou heureux, consiste à l'oublier, mais le locuteur ne l'accepte pas :

Mais je ne voudrais pas, quant à moi, d'une joie

Faite de tant d'oubli !

[...]

Quelquefois je voyais, de la colline en face,

Mes quatre enfants jouer, tableau que rien n'efface ! (« À Mademoiselle Louise B. », p. 239)

Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,

Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre,

Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre

À cette lâcheté qu'on appelle l'oubli. (« Dolorosae », p. 248)

Oublier peut mettre fin au deuil, peut produire la joie, mais le locuteur *ne peut pas* (« tableau que rien n'efface ») et en même temps *ne veut pas* (« je ne voudrais pas ») oublier. Si le *ne pas pouvoir faire* dépasse sa compétence, le *ne pas vouloir faire* mentionne que l'oubli est considéré comme une grandeur négative, une « lâcheté », et que, par conséquent, le locuteur assume cette position, qu'il assume son désespoir, qu'il préfère le deuil non-accompli au deuil accompli au prix de l'oubli, ce qui montre le degré d'affectation très élevé du locuteur par l'objet de valeur.

D'ailleurs, non seulement le locuteur *ne veut pas* empêcher l'apparition des souvenirs heureux, mais aussi il a envie et besoin d'aller vers eux, autrement dit ce passé heureux est caractérisé par le *vouloir être* et le *devoir être*. C'est pourquoi, le locuteur s'adresse à son cœur pour que celui-ci aille au passé ; si le passé heureux ne vient pas vers lui, lui-même va vers ce passé :

[...] Pénètre,

Mon cœur, dans ce passé charmant ! (« Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! », p. 205)

On peut en effet dire que "se souvenir", à savoir la présentification de l'absence, est activé dans les deux sens du terme, qu'Herman Parret formule ainsi : « Se souvenir, c'est non seulement accueillir une image du passé, c'est aussi la chercher »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Herman PARRET, 2006a, p. 147.

2.3.4. Passé dysphorique, réactivé par le présent

À part le passé (heureux et malheureux) qui n'est pas passé pour le locuteur, qui n'a donc pas d'inscription historique, apparaît un passé historique, sous forme de passé simple, qui est pourtant impliqué par le présent. À titre d'exemple :

À vingt ans, deuil et solitude !
Mes yeux, baissés vers le gazon,
Perdirent la douce habitude
De voir ma mère à la maison.

Elle nous quitta pour la tombe ;
Et vous savez bien qu'aujourd'hui
Je cherche, en cette nuit qui tombe,
Un autre ange qui s'est enfui !

Vous savez que je désespère,
Que ma force en vain se défend,
Et que je souffre comme père,
Moi qui souffris tant comme enfant ! (« Trois ans après », p. 195)

Cet extrait met en scène à la fois le désespoir présent et le désespoir passé. Ce qui est problématique, c'est l'emploi du passé simple pour ce dernier, à savoir un passé qui a, par définition, rompu ses liens avec le présent, qui constitue nécessairement un passé objectivé, projeté en dehors du locuteur, excluant l'échange⁴⁸⁹, et faisant partie de l'univers. Ce passé, totalement hors du champ de présence du sujet et impliquant un point de vue extérieur, voire étranger⁴⁹⁰, à la scène d'énonciation, ne peut que désigner "les états de choses" et non pas "les états d'âme". Autrement dit le passé simple est « inapte à l'expression des passions et des états d'âme, à moins qu'il ne les réduise à de simples

⁴⁸⁹ Si l'emploi du « je » avec le passé simple produit un effet particulier, l'emploi du « tu » avec le passé simple est tout-à-fait incompatible. Et même si dans certains contextes limités et spécifiques on voit cette juxtaposition, par exemple sur la tombe (« Tu fus... »), il s'agit d'un « tu » qui ne peut pas répondre, qui ne peut pas devenir « je », avec qui l'échange est impossible.

⁴⁹⁰ Henri MICHAUX commence son ouvrage *Qui je fus* ainsi : « Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même » (2000 (1927), p. 173).

événements extérieurs »⁴⁹¹. Ce désespoir passé n'est donc plus de l'ordre de l'"éprouver" et de "vivre", mais c'est un moment dans les souvenirs, de l'ordre de l'"être" et de "faire"⁴⁹². Comment alors ce passé révolu et non agissant sur le présent est-il mis en rapport avec le présent ? Notre réponse c'est que, dans ce cas, ce n'est pas le passé qui suscite le présent, mais le rapport est orienté du présent au passé : la force de l'éprouver du présent réveille et fait survenir de façon instantanée un éprouver similaire dans le passé. En d'autres termes, le passé est « convoqué par la sensibilisation du présent. C'est l'intensité [du présent] qui déclenche la rétrospection et commande l'extensité de la mémoire »⁴⁹³. Par conséquent, contrairement aux deux passés précédents qui déterminaient le présent, ce passé est sous la dépendance du présent. De plus, si, en l'occurrence, c'est le présent qui réactive le passé, cependant la réactivation du désespoir passé renforce, dans un mouvement de retour, le désespoir actuel : l'aspect itératif du désespoir entre en jeu.

Corinne Enaudeau indique que le « désespoir, c'est d'être rejeté dans le passé »⁴⁹⁴. Nous sommes d'accord à plus d'un titre : d'une part, deux passés thymiques opposés, euphorique et dysphorique, engendrent chacun à son tour le désespoir ; d'autre part, le désespoir engendré réactive d'autres moments malheureux dans le passé. Par conséquent, un mouvement de va et vient constant entre le présent et le passé se forme. On a affaire à un présent qui ne passe pas, mais un présent rempli du passé. Svâmi Prajnânpad a peut-être raison d'affirmer : « Il n'y a d'autre esclavage dans la vie que celui du passé. Celui qui est libre du passé est libre, il est *mukta* [libéré] »⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 232.

⁴⁹² De plus, la cohabitation du passé simple avec le « je », confond deux types d'énonciation différents, que BENVENISTE appelle « discours » et « histoire ». Rappelons-nous sa célèbre distinction entre deux plans d'énonciation, qui constituent pourtant deux systèmes complémentaires. Il définit le « discours » comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (1966, p. 242). Par contre, dans l'« histoire », il s'agit « de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit » (1966, p. 239). La forme verbale typique de l'« histoire », c'est l'aoriste (passé simple ou passé défini). Il « est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur » (1966, p. 241) ; d'où son exclusion totale du système temporel du « discours ». Donc, l'apparition de ces aoristes fait basculer le texte d'un système temporel à un autre : on passe du « discours » à l'« histoire », mais on ne reste qu'un instant dans cette nouvelle sphère, et on revient tout de suite au « discours ». Denis BERTRAND mentionne que « le passé simple à la première personne [...] signale l'intensité d'un accompli » (2000, p. 159).

⁴⁹³ Denis BERTRAND, 2006a, p. 420-421.

⁴⁹⁴ Corinne ENAUEAU, 2002, p. 150.

⁴⁹⁵ Svâmi PRAJNANPAD, cité par André COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 91

2.3.5. De la disparition à aujourd'hui

Dans le dernier poème du recueil, « À celle qui est restée en France », le locuteur retrace sa vie depuis la mort de sa fille jusqu'à aujourd'hui, en passant par l'exil. Vu la dimension temporelle de la question, nous l'abordons ici :

J'allais, je n'étais plus qu'une ombre qui frissonne,
Je fuyais, seul, sans voir, sans penser, sans parler,
Sachant bien que j'irais où je devais aller ;
Hélas ! je n'aurais pu même dire : Je souffre !
[...]
Et, pendant que la mère et la sœur, orphelines,
Pleuraient dans la maison, je cherchais le lieu noir
Avec l'avidité morne du désespoir ;
[...]
Oui, jadis, quand cette heure en deuil qui me réclame
Tintait dans le ciel triste et dans mon cœur saignant,
Rien ne me retenait, et j'allais ; maintenant,
Hélas... ! – Ô fleuve ! ô bois ! vallons dont je fus l'hôte,
Elle sait, n'est-ce pas ? que ce n'est pas ma faute
Si, depuis ces quatre ans, pauvre cœur sans flambeau,
Je ne suis pas allé prier sur son tombeau !
[...]
Ainsi, ce noir chemin que je faisais, ce marbre
Que je contemplais, pâle, adossé contre un arbre,
Ce tombeau sur lequel mes pieds pouvaient marcher,
La nuit, que je voyais lentement approcher,
Ces ifs, ce crépuscule avec ce cimetière,
Ces sanglots, qui du moins tombaient sur cette pierre,
Ô mon Dieu, tout cela, c'était donc du bonheur !
[...]
Je ne puis plus reprendre aujourd'hui dans la plaine
Mon sentier d'autrefois qui descend vers la Seine ;
Je ne puis plus aller où j'allais [...] (« À celle qui est restée en France », p. 386, 387, 391)

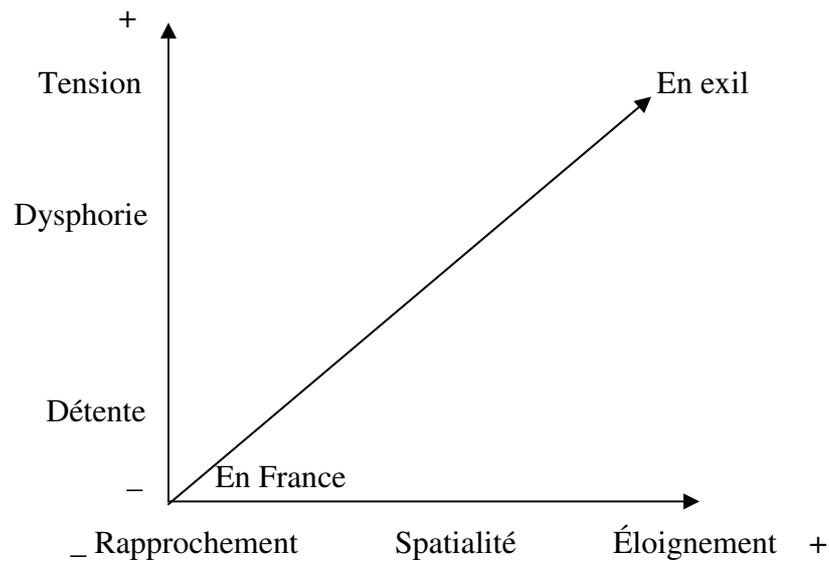
Plusieurs questions déjà abordées réapparaissent dans cet extrait : la mort, le non-sujet, la solitude, mais aussi l'exil que nous n'avons pas encore traité, parmi d'autres. Le champ lexical de la dysphorie est abondant : « seul », « orphelines », « pleuraient », « lieu

noir », « l'avidité morne du désespoir », « deuil », « ciel triste », « cœur saignant », « noir chemin », etc.

Le locuteur était devenu non-sujet, à la fois passionnel et fonctionnel. Non-sujet passionnel parce qu'il avait perdu sa capacité de jugement, qu'il ne pouvait pas parler, ni même percevoir : « sans voir, sans penser, sans parler » ; « je n'aurai pu même dire : Je souffre ». Il avait perdu toutes ses modalités et était réduit au corps propre, ou selon les mots de Hugo même, réduit à « une ombre qui frissonne ». Il était aussi non-sujet fonctionnel, celui qui ne sait pratiquer que ce pour quoi il est programmé : « sachant bien que j'irai où je devais aller ».

Un peu plus tard, lorsqu'il a repris ses forces, il continuait à aller régulièrement sur la tombe de sa fille ; ce qui fait la grande différence avec aujourd'hui, car étant en exil, ce n'est plus possible d'y aller : « jadis » s'oppose donc à « maintenant ». Avant : « rien ne me retenait, et, j'allais » ; à présent, et ceci « depuis ces quatre ans » : « je ne puis plus reprendre », « je ne puis plus aller ». L'opposition est spatio-modale : *pouvoir aller* sur la tombe *vs ne pas pouvoir aller* sur la tombe. Ce changement modal implique un changement de point de vue sur le passé : le locuteur comprend maintenant que pouvoir aller sur la tombe de sa fille, n'était pas le malheur, mais le bonheur (« tout cela, c'était donc du bonheur »), que tout l'univers dysphorique évoqué plus haut doit être vu comme euphorique ; ce qui montre l'intensité énorme du désespoir actuel du locuteur, à cause de l'exil. La description semblable à l'hypotypose, et l'emploi répétitif des démonstratifs lorsque le locuteur évoque les figures du passé (« ce noir chemin », « ce marbre », « Ce tombeau », « Ces ifs », « ce crépuscule », « ce cimetière », « ces sanglots », « cette pierre ») sont très parlants : même s'il s'agit du passé, ils sont maintenant bien présents à l'esprit du sujet, et d'ailleurs sensibilisés. Il s'agit donc d'un « schéma de l'amplification », celui qui « procure tension affective et cognitive »⁴⁹⁶ :

⁴⁹⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 111.



C'est-à-dire qu'avec l'éloignement du tombeau de sa fille, la dysphorie du locuteur augmente en même temps que sa prise de conscience de la situation.

En effet, la thématique de l'exil est très importante dans l'œuvre de Hugo et en l'occurrence dans *Les Contemplations*. Le titre même du poème « À celle qui est restée en France », insiste sur l'exil autant que sur l'importance de l'être cher. L'extrait cité montre que l'exil agit comme un redoublement du deuil, aiguise la sensibilité de la disjonction et intensifie la dysphorie. Comme l'a remarqué La Rochefoucauld : « L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu »⁴⁹⁷. Dans notre recueil de poèmes, la passion forte de l'amour paternel, suite à l'absence de la fille, qui est d'ailleurs une absence sans retour, s'est transformée en la passion forte du désespoir, ce qui est allé jusqu'à rendre le père non-sujet, et actuellement, l'exil le prive même de pouvoir aller sur la tombe de sa fille ; il s'agit donc de deux absences cumulées, et la passion d'origine étant forte, ces absences, non seulement n'ont pas diminué la passion originale, au contraire, elles l'ont rendue plus puissante.

Comme le rappelle Riffaterre, l'exil se compose d'un côté « d'un éloignement forcé », et de l'autre, « d'un désir de revenir au point de départ »⁴⁹⁸ ; c'est-à-dire qu'il s'agit d'une confrontation modale entre un *devoir faire* et un *vouloir faire*, et la soumission de celui-ci à celui-là. Ce conflit modal signale que l'exil est en soi une passion. En

⁴⁹⁷ François de LA ROCHEFOUCAULD, 1992 (1665), maxime 276, p. 70.

⁴⁹⁸ Michael RIFFATERRE, 1967, p. 187

l'occurrence, la "passion de l'exil" attise la "passion de la perte de l'enfant". Selon Catherine Balaudé-Treilhou, « après le 4 septembre 1843, l'exil réalise d'une certaine façon le désir de mort qu'a suscité le deuil, et crée les conditions d'une énonciation poétique particulière, la parole du mort vivant »⁴⁹⁹. Hugo lui-même, dans un aphorisme publié dans *Pierres*, ouvrage qui rassemble ses textes inédits, indique : « L'exil est une espèce de longue insomnie »⁵⁰⁰. Il souligne son anomalie, sa longueur, sa lenteur, sa souffrance, et le *ne pas pouvoir faire* du sujet face à lui. L'exil semble jouer un rôle aussi important que la disparition de la fille dans la création du désespoir chez le locuteur.

On peut donc diviser la vie du locuteur en quatre temps, qui ont des propriétés différentes : (1) avant la mort de sa fille, (2) lors de la mort et quelque temps après, (3) entre quelque temps après la mort et l'exil, (4) pendant l'exil (aujourd'hui). Le tableau suivant tente de les caractériser :

	Temps 1	Temps 2	Temps 3	Temps 4
Figure actantielle	Sujet de quête	Non-sujet	Sujet de la séparation/Sujet zéro	Sujet de la séparation intense/sujet zéro intense
Évaluation thymique	Euphorie	« Souffrance » ⁵⁰¹	Dysphorie	Dysphorie intense
Modalité dominante	Savoir Pouvoir	Perte de modalités	Savoir Ne pas pouvoir	Savoir/Ne pas pouvoir intense
Objet de valeur	Vie (fille, Dieu, peuple)	Rien	Tombeau	Mort
Relation temporelle dominante	Avec le futur	Perte de notion de temps	Avec le passé	Avec le présent

⁴⁹⁹ Catherine BALAUDE-TREILHOU, 1991, p. 36.

⁵⁰⁰ Victor HUGO, 1951, p. 62.

⁵⁰¹ Nous empruntons ce terme à Jean-Claude COQUET, qui distingue la terminologie pour décrire l'état thymique du sujet et celui du non-sujet : euphorie/dysphorie pour le sujet ; jouissance/souffrance pour le non-sujet (2007, p. 132).

2.4. *Le temps de l'existence et le temps de l'expérience*

Outre les relations entre le passé, le présent et le futur, dans *Les Contemplations* deux régimes temporels s'opposent, ceux connus en sémiotique sous les dénominations du temps de l'existence et du temps de l'expérience. Il conviendrait de présenter un court exposé théorique.

Benveniste, selon que l'univers de signification est celui du *récit* ou celui du *discours*, distingue deux formes de temporalité qu'il appelle le « temps chronique » et le « temps linguistique »⁵⁰². Jean-Claude Coquet reprend cette distinction, et en s'inspirant également de Merleau-Ponty⁵⁰³, la rapporte à son propre système actantiel, et définit deux formes temporelles : (i) le « temps du discontinu, temps chronique, quantitatif, [...] analysable en intervalles »⁵⁰⁴, mesurable ; (ii) le temps « du continu, temps du *devenir*, qualitatif [...], inséparable de l'instance de discours »⁵⁰⁵, « non mesurable »⁵⁰⁶. Il s'agit d'un côté d'un « temps objectivé », celui de « l'événement », auquel se réfère le sujet (en régime d'autonomie) ou le tiers-actant transcendant (en régime d'hétéronomie), et de l'autre d'un « temps subjectivé », celui de « l'expérience »⁵⁰⁷, qui renvoie au non-sujet, « c'est le temps du corps propre et c'est aussi le temps de la "chair" »⁵⁰⁸.

Jacques Fontanille reprend et développe cette dichotomie : il distingue deux régimes temporels, celui de l'*existence* et celui de l'*expérience*. Le temps de l'existence

⁵⁰² Chez BENVENISTE, le temps chronique « est le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements [...] Ce temps socialisé est celui du calendrier » (1974, p. 70-71) ; par contre, le temps linguistique « est organiquement lié à l'exercice de la parole, [...] il se définit et s'ordonne comme fonction du discours » (1974, p. 73).

⁵⁰³ COQUET cite MERLEAU-PONTY : « Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final [...]. Il doit y avoir un autre temps, le vrai, où j'apprenne ce que c'est que le passage ou le transit lui-même » (MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 474-475, cité par COQUET, 1991, p. 212). L'« éternité existentielle » s'oppose à la « texture imaginaire du réel » (MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 278, cité par COQUET, 1997, p. 96-97). On peut aussi ajouter d'autres passages chez MERLEAU-PONTY qui soulignent le temps subjectivé : « Nous disons que le temps est quelqu'un, c'est-à-dire que les dimensions temporelles, en tant qu'elles se recouvrent perpétuellement, se confirment l'une l'autre, ne font jamais qu'expliciter ce qui était impliqué en chacune, expriment toutes un seul éclatement ou une seule poussée qui est la subjectivité elle-même. Il faut comprendre le temps comme sujet et le sujet comme temps. De toute évidence, cette temporalité originaire n'est pas une juxtaposition d'événements extérieurs, puisqu'elle est la puissance qui les maintient ensemble en les éloignant l'un l'autre » (1976 (1945), p. 482-483).

⁵⁰⁴ Jean-Claude COQUET, 1991, p. 198.

⁵⁰⁵ Jean-Claude COQUET, 1991, p. 198.

⁵⁰⁶ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 84.

⁵⁰⁷ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 88.

⁵⁰⁸ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 97.

peut se spécialiser en « temps du monde, du flux mesurable et du mouvement », « temps chronologique », « temps cosmologique » ou « temps mythique »⁵⁰⁹ ; le temps de l'expérience peut se spécialiser en « temps vécu », « temps subjectif », « temps de la perception » ou « temps du corps sensible »⁵¹⁰. Le temps de l'existence est débrayé, car il est « nécessairement médiatisé par un jeu de règles et de lois qui le rendent intelligible », il se rapporte à la « *jonction* » (conjonction, disjonction), et résulte « d'une projection existentielle dans le procès »⁵¹¹ ; alors que le temps de l'expérience est embrayé, car il est caractérisé par « un *rapport direct* », par « l'*immédiateté* de la relation aux objets, aux situations, au monde en général », il a trait à la « *présence* » (apparition, disparition, présentation...), il est « déployé dans un champ de présence, lui-même organisé autour d'une *deixis* »⁵¹². Le temps de l'existence est le temps du monde commun, il est étranger à la catégorisation thymique, il est partant aphorique ; tandis que le temps de l'existence est le temps du monde perçu par une subjectivité, et il est à tout moment susceptible de basculer dans l'euphorie ou la dysphorie.

Nous pensons que cette dichotomie n'est pas catégorielle, mais graduelle, mieux, elle est tensive : plus la subjectivité augmente, moins le temps est mesurable, et plus la subjectivité diminue, plus le temps est mesurable. Le temps de l'expérience par excellence est celui du non-sujet, et le temps de l'existence par excellence est le temps du sujet autonome, ou celui du tiers-actant transcendant. Le sujet passionné, selon qu'il est non-sujet ou sujet hétéronome, est plus ou moins dans le temps de l'expérience. Ce qui est certain, c'est qu'il est impossible que le sujet passionné soit entièrement dans le temps de l'existence. Nous faisons, de fait, l'hypothèse que la passion commande la temporalité : en fonction de la nature et de l'intensité de la passion que le sujet éprouve, le temps s'accélère ou ralentit, se condense ou se déploie, se contracte ou s'étire, avec des degrés différents. De façon générale, la dysphorie est caractérisée par la longévité, par la lenteur, et l'euphorie par la brièveté, par l'accélération. En élargissant la phrase de Proust dans *La Prisonnière* qui indique : « L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur »⁵¹³, nous dirions que la passion, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur.

⁵⁰⁹ Jacques FONTANILLE, 2008b, p. 64.

⁵¹⁰ Jacques FONTANILLE, 2008b, p. 65.

⁵¹¹ Jacques FONTANILLE, 2008b, p. 65.

⁵¹² Jacques FONTANILLE, 2008b, p. 65.

⁵¹³ Marcel PROUST, 1988 (1923), p. 887.

Dans *Les Contemplations*, le régime temporel de l'existence cohabite avec le régime temporel de l'expérience, qui, à son tour, se scinde en sous-catégories. Par exemple, dans l'extrait ci-après, une opposition nette et catégorielle est établie :

Il est temps que je me repose ;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !

Que veut-on que je recommence ?
Je ne demande désormais
À la création immense
Qu'un peu de silence et de paix !

Pourquoi m'appellez-vous encore ?
J'ai fait ma tâche et mon devoir.
Qui travaillait avant l'aurore,
Peut s'en aller avant le soir.

[...]

Maintenant, je veux qu'on me laisse !
J'ai fini ! le sort est vainqueur.
Que vient-on rallumer sans cesse
Dans l'ombre qui m'emplit le cœur ? (« Trois ans après », pp. 195-197)

Ici, les deux régimes temporels de l'expérience et de l'existence se confrontent : le temps du prime actant, subjectivé, celui du « je », entre en conflit avec le temps du tiers actant, objectivé et finalisé, celui du « sort », de la « création immense », du « on ». Se trouvant dans une relation d'hétéronomie, le sujet ne peut pas se libérer de l'emprise du destinataire, « régulateur de l'hétéronomie »⁵¹⁴, et, partant, du temps que celui-ci définit. Le temps de l'existence, en l'occurrence le "temps du sort", est un temps « unidirectionnel »⁵¹⁵, qui va « d'une borne initiale à une borne finale, un cours orienté et

⁵¹⁴ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 92.

⁵¹⁵ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 92.

régi par un "devoir être" »⁵¹⁶. Aussi le temps de l'expérience, en tant que vécu, quelle que soit son importance, est-il nécessairement reversé « dans la série des événements programmés par un tiers, le tiers actant »⁵¹⁷, « signe du passage à l'hétéronomie »⁵¹⁸. Le sujet se situe donc dans un constant mouvement d'embrayage/débrayage entre deux régimes temporels : tout en éprouvant des passions, il lui est tout le temps rappelé qu'il est sous l'emprise du destinataire.

Dans ces vers, le temps de l'expérience et celui de l'existence sont reliés à un enjeu aspectuel et modal. Selon le champ de présence du sujet, le « je » affirme le perfectif (« Il est temps que je me repose », « J'ai fait ma tâche et mon devoir », « J'ai fini », « je veux qu'on me laisse »), alors que le « on » affirme l'imperfectif (« Que veut-on que je recommence ? », « Que vient-on rallumer sans cesse » ?). En termes modaux, le *vouloir* du sujet s'oppose au *devoir* imposé par le destinataire : *vouloir s'arrêter vs devoir continuer*. Les seuls objets recherchés par le sujet sont le "repos", la « paix » et le « silence », des grandeurs atones, demandées en réaction contre l'injustice du destinataire. De plus, l'« ombre » correspond au temps de l'expérience, et la lumière (« rallumer ») à celui de l'existence.

On peut montrer les différentes confrontations correspondant à l'opposition des régimes temporels dans un tableau :

Régime temporel	Temps de l'existence	Temps de l'expérience
Actant impliqué	Tiers actant	Prime actant
Brayage	Débrayage	Embrayage
Figure actorielle	« on », « sort », « création immense »	« Je »
Figure perceptible	Lumière	Ombre
Aspect dominant	Imperfectif	Perfectif
Modalité dominante	Devoir	Vouloir

⁵¹⁶ Jacques FONTANILLE, 2008b, p. 61.

⁵¹⁷ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 92.

⁵¹⁸ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 93.

En réalité, de la même manière que le sujet désespéré est envahi par la force du destinataire, le régime temporel attribué au destinataire, celui de l'existence, domine le régime temporel attribué au sujet, celui de l'expérience. À l'intérieur du temps de l'expérience, en fonction du point de vue adopté par le sujet, il existe différents phénomènes et catégories, en partie explicables en termes d'aspectualité, de tempo et de tonicité, que nous allons examiner.

2.5. L'aspectualité, le tempo, la tonicité

Notre hypothèse de départ pour cette section consiste à dire que le désespoir est un présent qui ne passe pas, un temps sans fin, duratif sans perspective de terminativité. Nous avons déjà vu plusieurs exemples qui le montrent. Voici un nouvel extrait :

Nous voici maintenant en proie aux deuils sans bornes,
Mère, à genoux tous deux sur des cercueils sacrés,
Regardant à jamais dans les ténèbres mornes
La disparition des êtres adorés ! (« Claire », p. 310)

Les expressions « sans bornes » et « à jamais » sont bien significatives : le désespoir est une sémosis infinie, une durée sans progression où rien ne commence et rien ne finit, c'est-à-dire que le désespoir est caractérisé par un *ne pas pouvoir finir* et *ne pas pouvoir commencer*, comme si cette passion était si diffuse dans l'extensité qu'il était impossible au sujet de la concentrer en intensité, impossible de transformer la durée en instant, mouvement nécessaire pour l'apparition des moments ponctuels de l'inchoativité et de la terminativité. L'aspect et le régime temporel dominants du désespoir sont donc de type "suspensif". Il s'agit d'un maintenant étiré, d'un présent élargi. En termes husserliens, chaque instant du désespoir passe pour être remplacé par le suivi, « rétention » et « protention »⁵¹⁹ permettant d'unifier ces différents instants comme moments d'un seul et même processus temporel.

⁵¹⁹ Voir Edmund HUSSERL, 1964 (1926), p. 38 et p. 71. Herman PARRET explique : « Husserl, et à sa suite Merleau-Ponty, construit la phénoménologie adéquate des formes temporelles de la conscience du temps. C'est que le "sentiment du temps" est systématiquement articulé autour d'un *moment de présence* qui inclut le double *horizon de rétention et de protention* » (2006b, p. 151). En réalité, la rétention élargit le présent mais uniquement sur le tout-juste-passé qui, grâce à la rétention même, reste encore là, présent. Mais, dès que

Dans *Les Contemplations*, cette vision désespérée est étendue à toute la vie et à tout « homme » :

L'homme est un puits où le vide toujours
Recommence. (« À ma fille », p. 32)

Toujours ignorance et misère !
L'homme en vain fuit,
Le sort le tient ; toujours la serre !
Toujours la nuit ! (« Ibo », p. 280)

L'adverbe « toujours » est significatif pour désigner cette étendue temporelle. Il n'est même pas question de "toutes les fois", mais nettement de « toujours », c'est-à-dire que cet univers sémiotique n'est pas composé d'une série d'instant, mais d'une durée constante. C'est, en réalité, le temps de l'existence qui est imposé au sujet, sans qu'il y ait un seul instant de repos, de liberté, et d'euphorie pour celui-ci. En outre, non seulement toute la vie est caractérisée par la dysphorie permanente du désespoir, mais aussi elle est courte :

Tout ce qu'il [= l'homme] voit est court, inutile et fuyant.

[...]

Rien ne lui fut donné, dans ses rapides jours,

[...]

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient ; (« À Villequier », p. 212)

L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé,

Et c'est avoir fini que d'avoir commencé. (« Un spectre m'attendait... », p. 283)

[...] rien ne dure (« Pleurs dans la nuit », p. 302, 307)

[...] la vie éclair ! (« Horror », p. 327)

le passé est un peu lointain, il n'est plus inscrit dans la présence actuelle et ne peut être ramené à la présence qu'au moyen du souvenir (souvenir secondaire). Quant à la protention, elle élargit en un sens la présence actuelle, mais la présence qu'elle donne à l'à-venir (au sein d'attentes) est, au contraire de la rétention, purement vide (pas de contenu). La protention participe donc à la constitution de l'horizon unifié du temps (présence actuelle d'un à-venir), mais de manière purement formelle et vide.

La brièveté de la vie, de l'ordre du *devoir*, va l'encontre du *vouloir* du sujet :

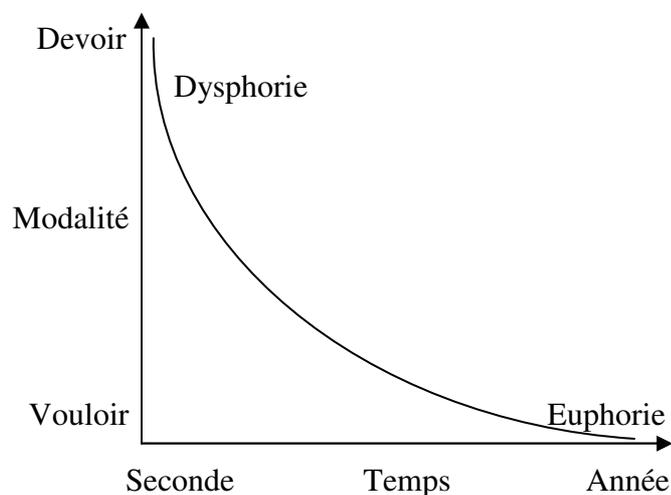
Il [= l'homme] expire en créant.

Nous avons la seconde et nous rêvons l'année ;

[...]

Nous voulons durer, vivre, être éternels. Ô cendre ! (« Pleurs dans la nuit », p. 288)

Le *devoir*, lorsqu'il est à l'opposé d'un *vouloir*, et qu'il le domine, devient générateur de la dysphorie ; en l'occurrence, cette opposition modale est d'ordre temporel :



L'éclat de la dysphorie provient de la concession qu'elle implique. Néanmoins, si, selon le locuteur, le désespoir fait partie des conditions de vie, et que tant que nous vivons, nous subissons cette condition, des moments euphoriques aussi existent, mais avec une différence énorme ; ils sont éphémères :

Tout plaisir, fleur à peine éclore

Dans notre avril sombre et terni,

S'effeuille et meurt, lis, myrte ou rose,

Et l'on se dit : "C'est donc fini !" (« Aimons toujours ! aimons encore », p. 105)

On constate l'apparition d'une fin précoce pour un parcours euphorique qui reste non-accompli : « fleur à peine éclore [...] S'effeuille et meurt ». « Tout plaisir », non-

duratif et non-accompli, s'oppose à « notre avril sombre et terni », duratif, sans terminativité. L'adjectif « Tout » insiste sur l'étendue maximale du phénomène.

En bref, la vie est courte et dysphorique, et à l'intérieur de cette courte vie dysphorique, les moments euphoriques sont passagers. L'euphorie correspond à la conjonction à l'objet de valeur (ou à la disjonction de l'anti-objet de valeur), et si les moments euphoriques sont passagers, c'est que la conjonction à l'objet de valeur, dont l'apparition est caractérisée par l'aspect singulatif, est passagère :

Jeunes amours, si vite épanouies, (« Lise », p. 51-52)

Dès qu'il [= l'homme] possède un bien, le sort le lui retire. (« À Villequier », p. 212)

C'est notamment en parlant de Claire, une jeune fille disparue que le locuteur aimait beaucoup, que la brièveté de l'existence (celle de Claire) et celle de la conjonction à l'objet de valeur (Claire en tant qu'objet de valeur du locuteur) s'exposent en même temps :

Quel âge hier ? Vingt ans. Et quel âge aujourd'hui ?

L'éternité. Ce front pendant une heure a lui.

[...]

Il n'a brillé qu'un jour, ce beau front ingénu. (« Claire P. », p. 250-251)

Voilà que tu n'es plus, ayant à peine été !

[...]

On sentait qu'elle avait peu de temps sur la terre,

Qu'elle n'apparaissait que pour s'évanouir,

[...]

Avant d'avoir rien fait et d'avoir rien souffert, (« Claire », pp. 308- 310)

La vie courte des êtres chers, entre en contraste avec la vie trop longue du locuteur :

J'ai bien assez vécu [...] (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Cet énoncé contient le mot « assez » qui exprime le rejet – en l’occurrence le rejet de ce monde, de continuer à vivre –, précédé de l’intensificateur « bien ». Il est alors question d’un refus intense. Cet énoncé, répété deux fois dans le poème, apparaît au début et à la fin d’une série de huit justifications, accompagnées de huit « puisque ». C’est-à-dire que le locuteur présente plusieurs preuves pour montrer qu’il a trop vécu. Ces justifications sont d’ordre actantiel (sujet abandonné par le destinataire et en manque de l’adjuvant : « [...] Puisque dans mes douleurs, / Je marche sans trouver de bras qui secourent »), modal (*ne pas pouvoir* qui se manifeste comme *vouloir* : « Puisque [...] / Ô ma fille ! j’aspire à l’ombre où tu reposes »), figuratif (« Puisque je suis à l’heure où l’homme fuit le jour »), perceptif (« [...] sent de tout la tristesse secrète », somatique (le corps est immobile : « Puisque je ris à peine aux enfants qui m’entourent, »), ou directement thymique (« Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs », « Puisque mon cœur est mort », etc.).

La même idée de l’excès temporel de la vie du locuteur contre l’insuffisance temporelle des êtres chers, est aussi exprimée dans d’autres vers :

Qui travaillait avant l’aurore,
Peut s’en aller avant le soir. (« Trois ans après », p. 195)

Maintenant que voici que je touche au tombeau
Par les deuils et par les années, (« Paroles sur la dune », p. 248)

Ils sont partis, pareils au bruit qui sort des lyres.
Et nous restons là, seuls, près du gouffre où tout fuit,
Tristes [...] (« Claire », p. 312)

Deux régimes temporels tensifs se confrontent : celui de « déjà » et celui de « pas encore »⁵²⁰ qui peut également se traduire, d’un autre point de vue, par « déjà trop »⁵²¹. Il s’agit de l’inversion des durées normales, celles qui correspondent à la logique implicative : deux durées non-désirées et non-attendues s’opposent, c’est-à-dire que nous sommes dans la logique concessive, dans deux sens différents, entre l’insuffisance et

⁵²⁰ Nous empruntons ces deux expressions à Claude ZILBERBERG (2006, p. 88), qui les a tirées lui-même de Paul VALÉRY.

⁵²¹ Claude ZILBERBERG, 2010, p. 59.

l'excès. D'un côté, on est au-deçà de l'attente, il est question de la segmentation avant la démarcation⁵²², de l'intervention de la terminativité là où le procès doit continuer ; de l'autre, on est au-delà de l'attente, il est question de l'absence de segmentation malgré l'arrivée de la démarcation, de la non-terminativité là où la terminativité doit intervenir. L'accompli reste non-accompli, et le non-accompli devient accompli ; ce qui est censé se poser comme réalisé, devient virtualisé, et ce qui est censé devenir virtualisé, demeure réalisé.

Pour reprendre la distinction de la tradition philosophique – où le "temps vécu" se scinde en deux conceptions différentes, celle de Bachelard qui considère le temps vécu comme « instant vécu »⁵²³, et celle de Bergson qui considère le temps vécu comme « durée vécue »⁵²⁴ –, dans le premier régime, le temps est bachelardien, il est essentiellement discontinu et c'est la « force d'émergence »⁵²⁵ qui domine, tandis que dans le deuxième régime, le temps est bergsonien, il s'agit d'une durée sans fissures et pleinement continue.

De plus, ces deux régimes obéissent à deux formes de tonicité et de tempo différentes : le premier régime est caractérisé par l'éclat et l'accélération, mais le deuxième par la médiocrité et la lenteur. Ils s'appliquent également à deux modes d'efficience

⁵²² Pour la segmentation et la démarcation, voir Jacques FONTANILLE, 1991b, p. 8. Il distingue « deux types de continuité et de discontinuité : tantôt *externe* au procès (c'est le cas de la démarcation et de la perceptivité), tantôt *interne* (c'est le cas de la segmentation et de la distinction, classique en sémiotique, entre "inchoatif", "duratif" et "terminatif" ».

⁵²³ Gaston BACHELARD note : « *Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant*. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants. Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transposer son être d'un instant sur un autre pour en faire la durée » (1993 (1931), p. 13) ; « On doit faire tenir dans une même pensée le regret et l'espérance. Synthèse sentimentale des contraires, voilà l'instant vécu » (1993 (1931), p. 99).

⁵²⁴ Henri BERGSON indique : « Comme nous n'avons point coutume de nous observer directement nous-mêmes, mais que nous nous apercevons à travers des formes empruntées au monde extérieur, nous finissons par croire que la durée réelle, la durée vécue par la conscience, est la même que cette durée qui glisse sur les atomes inertes sans y rien changer » (2007 (1889), p. 116) ; « Pour faire toucher du doigt cette différence capitale, supposons un instant qu'un malin génie, plus puissant encore que le malin génie de Descartes, ordonnât à tous les mouvements de l'univers d'aller deux fois plus vite. Rien ne serait changé aux phénomènes astronomiques, ou tout au moins aux équations qui nous permettent de les prévoir, car dans ces équations le symbole *t* ne désigne pas une durée, mais un rapport entre deux durées, un certain nombre d'unités de temps, ou enfin, en dernière analyse, un certain nombre de simultanités ; ces simultanités, ces coïncidences se produiraient encore en nombre égal ; seuls, les intervalles qui les séparent auraient diminué mais ces intervalles n'entrent pour rien dans les calculs. Or ces intervalles sont précisément la durée vécue, celle que la conscience perçoit : aussi la conscience nous avertirait-elle bien vite d'une diminution de la journée, si, entre le lever et le coucher du soleil, nous avions moins duré. [...] Mais ces unités de temps, qui constituent la durée vécue, et dont l'astronome peut disposer comme il lui plaît parce qu'elles n'offrent point de prise à la science, sont précisément ce qui intéresse le psychologue, car la psychologie porte sur les intervalles eux-mêmes, et non plus sur leurs extrémités » (2007 (1889), p. 145-147).

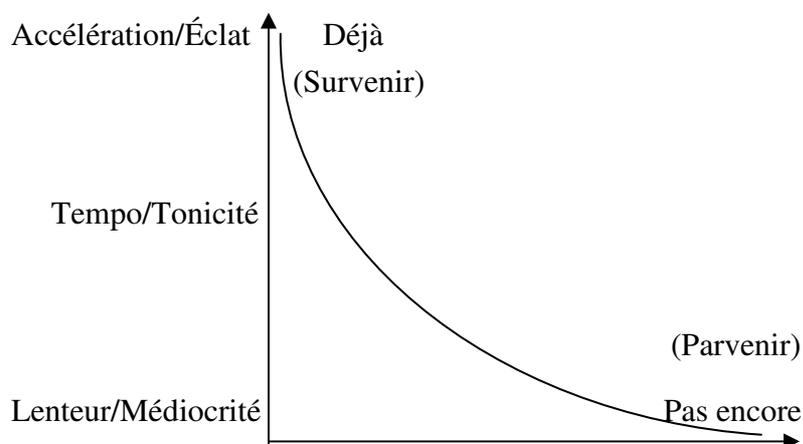
⁵²⁵ Denis BERTRAND, 2006a, p. 408.

différents : le premier est de l'ordre du *survenir*, mais le deuxième est de l'ordre du *parvenir*.

Dans notre recueil, le régime non-duratif a donc les caractéristiques suivantes : il est débrayé, c'est-à-dire qu'il n'est utilisé que pour évoquer les actants "non-je", c'est "l'instant vécu" qui domine, il s'agit de l'aspect non-accompli et non-duratif confinant à l'aspect ponctuel, alors que dans le régime duratif il s'agit de l'embrayage, c'est-à-dire que c'est un "je" qui est non seulement le sujet de l'énonciation, mais aussi l'objet de l'énonciation, c'est la "durée vécue" qui domine, l'aspect est sur-accompli et duratif. Le premier est atone et lent, de l'ordre du *parvenir*, tandis que le deuxième est tonique et accéléré, de l'ordre du *survenir*. On peut les synthétiser dans un tableau :

	Régime temporel 1	Régime temporel 2
Brayage actantiel	Débrayage actantiel	Embrayage actantiel
Formule tensive	Déjà	Pas encore
Unité temporelle	Instant	Durée
Quantité	Insuffisance	Excès
Aspect 1	Non-duratif	Duratif
Aspect 2	Terminativité non-attendue	Non-terminativité non-attendue
Aspect 3	Segmentation avant la démarcation	Démarcation sans segmentation
Aspect 4	Non-accompli	Sur-accompli
Destin de l'attente	Résolution de l'attente	Allongement de l'attente
Tempo (rythme)	Accélération	Ralentissement
Tonicité	Éclat	Médiocrité
Mode d'effcience	Survenir	Parvenir

On peut également montrer cette opposition sur un schéma tensif :



Court/ponctuel (non-accompli) Temporalité/Aspectualité Long/duratif (sur-accompli)

À part le déséquilibre général entre les moments euphoriques et les moments dysphoriques, il semble que ce qui crée l'état dysphorique chez le sujet, ce soit le contraste entre les deux régimes, l'un propre au locuteur, l'autre correspondant aux êtres-chers. S'il y avait plus de compatibilités entre les composantes de chaque régime, le locuteur ne serait pas désespéré, ou il le serait sans doute moins. Mais étant captif du destinataire, le sujet ne peut pas s'échapper de la condition dans laquelle il se trouve. En d'autres termes, l'aspectualité se trouve sous la dépendance des modalités dans la mesure où le sujet *ne peut pas ne pas faire (être)* devant le *pouvoir faire* maximal du destinataire : il *doit* subir ces deux régimes temporels concessifs tels quels.

Par ailleurs, le désespoir du recueil de Hugo est aussi déterminé par l'aspect itératif : non seulement en raison de la lenteur et de l'excès temporel (durativité exagérée), mais aussi à cause de la répétition des deuils, le locuteur se sent désespéré :

J'ai porté deuils sur deuils [...] (« Écrit en 1846 », p. 227)

Par les deuils et par les années, (« Paroles sur la dune », p. 248)

La pluralité du terme « deuils », et encore plus l'expression « deuils sur deuils » indiquent des moments réitérés du deuil. L'aspect itératif du désespoir est aussi évoqué concrètement :

J'ai perdu mon père et ma mère,
Mon premier-né, bien jeune, hélas !
[...]
Je dormais entre mes deux frères ;
Enfants, nous étions trois oiseaux ;
Hélas ! le sort change en deux bières
Leurs deux berceaux.

Je t'ai perdu, ô fille chère, (« En frappant à une porte », p. 360)

On est témoin de la mort de plusieurs êtres chers, aussi bien le père que la mère, aussi bien deux frères que deux enfants, et la plus récente et la plus touchante étant celle de sa fille, il s'adresse à elle, alors que les autres êtres chers sont débrayés.

On constate donc plusieurs éléments d'ordre aspectuel dans la production du désespoir du locuteur hugolien : accompli, non accompli, duratif, ponctuel, terminatif, singulatif, itératif, etc., mais aussi d'ordre rythmique et tonique.

Dans cette section, nous avons tenté d'examiner la temporalité et son rapport avec le désespoir dans *Les Contemplations*, à travers différentes catégories qui s'y prêtaient : temps passé, présent et futur, temps irréprésentable du non-sujet et temps représentable du sujet et du quasi-sujet, temps de l'existence et celui de l'expérience, l'aspectualité et le tempo, etc. Nous avons insisté sur l'importance de la temporalité dans la structure du recueil de poèmes, et dans le contenu du désespoir même, sur le va et vient entre le présent et trois types de passé (dysphorique et euphorique produisant le désespoir, et dysphorique réapparu par le désespoir), sur l'itérativité du désespoir hugolien, sur la domination du temps de l'expérience par le temps de l'existence, sur la confrontation dans la durée de la vie du locuteur et celle des êtres chers, sur l'opposition entre la brièveté de l'euphorie et la longévité de la dysphorie... Tout cela est indépendant et à l'opposé du *vouloir* du sujet, et montre encore une fois la confrontation des forces disproportionnées entre le sujet et le

destinateur, qui se manifeste en l'occurrence sous forme temporelle, et qui implique le désespoir.

Dans la section suivante, nous allons aborder une autre dimension du recueil en rapport avec le désespoir, à savoir le corps et la perception.

3. Les expressions somatiques et la perception

Dans cette section, après un bref exposé théorique sur le corps, la perception et leur rapport avec la passion, et plus généralement avec la production de la signification, nous allons examiner le corps et ses expressions dans *Les Contemplations* : le corps de notre sujet désespéré est un corps qui dysfonctionne, qui est modalisé par le *ne pas pouvoir faire*, et qui apparaît sous trois formes reliées : un corps à tempo ralenti confinant à l'immobilité, un corps incapable d'homogénéiser l'intéroceptivité et l'extéroceptivité, un corps dépourvu de la perception commune mais doté d'une perception propre, et tout cela a pour conséquence le dérèglement de la communication avec les autres acteurs.

3.1. Généralités théoriques

Contrairement à Saussure pour qui le signe était un concept complètement désincarné, la sémiotique, en s'inspirant de la phénoménologie, ne considère plus la relation entre les deux plans du langage comme une pure relation formelle d'ordre logico-sémantique, dite de "présupposition réciproque", mais considère la proprioceptivité comme une charnière qui participe en même temps au plan du contenu (« parce qu'elle *ressent* – tensivité – ») et au plan de l'expression (« parce qu'elle *exprime* – phorie – »⁵²⁶). C'est-à-dire que la fonction sémiotique « résulte de la prise de position d'un corps propre, qui détermine un domaine intéroceptif et un domaine extéroceptif, puis du rabattement de ces deux domaines l'un sur l'autre, par l'effet de la médiation proprioceptive »⁵²⁷ : « c'est la sensation du corps propre [...] qui permet au sujet de se dire : ce que je sens à l'intérieur et ce que je sens à l'extérieur sont en relation, ce sont les deux faces d'une même expérience.

⁵²⁶ Jacques FONTANILLE, 1998b, p. 3.

⁵²⁷ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 250-251.

En ce sens, le corps propre médiatise et homogénéise (ou permet l'homogénéisation de) l'expérience sémiotique »⁵²⁸. C'est donc le corps propre qui assure l'ajustement entre les deux plans du langage, et qui, par sa médiation, permet au monde « l'accès à l'univers du sens »⁵²⁹ : pas de sens sans le corps.

Ainsi le corps sert-il de « support matériel de la signification »⁵³⁰. Il occupe la position du centre de l'instance de discours, autour duquel s'organise tout ce qui intervient dans son champ de présence. « Le corps est le véhicule de l'être au monde »⁵³¹ : il entre en contact immédiat avec le monde, avec les objets du monde et avec autrui, et enregistre ce qui se passe autour de lui. Ce corps n'est pas un « corps énoncé », mais un « corps énonçant »⁵³², un corps, qui, tout d'abord, perçoit. Il existe une corrélation directe entre le corps et la perception : « Percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps »⁵³³. Pourtant, la perception « n'est pas [...] un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux »⁵³⁴. La perception joue donc un rôle essentiel dans la production de la signification : elle peut être considérée « comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification »⁵³⁵, comme « la pierre de touche dans nos efforts pour comprendre le monde du sens commun »⁵³⁶. C'est-à-dire que s'établit une interdépendance entre le corps, la perception et la signification.

De plus, le corps et la perception ont des rapports indispensables et étroits avec la passion. En effet, le corps sémiotique est un corps « sentant, percevant, réagissant »⁵³⁷ qui « fait savoir »⁵³⁸, qui rend « la passion éprouvée reconnaissable par soi-même et par autrui »⁵³⁹ : « Sans l'expression somatique qui l'accompagne, l'actant est incapable

⁵²⁸ Jacques FONTANILLE, 1993d, p. 101.

⁵²⁹ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 324.

⁵³⁰ Jean-Claude COQUET, 1997, p. 8.

⁵³¹ Maurice MERLEAU-PONTY, 1976 (1945), p. 97.

⁵³² Jean-Claude COQUET, 2007, p. 263.

⁵³³ Maurice MERLEAU-PONTY, 1996 (1989), p. 104. Rappelons que le corps propre, construit dans la perception, est différent du corps réel.

⁵³⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, 1976 (1945), p. V.

⁵³⁵ Algirdas Julien GREIMAS, 2007 (1966), p. 8.

⁵³⁶ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 324.

⁵³⁷ Algirdas Julien GREIMAS, Jacques FONTANILLE, 1991, p. 324.

⁵³⁸ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 264

⁵³⁹ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 230.

d'éprouver la passion qui l'anime : certes, il peut "savoir" qu'il est amoureux, qu'il est en colère ou qu'il a peur, sans la manifestation somatique, mais il n'"éprouve" pas l'amour, il n'est pas en colère, il n'a pas peur »⁵⁴⁰. Ainsi le corps propre est-il « à la fois la source des sensations, la cible affectée, mais aussi le contrôle qui assure leur orientation »⁵⁴¹. L'expression somatique rappelle en fait que « l'affect intéresse d'abord le corps »⁵⁴². Quant à la perception, dès lors que la perception procure une représentation sensible des situations figuratives, elle procure des modalisations, des réactions d'euphorie/dysphorie, elle donne accès à la dimension sensible des polarités axiologiques. Mais c'est la dimension la plus superficielle de la passion, celle qui se développe dans la relation avec la figurativité, à savoir la couche la plus superficielle du sens, qui offre un simulacre de la perception.

3.2. Le corps, le tempo, l'aspectualité

La prise de conscience du sujet de sa situation modale, actantielle, temporelle, aspectuelle, etc., produit un effet, certes, mais elle ne suffit pas pour qu'il éprouve le désespoir : pour cela, il faut que le sujet en aperçoive des effets sur son corps propre, ce qui rend en même temps la passion directement perceptible par les autres. Si le corps "fait savoir", il le fait avant tout avec son tempo et son aspectualité spécifiques, de même que ceux-ci se manifestent avant tout à travers le corps : le tempo et l'aspectualité constituent surtout « le profil des tensions ressenties par le corps propre »⁵⁴³.

Le mouvement du corps désespéré dans *Les Contemplations* est tout à fait conforme aux régimes rythmique et aspectuel, que nous avons déjà étudiés ; il est défini par la lenteur durative :

[...] je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
[...]
Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;

⁵⁴⁰ Jacques FONTANILLE, 2002, p. 621.

⁵⁴¹ Jacques FONTANILLE, 2004, p. 100-101.

⁵⁴² Jacques FONTANILLE, 1999a, p. 70

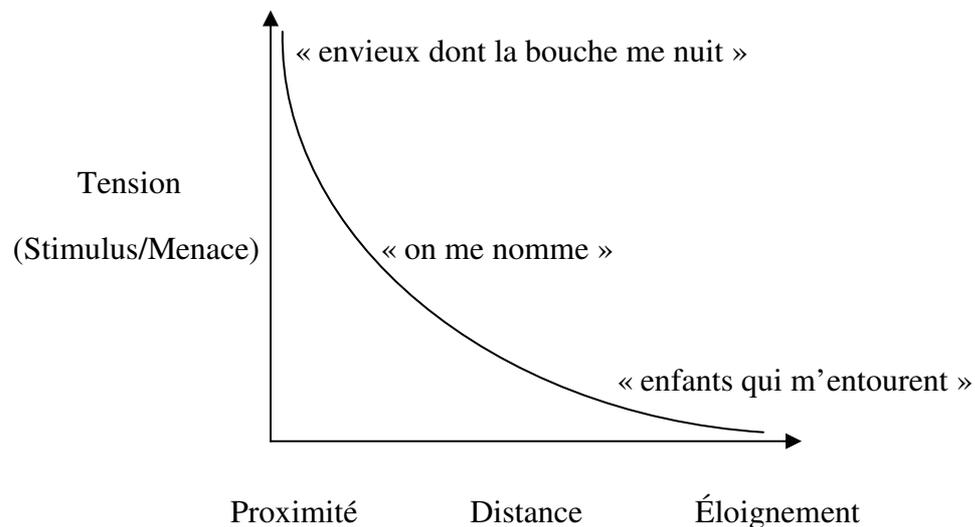
⁵⁴³ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 229.

[...]

Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,

Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit. (« Veni, vidi, vixi », p. 209-210)

On constate que le locuteur-sujet « ri[t] à peine », son « regard ne s'ouvre qu'à demi », « ne [s]e tourne plus », « ne daigne plus [...] Répondre ». Ces expressions, manifestant la lenteur et le dysfonctionnement du corps, sont accompagnées des termes qui intensifient l'effet produit ; il « ri[t] à peine aux enfant qui [l']entourent » : rappelons que les enfants sont des êtres euphorisants dans le discours hugolien, et pourtant même eux ne le rendent pas joyeux ; « Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi » : l'adverbe de temps augmente l'effet de présence et la sensibilité évoquée ; « Je ne me tourne plus même quand on me nomme » : la deuxième proposition, surtout avec le terme « même », amplifie l'effet concessif produit, c'est-à-dire que non seulement dans une situation normale, mais aussi avec un stimulus qui exigerait une réaction, il ne réagit pas ; « Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse, / Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit » : le terme « même » joue toujours le même rôle, mais cette fois, il s'agit d'un stimulus plus fort, dans la mesure où ce n'est plus le « on » qui le « nomme », mais « l'envieux dont la bouche [lui] nuit » ; et pourtant toute réaction est absente. Il s'agit en effet d'une tension montante dans les expressions utilisées :



Plus la force du stimulus augmente, plus elle est proche, et même plus elle est menaçante : on passe d'un sujet (autre que le locuteur) passif (« les enfants ») à un sujet actif (« on »), et de celui-ci à un anti-sujet (« envieux »). Si l'expression « enfants qui

m'entourent » est la plus atone et la moins intense, l'expression « envieux dont la bouche me nuit », vu la concession qu'elle signale, est la plus tonique et la plus intense. C'est pourquoi, l'absence de toute manifestation corporelle est de plus en plus surprenante ; cela souligne de plus en plus le dysfonctionnement du corps.

De plus, si nous n'avons pas utilisé l'expression « mon regard ne s'ouvre qu'à demi » sur le schéma, c'est que nous n'avons pas mis les manifestations somatiques, mais les stimuli, et cette expression n'est accompagnée d'aucun stimulus ; sinon, on peut dire que la tension est la plus basse dans cette expression somatique.

Dans d'autres situations, cette immobilité se fait aussi remarquer :

Je suis triste, et je marche au bord des flots profonds

Courbé comme celui qui songe.

[...]

Et je reste parfois couché sans me lever (« Paroles sur la dune », p. 249)

S'il reste « couché sans [se] lever, et s'il est « Courbé », c'est que le fonctionnement de son corps est troublé.

Toutes ces manifestations somatiques sont reconnaissables par le sujet même, ce qui lui permet d'éprouver l'état d'âme dysphorique. Mais des manifestations semblables peuvent aussi être reconnaissables par autrui ; c'est ce que l'on observe dans le passage ci-dessous, où le locuteur décrit les manifestations corporelles des parents désespérés d'une enfant morte :

[...] La mère au cœur meurtri,

Pendant qu'à ses côtés pleurait le père sombre,

Resta trois mois sinistre, immobile dans l'ombre,

L'œil fixe, murmurant on ne sait quoi d'obscur,

Et regardant toujours le même angle du mur.

Elle ne mangeait pas ; sa vie était sa fièvre ;

Elle ne répondait à personne ; sa lèvre

Tremblait ; on l'entendait, avec un morne effroi,

Qui disait à voix basse à quelqu'un : – Rends-le-moi ! – (« Le revenant », p. 157)

Dans ce passage, le comportement du père est peint de façon sommaire : il « pleurait » ; alors que la conduite de la mère contient plusieurs expressions somatiques, qui se rapportent à l'immobilité : elle est restée « immobile », « [l]'œil fixe », « regardant toujours le même angle du mur », « ne mangeait pas », « ne répondait à personne », et « sa lèvre [t]remblait », indices du dysfonctionnement du corps. En plus, l'un des motifs hugoliens, à savoir la faiblesse de la femme en comparaison avec l'homme⁵⁴⁴, est ici présent : il est donc également manifeste dans les expressions somatiques des moments dysphoriques.

En bref, comme l'indique Hugo dans *Les Misérables*, « il y a de la congélation dans le désespoir »⁵⁴⁵. Cette « congélation » se montre tout d'abord par la dimension rythmique et aspectuelle du corps. Toutes ces lenteurs et immobilités inhabituelles, d'ailleurs duratives, montrent que le corps désespéré est un corps passif, un « organisme *dérégulé* »⁵⁴⁶, qui est aussi doté dans *Les Contemplations* d'autres propriétés plus précises que nous allons étudier.

3.3. Le corps et la perception

Nous avons déjà expliqué que c'est le corps propre qui doit assurer l'homogénéisation entre le monde intérieur et le monde extérieur. Ces deux mondes, chez le sujet désespéré des *Contemplations*, loin d'être homogènes, ont trait à deux univers thymiques opposés : l'euphorie à l'extérieur, et la dysphorie à l'intérieur. Cela va tout à fait dans le sens du corps *dérégulé* que nous avons étudié ; c'est comme si le corps jouait le rôle d'un "anti-sujet", car au lieu d'homogénéiser, il contribue à hétérogénéiser les deux univers :

⁵⁴⁴ Par exemple, on lit dans *Les Contemplations* : « Souffle qui courbe un homme et qui brise une femme » (« Melancholia », p. 119) ; « moi qui fus faible comme une mère » (« À Villequier », p. 214), etc.

⁵⁴⁵ Victor HUGO, 1998 (1862), p. 1557-1558.

⁵⁴⁶ François KERLOUEGAN, 2006, p. 245. Il indique à propos de certains romans romantiques : « À la différence de l'harmonie et de la régularité du corps classique, le corps romantique fonctionne donc sur un mode violemment rythmique, contradictoire – et ceci le rend par là même inapte à participer au monde. Il se donne alors comme un objet sans cesse rejeté du mouvement universel. Fonctionnant à contretemps, il est un organisme *dérégulé*. C'est parce qu'il est le terrain d'activité du conflit entre le désir et la conscience de son impossible réalisation que le corps malade se donne à voir de manière si traditionnelle. La versatilité du corps romantique apparaît bien comme une somatisation du divorce entre le moi et le monde. En un mot, le dysfonctionnement du corps mime l'impossible réconciliation entre l'esprit et le sensible » (2006, p. 245).

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ; (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Ce n'est pas que le locuteur projette son état intérieur sur le monde extérieur, ou que celui-ci, tel qu'il est perçu, affecte le monde intérieur, mais il existe une frontière étanche entre les deux mondes : le locuteur perçoit que « la nature est en fête », qu'un « splendide amour » est mis en œuvre, d'ailleurs intensifié par le démonstratif « ce » ; pourtant, il est d'un « esprit sans joie », « sent de tout la tristesse secrète », et « fuit le jour ». Ce contraste est, en outre, considéré comme l'une des justifications (avec la conjonction « Puisque ») pour l'affirmation de la durée excessive de la vie du locuteur (« J'ai bien assez vécu ») : l'anomalie somatique intervient comme l'indice d'une anomalie temporelle.

Il s'agit en effet de deux univers thymiques totalement antagonistes, et cependant les deux sont perçus par le même sujet. Ce fait est aussi présent dans le passage suivant :

La clarté du dehors ne distrait pas mon âme.
La plaine chante et rit comme une jeune femme ;
Le nid palpite dans les houx ;
Partout la gaîté luit dans les bouches ouvertes ;
Mai, couché dans la mousse au fond des grottes vertes,
Fait aux amoureux les yeux doux.
[...]
Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure,
L'œil plein des visions de l'ombre intérieure,
Je songe aux morts, ces délivrés ! (« La clarté du dehors ne distrait pas... », p. 154-155)

L'univers extérieur est décrit, d'ailleurs de façon assez détaillée, avec un champ lexical très euphorique : « clarté », « chanter », « rire », « luire », « gaîté », « amoureux », « jeune femme », « doux », etc. et avec un adverbe important : « partout », qui souligne l'étendue maximale du fait. Mais, l'univers intérieur du locuteur est dysphorique : « L'œil plein des visions de l'ombre intérieure », il oublie « l'heure », « songe aux morts » ; et il est « seul » dans cette expérience de contemplation intérieure, c'est-à-dire que l'étendue du fait est minimale. Si l'extérieur constitue un actant collectif massif, l'intérieur ne

correspond qu'à un actant individuel isolé. En outre, le monde extérieur « ne distraie pas » le monde intérieur, c'est-à-dire que le sujet reste dans son univers subjectivé d'expériences, sans que l'univers objectivé d'événements l'influence : la borne est résistante, puisque le corps est tout à fait inopérant, sans perspective de l'opérativité. On peut montrer les principales oppositions dans un tableau, qui est également transposable en un schéma semi-symbolique :

	Intérieur	Extérieur
Thymie	Dysphorie	Euphorie
Axiologie	Mort	Vie
Niveau cognitif	Vision	Observation
Mobilité	Immobile	Mobile
Figure	Ombre (Nuit)	Lumière (Clarté/Jour)
Extensité	Restreinte	Diffuse
Actant	Individuel	Collectif

Cette confrontation entre l'intéroceptivité et l'extéroceptivité est aussi mentionnée dans d'autres poèmes :

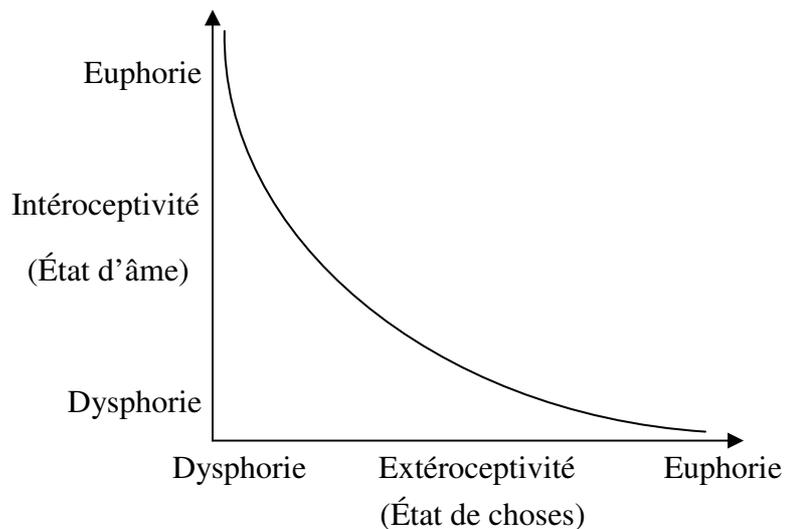
Elle [la lune] qui brille et moi qui souffre. (« Parole sur la dune », p. 249)

Dans ce vers, la valeur thymique (« souffre ») de l'intérieur est opposée à une valeur figurative (« brille ») de l'extérieur, ce qui indique la souplesse du schéma semi-symbolique que nous venons de présenter, dans la mesure où une catégorie sémiotique du monde intérieur est opposable à une autre catégorie sémiotique du monde extérieur : chacun de ces mondes constitue un univers sémantique cohérent, entre les composantes duquel s'instaurent des rapports indéniables.

Les vers suivants vont plus loin dans le contraste :

Et le cœur de la mère en proie à tant de soins,
Ce cœur où toute joie engendre une torture, (« Épitaphe », p. 144)

Ici, d'une part l'opposition est poussée aux extrémités, et d'autre part, une relation de cause-effet est établie : c'est l'euphorie par excellence à l'extérieur qui génère la dysphorie par excellence à l'intérieur. C'est comme si plus l'euphorie externe est élevée, plus la dysphorie interne est grande, c'est-à-dire qu'il existe une relation tensive inverse entre les deux univers thymiques :



Ce qui détermine la courbe de ce schéma, c'est le corps propre : s'il fonctionnait bien, la relation serait converse ; ici, la relation inverse signale effectivement que le corps est dérégulé.

Toutefois, le comportement du corps du sujet désespéré n'est pas toujours identique. Il peut arriver qu'il ne perçoive pas ce qui se passe à l'extérieur :

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendre vers Harfleur,
Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe

Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur. (« Demain, dès l'aube... », p. 210)

Contrairement aux autres extraits cités, ici le sujet ne perçoit pas l'extérieur, autrement dit, l'univers extérieur actualisé devient virtualisé ; il "ne voit rien", "n'entend rien" et "ne regarde rien" : le corps est totalement désactivé. C'est comme s'il s'agissait, dans les passages précédents, de deux instances distinctes (l'une qui percevait l'intérieur et l'autre l'extérieur, subsumées dans une seule instance métacognitive), dont celle qui voyait l'extérieur est ici supprimée, ou peut-être fusionnée dans la première, eu égard à la force de celle-ci.

En effet, pour reprendre les mots de Denis Bertrand, il est question d'un mouvement de « défigurativisation [qui] peut être homologué à une "désémotisation" : un parcours vers l'a-signifiante »⁵⁴⁷. Cependant, la présence des tropes (métaphore : « l'or du soir » ; synecdoque : « les voiles ») est significative, car elle révèle qu'une nouvelle réalité, tout à fait intérieure, a remplacé la réalité extérieure inaccessible. Cela, comme l'indique Jean-Michel Adam dans son analyse de ce poème, « apparaît comme l'indice d'une *absence au monde* qui ouvre pour le JE les portes d'une *autre existence* liée directement à sa progression vers le Tu-Tombe »⁵⁴⁸. Le locuteur, le « mort-vivant »⁵⁴⁹, s'il est face à un univers inaperçu, il est, en revanche, face à un autre univers hautement perçu.

En outre, les quatre principaux "régimes discursifs" sont impliqués. La passion subie, étant brusque et forte, a entièrement paralysé la perception du sujet, et celle-ci a cédé la place à la dimension cognitive et à la dimension actionnelle : d'une part, « le dos courbé, les mains croisées », « les yeux fixés sur [ses] pensées » sont des gestes qui suggèrent le retour à l'intérieur et à la méditation, donc à une cognition profonde ; d'autre part, « Je marcherai », « je partirai » (ce dernier syntagme est utilisé dans le premier vers du poème, que nous n'avons pas cité ici) sont des actions, et la destination est mentionnée dans les deux derniers vers : il veut aller sur la tombe de sa fille disparue, puisqu'il pense qu'en

⁵⁴⁷ Denis BERTRAND, 1990, p. 116.

⁵⁴⁸ Jean-Michel ADAM, 1976, p. 344.

⁵⁴⁹ Jean-Michel ADAM, 1976, p. 349. ADAM ajoute : « Les textes qu'on a l'habitude d'expliquer par la mort de Léopoldine sont bien moins relatifs à la mort de celle-ci qu'à *la mort du poète*. En résumé on peut dire que l'écriture *produit* un destinataire (Tu-Toi) qui permet au JE d'être constitué comme sujet de discours. Dire la mort de Tu-Léopoldine, c'est pour le scripteur, vivre sa propre mort dans et par l'écriture, c'est produire un sujet-JE à son tour *absent* » (1976, p. 349). Cela rejoint l'indication de la préface du recueil : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » (p. 25).

rapprochant son corps du symbole du corps de sa fille, il pourra mieux présentifier l'absence.

3.4. La communication avec les autres

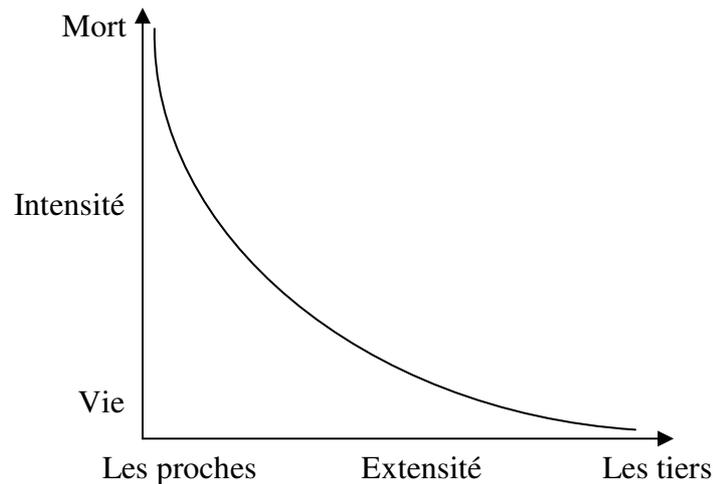
Le dysfonctionnement du corps, conduisant à l'hétérogénéité entre l'intérieur et l'extérieur ou l'absence de toute perception extérieure, est l'une des sources de la solitude et de la non communication ou de l'anti-communication⁵⁵⁰ du sujet avec les autres. Nous avons déjà vu des exemples de la solitude du sujet. Nous citons ici un extrait où la communication avec les autres acteurs (en l'occurrence les lecteurs) est brouillée :

Mais songez à ce que vous faites !
Hélas ! cet ange au front si beau,
Quand vous m'appellez à vos fêtes,
Peut-être a froid dans son tombeau.
[...]
Quoi ! lorsqu'à peine je résiste
Aux choses dont je me souviens,
Quand je suis brisé, las et triste,
Quand je l'entends qui me dit : "Viens !"

Vous voulez que j'aspire encore
Aux triomphes doux et dorés !
Que j'annonce aux dormeurs l'aurore !
Que je crie : "Allez ! espérez !" (« Trois ans après », p. 198-199)

Il s'agit toujours de deux espaces distincts : euphorie à l'extérieur (« fêtes »), et la dysphorie à l'intérieur (« brisé, las et triste »). L'espace extérieur, public et diffus, est composé d'individus interchangeables, tandis que l'espace intérieur, privé et restreint, est composé d'individus uniques, irremplaçables : le locuteur et le simulacre de sa fille morte. On peut le montrer sur un schéma :

⁵⁵⁰ Voir le carré sémiotique de Jacques FONTANILLE, 1990, p. 42 : communication, anti-communication, non anti-communication, non communication.



La mort des proches, en raison de la concession qu'elle implique, est tonique et intense ; c'est pourquoi elle envahit le sujet et son champ de présence : celui-ci perd sa profondeur et sa perspective, et se réduit au corps propre, qui, à son tour, fonctionne mal.

En réalité, les caractéristiques des acteurs et le contraste thymique affectent les systèmes axiologiques : les valeurs entrent en conflit ; d'où l'absence de toute intersubjectivité et l'anti-communication entre les membres des espaces. Le conflit des valeurs se manifeste sous forme de modalités : *vouloir faire vs ne pas vouloir faire*. Par exemple, les lecteurs *veulent* qu'il donne des messages d'espoir, mais il *ne veut pas* (ou *ne peut pas*). Le sujet assume son identité dysphorique irréductible : il est dans la position de l'« unité intégrale »⁵⁵¹. Ce désespoir correspond au deuxième type de désespoir défini par le psychiatre et psychanalyste, Bernard Brusset : « le désespoir s'exprime verbalement : c'est "être seul, comme mort" »⁵⁵².

La communication dérégulée va avec le corps dérégulé.

Le corps du sujet désespéré des *Contemplations* dysfonctionne de différents points de vue. Lui aussi est en effet sous l'influence de la disproportion des forces entre le sujet et

⁵⁵¹ Voir le carré sémiotique de GREIMAS (1976b, p. 98) : « unité intégrale », « totalité partitive », « totalité intégrale » et « unité partitive ». Par ailleurs, on peut comparer la position du locuteur de Hugo avec celle du locuteur de KHAGHANI, le poète iranien du XII^e siècle, qui a composé des poèmes en deuil de son fils disparu : le locuteur, loin de refuser la communication avec les lecteurs, s'adresse à eux en leur demandant de venir vers lui, et de le soulager (2005 (XII^e siècle), p. 158) ; ou bien il donne aussi la parole au simulacre du fils, qui, à son tour, s'adresse aux lecteurs en leur demandant de l'aide (2005 (XII^e siècle), p. 406).

⁵⁵² Bernard BRUSSET, 2002, p. 99. Il ajoute : « Un esprit mal tourné pourrait entendre un double sens : être seul et mort, ou être le seul mort, alors que d'autres auraient pu l'être » (2002, p. 99).

le destinataire tout-puissant, qui non seulement définit les autres systèmes modaux, et détermine les systèmes temporels auxquels le sujet a affaire, mais aussi lui *fait éprouver* le désespoir par le dysfonctionnement somatique, parfois accompagné du dysfonctionnement perceptif, l'isole et intensifie sa souffrance par le manque de communication avec les autres.

Chapitre III

Sujet en devenir : vers l'espoir

Le sujet désespéré des *Contemplations* éprouve également d'autres passions dans son parcours syntagmatique. Nous envisageons d'analyser dans ce chapitre le parcours passionnel de ce sujet en trois temps, qui correspondent à trois moments décisifs de ses états d'âme, à savoir la colère, la soumission ou le retour au désespoir, et, finalement, l'espoir.

1. De la colère

Si le désespoir est prolongé un peu partout dans *Les Contemplations*, la colère n'apparaît que très localement, notamment dans le poème « Trois ans après ». La passion exprimée peut être interprétée comme la colère, mais aussi comme la révolte contre Dieu. Puisque cet état d'âme est très provisoire, et surtout qu'il n'a aucun effet actionnel, nous utilisons plutôt le terme de colère pour le désigner, mais il s'agit en réalité d'une colère révoltée. Nous citons les treize strophes concernées en intégralité et, dans un premier temps, nous procéderons à leur analyse en suivant le fil du texte, et dans un deuxième temps, nous essayerons d'en dégager les enjeux qui permettront de comparer le moment de la colère avec les moments du désespoir.

1.1. La colère au centre

L'humble enfant que Dieu m'a ravie
Rien qu'en m'aimant savait m'aider ;
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder.

Si ce Dieu n'a pas voulu clore
L'œuvre qu'il me fit commencer,
S'il veut que je travaille encore,
Il n'avait qu'à me la laisser !

Il n'avait qu'à me laisser vivre
Avec ma fille à mes côtés,
Dans cette extase où je m'enivre

De mystérieuses clartés !

Ces clartés, jour d'une autre sphère,
Ô Dieu jaloux, tu nous les vends !
Pourquoi m'as-tu pris la lumière
Que j'avais parmi les vivants ?

As-tu donc pensé, fatal maître,
Qu'à force de te contempler,
Je ne voyais plus ce doux être,
Et qu'il pouvait bien s'en aller ?

T'es-tu dit que l'homme, vaine ombre,
Hélas ! perd son humanité
À trop voir cette splendeur sombre
Qu'on appelle la vérité ?

Qu'on peut le frapper sans qu'il souffre,
Que son cœur est mort dans l'ennui,
Et qu'à force de voir le gouffre,
Il n'a plus qu'un abîme en lui ?

Qu'il va, stoïque, où tu l'envoies,
Et que désormais, endurci,
N'ayant plus ici-bas de joies,
Il n'a plus de douleurs aussi ?

As-tu pensé qu'une âme tendre
S'ouvre à toi pour mieux se fermer,
Et que ceux qui veulent comprendre
Finissent par ne plus aimer ?

Ô Dieu ! vraiment, as-tu pu croire
Que je préférerais, sous les cieux,
L'effrayant rayon de ta gloire
Aux douces lueurs de ses yeux ?

Si j'avais su tes lois moroses,
Et qu'au même esprit enchanté
Tu ne donnes point ces deux choses,
Le bonheur et la vérité,

Plutôt que de lever tes voiles,
Et de chercher, cœur triste et pur,
À te voir au fond des étoiles,
Ô Dieu sombre d'un monde obscur,

J'eusse aimé mieux, loin de ta face,
Suivre, heureux, un étroit chemin,
Et n'être qu'un homme qui passe
Tenant son enfant par la main ! (« Trois ans après », p. 196-197)

Dans ce passage, il s'agit d'une relation polémique entre le sujet et le destinataire. Il commence avec la mise en accusation de Dieu : celui-ci a « ravi » l'enfant du locuteur. « Ravier » est défini par le dictionnaire *Littré* comme « Enlever de force, par violence » ; « Ôter, priver de ». L'acte de Dieu, ayant pour conséquence la privation du sujet de son objet de valeur, et d'ailleurs accompagné de « force » et de « violence », indique donc la mauvaise fois et la tension. L'objet de valeur est évoqué dans le contexte d'un passé heureux, et son *savoir faire* ainsi que son *pouvoir faire* sont mis en valeur (« Rien qu'en m'aimant savait m'aider »). La deuxième et la troisième strophes insistent sur la divergence aspectuelle qui correspond à une confrontation modale : le programme d'abrègement aspectuel du locuteur s'oppose au programme d'allongement aspectuel de Dieu, et le locuteur est obligé de subir deux *devoirs* (*ne pas pouvoir ne pas faire*) : laisser sa fille partir et continuer à vivre. S'il a dû subir le premier *devoir*, dans un monde sans le véritable objet de valeur, il désire, au moins, ne pas subir le deuxième. En réalité, l'attitude de Dieu est dénoncée comme inconséquente, comme s'il ne savait pas ce qu'il voulait : on est au bord du blasphème. Autant l'image de la fille est méliorative, autant la figure de Dieu est péjorative. Le locuteur actualise un marchandage, un échange qui n'a pas eu lieu : Dieu aurait pu laisser la fille, et de son côté le locuteur aurait poursuivi son œuvre. La répétition de la formule « ne ... que » renforce la focalisation péjorative.

L'isotopie de la péjoration de Dieu se prolonge dans la strophe suivante, avec le verbe "vendre" et le verbe "prendre", dans une formulation qui évoque le modèle de l'interrogation judiciaire face à un voleur. Par ailleurs, Dieu est considéré comme « jaloux », c'est-à-dire qu'au plan du faire, il contredit sa nature qui est la bonté, il garde pour soi au lieu de donner. Le locuteur, en adoptant le point de vue de Dieu, lui attribue le même statut que lui-même, il le réduit du statut du destinataire au statut de l'anti-sujet : à la jalousie, la rivalité est intrinsèque, et celle-ci n'est possible qu'entre deux actants du même statut autour d'un seul objet de valeur. Cette qualification met également l'accent sur l'importance de l'objet de valeur : même Dieu refuse de le partager, il veut l'avoir en exclusivité. De plus, pour reprendre les termes de Zilberberg, on a affaire à la « syntaxe extensive »⁵⁵³ : selon le locuteur, Dieu pratique une opération de « tri » en jugeant que les grandeurs sont incompatibles, il est du côté des « valeurs d'absolu » ; alors que le locuteur,

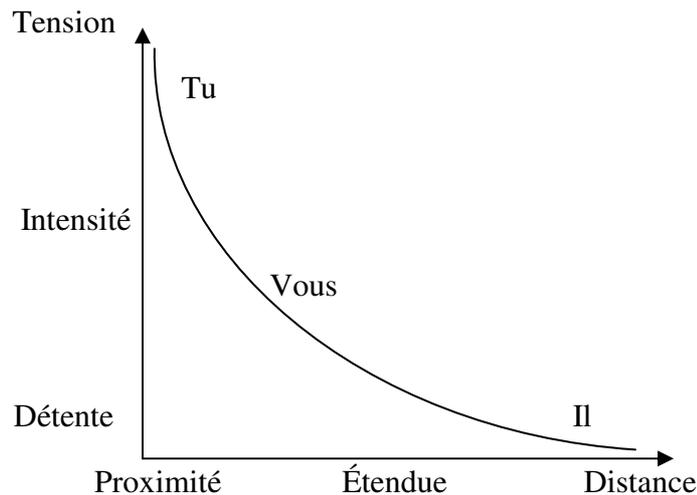
⁵⁵³ La « syntaxe extensive » s'applique à « la syntaxe qui intéresse les états de choses » ; elle est caractérisée par deux grandes opérations : le « mélange » et le « tri » (Claude ZILBERBERG, 2006, p. 221-222 et p. 240).

généreux, reconnaît que les grandeurs peuvent être distribuées sans dommage, il pratique une opération de « mélange », il est du côté des « valeurs d'univers »⁵⁵⁴.

Par ailleurs, dans cette strophe, un changement énonciatif essentiel, maintenu jusqu'à la fin, se fait jour : Dieu qui était en dehors de la scène d'énonciation, y entre soudainement. Cette modification de mode d'énonciation est d'autant plus importante que « Dieu » est presque toujours, au cours du recueil, un « il », – contrairement au mot « Seigneur », qui apparaît souvent en situation d'énonciation⁵⁵⁵ –. Sa présence sur la scène d'énonciation est donc rare, mais s'il se manifeste, il est toujours accompagné d'un adjectif, tantôt en vouvoiement, tantôt en tutoiement. Par exemple : « Dieu tout-puissant » (« Lettre », p. 87), « Dieu sévère » (« Claire P. », p. 252), « Dieu serein » (« Pleurs dans la nuit », p. 294) en vouvoiement ; « Grand Dieu » (« La vie aux champs », p. 36) en tutoiement, dans une situation d'éloge ; mais, dans le passage que nous venons de citer, le tutoiement est utilisé dans une situation de reproche : « Dieu jaloux ». On peut montrer ces évolutions énonciatives sur un schéma tensif :

⁵⁵⁴ Le « point de vue tensif [...] distingue [...] entre des valeurs d'absolu visant l'exclusivité et des valeurs d'univers visant la diffusion [...] : ici priorité accordée au mélange, là au tri » (Claude ZILBERBERG, 2006, p. 241). D'autre part, dans le poème qui précède « Trois ans après », à savoir « Aime celui qui t'aime... », la même situation, susceptible de produire la jalousie, se fait jour : un autre actant aime sa fille, et veut se l'approprier. Mais la jalousie est tout à fait absente, car le sujet est soumis au *faire devoir* imposé : « Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui. / – Adieu ! – Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre ! / Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre. / Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui ! / Ici, l'on te retient ; là-bas, on te désire. / Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir. / Donne-nous un regret, donne-leur un espoir, / Sors avec une larme ! entre avec un sourire ! » (p. 194).

⁵⁵⁵ On peut visiblement observer ce contraste énonciatif entre les termes « Dieu » et « Seigneur » dans le vers suivant, valable pour le recueil entier : « J'ai dit à Dieu : "Seigneur, jugez où nous en sommes [""] » (« Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres », p. 284).



Le passage au « tu » produit donc ici un effet de rapprochement, de face à face, d'accélération et d'augmentation de la tension. Cette transformation énonciative du « il » au « tu », correspond au changement d'étape selon la séquence canonique de la colère, que l'on peut présenter, à la suite de Greimas⁵⁵⁶ et de Fontanille⁵⁵⁷, en huit étapes : manque, incapacité, confiance, attente, frustration, mécontentement, agressivité, explosion⁵⁵⁸. Si, au moment de la « frustration » – phase commune avec le désespoir, qui émerge lorsque le sujet éprouve le manque « sur le fond de la confiance et de l'attente déçues », lorsqu'il « réactualise la promesse de conjonction antérieure »⁵⁵⁹, et qui apparaît dans les strophes qui précèdent celles que nous avons citées dans cette section : « [...] je souffre comme père, Moi qui souffris tant comme enfant ! » (p. 195), etc. –, le locuteur n'évoque pas Dieu ; en revanche, à la phase du « mécontentement », Dieu se manifeste sous forme débrayée, et au moment de l'« agressivité » et de l'« explosion », sous forme adressée.

Dans la phase du mécontentement, « le sujet confronte ce qu'il espérait et ce qu'il obtient (l'état attendu et l'état réalisé), et conclut à une situation insatisfaisante, à une inadéquation entre le soi projeté et le moi actuel »⁵⁶⁰ : « L'humble enfant que Dieu m'a

⁵⁵⁶ Algirdas Julien Greimas, 1983a, pp. 225-246.

⁵⁵⁷ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 63.

⁵⁵⁸ Cette séquence canonique est « fondée sur une chaîne de "raisons" : le sujet "explose" en raison de son agressivité ; il est agressif "en raison" de son mécontentement, il est mécontent "en raison" de sa déception, il est déçu "en raison" de ce qu'il attendait, [...] il attendait "en raison" de ce qu'on lui avait promis ou laissé espérer » (FONTANILLE, 2005a, p. 63), et il espérait ou il avait cru à la promesse "en raison" d'un manque initial accompagné de l'absence du *pouvoir* chez lui.

⁵⁵⁹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 64.

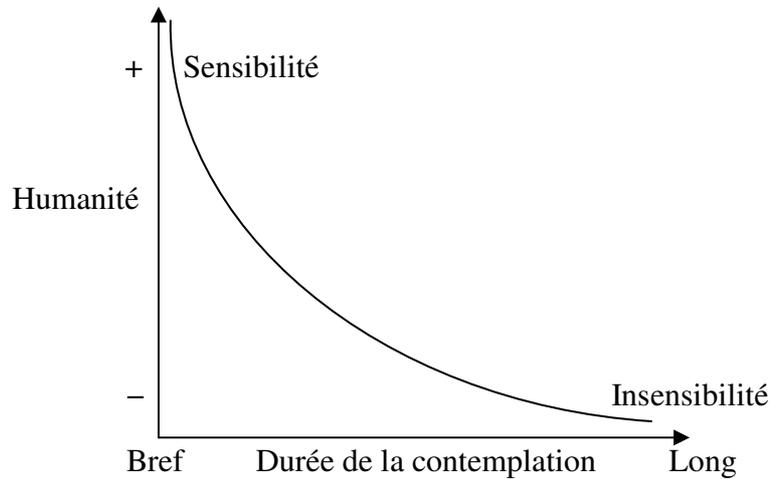
⁵⁶⁰ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

ravie / Rien qu'en m'aimant savait m'aider ; / C'était le bonheur de ma vie / De voir ses yeux me regarder », etc. Quant à l'« agressivité », elle « est explicitement adressée à cet autre sujet, le fautif, le traître, celui qui n'a pas honoré sa promesse »⁵⁶¹. Cette phase commence avec la quatrième strophe, en même temps que Dieu entre sur la scène d'énonciation, et se confond au fur à mesure avec l'« explosion », difficile à distinguer nettement de l'« agressivité », qui apparaît plutôt dans les dernières strophes que nous avons citées. Nous y reviendrons.

Dans la cinquième strophe, la tension arrive à son apogée : après avoir été considéré comme « jaloux », Dieu est ici considéré comme le « fatal maître », le cruel qui *fait mourir*⁵⁶². Cette succession est ascendante : le « fatal maître » est plus proche et plus menaçant que « Dieu jaloux ». Cette strophe, ainsi que les quatre strophes qui la suivent, mettent en scène une erreur, selon le point de vue du locuteur, dans le raisonnement de Dieu : il s'agit de la mise en relation de deux paradigmes, d'une part la durée de la contemplation, qui va avec l'insensibilité, et d'autre part l'humanité qui va avec la sensibilité. C'est comme si « à force de contempler » Dieu, « [à] trop voir [...] la vérité », « à force de voir le gouffre », puisqu'il veut « comprendre », l'homme avait perdu « son humanité » et était devenu insensible (il finit « par ne plus aimer », « on peut le frapper sans qu'il souffre », car il est « endurci », l'adjectif qui, étant une modalité du devenir, montre bien la progressivité aspectuelle de l'insensibilité), voire aveugle (« Je ne voyais plus ce doux être »). Cela permet l'instauration d'un schéma tensif :

⁵⁶¹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

⁵⁶² Si l'on peut dire avec Ludmila CHARLES-WURTZ que c'est « souvent aux femmes que Hugo attribue le discours le plus critique envers Dieu », que les « mères en deuil se révoltent ouvertement contre Dieu, lui demandant des comptes » (1998, p. 227), ce n'est pas le cas ici. Dans cette occurrence très critique et blasphématoire, peut-être la plus forte dans l'œuvre de Hugo, la parole est assumée par un acteur masculin, d'ailleurs en « je ». De plus, l'image d'un Dieu négatif se trouve aussi dans d'autres ouvrages de Hugo. Il note par exemple dans *Les Misérables* : « Je ne comprends pas comment Dieu, le père des hommes, peut torturer ses enfants et ses petits-enfants et les entendre crier sans être torturé lui-même » (1998 (1862), p. 1346).



C'est comme si la contemplation et la recherche de la vérité, plus elles duraient, plus elles déshumanisaient et insensibilisaient, c'est-à-dire que selon Dieu, ces paradigmes sont exclusifs (ou... ou...); alors que le locuteur pense que les deux paradigmes sont conciliables (et... et...). On est encore en présence de la "syntaxe extensive", celle qui traite des "tris" et des "mélanges". Les implications sont divergentes : d'après le point de vue attribué à Dieu, la contemplation annihile le caractère humain, la compréhension exclut l'amour, mais selon le locuteur, ils sont cumulables.

Les quatre dernières strophes citées semblent avoir pour contenu général la "profession des valeurs", et signaler la dernière phase de la séquence canonique de la colère, à savoir l'« explosion », celle qui « réunit en somme toutes les identités modales et affectives traversées au cours de la séquence en une manifestation unique, massive et sans étendue »⁵⁶³.

La première strophe de cette série – la dixième strophe citée – allonge la liste des contresens commis par Dieu : une antithèse patente, fondée sur l'isotopie de la lumière, creuse l'écart entre l'"assiette prédicative" de Dieu (« L'effrayant rayon de ta gloire ») et l'"assiette prédicative" de la fille (« douces lueurs de ses yeux »). Avec la « gloire », définie par *Le Littré* comme « Célébrité grande et honorable », on est du côté des "valeurs d'univers", tandis qu'avec le vers attribué à la fille, on est du côté des "valeurs d'absolu", qui sont privées, privatives, de l'ordre de l'intimité. De plus, comme il est évoqué dans les deux dernières strophes, l'horizon de la première assiette est le « fond des étoiles », et elle

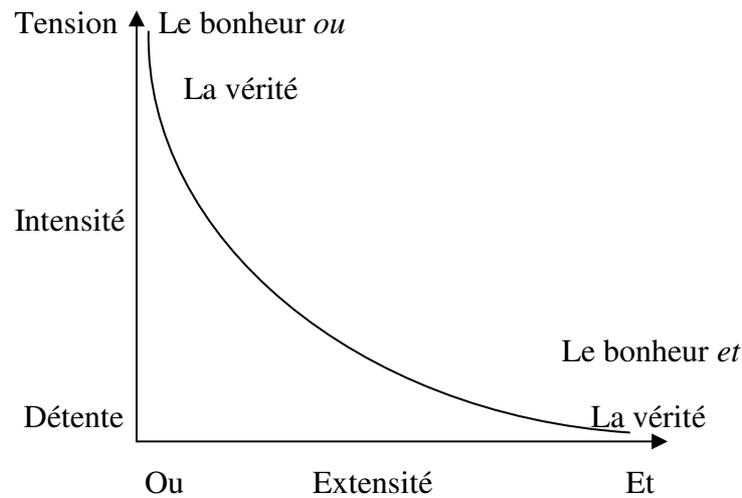
⁵⁶³ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

a affaire aux valeurs visuelles (« te voir »), alors que celui de la deuxième est « un étroit chemin », et elle a trait aux valeurs tactiles (« Tenant son enfant par la main »).

On est en effet témoin de l'exploration de deux micro-univers résultant de l'effectuation d'un choix ; un micro-univers qui a pour fin la contemplation contrastant avec un micro-univers qui a pour fin la paternité, et qui s'opposent sous plusieurs rapports :

	La contemplation	La paternité
Valeurs tensives	Valeurs d'univers	Valeurs d'absolu
Valeurs sensibles	Valeurs visuelles	Valeurs tactiles
Fiducie	Défiance, inquiétude	Confiance
Spatialité	Distance considérable	Proximité, contact
Horizon	Fond des étoiles	Étroit chemin

Les trois dernières strophes développent un système phrastique conditionnel du type « si... alors... ». L'expression de la condition est confiée à la première strophe, l'expression des conséquences aux deux dernières. La première, complétant la neuvième strophe qui avait mentionné le couple des programmes opposés (« comprendre » vs « aimer »), précise les objets assortis à ces programmes : la « vérité » et le « bonheur » (la sanction). Mais la pertinence porte sur la compatibilité à poser ou non entre les deux grandeurs :



La relation pertinente n'est donc pas l'opposition [bonheur vs vérité], c'est l'opposition elle-même qui entre en opposition avec le terme complexe [vérité + bonheur] : [bonheur vs vérité] vs [bonheur + vérité]. C'est-à-dire que le choix de l'un des termes est solidaire du renoncement à l'autre terme : si l'on choisit la vérité, on sacrifie le bonheur, et réciproquement ; ce qui correspond à l'opération de "tri", et qui va à l'encontre de l'opération de "mélange", désirée par le locuteur. Cette situation est la source d'une insatisfaction profonde, susceptible d'engendrer le désespoir ou la colère.

Après l'analyse des strophes centrées sur la colère révoltée contre Dieu, nous allons d'abord comparer les propriétés de cette passion avec celles du désespoir, et nous allons ensuite souligner l'importance de ces deux passions chez les romantiques.

1.2. La colère et le désespoir

Que se passe-t-il ici par rapport aux moments du désespoir du sujet ? Sur le plan actantiel, la rupture fiduciaire, le refus de sanctionner et/ou la sanction négative se retournent contre le destinataire : « on doute de lui, on s'interroge sur ses intentions, on finit par lui dénier toute compétence. Il est virtualisé par le faire interprétatif de sujet »⁵⁶⁴. En d'autres termes, le destinataire, plus précisément l'anti-destinataire, perd son statut transcendant et se transforme en anti-sujet, ce qui engendre une « sensibilité nouvelle à sa

⁵⁶⁴ Jacques FONTANILLE, 1980, p. 8.

présence hostile, néfaste ou irritante »⁵⁶⁵. Le sujet de colère, à la différence de celui de désespoir qui focalise plutôt sur le système de valeurs et/ou le manque de l'objet, se concentre sur l'autre (anti-destinateur, anti-sujet), et trouve le "courage" pour montrer son mécontentement.

Pourtant, dans les deux cas, il s'agit d'un *savoir* qui porte sur l'impuissance du sujet, d'une évaluation négative du rôle du destinataire, de la vanité de la confiance en lui. Les deux sont des effets de l'irruption de l'autre dans le champ de présence du sujet. C'est dire que le syntagme passionnel du désespoir et celui de la colère possèdent un tronc commun : manque, incapacité, confiance, attente, frustration, perte de confiance en le destinataire. C'est la bifurcation qui apparaît après cette chaîne qui détermine s'il s'agit du désespoir ou de la colère : la première menant vers le "sentiment d'abandon", la "perte de confiance en soi" et le "vouloir se défaire de soi" ; la seconde vers le "mécontentement", l'"agressivité" et l'"explosion". Le désespoir et la colère sont peut-être deux façons différentes de manifester son impuissance ; peut-être le sujet de désespoir est-il celui qui assume mieux que le sujet de colère son impuissance ; et d'un autre point de vue, peut-être le désespoir est-il une colère réprimée. Si le désespoir est l'admission de la domination du *devoir* sur le *vouloir*, la colère est une illusion ou une tentative désespérée de l'inversion de la domination. Si le désespoir implique un sujet cognitivo-passionnel plutôt stable, la colère implique un sujet dont la dimension passionnelle l'emporte progressivement sur la dimension cognitive, et qui tend vers le non-sujet. Pour reprendre les mots d'Anne Hénault, le sujet de désespoir est un sujet « passible », tandis que le sujet de colère est un sujet « pathique »⁵⁶⁶.

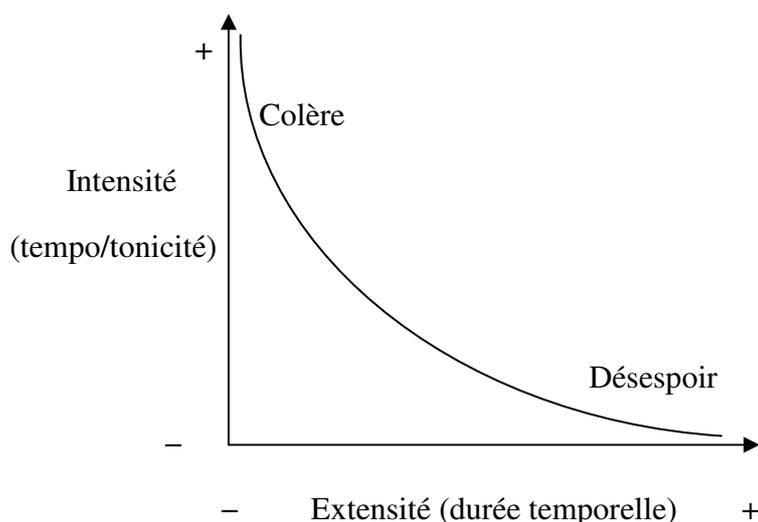
En termes d'actants positionnels et de champ de présence, si le champ du sujet désespéré est fermé, si les orientations des mouvements sont centripètes, si le corps sensible est passif et s'il n'est plus en mesure d'occuper le centre organisateur du champ, s'il ne fait que subir de l'extérieur, le sujet de colère tente d'être actif, d'occuper le centre d'organisation et de dynamisme du champ de présence, d'inverser les orientations des mouvements du champ, de l'ouvrir vers l'extérieur. Mais, cet état provisoire n'est qu'une illusion de la part du sujet de colère, dans la mesure où il est incapable d'apporter ces modifications : la colère ne peut être que l'« *espoir* de soulagement »⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

⁵⁶⁶ Anne HÉNAULT, 1986, p. 37.

⁵⁶⁷ Herman PARRET, 1986, p. 111. Il explique la conception d'ALAIN de la colère.

En termes aspectuels, si le désespoir est caractérisé par l'aspect duratif, par l'itération d'une présence passionnelle, la colère est définie par l'aspect ponctuel, par son côté explosif, foudroyant, paroxystique⁵⁶⁸. En termes de tempo et de tonicité, la lenteur se transforme en accélération, l'atonie cède la place à l'éclat tonique, c'est-à-dire que l'intensité augmente au détriment de l'extensité :



En outre, Jacques Fontanille postule l'existence d'un « espace » sous-jacent à tout discours, « traversé par des énergies et qui prendrait sens, entre autres, quand les articulations narratives et discursives viendraient y projeter des seuils, des frontières, des zones d'accumulation ou de raréfaction de l'énergie »⁵⁶⁹. Par exemple, le désespoir et la colère présupposent tous deux la tension d'une attente que la disjonction de l'objet de valeur transformera en accumulation d'énergie : pour le désespoir, cette accumulation d'énergie se maintient tout en se cachant, car diffusée dans l'extensité ; par contre, la colère « suppose une libération de l'énergie accumulée, pour parvenir à une détente »⁵⁷⁰. Les vers qui suivent ceux que nous avons cités montrent bien cette détente qui succède à la tension :

⁵⁶⁸ Jean-Claude ANSCOMBRE arrive dans son analyse au même résultat que nous : le désespoir est une passion « interne permanent[e] », alors que la colère est une passion « externe provisoire » (1996, p. 268). Par ailleurs, Herman PARRET, en commentant Thomas d'AQUIN, indique : « La colère qui persiste engendre la haine » (1986, p. 112).

⁵⁶⁹ Jacques FONTANILLE, 1993b, p. 15.

⁵⁷⁰ Jacques FONTANILLE, 1993b, p. 15.

Maintenant, je veux qu'on me laisse !

J'ai fini ! le sort est vainqueur. (« Trois ans après », p. 197)

On constate donc que, « comme le fait remarquer Sénèque, l'explosion de la colère ne résout rien d'autre que le malaise du sujet »⁵⁷¹.

On peut récapituler les principales différences entre la colère et le désespoir dans le tableau suivant :

	Désespoir	Colère
Point de focalisation	Système de valeurs (manque de l'objet de valeur)	L'anti-destinateur, l'anti-sujet
Attitude face à l'impuissance	Assomption	Non assomption
Attitude face au conflit modal	Soumission à la domination du <i>vouloir</i> par le <i>devoir</i>	Tentative désespérée d'inverser la domination
Rapport entre la cognition et la passion	Sujet aussi cognitif que passionnel	Sujet plus passionnel que cognitif
Champ de présence	Horizon fermé	Tentative désespérée d'ouvrir l'horizon
Aspectualité	Aspect duratif	Aspect ponctuel
Tempo	Lenteur	Accélération
Tonicité	Médiocrité	Éclat
Attitude face à l'accumulation de l'énergie	Détention	Libération

Par ailleurs, il faut ajouter que la colère et la révolte, comme le désespoir et la mélancolie, font partie des passions centrales chez les romantiques. Cette colère révoltée tour à tour d'ordre ontologique, social, politique, etc., va en général avec un individualisme

⁵⁷¹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 65.

hostile et un esprit de négation⁵⁷². Ce n'est donc pas étonnant que les romantiques soient fascinés par Satan, le révolté suprême contre Dieu. Parmi les incarnations les plus parlantes de cet esprit de négation, on peut surtout mentionner la figure de Satan dans *La Fin de Satan* (1886) de Hugo, et celle de Méphistophélès, l'esprit qui toujours nie, dans *Faust* (1808) de Goethe. C'est dans la même perspective que Hugo prend Dieu pour le « fatal maître » ou « Dieu jaloux » dans *Les Contemplations* ; cette deuxième expression, « Dieu jaloux », est aussi utilisée dans *Les Châtiments*⁵⁷³, aussi bien que dans les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny⁵⁷⁴ ; ou bien, de la même manière, Pétrus Borel prend Dieu, dans ses *Rhapsodies*, pour un « ogre appelé Dieu »⁵⁷⁵. Dieu semble donc être l'une des principales cibles de la colère romantique, car considéré comme l'anti-destinateur, celui qui a promis ou qui a fait espérer sans respecter son engagement, celui qui a unilatéralement rompu le contrat fiduciaire.

En effet, la colère et la révolte d'un côté, le désespoir et la mélancolie de l'autre, sont partie prenante du romantisme. Pierre Laforgue indique que « la mélancolie, à l'époque romantique, est moins une thématique qu'elle ne constitue une poétique »⁵⁷⁶. On peut doublement élargir cette affirmation : la mélancolie étant une forme de désespoir et le désespoir étant, comme la colère et la révolte, une forme d'insatisfaction, on peut dire que l'insatisfaction est la source d'une poétique romantique, qui s'incarne en colère révoltée ou en désespoir. Le couple désespoir/colère révoltée qui est constitutif de la poétique hugolienne dans *Les Contemplations*, s'inscrit donc dans le cadre plus général du romantisme.

⁵⁷² L'un des exemples célèbres est un passage de *La Coupe et les lèvres* d'Alfred de MUSSET : « [...] Malheur aux nouveau-nés ! / Maudit soit le travail ! maudite l'espérance ! / Malheur au coin de terre où germe la semence, / Où tombe la sueur de deux bras décharnés ! / Maudits soient les liens du sang et de la vie ! / Maudite la famille et la société ! / Malheur à la maison, malheur à la cité, / Et malédiction sur la mère patrie ! », (2007 (1831), p. 26).

⁵⁷³ Victor HUGO, 1967 (1853), « Cette nuit, il pleuvait, la marée était haute », p. 199.

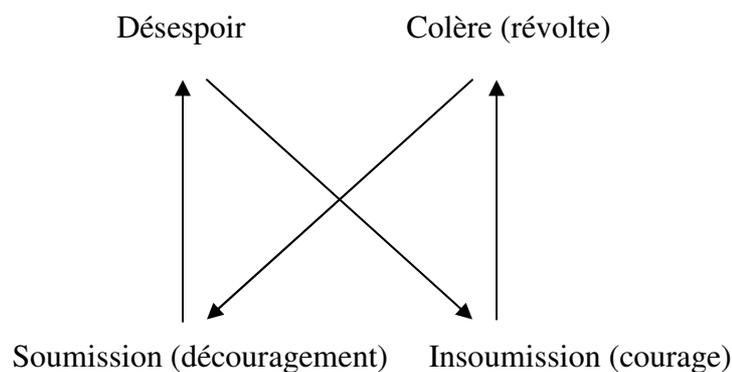
⁵⁷⁴ Alfred de VIGNY, 2007 (1826), « Moïse », p. 24.

⁵⁷⁵ Pétrus BOREL, 2009 (1832), « Rêveries », p. 76.

⁵⁷⁶ Pierre LAFORGUE, 2001, p. 11.

2. De la soumission : retour au désespoir

Selon la textualisation des *Contemplations*, après le moment passager de la colère, le sujet revient au désespoir. La colère apparaît donc, dans ce recueil de poèmes, comme un état ponctuel qui met le duratif en interruption, comme un instant tonique qui suspend momentanément l'atone, comme une passion "enchâssée" au sein d'une autre. Le poème « À Villequier » est un poème très important de ce point de vue, car il répond à « Trois ans après » : le locuteur donne des explications par rapport à sa révolte contre Dieu, et tente de se justifier auprès de lui. La passion qui se trouve au centre de ce poème, est difficile à dénommer : il s'agit d'un sujet toujours sombre et parfois amer, mais « attendri » (p. 211) et « éclairé » (p. 214), celui qui admet l'ordre divin ; un état d'âme tiraillé entre la soumission et le désespoir, accompagné pourtant d'émergences rares et fugaces de la tension. Nous faisons l'hypothèse qu'il existe un rapport direct et étroit entre la soumission et le désespoir, de même qu'entre la colère et l'insoumission : la soumission (le découragement) prépare le terrain pour l'apparition du désespoir, de même que l'insoumission (le courage) prépare le terrain pour l'apparition de la colère (révolte) ; en d'autres termes, la soumission et l'insoumission sont des entités atones dont les formes toniques et abouties seront respectivement le désespoir et la colère, soit le carré sémiotique suivant :



Dans notre analyse du désespoir, nous avons utilisé plusieurs vers du poème « À Villequier ». Dans cette section, ce qui nous intéresse, ce sont les passages qui concernent le rapport entre la colère et le désespoir-soumission, que nous aborderons en trois étapes.

2.1. *Du non-sujet au sujet*

Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,
Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux ;
Maintenant que je suis sous les branches des arbres,
Et que je puis songer à la beauté des cieux ;

Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors, pâle et vainqueur,
Et que je sens la paix de la grande nature
Qui m'entre dans le cœur ;

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Ému par ce superbe et tranquille horizon,
Examiner en moi les vérités profondes
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon ;

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;

Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles,
Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté,
Voyant ma petitesse et voyant vos miracles,
Je reprends ma raison devant l'immensité ; (« À Villequier », p. 210-211)

Commençons par la fin. Dans le dernier vers, le locuteur dit qu'il "reprend sa raison". S'il la "reprend", c'est qu'il l'avait perdue au moment de la révolte, qu'il avait donc perdu son contrôle et sa capacité de jugement, qu'il était devenu non-sujet. Rappelons, encore une fois, que le poème qui suit « Trois ans après », est « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment ». Ce point renforce nos analyses précédentes. Nous avons déjà expliqué pourquoi il était devenu non-sujet ; il reste à savoir pourquoi il se retransforme de non-sujet en sujet, comment s'effectue la conversion d'un actant purement passionnel à un actant chez qui le cognitif tend à dominer le passionnel. Trois paramètres sont mentionnés dans les strophes *supra* : (i) le passage du temps ; (ii) son rapprochement de la tombe de sa fille ; (iii) l'influence de la nature. Examinons-les.

Le passage du temps est surtout indiqué par l'expression répétée « maintenant que », formulation qui, ici, signale non seulement une rupture d'isotopie temporelle par rapport à un "alors", mais aussi une rupture par rapport à un état d'âme antérieur. Le participe passé « attendri » va dans le même sens, car il est une modalité du devenir.

D'ailleurs, la quatrième strophe, ainsi que le titre même du poème, « À Villequier », indiquent que le locuteur n'est plus en exil, mais à côté de la tombe de sa fille : « pouvoir désormais / Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre / Elle dort pour jamais ». Il est à noter que ce poème est placé juste après le poème « Demain, dès l'aube... », et daté du lendemain de celui-ci, comme si « À Villequier » était la réalisation de la décision de la veille. Sa présence sur la tombe de sa fille, procure au sujet « ce sombre calme » ; ce qui montre qu'un schéma tensif est activé, avec les mêmes valences que celles du schéma de l'amplification que nous avons présenté dans le chapitre précédent, mais cette fois dans le sens inverse ; il s'agit ici d'un « *schéma de l'atténuation* », c'est-à-dire un schéma dont l'« abaissement de l'intensité conjugué à la réduction de l'étendue procure une détente générale »⁵⁷⁷ : si pendant l'exil, l'éloignement de la tombe de sa fille faisait écho à la tension, à présent le rapprochement de la tombe va avec la détente du sujet.

D'autre part, les allusions à l'importance de la nature – thème central dans l'œuvre hugolienne⁵⁷⁸ – sont très nombreuses : « je suis sous les branches des arbres », « je puis songer à la beauté des cieux », « je sens la paix de la grande nature / Qui m'entre dans le cœur », « assis au bord des ondes / Ému par ce superbe et tranquille horizon », « regarder les fleurs qui sont dans le gazon », « attendri par ces divins spectacles, / Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté ». Le corps propre du sujet réussit à fonctionner de façon normale, à homogénéiser l'extéroceptivité et l'intéroceptivité : l'univers extérieur est aussi paisible que l'univers intérieur. En termes de sémiotique tensive, la détente succède à la tension précédente. Cela lui permet d'examiner en lui « les vérités profondes ». C'est-à-dire qu'il existe une relation converse entre "l'attendrissement par la nature" d'une part, et la reprise de la raison et l'examen des « vérités profondes » d'autre part.

Par ailleurs, le locuteur a pris conscience de l'impossibilité de réduire Dieu à la position de l'anti-sujet, et du fait que Dieu est nécessairement un destinataire : il voit sa

⁵⁷⁷ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 112.

⁵⁷⁸ Comme l'indique Louis AGUETTANT : « Le thème de la *nature* occupe une place centrale dans l'œuvre de Victor Hugo, car il se rattache de quelque façon à l'ensemble de ses idées maîtresses : tout changement dans les opinions ou dans la poétique de l'écrivain influe aussitôt sur sa conception de la nature, et même indirectement sur sa vision » (2000, p. 11) ; « Hugo a voulu créer en France une grande poésie de la nature. Il faut saluer son extraordinaire génie. Il a rendu avec une puissance neuve, incomparable, les tumultes de la mer, et les jeux de la lumière et de l'ombre dans le ciel. Et il a évoqué la figure du monde visible avec un éclat et une vigueur précises où la poésie française n'avait pas encore atteint » (2000, p. 460).

« petitesse » face aux « miracles » de Dieu, c'est-à-dire qu'il souligne encore l'opposition entre un *pouvoir faire* maximal et un *ne pas pouvoir ne pas faire*.

2.2. Réhabilitation de Dieu

La prise de conscience de ces « vérités profondes » entraîne un changement radical dans l'horizon thymique et axiologique du sujet ; autant dans « Trois ans après », il s'agissait de la péjoration de Dieu, autant il s'agit ici de son admiration :

Je viens à vous, Seigneur ! confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant !
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ;

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement ;

Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !

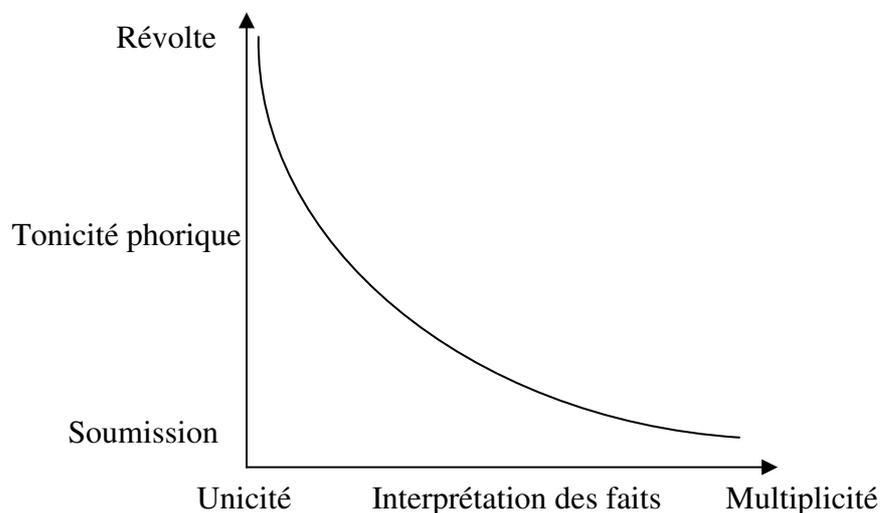
Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuils en deuils, l'homme de rive en rive,
Roule à l'éternité.

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses ;
L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant.
L'homme subit le joug sans connaître les causes.
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant. (« À Villequier », p. 211-212)

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément.

Peut-être est-il utile à vos desseins sans nombre
Que des êtres charmants
S'en aillent, emportés par le tourbillon sombre
Des noirs événements. (« À Villequier », p. 213)

On constate donc que Dieu est réhabilité : il est « [b]on », « clément », « indulgent », « doux » ; ce Dieu n'est pas « jaloux », ni le « fatal maître », mais le « père auguste ». Un système d'oppositions entre les valeurs terrestres (humaines) et les valeurs célestes (divines) est établi : d'un côté tout ce qui est « court, inutile et fuyant », de l'autre, tout ce qui est « infini », « réel », « absolu » et « immobile ». Le sujet était attaché au premier type des valeurs, mais il s'efforce de voir le deuxième type, celui du destinataire. Il s'agit parfois des interprétations opposées du même fait selon que l'on accepte le premier ou le deuxième univers de valeurs : la « fin » vs le « commencement » ; "la fermeture" vs "l'ouverture". En d'autres termes, il s'agit d'un changement de point de vue : le sujet essaie de voir le monde du point de vue du destinataire, sans y réussir totalement ; d'où la répétition de « peut-être », et il assume que l'homme n'est capable de « voir qu'un seul côté des choses » ; c'est "Dieu seul qui sait ce qu'il fait". Il assume ainsi son *ne pas savoir*, et il imagine la possibilité d'une interprétation bienveillante des souffrances : peut-être « la douleur de l'homme », par exemple la disparition des êtres chers, entre-t-elle « comme élément » dans les programmes de Dieu. Cela nous mène vers un schéma tensif, dans la mesure où l'unicité de l'interprétation des faits avait abouti à la colère et à la révolte, et la possibilité de sa multiplicité mène le sujet vers la soumission et le désespoir :



De même, le locuteur considère la sanction négative qu'il a subie comme « bon[ne] » et « juste », puisque c'est « Dieu [qui] l'a voulu[e] » : il ne « résiste plus » devant la « volonté » de Dieu. Encore une fois les oppositions modales entre le sujet et le destinataire sont mentionnées : *savoir vs ne pas savoir ; pouvoir vs ne pas pouvoir, vouloir*

vs *ne pas vouloir*. Le sujet n'est pas capable de modifier les modalités ; la seule chose qu'il pourrait faire afin de transformer son univers thymique, c'est d'accepter sa situation telle quelle, et de modifier ou au moins d'atténuer une seule de ses modalités : *ne pas vouloir*, ce qui n'est possible qu'avec un changement d'horizon axiologique.

Aussi constate-t-on que le sujet, tout en rappelant ce qui s'est passé, revient vers Dieu, et même le supplie :

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire ;
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé ; (« À Villequier », p. 211)⁵⁷⁹

Je vous supplie, ô Dieu! de regarder mon âme,
Et de considérer
Qu'humble comme un enfant et doux comme une femme,
Je viens vous adorer ! (« À Villequier », p. 213)

Maintenant que le sujet est en situation de détente (il est « apaisé »), il assume sa modestie, son infériorité et sa faiblesse : il est « humble comme un enfant et doux comme une femme », mieux, il « supplie ». Il prend conscience qu'il *ne peut pas ne pas croire* dans son destinataire, et que ce *croire* même est modalisé par le *devoir* : « il faut croire », même si le destinataire a été un anti-destinataire ; ce qui est tout à fait lié à la faiblesse du sujet et à l'absence de toute autre solution. Le régime dominant est donc un régime concessif : le destinataire a « brisé » les « morceaux » du « cœur » du sujet, pourtant, le sujet vient vers lui, vient l'adorer. Cela correspond à un vrai sujet soumis :

Ne vous irritez pas que je sois de la sorte,
Ô mon Dieu ! cette plaie a si longtemps saigné !
L'angoisse dans mon âme est toujours la plus forte,
Et mon cœur est soumis, mais n'est pas résigné. (« À Villequier », p. 215)

Le sujet est « soumis », mais il « n'est pas résigné ». Une nuance significative est soulignée : si le sujet, par la force des choses, admet la rigueur divine, s'il accepte et assume le *devoir* qu'il subit, pourtant, le deuil reste toujours non-accompli ; même s'il a

⁵⁷⁹ Louis VEUILLOT note à propos de ce passage : « Il n'y a pas de plus beaux vers dans la langue française, ni dans la langue chrétienne » (cité par René JOURNET et Guy ROBERT, 1958, p. 126-127).

« si longtemps » souffert, sa souffrance ne s'est même pas atténuée. Si le deuil était accompli, il ne souffrirait plus, il ne resterait plus dans l'interrogation de la volonté de Dieu. Il s'agit en quelque sorte d'une réapparition voilée de la révolte, entre la tension et la détente. Le sujet montre son mécontentement. La comparaison avec une strophe du premier poème du recueil serait intéressante, lorsque le locuteur s'adresse à sa fille :

Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets.
Fais comme moi : vis du monde éloignée ;
Heureuse ? non ; triomphante ? jamais.
– Résignée ! – (« À ma fille », p. 31)

En s'adressant à sa fille, le locuteur lui conseille d'être comme lui, d'être résignée. On constate donc que le sujet est en devenir : le sujet de « À ma fille » est un sujet soumis et résigné⁵⁸⁰ ; le sujet de « Trois ans après » n'est ni soumis, ni résigné ; le sujet de « À Villequier » est soumis, sans être résigné. Le sujet détendu du début du recueil va progressivement jusqu'à la tension maximale, lors de la révolte, mais il se détend relativement, sans jamais revenir à cette détente initiale : un "schéma d'amplification" puissant est suivi d'un "schéma d'atténuation" moins fort.

2.3. Se justifier

Par la suite, après avoir évoqué la sanction négative inattendue, suivie de son mécontentement, le sujet évoque ses moments de colère et de révolte, en essayant de se justifier :

Qu'une âme ainsi frappée à se plaindre est sujette,
Que j'ai pu blasphémer,
Et vous jeter mes cris comme un enfant qui jette
Une pierre à la mer !

Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre,
Que l'œil qui pleure trop finit par s'aveugler,

⁵⁸⁰ Ludmila CHARLES-WURTZ indique à propos de cette partie de ce poème : « Se résigner, c'est en effet accepter sans protester la volonté d'un supérieur (ici, celle de Dieu), mais aussi, si l'on se fie à l'étymologie, abandonner volontairement un droit. [...] si le père du poème « À ma fille » peut, par avance, prôner la résignation, c'est parce qu'il est métaphoriquement déjà mort » (2001d, p. 77-78).

Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre,
Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler,

Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre
Dans les afflictions,
Ait présente à l'esprit la sérénité sombre
Des constellations !

Aujourd'hui, moi qui fus faible comme une mère,
Je me courbe à vos pieds devant vos cieus ouverts.
Je me sens éclairé dans ma douleur amère
Par un meilleur regard jeté sur l'univers.

Seigneur, je reconnais que l'homme est en délire,
S'il ose murmurer ;
Je cesse d'accuser, je cesse de maudire,
Mais laissez-moi pleurer !

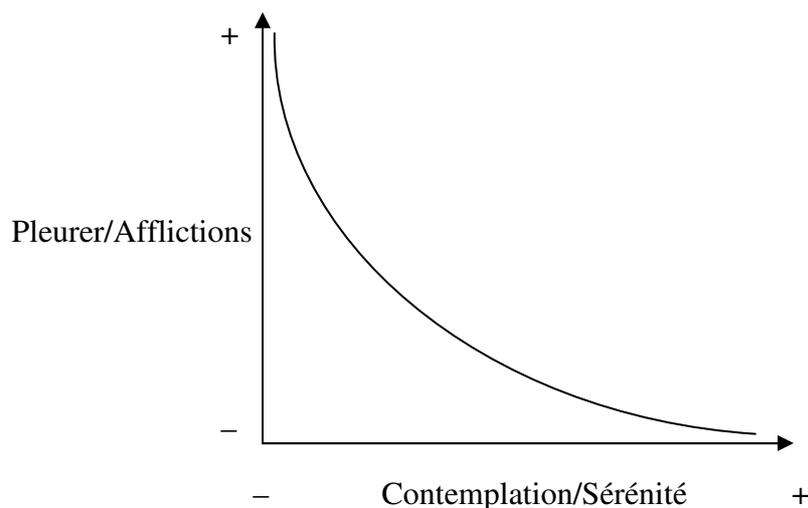
Hélas ! laissez les pleurs couler de ma paupière,
Puisque vous avez fait les hommes pour cela !
Laissez-moi me pencher sur cette froide pierre
Et dire à mon enfant : Sens-tu que je suis là ? (« À Villequier », p. 214)

Ici, le locuteur a recours aux procédés rhétoriques significatifs : d'une part, en créant un espace intersubjectif, il s'adresse directement à Dieu ; d'autre part, il utilise systématiquement des termes qui permettent la généralisation, c'est-à-dire que tout être humain aurait fait la même chose que lui : « Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre », « une âme ainsi frappée », « un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre », « l'homme est en délire », etc. (c'est nous qui soulignons). Il tente ainsi de déresponsabiliser, de ne pas assumer l'acte qu'il reconnaît pourtant avoir accompli : « j'ai pu blasphémer ». De plus, avec le verbe « Considérez », d'ailleurs répété dans d'autres strophes du poème, le locuteur invite Dieu à adopter son point de vue, et à lui donner raison.

Par ailleurs, deux schémas tensifs parallèles sont mis en scène : ils sont d'ordre implicatif selon le locuteur, et valables pour tout le monde. Le premier indique que "pleurer" et "contemplation" sont en relation inverse (« L'œil qui pleure trop finit par s'aveugler [...] il ne vous voit plus, ne peut vous contempler ») ; le deuxième schéma montre la relation inverse entre les « afflictions », à savoir le troisième degré de désespoir selon Victor Hugo⁵⁸¹, et la « sérénité ». Il s'agit, dans les deux schémas, de l'affirmation de

⁵⁸¹ Victor HUGO, 1985 (1866), p. 302.

la transformation du sujet en non-sujet lors de la révolte : un sujet ému, agité et aveugle est un sujet privé de toute perception et de toute cognition. Les « afflications » et les "pleurs", étant du même champ sémantique et thymique, de celui de la dysphorie, on peut facilement mettre en parallèle la « contemplation » et la « sérénité » ; une relation converse s'établit entre celles-ci : plus le sujet est serein, plus il contemple. On peut résumer les trois schémas en un seul :



Ces trois relations – deux relations inverses et une relation converse – sont modalisées par le verbe impersonnel « il ne se peut pas », autrement dit par le *devoir être*.

Comment est-il possible que le sujet dont la souffrance est restée aussi « forte », arrive à "reprendre sa raison" et à « contempler » ? Comment est-il possible qu'il se sente « éclairé » malgré sa « douleur amère », et qu'il puisse jeter « un meilleur regard [...] sur l'univers » ? C'est qu'il a été jusqu'à présent dans le régime implicatif, ce qui serait le cas de tout le monde, mais actuellement, il adopte une logique concessive : sa révolte est d'ordre implicatif, alors que sa soumission est d'ordre concessif.

Avec le syntagme « moi qui fus faible », d'une part le locuteur assume à présent qu'il était « faible » au moment de la révolte, puisqu'il s'était laissé emporter par le régime implicatif, d'autre part, avec le passé simple, il montre sa différence radicale avec cet état-là, comme s'il était maintenant fort ! Pour en faire la preuve, il annonce nettement mettre fin à la révolte : « Je cesse d'accuser, je cesse de maudire », et il formule tout de suite des demandes : « Mais laissez-moi pleurer », « Laissez-moi me pencher sur cette froide

Pierre » ; c'est-à-dire que la faiblesse émerge sous un nouveau jour : s'il reconnaît maintenant que son acte de révolte était comme l'acte d'« un enfant qui jette / Une pierre à la mer », il se soumet : « Je me courbe à vos pieds », « vous [Dieu] avez fait les hommes pour cela [= pleurer] ». En effet, l'attention du sujet est déplacée : au moment de la révolte, il visait avant tout l'anti-destinateur, en revanche, dans le désespoir c'est l'objet de valeur qui prime. Cette hypothèse semble d'autant plus pertinente que le poème se termine par la figure de l'enfant disparue :

« Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
Seigneur ; quand on a vu dans sa vie, un matin,
Au milieu des ennuis, des peines, des misères,
Et de l'ombre que fait sur nous notre destin,

Apparaître un enfant, tête chère et sacrée,
Petit être joyeux,
Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
Une porte des cieux ;

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison,

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va ! (« À Villequier », p. 215)

Le « nous » et le « on », les deux pronoms utilisés dans ces strophes, ont pour fonction la dépersonnalisation, et suggèrent que l'action/réaction effectuée par le locuteur, concerne tout être humain. Les enfants sont considérés comme des objets de valeur par excellence, ceux qui apparaissent dans l'univers dysphorique de l'homme, et qui le transforment en euphorie. En outre, ils constituent la « seule joie ici-bas qui persiste ». Il est donc question des objets de valeur à la fois uniques et très puissants. C'est pourquoi ils sont « bien nécessaires », c'est-à-dire caractérisés par le *devoir être* intense. Et à la fin, le locuteur, avec le verbe « Considérez », prend Dieu pour témoin et pour juge équitable que cette privation, cette "irréparable perte", est naturellement source du malheur.

Dans cette section, nous avons vu une nouvelle étape du devenir du sujet : après le moment tendu de la colère, le sujet, suite au changement de situation dans sa vie et à la modification de son univers axiologique, se trouve dans la situation assez détendue de la soumission, et en réhabilitant Dieu, se justifie auprès de lui. Il semble que ce soit cette soumission qui prépare le terrain pour l'apparition de la bouche d'ombre, ce que nous aborderons dans la section suivante.

3. De l'espoir

L'espoir dans *Les Contemplations* a deux statuts différents : un espoir présupposé, éprouvé dans le passé, et annihilé, engendrant le désespoir que nous avons étudié, et un autre espoir, posé, affirmé, annoncé et éprouvé dans le présent. Il se manifeste notamment dans le dernier poème du dernier livre, « Ce que dit la bouche d'ombre », donc dans un endroit très significatif du point de vue de la textualisation. Ce poème, dans un premier temps, met en scène la dimension cognitive, et ce n'est que dans un deuxième temps que l'espoir apparaît. Vu l'importance incontestable de la longue séquence cognitive dans le basculement de l'univers thymique du sujet, nous allons, avant de traiter la séquence finale, celle de l'espoir, apporter des éclaircissements sur la première séquence.

3.1. De la cognition à la thymie

3.1.1. La dimension cognitive au centre

« Ce que dit la bouche d'ombre » est le titre d'un long poème visionnaire, où le locuteur rapporte les propos d'un « spectre » qu'il a rencontré :

Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille
Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit,
M'emporta sur le haut du rocher, et me dit : (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 361)

Rappelons que les êtres venus de l'au-delà, interpellant le locuteur, ont déjà existé dans le recueil : dans le poème liminaire, dans « Pont », qui inaugure le livre VI, et dans « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre », le troisième poème du même livre. Dans le premier poème, c'est « une voix » (p. 29) invisible, dans le deuxième, c'est un « fantôme » (p. 277), dans le troisième, comme le titre l'indique, c'est « [u]n spectre » (p. 282), et ici, « [l]e spectre » (p. 361) sur qui passe le « vent d'en haut » (p. 364), qui prennent la parole. Il s'agit donc d'une entité surnaturelle de plus en plus définie, perceptible et révélatrice.

Selon Seebacher, « *Ce que dit la bouche d'ombre* répond à l'appel aux mages : c'est une réponse du mage à Hugo, de Hugo-mage à Hugo-poète »⁵⁸². Le spectre fait des révélations. Révéler, selon le dictionnaire, est « Faire connaître, faire savoir (ce qui était inconnu, secret) ». Il s'agit donc, en termes de véridiction sémiotique, du passage du "secret", de l'"illusion" ou du "faux" au "vrai". Ici, un nouveau locuteur, le spectre, doté du « *savoir maximum possible* », du « *savoir référent* », fait savoir des "vérités" au locuteur précédent (le « je » habituel du recueil), ainsi qu'aux lecteurs, qui ne possèdent qu'un « savoir particulier », un « *savoir référé* » ; acte qui permet de réduire, sinon d'éliminer, les « écarts introduits par le débrayage cognitif »⁵⁸³ entre les deux niveaux de *savoir*. Le locuteur et les lecteurs *savent* désormais plus qu'avant, sinon autant que le spectre.

Sur le plan énonciatif, la présence d'un nouveau locuteur est importante, d'autant plus qu'il s'agit d'un discours générique, universel et prophétique. Ce changement énonciatif souligne d'une part une caractéristique du romantisme : le culte du particulier, du singulier et du localisme implique une position énonciative embrayée, et une grande difficulté à revenir à une position débrayée, par laquelle on aurait accès aux vérités générales, aux configurations génériques, à l'universel, à l'humain. Cette focalisation sur la vie individuelle et sur ses accidents de parcours, confrontée avec le besoin d'accéder au général pour en comprendre le sens, au moins par comparaison, peut être rapportée à l'inquiétude et au vague à l'âme romantique, qui souffre de la tension insoluble qu'elle s'est imposée à elle-même. Dans ce poème, l'accès au général devient possible avec un changement de régime énonciatif : un être tout à fait apte à exprimer le général remplace le locuteur strictement embrayé. C'est d'autre part la question de la crédibilité : il faudra que

⁵⁸² Jacques SEEBACHER, 1993, p. 124.

⁵⁸³ Jacques FONTANILLE, 1986, p. 253.

le locuteur soit légitime pour prendre cette parole, et pour *faire croire* aux lecteurs ; c'est pourquoi un locuteur humain comme les autres ne sera pas efficace, mais un locuteur surhumain révélant l'autre monde avec certitude est indispensable. Nous essaierons de résumer en trois items le contenu des révélations :

(i) Le spectre procède à des dévoilements sur le sens de la création. Selon lui, tout a dans ce monde un but précis, rien ne va au hasard, et il existe une providence divine omniprésente, qui dirige tout :

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route ; (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 361)

[...] Et d'abord sache

Que le monde où tu vis est un monde effrayant

[...]

Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement ;

Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle,

N'est hors de rien, étant la fin universelle ; (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 364)

Il souligne également l'idée d'une vision animiste de la création, selon laquelle tout est profondément vivant, notamment tout est doté de la faculté de la parole :

Tout parle ; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,

[...]

Crois-tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois,

S'ils n'avaient rien à dire, élèveraient la voix ?

[...]

Non, tout est une voix et tout est un parfum ;

[...]

Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe.

[...]

Arbres, roseaux, rochers, tout vit !

Tout est plein d'âmes. (p. 362-363)

(ii) Ce poème se manifeste « comme un essai d'explication de l'existence du mal sous ses diverses formes : la faute, l'ignorance, la souffrance »⁵⁸⁴. Les principales idées

⁵⁸⁴ René JOURENT, Guy ROBERT, 1958, p. 218.

exposées sont les suivantes : (a) pour être, toutes les créatures doivent être imparfaites ; sinon elles ne peuvent pas être distinctes de leur créateur parfait, Dieu. Cet argument est traditionnel, car il se trouve chez Saint Augustin, Saint Thomas et Leibniz :

[...] Dieu n'a créé que l'être impondérable.
Il le fit radieux, beau, candide, adorable,
Mais imparfait ; sans quoi, sur la même hauteur,
La créature étant égale au créateur,
Cette perfection, dans l'infini perdue,
Se serait avec Dieu mêlée et confondue,
Et la création, à force de clarté,
En lui serait rentrée et n'aurait pas été.
La création sainte où rêve le prophète,
Pour être, ô profondeur ! devait être imparfaite.

Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal. (p. 363)

b) C'est cette imperfection première qui en génère d'autres, et qui produit le mal. Celui-ci est concrétisé dans la matière, dont le poids entraîne la créature dans la chute :

[...] Or, la première faute
Fut le premier poids.

Dieu sentit une douleur.
Le poids prit une forme, et, comme l'oiseleur
Fuit emportant l'oiseau qui frissonne et qui lutte,
Il tomba, traînant l'ange éperdu dans sa chute.
Le mal était fait. Puis, tout alla s'aggravant ;
[...]
Le mal, c'est la matière. Arbre noir, fatal fruit. (p. 363-364)

c) La présence du mal a également une autre justification : la « métempsychose » (p. 371), terme « de théologie païenne » qui consiste, explique *Le Littré*, dans le « [p]assage d'une âme d'un corps dans un autre ». D'une part, elle suggère qu'une créature peut être punie car elle a commis des crimes dans une vie antérieure, et donc, toute souffrance est une expiation juste ; d'autre part, et surtout, elle laisse un espoir aux

mauvais et aux méchants, dans la mesure où ils peuvent se réincarner sous une meilleure forme dans une vie postérieure. La métempsychose se traduit dans le poème par la fameuse image de l'échelle des êtres : au cours des vies successives, chaque être, en fonction de ses qualités, se déplace sur une échelle dont le bas correspond au mal et le haut au bien, qui part de la matière brute et monte au-dessus de l'homme vers Dieu.

d) Sur cette échelle, l'homme occupe une place spécifique : pour mériter, il doit être libre (idée traditionnelle elle aussi), pour « demeurer libre », il doit oublier « sa vie antérieure » (p. 373), et pour « se racheter », il « doit ignorer » (p. 375) ; d'où la réhabilitation du doute au détriment de la certitude :

Douter est sa puissance et sa punition.
Il voit la rose, et nie ; il voit l'aurore, et doute ;
Où serait le mérite à retrouver sa route,
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,
Avait la certitude, ayant la liberté ?
Non. Il faut qu'il hésite en la vaste nature,
[...]
Il faut qu'il doute ! Hier croyant, demain impie ;
[...]
Le doute le fait libre, et la liberté, grand. (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 375)

L'homme est l'action libre, puisqu'il a oublié sa « vie antérieure », mais le monstre est la souffrance, puisqu'il a gardé la pleine conscience de son crime commis dans sa vie antérieure. La mémoire de celle-ci dans la bête et dans la pierre est expiation et remords :

Tout est douleur. (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 378)

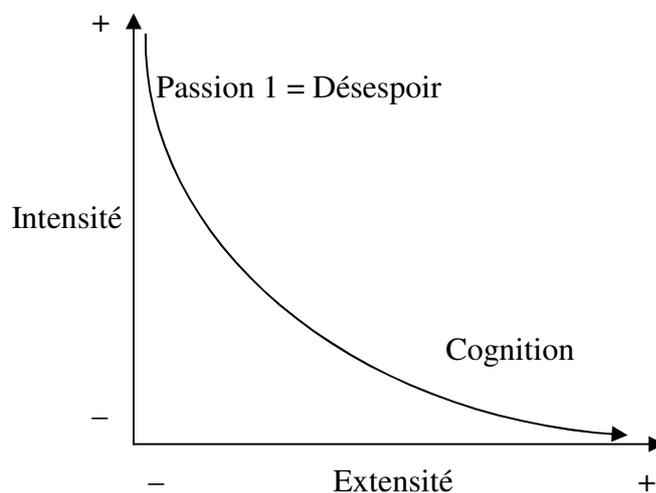
(iii) Après des révélations sur les origines du monde, et sur « l'immense système pénal que serait l'univers »⁵⁸⁵, le poème, prend l'allure d'un texte eschatologique, et donne des explications sur la fin du monde. Il annonce une prodigieuse renaissance, une vision de la réconciliation et de la rédemption universelles : Dieu est miséricordieux, et le bien et la

⁵⁸⁵ Yves VADE, 1996, p. 86.

paix triompheront. Cette dernière partie du poème célèbre effectivement l'espoir, et il est donc indispensable de l'analyser de plus près par rapport à notre sujet de travail.

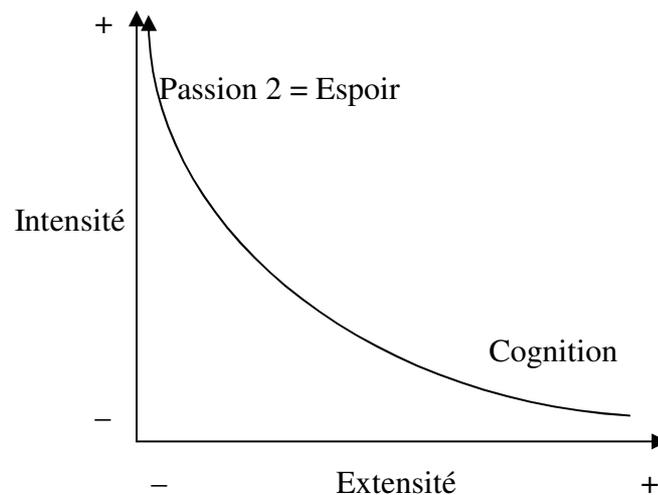
3.1.2. L'émergence de l'espoir

L'espoir apparaît vers la fin de « Ce que dit la bouche d'ombre », avec la séquence qui commence par le vers « Espérez ! espérez ! espérez, misérables ». L'apparition d'une nouvelle passion après une première passion, par l'intermédiaire des moments de cognition, signale la présence de deux schémas tensifs qui résument les trois moments décisifs du recueil : un schéma tensif descendant suivi d'un schéma tensif ascendant ; dans un premier mouvement, la dimension affective cède la place à la dimension cognitive, et, partant, l'« abaissement de l'intensité [est] conjugué au déploiement de l'étendue »⁵⁸⁶ ; dans un deuxième mouvement, la dimension cognitive est de nouveau remplacée par la dimension affective, et, ainsi, l'« augmentation de l'intensité [est] conjuguée à la réduction de l'étendue »⁵⁸⁷. Mais cette fois la première passion s'est métamorphosée en son contraire ou contradictoire ; c'est l'espoir qui efface le désespoir et qui règne grâce à la dimension cognitive mise en œuvre par la bouche d'ombre :



⁵⁸⁶ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 111.

⁵⁸⁷ Jacques FONTANILLE, 2003, p. 111.



Cela montre que le tempo de la fin du recueil est accéléré, car plusieurs poèmes du recueil sont consacrés au désespoir, donc, ils ont un "style tensif" stable, alors que dans « Ce que dit la bouche d'ombre », deux mouvements opposés se réalisent.

Par ailleurs, la séquence d'espoir dans le poème, contient non seulement un changement thématique, mais aussi un changement formel : les alexandrins à rimes plate, qui constituent la plus grande partie du poème, sont remplacés par des strophes. Il semble que cette double transformation, thématique et formelle, corresponde à une troisième transformation, celle de l'énonciation : si le discours de la première partie du poème, « d'allure doctrinale et dont l'aspect didactique est même fortement marqué »⁵⁸⁸, est confié à un spectre qui s'adresse au « je », l'instance qui énonce la dernière partie, ce chant d'espoir, est ambiguë. Comme l'affirme Yves Vadé, d'un côté, le « changement de système prosodique semble bien marquer la fin du discours du spectre », et de l'autre, « aucune marque textuelle ne permet d'attribuer ces strophes » au « je » habituel du recueil : « Tout se passe comme si les strophes finales devaient être attribuées à une "voix lyrique" débordant toute personnalité, unifiant les deux instances d'énonciation jusque-là distinctes, le "spectre" et le "je" »⁵⁸⁹. En outre, cela montre que la manifestation de l'espoir et celle du désespoir et de la colère obéissent à des régimes énonciatifs différents : le désespoir et la colère sont du côté du régime énonciatif de l'individuel et du local, alors que l'espoir est du côté du régime énonciatif du général et du global. On peut également en

⁵⁸⁸ Yves VADE, 1996, p. 86.

⁵⁸⁹ Yves VADE, 1996, p. 87.

déduire que le régime temporel de l'espoir est différent de celui du désespoir et de la colère ; si pour ceux-ci c'est le temps de l'expérience qui domine, pour l'espoir c'est le temps de l'existence qui régit : le régime temporel de l'espoir est au-delà du temps subjectivé du prime actant, du temps du corps sensible ; il est en quelque sorte objectivé, car versé dans le temps du monde commun.

Nous citons par la suite les strophes concernées, au nombre de seize, et nous tenterons de les analyser afin d'en dégager les enjeux :

Espérez ! espérez ! espérez, misérables !
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel !
Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles ;
Les bonnes actions sont les gonds invisibles
De la porte du ciel.

Le deuil est la vertu, le remords est le pôle
Des monstres garrottés dont le gouffre est la geôle ;
Quand, devant Jéhovah,
Un vivant reste pur dans les ombres charnelles,
La mort, ange attendri, rapporte ses deux ailes
À l'homme qui s'en va.

Les enfers se refont édens ; c'est là leur tâche.
Tout globe est un oiseau que le mal tient et lâche.
Vivants, je vous le dis,
Les vertus, parmi vous, font ce labeur auguste
D'augmenter sur vos fronts le ciel ; quiconque est juste
Travaille au paradis.

L'heure approche. Espérez. Rallumez l'âme éteinte !
Aimez-vous ! aimez-vous ! car c'est la chaleur sainte,
C'est le feu du vrai jour.
Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame
La sublimation de l'être par la flamme,
De l'homme par l'amour !

Déjà, dans l'océan d'ombre que Dieu domine,
L'archipel ténébreux des bagnes s'illumine ;
Dieu, c'est le grand aimant ;
Et les globes, ouvrant leur sinistre prunelle,
Vers les immensités de l'aurore éternelle
Se tournent lentement.

Oh ! comme vont chanter toutes les harmonies,
Comme rayonneront dans les sphères bénies
Les faces de clarté,
Comme les firmaments se fondront en délires,
Comme tressailliront toutes les grandes lyres

De la sérénité,

Quand, du monstre matière ouvrant toutes les serres,
Faisant évanouir en splendeurs les misères,
Changeant l'absinthe en miel,
Inondant de beauté la nuit diminuée,
Ainsi que le soleil tire à lui la nuée
Et l'emplit d'arcs-en-ciel,

Dieu, de son regard fixe attirant les ténèbres,
Voyant vers lui, du fond des cloaques funèbres
Où le mal le pria,
Monter l'énormité, bégayant des louanges,
Fera rentrer, parmi les univers archanges,
L'univers paria !

On verra palpiter les fanges éclairées,
Et briller les laideurs les plus désespérées
Au faite le plus haut,
L'araignée éclatante au seuil des bleus pilastres
Luire, et se redresser, portant des épis d'astres,
La paille du cachot !

La clarté montera dans tout comme une sève ;
On verra rayonner au front du bœuf qui rêve
Le céleste croissant ;
Le charnier chantera dans l'horreur qui l'encombre,
Et sur tous les fumiers apparaîtra dans l'ombre
Un Job resplendissant !

Ô disparition de l'antique anathème !
La profondeur disant à la hauteur : Je t'aime !
Ô retour du banni !
Quel éblouissement au fond des cieux sublimes !
Quel surcroît de clarté que l'ombre des abîmes
S'écriant : Sois béni !

On verra le troupeau des hydres formidables
Sortir, monter du fond des brumes insondables
Et se transfigurer ;
Des étoiles éclore aux trous noirs de leurs crânes,
Dieu juste ! et par degrés devenant diaphanes,
Les monstres s'azurer !

Ils viendront, sans pouvoir ni parler ni répondre,
Éperdus ! on verra des auréoles fondre
Les cornes de leur front ;
Ils tiendront dans leur griffe, au milieu des cieux calmes,
Des rayons frissonnants semblables à des palmes ;
Les gueules baiseront !

Ils viendront ! ils viendront, tremblants, brisés d'extase,
Chacun d'eux débordant de sanglots comme un vase,
Mais pourtant sans effroi ;

On leur tendra les bras de la haute demeure,
Et Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure,
Lui dira : C'est donc toi !

Et vers Dieu par la main il conduira ce frère !
Et, quand ils seront près des degrés de lumière
Par nous seuls aperçus,
Tous deux seront si beaux, que Dieu dont l'œil flamboie
Ne pourra distinguer, père ébloui de joie,
Bélial de Jésus !

Tout sera dit. Le mal expirera ; les larmes
Tariront ; plus de fers, plus de deuils, plus d'alarmes ;
L'affreux gouffre inclément
Cessera d'être sourd, et bégaiera : Qu'entends-je ?
Les douleurs finiront dans toute l'ombre ; un ange
Criera : Commencement ! (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 380-383)

Comme on le constate, les vicissitudes de l'espoir, relevant de l'état instable du sujet, à savoir le tiraillement entre la certitude et l'incertitude, le possible et l'impossible, le probable et l'improbable, ou des moments d'inquiétude, d'angoisse, de doute, de crainte, etc., sont absentes. C'est le chant d'espoir qui se manifeste de façon imprévue, et qui met fin au désespoir. La lexicalisation de la passion, en l'occurrence sous forme de verbe impératif, signale la présence d'une structure passionnelle masquée.

Cette séquence débute avec une invitation à l'espoir, adressée aux « misérables ». Le mot « misérable » est ainsi défini par *Le Littré* : « Qui est dans la misère, ou dans le malheur » ; les termes « misère » et « malheur » sont respectivement définis comme : « État malheureux » et « Mauvaise destinée ». Le message est donc adressé à tous ceux qui sont dans un état thymique dysphorique, à tous ceux qui risquent d'avoir perdu leur espoir. Cette invitation est exprimée avec une répétition triple du verbe « espérez » comme prélude de la séquence ; il est aussi réitéré à la quatrième strophe citée. Au milieu de tous les malheurs et désespoirs, l'espoir apparaît donc de façon brusque et inattendue, mais avec un éclat et une intensité puissants.

Ce message est d'autant plus important que par exemple dans le poème « Trois ans après », le locuteur disait explicitement qu'il ne pourrait pas chanter l'espoir, même sur la demande ou l'invitation des autres : « Vous voulez que j'aspire encore / Aux triomphes doux et dorés ! / Que j'annonce aux dormeurs l'aurore ! / Que je crie : "Allez ! espérez" ». En réalité, au moment du désespoir, le sujet assume son état d'âme comme une identité

passionnelle irréductible, il vit renfermé et solipsiste, il refuse toute proposition de communication ; en revanche, le sujet d'espoir se voit dans une collectivité, il va vers les autres et les invite à rejoindre cette sphère passionnelle. Pour reprendre les mots de Greimas, si le sujet de désespoir correspond à l'« unité intégrale », le sujet d'espoir s'applique à la « totalité intégrale »⁵⁹⁰.

Une transformation essentielle a donc eu lieu : l'identité du sujet s'est déconstruite et reconstruite. Ce changement thymique est dû aux modifications annoncées par la bouche d'ombre. Nous allons dans un premier temps aborder la transformation annoncée de l'ordre des choses, et dans un deuxième temps, les enjeux sémiotiques de la transformation thymique.

3.2. La transformation de l'ordre des choses

Dans la séquence citée, plusieurs transformations de l'ordre des choses sont annoncées : les grandeurs négatives se transformeront en grandeurs positives ; par exemple, « les misères » en « splendeurs », « les alarmes » en « sérénité », « le mal » en "bien", « les deuils » en "bonheur", « les douleurs » en "joie", « l'absinthe en miel », « [l]es enfers » en « édens », etc. Cette dernière transformation est considérée comme une « tâche » ; ce qui signifie qu'elle, et par « catalyse »⁵⁹¹ les autres transformations, sont caractérisées par le *devoir être*. En outre, tous les énoncés sont formulés comme si le locuteur n'avait aucun doute, qu'il était certain ; surtout avec les nombreux futurs utilisés : « comme vont chanter... », « On verra palpiter... », « La clarté montera... », « Ils viendront... », « Tout sera dit... », etc. C'est-à-dire que l'existence de l'autre monde et les transformations indiquées sont modalisées comme /vrai/, /certain/ et /inéluçtable/. Le rôle de Dieu, qualifié de « juste », dans ces transformations est comparé à un « grand aimant », qui tire vers lui les « douleurs », « les globes », « les ténèbres ».

⁵⁹⁰ Algirdas Julien GREIMAS, 1976b, p. 98

⁵⁹¹ FONTANILLE définit ainsi ce concept : « La "catalyse" est l'opération par laquelle, à partir de positions explicites dans le discours, et grâce à la projection d'un modèle prédictif, on peut définir des positions immanentes ou indirectement manifestées » (1991c, p. 102).

3.2.1. L'inversion des valeurs axiologiques

Ce qui assure ce passage de la dysphorie à l'euphorie, ce sont les événements de la fin du monde, certes, mais également la mort. Aussi, contrairement à la doxa selon laquelle la vie est le terme positif et la mort est le terme négatif de la catégorie vie/mort, les investissements axiologiques traditionnels sont-ils ici inversés : la mort est dotée d'une valeur positive et la vie d'une valeur négative. Non seulement la mort est un espoir, mais aussi elle est le seul espoir, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une opération de "tri", et, donc, la mort est une "valeur d'absolu".

Rappelons que cette inversion de valeurs dans le couple vie/mort ne se limite pas à ce poème. Le locuteur disait explicitement : « Ne dites pas : mourir ; dites : naître. Croyez. » (« Ce que c'est que la mort », p. 338)⁵⁹². Sans le régime concessif de la croyance, il est effectivement impossible de reconnaître l'inversion. Cette valorisation de la mort est très fréquente dans le recueil entier : la mort est par exemple considérée comme « le passage suprême » (« Joies du soir », p. 160), comme l'« heure splendide » (« Cadaver », p. 319), comme le moment où on saura tout : « Quand le vrai tout à coup paraît » (« Joies du soir », p. 161) ; « Mourir, c'est connaître » (« Magnitudo Parvi », p. 179) ; « le secret s'ouvre et [...] l'être est dehors » (« Cadaver », p. 320) ; « L'explication sainte et calme est dans la tombe. » (« Dolor », p. 331). Les déclarations de la bouche d'ombre, tantôt dans la première séquence, tantôt dans la deuxième séquence du poème, confirment les affirmations antérieures du locuteur : « Tu le sauras ; la tombe est faite pour savoir ; / Tu verras ; aujourd'hui, tu ne peux qu'entrouvrir » (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 367) ; la mort est comparée à un « ange attendri ». En outre, plusieurs poèmes du recueil présentent un point de vue négatif sur la vie, et un point de vue positif sur la vie après la mort⁵⁹³.

⁵⁹² Quelques poèmes avant, cette inversion était juste une interrogation : « Ô mort, est-ce toi le vivant ? » (« Horor », p. 328) ; par contre, dans le poème « Ce que c'est que la mort », le locuteur le proclame avec certitude. On voit bien les avatars constants de l'identité du sujet.

⁵⁹³ Par exemple : « Ceux qui restent à ceux qui passent / Disent : – Infortunés ! déjà vos front s'effacent. / [...] / Ceux qui passent à ceux qui restent / Disent : – Vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent ! / Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants. / Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes. / Vivants ! vous êtes des fantômes ; / C'est nous qui sommes les vivants ! – » (« Quia pulvi es », p. 131) ; « Je songe aux morts, ces délivrés ! » (« La clarté du dehors ne distrait pas mon âme », p. 155) ; « Noirs vivants ! Heureux ceux qui tout à coup s'éveillent / Et meurent en sursaut ! » (« À qui donc sommes-nous ? », p. 204) ; « Fuyez, mes doux oiseaux ! évadez-vous tous deux / Loin de notre nuit froide et loin du mal hideux ! / Franchissez l'éther d'un coup d'aile ! / Volez loin de ce monde, âpre hiver sans clarté, / Vers cette radieuse et bleue éternité / Dont l'âme humaine est l'hirondelle ! » (« Charles Vacquerie », p. 219) ; « En vous prenant la

Il est également intéressant de constater que dans les nombreuses comparaisons entre ce monde dysphorique et l'au-delà euphorique, et les binarismes qui en naissent, deux sèmes sont activés de façon éclatante : l'obscurité pour la première et la lumière pour la deuxième. Voici les termes utilisés, dans la séquence citée, pour le premier univers : « brumes », « éteinte », « noirs », « nuit », « ombre » (cinq fois), « ombres », « ténèbres », « ténébreux » ; et pour le deuxième univers : « astres », « briller », « clarté » (quatre fois), « croissant », « ébloui », « éblouissement », « éclairées », « éclatante », « étoiles », « flamboie », « Luire », « lumière », « rayons », « rayonner », « rayonneront », « resplendissant », « splendeurs ». En effet, comme l'illustre Philippe Lejeune dans son analyse, l'ombre et la lumière constituent un couple isotopique important dans *Les Contemplations*⁵⁹⁴. Il résume en termes de ce couple figuratif l'« itinéraire dessiné par les Livres IV à VI » : « *Première étape : La vie, c'est la lumière, la mort, c'est l'ombre. [...] Deuxième étape : La vie, c'est l'ombre, la mort, c'est l'ombre. [...] Troisième étape : La vie, c'est l'ombre, la mort, c'est la lumière* »⁵⁹⁵. Cela montre que l'inversion des valeurs investies dans la vie et la mort se manifeste, au niveau figuratif, par l'ombre et la lumière, dans la mesure où celles-ci maintiennent leur contenu sémantique doxal : dans le recueil, la lumière est toujours positive, et l'ombre est toujours négative.

D'ailleurs, cette inversion axiologique de la doxa dans le recueil n'est pas restreinte au couple vie/mort. Par exemple, dans la séquence citée, on lit : « Le deuil est la vertu ». La « vertu » est définie par le dictionnaire comme « Force morale, courage », ou « Ferme

terre, il [= Dieu] vous prit les douleurs / [...] / Pendant que nous pleurons, de sanglots abreuvés, / Vous [= la fille et le gendre morts du locuteur], heureux, enivrés de vous-même, vivez / Dans l'éblouissement céleste ! » (« Charles Vacquerie », p. 220) ; « D'en haut, elle [= Claire] sourit à nous qui gémissons » (« Claire P. », p. 251) ; « Est-ce ton corps qui fait ta joie et qui t'est cher ? / La véritable vie où n'est plus la chair. / [...] / Qui meurt grandit. Le corps, époux impur de l'âme, / Plein des vils appétits d'où naît le vice infâme, / Pesant, fétide, abject, malade à tous moments, / Branlant sur sa charpente affreuse d'ossements, / Gonflé d'humeurs, couvert d'une peau qui se ride, / Souffrant le froid, le chaud, la faim, la soif aride, / Traîne un ventre hideux, s'assouvit, mange et dort. / Mais il vieillit enfin, et lorsque vient la mort, / L'âme, vers la lumière éclatante et dorée, / S'envole, de ce monstre horrible délivré. – » (« Les Malheureux », p. 269) ; « Te [= Claire] voilà remontée au firmament sublime, / [...] / Oh ! quand donc viendrez-vous ? Vous [= êtres chers disparus] retrouver, c'est naître » (« Claire », p. 308 et p. 312) ; « Cette sérénité formidable des morts » (« Cadaver », p. 320).

⁵⁹⁴ Le couple ombre/lumière est aussi d'une importance majeure dans d'autres ouvrages poétiques de HUGO. Par exemple, le titre de son recueil *Les Rayons et les Ombres* l'évoque particulièrement ; de même le premier et le dernier poèmes des *Châtiments*, le mettent en avant : « Nox » signifie « La nuit », et « Lux » signifie « Lumière » ; ou bien, on lit dans le poème « La Sibylle » de son recueil posthume, *La Fin de Satan* : « Le sépulcre est le vase où Dieu garde la nuit, / L'astre est le vase où Dieu conserve la lumière ; / Tous deux sont à jamais ce que la loi première / Les créa ; l'un est l'ombre et l'autre est le rayon » (1984 (1886), p. 118), etc.

⁵⁹⁵ Philippe LEJEUNE, 1968, p. 61. Il ajoute que « la mort, c'est l'ombre absolue, ou la lumière absolue ; la vie, c'est l'ombre et la lumière, le clair-obscur » (1968, p. 65).

disposition de l'âme à fuir le mal et à faire le bien ». Le deuil est en quelque sorte considéré comme l'équivalent de son contraire. Il en existe d'autres exemples dans d'autres poèmes, qui mettent en scène ce procédé, et il semble qu'ils jouent un rôle assez important dans la préparation du terrain pour l'apparition de la bouche d'ombre :

Oh ! le martyr est joie et transport, le supplice
Est volupté, les feux du bûcher sont délice,
La souffrance est plaisir, la torture est bonheur ; (« Les Malheureux », p. 274)

Ô douleur ! clef des cieux !
[...]
L'expiation rouvre une porte fermée ;
Les souffrances sont des faveurs (« Dolor », p. 333)

Le Mal peut être joie, et le poison parfum (« Voyage de nuit », p. 336)

Ce genre d'énoncés concessifs, qui mettent en œuvre des inversions axiologiques patentes, semblent fournir les conditions nécessaires pour la manifestation de la concession finale, qui a pour enjeu la transformation du désespoir en espoir.

3.2.2. La syntaxe extensive et la syntaxe intensive

Dans cette transformation annoncée de l'ordre des choses, des propriétés intéressantes, en termes de « syntaxe extensive » et de « syntaxe intensive », fabriqués par Claude Zilberberg, se font jour. La syntaxe extensive vise abondamment et explicitement l'opération de "mélange" au détriment de l'opération de "tri" ; des univers opposés seront mélangés, par exemple, « l'énormité » monte « du fond des cloaques funèbres » ; « On verra palpiter les fanges éclairées / Et briller les laideurs les plus désespérées » ; « L'araignée éclatante au seuil des bleus pilastres / Luire, et se redresser, portant des épis d'astres »⁵⁹⁶ ; « Le charnier chantera dans l'horreur qui l'encombre, / Et sur tous les

⁵⁹⁶ Un poème des *Contemplations* est consacré à l'araignée et à l'ortie, une bête et une herbe sur lesquelles le locuteur ne partage pas l'avis des autres : « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie, / Parce qu'on les hait » (« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie », p. 162).

fumiers apparaîtra dans l'ombre / Un Job⁵⁹⁷ resplendissant ! » ; « La profondeur disant à la hauteur : Je t'aime ! » ; les « hydres » "se transfigurent" : ils auront des « étoiles » à la place des « trous noirs de leur crânes » ; les « auréoles » fondent les « cornes » du « front » des « monstres » ; mieux encore, Dieu « Fera rentrer, parmi les univers archanges, / L'univers paria ! » ; ou bien : « Et Jésus, se penchant sur Béliat qui pleure, / Lui dira : C'est donc toi ! » ; « Et vers Dieu par la main il conduira ce frère ! [...] Tous deux seront si beaux, que Dieu dont l'œil flamboie / Ne pourra distinguer, père ébloui de joie, Béliat de Jésus ». Béliat, qui désigne en « style biblique, le malin esprit, le démon »⁵⁹⁸, est donc tout à fait l'opposé de Jésus ; pourtant, ils seront si mélangés que Dieu même ne pourra pas les distinguer. Tout cela est bien évidemment d'ordre concessif, et a pour effet l'éclat et le paroxysme, qui sont fréquents chez Hugo.

Ce mélange rejoint également le motif du pardon : « l'antique anathème » aura disparu, « Béliat », « l'univers paria », les « monstres », le « banni » seront pardonnés. À la différence de la condamnation qui appelle le tri, la mise à l'écart et l'exclusion, le pardon suppose une opération de "mélange" qui défait le "tri" antérieur. Ici, il s'agit en réalité de « pardonner l'impardonnable », ce qui nous rappelle encore une fois que c'est le régime concessif qui est activé, de façon éclatante et grandiose⁵⁹⁹.

En outre, la syntaxe intensive de la séquence va dans le sens de la syntaxe extensive : comme le montrent certains exemples que nous avons présentés pour la syntaxe extensive, il s'agit du mélange des contraires les plus éloignés, donc des mouvements d'augmentations maximales, procédé fréquent chez Hugo⁶⁰⁰. Il y a aussi d'autres expressions qui signalent cet effet hyperbolique : « immensités de l'aurore éternelle » ; « toutes les grandes lyres », « inondant de beauté » ; « Au faite le plus haut » ; « Quel

⁵⁹⁷ Nom d'un patriarche de l'histoire sainte.

⁵⁹⁸ *Le Littré*.

⁵⁹⁹ Claude ZILBERBERG, « en référence à notre *doxa* », distingue deux syntagmes implicatifs et deux syntagmes concessifs. Les premiers s'appliquent à « pardonner le pardonnable » et à « ne pas pardonner l'impardonnable » ; les derniers à « pardonner l'impardonnable » et à « ne pas pardonner le pardonnable ». À chacun correspond une dénomination plausible, soit respectivement « indulgence », « sévérité », « charité » et « rigueur » (2005, p. 27).

⁶⁰⁰ Dans la préface de *Cromwell*, HUGO préconise le principe d'augmentation dans la syntaxe intensive de l'art du drame. Il nous semble que Hugo, bien au-delà du seul drame, dans la plupart de ses divers ouvrages, y compris dans *Les Contemplations*, met en œuvre ce principe, ainsi formulé : « D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit : le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière, une flamme » (1963 (1827), p. 436).

éblouissement au fond des cieux sublimes ! / Quel surcroît de clarté que l'ombre des abîmes / S'écriant : Sois béni ! » ; « Tout sera dit », etc.

Les transformations sont souverainement concessives.

3.2.3. La temporalité

Commençons la question de la temporalité avec l'aspectualité, qui est d'une importance majeure dans cette séquence ; la preuve c'est que la première et la dernière strophes la mettent en évidence : « Pas de deuil infini, pas de maux incurables, / Pas d'enfer éternel ! » ; « [...] Le mal expirera : les larmes / Tariront ; plus de fer, plus de deuils, plus d'alarmes ; [...] Les douleurs finiront dans toute l'ombre ; un ange / Crier : Commencement ! » Cela montre que si le désespoir est duratif, et d'un tempo lent, il n'est pas sans fin ; et que le deuil ne reste pas pour toujours non-accompli.

Concernant le dernier terme de la séquence, « Commencement », Ludmila Charles Wurtz affirme qu'il « fait l'objet d'une triple énonciation : il sera proféré par un "ange" lorsque la loi divine entrera en vigueur ; il est cité, dans le cadre d'un discours rapporté, par la "bouche d'ombre" qui prophétise la fin des temps ; il est enfin énoncé par le poète des *Contemplations*, qui rapporte le discours prophétique de la "bouche d'ombre". Ces trois instances se superposent : la fin des temps, moment où "tout sera dit", se confond avec la fin du recueil ; tout est "dit" au terme du dernier poème du livre VI »⁶⁰¹.

Comme nous l'avons vu, ce qui assure cette transformation, qui mettra fin à un univers dysphorique, et qui inaugurera un univers euphorique, c'est la mort, qui est, de fait, un moment à la fois inchoatif et terminatif, moment particulier que nous appelons avec Per Aage Brandt « résultatif » ; selon lui : « À la différence du terminatif, le résultatif est corrélatif, désignant l'"entrée" d'un événement comme lié à la "sortie" d'un autre ; il est donc à la fois inchoatif et terminatif »⁶⁰². Ce moment ponctuel qui permet le basculement d'un univers thymique à un autre, est nécessairement d'une intensité maximale : il implique un réaménagement total de l'univers sémiotique, à la fois anéantissement et création.

⁶⁰¹ Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001d, p. 123-124.

⁶⁰² Per Aage BRANDT, 1983, p. 21.

Par ailleurs, le moment de la mort est, de façon paradoxale, à la fois attendu et surprenant, un horizon visé et un "coup"⁶⁰³ ; ce qui pourrait en partie être expliqué par une analyse perspective : « d'une part, la perspective est tournée vers la cible, avec une grande profondeur, mais l'observateur n'est pas repéré par rapport à cette cible : il est quelque part, mais n'importe où, de sorte qu'il lui est impossible de mesurer la profondeur qui le sépare de l'événement »⁶⁰⁴. Pour reprendre les termes de Claude Zilberberg, on peut dire qu'il s'agit d'un phénomène qui est à la fois « mort-possibilité » et « mort-événement »⁶⁰⁵, la première s'appliquant au "prévenir" et à la "visée", la deuxième au "survenir" et à la "saisie". L'expérience de la mort renvoie donc à l'actualisation de la mort, et en l'occurrence à sa survenue imminente : l'expression « [l]'heure approche », signale l'accélération du tempo, qui annonce le raccourcissement du temps de l'attente.

Quant au régime temporel de la vie après la mort, il est caractérisé par l'éternité : « immensités de l'aurore éternelle ». Que signifie au juste l'éternité ? Herman Parret distingue deux conceptions de cette notion, « souvent formulées dans l'histoire de la philosophie » : « l'éternité contrastante (ex negativo) et l'éternité transcendante. L'éternité du premier type est conçue comme le contraire du temps, ou comme un "temps", si l'on veut, qui ne passe point, qui ne commencerait ni ne finirait, un temps infiniment prolongé. L'éternité transcendante serait alors plutôt conçue comme l'au-delà du temps, comme ce qui n'a plus aucun rapport possible avec le temps, qui lui est incommensurable. Ce supra-temporel, cette éternité transcendante, ne serait plus caractérisable par une durée infinie (comme l'éternité contrastante) mais bien plutôt projeté comme un hors-temps »⁶⁰⁶. Quelle que soit notre conception de l'éternité, on a affaire à un univers sémiotique stable et immuable. Nous faisons également l'hypothèse que l'éternité est une propriété nécessaire pour le passage au summum de la liberté. Dans un cadre fermé, quelles qu'en soient les caractéristiques et les dimensions, la liberté est limitée. Pour la liberté totale, il faut être dans un univers ouvert, et infini, de tous les points de vue. N'oublions pas d'ailleurs que l'énonciateur des *Contemplations*, d'après les titres des livres cinq et six, est « en marche »

⁶⁰³ Voir aussi l'analyse de Heidi TOËLLE (1995, pp. 171-181) sur la fin du monde dans le *Coran*.

⁶⁰⁴ Jacques FONTANILLE, 1995c, p. 14.

⁶⁰⁵ Claude ZILBERBERG, 2010, p. 81.

⁶⁰⁶ Herman PARRET, 2006a, p. 157.

vers « l'infini ». L'espoir hugolien rejoint, en effet, le « sentiment de l'infini », l'un des motifs romantiques majeurs, conceptualisé par Madame de Staël⁶⁰⁷.

3.3. La transformation thymique

La cognition apportée par la bouche d'ombre, et les transformations annoncées, modifient l'état thymique du sujet : il bascule du désespoir à l'espoir. Nous allons étudier cet "événement" de plus près.

3.3.1. L'inversion du contenu sémantique et l'effet de textualisation

Dans le mouvement de changement de l'univers thymique dans *Les Contemplations*, au moins deux procédés complémentaires, et entremêlés, sont mis en œuvre, qui participent de l'efficacité persuasive : l'inversion du contenu sémantique, et l'effet de textualisation, qui, en orientant le "calcul interprétatif", nourrissent l'adhésion des lecteurs.

En ce qui concerne l'inversion du contenu sémantique, il s'agit, en réalité, de la dénegation d'une posture initiale pour l'affirmation d'une posture finale : l'espoir remplace le désespoir. De plus, le désespoir présupposant un espoir antérieur annulé, on peut dire que le sujet du recueil a parcouru toutes les positions du carré sémiotique classique et qu'il est retourné à la position initiale : espoir → non-espoir → désespoir → non-désespoir → espoir ; parcours qui permet au discours d'assurer une clôture sémantique. Mais, l'espoir de la fin n'est pas de même nature que l'espoir initial présupposé, dans la mesure où les régimes énonciatif, temporel et axiologique changent : le régime énonciatif de l'individuel et du local cède la place à celui du général et du global, le régime temporel de l'expérience à celui de l'existence, le régime axiologique centré sur la vie à celui centré sur la mort. C'est-à-dire que le retour à la position d'origine a transformé la position d'origine : c'est la preuve que le sujet n'a pas effectué un parcours logique, mais un parcours sémiotique.

Dans une optique argumentative, « la logique de l'inversion [...] constitue une forme intense de la différenciation, puisqu'elle représente un écart différentiel

⁶⁰⁷ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 2, p. 238-239.

maximal »⁶⁰⁸ : par un jeu de polarisations, le discours « renforce l'effet de valorisation de l'objet nouvellement investi »⁶⁰⁹. Plus l'écart différentiel est important, plus les polarisations sont intensives, et plus les deux contenus se font remarquer. Par exemple : « Grâce à l'antithèse, concentrée dans l'espace d'un vers ou d'une expression, le poète atteint souvent le paroxysme de l'émotion et du pathétique »⁶¹⁰. Cette affirmation est aussi valable pour l'antithèse étendue à hauteur du discours entier, en l'occurrence entre le désespoir et l'espoir : cela favorise la production de l'effet passionnel. Il semble d'ailleurs que cette antithèse macrostructurale commande et contrôle toutes les innombrables antithèses utilisées dans différents vers du recueil. Aussi celui-ci constitue-t-il un grand système d'oppositions binaires.

De plus, Mathieu-Castellani, en reprenant Cicéron, souligne « l'importance des passions contraires » : « le critère décisif de la technè n'est pas seulement de savoir éveiller telle ou telle passion à tel moment du discours, mais de pouvoir faire passer l'auditeur d'une passion forte à la passion forte son contraire, de manière à le "déstabiliser", à lui faire perdre le contrôle de lui-même, à le livrer entièrement à l'orateur »⁶¹¹.

Cette inversion du contenu – d'un "contenu inversé" à un "contenu posé" ou d'un "contenu posé" à un "contenu inversé" (les deux peuvent être pertinents en fonction du point de vue que l'on adopte⁶¹²) –, rejoint la structure élémentaire du récit mythique, explicitée par Lévi-Strauss, et met en évidence le caractère mythique du recueil de Hugo⁶¹³. Au-delà d'un schéma de "quête" ou de "restauration", le sujet arrive à « la

⁶⁰⁸ Éric BERTIN, 2007, p. 15.

⁶⁰⁹ Éric BERTIN, 2007, p. 15.

⁶¹⁰ Pascal DEBAILLY, Christophe CARLIER, Aude LEMEUNIER, 1998, p. 51.

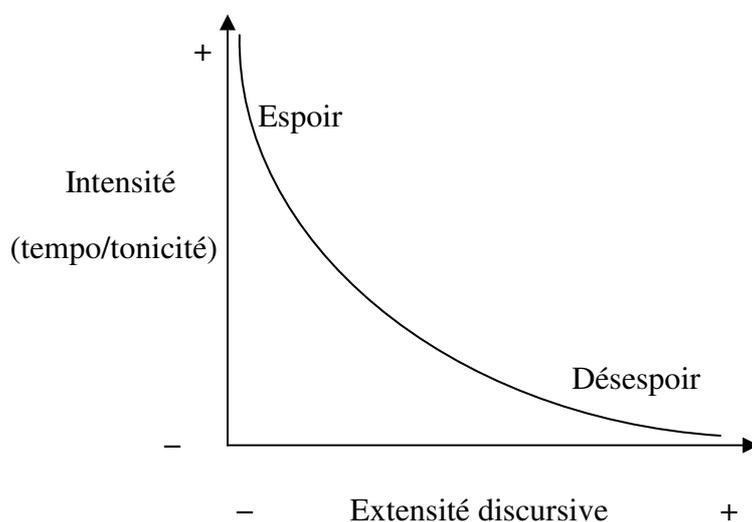
⁶¹¹ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, 2000, p. 71.

⁶¹² Jacques FONTANILLE note : « L'activité perceptive de l'observateur que nous postulons n'est pas sans effet sur la forme du changement qu'il repère, en particulier grâce à ses changements de portée et de perspective. Pour en revenir à la notion de transformation, par exemple, on se rappellera que le parcours est supposé conduire d'un "contenu inversé" à un "contenu posé", parcours considéré comme linéaire et orienté, puisqu'il relie deux états contraires. Mais le simple bon sens suggère que, si le parcours commence par un "contenu inversé", c'est que l'observateur de ce devenir-là a occulté la phase antérieure d'inversion, et focalisé la phase de rétablissement. Si l'ensemble du parcours avait été retenu, on n'aurait plus seulement affaire à un schéma de quête, mais à un schéma de restauration [...] La perspective peut de ce fait mettre en évidence soit la source (c'est sur elle que le verbe "provenir" met l'accent en français), soit la cible (cf. "parvenir"), sans pour autant occulter complètement l'autre pôle. Mais il se peut aussi que la focalisation soit entière, de sorte que l'un des pôles est perdu de vue ; il en est ainsi de la source dans le verbe français "advenir" » (1995c, p. 14).

⁶¹³ La remarque de René JOURNET et Guy ROBERT rejoint la nôtre : « Nulle part autant que dans *Les Contemplations* cet élargissement de l'inspiration voulu par les poètes romantiques, ne s'est aussi souverainement manifesté. Nulle part le poète ne s'est aussi hardiment affirmé dans son rôle d'interprète du mystère et de guide sacré. C'est pourquoi, dans *Les Contemplations*, qui sont probablement notre plus

sagesse » dans le sens où Proust l'utilise dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses »⁶¹⁴.

Il faudra aussi insister sur l'effet de textualisation de l'inversion sémantique, qui joue un rôle essentiel dans la construction de l'effet de sens. C'est dire que les deux contenus, en fonction de l'ordre dans lequel ils se manifestent dans le discours, n'ont pas le même statut, et c'est effectivement cet "effet d'asymétrie" qui est décisif. Comme l'affirme Michael Riffaterre, le « *texte est [...] une variation ou une modulation d'une seule structure – thématique, symbolique, qu'importe – et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiante. L'effet maximal de la lecture rétroactive, l'apogée de sa fonction de générateur de la signifiante, intervient bien entendu à la fin du poème* »⁶¹⁵, et donc si l'on prend un recueil, et non pas un poème, comme corpus, l'effet de sens maximal apparaît à la fin du recueil. Dans la perspective de la textualisation, dans *Les Contemplations*, le désespoir est étendu à une bonne partie du recueil, mais, étant de l'ordre du *parvenir*, avec une intensité faible, alors que l'espoir qui ne se manifeste qu'à la fin, est d'étendue restreinte, certes, mais d'intensité forte ; d'autant plus que son arrivée est inattendue, comme une surprise, donc de l'ordre du *survenir* :



puissant et notre plus beau recueil lyrique, vivent également des mythes qui leur confèrent une sorte de caractère épique, tandis que, de leur côté, *Les Châtiments*, *Dieu*, *La Fin de Satan*, *La Légende* expriment aussi les sentiments les plus intimes du poète. Dans cet ensemble rien ne peut être séparé » (1958, p. 35).

⁶¹⁴ Marcel PROUST, 1988 (1919), p. 219.

⁶¹⁵ Michael RIFFATERRE, 1983 (1978), p. 17.

Aussi l'espoir apparaît-il avec un tempo accéléré et un éclat tonique : c'est en raison de la textualisation, mais aussi en vertu de la concession impliquée que l'effet de sens produit atteint son point culminant. Cela suggère qu'en dépit du désespoir, avec toute son intensité passionnelle – vs intensité faible du point de vue de la textualisation –, et extensité temporelle, il faut avoir de l'espoir. Cette recommandation est sans doute l'une des principales caractéristiques de la vision du monde hugolienne, présente dans la plupart de ses ouvrages. L'une des affirmations les plus nettes à ce sujet se trouve dans le dernier poème de son recueil, *Le Pape* :

Si noir que soit le deuil, conservez l'espérance ;
Car rien n'est plein de nuit sans être plein de ciel.⁶¹⁶

Il y a de l'espoir au fond du désespoir hugolien. Cela construit, en effet, une « forme de vie », fondée sur l'espoir malgré tout. Dans *Les Contemplations*, puisque l'espoir est investi en Dieu, on peut appeler cette forme de vie, la "forme de vie croyante", à notre connaissance, commune à toutes les religions : la fin du monde sera heureuse, et il ne faut jamais perdre son espoir en Dieu⁶¹⁷.

3.3.2. Les valeurs et les modalités

Comme nous l'avons déjà vu, le désespoir est une passion caractérisée par l'absence de toute perspective, l'absence de l'actant cible, par la fermeture du champ de présence, par les mouvements centripètes des orientations de celui-ci, par les « forces dispersives »⁶¹⁸ ; en revanche, l'espoir est caractérisé par la définition de nouvelles

⁶¹⁶ Victor HUGO, 1985 (1878), « Pensif devant la nuit », p. 908. HUGO, à d'autres occasions, a aussi insisté sur l'importance de l'espoir ; par exemple, dans la Préface des *Chants du crépuscule*, il mentionne explicitement : « Le dernier mot que doit ici l'auteur, c'est que dans cette époque livrée à l'attente et à la transition, dans cette époque où la discussion est si acharnée, si tranchée, si absolument arrivée à l'extrême, qu'il n'y a guère aujourd'hui d'écoutes, de compris et d'applaudis que deux mots, le Oui et le Non, il n'est pourtant, lui, ni de ceux qui nient, ni de ceux qui affirment. Il est de ceux qui espèrent » (1964 (1835), p. 812).

⁶¹⁷ À titre d'exemple, Mohsen KADIVAR, intellectuel musulman iranien, dit à propos de l'espoir en Islam : « nous attendons le temps du bonheur malgré les malheurs actuels. Nous espérons en tant que musulmans. [...] L'incroyance commence avec le désespoir et la croyance commence avec la foi. Le croyant ne se suicide jamais. La fin du monde est heureuse » (conférence en juillet 2010 aux États-Unis).

⁶¹⁸ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 107.

perspectives, un nouvel actant cible, par l'ouverture du champ de présence, par les mouvements centrifuges, par les « forces cohésives »⁶¹⁹. Si le sujet de désespoir est un sujet zéro, un sujet passif et virtualisé, un sujet qui « se désunit », le sujet d'espoir est un sujet de quête, un sujet actif et actualisé, un sujet qui « se rassemble »⁶²⁰.

Cette transformation de l'univers thymique, présupposant d'un côté un changement de niveau de pertinence, et de l'autre, l'écroulement d'un type de contrat et le rétablissement d'un autre contrat, a directement trait aux valeurs et aux modalités. Elle exige nécessairement la présence d'un nouvel horizon de valeurs, en dehors de l'horizon où se trouvait le sujet de désespoir : comme l'indique Zilberberg, « l'euphorie [...] consiste [...], presque toujours, à "s'en sortir" »⁶²¹. Il ne s'agit pourtant pas de « remplacer des valeurs par d'autres valeurs de même rang », mais de les réviser, redéfinir, réactualiser, et « réinterpréter [...] à la lumière d'une *transformation modale* »⁶²². La "sagesse" du sujet consiste en somme à admettre que « le véritable ressort d'un récit est modal ou, en d'autres termes, qu'un projet de vie n'a de sens qu'en raison des isotopies modales qui le soutendent, et non en raison des valeurs descriptives et concrètes qu'il vise »⁶²³.

Si le sujet désespéré est un sujet qui *ne peut pas faire* (changer sa situation), et qui *ne sait pas faire* (vivre dans sa situation), le sujet d'espoir est un sujet qui, grâce à la réactualisation des valeurs, restaure partiellement son *pouvoir faire*, et accède à un *savoir faire*, c'est-à-dire qu'il apprend à reconnaître ses limites et à vivre autrement. Cette transformation du *savoir faire* entraîne aussi un autre changement modal : *ne pas vouloir faire* (continuer son parcours) se transforme en *vouloir faire*. Le *savoir* apporté par la bouche d'ombre devient donc un *savoir faire* chez le sujet, qui régit l'ensemble de son dispositif modal.

En outre, avec le changement des valeurs modales, le système actantiel et la distribution des rôles changent aussi : l'anti-destinateur et l'anti-sujet disparaissent, les objets de valeurs se transforment, et, selon le nouveau contrat, le sujet reconstruit un

⁶¹⁹ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 107.

⁶²⁰ Jacques FONTANILLE, 1991c, p. 107. Dans le cadre de son analyse du roman *La Princesse de Clèves*, Fontanille mentionne : « Comme le sportif sur le stade, le sujet passionné est susceptible de se "désunir" ou de se "rassembler". D'un côté, la perspective d'un objet disponible dans un espace ouvert "rassemble" et mobilise tous les rôles modaux de Nemours ; de l'autre, la perspective d'une intrusion imminente dans l'espace de son intimité "désunit" Mme de Clèves » (1991c, p. 107).

⁶²¹ Claude ZILBERBERG, 1986, p. 210.

⁶²² Jacques FONTANILLE, 1990, p. 5.

⁶²³ Jacques FONTANILLE, 1990, p. 5.

nouveau destinataire. Mais, en réalité, ce nouveau destinataire n'est que l'ancien anti-destinataire, à qui le sujet attribue de nouvelles propriétés : le sujet fait, à nouveau, confiance à la même entité qui n'avait pas respecté la dimension éthique en annulant unilatéralement la promesse qu'il lui avait donnée. Ce retour au même destinataire, à Dieu, est la définition même de la foi, qui, selon un régime concessif, consiste à « croire l'incroyable »⁶²⁴.

3.3.3. L'espoir et l'amour

Dans la séquence d'espoir, une invitation à l'amour voit aussi le jour : « Aimez-vous ! aimez-vous, car c'est la chaleur sainte, / C'est le feu du vrai jour. / Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame / La sublimation de l'être par la flemme, / De l'homme par l'amour ! ». S'aimer (répété, comme l'invitation à l'espoir au début de la séquence) et l'amour sont ici dotés des sèmes de la chaleur, de la lumière et de la sainteté. L'apparition de l'amour dans une séquence d'espoir est significative. Deux passages de deux autres poèmes éclairent la corrélation :

Aime, et ne désespère pas.

[...]

La haine, c'est l'hiver du cœur. (« Il fait froid », p. 102)

Aimons toujours ! aimons encore !

⁶²⁴ Claude ZILBERBERG, 2010, p. 121. Il est à signaler que le statut de Dieu est très variable dans l'œuvre de Victor Hugo. Jean MAUREL, dans son *Vocabulaire de Victor Hugo*, pour l'entrée « Dieu », note : « Ni point de départ ni point d'arrivée, *Dieu* est un immense point d'interrogation » (2006, p. 55). Cette définition est proche de Dieu évoquée dans l'ouvrage de HUGO, qui s'appelle *Dieu*, notamment dans la section intitulée « Les Voix » : « gigantesque développement de 1900 vers constitué des discours contradictoires qu'un "je" hagard entend se croiser dans l'espace et qui tous le dissuadent, avec des arguments divers, de chercher à définir Dieu » (Yves VADE, 2005 (1996), p. 28). Dans *Les Contemplations*, Dieu est une entité différente, assez bien définie, mais la valeur et la place que le locuteur lui attribue sont en devenir : il est tour à tour négatif ou positif : « bon », « juste », « indifférent », « jaloux », « fatal maître », etc. Il est d'ailleurs occasionnellement investi de l'espoir du sujet au cours du recueil ; par exemple : « Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure. / Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit. / Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit. / Vous qui passez, venez à lui, car il demeure. » (« Écrit au bas d'un crucifix », p. 130) ; « Dieu seul peut nous sauver. [...] / [...] / Dieu seul est grand ! c'est là le psaume du brin d'herbe ; / Dieu seul est vrai ! c'est l'hymne du flot superbe ; / Dieu seul est bon ! c'est là le murmure des vents ; / Ah, ne vous faites pas d'illusions, Vivants ! » (« Croire, mais pas en nous », p. 285-286).

Quand l'amour s'en va, l'espoir fuit. (« Aimons toujours ! aimons encore », p. 103)⁶²⁵

Deux relations paradigmatiques et deux relations de dépendance sont mises en scène : d'une part l'amour s'oppose à la haine, et l'espoir s'oppose au désespoir ; d'autre part, l'espoir présuppose l'amour, et le désespoir présuppose la haine. Cette double solidarité nous mène vers une hypothèse sur l'amour et la haine chez Hugo, et probablement, de façon plus générale chez les romantiques : la haine, comme le désespoir, concerne une position embrayée, de l'ordre du particulier et du localisme, alors que l'amour, comme l'espoir, a affaire à une position débrayée, du côté des valeurs générales.

3.4. *Pour finir*

Pour finir, nous voudrions évoquer deux points. Premièrement, nous essayons de récapituler les principales caractéristiques différenciatrices de l'espoir et du désespoir dans un tableau, qui reprend notre tableau du deuxième chapitre de la première partie. Plusieurs d'entre elles sont aussi valables pour l'espoir et le désespoir définis selon la doxa, mais certaines des autres, notamment à partir des « modalités », sont propres aux discours particuliers, en l'occurrence aux *Contemplations* :

⁶²⁵ Il est à noter que le thème de l'amour est à maintes reprises évoqué, loué et recommandé dans le recueil, dont l'analyse serait intéressante : « Cette loi sainte, il faut s'y conformer, / Et la voici, tout âme y peut atteindre : / Ne rien haïr, mon enfant ; tout aimer, / Ou tout plaindre ! » (« À ma fille », p. 32) ; « Et puis laisse ton cœur ouvert ! / Le cœur, c'est la sainte fenêtre. / Le soleil de brume est ouvert ; / Mais Dieu va rayonner peut-être / Doute du bonheur, fruit mortel ; / Doute de l'homme plein d'envie ; / Doute du prêtre et de l'autel ; / Mais crois à l'amour, ô ma vie ! / Crois à l'amour, toujours entier, / Toujours brillant sous tous les voiles ! / À l'amour, tison du foyer ! / À l'amour, rayon des étoiles ! / Aime, et ne désespère pas. / La haine, c'est l'hiver du cœur. / Plains-les ! mais garde ton courage. » (« Il fait froid », p. 101-102) ; « Aimons toujours ! aimons encore ! / Quand l'amour s'en va, l'espoir fuit. / L'amour c'est le cri de l'aurore, / L'amour, c'est l'hymne de la nuit. / [...] / C'est le mot ineffable : Aimons ! / L'amour fait songer, vivre et croire / [...] / L'amour seul reste. » (« Aimons toujours ! aimons encore », p. 103 et p. 105) ; « Laissez entrer en vous, après non deuils funèbres, / L'aube, fille des nuits, l'amour, fils des douleurs, / Tout ce qui luit dans les ténèbres, / Tout ce qui sourit dans les pleurs ! » (« Que le sort, quel qu'il soit, vous trouve toujours grande », p. 108) ; « le divin miel amour » (« La nichée sous le portail », p. 112) ; « Que de soleils ! vois-tu, quand nous aimons, / Tout est en nous radieux spectacle. / [...] / Aimons ! c'est tout. Et Dieu le veut ainsi. / [...] / Aimer, c'est voir, sentir, rêver, comprendre. » (« Un soir que je regardais le ciel », p. 113-114) ; « Rends-toi compte de Dieu. Comprendre, c'est aimer. » (« Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère », p. 134) ; « La contemplation m'emplit le cœur d'amour » (« Aux arbres », p. 159) ; « L'homme a l'amour pour l'aile, et pour joug le besoin » (« Ce qui dit la bouche d'ombre », p. 373). Le thème de l'amour est aussi présent de la même manière dans plusieurs autres ouvrages de HUGO. Par exemple, on lit dans l'ouvrage qui rassemble certains textes posthumes de Hugo, *Proses philosophiques de 1860-1865* : « Tout cœur a sa perle, qui, pour le cœur égout et pour le cœur océan, est la même : l'amour » (2002 (1985), p. 542) ; ou bien, il note dans *Les Misérables* : « L'avenir appartient encore bien plus aux cœurs qu'aux esprits. Aimer, voilà la seule chose qui puisse occuper et remplir l'éternité. À l'infini, il faut l'inépuisable. L'amour participe de l'âme même. Il est de même nature qu'elle » (1998 (1862), p. 1262), etc.

	Espoir	Désespoir
Univers thymique	Euphorie	Dysphorie
Mode de jonction	Non-disjonction	Disjonction
Modes d'existence	Sujet : actualisé Destinateur : actualisé Objet de valeur : potentialisé	Sujet : virtualisé Destinateur : réalisé Objet de valeur : virtualisé
Aspect dominant	Inchoatif, imperfectif	Duratif, terminatif, perfectif
Fiducie	Confiance	Perte de confiance
Type de sujet	Sujet actif : sujet de quête	Sujet passif : sujet zéro, sujet de la séparation
Forces	Cohésion	Dispersion
Mode de présence	Attente de plénitude	Défaut
Champ de présence	Ouverture	Fermeture
Actant positionnel	Source	Cible
Visée et saisie	Visée intense Saisie en suspension	Visée intense Saisie restreinte (nulle)
Relation avec le futur	Ouverture	Fermeture
Relation avec le passé	Fermeture	Ouverture
Tempo	Accélération	Ralentissement
Tonicité	Éclat	Médiocrité
Modalités	<i>Savoir faire, pouvoir faire</i> apparent, <i>vouloir faire</i>	<i>ne pas savoir faire, ne pas pouvoir faire, ne pas vouloir faire</i>
Registre syntaxique	Concession	Implication

Registre aspectuel	Sublimation	Normativité
Registre iconique ⁶²⁶	Événement	État
Mode d'effcience	Survenir	Parvenir
Manifestation figurative	Lumière	Ombre
Régime énonciatif	Généralité, Globalité	Individualité, localité
Régime temporel	Temps de l'existence	Temps de l'expérience
Régime de communication	Totalité intégrale	Unité intégrale

Deuxièmement, il est important de signaler que Hugo n'arrête pas le jeu concessif complexe qu'il met en œuvre. La séquence d'espoir que nous avons citée, apparaît à la fin du poème final du dernier livre des *Contemplations*, mais le recueil ne finit pas avec elle, car un autre poème, « hors structure »⁶²⁷, « nettement détaché », « signalé comme "à part" »⁶²⁸, est placé après le dernier livre, comme un « post-scriptum »⁶²⁹ ; ce qui nous invite à une nouvelle réflexion sur la structure du recueil entier⁶³⁰. La question qui nous intéresse ici, c'est que ce long poème dédié à sa fille, « À celle qui est restée en France », est un discours désespéré, où le locuteur-poète se plaint d'avoir perdu sa fille et d'être en exil, loin de sa tombe. Ce poème constitue donc « une seconde synthèse »⁶³¹, qui infléchit considérablement la première "synthèse" déclarée à la fin de « Ce que dit la bouche d'ombre » : le syntagme "désespoir *pourtant* espoir" est "coloré"/"entaché" du syntagme "espoir *pourtant* désespoir". Il nous semble que l'un des effets de sens primordiaux de

⁶²⁶ Nous empruntons cette terminologie en termes de « registre » à Claude ZILBERBERG : registres « iconique », « aspectuel », « syntaxique » (2005, p. 25).

⁶²⁷ Anne LE FEUVRE, 2002 (2001), p. 115.

⁶²⁸ Didier FOURNET, 2001, p. 56.

⁶²⁹ Jean MASSIN, cité par Ludmila CHARLES-WURTZ, 2001d, p. 201-202.

⁶³⁰ Selon Pierre ALBOUY : « L'œuvre serait incomplète si elle ne rejoignait, à travers la mort et la mer, cette tombe » (1976, p. 80). D'ailleurs, Ludmila CHARLES-Wurtz note : « Une structure sous-jacente, en décalage par rapport à celle que manifeste la numérotation des poèmes, se dégage alors. Le lecteur, d'abord enclin à associer le premier poème du recueil au dernier, "À celle qui est restée en France", en raison de leur commune absence de numérotation, voit une seconde architecture, moins apparente, se superposer à la première : si "Ce que dit la bouche d'ombre" répond au poème liminaire du recueil, "À celle qui est restée en France" répond symétriquement à la préface. De fait, ces deux textes sont les seuls à être datés de "Guernesey", et les alexandrins à rimes plates dont se compose le poème font écho aux alexandrins qui rythment la prose de la préface » (2001d, p. 140). En plus, ce dernier poème du recueil répond d'un autre point de vue à la préface : il « réaffirme que le livre s'est fait tout seul » (Pierre ALBOUY, 1976, p. 80).

⁶³¹ Didier FOURNET, 2001, p. 56.

cette réapparition du désespoir, même si elle s'effectue en dehors de la structure normative du recueil, est que malgré l'espoir auquel est parvenu le locuteur, le deuil reste toujours non-accompli⁶³².

Cela montre que le désespoir est d'une telle force que l'espoir peut l'affaiblir ou le faire provisoirement négliger, mais ne peut pas l'éliminer. Rappelons l'affirmation de Hugo dans *Quatre-vingt-treize* : « l'espérance [...] serait la plus grande des forces humaines si le désespoir n'existait pas »⁶³³ ; ce qui mentionne la force des deux passions que nous avons analysées, et le fait que le désespoir est une passion plus forte que l'espoir ; d'où sa réapparition, sous un mode spécifique, après l'espoir apparemment final.

Par ailleurs, la place où se situe « À celle qui est restée en France », produit un effet de sens semblable à celui de l'apparition du terme « Commencement » en dernier terme de « Ce que dit la bouche d'ombre », que nous avons déjà expliqué. Comme l'indique Jean Gaudon, ce poème qui est à la fois « épilogue » et « dédicace », suggère que la « fin est un commencement » : « un commencement de sens, un portique ouvert sur une nouvelle lecture, une lecture perpétuelle peut-être »⁶³⁴. Cela rejoint la remarque de Michael Riffaterre sur la « structure » générale de ce recueil qui « pourrait se résumer en une équation *fin = commencement* »⁶³⁵.

La dialectique entre l'espoir et le désespoir, entre la foi et le doute, entre le début et la fin, parmi d'autres, caractérise *Les Contemplations*. Pour terminer, nous dirions volontiers que Hugo a l'art de mettre en route *une sémiosis infinie*, et surtout *une sémiosis concessive à l'infini* : [(A pourtant B) pourtant C] pourtant D...

⁶³² On peut aussi évoquer un autre phénomène discursif qui imposerait une restriction à l'espoir manifesté dans « Ce que dit la bouche d'ombre ». Cela vient du titre du dernier livre, « Au bord de l'infini ». Comme l'indique Didier FOURNET, avec la locution "au bord", « c'est toute la thématique du vertige et de la frayeur qui envahit ce qui semblait d'abord être un message d'espoir. Fondamentalement, être au bord de l'infini, c'est aussi éprouver l'angoisse de la chute, la peur inexorable du gouffre, ce sentiment d'horreur sacrée inséparable de la contemplation hugolienne. Tout l'intérêt de ce titre est donc d'ouvrir sur deux interprétations diamétralement opposées : soit le dernier livre marque le terme du voyage, soit il en constitue seulement une étape, soit la contemplation désigne le but de l'activité poétique, soit le mot désigne l'activité elle-même, en ce qu'elle est condamnée à restée inaccomplie : "au bord" » (2001, p. 48-49).

⁶³³ Victor HUGO, 1985 (1874), p. 1011.

⁶³⁴ Jean GAUDON, 1974, p. 86.

⁶³⁵ Michael RIFFATERRE, 1967, p. 193.

Dans cette partie, pour l'établissement des formes passionnelles des *Contemplations*, nous avons mis au centre le couple passionnel espoir/désespoir, car, en formant une isotopie massive, il organise tout le champ passionnel du discours, et il est, en outre, constitutif d'une « forme de vie ». En effet, en utilisant les acquis des analyses de la première partie, nous avons étudié les sémèmes passionnels, surtout ceux du désespoir et de l'espoir, mais aussi ceux de la colère et de la soumission, tels qu'ils apparaissent dans la perspective du sujet-locuteur, qui, en tant qu'actant-source, occupe la position de l'instance de discours, et contrôle et oriente le discours autour de son centre déictique et sensible.

Troisième partie
Étude sémio-pragmatique : partage passionnel

Introduction

Au cours des parties précédentes, nous avons tenté d'étudier les formes passionnelles, notamment celles de l'espoir et du désespoir, à la fois au niveau de l'impersonnel de l'énonciation, et de leurs particularités dans la mise en discours des *Contemplations*. Dans cette partie, en nous fondant sur le postulat selon lequel « le langage est mise en communauté de la signification »⁶³⁶, et en mettant en avant la dimension intersubjective, nous envisageons d'examiner certains procédés discursifs utilisés au long de cet ouvrage, qui contribuent à l'implication du lecteur, surtout au partage des croyances et des passions.

Notre approche est pragmatique dans la mesure où l'on prend la pragmatique dans le sens de Morris : « la pragmatique est cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre les signes et les usagers des signes »⁶³⁷. Les signes apparaissent à travers des langages, et ceux-ci prennent forme dans les discours. Par conséquent, on peut paraphraser la définition de Morris en termes plus proches de notre sémiotique : *la pragmatique est cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre le discours et les usagers du discours*. Ainsi définie, la pragmatique n'est pas un élément surajouté, mais elle est intégrée dans la sémiotique⁶³⁸. Aussi la sémiotique est-elle non seulement considérée comme une théorie descriptive s'appliquant aux textes dans leurs relations internes, mais aussi comme une théorie plus générale qui comprend également la communication. Or, à la différence de certaines approches pragmatiques, pour nous c'est le discours même qui est au centre, sans quoi il n'existerait aucun lien entre les partenaires de la communication. Pour parler comme Verlaine, nous dirions volontiers : "*Du discours avant toute chose*".

⁶³⁶ Denis BERTRAND, 1999, p. 6.

⁶³⁷ Cette traduction de la définition de MORRIS est donnée dans certains ouvrages en français sur la pragmatique, sans que ceux-ci présentent les références exactes. Voir par exemple Françoise ARMENGAUD, 2007 (1985) p. 5, ou Martine BRACOPS, 2005, p. 13. Il semble que ces ouvrages se réfèrent à ce passage chez Morris : « "pragmatics" as a specifically semiotical term must receive its own formulation. By "pragmatics" is designed the science of the relation of signs to their interpreters » (Charles W. MORRIS, 1971 (1938), p. 43). Comme on le constate, la traduction française ne suit pas tout à fait la version originale, mais exprime assez fidèlement l'esprit de la pensée de Morris. L'énoncé en français nous convient davantage dans la mesure où il dépasse le seul allocutaire et recouvre aussi le locuteur.

⁶³⁸ Nous nous sommes également inspiré des travaux d'Oswald DUCROT, qui a su intégrer la pragmatique à la linguistique, comme le sont la sémantique, la syntaxe ou la phonétique.

Afin d'aborder la dimension pragmatique des *Contemplations*, nous avons opté pour quelques phénomènes langagiers précis, qui jouent un rôle à nos yeux essentiel dans la construction du sens du recueil, et plus précisément qui *font croire* et qui *font éprouver* au lecteur.

Au premier chapitre, il nous a semblé utile de revenir sur deux questions théoriques : (i) la question de la communication, et de ses participants, à savoir le producteur et le coproducteur (lecteur) littéraires ; (ii) la question du *faire croire* et du *faire éprouver* au lecteur.

Le deuxième et le troisième chapitres mettent en avant *Les Contemplations* pour étudier ses particularités pragmatiques, à deux niveaux différents, mais étroitement liés : le deuxième chapitre sera consacré à la macrostructure du recueil, et le troisième chapitre à sa microstructure. Nous entendons par macrostructure les structures qui forment le discours dans son intégralité, qui constituent son architecture globale, et nous entendons par microstructure les structures qui ne touchent que certaines parties du discours, qui ont des manifestations locales à l'intérieur de l'architecture globale.

Ainsi le deuxième chapitre portera-il sur les éléments qui surdéterminent tout l'ouvrage, notamment le genre, le mode d'énonciation à vue macroscopique, l'ethos construit par la préface, le plan de l'expression. Le troisième chapitre sera consacré aux éléments de la microstructure qui se répètent de façon systématique, notamment les expressions déictiques, le mode d'énonciation à vue microscopique, l'implicite, les figures de rhétorique. Ces deux chapitres seront en réalité un effort parallèle pour (i) éclairer certaines particularités de notre corpus ; (ii) en dégager l'effet illocutoire, c'est-à-dire la manière dont le lecteur est impliqué, autrement dit, la manière dont le discours *fait croire* et *fait éprouver*⁶³⁹ ; (iii) étudier chaque question dans une optique plus élargie que celle du seul corpus afin d'en examiner les enjeux généraux ; (iv) éprouver la pertinence et la solidité des théories utilisées dans leur confrontation avec les discours effectifs.

⁶³⁹ Précisons que ce dont nous discutons est différent de ce qu'on appelle en rhétorique classique le *pathos*, car celui-ci se rapporte aux effets perlocutoires, qui diffèrent d'une situation d'énonciation à une autre, d'un allocutaire à un autre, qui sont donc aléatoires et très difficiles, sinon impossibles, à évaluer dans une analyse discursive. Ce sur quoi porte notre propos, c'est l'effet illocutoire, tel que le discours le pose : tout discours, pour être persuasif, doit « programmer, prévoir ou inscrire en filigrane les formes des émotions qu'[il] entend susciter chez l'énonciataire. En d'autres termes, l'émotion est déjà dans l'énoncé, dans ses formes et dans ses structures » (Jacques FONTANILLE, 2007a, p. 6). Une recherche sémio-pragmatique doit donc être en quête des formes et des structures qui véhiculent des passions dans le discours, parmi d'autres dimensions.

Chapitre I

Théories pragmatiques

1. Communication littéraire

1.1. Généralités

Toute communication, qu'elle soit verbale, visuelle, olfactive, tactile, etc., est un événement unique dans le cadre d'une situation d'énonciation spécifique : elle suppose un énonciateur, un énonciataire, un moment et un lieu particuliers⁶⁴⁰. Ici, nous nous limitons à la communication verbale. Dans un échange linguistique ordinaire, par exemple lors d'une rencontre amicale, les quatre principales composantes de la situation d'énonciation sont normalement déterminées. En revanche, dans l'échange écrit, ou dans un échange oral enregistré, cela devient moins évident, car les deux partenaires de la communication ne partagent pas généralement le même lieu, ni le même moment. Mais ce qui rend l'échange facilement compréhensible, c'est que les partenaires sont normalement bien définis : on sait quel locuteur s'adresse à quel allocutaire.

Néanmoins, cela n'est pas le cas de tous les échanges écrits. Prenons notre principal objet d'étude, la communication littéraire. Les œuvres littéraires ont en général une visée universelle, c'est-à-dire qu'elles sont utilisables par tout allocutaire (qu'on appelle communément lecteur), quels que soient l'époque de celui-ci, son statut social, son âge, ses connaissances préalables, etc. Évidemment ces facteurs, parmi d'autres, influencent la construction du sens chez le lecteur empirique. Ce qui nous importe c'est le caractère tout à fait indéfini de l'allocutaire dans une communication littéraire, et aussi le caractère aussi variable que possible du temps et du lieu de la lecture⁶⁴¹. En réalité, le genre littéraire est caractérisé par une "espérance de vie" maximale, dans l'espace le plus élargi, et partant, avec le public le plus vaste et indéterminé, sans doute hétérogène. La seule composante de la communication qui subsiste apparemment, c'est le locuteur. Mais ce soulagement apparent n'est que le début d'un ensemble de difficultés. Qui parle dans une œuvre littéraire ? Par exemple, qui parle dans *Les Contemplations* ? Le locuteur, en tant

⁶⁴⁰ Il s'agit des quatre composantes principales ; on peut y ajouter d'autres éléments tels que durée de la communication, interruptions, rapports de force entre les communicants, etc.

⁶⁴¹ On peut y opposer d'autres types de discours, tel que l'"ordonnance médicale", dont l'étendue temporelle et spatiale de validité est limitée, et le public aussi est bien défini, soit le pharmacien ; d'où son illisibilité par les non pharmaciens !

qu'instance discursive coupée du monde réel ? L'auteur ? Hugo-auteur ? Hugo-homme ? Le romantisme ? Le sujet passionné universel ? Ou bien, dans une relation hiérarchique, est-il question de voix indistinctement entrelacées ?

Il semble inadmissible de considérer le sujet-locuteur comme la source unique de l'énonciation, car il est toujours le résultat d'un ensemble de phénomènes extérieurs qui se manifestent inévitablement dans le discours : il s'agit de ce que Denis Bertrand appelle « l'impersonnel de l'énonciation »⁶⁴². Mais cet impersonnel même, qui domine fort l'aspect personnel, est un ensemble varié, qui vient des autres discours ou domaines : textes antérieurs, pratiques culturelles, expériences personnelles, etc.⁶⁴³ Dans cette complexité sans fin, ce qui nous donne confiance c'est que chaque discours est assuré par un sujet-locuteur, avec son individualité, vu la relative liberté avec laquelle il effectue ses choix langagiers. Et c'est cela qui nous intéresse dans le présent travail, ce qui n'est pas en contradiction avec la question de l'impersonnel de l'énonciation ; tout au contraire, il peut y contribuer. L'autre démarche, complémentaire de la nôtre, consiste à prendre le sujet-locuteur pour un produit collectif ou le représentant d'un groupe social, d'une culture, d'une idéologie, etc. Ce qui est certain, c'est qu'il faut construire une « théorie du sujet multiple »⁶⁴⁴, question vaste qui n'entre pas dans le cadre de cette étude.

La relation entre les deux partenaires de la communication littéraire a deux caractéristiques essentielles : (i) elle est médiata ; (ii) elle est très dissymétrique. Expliquons-nous. Elle est médiata, parce que non seulement les deux partenaires ne partagent pas le même cadre spatio-temporel, mais surtout parce que, contrairement à la communication ordinaire, le contact direct entre les deux partenaires empiriques, à savoir

⁶⁴² Denis BERTRAND, 2000a, p. 55-56.

⁶⁴³ Les propos du poète James SACRE étayent notre point de vue : « Je qui dit ce que je crois être mon être familier mais qui dit en même temps ce qu'il y a de plus étranger à moi-même en mes plus intimes pulsions, un je branché sur mon ego autant que sur la part de je anonyme commune à tout le monde : quand je parle par exemple je sais que je reprends des tas d'idées déjà lues quelque part, plus ou moins bien comprises, oubliées souvent. Quand je parle je sais bien que dans ma parole passent les bribes, les miettes de beaucoup de lectures faites. [...] Ce n'est donc jamais mon seul je qui parle, mais avec lui ce je en quelque sorte anonyme que tout le monde partage [...] Rien de plus ni de moins que lorsque j'emploie le pronom on. [...] Ainsi quand je dis je ce n'est donc rien de si particulier qui se manifeste dans mon texte, nulle pensée vraiment singulière, ni même des sentiments qui me seraient vraiment propres parce que pour les sentiments on emprunte tout aussi bien à tout le monde, à des modèles littéraires, à des héros admirés, etc. Ce je n'est nullement la marque privilégiée d'une particulière énonciation (pas plus que la marque majeure d'une existence qu'aurait laissée sur le papier la main d'un réel auteur). Si l'énonciation il y a, elle traverse aussi bien tous les mots du poème, et c'est peut-être plutôt dans les façons d'arranger, de mettre ensemble ces mots, que paraît l'énonciation lyrique et le geste d'écriture d'un auteur, dans en somme ce qu'on appelle un style » (1996, pp. 229-232).

⁶⁴⁴ Paul HENRY, cité par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, 2009, p. 197.

l'écrivain et le public, est impossible. Les raisons ne sont pas seulement matérielles, c'est la nature de la littérature qui est en jeu : « il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et le public qu'à travers l'institution littéraire et ses rituels »⁶⁴⁵. Le texte littéraire, à la différence de la plupart des autres discours, n'est pas défini par les référents externes auxquels il peut renvoyer, que ce soit des référents des signes textuels ou des référents pragmatiques qui englobent les partenaires de la communication, mais il est caractérisé par un « jeu de relations internes au texte lui-même »⁶⁴⁶. Autrement dit, alors qu'un discours de tous les jours prend forme dans une situation d'énonciation préexistante, le discours littéraire ne dépend pas d'une situation préétablie, mais il crée sa propre situation.

Cette absence de contact du public avec l'écrivain est même valable pour les genres référentiels comme l'autobiographie : le lecteur de ce genre se trouve lui aussi devant une réalité textuelle et non pas en contact avec le producteur empirique. Bref, « contrairement à ce que laisse entendre une certaine imagerie romantique, le texte littéraire n'est pas un "message" circulant de l'âme de l'auteur à celle du lecteur, mais un dispositif ritualisé, où sont distribués des rôles »⁶⁴⁷.

La deuxième caractéristique, résultat de la première, est le caractère dissymétrique de la communication littéraire : il est impossible au lecteur de répondre. Il s'agit donc d'une relation unilatérale où le « je » parle sans cesse, et le « tu » n'est jamais en mesure de prendre la parole et de s'adresser au « je »⁶⁴⁸. C'est ainsi que Dominique Maingueneau qualifie la production littéraire de « pseudo-énonciation », car le texte littéraire « apparaît comme un "pseudo-énoncé" qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes et l'échange linguistique »⁶⁴⁹.

De façon plus précise, dans la communication littéraire, on peut envisager deux partenaires empiriques (extradiscursifs) et deux partenaires discursifs. Les deux premiers

⁶⁴⁵ Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 10.

⁶⁴⁶ Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 10.

⁶⁴⁷ Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 10. La déclaration de Victor HUGO en 1834, dans l'article « Du Génie » de *Littérature et philosophie mêlées*, est un bon exemple pour cette "imagerie romantique" : « Voulez-vous émuvoir, soyez ému ; pleurez, vous tirerez des pleurs ; c'est un cercle où tout vous ramène et d'où vous ne pourrez sortir » (2002 (1834), p. 112-113).

⁶⁴⁸ Il va de soi que le « tu » peut interrompre sa lecture, peut commencer à parler (à lui-même sous forme de monologue ou à quelqu'un d'autre), etc. Dans le premier cas, la communication est rompue, et dans le deuxième cas, même s'il commence une communication, ce n'est plus la même, ce n'est pas littéraire.

⁶⁴⁹ Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 10. KERBRAT-ORECCHIONI dit que « l'écriture, c'est le règne du "pseudo" ». (2009 (1999), p. 191).

sont réels, mais linguistiquement virtuels, les deux autres sont fictifs, mais linguistiquement réels. Nous appelons les deux premiers, qui se rapportent à deux êtres en chair et en os, à deux rôles thématiques effectifs, l'écrivain et le public. Nous appelons les deux autres l'énonciateur (ou le locuteur) et l'énonciataire (= le co-énonciateur = l'allocutaire = le lecteur), qui ne sont que des "places" dans un dispositif, des positions auxquelles le discours associe diverses caractéristiques⁶⁵⁰. Il est à noter que ces places, comme le rappelle Jacques Fontanille, ne sont pas « de part et d'autre »⁶⁵¹ du discours, comme le laisse supposer le fameux schéma jakobsonien de la communication, mais qu'elles sont en interaction constante, en collaboration permanente dans la construction du sens.

Pour les êtres discursifs, nous verrons que l'énonciateur et le locuteur désignent deux entités différentes, tandis que les quatre termes pour le pôle récepteur sont pris pour équivalents, et le terme "interlocuteur" y est absent, car nous réservons ce terme pour un être en mesure de répondre et de créer un cadre d'échange avec le locuteur.

Nous allons essayer d'examiner de près les deux partenaires discursifs de la communication littéraire. Nous commençons avec le producteur du discours, et nous continuerons avec le coproducteur (lecteur).

1.2. Producteur littéraire

Du côté du producteur, au moins quatre instances peuvent s'identifier. Nous commençons par la notion d'auteur. L'auteur est une notion à double face qui sert de charnière entre le monde extratextuel et le monde textuel, entre l'écrivain et l'énonciateur (ou le locuteur) : il s'agit d'un nom qui figure sur le livre, qui fait donc partie des instances qui prennent en charge la réalité discursive du livre. En d'autres termes, étant verbalisée, la notion d'auteur peut participer du discours même. D'autre part, elle correspond à un sujet empirique, à un sujet humain réel dont le métier – ou l'un des métiers – est d'écrire de la littérature. On peut dire : "il est écrivain", comme on dit : "il est banquier", ou bien on peut dire : "il est l'auteur de tel livre". On n'utilise pas ce terme de façon absolue car sa

⁶⁵⁰ Nous reprenons la phrase de MAINGUENEAU qui dit que le lecteur « n'est qu'une place dans un dispositif, une position de lecture à laquelle le texte associe diverses caractéristiques » (2000 (1986), p. 78).

⁶⁵¹ Jacques FONTANILLE, 1989, p. 13.

définition est relationnelle : il est relié au produit qu'est le livre, sinon il est accompagné de sa référence en nom propre ou déjà mis dans un contexte littéraire : "X est un auteur". « Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. À cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux », « seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte »⁶⁵². Quoi qu'il en soit, l'auteur naît avec sa face interne, car sans son rôle énonciatif dans le discours, il ne peut avoir d'existence.

La deuxième notion est celle du locuteur. Le locuteur est « la personne [...] qui est donnée, dans l'énoncé, comme la source de l'énonciation »⁶⁵³, il est le « je » qui produit le(s) énoncé(s), l'instance parlante qui peut aussi bien se manifester, se masquer, s'adresser, etc. Un énoncé, et *a fortiori* un discours, sans locuteur(s) n'existe pas. L'une des fameuses figures du locuteur, c'est le narrateur dans un récit.

La troisième notion qui doit être distinguée, c'est ce que nous appellerons l'énonciateur. Dans chaque œuvre littéraire, il existe des locuteurs : rares sont les ouvrages avec un seul locuteur. Par exemple, plusieurs locuteurs apparaissent lorsque dans un roman le narrateur laisse de temps à autre la parole aux personnages, c'est-à-dire lorsque c'est le discours direct qui est utilisé. De même, dans un recueil de poèmes il est fort possible qu'il existe différents locuteurs : parfois c'est un homme amoureux qui parle, parfois un roi indulgent, une autre fois une mère aussi bien qu'une mer, un animal aussi bien qu'un objet, etc. Le phénomène de la multiplicité des locuteurs est très fréquent dans la littérature. Mais, par exemple dans un roman, une instance transcendante décide de la distribution de la parole chez différents locuteurs. De même dans un recueil de poèmes, tous les poèmes se trouvent sous le contrôle d'une instance supérieure, une instance tout à fait discursive qui se situe entre l'auteur et les locuteurs. C'est cette instance que nous appelons l'énonciateur, et qui est en réalité l'équivalent de la face interne de l'auteur. C'est elle qui est le responsable suprême et le garant de l'organisation interne de l'œuvre littéraire, premièrement au niveau de la macrostructure, mais aussi au niveau de la microstructure, car celle-ci est tributaire de celle-là. Non seulement elle définit la distribution des locuteurs, mais c'est elle aussi qui régule le tempo, qui opte pour telle textualisation, telle perspective, telle focalisation, tel point de vue, tel registre, tel style, etc.

⁶⁵² Philippe LEJEUNE, 1996, p. 23.

⁶⁵³ Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER, 1995 (1972), p. 729.

La quatrième instance de production est de dimension plus restreinte. C'est grâce à la théorie de la polyphonie d'Oswald Ducrot que nous pouvons l'identifier. Selon cette théorie, dans la parole de chaque locuteur on peut en même temps entendre d'autres voix. Ducrot appelle le responsable de chaque voix, faute de mieux, l'énonciateur. Nous établissons une nouvelle dénomination pour cette instance afin d'éviter la confusion dans la terminologie que nous adoptons. Nous appelons le responsable de chaque voix à l'intérieur des énoncés ou des discours des locuteurs, locuteur interne.

Aussi peut-on dire : (i) l'énonciateur est le responsable du discours dans sa globalité, celui qui intervient au niveau de la macrostructure ; (ii) le locuteur est le responsable de l'énoncé (ou d'un certain nombre d'énoncés), celui qui intervient au niveau de la microstructure ; (iii) le locuteur interne est le responsable des contenus présentés à l'intérieur des énoncés, celui qui émerge au niveau de l'infrastructure.

En effet, sans compter les diverses réalités sociales qui agissent directement ou indirectement, on peut considérer qu'il existe une hiérarchie d'instances dans la production d'une œuvre littéraire : l'auteur, l'énonciateur, le locuteur, le locuteur interne. C'est l'auteur qui programme l'énonciateur, celui-ci détermine les locuteurs, et ceux-ci sélectionnent les locuteurs internes. Dans un tel rapport, le responsable de chaque rang est aussi responsable des rangs inférieurs. En plus, chaque instance peut prendre en charge le rôle de son (ses) subordonné(s), ou tout au contraire, il peut entièrement se dissimuler derrière lui (eux).

À ces rôles énonciatifs peuvent s'adjoindre d'autres rôles d'ordre actionnel, cognitif, passionnel ou perceptif. On peut les appeler respectivement l'acteur, le connaissant (ou le comprenant), l'éprouvant et le percevant. Chacun de ces rôles est en réalité un simulacre qui représente une compétence du locuteur (ou de l'énonciateur). Ils peuvent évidemment comprendre des sous-catégories selon des critères différents : par exemple, le percevant peut facilement se subdiviser selon qu'il se rapporte à tel sens, c'est-à-dire qu'il peut être percevant visuel, auditif, olfactif, gustatif, tactile ; on peut reconnaître l'éprouvant sujet et l'éprouvant non-sujet, etc.

De plus, des associations entre ces différents rôles sont tout à fait envisageables. Par exemple, si le sujet percevant est en même temps doté de la dimension cognitive, au

lieu d'être un simple percevant visuel, il devient un observateur⁶⁵⁴, au lieu d'être un simple percevant auditif, il devient un "écoutant"... Mais si l'on procède à ce genre de distinctions catégorielles, c'est par manque de moyens d'évaluer le taux de participation de chaque rôle dans le discours. Sinon, nous pensons que la relation est graduelle et tensive : chaque entité parle plus ou moins, fait plus ou moins, connaît (ou comprend) plus ou moins, éprouve plus ou moins, perçoit plus ou moins. Et toute association, avec différents degrés, est possible. Une entité, *a priori*, peut remplir une seule fonction, ou par exemple cinq fonctions en même temps. C'est le discours qui décide pour le type d'association, l'intensité et l'étendue de chaque rôle, etc.

1.3. Coproducteur littéraire : lecteur

Tout discours, quel que soit le langage à travers lequel il se manifeste, est communicationnel. Les travaux de Bakhtine et ceux de Benveniste le soulignent : le premier défend l'idée que tout discours est « dialogique », c'est-à-dire « orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle »⁶⁵⁵ ; le deuxième indique que « dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire »⁶⁵⁶.

Quant à la littérature, le lecteur y joue un rôle aussi important que l'auteur. Georges Perros formule joliment que « c'est le trajet écrivain-lecteur qu'on appelle littérature »⁶⁵⁷. Jean-Paul Sartre disait à son tour que « l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer »⁶⁵⁸. Et pourtant le lecteur a été ignoré pendant longtemps à la fois par les approches historicistes et par les approches formalistes.

⁶⁵⁴ Le concept d'observateur a été exploré par Jacques FONTANILLE, notamment dans *Les espaces subjectifs*. Pour une typologie des observateurs, voir 1989, p. 20. Selon les différents degrés de débrayage, il définit quatre types d'observateur : il est tantôt « focalisateur », tantôt « spectateur », tantôt « assistant », tantôt « assistant-participant » (1989, p. 20).

⁶⁵⁵ Idée formulée par Tzvetan TODOROV, 1981, p. 298.

⁶⁵⁶ Émile BENVENISTE, 1974, p. 82.

⁶⁵⁷ Georges PERROS, 1973, p. 164.

⁶⁵⁸ Jean-Paul SARTRE, 2008 (1948), p. 48.

Avant d'aller plus loin, précisons que la notion de « lecteur » est ici utilisée plutôt comme l'équivalent de la notion d'« auteur » pour le côté "récepteur", c'est-à-dire qu'elle possède une double face, entre le texte et le hors-texte, entre l'énonciataire et le public.

Dans un ouvrage littéraire, par rapport à un ouvrage non littéraire, la contribution du lecteur semble devenir plus importante, car l'œuvre littéraire, comme toute œuvre artistique, se prête, en général, à la polysémie, aux interprétations différentes, et résiste parfois à une lecture naïve. L'œuvre littéraire, explique Barthes, « s'offre [...] au lecteur comme un système signifiant déclaré mais se dérobe à lui comme objet signifié »⁶⁵⁹. Comme le signale Maingueneau, « la lecture n'est pas ce réchauffement qui permet de libérer une parole gelée dans les signes typographiques, de revenir à l'énergie d'une énonciation originelle, authentique »⁶⁶⁰. Tout au contraire, loin d'être un simple "récepteur", le lecteur est une instance active, dotée de la capacité d'interprétation, variable d'un individu à un autre vu leurs compétences diverses ; d'où les interprétations et les impressions différentes. C'est en effet au lecteur d'être, non pas à la recherche du sens, mais à la recherche d'un sens, ou s'il est perspicace à la recherche des sens. Aussi le discours devient-il un lieu de la reconstruction des valeurs.

Dans ce monde complexe de la communication, non seulement les dits, mais aussi, et peut-être surtout, les non-dits jouent un rôle considérable. Comme le note Eco, tout texte « est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »⁶⁶¹. Plus précisément, comme le mentionne Denis Bertrand : « Qu'il s'agisse de mots, de propositions, de phrases, de texte, le sens est par nature incomplet. Les mots ne nous donnent que des lambeaux de monde, différemment découpés selon les langues. Mais sous les mots et entre les mots, et des mots aux phrases puis des phrases au texte, nous comblons les vides, nous construisons le sens, nous visons une certaine complétude »⁶⁶².

Et l'une des particularités de la littérature, c'est la présence indispensable de ces espaces blancs. Maingueneau dit : « L'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites [...] Il y a même des œuvres qui se donnent comme "allégoriques", "symboliques", "métaphoriques"... , c'est-à-dire qui indiquent nettement au lecteur qu'il

⁶⁵⁹ Roland BARTHES, 1964, p. 265.

⁶⁶⁰ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 28.

⁶⁶¹ Umberto ECO, 1985 (1979), p. 63.

⁶⁶² Denis BERTRAND, 1999, p. 7.

faut traquer l'implicite »⁶⁶³. Selon lui, même la recherche de l'isotopie est uniquement attribuée au lecteur : « la cohérence n'est pas *dans* le texte, elle est *lisible* à travers lui, elle suppose l'activité d'un lecteur »⁶⁶⁴. En réalité, « la lecture construit des chemins toujours inédits à partir d'un agencement d'indices lacunaire »⁶⁶⁵.

On peut se demander si ces "ellipses", ces "trous" n'empêchent pas la lecture. La réponse dépend du type de discours : vu le caractère prestigieux de l'œuvre littéraire, elle bénéficie « d'une réception "hyperprotégée", où le lecteur accorde un maximum de crédit à l'auteur »⁶⁶⁶, c'est-à-dire que le lecteur cherche à tout prix à y trouver un sens, et s'il n'en trouve pas, il s'attribuera la faiblesse dans la compréhension du texte.

Cette contribution du lecteur varie d'un individu à un autre, d'une culture à une autre, d'une époque à une autre⁶⁶⁷, d'une classe sociale à une autre⁶⁶⁸, mais surtout d'un livre à un autre. Michel Tournier va même jusqu'à installer le critère de la supériorité d'une œuvre « dans la quantité et la qualité de la co-créativité que le créateur attend et exige du "receveur" »⁶⁶⁹.

Alain Robbe-Grillet fait une comparaison entre le rôle et l'exigence du lecteur dans le passé et à l'époque moderne : « l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie »⁶⁷⁰. Le seul point sur lequel nous ne sommes pas d'accord avec Robbe-Grillet, c'est qu'il considère toute la littérature traditionnelle comme une œuvre

⁶⁶³ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 78.

⁶⁶⁴ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 29.

⁶⁶⁵ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 28-29.

⁶⁶⁶ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 25.

⁶⁶⁷ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI explique que « la lecture est un comportement culturel dont les modalités varient avec les époques et les sociétés » (2009 (1999), p. 201) ; bien entendu, à un autre niveau, la lecture est aussi un comportement personnel, propre à chaque lecteur.

⁶⁶⁸ Michel BUTOR distingue deux types de lecteurs, celui pour qui la littérature est hyperprotégée et celui pour qui elle n'est pas plus protégée qu'un autre discours. Selon lui, ce n'est que le premier type qui convient à la littérature : « Le lecteur bourgeois croit qu'il sait lire, et quand il ne comprend pas, incrimine l'auteur. Il oublie que l'art de lire est un art de collaboration. Il veut lire pour se délasser. Un ouvrier, s'il lit, et qu'il ne comprend pas, a une humilité de lecteur. Au lieu de se dire "C'est la faute de l'auteur", il pense : "je ne comprend pas bien, mais cela doit être bien tout de même..." C'est ce lecteur, disons naïf, que j'aime. Il doit être de mon côté, il doit participer à mes créations, il doit me faire confiance ... » (« Rencontre avec Michel Butor. *L'Orient littéraire*, 7 avril 1962 », repris dans Michel BUTOR, 1999, t. 1, p. 194).

⁶⁶⁹ Michel TOURNIER, 1977, p. 173.

⁶⁷⁰ Alain ROBBE-GRILLET, 1961, p. 134.

fermée devant laquelle le lecteur est tout à fait passif, alors que selon nous, toute création littéraire ou artistique est plus ou moins ouverte, et le lecteur contribue à sa création, mais avec des degrés divers. En outre, il ne faut pas oublier que toute activité de lecture ne prend forme que dans un cadre préétabli : le lecteur est un co-énonciateur dont le champ de manœuvre dépend de l'énonciateur. En effet, pour reprendre les termes d'Eco, « un texte peut avoir de nombreux sens », mais pas « n'importe quel sens »⁶⁷¹.

Paul Ricœur fait un pas de plus. Selon lui, le lecteur ne cherche pas le/un sens dans le texte, il s'y construit : « Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde. La compréhension est alors tout le contraire d'une constitution dont le sujet aurait la clé. Il serait à cet égard plus juste de dire que le *soi* est constitué par la "chose" du texte »⁶⁷². Cette affirmation fait écho à celle de Barthes selon laquelle la lecture consiste à « réécrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie »⁶⁷³. Cette conception de la lecture, d'ailleurs déjà présente chez Proust⁶⁷⁴, suggère que l'énonciataire est « à la même place »⁶⁷⁵ que l'énonciateur par rapport au discours, mais il ne faut pas négliger d'autre part que cette « "chose" », cette "réécriture" ne prennent sens que dans le cadre du champ de manœuvre que nous venons d'évoquer.

Outre la compétence énonciative, l'activité de lecture fait également intervenir d'autres réalités : nous avons déjà fait allusion aux rôles actionnel, cognitif, passionnel et perceptif chez le locuteur (ou l'énonciateur). Ces simulacres, délégués de celui-ci, manipulent la même compétence chez l'allocutaire : par exemple, l'éprouvant est le

⁶⁷¹ Umberto ECO, 1996, p. 131.

⁶⁷² Paul RICŒUR, 1986, p. 130.

⁶⁷³ Roland BARTHES, 1978, p. 61.

⁶⁷⁴ Le narrateur du *Temps retrouvé* dit : « ils [mes lecteurs] ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (Marcel PROUST, 1992 (1927), p. 317-318). Jean BELLEMIN-NOËL, du point de vue psychanalytique confirme cette idée : « dans l'œuvre littéraire quelle qu'elle soit, qu'on la produise ou qu'on la consomme, on se lit *d'abord* soi-même » (2002, p. 45).

⁶⁷⁵ Jacques FONTANILLE, 1989, p. 13.

délégué de la compétence passionnelle du locuteur et manipule la compétence passionnelle de l'allocutaire ; l'observateur est le délégué d'une partie de la compétence perceptivo-cognitive du locuteur et manipule la même partie de la même compétence chez l'allocutaire, et ainsi de suite. L'une des dimensions implicites, présente plus ou moins dans la plupart des dimensions évoquées, est la compétence somatique, c'est-à-dire le corps propre impliqué chez le lecteur. En faisant sienne la proposition d'Hélène Cixous, selon qui : « La vie fait texte à partir de mon corps. Je suis déjà du texte »⁶⁷⁶, Jean-Claude Coquet affirme : « Là est le terrain d'entente. Le lecteur se doit de rejoindre le plan où se situe l'écrivain : celui de l'instance de base, le corps percevant »⁶⁷⁷. Selon cette idée l'espace du partage de l'expérience entre l'auteur et le lecteur a pour centre et origine le corps percevant. Il s'agit d'une communication d'abord corporelle⁶⁷⁸.

Il faudrait utiliser ce genre d'explication, que ce soit en rapport avec la dimension énonciative, actionnelle, cognitive, passionnelle, perceptive, corporelle, avec précaution : l'objet fondamental de notre étude est le discours, et la relation auteur-lecteur n'a de sens qu'à travers lui ; autrement dit, le passage direct d'un "fait" du cœur, du corps, du cerveau ou autre, de l'auteur au lecteur est impossible : "Du discours avant toute chose".

Par ailleurs, il faut considérer que le lecteur avec un esprit vierge, pas plus qu'un livre d'une nouveauté absolue, n'existe pas. Le lecteur est déjà façonné par ses expériences, ses connaissances, ses lectures antérieures : tout lecteur est singulier. En ce qui concerne le livre, de par le genre adopté, le style, le thème..., il se réfère, comme l'a montré Bakhtine, aux ouvrages antérieurs, et occupe une place particulière dans le monde littéraire. D'où la création, selon les mots de Hans Robert Jauss, d'un « horizon d'attente »⁶⁷⁹, qui peut être confirmé, infirmé ou infléchi. La confirmation ou l'infirmité entières de l'horizon d'attente semblent impossibles dans la pratique : si le livre le confirme entièrement, il n'a aucune originalité, propriété indispensable dans une création artistique ou littéraire digne de ce nom ; s'il l'infirme entièrement, il serait totalement

⁶⁷⁶ Hélène CIXOUS, *Entre l'écriture*, 1986.

⁶⁷⁷ Jean-Claude COQUET, 2007, p. 252.

⁶⁷⁸ À un autre niveau d'analyse, il faut dire qu'en fonction de la nature et de la qualité du rapport qui s'établit entre le lecteur et le texte – qui dépend à son tour de la dimension mise en valeur dans le texte, à savoir la dimension narrative, cognitive, perceptive, passionnelle –, différents effets somatiques apparaissent : le rythme du pouls, celui de la respiration, celui de clignement des yeux, la température du corps, etc. Les effets corporels chez le lecteur peuvent être bien différents de ceux existant chez l'auteur, et sur lequel on n'a pas en général d'information.

⁶⁷⁹ Hans Robert JAUSS, 1978 (1972), p. 50.

incompréhensible. Il s'agit donc d'un infléchissement de l'horizon d'attente, avec des degrés différents. C'est cet infléchissement, ce « changement d'horizon », qui crée l'« écart esthétique »⁶⁸⁰, une propriété véritablement artistique d'une œuvre littéraire ; d'où le plaisir de lecture qui « naît à la fois d'un sentiment de nouveauté et d'un sentiment de reconnaissance »⁶⁸¹. C'est, de fait, la différence de degré d'infléchissement qui explique l'accueil favorable ou défavorable des contemporains d'un livre : lorsque l'infléchissement est majeur, le public ne peut pas accueillir favorablement ; il faut du temps pour que le public s'adapte à une nouvelle conception, et qu'il prenne conscience de la grandeur de la création.

2. *Le faire croire et le faire éprouver*

Nous avons vu dans la section précédente que tout discours exige la présence de deux partenaires, sans lesquels le discours ne se réalise pas, c'est-à-dire que tout discours prend forme dans un processus de communication. Rappelons-nous le postulat, déjà présent chez Aristote, théorisé par Austin, que Denis Bertrand formule de la façon suivante : « la parole ne sert pas seulement à représenter et à décrire le monde, elle permet d'agir sur lui, et surtout d'agir sur autrui, pour le pouvoir comme pour le partage »⁶⁸². Michel Butor affirme que le « langage d'abord agit dans le monde. La première fonction du langage [...] c'est d'agir à l'intérieur de la réalité »⁶⁸³. Cela signifie que tout dire est un faire doté d'intentionnalité et dirigé vers une visée, que tout dire est un *faire faire*. Soulignons que ce *faire faire* n'est pas un élément surajouté à certains énoncés ou dépendant de certaines marques linguistiques restreintes, il fait partie intégrante de toute énonciation.

Cette fonction langagière, la factivité (= *faire faire*), semble être tout d'abord d'ordre modal, car on agit sur l'autre en transformant ses compétences modales : on le manipule, on le persuade, on le dissuade, on le trompe, etc. En général, les deux modalités

⁶⁸⁰ Hans Robert JAUSS, 1978, p. 53.

⁶⁸¹ René WELLEK, Austin WARREN, 1971 (1942), p. 330.

⁶⁸² Denis BERTRAND, 1999, p. 3.

⁶⁸³ Michel BUTOR, à paraître en 2012. Michel TOURNIER dit à propos du personnage de l'un de ses romans, *Le Roi des Aulnes* : « pour elle la parole est toujours caresse ou agression, jamais miroir de vérité » (1978, p. 33).

faïtières sont le *vouloir* et le *croire*, notamment celle-ci : « Le croire est une modalité première : il s'applique à tous les objets de savoir qui circulent entre les hommes, il concerne aussi bien le "témoignage" de nos sens (on croit en ce qu'on voit), ou l'adhésion spirituelle à une vérité religieuse touchant les fins dernières de l'humanité »⁶⁸⁴.

En effet, il va de soi que la communication littéraire est bien loin d'une structure conflictuelle ou polémique ; le *faire devoir*, du moins de façon directe, semble en être exclu. Elle est fondée sur une structure contractuelle, interactive, participative. Il faut tout d'abord conquérir le *vouloir* (= *vouloir lire*) du lecteur pour que le mode de participation réussisse dans sa concurrence avec les modes de résistance, de refus ou d'indifférence⁶⁸⁵. Dans un deuxième temps, le *croire* arrive au premier plan : plutôt que la vérité de l'énoncé, c'est le *croire vrai* qui intervient dans la persuasion. Le lecteur doit être conquis plutôt qu'être convaincu. Même le *vouloir* est hiérarchiquement moins important que le *croire* – de même, et *a fortiori*, que les autres modalités –, car déjà au niveau apparemment préalable du *vouloir*, l'essentiel c'est de *croire vouloir*. Aussi le *croire* est-il « une instance de contrôle »⁶⁸⁶, une « métamodalité qui non seulement dirige les autres modalités, mais qui peut s'affecter elle-même : celui qui croit croit du moins que le verbe *croire* a un sens »⁶⁸⁷.

Insistons sur le fait que la question essentielle pour nous n'est pas le « "vrai" en lui-même, dans son hypothétique réalité, mais la balance incertaine entre le "faire croire" d'un côté et le "croire vrai" de l'autre »⁶⁸⁸ ; ce qui correspond à « deux ordres de la croyance » : du côté de *faire croire*, « de nature intersubjective », du côté de *croire vrai*, « de nature "intrasubjective" »⁶⁸⁹.

Par conséquent, on peut considérer le *faire croire* comme le pivot modal de la persuasion et plus largement de l'argumentation dans le discours, celle-ci étant le domaine qui s'occupe de la fonction agissante de la langue, qui est au fondement de la persuasion. Aussi l'argumentation est-elle la mise en fonctionnement de la factitivité de la langue, qu'elle soit consciente ou inconsciente, et elle commence avec le *faire croire*. Ainsi conçu,

⁶⁸⁴ Denis BERTRAND, 1999, p. 19.

⁶⁸⁵ Voir le carré sémiotique proposé par Éric BERTIN, les deux contraires étant « coopération » et « résistance », et les deux subcontraires « indifférence » et « refus » (2007, p. 18).

⁶⁸⁶ Anne BEYAERT-GESLIN, 2009, p. 58.

⁶⁸⁷ Claude ZILBERBERG, 2008, p. 9.

⁶⁸⁸ Denis BERTRAND, 2000a, p. 63.

⁶⁸⁹ Denis BERTRAND, 2000a, p. 158.

tout discours – voire l’emploi de tout élément linguistique – est argumentatif, car tout discours, que le locuteur le veuille ou non, agit sur l’autre, tout discours est doté de la modalité faïtière et première du *faire croire*⁶⁹⁰.

Par ailleurs, il faudra ajouter un autre *faire faire*, à un niveau plus profond, dont le rôle est primordial dans certains discours, comme la poésie lyrique : il s’agit du *faire éprouver*, qui ne présuppose pas nécessairement le *faire croire*, et qui est plutôt une préparation du *faire croire*. Le *faire croire* participe toutefois au *faire éprouver*, par exemple sous la forme des "horizons d’attente" et des "promesses" qui sont des conditions d’un partage passionnel réussi.

Le discours met en œuvre le *faire croire* et le *faire éprouver* à partir d’un nombre infini de moyens que met la langue à la disposition du locuteur : choix lexicologiques, choix syntaxiques, choix stylistiques, choix énonciatifs, choix génériques, etc.

En utilisant les théories présentées dans ce chapitre, nous allons, dans les chapitres suivants, aborder les stratégies discursives qui impliquent les partenaires de la communication dans *Les Contemplations*, plus précisément celles qui ont pour effet le *faire croire* et le *faire éprouver*. Et ceci à deux niveaux, celui de la macrostructure et celui de la microstructure. Il est à noter que nous utilisons les termes de « stratégie » et de « procédé » par commodité ; il ne faut pas en en déduire que les moyens discursifs utilisés s’ensuivent tous d’une volonté précise et d’un calcul conscient de l’auteur. Pour notre analyse concrète, outre les théories que nous avons présentées plus haut, nous ferons appel aux nouveaux éléments théoriques quand ils semblent efficaces. Nous tenterons notamment d’éclairer certains aspects de l’ouvrage, mais aussi d’examiner ces aspects dans une perspective générale, ce qui permettra, dans un mouvement de retour, d’éprouver les théories utilisées.

⁶⁹⁰ Cette définition est tout à fait extensible à tout langage, qu’il soit gestuel, visuel, auditif, etc., car il n’existe pas de langage qui ne soit doté de la fonction faïtière de *faire croire*, sans agir sur l’autre. Par conséquent, plus généralement, la définition de l’argumentation serait : *la mise en fonctionnement de la factitivité du langage, qu’elle soit consciente ou inconsciente, ce qui commence avec le faire croire.*

Chapitre II

Le faire croire et le faire éprouver dans la macrostructure des Contemplations

Au niveau de la macrostructure des *Contemplations*, à savoir les structures qui forment le discours dans son intégralité, nous allons tenter d'analyser respectivement la question du genre, la question du mode d'énonciation, celle de l'éthos, et celle du plan de l'expression. Il est dès maintenant à préciser pourquoi les éléments nommés font partie de la macrostructure du discours : le genre et l'éthos – celui qui se construit dans la préface – appartiennent au « paratexte », qui porte, de fait, sur l'énonciation et non pas simplement sur les énoncés, et qui surdétermine tout le texte⁶⁹¹ ; le mode d'énonciation construit l'architecture générale du texte ; le plan de l'expression – coextensif au plan du contenu – est constitutif du discours même. Nous envisageons principalement d'examiner comment ces procédés *font croire* et *font éprouver*.

1. Le genre littéraire

On peut considérer *Les Contemplations* comme l'un des chefs-d'œuvre de la poésie lyrique et comme l'une des autobiographies les plus importantes de la littérature française. Une cohabitation si manifeste entre le lyrisme et l'autobiographie semble être l'une des spécificités de ce recueil de poèmes. Dans cette section, après une présentation assez rapide du lyrisme et de l'autobiographie, nous allons voir pourquoi cette cohabitation est singulière et quels en sont les effets sur le lecteur.

⁶⁹¹ Selon Gérard GENETTE, le « paratexte » est une « frange qui constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (1987, p. 7-8). Le paratexte est donc un lieu d'information, d'avertissement, d'éclaircissement, de contrat, de promesse, mieux un lieu de négociation entre l'auteur et le lecteur, c'est-à-dire un lieu de construction intersubjective. Si la négociation est par principe un affrontement d'au moins deux *faire croire*, dans un jeu de manipulation/contre-manipulation, la négociation présente dans la préface d'un livre, en raison de la dissymétrie de la position des négociants, se réduit à un jeu entre le *faire croire* et le *croire vrai*. GENETTE évoque « la *force illocutoire* » (1987, p. 16) du paratexte ; en élargissant son affirmation, on peut parler de la *force illocutoire de la macrostructure*.

1.1. *Le lyrisme*

Commençons avec une précision terminologique. Le lyrisme peut à la fois être considéré comme un genre littéraire et comme un registre discursif : il est d'une part codifié par l'usage, et apparaît de façon affichée dans certaines œuvres littéraires ; mais il peut d'autre part dépasser ce cadre strict, et se présenter comme un registre, si l'on désigne par registre une entité plus fondamentale, qui exprime la relation thymique de base. En d'autres termes, le lyrisme est un "régime énonciatif" – comme le tragique, le comique, etc. – qui a la double propriété de s'affirmer à titre principal comme un genre littéraire, mais d'être également nomade, susceptible d'être présent dans tout type de discours. Dans ce travail, nous adoptons la terminologie la plus courante dans les milieux littéraires : nous nous servons donc de la dénomination du genre, d'autant plus que sa manifestation dans *Les Contemplations* semble obéir à des principes socio-culturels, codifiés par l'usage.

Le genre lyrique, dans son acception moderne, selon *Le Petit Robert*, s'applique à « la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie ». C'est le même type de définition qui est souvent considéré par les théories littéraires. Selon cette conception, il s'agit (i) de la poésie ; (ii) qui exprime des sentiments intimes ; (iii) partageables entre le poète et le lecteur ; (iv) au moyen de rythme et d'images.

Plusieurs de ces éléments sont contestables. D'un côté, comme le montrent Gérard Dessons et Henri Meschonnic, le rythme n'est pas une spécificité de certains textes, mais il est inhérent à tout texte, et il comporte la signification même du texte⁶⁹² ; de l'autre, comme le rappelle Dessons, « l'image n'est pas l'apanage de la poésie. Elle est avant tout un élément constitutif du langage, au même titre que le rythme ou la prosodie »⁶⁹³. De plus, le lyrisme n'est pas réductible à la poésie, mais il est une caractéristique de toute littérature, voire celle de l'écriture en général. Pourtant il est vrai que dans la pratique l'idée du lyrisme est liée à la poésie versifiée. Le poète James Sacré souligne : « Le sujet lyrique hante probablement toutes les sortes de discours que nous pratiquons et je dois avouer que je ne sais toujours pas par quels procédés, ou quel miracle, il se rend plus

⁶⁹² Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, 1998.

⁶⁹³ Gérard DESSONS, 2005 (1991), p. 63.

visible, semble-t-il dans les textes que nous qualifions de poèmes »⁶⁹⁴. Il est aussi à signaler que la définition du dictionnaire met en avant les partenaires empiriques de l'énonciation, dont le poète ; ce qui ne convient pas à notre conception immanente.

Ce que nous retenons de la définition du dictionnaire, c'est l'idée de l'exposition des éprouvés, et celle du partage passionnel. En effet, le genre lyrique est défini par l'affichage de la subjectivité, qui implique souvent une manifestation des formes passionnelles intenses, et par une puissance remarquable dans le partage de ces formes avec le lecteur.

L'une des questions les plus débattues dans les discussions sur le lyrisme, à la fois par les écrivains, les poètes et les théoriciens, c'est la nature et le statut du « je » lyrique. Au XIX^e siècle, deux conceptions opposées voient le jour : celle du romantisme et celle du symbolisme. Le romantisme définit le « je » lyrique en l'identifiant au poète en tant que personne. Madame de Staël dans son manifeste en faveur du romantisme disait : « La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé »⁶⁹⁵. Selon elle, le « don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare ; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes ; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme »⁶⁹⁶. Le grand poète romantique, Lamartine, fait écho aux affirmations de Madame de Staël et prétend avoir réalisé le projet. Il écrit dans la première préface des *Méditations* : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature »⁶⁹⁷. Jean-Marie Gleize commente ainsi cette phrase « à valeur de manifeste : c'est l'acte de naissance de la poésie lyrique, contre

⁶⁹⁴ James SACRE, 1996, p. 231. Et pourtant, comme le dit Jean-Louis JOUBERT, depuis le romantisme, « la poésie lyrique tend à s'imposer comme mode unique de la poésie » (2003, p. 72). Ainsi, rappelle Michel DEGUY, « le syntagme "poésie lyrique" est devenu analytique, voire tautologique. La disparition du poème tragique, l'exténuement, plus récent, de l'épique en vers, l'obsolescence du satirique, "iambique" ou épigrammatique, ou du philosophique didactique, etc. [...] laisse en tête à tête poésie et lyrique, sujet et prédicat, en quasi synonymie » (1996, p. 287).

⁶⁹⁵ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 1, p. 206.

⁶⁹⁶ Madame de STAËL, 1968 (1813), t. 1, p. 205.

⁶⁹⁷ Alphonse de LAMARTINE, 2006 (1849), p. 56.

toute convention. La poésie devient elle-même en s'intériorisant intensément »⁶⁹⁸. Ce début du XIX^e siècle, c'est effectivement « le moment de réinvention ou réanimation de la poésie »⁶⁹⁹. Le poète n'est donc plus seulement un fabricant de vers, comme le préconisait le classicisme, mais « un être privilégié capable d'unir le maximum de musicalité au maximum d'intimité, de dire dans une forme suprêmement musicale ce qu'il y a de plus intime en lui et que les autres hommes gardent pour eux, par pudeur autant que par incapacité de s'exprimer »⁷⁰⁰. Par conséquent, selon le point de vue romantique, d'une part, la poésie lyrique est autobiographique, car elle a pour référence l'intimité du poète, d'autre part, celle-ci est parfaitement partageable avec le lecteur, du fait qu'il s'agit d'un domaine commun, avec cette différence que l'un est capable de le verbaliser, alors que l'autre n'est pas en mesure de le faire.

Cette conception romantique a été radicalement rejetée au même siècle par les poètes symbolistes. Rimbaud annonçait : « Je est un autre »⁷⁰¹ ; Baudelaire déclarait « l'impersonnalité volontaire de [ses] poésies »⁷⁰² ; Mallarmé signalait : « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »⁷⁰³. À notre époque, le poète André du Bouchet affirme : « J'écris aussi loin que possible de moi »⁷⁰⁴. Francis Ponge dit : « lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point »⁷⁰⁵. De la même manière, James Sacré explique : « quand je dis je dans le poème ce je est aussitôt un il ("un autre" disait Rimbaud). Je ne sais pas théoriser ce constat mais je le tire d'une expérience qui se renouvelle à chaque fois que j'écris. C'est peut-être qu'alors je passe d'un sentiment que j'ai de mon être à l'écriture d'un mot, le mot Je que je retrouve dans le dictionnaire. Mais le gros livre omet, sans me ménager, de signaler le rapport particulier que ce mot a avec

⁶⁹⁸ Jean-Marie GLEIZE, 1983, p. 29.

⁶⁹⁹ Jean-Marie GLEIZE, 1996, p. 261.

⁷⁰⁰ Yves VADE, 2005 (1996), p. 13-14.

⁷⁰¹ Arthur RIMBAUD, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », 2007, p. 68. Tout à fait dans le même esprit, quelques décennies plus tard, Marcel PROUST, dans son ouvrage posthume, *Contre Sainte-Beuve*, proclame : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (1954, p. 127). Ce point de vue deviendra radicalisé avec le structuralisme qui élimine de son champ d'analyse l'instance sociale et l'instance psychologique au profit de l'instance immanente créatrice.

⁷⁰² Charles BAUDELAIRE, 1973 (« Lettre à Alphonse de Calonne, 10 novembre 1858 »), p. 523.

⁷⁰³ Stéphane MALLARME, 2003 (1896), p. 211.

⁷⁰⁴ André du BOUCHET, cité par Yves VADE, 1996, p. 86.

⁷⁰⁵ Francis PONGE, 1967 (1942), p. 157.

ma particulière expérience de la vie »⁷⁰⁶. Walzel, en commentant un poème de Goethe, arrive à la même constatation. Il souligne que « dans le lyrisme pur le Je n'est pas un Je subjectif et personnel », mais un « masque » : « le Je du lyrisme pur est si peu personnel et subjectif qu'il devient en vérité semblable à un "Il" »⁷⁰⁷. On est donc témoin d'une conception du sujet lyrique totalement distinct du sujet autobiographique. « *Je* » est en effet un mot comme les autres mots de la langue, au service de l'auteur, sans qu'il y ait nécessairement un rapport avec son être en chair et en os.

Entre ces deux conceptions du sujet lyrique, disons approximativement biographique et non biographique (voire anti-biographique), certaines recherches récentes ont tenté d'établir une réconciliation. Par exemple, Dominique Combe qualifie le sujet lyrique de « sujet autobiographique "fictionnalisé", ou du moins en voie de "fictionnalisation" »⁷⁰⁸ ou, d'un autre point de vue, de « sujet "fictif" réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition critique, jusqu'à l'aporie »⁷⁰⁹. Selon cette conception, il resterait de l'autobiographique dans le sujet lyrique ; idée qui ne nous convient pas : si Combe entend par là qu'il existe toujours un auteur qui écrit, qui a une vie réelle, une histoire, et qu'il écrit à travers sa personnalité, ses expériences, etc., cela est valable pour toute écriture, et ne peut être un trait spécifique propre au sujet lyrique⁷¹⁰.

Conformément à notre position dans l'intégralité de ce travail, nous adoptons le point de vue immanent, semblable à celui des symbolistes. Nous disons avec Roman Ingarden, qui propose une conception de la poésie distincte de celle d'Hamburger, que « la poésie lyrique n'est [...] pas moins "mimétique" que la poésie épique ou dramatique, et le monde qu'y représente le poète est aussi "non-réel" que celui que figurent les œuvres dramatiques ou épiques, sauf qu'il est présenté différemment et que ce qui y est figuré est autre »⁷¹¹. Il est curieux que même aujourd'hui où il est couramment admis qu'un roman ou un récit à la première personne n'a pas obligatoirement de valeur autobiographique, le

⁷⁰⁶ James SACRE, 1996, p. 228.

⁷⁰⁷ Oskar WALZEL, cité par Dominique COMBE, 2005 (1996), p. 48.

⁷⁰⁸ Dominique COMBE, 2005 (1996), p. 55.

⁷⁰⁹ Dominique COMBE, 2005 (1996), p. 55.

⁷¹⁰ Par exemple, Michel BUTOR affirme : « Les romans sont toujours autobiographiques. Leurs matériaux viennent de l'expérience que l'on possède » (« Les enfants du demi-siècle », Michel Butor. *Les Nouvelles littéraires*, 5 décembre 1957 », repris dans Michel BUTOR, 1999, t. 1, p. 39).

⁷¹¹ Roman INGARDEN, 1983, p. 157.

lecteur continue spontanément à confondre le « je » lyrique avec le poète. La raison peut être l'influence de la conception romantique qui n'a cessé de s'exercer, mais aussi le fait que les sujets abordés dans la poésie lyrique sont tellement communs à tous les êtres humains, tellement naturels – du moins présentés de façon naturelle grâce aux procédés discursifs utilisés –, que le lecteur s'y identifie immédiatement, qu'il a donc du mal à accepter qu'il s'agit d'un sujet de papier comme celui du roman, il continue à y voir un support fort, un être en chair et en os.

Par ailleurs, dans notre approche immanente, l'identité du sujet lyrique n'est pas évidente. Comme on le sait, dans la poésie lyrique, plusieurs voix, parfois discordantes, s'entremêlent souvent et une vraie polyphonie s'y fait entendre. Il est souvent difficile de discerner une voix unificatrice d'un recueil de poèmes entier. Même si on limite notre discussion à la marque linguistique « je », le problème est loin d'être résolu. Nous avons déjà souligné la question de « l'impersonnel de l'énonciation ». Cet aspect mis à part, quelle est l'identité du « je » ? Presque tous les théoriciens du sujet lyrique sont d'accord que le « je » lyrique n'est pas singulier, mais d'« une porosité particulière »⁷¹². Rabaté approuve l'impossibilité d'attribuer une identité singulière à certains sujets lyriques : « Un poème de Rimbaud, d'Apollinaire ou d'Ezra Pound est impossible à lire si on le réduit à une voix autoritaire et centralisée »⁷¹³. Jean-Michel Maulpoix va jusqu'à affirmer l'absence d'identité réelle pour le sujet lyrique : « Le sujet lyrique n'existe pas. Objet fantasmatique de lecture ou d'amour, il n'est guère que celui à qui l'on se contente de songer, comme à une créature virtuelle, dépourvue d'identité stable mais dotée de visages nombreux »⁷¹⁴. De plus, Mathieu-Castellani montre que le « tu » de la poésie lyrique, à l'instar du « je », est pluriel, décentralisé et instable⁷¹⁵. Ainsi peut-on faire une hypothèse plus générale : le sujet lyrique, qu'il soit manifesté à travers le « je », le « tu » ou le « il », est « le lieu d'une dépossession »⁷¹⁶, une "place vacante", qui sert de support pour que chaque lecteur s'y identifie le plus naturellement et spontanément possible⁷¹⁷.

⁷¹² Dominique RABATE, 2005, p. 69.

⁷¹³ Dominique RABATE, 2005, p. 77.

⁷¹⁴ Jean-Michel MAULPOIX, 2005 (1996), p. 147.

⁷¹⁵ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, 2009, pp. 63-71.

⁷¹⁶ Ludmila CHARLES-WURTZ, 1998, p. 271.

⁷¹⁷ Michel COLLOT dit : « La poésie [lyrique] tend à effacer la distinction entre le moi et l'autre » (1997b, p. 545).

1.2. L'autobiographie

L'autobiographie, inaugurée au XVIII^e siècle, a été définie comme un véritable genre littéraire dans les années 1970, notamment avec les travaux de Philippe Lejeune. Il explique que « ce genre se définit moins par les éléments formels qu'il intègre que par le "contrat de lecture" »⁷¹⁸. Il définit l'autobiographie de cette manière : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »⁷¹⁹ ; ce récit se caractérise donc par l'« identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »⁷²⁰.

Précisons certains éléments. D'abord le « contrat de lecture ». Suite au travail de François Jost sur les genres télévisés, nous proposons plutôt le terme de « promesse »⁷²¹. Si la notion de contrat est utile pour statuer sur la nature des conventions littéraires, la notion de promesse intègre celles-ci, non pas seulement au contexte culturel de l'histoire littéraire, mais aux propriétés textuelles mêmes. En réalité, la notion de promesse a l'intérêt qu'elle n'engage que celui qui y croit, et qu'elle est en quelque sorte une proposition de régime de croyance, et de régime de partage passionnel.

Chaque œuvre littéraire, faisant partie d'un type de discours particulier, implique une promesse donnée par l'auteur au lecteur. Dans beaucoup d'œuvres littéraires, l'auteur fait une promesse explicite au lecteur ; d'où la création d'un "horizon d'attente" plus spécifique, qui guide le lecteur, le dérouté, l'étonne, le prépare, etc. Cela se fait souvent dans le "paratexte", notamment dans la préface ou le sous-titre, par exemple en annonçant l'intention de l'auteur, en expliquant la façon dont il faut concrétiser la lecture, en indiquant le genre, etc.

Dans le cas de l'autobiographie, Lejeune parle du « pacte autobiographique », expression que nous proposons de remplacer par "promesse autobiographique" : l'auteur promet au lecteur de ne pas cacher la vérité, d'être sincère, quoi qu'il en coûte. Cette promesse, condition nécessaire et suffisante pour qualifier un ouvrage d'autobiographie, consiste à annoncer l'identité de l'auteur, du sujet de l'énonciation (dont le narrateur est

⁷¹⁸ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 8.

⁷¹⁹ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 14.

⁷²⁰ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 15.

⁷²¹ François JOST, 1997.

l'une des figures possibles) et du personnage. Deux identifications sont donc exigées : (i) celle du narrateur avec le personnage principal, (ii) celle de l'auteur avec le narrateur. La première permet de distinguer l'autobiographie de la biographie ou des mémoires, c'est-à-dire des recueils de souvenirs. L'autobiographie, dirait Genette, est un récit « autodiégétique »⁷²², accompagné d'une promesse attestant l'identité du protagoniste-narrateur avec celle de l'auteur. En effet, la première identification doit être complétée par la deuxième identification. C'est celle-ci qui donne la possibilité de discerner l'autobiographie du roman : « un roman rigoureusement homodiégétique ne se distingue en rien, par lui-même et hors de tout critère externe, d'une véritable autobiographie »⁷²³. C'est cette identification qui fait de l'autobiographie un genre référentiel et non pas fictionnel : « la réalité du référent est clairement indiquée, puisqu'il s'agit de l'auteur même du livre, personne inscrite à l'état civil de sa ville natale »⁷²⁴. Dans une démarche immanente, comme la nôtre, le seul élément qui permet de reconnaître cette identité est le texte lui-même, ou le paratexte, et non pas une réalité extratextuelle : c'est la promesse autobiographique qui en décide⁷²⁵. C'est dire que le sujet de l'énonciation du genre autobiographique, comme le signale Denis Bertrand, « est un simulacre énonciatif de l'écrivain qui se construit peu à peu et se définit au fil du texte à travers ses relations avec d'autres acteurs, avec des configurations spatiales et des indicateurs temporels qui sont eux-mêmes débrayés »⁷²⁶.

En effet, l'autobiographie est un genre qui se définit au niveau de l'énonciation et non pas au niveau de l'énoncé : ce ne sont pas les ressemblances qui comptent, mais une « *identité assumée* »⁷²⁷. Notre seul critère sera l'affirmation de l'auteur, la promesse autobiographique, car comme le mentionne Barthes, la tâche de l'analyse textuelle n'est pas d'étudier la « *filiation* » de l'écriture, mais sa « *connexion* »⁷²⁸, n'est pas de déterminer

⁷²² Rappelons la célèbre distinction de GENETTE entre le récit « homodiégétique » et « hétérodiégétique » ; dans le premier le narrateur fait partie des personnages et dans le deuxième n'en fait pas partie. Chaque catégorie se divise en sous-catégories, par exemple, le récit homodiégétique où le narrateur est le héros, et non pas un personnage secondaire, est baptisé de « autodiégétique », « qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique » (1972, p. 252-253).

⁷²³ Gérard GENETTE, 2009 (1968), p. 12.

⁷²⁴ Tzvetan TODOROV, 1978, p. 59.

⁷²⁵ Ainsi vue, l'autobiographie « ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien » (LEJEUNE, 1996 (1975), p. 25).

⁷²⁶ Denis BERTRAND, 2002, p. 295.

⁷²⁷ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 25.

⁷²⁸ Roland BARTHES, 1970, p. 217.

les « vérités » du discours, mais des « validités » : « En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas : valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes »⁷²⁹. En outre, toute indication générique, en l'occurrence celle de l'autobiographie, plutôt que vouloir dire "ce livre est une autobiographie" comme une réalité absolue, signifie : "Veuillez considérer ce livre comme une autobiographie"⁷³⁰.

1.3. Le genre littéraire des Contemplations

1.3.1. Un recueil lyrique

Les Contemplations sont un ouvrage lyrique, car il s'agit du degré maximal de la subjectivité, de l'expression des états d'âme intimes, dans et par la langue, partageables avec le lecteur. Rappelons que l'une des particularités du discours littéraire, c'est qu'il met en scène une réalité intensive (à la fois accélérée et tonique), qui s'oppose à la réalité extensive (à la fois spatiale et temporelle) du monde réel. C'est peut-être dans ce sens qu'André Gide déclare dans son *Journal* : « L'œuvre d'art est une exagération »⁷³¹. Il semble que la poésie lyrique soit l'un des genres qui exposent ce phénomène de façon la plus intense : en un espace de temps très court, on *éprouve* des passions au maximum, de façon accélérée et tonique, alors que son équivalent dans le monde réel est normalement long, lent et atone, excepté des moments particuliers de la vie. Dans *Les Contemplations*, selon le projet de l'auteur, c'est « la destinée » (p. 26), par principe d'intensité faible et d'étendue vaste, qui est présentée sous la forme de la poésie lyrique, par principe d'intensité forte et d'étendue restreinte. Cette "concentration" des passions dans la poésie lyrique, à l'aide des phénomènes microstructurels – dont nous allons étudier quelques catégories dans le chapitre suivant – implique l'intensité de l'effet passionnel chez le lecteur, et participe donc au phénomène complexe du *faire éprouver*.

⁷²⁹ Roland BARTHES, 1964, p. 264.

⁷³⁰ Nous reprenons ici la précision de GENETTE : « roman ne signifie pas "ce livre est un roman", assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : "Veuillez considérer ce livre comme un roman." » (1987, 1964, p. 16).

⁷³¹ André GIDE, 1996 (novembre 1892), p. 155. L'un des plus beaux textes sur ce contraste entre le monde réel et la réalité du monde littéraire a été écrit par Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 1, pp. 84-86, cité par Denis BERTRAND, 2000a, p. 253.

1.3.2. Un recueil autobiographique

L'élément fondamental d'une autobiographie, la "promesse", est présent dans *Les Contemplations*. On lit dans la préface : « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalis oevi spatium* ». En outre, dans une lettre à Jules Janin, Hugo insiste sur la visée autobiographique de ce recueil : « *Les Contemplations*, comme je le dis dans la préface, pourraient être intitulées *Mémoires*. C'est toute ma vie, vingt-cinq ans, *grande mortalis oevi spatium*⁷³², comme dit Tacite, racontés et exprimés par le côté intime et avec l'espèce de réalité qu'admet le vers »⁷³³. La promesse apparaît alors à la fois dans le « péritexte » et dans l'« épitexte »⁷³⁴, pour reprendre la terminologie de Genette.

Néanmoins, par rapport à la définition de Lejeune, deux différences essentielles sautent aux yeux : elles ne sont pas écrites en prose, et elles sont plutôt écrites au présent comme s'il s'agissait d'une concomitance par rapport aux moments décrits et non d'une rétrospection. Commençons avec la première.

La définition de Lejeune exclut la possibilité d'une poésie autobiographique, ainsi que celle d'une autobiographie en vers. Pourtant, il considère le « poème autobiographique » comme un genre voisin de l'autobiographie, à côté des « mémoires », du « roman personnel », du « journal intime », de la « biographie »⁷³⁵, etc. Pour lui, le « poème autobiographique » se distingue de l'« autobiographie », en ce qu'il est écrit en vers. De plus, dans une étude de cas chez Michel Leiris, il pose une question qui est au cœur de notre débat actuel : « Comment poésie et autobiographie peuvent-elles se rencontrer ? Confronter deux mots aux contours aussi incertains, c'est s'exposer à soulever des problèmes vagues et immenses, et peut-être de faux problèmes »⁷³⁶. Pourtant, il reconnaît que « le poète a à sa disposition toutes les sources du langage [...] : discours à la première personne, récit rétrospectif et pacte [= promesse] avec le lecteur »⁷³⁷. Par exemple

⁷³² « Grand espace de temps dans une vie de mortel », traduit par Pierre ALBOUY, 1967, p. 1371.

⁷³³ Victor HUGO, cité par Pierre ALBOUY, 1967, p. 1371.

⁷³⁴ Gérard GENETTE distingue deux types de paratexte : (i) le péritexte, qui se construit « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » ; (ii) l'épitexte, qui est ainsi défini : « Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) » (1987, p. 11).

⁷³⁵ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 14.

⁷³⁶ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245.

⁷³⁷ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245.

apparaît « dans le cadre de la confidence ou de l'élégie, tout ce qui caractérise l'autobiographie : discours à la première personne, récit rétrospectif et pacte [= promesse] avec le lecteur »⁷³⁸. Nous pensons que le même type de raisonnement peut aussi être valable pour le temps utilisé : l'une des « sources du langage » à la disposition de l'auteur est le temps présent⁷³⁹. L'objection que l'on peut faire à cette proposition, c'est que l'on entre ainsi dans le territoire du « journal intime ». Si cette objection est valable, elle l'est aussi pour la question du plan de l'expression : avec le vers, on entre dans le territoire du « poème autobiographique ». En effet, notre conception de l'autobiographie, comme nous le verrons plus bas, est vaste, de telle sorte qu'elle englobe également les "genres" voisins, ceux-ci n'étant pour nous que des sous-genres.

De toutes manières, il va de soi que ce sont les œuvres littéraires qui donnent naissance aux genres, et non pas l'inverse. Ce qui, d'un côté, rend difficile la définition des genres, et de l'autre, laisse la porte ouverte pour la modification, la rectification ou l'élargissement des définitions déjà proposées. Lejeune lui-même indique : « Pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation ; à vrai dire il n'est peut-être pas possible d'étudier *un* genre, à moins d'accepter d'en sortir »⁷⁴⁰. Quant à l'autobiographie, il affirme : « Réussir à donner une formule claire et totale de l'autobiographie, ce serait en réalité échouer »⁷⁴¹, d'autant plus que les types de promesse sont très variés et donc relatifs⁷⁴².

À notre tour, tout en nous fondant sur les acquis des recherches de Lejeune, nous tentons d'élargir la définition qu'il a proposée : l'autobiographie est un genre caractérisé par une promesse de lecture, où l'auteur atteste son objectif de parler sincèrement de soi, de ses états de chose ou de ses états d'âme, quels que soient le plan de l'expression (prose

⁷³⁸ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245.

⁷³⁹ Rappelons à titre d'exemple *Enfance* (1983) de Nathalie SARRAUTE, autobiographie au présent.

⁷⁴⁰ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 8.

⁷⁴¹ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 45.

⁷⁴² Nous avons oralement interrogé Philippe LEJEUNE sur ce point. Notre question était « Pourquoi avez-vous exclu la poésie (ou le vers) de votre définition de l'autobiographie? » Nous citons sa réponse, avec une légère modification dans l'ordre des phrases. Nous conservons celles-ci telles quelles. Sa réponse soulève d'autres questions, mais l'aspect qui nous intéresse, confirme notre analyse : « Je ne suis pas un définisseur. [...] Les définitions dont je me suis servi sont des faits historiques. C'est comme ça que l'autobiographie est définie dans les dictionnaires. Je suis parti des définitions ordinaires. Je ne considère pas qu'elles sont bonnes ou mauvaises, je ne veux pas les imposer, elles sont là, je suis parti de ce fait pour ensuite l'analyser. Moi, ça m'est complètement égal que l'autobiographie soit en vers ou en prose ; ça n'est pas mon problème. C'est un point de départ factuel, ce n'est pas un point d'arrivée » (Le 30 juin 2010 à l'occasion du septième congrès international du « Center for Life History and Life Writing Research », intitulé « Life Writing and Intimate Publics », Brighton, Angleterre).

ou vers) et le temps utilisés ; il s'en suit l'identité de l'auteur, du sujet de l'énonciation et du personnage. Lorsque dans un ouvrage les états d'âmes triomphent sur les états de choses, comme dans *Les Contemplations*, il serait peut-être convenable de recourir à un néologisme : autopassiographie.

Évidemment, avec chaque choix, d'ordre temporel, formel, etc., un univers différent se constitue. C'est ce que signalait aussi Hugo dans la dernière citation que nous avons indiquée : « C'est toute ma vie [...], raconté[e] et exprimé[e] par le côté intime et avec l'espèce de réalité qu'admet le vers »⁷⁴³. Tout en déclarant qu'il s'agit d'une autobiographie, l'auteur reconnaît que le plan de l'expression versifié a influencé la mise en discours du plan du contenu : si l'auteur avait voulu manifester le même contenu en prose, le résultat aurait été différent. De façon générale, on peut dire que les deux plans constitutifs du langage, à savoir le plan de l'expression et le plan du contenu, s'influencent réciproquement, se justifient, s'étayent et se légitiment.

En effet, *Les Contemplations* constituent un discours où l'énonciateur affirme exprimer sincèrement les passions qu'il a réellement éprouvées, en privilégiant certains faits langagiers tels que le temps présent, un plan de l'expression rimé, métrique et hautement rythmé, les déictiques, les figures de rhétorique, etc.

1.3.3. Hybridité générique : entre le lyrisme et l'autobiographie

Les Contemplations relèvent en même temps du genre lyrique et du genre autobiographique. La coprésence de ces deux genres risque au premier regard de paraître contradictoire. L'autobiographie est censée mettre en valeur la vie individuelle du sujet de l'énonciation, nécessairement unique et singulière, alors que le sujet lyrique est avant tout sans référent, un simple support de l'énonciation sans quoi il n'a aucune existence, « une simple inflexion de voix »⁷⁴⁴ dans laquelle « chacun peut se glisser ; c'est le "prêt-à-porter" de l'émotion »⁷⁴⁵. Le sujet autobiographique est par définition réalisé, alors que le sujet lyrique est potentialisé. En effet, la « subjectivité universelle du lyrisme » diverge « du discours autobiographique, qui, lui, suppose une attitude de communication entre deux

⁷⁴³ Victor HUGO, cité par Pierre ALBOUY, 1967, p. 1371.

⁷⁴⁴ Jean-Michel MAULPOIX, 2005 (1996), p. 160.

⁷⁴⁵ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245.

personnes distinctes et séparées »⁷⁴⁶. Cet aspect du genre lyrique est également accentué dans la préface du recueil même :

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! (p. 26)

Nous reviendrons sur ce passage. Mais s'agit-il vraiment d'une contradiction ? Pour les rapports entre le lyrisme et l'autobiographie, quatre cas de figure apparaissent : (i) ouvrage lyrique, non autobiographique ; (ii) ouvrage non lyrique, autobiographique ; (iii) ouvrage non lyrique, non autobiographique ; (iv) ouvrage lyrique et autobiographique. Les deux premiers cas se rapportent à tout ce que nous avons évoqué dans la partie théorique sur chacun des deux genres ; pour le troisième cas, plusieurs genres y trouvent leur place, tels que le roman traditionnel, l'épopée, etc. Pour le quatrième cas, afin de résoudre la contradictoire apparente de cette coprésence, une réponse possible serait d'évoquer l'hétérogénéité des critères dans la définition des genres, et de dire que ces deux genres ne se définissent pas de la même manière, qu'ils ne sont pas au même niveau d'analyse, et que l'on peut analyser un tel ouvrage de deux points de vue différents. Cette réponse n'est sans doute pas suffisante, car elle élimine une partie de la réalité de l'ouvrage, qui est, à nos yeux, l'une de ses caractéristiques majeures, surtout que les deux directions sont présentes dans la courte préface, à savoir le lieu par excellence de négocier avec le lecteur, de l'avertir, de le préparer, de l'influencer.

Il nous semble pertinent de faire l'hypothèse de la coprésence de deux niveaux de sens à l'intérieur d'un espace tensif. Semblable à une métaphore ou à une allégorie où la signification dite littérale ne disparaît jamais derrière la signification dite figurée, les deux genres rivalisent dans cet ouvrage sans jamais réussir à se vaincre l'un l'autre. C'est la "logique des forces" qui régit la confrontation : aucun des deux genres n'a la force de virtualiser l'autre pour se réaliser ; les deux genres restent simultanément actualisés. Il s'agit d'une tension constante, d'un jeu perpétuel, d'un dynamisme conflictuel, d'une sémiologie sans fin, sans perspective de stabilisation. Par conséquent, cet ouvrage se trouve

⁷⁴⁶ Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245.

entre l'autobiographie et le lyrisme, entre le « je » et le « on », entre le singulier et le reproductible, entre l'unique et le réitérable, entre le temporel et l'intemporel, entre l'empirique et le transcendantal, entre l'assomption et la non assomption.

Le système de la datation complexe de l'ouvrage peut être considéré comme une tentative dans le sens de l'hybridité sans fin : les dates réelles de la rédaction des poèmes remplacées par les dates fictives charrient les poèmes de la rive de l'autobiographique vers la rive lyrique, sans que l'un ou l'autre l'emporte. D'ailleurs les personnages sont la plupart du temps sans nom, sans indication précise ; ils sont des acteurs-types : le personnage principal, le « je », peut être n'importe qui, et de même pour les autres personnages. Par exemple, Alain Rabaté explique à propos du poème « J'ai cueilli cette fleur » qu'il « existe bien une version du poème [...], dédiée à Juliette Drouet, et datée de Boulay-Bay, le 28 août 1852 [...] Mais le texte publié en livre acquiert une généralité : il effectue une décontextualisation qui efface ou estompe son effet d'adresse généralisant »⁷⁴⁷. Ludmila Charles-Wurtz montre « un progressif évident du nom des dédicataires » dans la poésie hugolienne, de telle sorte qu'à partir « des *Contemplations*, la dédicace nominale est progressivement remplacée par la dédicace générique [= générale] »⁷⁴⁸. De même, malgré le fait que selon la mémoire collective et la tradition, *Les Contemplations* sont associées à la fille de l'auteur, le nom de celle-ci, Léopoldine, n'apparaît jamais dans le recueil.

Ces gestes de modification des dates ou de l'effacement du locuteur, du destinataire et de l'objet empiriques n'effacent pas l'aspect autobiographique des poèmes, car ceux-ci se trouvent dans un recueil doté d'une promesse autobiographique, en revanche cela peut

⁷⁴⁷ Dominique RABATE, 2009, p. 164.

⁷⁴⁸ Ludmila CHARLES-WURTZ, 1998, p. 278. Plus précisément, elle montre qu'il s'agit dans la poésie hugolienne d'un « progressif effacement » de la dédicace : « alors que 30,5% des *Odes* et 46,6% des *Ballades* font l'objet d'une dédicace », dans *Les Contemplations*, on arrive à 12% et dans *l'Art d'être grand-père* à 4,4%. Ce « lent effacement des dédicaces va de pair avec un progressif évident du nom des dédicataires. Le travail de la dédicace tend de plus en plus vers l'anonymat » : « Si le nom de la majorité des dédicataires des *Odes* et des *Ballades* comme le nom de l'unique dédicataire des *Orientales* apparaissent en toutes lettres, le nom des dédicataires des quatre recueils suivants est réduit, le plus souvent, à un prénom suivi d'une initiale. À partir des *Contemplations*, la dédicace nominale est progressivement remplacée par la dédicace générique : au prénom se substituent les groupes nominaux, comme dans le poème *À la belle impérieuse* des *Chansons des rues et des bois*, ou les relatives déterminatives, comme dans le poème *À celle qui est restée en France* des *Contemplations* » (1998, p. 277-278).

être interprété comme un mouvement pour mettre l'hybridité au centre : sortir le sujet du cadre étroit de l'autobiographie pour le rendre général, ce qui est inhérent au lyrisme⁷⁴⁹.

Aussi constate-t-on que, tout comme la contradiction entre la poésie (ou le vers) et l'autobiographie, la contradiction entre le lyrique et l'autobiographique n'est qu'apparente. En effet, le lyrisme et l'autobiographie sont non seulement combinables librement, mais ils peuvent être en relation hiérarchique dans le processus de manifestation discursive. Dans *Les Contemplations*, l'autobiographie n'est pas directement manifestée, elle constitue un "horizon de référence narrative" en même temps qu'une promesse et une clause de partage passionnel, et c'est le lyrisme qui manifeste l'autobiographie. D'un côté, Hugo nous dit : "Vous ne pourrez partager pleinement les émotions et passions que je vous propose que si vous supposez que je suis sincère" ; de l'autre, la construction lyrique permet de généraliser, de s'extraire du « je » individuel. En affirmant que c'est la destinée de tout le monde, et en assurant en même temps qu'il l'a vécue, l'énonciateur fait un double dépassement : il va au-delà d'un cas particulier avec une règle générale, et il va au-delà de la fiction avec un exemple réel ; d'un côté l'énonciateur assume directement, de l'autre, il universalise son assomption : une dépersonnalisation et un exemple concret ont sans doute pour effet de *faire croire* à une réalité et de *faire éprouver* une passion. Par conséquent, on est en pleine stratégie de "manipulation" : il s'agit d'une proposition de régime de croyance, et même mieux, de régime de partage passionnel. Victor Hugo réalise un lyrisme autobiographique, ou plutôt une autobiographie universelle.

En d'autres termes, l'autobiographie sert de garant de la vérité ou de la vraisemblance, et le lyrisme lui donne un caractère général : le niveau autobiographique devient comme la toile de fond sur laquelle l'énonciateur installe un niveau lyrique. Aussi l'autobiographie devient-elle d'autant plus probante qu'elle se trouve étayée par le lyrisme, et le lyrisme d'autant plus "réel" qu'il est confirmé par l'autobiographie.

Bref, en considérant son ouvrage comme autobiographie, l'auteur fait une promesse au lecteur, pour dire qu'il a vraiment éprouvé, que son discours est vrai, il *fait donc croire* ; et avec le lyrisme et des procédés qui y sont liés, il *fait éprouver*. L'hybridité générique a

⁷⁴⁹ De la même manière, Michel LEIRIS donne un tour "poétique" à l'autobiographie : « C'est du "je" de la poésie lyrique que j'ai fait celui de l'autobiographie » (cité par Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 245). Chez lui, comme chez HUGO, le « je » dépasse les limites du « je » de l'autobiographie traditionnelle pour devenir plus intimiste.

donc pour effet la combinaison du *faire croire* et du *faire éprouver*, qui se renforcent mutuellement.

Nous allons maintenant aborder la question de l'hétérogénéité énonciative dans le recueil, ce qui va dans le même sens que l'hybridité générique.

2. Le mode d'énonciation

2.1. Généralités

Le choix du mode d'énonciation est un choix primordial dans la construction d'une œuvre. Il est, de fait, l'un des facteurs les plus décisifs dans le geste de la mise en discours, peut-être le plus important après le choix du type de discours. Le choix du mode d'énonciation peut être considéré comme le pivot de la mise en discours. Il n'est pas un simple procédé formel ajouté à un contenu, car « [c]e que dit le texte et ce qu'il fait dans son énonciation sont [...] noués »⁷⁵⁰, inséparables : le changement du mode d'énonciation influe sur le contenu de même que tout contenu doit se prêter au mode d'énonciation qui l'embrasse. Ils "se légitiment" : tel mode d'énonciation a-t-il le droit d'accueillir tel contenu ? Tel contenu a-t-il le droit de pénétrer dans le territoire de tel mode d'énonciation ?

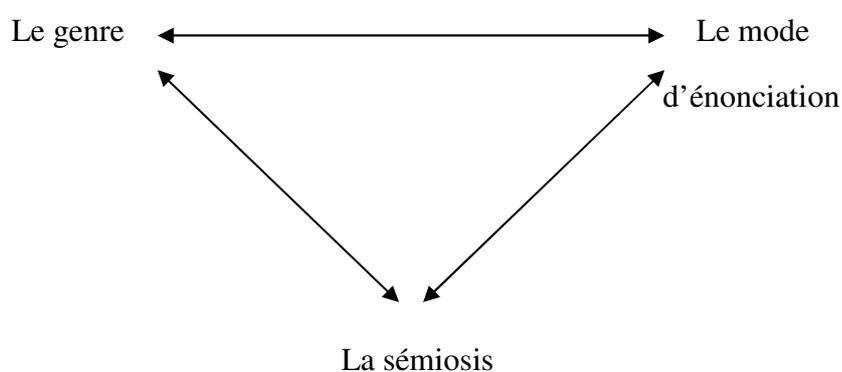
Cela ne veut pas dire qu'il s'agit de schémas préétablis qu'il faut toujours respecter ; au contraire, comme nous l'avons vu, le propre de la littérature est la nouveauté, et l'un des champs dans lesquels jouent les auteurs c'est ce rapport entre le contenu et le mode d'énonciation. Le plus important serait de dégager les effets de sens produits à travers cet enchevêtrement.

Il semble que l'élément le plus important dans le mode d'énonciation soit la position qu'adopte le locuteur par rapport au discours et au lecteur. L'énonciateur s'affiche-t-il ou se masque-t-il, implique-t-il un interlocuteur ou l'exclut-il ? Suivant qu'un discours est embrayé, débrayé ou adressé, non seulement la relation entre le locuteur et le discours, mais aussi la relation entre le lecteur et le discours ainsi que le locuteur et le lecteur se transforment.

⁷⁵⁰ Dominique MAINGUENEAU, 2004, p. 134.

À cette complexité énonciative, que nous ne faisons qu'effleurer ici, s'ajoute la question du genre que nous avons déjà abordée. Ces deux questions se rapportent à la sémiotique, c'est-à-dire, parallèlement, aux deux plans corrélés du langage, celui de l'expression et celui du contenu. Un "triangle de légitimation", entre la sémiotique, le mode d'énonciation et le genre, se construit : un mouvement triple, simultané et complémentaire est formé.

Chacun légitime les deux autres et chacun est légitimé par les deux autres : un réglage s'opère entre les trois positions ; soit le schéma suivant :



(= Plan de l'expression et plan du contenu corrélés)

Dans cette perspective, le genre et le mode d'énonciation ne sont pas des réalités extérieures à l'œuvre, comme des moules dans lesquels l'œuvre est versée ; il ne s'agit pas simplement du même "message" que l'auteur peut transmettre à travers différents genres ou modes d'énonciation : *le genre et le mode d'énonciation surdéterminent l'œuvre, mieux font corps avec elle ; par conséquent ils décident du mode de participation du lecteur.*

Il est à signaler que ce système de "légitimation réciproque" n'est pas limité à ces trois éléments, à moins qu'ils ne soient définis de façon large, par exemple de sorte que la textualisation trouve une place dans le mode d'énonciation, que l'isotopie soit comprise dans le plan du contenu, que le style fasse partie du plan de l'expression, etc.

Nous abordons la question du mode d'énonciation dans *Les Contemplations* en deux temps. D'abord avec les positions multiples de l'instance de discours et ensuite avec la polyphonie énonciative. Au chapitre suivant, avec la section intitulée « plasticité énonciative », nous entrerons davantage dans les détails de la question.

2.2. *Pluralité des positions de l'instance de discours*

Nous avons déjà vu que *Les Contemplations* se situent à la croisée de deux genres, le lyrisme et l'autobiographie. En ce qui concerne le mode d'énonciation, cet ouvrage est caractérisé par la pluralité, voire l'hétérogénéité. Il est tour à tour embrayé, débrayé ou adressé. Le lyrisme tel que nous l'avons défini peut effectivement adopter ces trois positions énonciatives. Mais, un sujet autobiographique peut-il ne pas être embrayé ? Philippe Lejeune admet la possibilité de l'autobiographie à la deuxième et à la troisième personne, sans développer la problématique⁷⁵¹. Pour nous, la question est double : quel effet produit la pluralité énonciative du recueil, et quel rapport s'établit-il entre cette pluralité et l'hybridité du genre ?

Le changement constant du plan d'énonciation atteste le changement constant du point de vue. L'énonciateur installe de nombreux observateurs variés. Ainsi l'auteur régule-t-il sa distance et la qualité de son rapport à la fois avec le discours et avec le lecteur. Un ensemble de voix s'expriment. D'une part le locuteur s'y identifie, s'en solidarise, s'en distancie, etc. ; d'autre part, il les partage avec le lecteur, les met uniquement sur le compte du lecteur, exclut celui-ci, etc., discrètement ou indiscrètement.

L'effet produit du choix énonciatif converge avec le choix générique. Nous sommes à nouveau entre plusieurs instances sans aucun espoir de stabilisation : entre l'affichage et le masquage de l'instance de l'énonciation, entre le soudage et la rupture avec la situation d'énonciation, entre la simulation de la subjectivité et la simulation de l'objectivité, entre le relatif et l'absolu. Si le discours embrayé et adressé – chacun à sa manière – impliquent la présence des partenaires de l'énonciation, comme si la présence de ceux-ci était indispensable à la réalisation des faits du discours, le discours débrayé feint de mettre en scène des faits qui existent indépendamment du processus d'énonciation, comme si c'était la voix de la vérité valable en toutes circonstances, l'expression de l'évidence partagée⁷⁵².

⁷⁵¹ Voir Philippe LEJEUNE, 1996 (1975), p. 16 et 18.

⁷⁵² Insistons sur le verbe "feindre", car incontestablement la réalisation de tout discours, même de chaque énoncé, voire de chaque unité linguistique, présuppose une subjectivité, est soumise à l'orientation d'un point de vue préalable, qui décide de masquer l'instance de discours ou de l'afficher. Comme l'indique Jacques FONTANILLE, « il convient d'être particulièrement attentif aux degrés et aux modalités de la présence et de l'absence graduelles de l'énonciation : l'effacement complet de l'instance d'énonciation ne serait à cet égard qu'une forme de la manipulation du destinataire, un simulacre d'objectivité qui ne trompe que celui qui y croit, l'absence feinte d'un énonciateur qui s'avance masqué » (2003, p. 96).

Par conséquent, nous sommes devant un ouvrage entre deux modes d'énonciation extrêmes – et plusieurs modes intermédiaires que nous discuterons dans le chapitre suivant – d'une part, et deux genres littéraires d'autre part. Et les composantes de chacune de ces catégories croisent les composantes de l'autre. Cela veut dire que nous sommes au milieu d'un carrefour : autobiographie embrayée, autobiographie débrayée, lyrisme embrayé et lyrisme débrayé.

Nous continuons le débat avec la question de la polyphonie énonciative qui est en quelque sorte une variante de la pluralité des positions de l'instance de discours.

2.3. Polyphonie énonciative

La pluralité énonciative s'étend avec la polyphonie. Et ceci à deux niveaux : polyphonie due à la pluralité de locuteurs et polyphonie due à la multiplicité de locuteurs internes⁷⁵³. En ce qui concerne la pluralité des locuteurs, il faut au moins répondre à trois questions : (i) quels sont les acteurs qui prennent la parole ? (ii) s'agit-il du même locuteur dans les poèmes embrayés et les poèmes débrayés, qui se manifeste dans les premiers et qui se cache dans les seconds ? Il est très difficile de trancher ; (iii) s'agit-il du même locuteur dans tous les poèmes embrayés ? Même si pour certains passages, on n'est pas sûr, dans d'autres, on peut être certain que c'est un nouveau « je » qui est mis en place. Pensons à la bouche d'ombre (p. 361), au poème « Ibo » où le locuteur est un « oiseau » (p. 279), au poème « À celle qui est voilée » où le locuteur est « l'algue des flots » (p. 322), etc. Charles-Wurtz a raison de dire que la « poésie de Hugo est une poésie où l'on parle. Dans cet univers de langage, chaque être, chaque chose est un énonciateur potentiel »⁷⁵⁴.

Quant aux locuteurs internes, ils sont innombrables : à part la voix des locuteurs différents qui ne cessent de proliférer, on entend d'autres voix, celle de l'impersonnel de l'énonciation sous ses multiples facettes, celle du lecteur, etc.⁷⁵⁵

Ainsi la polyphonie mise en œuvre dans l'ouvrage intensifie-t-elle l'hétérogénéité énonciative, et va-t-elle dans le même sens que les autres composantes de la

⁷⁵³ Nous faisons ici allusion à la théorie de la polyphonie de DUCROT que nous avons déjà exposée. Rappelons que ce que nous appelons « locuteur interne » correspond à la notion d'« énonciateur » chez lui.

⁷⁵⁴ Ludmila CHARLES-WURTZ, 1998, p. 323.

⁷⁵⁵ Plusieurs exemples présents dans le chapitre suivant, notamment ceux de la section intitulée « l'implicite », en sont la preuve.

macrostructure : à travers une multitude de subjectivités, elle produit comme effet la généralisation, ou si l'on préfère l'objectivation, du discours. Cela va dans la même direction que ce qui est annoncé dans la préface du recueil : ce n'est pas uniquement le locuteur qui parle, c'est tout le monde.

La pluralité énonciative (sous forme de positions multiples de l'instance de discours ou de polyphonie), comme l'hybridité générique, d'une part crée des relations intersubjectives variées avec le lecteur, par exemple le jeu à tempo accéléré entre l'embrayage et le débrayage, qui permet des passages incessants entre le point de vue individuel et le point de vue collectif, donc entre la subjectivation et l'objectivation, la proximité et la distance, l'identification et l'universalisation constantes, implique respectivement le *faire éprouver* et le *faire croire* qui s'enchevêtrent et se réconfortent réciproquement ; d'autre part cette pluralité énonciative fait de l'énonciateur, à savoir l'instance qui contrôle le discours dans sa globalité, un être multiplié, fluctuant, insaisissable. Cela fait écho au contenu prophétique du recueil : le "triangle de légitimation" – genre, mode d'énonciation, sémiosis – se manifeste. *Les Contemplations* constituent donc un ouvrage entre plusieurs chemins de sens sans perspectives de stabilité, un ouvrage qui embrasse d'un seul tenant plusieurs instances, un ouvrage dont l'énonciateur vise, à la fois à mettre ses passions et ses points de vue en scène, et à travers une vue d'ensemble, à éclairer la vérité, à révéler le secret : il n'est pas un simple « je » comme les autres, ni un « tu », il est un « tout », omniscient et doté d'une vision prophétique. Nous verrons dans la section suivante quel ethos se construit l'auteur en vue de marquer sa position.

Nous savons déjà que le projet de Hugo consiste à résoudre les contradictions, à réconcilier les opposés, à homogénéiser les hétérogénéités. Dans *Les Contemplations* tout se rencontre, voire s'affronte, pour se fondre à la fin.

3. L'ethos en jeu

Nous envisageons d'étudier dans cette section l'ethos dans *Les Contemplations*. L'ethos fait partie de la macrostructure du discours dans la mesure où il lui est coextensif. Notre étude portera notamment sur l'ethos tel qu'il se construit dans la préface de l'ouvrage, que nous appelons l'*ethos paradiscursif*, et qui surdétermine l'*ethos discursif*,

celui construit dans les poèmes mêmes. Dans un deuxième temps, nous évoquerons la conception hugolienne du poète, qui est tout à fait liée à la question de l'ethos.

3.1. Ethos composé dans Les Contemplations

Comment Victor Hugo prend-il la parole dans *Les Contemplations* ? Quelles stratégies utilise-t-il ? Quel ethos et quelle image du lecteur crée-t-il ? Quels effets vise-t-il ou produit-il ? Où situer cet ouvrage par rapport à sa conception de l'écriture ? Où le localiser parmi les différentes autobiographies écrites avant ou après son ouvrage ? Nous tenterons de répondre à ces questions. Nous commençons avec la question de l'ethos et nous continuerons, en suivant un fil logique, à répondre aux autres questions.

Quel ethos paradiscursif se construit Victor Hugo dans *Les Contemplations* ? Il prend un premier risque : il ne spécifie point son public, il s'adresse à toute l'humanité, et sur le trait commun le plus vaste, soit la « destinée ». De plus, en anticipant l'ethos discursif, il tente de le modifier par avance, de le prédéterminer avec la préface. Vu le public et le trait commun amples, définis dans la préface même, ainsi que les thématiques abordées dans les poèmes, à savoir les passions déchaînées et personnelles, la justification est indispensable. La préface paraît un peu contradictoire, à plus d'un titre. Nous avons déjà examiné la préface à propos de la question du genre et du mode d'énonciation. Rappelons qu'il s'y manifeste un « je » accompagné d'un « tu » (« insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! »). L'un des effets essentiels de cette affirmation – nous en verrons d'autres plus loin –, c'est la création d'une stratégie d'autodéfense : il évite d'être accusé de narcissisme, d'égoïsme, de caractère larmoyant, etc. Il suffit de penser aux attaques de Flaubert contre Lamartine pour mieux comprendre le contexte historique. En effet, Victor Hugo, de peur d'augmenter sa « face »⁷⁵⁶ négative, suggère que ce n'est pas

⁷⁵⁶ La théorie des faces a été introduite par le sociolinguiste américain, Erving GOFFMAN. Il définit « le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (1974, p. 9). Tout un chacun, dans une interaction sociale, est en train de gagner ou de perdre la face, mais aussi en train de faire gagner ou de faire perdre la face de son interlocuteur. Ainsi l'approche interactionniste de Goffman permet-elle d'évaluer d'un seul coup l'image du locuteur et celle de l'allocutaire. L'image de l'allocutaire, comme celle du locuteur (= l'ethos) fait partie des stratégies argumentatives, elle est partie prenante de la mise en scène de tout discours, sans laquelle le discours disparaît aussi. La conception de Goffman est en réalité d'ordre tensif, où différentes instances rivalisent. Quatre zones sont envisageables : zone idéale (face de soi et face de l'autre positives), zone d'orgueil (face de soi positive et face de l'autre négative), zone d'humiliation (face de soi négative, face de l'autre positive), zone maudite (face de soi et face de l'autre négatives).

que lui, c'est toi et moi. Il veut que sa « face » entre dans la même modulation que celle du lecteur : elles s'aventurent ensemble tout au long du recueil.

L'auteur dit : "je suis je", mais il dit en même temps : "je suis toi". On peut dire que suite au genre et au mode d'énonciation, l'ethos est aussi composé, dans la lignée de la même stratégie d'ensemble. Cette fois, comment dissoudre cette contradiction ? Si l'on regarde de plus près, il va au-delà, car la synthèse des deux affirmations c'est que "je suis tout le monde", comme si c'était un « on » qui parlait. Encore plus : il dit en même temps "je suis vivant" et "je suis mort" (« Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » (p. 25)), comme il dit en même temps, cette fois-ci dans les poèmes, "je suis un être humain" et "je suis un être non-humain" (« fleur des murailles » (p. 108), « arbre des bois » (p. 165), « bouche d'ombre » (p. 361), etc.). Comment expliquer toutes ces positions contradictoires ? Il semble que le projet de Victor Hugo, encore une fois, consiste à fondre ces assemblages et ces contradictions ; il dit : "je suis tout". Il est vrai que l'auteur n'utilise pas cette formule, entièrement injustifiable, et qui augmenterait bien davantage sa face négative que sa face positive, mais la conséquence logique de tout ce qu'il dit revient à cela. D'ailleurs, il dit dans la préface même :

Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur.
Homo Sum (p. 26)

Pierre Laforgue explique à propos de la deuxième phrase composée de deux mots : « Citation du vers bien connu de l'*Héautontimoroumenos* de Térence. Cependant, le sens ici ne peut être, compte tenu du contexte et de l'aspect partiel de la citation, que "Je suis l'Homme" »⁷⁵⁷. Ce qui rejoint la même idée de "je suis tout". En outre, l'analyse de Yves Vadé va dans le même sens : « Aucun poète romantique n'a écrit la formule folle "je suis tout". Mais presque tous ont écrit comme si le poète lyrique en tant que tel entretenait des relations privilégiées avec l'univers, ou ce qu'ils aiment à nommer la Nature, l'infini, l'inconnu, Dieu »⁷⁵⁸.

Il faut également ajouter le caractère omniscient de l'énonciateur qui intensifie l'ethos institué : il prétend "tout" savoir de lui-même et des autres, de l'intérieur et de

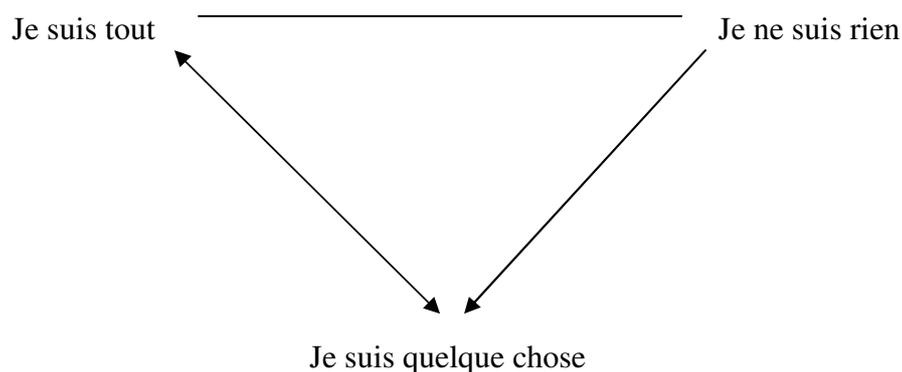
⁷⁵⁷ Pierre LAFORGUE, 2008 (1995), p. 399.

⁷⁵⁸ Yves VADE, 2005 (1996), p. 25.

l'extérieur, de ce monde et de l'autre monde, du vrai et du secret, du passé, du présent et du futur.

En effet, le genre hybride qui fait naître une autobiographie universelle, l'énonciation hétérogène qui signale la présence des points de vue et des voix multiples, l'ethos composé qui implique la position de "je suis tout", ainsi que l'énonciateur omniscient qui fait savoir un contenu prophétique, se communiquent, se répondent, s'influencent, se justifient.

Par ailleurs, on peut se demander si la position de "je suis tout" est une position normale et fréquente dans les autobiographies. Notre analyse, pour l'instant inédite, montre que la réponse est négative. En effet, le triangle d'identité proposé par Jean-Claude Coquet⁷⁵⁹, permet de formaliser les différentes positions manifestées dans les ouvrages autobiographiques. Nous y ajoutons des flèches pour valoriser le dynamisme à travers les siècles :



Notre enquête a montré qu'il existe une évolution dans la position de la prise de parole dans le discours sur soi : du « Je ne suis rien » du XVI^e siècle dans les *Essais* (1588) de Michel de Montaigne au « Je suis tout » du XIX^e siècle, en passant par le « Je suis quelque chose » du XVIII^e siècle, dans *Les Confessions* (1765-1770) de Jean-Jacques Rousseau. Les autres autobiographies, après l'école romantique ou à la rigueur symboliste, trouvent généralement leur place dans la position de « Je suis quelque chose », et ce qui les différencie c'est le contenu de « quelque chose » : *Histoire de ma vie* (1855) de George

⁷⁵⁹ Jean-Claude COQUET, 1989 (1984), p. 24.

Sand, *Les Mots* (1964) de Jean-Paul Sartre, *W ou le Souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, etc.⁷⁶⁰.

Les flèches du triangle soulignent cette évolution : difficulté première de parler de soi, se considérer comme ayant droit à parler de soi, se prendre pour tout – conception qui culmine avec les romantiques – et le retour à la deuxième position. En réalité, la position de « Je ne suis rien » et celle de « Je suis tout » sont exceptionnelles, la première relevant des premières tentatives du genre et la seconde attestant une certaine conception du poète propre à une période particulière de l'histoire littéraire.

D'ailleurs, l'affirmation de Hugo a un effet important sur le lecteur, dans la mesure où elle met en avant une manipulation, une proposition de régime de croyance et de partage passionnel : si avec « je suis je », il *fait croire*, avec « je suis toi » – d'autant plus qu'il s'agit du tutoiement ; d'où la création d'une relation intime entre l'énonciateur et le lecteur – , il *fait encore croire*, certes, mais surtout, en invitant le lecteur à s'installer à la même place que le locuteur, il *fait éprouver*, et avec la position synthétique de « je suis tout », il s'attribue une crédibilité plus élevée, c'est-à-dire qu'il *fait croire* davantage, ce qui – étant donné l'interdépendance entre le *faire croire* et le *faire éprouver* – intensifie le *faire éprouver*.

Il faut également ajouter que ce n'est pas que l'image de l'énonciateur qui intervient dans l'implication du lecteur, mais aussi celle du lecteur même, prévue par le discours : par exemple, tout lecteur souhaite que le discours lui renvoie une image agréable et positive, et non pas une image désagréable et négative. C'est pourquoi lorsque Hugo indique dans la préface : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (p. 26), le lecteur, pour ne pas être pris pour « insensé », *doit* accepter l'argument du locuteur : "je suis toi" ! De plus, la question rhétorique, ainsi que les deux interjections, « Hélas » et « Ah », sensibilisent le discours, et augmentent la force imposante. L'énonciateur emprisonne en quelque sorte le lecteur ; celui-ci *doit* accepter la proposition de partage passionnel.

⁷⁶⁰ Rousseau dit qu'il est un être « singulier », Sand se considère comme un "écrivain qui assume son acte d'écrire sur soi", Sartre comme un "écrivain racontant son enfance", Sarraute comme un "écrivain chevronné", Perec parle au nom d'un « témoin » privilégié, etc.

Il est, en outre, à signaler que la portée de la modalité du *devoir* est beaucoup plus vaste que cet exemple : elle est présente dès le premier énoncé de la préface jusqu'aux éléments de la microstructure. La préface du recueil commence ainsi :

Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. (p. 25)

Il est intéressant de constater que l'ouvrage commence avec l'insistance, la plus explicite, sur la dimension pragmatique de l'œuvre littéraire. Et juste après, la modalité déontique du *devoir* se fait jour. En outre, la préface du recueil est en réalité fondée sur un syllogisme : « La destinée est une » (prémisse majeure) + or voici ma destinée (prémisse mineure) = donc c'est aussi ta destinée⁷⁶¹. À la différence de l'enthymème qui laisse au moins une place vide à suppléer par l'allocutaire, souvent grâce à un savoir partagé, le syllogisme explicite toutes les propositions, et prive ainsi l'allocutaire de devenir la source d'une partie de l'énonciation. Victor Hugo, en choisissant le syllogisme au détriment de l'enthymème, évite tout caractère vague ou discutable de son raisonnement, il opte pour la certitude au détriment du doute et de la probabilité.

La présence de la modalité du *devoir* se prolonge dans la microstructure, que nous verrons dans le chapitre suivant, surtout avec la question de la présupposition. Pour l'instant, notons que, comme nous l'avons déjà énoncé, le discours agit avec un ensemble de dits et de non-dits. Or la quantité et la nature des dits et des non-dits varient d'un texte à un autre, ce qui est sans doute l'un des ressorts fondamentaux du mode d'argumentation et de l'effet produit par le discours. Nous faisons dès maintenant l'hypothèse que dans *Les Contemplations*, l'espace blanc à remplir par le lecteur est restreint : le discours est saturé, l'auteur s'impose au lecteur, mieux, celui-ci est presque emprisonné par celui-là.

Revenons à la question de l'ethos, et à la position centrale de « je suis tout », qui correspond à la conception hugolienne du poète, que nous allons aborder.

⁷⁶¹ La prémisse mineure correspond au sujet autobiographique, et la conclusion se rapporte au sujet lyrique. On constate donc, sous un autre angle, que ce qui relie le sujet lyrique et autobiographique c'est la prémisse majeure, d'ordre ontologique.

3.2. Conception hugolienne du poète

3.2.1. Généralités

Même si l'on néglige "je suis je" ou "je suis tout" au profit de la position la plus explicitement déclarée par Victor Hugo, à savoir "je suis toi" – celle qui lui permet de justifier sa prise de parole –, il reste une question à laquelle il faut répondre : si « la destinée est une » et que tout le monde est comme lui, pourquoi est-ce lui qui a été autorisé à prendre la parole et non pas les autres ? La réponse à cette question revient à sa conception du poète, qui confirmera d'ailleurs notre hypothèse selon laquelle derrière ses affirmations il insinue : "je suis tout". Il nous semble donc utile de passer en revue la conception du poète que défend Hugo, d'autant plus que c'est l'un des points sur lesquels il a beaucoup insisté aussi bien dans les préfaces de ses différents recueils que dans ses poèmes.

Avant, précisons qu'historiquement, au XVII^e siècle, le grand écrivain est celui qui imite les modèles, qui reste à l'intérieur d'un cadre ; on pense que c'est la société qui fait l'individu, que le « je » n'existe pas. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les écrivains, en littérature ou en philosophie, commencent à récuser les contraintes préétablies, à définir le statut de leurs ouvrages. Au XIX^e siècle, on fait un pas de plus ; la conception romantique va à l'encontre de celle des classiques : c'est l'individuation qui est au centre, c'est-à-dire qu'on insiste sur l'originalité individuelle, qu'on croit que ce sont les individus qui construisent la société, et non pas l'inverse. Aussi est-ce l'écrivain qui déterminera les valeurs de la société et non pas la société pour lui.

3.2.2. Particulier comme reflet du général

Pour aborder la conception hugolienne, nous avons pris comme point de départ l'une des premières affirmations claires de Hugo sur la question du droit attribué à l'auteur pour parler de son moi. C'est dans la préface des *Chants du crépuscule* :

Il [= l'auteur] ne laisse même subsister dans ses ouvrages ce qui est personnel que parce que c'est peut-être quelquefois un reflet de ce qui est général. Il ne croit pas que son

individualité, comme on dit aujourd'hui en assez mauvais style, vaille la peine d'être autrement étudiée.⁷⁶²

C'est la relation du particulier et du général qui est accentuée : le particulier ne vaut que s'il peut refléter le général, ce qui rejoint son indication dans la préface des *Contemplations*, lorsqu'il suggère que le « je » est le « toi ». Dans une formule semblable Hugo affirme : « Chacun trouve son moi dans le moi d'un poète »⁷⁶³. Cette relation entre le particulier et le général a aussi été soulignée par d'autres auteurs. Montaigne dans ses *Essais*, non pas au début mais au milieu de l'ouvrage, disait : « Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition »⁷⁶⁴. Michel Leiris exprime la même idée : « C'est en allant au fond du particulier qu'on finit par trouver le général »⁷⁶⁵. Montaigne et Leiris, dans leur formulation même, emploient des stratégies d'autodéfense. Leiris joue sur l'indétermination référentielle du pronom « on » : s'agit-il de tout le monde ? De certains ? L'auteur en fait-il partie ? En ce qui concerne Montaigne, même si la conséquence logique de sa phrase c'est que "maintenant que je m'analyse, j'analyse tout le monde" – ce qui revient à l'idée de Hugo –, il considère ce droit et cette capacité pour « chaque homme », dont lui-même. Il se présente comme un cas particulier comme tout autre cas particulier, et non pas comme un être privilégié. Cependant, cette conception de Montaigne n'est pas absente chez Hugo ; on lit dans le poème « Magnitudo parvi » des *Contemplations* : « Il se dit : – Chaque créature / Est toute la création. – » (p. 179). En réalité, cette conception n'est assumée que très faiblement, car d'une part elle n'apparaît pas dans le paratexte, et d'autre part, c'est l'« homme » qui la déclare, et elle n'est pas prise en charge par le locuteur.

Une autre affirmation de Hugo rejoint celle des *Chants du crépuscule*, cette fois dans la préface des *Contemplations d'Olympio*, qui n'ont jamais paru, projet qui est devenu *Les Contemplations* tout court :

⁷⁶² Victor HUGO, 1964 (1835), p. 811.

⁷⁶³ Victor HUGO, citation retrouvée dans ses papiers manuscrits, cité par René JOURNET, Guy ROBERT, 1958, p. 37-38. JOURNET et ROBERT citent également une phrase semblable qui figure dans le journal *Le Siècle* du jeudi 5 janvier 1837, page 2, dans un compte-rendu signé A. G. du recueil de poésies de Anaïs Ségalas, *Les Oiseaux de passage* : « Pour quiconque connaît l'infirmité humaine, quand il [le poète] parle de lui, ne parle-t-il pas de nous et de tous ? » (1958, p. 38).

⁷⁶⁴ Michel de MONTAIGNE, 2009 (1580-1595), t. 3, p. 35.

⁷⁶⁵ Michel LEIRIS, cité par Philippe LEJEUNE, dans un exposé oral, le 30 juin 2010, à l'occasion du septième congrès international du « Centre for Life History and Life Writing Research », intitulé « Life Writing and Intimate Publics », à Brighton, Angleterre.

Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi.⁷⁶⁶

On constate donc que si le particulier parle, c'est parce qu'il reflète le général : il s'agit de parler non plus en tant que soi-même mais à travers une « figure » qui n'est plus seulement soi, qui est d'une valeur universelle. C'est dire que le lyrisme dépasse les limites de l'autobiographie et ouvre de nouveaux horizons de sens.

Il est à noter que la déclaration d'une « nature humaine commune » au XIX^e siècle ne se borne pas à Hugo : il s'agit, comme l'indique Yves Vadé, de l'un des fondements « du rapport romantique entre le poète et son lecteur »⁷⁶⁷. Cela suppose la présence des mêmes aspirations, des mêmes espoirs, des mêmes désespoirs, des mêmes angoisses, des mêmes vertus, des mêmes vices, etc. À titre d'exemple, Baudelaire expose explicitement cette idée. Après plusieurs pronoms ou adjectifs de la première personne du pluriel (« nous », « nos », « notre »), il clôt ainsi le poème liminaire des *Fleurs du mal*, intitulé « Au lecteur » :

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !⁷⁶⁸

C'est peut-être en raison de la supposition de cette nature humaine commune que l'hermétisme est minimal chez les romantiques : une telle poésie doit être en principe claire et compréhensible pour le lecteur.

3.2.3. Thématization du sujet poète

Mais la conception hugolienne du poète ne s'arrête pas là. À maintes reprises, Hugo considère le poète, notamment lui-même, comme un être privilégié à bien des égards. Il prétend voir le monde inconnu et en parle aux autres : il veut faire du langage un lieu de la

⁷⁶⁶ Fragment relié dans le manuscrit des *Voix intérieures*, cité par Pierre ALBOUY dans les « Notes et variantes », 1964, p. 1524.

⁷⁶⁷ Yves VADE, 2005 (1996), p. 22.

⁷⁶⁸ Charles BAUDELAIRE, 1975 (1857), p. 6.

construction de valeurs pour la société. Selon lui, le poète est un être divin, un mage, un voyant, le « centre de tout », un « écho sonore » entre une instance transcendante et les autres, celui qui entrevoit les mystères, interlocuteur de la nature, pontife, penseur, lutteur, porte-parole de l'humanité, guide de l'humanité, etc. Il exprime ces idées à travers plusieurs poèmes, dont voici six passages de différents recueils (c'est nous qui soulignons) :

Laissez donc loin de vous, ô mortels téméraires,
Celui que *le Seigneur* marqua, parmi ses frères,
De ce signe funeste et beau,
Et dont l'œil *entrevoit* plus de mystères sombres
Que les morts effrayés n'en lisent, dans les ombres,
Sous la pierre de leur tombeau !⁷⁶⁹

C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer *mon âme de cristal*,
Mon âme aux mille voix, que *le Dieu* que j'adore
Mit *au centre de tout* comme un *écho sonore* !⁷⁷⁰

Le poète, en ses chants où l'amertume abonde,
Reflétait, écho triste et calme cependant,
Tout ce que l'âme rêve et tout ce que le monde
Chante, bégaie ou dit dans l'ombre en attendant !⁷⁷¹

J'entends ce qu'entendit Rabelais ; je vois rire
Et pleurer ; et j'entends ce qu'Orphée entendit.
Ne vous étonnez pas de *tout ce que me dit*
La nature aux soupirs ineffables. *Je cause*
*Avec toutes les voix de la métempsychose.*⁷⁷²

⁷⁶⁹ Victor HUGO, 1964 (1826), « Le poète », *Odes et Ballade*, p. 404. De plus, une autre citation de HUGO, dans *Océan*, recueil de poèmes choisis parmi les manuscrits de Victor HUGO, par Paul MAURICE, est remarquable : « La poésie est de toutes les choses humaines la plus voisine des choses divines » (1989 (1942), p. 180).

⁷⁷⁰ Victor HUGO, 1964 (1831), « Ce siècle avait deux ans ! », *Les Feuilles d'automne*, p. 718.

⁷⁷¹ Victor HUGO, 1964 (1835), « Prélude », *Les Chants du crépuscule*, p. 816.

⁷⁷² Victor HUGO, 2008 (1856), « Oui je suis le rêveur », *Les Contemplations*, p. 77.

Pourquoi donc faites-vous des prêtres
Quand vous en avez parmi vous ?
Les esprits conducteurs des êtres
[...]
Ces hommes, ce sont les *poètes* ;⁷⁷³

Oh ! vous êtes les seuls *pontifes*,
Penseurs, lutteurs des grands espoirs,
[...]
Âmes devant *Dieu* toutes nues,
Voyants des choses inconnues,
Vous savez *la religion* !⁷⁷⁴

Attardons-nous sur la notion de « voyant » qui est l'un des mots clés de la conception hugolienne du poète⁷⁷⁵. Parmi les définitions du *Petit Robert*⁷⁷⁶, il y en a trois qui peuvent nous concerner : (i) acception vieille : « Prophète » ; (ii) acception moderne : « Personne douée de seconde vue » ; (iii) acception littéraire, surtout au XIX^e siècle⁷⁷⁷ : « Poète qui voit et sent ce qui est inconnu des autres hommes »⁷⁷⁸. Ce terme apparaît notamment sous la plume de deux grands poètes français : Hugo et Rimbaud. Le contexte de l'époque doit y jouer un rôle. Voici le cœur de la conception rimbalienne de la poésie, qui apparaît dans sa fameuse lettre à Demeny :

⁷⁷³ Victor HUGO, 2008 (1856), « Les Mages », *Les Contemplations*, p. 339-340.

⁷⁷⁴ Victor HUGO, 2008 (1856), « Les Mages », *Les Contemplations*, p. 358.

⁷⁷⁵ Le terme « voyant » apparaît aussi à d'autres occasions sous la plume de Victor HUGO. Par exemple, dans le poème « Force des choses » des *Châtiments*, il écrit : « Le monde, réclamant l'essor que Dieu lui doit, / Vibre ; et dès à présent, grave, attentif, le doigt / Sur la bouche, incliné sur les choses futures, / Sur la création et sur les créatures, / Une vague lueur dans son œil éclatant, / Le voyant, le savant, le philosophe entend / Dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles, / La palpitation de ces millions d'ailes » (1967 (1853), p. 210). De même, pour le terme voisin de « vision » ou « visionnaire » ; par exemple, dans un passage d'un ouvrage critique, *William Shakespeare*, Hugo utilise le mot « visionnaire » pour désigner Dante, qui « a construit dans son esprit l'abîme. Il a fait l'épopée des spectres. Il évide la terre ; dans le trou terrible qu'il lui fait, il met Satan. Puis il la pousse par le purgatoire jusqu'au ciel. Où tout finit, Dante commence. Dante est au-delà de l'homme. Au-delà, pas en dehors. Proposition singulière, qui pourtant n'a rien de contradictoire, l'âme étant un prolongement de l'homme dans l'indéfini. [...] qu'importe à Dante que vous ne le suiviez plus ! Il va sans vous. Il va seul, ce lion. Cette œuvre est un prodige. Quel philosophe que ce *visionnaire* ! quel sage que ce fou ! » (2002 (1846), p. 277-278). Précisons que plutôt que des lexèmes comme "voyance", "voyant", "vision", "visionnaire", ce sont leurs sèmes qui sont fréquents chez Hugo.

⁷⁷⁶ Le Dictionnaire *Littre* définit ce terme moins nettement.

⁷⁷⁷ C'est nous qui ajoutons l'indication temporelle, d'autant plus que le seul exemple présenté avec cette acception est une citation de RIMBAUD.

⁷⁷⁸ Ce qui nous intéresse le plus est sans doute la dernière acception, mais il est également intéressant de voir le sens encore plus fort du terme avant cette acception, et aussi l'acception postérieure, celle qui est moins forte.

Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* [...] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* !⁷⁷⁹

En réalité, le voyant est celui qui sait « inspecter l'invisible et entendre l'inouï »⁷⁸⁰. Précisons quelques points. L'adjectif « raisonné » est d'une importance capitale, car il signale qu'être voyant est une activité réfléchie, consciente et calculée. En plus, dans les mots « invisible » et « inouï », le préfixe « in » relève de deux valeurs différentes : dans le mot « inspecter », la valeur du préfixe est locative, il signifie "dans" ; dans le mot « invisible », la valeur du préfixe est privative, il signifie "non", "absence d'être". Le voyant est celui qui "voit l'invisible". Cela veut dire que la poésie devient un espace "dans" lequel l'on peut voir ce qui est "à l'œil nu" invisible⁷⁸¹. Cela rejoint l'idée de la « vision », définie par Jonathan Swift comme : « Vision is the Art of seeing things invisible »⁷⁸².

Revenons à Hugo seul. On peut avoir recours à un carré sémiotique proposé par Jacques Fontanille, qui permettra de mieux éclairer la tentative hugolienne⁷⁸³ :

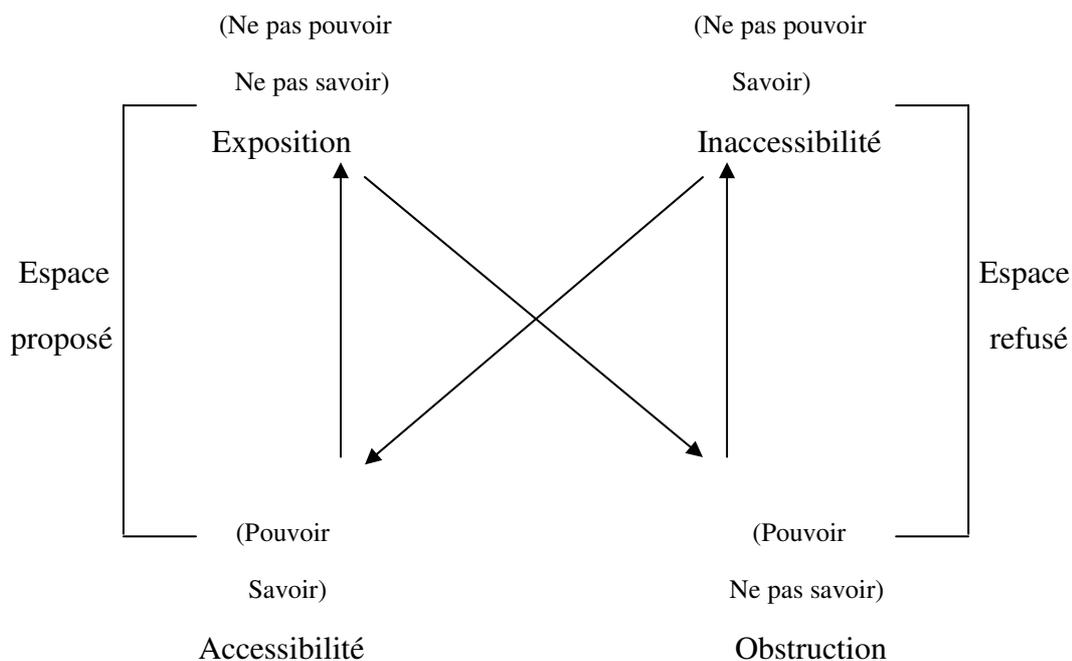
⁷⁷⁹ Arthur RIMBAUD, 2007 (« Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 »), p. 68.

⁷⁸⁰ Arthur RIMBAUD, 2007 (« Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 »), p. 71.

⁷⁸¹ Pour cette dernière remarque, nous reprenons l'analyse de Gérard DESSONS dans le cadre de son séminaire, intitulé « Maudit Rimbaud », qui s'est tenu en année scolaire 2008-2009 à l'université Paris 8. Il reste à répondre à une question : l'univers « inconnu » dont parlent Hugo et Rimbaud, est-il un univers préexistant que le poète découvre ou bien un nouvel univers inventé ? Il est indéniable que cet univers est du moins en partie inventé. Selon les conceptions des deux poètes, il semble qu'une divergence apparaisse : Hugo veut plutôt découvrir la vérité préexistante, alors que Rimbaud veut inventer un univers nouveau. Selon Michael RIFFATERRE, « l'hallucination chez Hugo n'a rien de l'"hallucination simple" de Rimbaud qui détruit systématiquement l'ordre naturel » : chez Hugo « si l'objet de la vision n'est pas immédiatement accessible, il n'en est pas moins partie intégrante de la nature » (1971 (1963), p. 222). Il est d'ailleurs intéressant de lire l'opinion de RIMBAUD sur les autres poètes, notamment Hugo, opinion fondée sur la qualité de la voyance des poètes : « Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte [...] Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. Hugo, *trop cabochard*, a bien du *vu* dans les derniers volumes : Les Misérables sont un vrai *poème*. J'ai Les Châtiments sous main ; *Stella* donne à peu près la mesure de la *vue* de Hugo. [...] Les seconds romantiques sont très *voyants* : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. [...] Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un *vrai Dieu* » (2007 (« Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 »), p. 70-71). Notons que c'est RIMBAUD qui ne souligne pas les titres des deux premiers ouvrages cités de Hugo.

⁷⁸² Jonathan SWIFT, cité par le GROUPE μ (1992), en exerque.

⁷⁸³ Jacques FONTANILLE, 1989, p. 120 et 123. Le carré que nous avons dessiné est le résultat de l'assemblage de deux schémas proposés par Jacques Fontanille. Nous avons également ajouté deux flèches.



L'art du poète, comme celui du prophète, c'est (i) d'avoir accès à l'espace qui est refusé pour les autres ; (ii) de faire passer les autres de l'espace refusé à l'espace proposé. Plus précisément, Hugo, avec ses poèmes, veut rendre l'inaccessible accessible ; mieux, avec ses préfaces ou les poèmes qui explicitent sa tentative, il veut amener les autres à l'étape de l'exposition, de façon à ce que le lecteur *ne puisse plus ne pas voir/savoir*.

Aussi Hugo se considère-t-il comme le porte-parole de l'humanité, c'est-à-dire un « je » à valeur collective. Puisqu'il possède des forces exceptionnelles, il veut éclairer et guider l'humanité ; il est le reflet d'une stratégie « élective » adoptée par un destinataire (notamment Dieu) : c'est un « je » qui n'est pas comme les autres, mais « le "meilleur exemplaire" possible », celui qui est à la fois particulier et général, qui « vaut pour tous les autres »⁷⁸⁴, un « je » qui peut se permettre de parler de soi, car c'est un poète, c'est un "tout".

⁷⁸⁴ Jacques FONTANILLE, 1999a, p. 51. Pour une typologie des stratégies de point de vue, voir Jacques FONTANILLE, 1999a, pp. 48-54. Il en distingue quatre : la stratégie englobante (intensité et étendue fortes), la stratégie cumulative (intensité faible, étendue forte), la stratégie élective (intensité forte, étendue faible) et la stratégie particularisante (intensité et étendue faibles). Il définit également trois propriétés qui correspondent à chacune des stratégies : (i) la nature des actes perceptifs, soit respectivement : rassembler, balayer, focaliser, isoler ; (ii) la nature de l'acte cognitif global, soit respectivement : dominer, parcourir, choisir, détailler ; (iii) les valeurs associées et visées, soit respectivement : totalité, exhaustivité, exemplarité, spécificité.

3.2.4. Passivité/activité du poète

D'où vient toute cette force ? Il s'agit, selon Pierre Albouy, du fruit d'une passivité/activité du poète : la « voix du poète est la mesure même du monde. Actif, le poète est, en même temps, passif : il reçoit »⁷⁸⁵. En effet, la « notion de "l'écho sonore", qui tiendrait à dépersonnaliser le poète et qui le montre passif au "centre" d'un univers dont il se borne à amplifier les sons, est ainsi équilibrée par la double affirmation de l'individualité du poète [...] Passive, active »⁷⁸⁶. Il s'agit du « regroupement du monde entier autour du *moi* centre et dans cet incessant mouvement qui ramène *tout* au *moi* et retrouve, dans le *moi* ou à partir de lui, *tout* »⁷⁸⁷. Le poète n'est donc pas un simple récepteur, ni un haut-parleur, mais celui qui reproduit tout ce qu'il perçoit.

L'analyse de Yves Vadé montre que cette position intermédiaire entre une instance source et une instance cible ne se limite pas à Hugo : on voit le même phénomène chez Vigny et Baudelaire. Tous ces poètes affirment, « conformément à une très ancienne tradition, que tout parle dans la nature, qu'il existe un langage des "choses muettes" et que l'homme est entouré de "voix" que le poète a le privilège d'entendre mieux que tout autre. Le "je" de l'énonciation lyrique se retrouve alors allocutaire de discours dont il est en même temps l'énonciateur »⁷⁸⁸. Par exemple chez Hugo, dans les cas radicaux, le locuteur va jusqu'à s'identifier aux êtres non-humains : à la « fleur » (p. 108), à l'« arbre » (p. 165), au « fils du soleil » (p. 165), à l'« oiseau » (p. 279), à l'« algue » (p. 322), à la « paille » (p. 385), etc.

3.2.5. « Dialectique de l'humilité et de l'orgueil »

Il ne faut pourtant pas conclure par là l'orgueil de Hugo. Il s'agit, comme le signale Pierre Albouy, d'une « dialectique de l'humilité et de l'orgueil »⁷⁸⁹. À titre d'exemple, dans la préface des *Voix intérieures*, on constate sa modestie :

⁷⁸⁵ Pierre ALBOUY, 1976, p. 73.

⁷⁸⁶ Pierre ALBOUY, 1976, p. 69.

⁷⁸⁷ Pierre ALBOUY, 1976, p. 68.

⁷⁸⁸ Yves VADE, 2005 (1996), p. 26.

⁷⁸⁹ Pierre ALBOUY, 1976, p. 69.

Le résultat de l'art ainsi compris, c'est l'adoucissement des esprits et des mœurs, c'est la civilisation même. Ce résultat, quoique l'auteur de ce livre soit bien peu de chose pour une fonction si haute, il continuera d'y tendre par toutes les voies ouvertes à sa pensée.⁷⁹⁰

De même dans la préface des *Feuilles d'automne*, recueil où il se considère comme divin, « centre de tout » et « écho sonore », il qualifie ses poèmes « de pauvres vers désintéressés »⁷⁹¹ dont « l'insuffisance et l'indigence »⁷⁹² sont évidentes. Dans *Les Châtiments*, on le voit à la fois comme un « rien » (« moi qui ne suis rien »⁷⁹³), et comme maître de « la parole qui tue »⁷⁹⁴, c'est-à-dire pourvu d'une force immense, d'une grande puissance potentielle, peut-être grâce à Dieu ou au peuple.

Après avoir visité assez succinctement la conception de Hugo – et quelquefois plus généralement celle des romantiques – sur le poète et la poésie, et aussi le rapport entre le poète et le lecteur, nous allons développer un autre aspect de la macrostructure des *Contemplations*.

4. Le plan de l'expression

Comme nous l'avons déjà dit, la sémiotique vise à étudier la relation entre les deux plans, indissociables, que possède nécessairement tout langage : celui de l'expression et celui du contenu. Nous voudrions ici éclairer l'effet illocutoire produit par le plan de l'expression dans *Les Contemplations*.

Le plan de l'expression, naissant en même temps que le plan du contenu dans toute énonciation, lui est coextensif ; c'est pourquoi il fait partie de la macrostructure discursive, et, loin de se limiter à la dimension esthétique du discours, participe autant à la construction du sens qu'au mode de partage du sens.

Ce plan est traditionnellement connu avec certaines de ses composantes, telles que le rythme, l'accentuation, le mètre, la prosodie, la rime, la sonorité, etc. Le terme le plus

⁷⁹⁰ Victor HUGO, 1964 (1837), « Préface », *Les Voix intérieures*, p. 920-921.

⁷⁹¹ Victor HUGO, 1964 (1831), « Préface », *Les Feuilles d'automne*, p. 712.

⁷⁹² Victor HUGO, 1964 (1831), « Préface », *Les Feuilles d'automne*, p. 714.

⁷⁹³ Victor HUGO, 1964 (1853), « À l'obéissance passive », *Les Châtiments*, p. 64.

⁷⁹⁴ Victor HUGO, 1964 (1853), « Joyeuse vie », *Les Châtiments*, p. 83.

général est, de fait, le rythme, et les autres éléments peuvent être considérés comme ses sous-catégories. Cela ne va pas de soi. Pour le montrer il faudra d'abord définir le rythme.

4.1. Définition du rythme

Le rythme est une notion difficile à définir. Paul Valéry affirmait : « J'ai lu ou j'ai forgé vingt "définitions" du *Rythme*, dont je n'adopte aucune »⁷⁹⁵. La raison de cette difficulté semble être principalement due au fait que la réalisation effective des rythmes apporte constamment des nouveautés qui dépassent les définitions existantes.

On peut envisager deux grands paradigmes dans la définition du rythme. Celui qui y voit une régularité (syllabique, accentuelle...), et celui qui y voit l'irrégularité. Le premier est celui qui confond le rythme et le mètre. Le deuxième va jusqu'à donner une définition très large du rythme : par exemple Benveniste considère le rythme comme « forme improvisée, momentanée, modifiable »⁷⁹⁶ ; et à sa suite, Dessons le définit comme « l'organisation spécifique d'un poème »⁷⁹⁷. Plusieurs définitions se positionnent entre les deux paradigmes, tout en penchant vers l'un ou vers l'autre, et prennent le rythme comme "l'irrégularité dotée d'un degré plus ou moins élevé de régularité". Par exemple, *Le Petit Robert* et Morier insistent sur le « retour », le premier définissant le rythme comme : « Retour périodique des temps forts et des temps faibles », et le deuxième comme « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant »⁷⁹⁸. Ou bien Henri Meschonnic, en parcourant plusieurs dictionnaires – encyclopédiques, philosophiques, historiques, musicaux, linguistiques, poétiques, etc. –, aperçoit une constance : la « permanence du même », sous ses diverses formes⁷⁹⁹. Le degré de régularité et d'irrégularité avec lequel on envisage la question du rythme, entraîne des conséquences d'importance. Si la régularité domine sur l'irrégularité, on parle, comme chez Zilberberg, de l'« attente » ; alors que si l'irrégularité domine la régularité, on parle, comme chez Morier, de la « surprise ». En

⁷⁹⁵ Paul VALÉRY, *Œuvres*, t. 1, cité par Lucie BOURASSA, 2001, p. 21.

⁷⁹⁶ Émile BENVENISTE, 1966, p. 333. Dans cette conception, le rythme, comme le mentionne DESSONS, n'implique pas « comme condition *sine qua non* le retour régulier d'un même élément, l'accent métrique n'apparaît pas, au sens strict du terme, comme une marque rythmique. Cependant, l'analyse du rythme ne peut ignorer le rôle que cet accent a joué dans l'histoire des relations entre mètre et syntaxe » (2005 (1991), p. 109).

⁷⁹⁷ Gérard DESSONS, 2005 (1991), p. 114.

⁷⁹⁸ Henri MORIER, 1989 (1961), p. 1029-1030.

⁷⁹⁹ Henri MESCHONNIC, 2009 (1982), pp. 149-175.

reprenant Zilberberg, Greimas et Courtés notent : « Le rythme peut se définir comme une attente (C. Zilberberg, après P. Valéry), c'est-à-dire comme la temporalisation, à l'aide de l'aspectualité inchoative, de la modalité du vouloir-être appliquée sur l'intervalle récurrent entre regroupements d'éléments asymétriques, reproduisant la même formation »⁸⁰⁰. Morier dit : « par opposition à *mètre*, le *rythme* [...] tente de rompre une habitude. Il provoque une surprise, soit par un déplacement de l'accent [...], soit par une rencontre d'accents [...], soit par une dissociation de la phrase et du mètre »⁸⁰¹. Ces deux conceptions reposent sur deux "modes d'efficiences" opposés : l'attente se rapporte au *parvenir*, alors que la surprise est rattachée au *survenir*.

Nous prenons position plutôt du côté de l'irrégularité. Proche de Benveniste, Dessons et Morier, nous disons avec Lucie Bourassa que le rythme est l'« organisation particulière d'une temporalité discursive »⁸⁰² du plan de l'expression. C'est-à-dire que (i) c'est le rythme qui organise le plan de l'expression de tout discours, qu'il soit verbal ou pas⁸⁰³ ; (ii) le rythme est un fait temporel, qui apparaît donc à différents moments de la chaîne syntagmatique du discours ; (iii) même si la langue quotidienne associe le rythme à l'idée de régularité et de mesure, on ne dispose pas de données *a priori* pour déterminer le rythme d'un discours : le rythme de chaque discours, et partant son plan de l'expression, est propre à lui ; loin d'être une donnée préétablie, le plan de l'expression est créé dans le discours, produit d'une énonciation singulière ; (iv) vu l'isomorphisme entre les deux plans du langage, le rythme est une « forme signifiante »⁸⁰⁴ qui ne peut être ignorée dans toute étude sur la signification⁸⁰⁵ ; (v) cela n'est pas incompatible avec l'idée du « retour » : le rythme n'est que le retour d'accentuation. Sans cet aspect itératif, le rythme ne peut avoir

⁸⁰⁰ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, 1979, p. 319. ZILBERBERG va encore plus loin en élargissant sa conception à l'économie de la signification : « Cette élasticité du rythme confirme l'intuition de P. Valéry, selon laquelle le rythme repose de façon prioritaire sur l'attente et secondairement sur le nombre, mais l'attente, de notre point de vue, ne contrôle pas seulement le rythme, mais l'économie de la signification, ou ce qui revient au même : l'économie de la signification est, à maint égard, une économie de l'attente. On peut, par exemple, la relever, parce qu'elle est particulièrement "voyante", dans certaines pièces de V. Hugo qui font attendre le dernier vers lequel résout abruptement l'élan entretenu » (1988, p. 28).

⁸⁰¹ Henri MORIER, p. 1989 (1961), p. 1029.

⁸⁰² Lucie BOURASSA, 1993, p. 13.

⁸⁰³ On peut également se demander si l'on peut considérer le rythme comme une sémiotique dotée à son tour d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, ce qui n'entre pas dans le cadre de notre travail actuel.

⁸⁰⁴ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, 1979, p. 319.

⁸⁰⁵ Peut-être est-ce pour le caractère temporel du rythme que le structuralisme, méfiant de la temporalité, « n'a pas accordé une bien grande attention au rythme. Il serait sans doute plus juste de considérer que s'il n'a pas méconnu le fait rythmique, il en a méconnu la valeur, la portée. Jakobson semble davantage requis par la métrique que par la rythmique en raison de sa dilection pour l'équivalence et le parallélisme. Le rythme ne fait pas non plus partie du vocabulaire de la glossématique » (Claude ZILBERBERG, 1988, p. 31).

d'existence ; comme le dit Jakobson, « à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés »⁸⁰⁶. Mais le moment du retour constituant le rythme est pour nous imprévisible.

Une telle conception, bien distincte du mètre, englobe celui-ci, défini de la façon suivante : « La notion de mètre désigne la mesure d'un vers, qu'elle soit exprimée en pieds ou en syllabes. On considère deux types de poésie métrique : celle qui repose sur la quantité (longueur ou durée) syllabique, comme la métrique latine, et celle qui repose sur le nombre de syllabes, comme la métrique française »⁸⁰⁷. Ainsi vu, le mètre est une forme particulière du rythme, qui, contrairement au rythme qui est indissociable de tout discours, est propre à la poésie versifiée : le discours métrique a une rythmique fondée sur la répétition du même schéma, en l'occurrence du même nombre de syllabes⁸⁰⁸.

D'autre part, la prosodie, définie comme « ensemble des traits relatifs à l'énoncé, en dehors du sémantisme [dont les] facteurs [...] sont [...] l'intensité, la fréquence ou hauteur mélodique, et les aspects sonores ou articulatoires »⁸⁰⁹, est l'une des composantes du rythme. On dit souvent que la sonorité sous ses diverses formes, à savoir l'allitération, l'assonance ou la rime – qui, n'étant qu'une répétition sonore qui voit le jour à la fin du vers, est un cas particulier de la sonorité – en font partie. La sonorité est importante dans la mesure où, note Jakobson, « toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens »⁸¹⁰. Plus précisément, cette similarité dans le plan de l'expression, éveillant l'attention, met l'accent sur la relation – surtout relation de différence – dans le plan du contenu.

Étant donné cette corrélation des deux plans du langage, dans la poésie versifiée, notamment lorsqu'elle est en même temps magnifiquement rythmée – comme dans *Les Contemplations* –, le signifiant sonore, et sur une échelle moins importante le signifiant graphique, construit avec le signifié un tout plus solide et plus consistant qu'un discours

⁸⁰⁶ Roman JAKOBSON, 1973, p. 234.

⁸⁰⁷ Gérard DESSONS, 2005 (1991), p. 82.

⁸⁰⁸ L'enjambement est un fait qui montre bien la non-concordance du rythme et du mètre. La raison c'est que le rythme est une économie accentuelle, et en français, en général, l'accent principal est l'accent de la fin de l'unité syntaxique. Dans l'enjambement, alors que l'on passe d'un vers à un autre, c'est-à-dire un changement métrique, on reste dans la même unité rythmique. Par ailleurs, étant donné les relations entre les deux plans du langage que nous avons soulignées, la métrique ne peut pas se borner à un domaine purement formel qui sert à déterminer le nombre de syllabe, les pieds, etc., mais une entité qui est en rapport direct et immédiat avec le contenu.

⁸⁰⁹ Henri MORIER, p. 1989 (1961), p. 917.

⁸¹⁰ Roman JAKOBSON, 2003 (1963), p. 240.

moins rythmé, moins sonore ou non métrique. Victor Hugo décrit ce fait dans la préface de *Cromwell* : « L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier »⁸¹¹. Ce tout parfaitement construit, cet « acier », constitue un lieu de concentration de la signification et permet de nouvelles possibilités sémantiques.

Rappelons par ailleurs que dans la conception hugolienne du rythme, telle qu'elle apparaît dans son *William Shakespeare*, il existe une dimension divine et une ouverture vers des espaces sans fin, dans la mesure où, selon lui, le rythme est « le battement du cœur de l'infini », et où dans le rythme « on sent Dieu »⁸¹².

Dans les sections suivantes, notre objectif n'est pas de chercher les particularités du plan de l'expression dans notre corpus, ni d'étudier en détail les liens entre les deux plans du langage, mais d'éclairer l'effet général qu'un tel plan produit chez le lecteur. Pourtant, avant d'aborder la question de l'effet illocutoire, nous proposons de parcourir brièvement certaines particularités du plan de l'expression ainsi que son lien avec le plan du contenu dans *Les Contemplations*.

4.2. Le plan de l'expression dans Les Contemplations

Victor Hugo, dans sa poésie, « ne renonce pas au vers classique aussi radicalement qu'il a prétendu l'avoir fait »⁸¹³. Selon Yun Se-Hong, ce « qui a fait l'originalité de la versification de Hugo, c'est la complexité rythmique, issue soit de l'emploi abondant de trimètres, soit de nombreux procédés rythmiques de discordance »⁸¹⁴.

Dans *Les Contemplations*, on repère facilement des pages classiques, semblablement métriques et rimées. Les strophes sont souvent isométriques ; lorsqu'elles ne le sont pas, elles sont régulières, c'est-à-dire que c'est la même structure métrique qui se répète. Par exemple, dans le poème « À ma fille » (p. 31-32), il s'agit de quatrains, dont les trois premiers vers sont des décasyllabes et le dernier trisyllabe ; dans le poème « À

⁸¹¹ Victor HUGO, 1963 (1827), p. 442.

⁸¹² Victor HUGO, 2002 (1846), p. 293.

⁸¹³ Yun SE-HONG, 1994, p. 274.

⁸¹⁴ Yun SE-HONG, 1994, p. 274.

Mademoiselle Louise B. » (p. 237-240), il s'agit de sixains, dont le troisième et le sixième vers sont des hexasyllabes, et les quatre autres vers des dodécasyllabes⁸¹⁵, etc.⁸¹⁶

La longueur des strophes et des blocs du recueil est aussi diverse que la longueur des vers : on y trouve des monostiches⁸¹⁷ et des blocs de 82 ou 126 vers, respectivement dans « Melancholia » (pp. 124-126) et « Réponse à un acte d'accusation » (pp. 39-43) ; de même, le mètre des vers va du trisyllabe au dodécasyllabe, qui y est le mètre roi.

Ces différences de longueur et les alternances entraînent des conséquences importantes sur le plan du contenu. Par exemple l'alternance entre les vers plus courts et plus longs, en attirant l'attention, met l'accent sur un contraste d'un autre ordre, éventuellement au niveau du contenu et au niveau du tempo des mouvements évoqués. Ou bien il est fort significatif que les blocs de 82 et 126 vers que nous venons d'évoquer soient respectivement suivis d'un monostiche (p. 126) et d'un distique (p. 43).

Par ailleurs, s'instaurent entre les différents niveaux du plan de l'expression et le plan du contenu des *Contemplations* des relations significatives. Olivier Decroix, en mettant le livre V du recueil au centre de son analyse, montre la continuité qui existe entre les vers, entre les poèmes, entre les livres, et aussi le rapport entre cette particularité formelle et les thèmes abordés, dont le titre du livre, « En marche », en est l'emblème. En effet, en élargissant le plan de l'expression de la structure du vers aux structures plus vastes et en les mettant en contact avec le plan du contenu, Decroix éclaire la corrélation qui s'établit entre les différents niveaux du plan de l'expression et du plan du contenu. Concrètement, il montre (i) l'importance de l'enjambement dans le livre V, qui permet de dépasser les limites du groupe syntaxique et du groupe métrique construites par le vers, et qui forme une nouvelle structure, d'ordre rythmique ; (ii) la continuité entre les poèmes ; (iii) la continuité entre le livre IV et le livre V, bien qu'ils relèvent apparemment de deux

⁸¹⁵ Pour un vers de douze syllabes, nous utilisons le terme « dodécasyllabe », dont l'alexandrin est l'une des variantes : lorsque le dodécasyllabe respecte les conventions de la césure de la poésie classique, qui divise le vers en deux hémistiches de six syllabes. Dans le poème « À Mademoiselle Louise B. », il s'agit effectivement d'alexandrins.

⁸¹⁶ On peut aussi trouver le même phénomène dans d'autres poèmes ; p. 91 : 8+8+8+4 ; p. 92-93 : 12+12+12+8 ; pp. 99-101 : 7+4+7+4 ; p. 131-132 : 12+6+12+6 ; p. 142, 143 : 12+6+12+6 ; p. 162 : 10+5+10+5 ; p. 278-282 : 8+4+8+4. p. 139-142. Pourtant quelques cas particuliers y apparaissent, par exemple on constate plusieurs fois qu'un seul vers est divisé en deux strophes, par exemple dans les poèmes « À propos d'Horace » (pp. 52-58) et « Ce que dit la bouche d'ombre » (pp. 361-383), on le voit systématiquement.

⁸¹⁷ Les monostiches apparaissent dans différents poèmes : p. 74, 138, 147, 376, etc.

mondes bien différents ; (iv) la mise en relation du caractère « marcheur »⁸¹⁸ du plan de l'expression et le titre du livre, soit « En marche » : « La notion de passage est ainsi d'abord représentée par l'écriture elle-même : comme le proscrit contraint à la fuite en avant, le vers [, le poème et le livre] se jette[nt], [eux] aussi, en avant »⁸¹⁹ ; (iv) cette analyse peut être, au prix de quelques remaniements, valable pour le recueil entier. On constate donc qu'à la fois les différents niveaux du plan de l'expression entre eux, et celui-ci avec le plan du contenu, se répondent mutuellement.

4.3. Effet du plan de l'expression sur le lecteur

Après avoir évoqué le plan de l'expression du discours, ainsi que son rôle dans la construction du sens, il est temps d'expliquer l'effet illocutoire qu'il produit, d'examiner la manière dont son principal constituant, à savoir le rythme, *fait éprouver*.

D'après Henri Meschonnic, le rythme est la présence du corps dans la langue : « le rythme, intérieur au discours, tout en étant langage, est le seul effet et l'activité du non-langage qu'est le corps. [...] Il est le discours des signifiants. Non un intermédiaire entre le corps et le langage, puisque le langage ne saurait avoir de frontières communes avec quoi que ce soit du hors-langage »⁸²⁰. Cette présence du corps, le siège des passions, dans la langue, produit un effet passionnel puissant chez l'allocutaire. De même, Michel Butor observe un lien essentiel entre le rythme discursif et le « rythme cardiaque », ce qui fait que « nous ressentons une sorte d'exaltation, de renforcement de nous-mêmes » ; d'où une force persuasive considérable⁸²¹. Cela montre que la remarque de Fontanille concernant le rythme du plan du contenu est aussi valable pour le rythme du plan de l'expression : « du point de vue de l'effet passionnel, le rythme est surtout le profil des tensions ressenties par le corps propre : rythme ralenti, agité, syncopé... qui ralentit, agite ou brusque la perception proprioceptive »⁸²².

⁸¹⁸ Olivier DECROIX, 2002, p. 83.

⁸¹⁹ Olivier DECROIX, 2002, p. 83.

⁸²⁰ Henri MESCHONNIC, 2009 (1982), p. 705.

⁸²¹ Michel BUTOR, à paraître en 2012. Il semble que VOLTAIRE ait la même conception lorsqu'il dit : « La poésie est la musique de l'âme » (cité par Jean-Louis JOUBERT, 2006 (1998), p. 5).

⁸²² Jacques FONTANILLE, 2003, p. 229.

Il semble en effet qu'il faille notamment insister sur deux points pour expliquer la manière dont le rythme implique le partage passionnel : (i) le rythme bénéficie d'une dimension proprioceptive, qui est au cœur même de la sémiotique élémentaire ; (ii) le rythme est a-sémantique, donc indéterminé et ouvert du point de vue du contenu axiologique, et de ce fait ouvert à de larges identifications. C'est dire que le rythme est une sorte de marqueur axiologique (il y a du sens, il y a de la valeur, et le corps sensible le ressent), mais sans détermination du contenu.

Dans un discours aussi rimé, métrique et rythmique que *Les Contemplations*, l'effet illocutoire intense du plan de l'expression est coextensif au discours entier. À titre d'exemple, après quelques brèves remarques, nous allons analyser une strophe de ce recueil de poèmes, où la dimension affective est importante.

Pour conduire l'analyse du plan de l'expression, suite aux travaux de Jakobson et à ceux de Zilberberg, nous nous appuyons sur la recherche des parallélismes, qui semble être l'un des principaux instruments d'analyse à cet égard, sans être, bien entendu, le seul. Il est à rappeler que l'hypothèse de Jakobson concerne l'importance du parallélisme comme principe structurant pour toutes les poétiques⁸²³. Par ailleurs, la réflexion de Leo Spitzer est significative : « Bien qu'il raille [...] *la règle des trois adjectifs*, élégance de style surannée à son avis, Proust l'applique lui aussi pour équilibrer sa phrase : quiconque dit quelque chose deux fois trahit son manque d'assurance, qui dit quelque chose trois fois n'admet pas la contradiction »⁸²⁴. Cette remarque fournit la dynamique de la répétition inhérente au parallélisme. Cette dynamique correspond au schéma prosodique canonique qui voit l'apodose ascendante succéder à la protase descendante : la protase s'applique à une intonation montante jusqu'à un sommet, après quoi l'intonation est descendante. L'élément répétant est formellement identique à l'élément répété, mais fonctionnellement il en est distinct ; sa valeur est différente. De plus, la répétition n'est pas, en général, de l'ordre du *parvenir*, mais de l'ordre du *survenir*.

⁸²³ Le parallélisme chez Jakobson est la mise en pratique du principe de la poétique telle qu'il la pose, à savoir la projection de l'axe paradigmatique des équivalences sur l'axe syntagmatique des contiguïtés. Il existe deux types de parallélismes : (i) le parallélisme strict correspondant à la métrique, notamment française telle qu'elle a été configurée au fil des siècles : maintien du format du vers, sauf exception ; recherche de la rime riche ; formes fixes dont le modèle pour l'Europe est le sonnet régulier ; (ii) le parallélisme souple qui correspond à la pratique du vers dit libre ; l'inégalité des vers n'empêche pas la pratique du parallélisme.

⁸²⁴ Leo SPITZER, 1970 (1928), p. 409.

En effet, le rythme est la manifestation locale des directions ascendantes ou décadentes. Le lien entre le parallélisme et le rythme est le suivant : A est dupliqué pour projeter A₁/A₂, premier parallélisme ; ce procès projette A₃, second parallélisme. Cette insistance sur A produit un saisissement, un effet de surprise. Voici la strophe que nous allons analyser :

Espérez ! espérez ! espérez, misérables !
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel !
Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles ;
Les bonnes actions sont les gonds invisibles
De la porte du ciel. (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 380)

Dans cette strophe, il y a un mélange de rigueur et de souplesse : rigueur puisqu'aucun vers ne vaut isolément ; souplesse puisque la strophe mélange des vers longs et des vers courts : les vers 1, 2, 4 et 5 sont longs, alors que les vers 3 et 6 sont courts. D'ailleurs, les parallélismes sont manifestes : (i) premier parallélisme : "espérez / espérez / espérez". L'indicateur du parallélisme est ici l'impératif de deuxième personne ; (ii) second parallélisme : "pas de deuil infini / pas de maux incurables / pas d'enfer éternel". L'indicateur du parallélisme est ici la négation "pas de" et l'appartenance des adjectifs de même longueur à la classe des superlatifs : « infini », « incurables » et « éternel » ; (iii) troisième parallélisme, qui est lui aussi, malgré les apparences, triple : "Les douleurs vont à Dieu, / Comme la flèche [va] aux cibles / Les bonnes actions sont les gonds invisibles de la porte du ciel". L'indicateur du parallélisme est ici la construction article défini et substantif au pluriel. De plus, on peut opérer la catalyse du verbe « aller » dans le vers 4, ce qui montre le défaut du parallélisme dans le vers 5 à cause de la présence du verbe « sont » au lieu du verbe « vont » : ce défaut est compensé par la rime riche, par le fait que « sont » est comme « vont » un monosyllabe, par l'appartenance de « douleurs » et de « bonnes actions » à la même classe sémantique, celle des affects.

Le sommet, le point de revirement du plan de l'expression, est le vers 3, dans la mesure où le vers court concentre la phorie sur un petit nombre de grandeurs, tandis que le vers long la distribue sur un nombre supérieur de grandeurs. On peut avancer comme argument le fait que le courant exclamatif s'arrête avec le vers 3, qui est, en outre, hyperbolique dans le plan du contenu, caractérisé par l'augmentation de l'intensité. Ce

mouvement d'augmentation/diminution est donc aussi valable pour le plan de l'expression que pour le plan du contenu, entre lesquels il y a un isomorphisme.

On constate que la pratique du parallélisme sature cette strophe. La richesse du système des quatre rimes en "voyelle + ble" va dans le même sens. Le parallélisme est ici intra-strophique ; dans certains poèmes tels que « À Villequier » il est aussi inter-strophique.

Tous ces retours réitérés, indéterminés du point de vue du contenu axiologique, et donc ouverts à d'amples identifications, et, en outre, impliquant la dimension proprioceptive, constituent des espaces privilégiés pour le partage passionnel. Cet effet passionnel est omniprésent dans *Les Contemplations*, car elles sont un discours par excellence rythmique.

Ici nous mettons fin à la question de la macrostructure pour commencer la question de la microstructure. Nous allons constater que la microstructure fait écho aux stratégies mises en œuvre dans la macrostructure. Des effets illocutoires semblables seront l'objet de nos réflexions.

Chapitre III

Le faire croire et le faire éprouver dans la microstructure des Contemplations

Nous avons étudié, dans le chapitre précédent, le fonctionnement global des *Contemplations*. À travers la macrostructure du recueil, notamment la question du genre, du mode d'énonciation, de l'ethos paradiscursif et du plan de l'expression, nous avons essayé de voir comment ces phénomènes discursifs surdéterminent l'ensemble de l'ouvrage, et comment ils impliquent le lecteur, surtout comment ils *font éprouver* et ils *font croire*. Dans ce chapitre, nous définissons le même objectif à un autre niveau : nous voudrions étudier le mode d'implication du lecteur, en insistant sur le *faire éprouver* et le *faire croire* au niveau des microstructures. Nous montrerons qu'un dialogue s'instaure entre la macrostructure et les microstructures des *Contemplations*.

Les faits langagiers concernés sont bien entendu très nombreux et très variés. Loin d'une analyse exhaustive, nous nous concentrerons sur les faits à nos yeux essentiels qui se manifestent de façon systématique. Nous proposons de regrouper les différents procédés en quatre grandes catégories : les expressions déictiques, la plasticité énonciative, l'implicite et les figures de rhétorique. Ces quatre procédés impliquent le lecteur de manières différentes. Il est à noter que dans la plupart des cas, les exemples sont très nombreux et que dans certains vers ou strophes plusieurs procédés sont utilisés simultanément. Ici, nous ne proposons qu'un nombre restreint d'exemples pour montrer l'emploi discursif concret des procédés.

1. Le déictique

1.1. Généralités

En général, on distingue en français trois catégories pour désigner ou construire un référent : (i) les expressions anaphoriques ou cataphoriques, soit celles qui se reportent à leur cotexte (= « contexte discursif antécédent ou subséquent »⁸²⁵) ; (ii) les expressions

⁸²⁵ Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 9.

avec une « référence absolue »⁸²⁶, c'est-à-dire celles associées aux compétences extratextuelles : cela correspond notamment aux noms propres ; (iii) les expressions déictiques, dont la référence n'est ni absolue, ni identifiable avec le cotexte : elles ne peuvent être déterminées « que par rapport à l'identité ou à la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent »⁸²⁷. Leur fonction consiste donc à « articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation »⁸²⁸. En d'autres termes, elles « sont des éléments linguistiques qui font référence à l'instance de l'énonciation ou à ses coordonnées spatio-temporelles »⁸²⁹, c'est-à-dire ceux qui peuvent renvoyer à bien des réalités différentes en dehors de leur propre énonciation, des formes vides qui ne sont remplies que dans une énonciation spécifique. Ce que nous entendons par formes vides, c'est vides de référent *a priori*, et non pas vides de signification, car comme tout autre signe linguistique, elles ont déjà une signification dans la langue : « "je" désigne toujours la personne du locuteur ; "ce" possède bien le trait "non-locuteur" »⁸³⁰, etc. Tout en conservant leur signification d'une énonciation à une autre, elles ont la capacité d'adopter un nombre infini de référents. En effet, les expressions déictiques, en créant « un espace de co-référence »⁸³¹ entre le locuteur et l'allocutaire, et partant un « effet de réalité »⁸³², engagent nécessairement l'instance de l'énonciation, et leur emploi implique donc la présence plus active de l'allocutaire, en l'occurrence celle du lecteur. Aussi l'étude des expressions déictiques, considérées comme le premier degré de la pragmatique générale, met-elle le discours en acte au centre. Dans *Les Contemplations*, l'emploi des déictiques est très fréquent. Nous en mentionnons différentes catégories.

⁸²⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, 2009, p. 45.

⁸²⁷ Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER, 1995, p. 369-370.

⁸²⁸ Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 3.

⁸²⁹ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÉS, 1979, p. 86-87.

⁸³⁰ Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 10.

⁸³¹ Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 20.

⁸³² Denis BERTRAND, 2000a, p. 122.

1.2. Expressions déictiques

Nous commençons avec les pronoms personnels. Les pronoms de la première et de la deuxième personnes sont des pronoms d'interlocution⁸³³, c'est-à-dire présents dans la scène de l'énonciation, contrairement à la troisième personne qui en est absente. Nous étudions respectivement le « je », le « tu », le « vous », et le « nous »⁸³⁴.

1.2.1. L'emploi du « je »

Le pronom dominant dans *Les Contemplations* est certainement le « je ». Il va de soi que le seul locuteur possible dans tout discours est le « je ». Celui-ci peut-être posé ou présupposé, manifesté ou caché. Si le locuteur parle de lui-même, il s'affiche en son nom. Ce qui n'est pas toujours le cas. Il est parfois dissimulé, car il parle d'un "il"/ "elle", ou d'un "ils"/ "elles", ou il s'adresse à un "tu" ou "vous". Avant d'aborder les autres pronoms, nous nous intéressons pour l'instant au "je", la forme linguistique dont la fonction est de permettre la prise en charge du contenu de l'énoncé et celle de l'énonciation même par un sujet singulier. L'emploi du « je » implique que le sujet de l'énonciation est le même que le sujet de l'énoncé ; cette coïncidence en fait le centre actantiel du discours, à la fois au niveau énoncif et au niveau énonciatif. En effet, le locuteur qui dit "je" assume son identité en énonçant⁸³⁵. Ce pronom, utilisé couramment dans la poésie lyrique, a souvent pour effet l'installation du lecteur à la place du locuteur, leur identification. Le lecteur de la poésie lyrique a souvent l'impression que c'est lui qui est en train de s'exprimer, mieux en train d'*éprouver*, dans la mesure où il est censé partager le même "champ de présence" que le locuteur-éprouvant, et occuper la position de l'actant-source, celui qui perçoit, éprouve, et s'exprime. L'effet du "je" lyrique est donc capital dans l'implication du lecteur et dans le processus du *faire éprouver*.

La plupart de nos exemples, dans la partie précédente, concernaient le « je », et sa prise de position dans le discours, condition indispensable pour la naissance des effets

⁸³³ Nous empruntons le terme d'« interlocution » à André JOLY. Il affirme : « Le rapport d'interlocution implique donc que la deuxième personne, l'allocutaire, entre dans l'espace temporel de la première, le locuteur, dont elle devient le corrélatif obligé » (1987, p. 65-66).

⁸³⁴ Nous examinerons plus loin le pronom « on », ainsi que les variations pronominales au sein d'une grandeur limitée du corpus pour en dégager les effets produits.

⁸³⁵ Jean-Claude COQUET dit : « J'affirme que je suis Je. [...] Voici mon identité » (1989 (1984), p. 39).

passionnels, et nous venons d'expliquer comment cette instance intervient dans le partage des formes passionnelles qu'elle véhicule.

1.2.2. L'emploi du « tu » et du « vous »

Comme on le sait, il existe en littérature deux interactions imbriquées, à deux niveaux différents : d'une part entre le locuteur et un autre personnage, d'autre part entre le locuteur et le lecteur. Ce phénomène est notamment exploité par le théâtre, mais très souvent les autres genres littéraires mettent aussi en scène des personnages, même dans la poésie lyrique, dont *Les Contemplations* forment un exemple. En ce qui concerne la relation entre le locuteur et le lecteur, comme nous l'avons déjà expliqué, elle est inhérente à tout discours, y compris la littérature. Cette deuxième interaction englobe aussi la première, car le lecteur est le destinataire ultime de tout énoncé, que celui-ci soit directement adressé à lui, qu'il soit à un niveau inférieur adressé à un acteur, ou qu'il ne soit pas explicitement adressé ni aux acteurs ni aux lecteurs. Mais, l'attitude du lecteur se transforme d'un cas à un autre.

Dans *Les Contemplations*, les deux cas existent. D'une part, le locuteur s'adresse à plusieurs autres acteurs comme Dieu (p. 293-294), la mort (p. 319, p. 328), l'ange (p. 257), l'être cher (pp. 108-110), sa bien-aimée (p. 89, p. 96, pp. 105-107, p. 114, p. 263), sa fille (p. 194), son fils (p. 218), Claire (p. 252), les écoliers (pp. 144-147), la nature (p. 143), les arbres (158-159), le fleuve et le bois (p. 387), le lion (p. 150-151), le poète (p. 29), etc.⁸³⁶ ; d'autre part, il s'adresse au(x) lecteur(s). Afin de ne pas trop compliquer notre propos, et pour rester homogène, nous nous contentons de l'analyse des adresses directes, lorsque le lecteur est explicitement invoqué.

Dans ses adresses au(x) lecteur(s), le locuteur des *Contemplations* emploie soit le « tu », soit le « vous ». Cela laisse supposer que dans le premier cas il s'adresse à un lecteur individuel, celui qui est maintenant devant le recueil, et que dans le deuxième cas il

⁸³⁶ Il est à signaler que l'adresse est fréquente dans la poésie lyrique : adresse aux personnes, réelles ou fictives, ou aux être inanimés. Rappelons-nous RONSARD qui s'adresse à Cassandre, à Hélène, à Marie ; ARAGON à Elsa ; LAMARTINE à Elvire, mais aussi au « lac », au « chêne », etc. D'ailleurs dans la poésie hugolienne c'est parfois le poète même qui est adressé : « Ô poète ! je vais dans ton âme blessée / Remuer jusqu'au fond ta profonde pensée » (1964 (1837), « À OL. », *Les Voix intérieures*, p. 966), ou bien « Pourquoi t'exiler, ô poète, / Dans la foule où nous te voyons ? » (1964 (1840), « Fonction du poète », *Les Rayons et les Ombres*, p. 1023).

s'adresse à l'ensemble des lecteurs, celui qui est maintenant devant le recueil et tous ses semblables. La préface renforce cette idée :

quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! (p. 26)

Les deux pronoms sont utilisés dans la préface : « toi » et « vous », avec une forte prédominance de « vous ». Cette alternance et cette prédominance sont également observées dans le recueil entier. Elles sont significatives, car, d'un côté, il s'agit de l'établissement d'une relation intime entre le locuteur et le lecteur, de l'autre, il s'agit d'un rappel constant du fait que le lecteur n'est pas seul, que tous les autres lecteurs ont cette destinée en commun. En d'autres termes, le locuteur construit avec le « vous » un actant collectif, et l'émergence occasionnelle du « tu » lui permet de l'individualiser de temps à autre. Nous sommes encore entre deux entités en compétition, en l'occurrence entre deux modes d'adresse : d'une part, l'énonciateur met l'individu en tant que tel en valeur ; d'autre part, il prépare les conditions d'un rassemblement maximal. Dans le premier mode, la restriction de l'étendue permet l'augmentation de l'intensité ; dans le deuxième, l'élargissement de l'étendue implique l'affaiblissement de l'intensité au profit de l'effet de généralisation. Si, principalement, l'individuation permet de/oblige à *éprouver*, la généralisation permet de/oblige à *croire*. Cette alternance a pour effet le renforcement mutuel du *faire éprouver* et du *faire croire*.

Il est aussi intéressant de constater, en reprenant le carré sémiotique de Greimas avec les positions nommées « unité intégrale », « totalité partitive », « totalité intégrale » et « unité partitive »⁸³⁷, que dans notre recueil de poèmes, qu'il s'agisse du « tu » ou du « vous », on est dans la position « intégrale », et jamais dans la position « partitive » : avec le « tu », c'est l'« unité intégrale » qui est soulignée, et avec le « vous » c'est la « totalité intégrale » ; ce qui correspond à deux positions complémentaires du carré sémiotique.

Dans un ordre logique, prenons d'abord un exemple d'adresse avec le « tu » :

Oui, va prier à l'église,
Va ; mais regarde en passant,

⁸³⁷ Algirdas Julien GREIMAS, 1976b, p. 98.

Sous la vieille voûte grise,
Ce petit nid innocent. (« La Nichée sous le portail », p. 111)

Même si le lexème « tu » est ici absent, la forme verbale confirme sa présence elliptique. Le locuteur établit une relation familière et intime avec le lecteur. Il veut diminuer la distance pour que celui-ci se sente plus semblable à lui. À chaque fois qu'il s'agit du lecteur seul, sans la présence des autres lecteurs, le « tu » s'impose. Le pronom « vous » est visiblement plus fréquent dans *Les Contemplations*⁸³⁸. L'emploi du « vous » à la place du « tu » signale qu'il s'agit d'un point de vue solidaire chez les lecteurs, d'un point de vue universel. Le « vous » se manifeste de différentes façons dans le recueil, souvent lié à d'autres procédés persuasifs. Nous le verrons à plusieurs reprises dans les exemples des autres sections de ce chapitre, et nous en expliquerons en même temps l'effet produit.

1.2.3. L'emploi du « nous »

Comme l'explique Benveniste, il existe trois types de « nous ». Un « nous » singulier qui désigne le locuteur seul, et qui, selon des contextes, peut avoir différents effets. Cet emploi ne regarde pas *Les Contemplations*, car lorsqu'il s'agit du locuteur seul, c'est uniquement, et clairement, le « je » qui s'applique. Les deux autres types de « nous » sont amplifiés : il n'est pas question d'« une multiplication d'objets identiques, mais [d']une *jonction* entre *je* et *non-je* »⁸³⁹. Ce *non-je* peut être *toi/vous* ou *il/ils*. Dans le premier cas, Benveniste le nomme *nous inclusif* et dans le second cas, il l'appelle *nous exclusif*. Le premier est totalement déictique et le deuxième l'est partiellement.

Dans *Les Contemplations*, le nous exclusif est moins fréquent, ce qui ne signifie pas qu'il est moins important : le locuteur procède à l'amplification avec d'autres acteurs tels que « [s]es deux frères » (p. 245), sa « Mère » (p. 247-248), « une petite fille » (p. 51), sa bien aimée (p. 96, 106, 107, 114), etc. Mais, ici, selon la perspective que l'on adopte, nous nous limitons aux « nous » inclusifs ou à ceux à la fois inclusifs et exclusifs. D'un point de vue, ils sont inclusifs (fusion entre le locuteur et le(s) lecteur(s)), d'un autre, ils sont à la

⁸³⁸ Le « vous » adressé aux lecteurs apparaît par exemple aux pages 73, 85-86, 130, 196, 197, 198, 298, 299, 300, 320, 380, etc.

⁸³⁹ Émile BENVENISTE, 1966, p. 233.

fois inclusifs et exclusifs (*je + toi/vous + ils* [l'ensemble des lecteurs])⁸⁴⁰. La prédominance de ce type de « nous », au détriment du « nous » exclusif, est significative : le lecteur est visiblement impliqué. Regardons quelques exemples⁸⁴¹ :

[...] *nous* avons tous de ces dates funèbres (« Le revenant », p. 157)

À qui donc sommes-*nous* ? Qui *nous* a ? qui *nous* mène ? (« À qui donc sommes nous ? », p. 204)

Qui sommes-*nous* ? La nuit, la mort, l'oubli, personne. (« Dolor », p. 332)

Cette fusion entre le locuteur et les lecteurs, qui ne permet plus de distinguer le "champ de présence" du locuteur et celui des lecteurs, produit un effet de sens très fort : ils ont tous la même destinée, ils pensent de la même façon, ils ont les mêmes croyances, ils *éprouvent* les mêmes passions.

1.2.4. Les possessifs

Tous les pronoms et adjectifs renvoyant aux personnes présentes dans l'espace d'interlocution, la première et la deuxième personnes, ne trouvent de référent que dans l'énonciation. Leur emploi implique donc les lecteurs. Les autres remarques soulignées pour les pronoms personnels sont aussi valables pour les possessifs.⁸⁴² Regardons à titre d'exemple le passage suivant :

Puisque j'ai, dans ce livre, enregistré *mes* jours,
Mes maux, *mes* deuils, *mes* cris dans les problèmes sourds,
Mes amours, *mes* travaux, *ma* vie heure par heure ; (« À celle qui est restée en France », p. 389)

⁸⁴⁰ On peut trouver ces « nous » aux pages 38, 113, 157, 169, 180, 184, 185, 187, 204, 285, 288, 327, 328, 330, 332, etc.

⁸⁴¹ Tout au long de ce chapitre, c'est nous qui soulignons les citations de Hugo.

⁸⁴² Rares sont les pages sans possessifs. C'est pourquoi il serait inutile de citer les numéros de pages.

Le lecteur occupe le centre du champ sensible, et au-delà de lire simplement le passage, *éprouve* les mêmes passions et états d'âme exposés.

1.2.5. Les démonstratifs

Les pronoms et adjectifs démonstratifs peuvent se rapporter aux références (i) cotextuelles, c'est-à-dire anaphoriques ou cataphoriques ; (ii) « présupposé[es] connues du lecteur »⁸⁴³ ; (iii) identifiables uniquement dans son énonciation. Les trois cas, surtout le troisième, c'est-à-dire lorsque les démonstratifs sont des expressions déictiques, « font partie de ces indices de l'ostension – du latin *ostendere* : montrer – qui actualisent l'objet désigné au moment même où se trouve proférée l'instance de discours qui les contient l'un et l'autre »⁸⁴⁴. Les trois cas, parfois difficilement distinguables, impliquent la présence des lecteurs, notamment le troisième cas. Voici des exemples⁸⁴⁵ :

Vous qui pleurez, venez à *ce* Dieu, car il pleure. (« Écrit au bas d'un crucifix », p. 130)

Que *ce* livre, du moins, obscur message, arrive,
Murmure, à *ce* silence, et, flot, à *cette* rive !
Qu'il y tombe, sanglot, soupir, larme d'amour !
Qu'il entre en *ce* sépulcre où sont entrés un jour
Le baiser, la jeunesse, et l'aube, et la rosée, (« À celle qui es restée en France », p. 388)

Mon sillon ? Le *voilà*. Ma gerbe ? La *voici*. (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

On constate que même pour le mot Dieu, le locuteur le caractérise d'un adjectif démonstratif, alors qu'il aurait pu plus simplement dire : "venez à Dieu". Ou bien dans le dernier exemple, bien qu'il ait utilisé les adjectifs possessifs « Mon » et « Ma », il montre les objets, comme s'il voulait prouver la vérité de ce qu'il affirme : cela ne peut avoir comme résultat que la proximité, la sensibilisation, l'invitation au partage du même

⁸⁴³ Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 20. Ce genre de démonstratifs peut donc faire partie des contenus implicites du discours.

⁸⁴⁴ Jean-Michel ADAM, 1976, p. 314.

⁸⁴⁵ Par exemples aux pages 130, 143-144, 194, 320, 329, 388, etc.

"champ de présence", l'implication maximale du lecteur, et le partage des croyances et des passions.

1.2.6. Les déictiques spatiaux

Les déictiques spatiaux implantent le lecteur dans l'espace de l'énonciation du locuteur. En effet, ils invitent le lecteur à partager le même "champ de présence" que le locuteur, à occuper le centre d'organisation et de dynamisation du champ sensible, et à orienter les mouvements du champ. Ils ne peuvent être compris que dans l'énonciation, et impliquent donc directement l'instance de discours⁸⁴⁶ :

Tu vois cela d'*ici*. Des ocres et des craies ; (« Lettre », p. 87)

Le locuteur place le « Tu » à côté de lui-même pour lui faire voir des « ocres » et des « craies ». Cette unification spatiale permet l'adoption du même point de vue, et, partant, le partage des croyances et des passions.

1.2.7. Les déictiques temporels

Les déictiques temporels enracinent le lecteur dans le même moment de l'énonciation que le locuteur. Ils ne peuvent être compris que dans l'énonciation, et donc la présence du lecteur est impliquée :

Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,
Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux ;
Maintenant que je suis sous les branches des arbres,
Et que je puis songer à la beauté des cieux ; (« À Villequier », p. 210)

Maintenant que mon temps décroît comme un flambeau,
Que mes tâches sont terminées ;
Maintenant que voici que je touche au tombeau
Par les deuils et par les années, (« Parole sur la dune », p. 248)

⁸⁴⁶ Par exemple aux pages 34, 85, 87, 138, 212, 236, 364, 377, etc.

Le terme « Maintenant » est fréquent dans le recueil⁸⁴⁷, de même que le terme « aujourd'hui »⁸⁴⁸. D'ailleurs les deux strophes citées sont extraites de deux poèmes différents, entre lesquels il existe une ressemblance de structures étonnante. Dans d'autres strophes des mêmes poèmes, « maintenant » apparaît aussi. La concordance temporelle ne peut avoir pour conséquence que la création d'un espace de partage des croyances et des passions. Nous continuons l'analyse du temps présent avec les temps verbaux dans l'item suivant.

1.2.8. Le temps présent

Le temps dominant du recueil est le présent. Existe-t-il une seule page du recueil où le présent n'est pas utilisé ? Pourtant, son emploi arrive à son apogée dans certains comme « À Villequier » (pp. 210-215) ou « Parole sur la dune » (pp. 248-250). Même le passé dominant est le passé composé, temps qui est par définition en rapport avec le présent. Et le présent signifie que le dire et le dit sont concomitants, que la perception et la parole sont simultanées. L'instance de l'énonciation est donc fortement impliquée. L'exemple suivant où apparaît à la fois le présent et le passé composé, et donc le lien entre eux, est significatif :

J'ai perdu mon père et ma mère,
Mon premier né, bien jeune, hélas !
Et pour moi la nature entière
Sonne le glas. (« En frappant à une porte », p. 360)

Comme on le constate, le passé utilisé est en rapport direct avec le présent : le résultat d'avoir « perdu » les trois êtres chers dans le passé, c'est la tristesse actuelle. Ce rapport du passé avec le présent existe même, comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, avec le passé simple qui est par essence radicalement disjoint du présent (voir par exemple le poème « Trois ans après », p. 195) : à la différence du passé composé, ce

⁸⁴⁷ Par exemple aux pages 44, 50, 79, 117, 132, 197, 209, 217, 310, 320, 364, 387, etc.

⁸⁴⁸ Par exemple aux pages 36, 73, 146, 195, 214, 225, 243, 250, 367, 390, 391, etc.

n'est pas le fait passé qui agit sur le présent, car le passé simple est inévitablement non agissant sur le présent ; la relation doit être inverse : la passion éprouvée dans le présent est si intense qu'elle peut faire en quelque sorte renaître une passion éloignée, voire oubliée, ou du moins sans efficacité passionnelle sur le présent. Dans ce recueil, tout est sous l'emprise du présent.

Par ailleurs, c'est quelquefois le futur qui est utilisé en relation directe avec le présent :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je *partirai*. Vois-tu, je *sais* que tu m'*attends*.
J'*irai* par la forêt, j'*irai* par la montagne.
Je ne *peux* demeurer loin de toi plus longtemps. (« Demain dès l'aube », p. 210)

Tu *verras* ; *aujourd'hui*, tu ne *peux* qu'*entrevoir* ; (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 367)

Cet emploi du verbe au futur, renforcé avec l'adverbe « Demain », nous projette dans l'avenir. Ce futur, tout comme le passé, est relié au présent : dans le premier extrait, puisque le locuteur sait que sa fille l'attend, il partira ; puisqu'il ne peut plus demeurer loin d'elle, il ira. Dans le deuxième extrait, le verbe « voir » au futur est mis en relation avec « aujourd'hui ». En effet, dans *Les Contemplations*, très souvent, même si le temps utilisé n'est pas le présent, un rapport direct avec le présent est établi. Il est vrai que le centre du discours est toujours le présent, que le locuteur ne peut parler que dans le présent, même s'il parle du passé ou du futur, mais les faits du passé ou du futur peuvent être décrits ou racontés de façon à ce qu'il n'y ait pas de lien explicite avec le présent. Mais, dans notre recueil, on est témoin du poids prépondérant du présent : c'est pour expliquer les causes et les conséquences de son état actuel que le locuteur évoque le passé ou le futur. Ce lien est souvent explicite, ce qui augmente l'implication du lecteur et l'invite à synchroniser ses mouvements et ses éprouvés avec ceux manifestés dans le discours.

1.3. Embrayage contagieux

On constate donc que *Les Contemplations* sont un ouvrage hautement embrayé, car c'est le « je/ici/maintenant » qui domine. Le locuteur n'est pas une instance fixe qui, une fois arrivée à son terme, porte un jugement sur le passé ; tout au contraire, il est en mouvement et en devenir, comme si l'énonciation était simultanée aux faits, que le moment d'exprimer la passion était le même que le moment de l'éprouver, mieux comme si le lecteur observait, percevait, concevait, comprenait, éprouvait avec le locuteur, en même temps que lui.

Ces caractéristiques sont de façon générale celles de la poésie lyrique. Jean-Michel Maulpoix indique que le « temps lyrique privilégié est un présent problématique qui se "suspend" dans le langage »⁸⁴⁹. Nous proposons d'aller plus loin et de dire que cela ne se limite pas au temps, car c'est le "je-ici-maintenant" qui est suspendu. Et c'est dans cette suspension actorielle, spatiale et temporelle que chaque lecteur trouve sa part, qu'il s'y accroche, qu'il partage les mêmes éprouvés.

Il semble ainsi pertinent de faire l'hypothèse que le principal responsable linguistique de la « contagion »⁸⁵⁰ passionnelle entre le locuteur et le lecteur, ce sont les expressions déictiques : elles permettent le partage du même "champ de présence" et du même "espace tensif" ; d'où la synchronisation des "flux perceptifs" et, partant, la « synchronisation affective »⁸⁵¹ entre le locuteur et le lecteur. Aussi la poésie lyrique se propose-t-elle, de fait, au-delà d'être rationnellement comprise, d'être reproduite, incorporée par le lecteur qui est censé l'assumer et la faire sienne.

2. La plasticité énonciative

2.1. Généralités

Nous avons, dans le chapitre précédent, étudié la multiplicité énonciative des *Contemplations* au niveau de la macrostructure. Nous avons vu que l'architecture générale

⁸⁴⁹ Jean-Michel MAULPOIX, 1997, p. 447.

⁸⁵⁰ Éric LANDOWSKI, 2004, pp. 103-178. Paul ÉLUARD aussi dit : « La poésie est contagieuse » (cité par Jean-Louis JOUBERT, 2006 (1998), p. 5).

⁸⁵¹ Jacques FONTANILLE, 2005a, p. 242.

du recueil adopte différentes positions énonciatives. Cette section de notre travail fait écho à la multiplicité énonciative de la macrostructure. Cette fois, au lieu d'une vue d'ensemble, nous procédons à un "gros plan", pour faire une analyse plus détaillée.

En effet, les pronoms, et les autres éléments qui en relèvent, sont les marques linguistiques les plus révélatrices au sujet du mode d'énonciation. Nous avons déjà expliqué dans le présent chapitre, de façon plus ou moins détaillée, les propriétés de différents pronoms : le « je » marque l'affichage du locuteur, montre la manifestation de la source individuelle de l'énonciation ; le « tu » met en valeur la présence de l'allocutaire, crée un vrai espace d'interlocution ; le « il » signale la dissimulation du locuteur, indique le gommage de la source individuelle de l'énonciation.

Nous voudrions, ici, étudier la variété pronominale qui caractérise *Les Contemplations*, et son importance dans le processus du *faire éprouver*. Notre hypothèse, que nous avons déjà implicitement évoquée – notamment à travers le carrefour entre les deux genres et les deux modes d'énonciation extrêmes –, c'est que dans ce recueil la valeur des pronoms tend à se rapprocher, voire à se confondre. Il semble que l'une des marques linguistiques qui joue un rôle fondamental dans cette plasticité énonciative, et qui favorise le passage entre ces différentes positions, ce soit le pronom « on », qui est très fréquent dans *Les Contemplations*, et que nous n'avons qu'effleuré jusqu'à présent. Vu le rôle prépondérant de ce pronom dans le mode d'énonciation du recueil, nous proposons un exposé théorique sur lui, suivi d'exemples du recueil. Chemin faisant, nous étudierons d'autres pronoms, en soulignant la variété pronominale qui implique la variété énonciative.

2.2. *Le pronom « on »*

Le pronom « on » est considéré par les linguistiques comme une unité « insaisissable »⁸⁵², « une embarrassante protubérance »⁸⁵³, un pronom « caméléon »⁸⁵⁴, un « trompe-l'œil »⁸⁵⁵. La difficulté dans l'analyse du « on » est due à son statut polyvalent

⁸⁵² Françoise ATLANI, 1984, p. 13.

⁸⁵³ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, 2009 (1994), p. 364.

⁸⁵⁴ Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 27.

⁸⁵⁵ Françoise ATLANI, 1984, p. 13. Elle dit plus précisément : « Le caméléon se joue de ceux qui l'observent en s'identifiant à ce qui l'entoure. En revanche, *on* est trompe-l'œil parce qu'il contraint son environnement à obéir à ses propres règles. Immuable, son ubiquité le fait insaisissable et lui permet de se jouer de tous les tours de linguiste ».

dans différents contextes, renforcé par le fait que même à l'intérieur du contexte il reste souvent un résidu qui résiste à l'analyse. Il convient, tout d'abord, de le situer brièvement dans les théories linguistiques. Les grammaires le classent soit parmi les pronoms indéfinis, soit parmi les pronoms personnels, soit en tant que pronom personnel indéfini. Cette oscillation fait qu'une linguiste comme Françoise Atlani le considère comme « un terme métalinguistique, apparaissant en surface du français »⁸⁵⁶. Une telle conception suppose que le « on » brouille la frontière entre la langue et la métalangue. Il faut sans doute aller plus loin. Sa complexité provient principalement du caractère ambigu de son référent : il brouille aussi la frontière « entre ce qui est identifiable, et donc nommable, et ce qui ne l'est pas »⁸⁵⁷, encore mieux, il brouille la frontière entre les personnes, à savoir le locuteur, l'interlocuteur et la personne délocutive. La question essentielle est la suivante : qui prend en charge le contenu de l'énoncé comportant le « on » ? Le locuteur ? L'interlocuteur ? La personne délocutive ? Deux d'entre eux ? Les trois ensemble ? La *Grammaire méthodique du français* dit du « on » : « sa valeur de base est [...] celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise [...]. Cette indétermination le rend apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat »⁸⁵⁸. Cela explique un caractère déterminant du pronom « on » : « alors que c'est la forme même des pronoms personnels qui permet de comprendre la place des locuteurs dans le procès d'énonciation, c'est l'interprétation de "on" qui permet de lui attribuer tel ou tel statut énonciatif »⁸⁵⁹. Le référent du « on » est si instable qu'il peut changer à l'intérieur du même énoncé⁸⁶⁰. Pourtant, il n'est pas toujours indéterminé, par exemple lorsqu'il équivaut au « nous »⁸⁶¹.

⁸⁵⁶ Françoise ATLANI, 1984, p. 26.

⁸⁵⁷ Françoise ATLANI, 1984, p. 26.

⁸⁵⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, 2009 (1994), p. 364.

⁸⁵⁹ Françoise ATLANI, 1984, p. 27.

⁸⁶⁰ À titre d'exemple : « Si on (= nous) va chez eux on (= ils) nous fait la tête... » (Dominique MAINGUENEAU, 2000 (1986), p. 8).

⁸⁶¹ Quant au « on », « la doxa grammaticale scolaire [...] parle de "pronom qui peut remplacer n'importe quel pronom personnel" » (MAINGUENEAU, 2002, p. 194), mais ce n'est qu'une vision très simpliste, car « l'une des particularités – extrêmement irritante – de *on* est qu'il a beau pouvoir remplacer toutes les personnes ou se jouer sur les frontières, il entretient une relation privilégiée avec *nous* » (MAINGUENEAU, 2002, p. 196). Peut-être la raison est-elle que parmi les pronoms personnels, le « on » mis à part, le « nous » est apte au degré le plus élevé d'hétérogénéité : « je + non-je », cette deuxième composante pouvant aussi bien être « rien » (par exemple le « je » de modestie), « tu/vous » ; « il/ils », ou « tu/vous + il /ils ». Aucun autre pronom n'est capable de jouer de façon si flexible sur les frontières entre les personnes.

Cet emploi implique une particularité : « de manière générale, les emplois où *on* désigne des individus spécifiés relèverait naturellement d'un registre familial : *on* construirait l'être humain comme "lieu d'émergence d'une subjectivité partageable plutôt que comme source singulière de subjectivité, nécessairement située par rapport au système fondamentalement discriminant des coordonnées énonciatives"⁸⁶² »⁸⁶³. Cette thèse va à plus d'un titre dans le sens de l'implication du lecteur et du partage intersubjectif : le « on » qui est pourvu d'un référent déterminé, est d'un registre familial, donc convenable pour établir l'intimité qu'il faut entre le locuteur et l'allocutaire ; en outre, ce « on » désigne une « subjectivité partageable ». Avec ce choix, le locuteur ne prend pas en charge le contenu de l'énoncé : il s'agit d'une sorte de déresponsabilisation de la part du locuteur, ou plus précisément de coresponsabilisation. Si le référent est déterminé, les coresponsables sont identifiés. Autrement, le statut des coresponsables demeure indéterminé : ce n'est pas que moi, c'est aussi toi, c'est aussi lui. C'est tout l'effet que cherche l'énonciateur au long des *Contemplations*. Peut-être le « on » aurait-il été le pronom le plus conforme au projet défini dans la préface, pour dominer tout le recueil, pour remplacer le « je » ! Nous y reviendrons.

À travers certains exemples, nous allons mieux connaître la valeur et la fonction de ce pronom dans notre recueil de poèmes⁸⁶⁴ :

Le soir, à la campagne, *on* sort, *on* se promène,
 Le pauvre dans son champ, le riche en son domaine ;
 Moi, *je* vais devant moi ; le poète en tout lieu
 Se sent chez lui, sentant qu'il est partout chez Dieu. (« La vie aux champs », p. 36)

Dans cet exemple, on constate une frontière nette entre le « on » qui est l'équivalent de "les gens" ou de "ils+vous", et le « je » ; soit, le « je » *versus* "les autres". C'est-à-dire qu'un seul être singulier, différent des autres, est au centre. C'est le poète qui est le "centre de tout". Il est également significatif que le « je » se transforme très rapidement en « il » : "le poète qui se sent chez lui". Tantôt le référent du « je » fait partie du référent du « il »,

⁸⁶² Évelyne SAUNIER, *Identité lexicale et régulation de la variété sémantique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 10, 1996.

⁸⁶³ Dominique MAINGUENEAU, 2002, p. 199.

⁸⁶⁴ On trouve le pronom « on » dans beaucoup de pages des *Contemplations*, avec des valeurs différentes : p. 36, 38, 61, 72, 111, 162, 194, 207, 209, 214, 215, 284, 318, 319, 334, 335, 338, 339, 368, etc.

tantôt leur référent est le même. Cette intersection entre le « je » et le « il » se répétera à plusieurs autres occasions.

Dans le passage suivant, le « je » est toujours présent, mais au lieu de s'opposer au « on », participe de la sphère référentielle de celui-ci :

J'aurais dû – mais, sage ou fou,
À seize ans, *on* est farouche, –
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou. (« La coccinelle », p. 61)

Dans cet exemple, le « on » a en effet la valeur d'un « nous » à la fois inclusif et exclusif : on = je + vous + ils. Donc, le « je » et le « il » du discours font partie du « on », celui-ci ayant trouvé la valeur la plus étendue possible, celle de l'humanité. Si dans le premier passage, le « je » est considéré comme un guide pour l'humanité, dans le deuxième passage, le « je » est fusionné dans la masse anonyme de ses semblables, dans l'humanité : il est à la fois dedans et dehors.

Dans les vers suivants, deux « on », utilisés dans le même énoncé, se rapportent aux référents opposés :

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en *lui*.
– Adieu ! – sois *son* trésor, ô toi qui fus *le nôtre* !
Va, *mon* enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-*nous* l'ennui !
Ici, l'*on* te retient ; là-bas, *on* te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir. (« 15 février 1843 », p. 194)

Ce qui est certain, c'est que les deux « on », apparaissant dans le même énoncé, possèdent des référents différents, encore mieux exclusifs, sans pouvoir déterminer clairement leur contenu. Étant donné les pronoms utilisés avant le cinquième vers, on se rend compte que le premier « on » a le même référent que le « nous », et le deuxième a le même référent que « lui ». Celui-ci est exclu du contenu du « nous ». On peut donc dire : « on » 1 (= je + tu) *versus* « on » 2 (= il).

Dans l'extrait suivant, le « on » sert de régulateur énonciatif, car il permet le passage du « vous » au « nous » :

Car, je vous le redis, votre oreille étant dure :
 Non est un précipice. Ô vivants ! rien ne dure ;
 La chair est aux corbeaux ;
 La vie autour de *vous* croule comme un vieux cloître ;
 Et l'herbe est formidable, et l'*on* y voit moins croître
 De fleurs que de tombeaux.

Tout, dès que *nous* doutons, devient triste et farouche. (« Pleurs dans la nuit », p. 307)

Le statut du « on » est ici ambigu. Il semble impossible de savoir si le « je », le « tu » ou le « il » en font partie. Et c'est effectivement cette indétermination référentielle qui lui attribue toute sa valeur : le « on » facilite le passage du « je » de l'extérieur de la scène d'énonciation (« vous ») à l'intérieur de la scène d'énonciation (« nous »), mais reste lui-même comme une boîte noire, source de la multiplication des effets de sens, entre les deux instances énonciatives.

Nous avons remarqué jusqu'ici cinq types d'occurrence du pronom « on », avec cinq contenus différents. On peut les résumer dans le tableau suivant, où le « tu » équivaut au lecteur :

On	Je	Tu	Il
1	Non	Oui	Oui
2	Oui	Oui	Oui
3	Oui	Oui	Non
4	Non	Non	Oui
5	?	?	?

Cela montre à quel point le « on » s'assujettit aux exigences du discours ; peut-être qualifiable comme le lexème français le plus servile : il permet à chaque discours de l'exploiter à ses fins propres, notamment par le fait que cet élément linguistique tend à

effacer les frontières entre les différents pronoms. C'est cette caractéristique qui en fait l'un des responsables de la plasticité énonciative dans *Les Contemplations*.

2.3. Changements constants de la position de l'instance de l'énonciation

Prenons un dernier exemple qui met en scène une variété pronominale remarquable :

Création ! figure en deuil ! Isis austère !
Peut-être l'homme est-*il* son trouble et son mystère ?
 Peut-être qu'elle *nous* craint tous,
Et qu'à l'heure où, ployés sous *notre* loi mortelle,
Hagards et stupéfaits, *nous* tremblons devant elle,
 Elle frissonne devant *nous* !

Ne *riez* point. *Souffrez* gravement. *Soyons* dignes,
Corbeaux, hiboux, vautours, de redevenir cygnes !
 Courbons-*nous* sous l'obscur loi.
Ne *jetons* pas le doute aux flots comme une sonde.
Marchons sans savoir où, *parlons* sans qu'*on* réponde,
 Et *pleurons* sans savoir pourquoi.

Homme, n'exige pas qu'*on* rompe le silence ;
Dis-*toi* : *Je* suis puni. Baisse la tête et pense.
 C'est assez de ce que *tu* vois.
Une parole peut sortir du puits farouche ;
Ne la *demande* pas. Si l'abîme est la bouche,
 Ô Dieu, qu'est-ce donc que la voix ? (« Dolor », p. 330-331)

Ces trois strophes manifestent la réalisation d'un parcours énonciatif. La première position énonciative est marquée par le « il », c'est-à-dire qu'on est à l'extérieur de la scène de l'énonciation. Très rapidement, on entre dans l'espace d'interlocution. Le « il » se transforme en « nous » qui cède la place au « vous » qui devient de nouveau « nous » qui précède le « on » qui devient encore une fois « nous » qui se modifie en « tu ». Différentes positions d'embranchement, de débranchement ou d'adresse, sous forme amplifiée ou stricte,

apparaissent. Le pronom « on » perd sa centralité : il ne joue plus le rôle de régulateur, car son référent est déterminé. Ce « on » s'oppose au « nous » qui le précède : le « je » et le « tu » sont absents de l'espace référentiel du « on » ; ce n'est qu'un certain « il », transcendant et vague, qui le remplit.

L'intérêt principal de ces changements constants de la position de l'instance de l'énonciation se fait remarquer, à nos yeux, dans la comparaison entre le début et la fin du parcours, notamment en raison de la présence d'un mot clé dans le recueil entier, à savoir l'« homme ». Dans ces trois strophes l'"homme-il", après avoir connu des aventures très variées mais très brèves, se transforme en l'"homme-tu" : l'« homme » considéré au début comme une personne délocutive, comme une entité objectivée, en dehors et au-delà des cas particuliers, s'insère dans un espace intersubjectif, devient le lecteur du livre, à qui s'adresse le locuteur.

Le lexème « homme » est d'une importance capitale dans le recueil à plus d'un titre : d'une part pour sa fréquence, d'autre part en raison de son étymologie commune avec le pronom « on », si important dans le recueil. Le mot « homme » vient « du latin *hominem*, accusatif de *homo, hominis*, dont le nominatif *homo* a donné le pronom *on* »⁸⁶⁵ ; celui-ci est l'« [a]ncienne forme du nom moderne *homme* »⁸⁶⁶.

Le terme « homme », dans le sens très général d'êtres humains, est employé à maintes reprises dans *Les Contemplations*⁸⁶⁷, assez souvent dans le syntagme « tout homme ». Le groupe nominal « tout homme » indique à la fois une étendue et une intensité élevées : il permet en même temps de désigner l'ensemble des êtres humains, et d'insister sur chacun des éléments de cet ensemble.

Le terme « homme » se trouve souvent à l'extérieur de la scène de l'énonciation : il est considéré comme un « il », ou plus précisément comme un « ils ». Mais il est quelquefois adressé ou pris en charge par le locuteur. Nous venons de voir dans l'extrait choisi "l'homme-il" et "l'homme-tu". Rappelons-nous la préface où le locuteur dit : « Homo Sum » (p. 26) ; traduit par Pierre Laforgue : « Je suis l'Homme »⁸⁶⁸. On est donc dans ce recueil témoin de l'utilisation du terme « homme » dans différentes positions

⁸⁶⁵ *Le Petit Robert*.

⁸⁶⁶ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, 2009 (1994), p. 364.

⁸⁶⁷ Par exemple aux pages 187, 188, 280, 283, 315, 316, 318, 319, 321, 327, 331, 365, 368.

⁸⁶⁸ Pierre LAFORGUE, 2008 (1995), p. 399.

énonciatives. Ce terme, tout comme le pronom « on », peut adopter des positions énonciatives diverses.

Un autre exemple de ce genre se trouve pour un mot important chez Hugo, le « peuple », dans les vers suivants :

Je ne cacherai pas au *peuple* qui m'écoute
Que je songe souvent à ce que font les morts ; (« Saturne », p. 127)

Ici, le terme « peuple » est un « tu-il », car il est difficile de savoir si le locuteur parle aux lecteurs d'un actant délocutif qu'est le « peuple qui [l'] écoute », ou bien le « peuple qui [l'] écoute » correspond exclusivement à ses lecteurs : on est au-delà d'un simple « tu » ou « il » ; il s'agit d'une entité syncrétique, à savoir le « tu-il ».

Par ailleurs, l'emploi du discours indirect libre, récurrent dans ce recueil, est un procédé qui va dans le même sens, car avec le discours indirect libre l'identification d'un locuteur précis devient impossible, et c'est, de fait, la fusion des voix à travers une seule énonciation qui domine.

2.4. De la plasticité à l'universalité

C'est ainsi que la solidité énonciative s'écroule dans *Les Contemplations*, et donne place à la plasticité énonciative : non seulement un seul pronom se réfère à des contenus différents, mais aussi un seul contenu se rapporte à des pronoms divers. En d'autres termes, les pronoms se rapprochent, voire se confondent ; le « je », le « tu », le « il », le « nous », le « vous », le « ils », le « on » – et ajoutons des mots comme l'« homme » et le « peuple » – ont au fond le même référent : l'humanité, dont « la destinée est une ». Ainsi chacun de ces pronoms est-il un cas exemplaire, qui se réfère à la fois à un individu et à tout autre individu, qui trouve donc une valeur universelle : on entend la voix profonde de la société humaine dans le recueil. Rappelons également que Hugo lui-même, dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » du même ouvrage note : « J'ai fait un jacobin du pronom personnel » (p. 43).

Différente dans sa forme et dans ses démarches, notre analyse rejoint celle de Pierre Albouy dans son célèbre article « Hugo, ou le *Je éclaté* »⁸⁶⁹. Il montre que le "moi romantique", n'est pas plus narcissique ni solide qu'un autre, que ce moi, en particulier dans la poésie de Victor Hugo, n'est qu'un « je éclaté » en différentes instances⁸⁷⁰. Dans une optique proche, Guy Rosa affirme que si Hugo « a une spécificité dans le romantisme, c'est sans doute d'avoir plus rigoureusement – Vigny par exemple s'entache d'impersonnalité – et plus complètement qu'un autre pensé et pratiqué [ce] qu'on peut nommer "désappropriation" du moi »⁸⁷¹.

Notre point de départ et notre point d'arrivée étant différents des leurs, nous parlons plutôt d'une *instance* désappropriée, éclatée et diffuse, dont le « je » est l'une des manifestations, à côté des autres pronoms évoqués. Quelle que soit la perspective, celle d'Albouy et Rosa, ou la nôtre, on trouve une nouvelle explication pour les deux genres présents dans ce livre : le sujet autobiographique se résorbe dans l'universalité du sujet lyrique⁸⁷². En réalité, le lecteur de cette poésie lyrique – hypothèse à notre avis pertinente pour toute poésie lyrique – est tour à tour renvoyé au « je », au « tu », au « vous », au « nous », au « on », au « il », et par conséquent à tous les contenus que ces pronoms représentent.

En outre, la centralité du « on », non pas seulement comme lexème, mais aussi et surtout comme sémème dans notre recueil, fait revenir notre "triangle de légitimation", car le « on » est relié d'une part, comme nous venons de voir, à la question du genre, et d'autre part, étant donné son caractère transcendant dans plusieurs de ses emplois, sert à désigner,

⁸⁶⁹ Repris dans son livre, *Mythographies*, 1976, pp. 66-81.

⁸⁷⁰ Pierre ALBOUY oppose deux poétiques dans la poésie hugolienne : « Dans la manière d'avant l'exil, en laissant de côté l'œuvre antérieure à 1830, une *poétique de l'harmonie* résout le problème du *moi*, de ses « fêlures » et de ses voix. Mais – et c'est la caractéristique singulière de Hugo –, avec l'exil et, essentiellement, *Les Contemplations*, le même poète élabore une nouvelle poétique, qui diverge de celle de l'harmonie et que nous définirons comme une *poétique de la transcendance* ; si, avant l'exil, les voix s'épanchaient par les fissures du moi que, du même coup, elles colmataient et, pour ainsi dire, enrobaient, maintenant, dans l'exil, la voix non seulement jaillit de la rupture, mais assure la rupture, est, elle-même, rupture » (ALBOUY, 1976, p. 67). En fait, dans les quatre recueils lyriques publiés par Hugo de 1831 à 1840, le moi est central, mais retrouve tout à partir de lui. Les poèmes où apparaît « Olympio » manifestent une certaine difficulté à parler de soi, en raison de la prise de distance du sujet avec lui-même. Dans *Les Contemplations*, le « *je* s'attribu[e] les valeurs du *on* » (ALBOUY, 1976, p. 79) ; d'ailleurs, la « poésie du *moi* qui se brise incessamment pour renaître, soumise à cette impulsion sans fin qu'est la rupture, l'écriture poétique des *Contemplations* se produit continûment en ne cessant de se raturer » (ALBOUY, 1976, p. 80).

⁸⁷¹ Guy ROSA, 1985, p. 271.

⁸⁷² Pour un recueil bien différent de Hugo, Ludmila CHARLES-WURTZ arrive à une constatation semblable : « L'autobiographie pour laquelle se donnent *Les Feuilles d'automne* est en définitive celle du "on" et du "vous" aussi bien que celle du "moi" » (1998, p. 525).

par-delà des cas particuliers, la condition humaine, la vérité prise pour absolue, ce qui va dans le sens du contenu de l'ouvrage. Par conséquent, le sémème « on » non seulement domine le mode d'énonciation du recueil, mais aussi devient complice du genre et du contenu. Si le lexème « on » a une place dans la microstructure, le sémème « on » possède sans doute une place dans la macrostructure.

Par ailleurs, le « on » fait partie des stratégies lyriques du *faire éprouver*, en ce sens qu'il est une proposition d'identification ouverte et indéterminée : soit le « je », soit le « tu », soit le « il », soit l'un et l'autre, mais sans règle de syncrétisme entre les trois. Le « on » participe, en effet, à la manipulation passionnelle dans la mesure où il offre une instance d'accueil pour l'éprouvé qui est proposé.

Pour finir avec la question du mode d'énonciation, précisons que *Les Contemplations* constituent la mise en scène d'un vrai dynamisme énonciatif. Ces permutations pronominales impliquent des changements dans le statut de l'énonciation, dans la position de l'instance de discours. On est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la scène d'énonciation, l'instance de discours est à la fois affichée et masquée, elle est tour à tour embrayée, débrayée et adressée, à la fois singulière et plurielle, à la fois subjectivée et objectivée, à la fois assumée et non-assumée. Dans ce recueil, l'identité de l'énonciateur, celle de l'énonciataire et celle de la tierce personne sont confondues. Nous sommes ainsi au cœur de la conception hugolienne du poète : celui-ci est à la fois particulier et général ; il est exemplaire, mieux, il est tout⁸⁷³.

3. L'implicite

3.1. Généralités

Dans *Les Contemplations*, l'implicite a une présence considérable. Après un bref exposé théorique sur cette question, nous allons l'étudier dans le recueil.

Chaque discours est un ensemble de dits explicites (éléments posés), certes, mais aussi un ensemble d'implicites. Inexistants sont des discours dépourvus d'implicites. Un

⁸⁷³ Guy ROSA dit à propos du mode d'énonciation chez Hugo : « De tous les écrivains de notre littérature, il est sans doute celui qui a prêté la plus grande attention au mode d'énonciation de son discours, qui en a conduit le plus loin le renouvellement, qui y a le mieux assujéti ses convictions politiques et sa conduite, qui a su mener à sa plus grande perfection l'ajustement réciproque de sa vision du monde et du régime de sa parole » (1988, p. 38).

entrelacement, une sorte de jeu, s'établit en général entre le dit et le non-dit. Oswald Ducrot, dans sa théorie sur l'implicite, en distingue deux types principaux : le présupposé et le sous-entendu. Le premier est inscrit dans l'énoncé, quelle que soit la situation d'énonciation, alors que le deuxième dépend de la situation d'énonciation, et exige l'interprétation *a posteriori* de l'interlocuteur. D'où le caractère aléatoire du sous-entendu, contrairement au caractère certain du présupposé. C'est pour cette raison que nous nous contentons des présupposés.

Les présupposés font certainement partie de l'univers du discours, mais ne peuvent pas garantir la cohérence, l'isotopie et la progression discursive, celles-ci étant prises en charge par les éléments posés. Les présupposés peuvent préparer le terrain pour l'apparition des éléments posés, ils peuvent servir de toile de fond du discours réalisé. « Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur, [...] le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication »⁸⁷⁴. Le posé et le présupposé n'ont donc pas le même statut énonciatif, car le posé a pour fonction naturelle de transmettre un contenu informatif, tandis que le présupposé « est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire »⁸⁷⁵. En effet, lorsque le locuteur utilise des éléments de présupposition, même si cela ne fait pas partie de la croyance commune, connue de l'interlocuteur, l'effet produit est que l'interlocuteur est au courant, qu'il est censé trouver le contenu communiqué comme évident : « dire que je présuppose X, c'est dire que je prétends obliger, par ma parole, le destinataire à admettre X, sans pour autant lui donner le droit de poursuivre le dialogue à propos de X »⁸⁷⁶. Ainsi le locuteur peut-il profiter de cette dissymétrie entre le posé et le présupposé : l'attention étant focalisée sur le posé, et le présupposé, constitutif du niveau occulté de la signification, étant beaucoup plus difficilement à la fois repérable et réfutable par l'interlocuteur, le locuteur peut faire passer discrètement le contenu, et s'imposer à l'interlocuteur, en se dissimulant derrière le présupposé⁸⁷⁷.

⁸⁷⁴ Oswald DUCROT, 1984, p. 20.

⁸⁷⁵ Oswald DUCROT, 1984, p. 20.

⁸⁷⁶ Oswald DUCROT, 1984, p. 45.

⁸⁷⁷ Si l'interlocuteur est en mesure de contester le présupposé, il y a de fortes chances que la polémique domine la conversation.

Par ailleurs le posé n'est pas pris en charge par la même instance d'énonciation que l'implicite. Pour l'explicitier, nous nous référons à une autre théorie d'Oswald Ducrot, celle de la polyphonie, que nous avons déjà expliquée, laquelle distingue le locuteur (celui qui parle) et le locuteur interne (responsable du contenu ; Ducrot l'appelle « énonciateur »). Pour le posé, le locuteur est le même que le locuteur interne, c'est lui-même qui prend le contenu en charge ; en revanche, pour le présupposé, c'est « un ON »⁸⁷⁸ qui prend le contenu en charge, pronom caractérisé – nous l'avons vu – par une certaine ambiguïté : c'est une voix anonyme à laquelle le locuteur et l'allocutaire sont censés s'identifier. Ce qui est sûr c'est que ce n'est pas que le locuteur qui prend le présupposé en charge ; il existe des coresponsables, qui peuvent être des entités absentes de la conversation, ou l'interlocuteur même, qui participent de cette « voix collective »⁸⁷⁹. Il reste à savoir la part de responsabilité que prend en charge le locuteur dans le cas du présupposé, tâche difficile. En tout état de cause, il faut reconnaître que la présupposition constitue « un acte illocutoire »⁸⁸⁰ à part entière, avec cette particularité que sa prise en charge est attribuée à une instance collective anonyme mais commune à tous les partenaires de l'énonciation ; c'est pourquoi son emploi implique un *faire devoir* : le lecteur, étant inévitablement coresponsable de la voix, est obligé d'adhérer, de *croire* et d'*éprouver*.

Dans *Les Contemplations*, l'une des stratégies mises en œuvre par l'énonciateur est l'implicite, plus précisément la présupposition. Ainsi le locuteur s'impose-t-il au lecteur : d'une part il lui *fait croire* que certains éléments sont évidents, connus de lui, voire pris en charge par lui aussi, d'autre part, il lui *fait éprouver* quelque chose qui serait déjà admis et partagé, hors débat et hors doute. L'effet produit, comme pour les expressions déictiques, mais d'une manière très différente de celles-ci, est l'augmentation de l'implication du lecteur par l'instance de l'énonciation. Ces deux démarches sont apparemment contradictoires, mais en réalité complémentaires : dans les deux cas le lecteur fait visiblement partie des composantes du discours, car il devient l'une des sources énonciatives, créatrices de la signification.

⁸⁷⁸ Oswald DUCROT, 1983, p. 172.

⁸⁷⁹ Oswald DUCROT, 1983, p. 172.

⁸⁸⁰ Oswald DUCROT, 1983, p. 173.

3.2. Présupposition de différentes dimensions du lecteur

Nous allons étudier certains des éléments qui relèvent du présupposé dans notre recueil. Nous procéderons en six temps. Nous les appellerons respectivement (i) présupposition de la dimension cognitive du lecteur, (ii) présupposition de la dimension perceptive du lecteur, (iii) présupposition de la dimension actionnelle du lecteur, (iv) présupposition de la dimension passionnelle du lecteur, (v) présupposition de la dimension énonciative du lecteur ; (vi) présupposition quasi-simultanée de plusieurs dimensions, qui est, de fait, la présentation d'une vue synchrétique de l'ensemble des dimensions abordées dans les cinq premières catégories.

Ces présuppositions sont le plus souvent accompagnées de deux expressions déictiques : le temps présent et le pronom « vous ». Cela permet la création d'un espace discursif vivant, adressé aux lecteurs dans le sens le plus large du terme : il s'agit d'un poète qui parle à l'humanité dans un *hic et nunc*. En outre, elles s'appliquent souvent aux scènes figuratives, ce qui renforce l'énergie et la vivacité de l'effet produit.

Il est également à noter que les frontières entre ces catégories ne sont pas étanches : l'une peut présupposer l'autre, peut être la conséquence de l'autre, peut même être en cohabitation avec l'autre. Dans les exemples que nous prendrons, nous insisterons sur la dimension principale prise en charge par les éléments linguistiques employés. Nous commençons avec la présupposition de la dimension cognitive du lecteur.

3.2.1. Présupposition de la dimension cognitive du lecteur

Cette dimension se manifeste principalement, dans *Les Contemplations*, avec trois sémèmes et lexèmes : le sémème « savoir », le lexème composé « ne ...plus », le lexème « puisque », que nous allons étudier dans l'ordre.

a) Le sémème « savoir ». Le locuteur s'adresse parfois aux lecteurs en leur signalant qu'ils sont déjà au courant, qu'ils possèdent un savoir. Ce sémème se fait notamment jour par deux lexèmes, le verbe « savoir » et le verbe « se rappeler » :

Elle nous quitta pour la tombe ;
Et vous *savez* bien qu'aujourd'hui
Je cherche, en cette nuit qui tombe,
Un autre ange qui s'est enfui !

Vous *savez* que je désespère,
Que ma force en vain se défend, (« Trois ans après », p. 195)

Le locuteur s'exprime comme s'il s'agissait juste du rappel d'un fait déjà établi. Les pronoms déictiques (le « je », le « nous » et surtout le « vous »), le temps présent, ainsi que le démonstratif « cette » contribuent à la vivacité et à la sensibilisation de la scène. De plus, dans le deuxième vers, l'adverbe « bien » intensifie le degré de savoir, et l'avant-dernier vers est d'une importance capitale vu la présence du terme "désespérer", l'emploi unique du verbe évoquant l'état d'âme du locuteur dans une bonne partie du recueil. Le lecteur est donc même censé être informé de l'essentiel : le fait que le locuteur désespère. Regardons un autre exemple qui présuppose un savoir déjà implanté chez le lecteur :

Oh ! la belle petite robe
Qu'elle avait, *vous rappelez-vous* ? (« Quand nous habitions tous ensemble », p. 201)

On constate ici la combinaison de plusieurs procédés qui participent au *faire croire* et au *faire éprouver* : à la fois un savoir présupposé, le temps présent, l'adresse directe aux lecteurs, et l'exclamation ainsi que la question rhétorique que nous allons étudier plus loin.

Dans ces deux exemples, l'apparition du « vous » aussi bien que celle du temps présent, sont très importantes : c'est un "sujet-connaissant" universel et actuel (= un "actant collectif" cognitif et embrayé) qui est présupposé ; c'est-à-dire que les conditions d'un *faire croire* et d'un *faire éprouver* universels sont réunies.

D'autre part, c'est parfois le « on » qui s'associe à la dimension cognitive présupposée :

Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ?
Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ? (« Lise », p. 51)

Ce n'est donc pas, ici, que les lecteurs, le « vous », qui sont censés être au courant ; par-delà, c'est une voix anonyme, objectivée, transcendante, à l'intérieur de laquelle les lecteurs aussi trouvent assurément leur place. L'association du « on », qui sert d'instance d'accueil pour l'éprouvé, avec la présupposition implique considérablement les lecteurs.

b) Le lexème « ne ... plus »⁸⁸¹. Cette expression présuppose la présence d'un état différent de celui du présent. Si ce n'est pas le cotexte qui explique l'état préalable, c'est que celui-ci est considéré comme connu du lecteur :

Dieu *n'*a-t-il *plus* de flamme à ses lèvres profondes ?
N'en fait-il *plus* jaillir des tourbillons de mondes ?
Parlez, Nord et Midi !
N'emplit-il *plus* de lui sa création sainte ?
Et *ne* souffle-t-il *plus* que d'une bouche éteinte
Sur l'être refroidi ? (« À la fenêtre, pendant la nuit », p. 315)

Cette strophe présuppose un état antérieur euphorique. C'est la rupture avec cet état qui est la source de l'état dysphorique actuel du locuteur. Ce qui nous intéresse ici c'est que le lecteur est considéré comme déjà informé de l'état premier. Dans la section suivante, nous analyserons un autre exemple de « ne ...plus ».

c) Le lexème « puisque ». Un exposé théorique s'impose. Selon le Groupe λ -1, dans le syntagme "*p* puisque *q*", « l'auditeur est [...] pris dans l'engrenage d'un syllogisme : tu viens d'admettre que *q* est vrai, tu admetts le lien "*p* implique *q*", tu dois donc, avec toutes les conséquences qui s'ensuivent, donner ton accord à *p* »⁸⁸². En effet, le lexème « puisque » possède deux caractéristiques qui le distinguent des autres conjonctions de cause : (i) il explique une cause, en faisant reconnaître comme logique, évident, incontestable et obligatoire le rapport de cause à effet. C'est ainsi qu'on peut dire que « puisque » modalise l'énoncé, en ce sens que c'est le locuteur qui conçoit le rapport de cause à effet comme évident ou obligatoire. Donc, à la différence de « parce que », il n'est pas question d'une simple relation causale exposée comme objective, mais d'une relation

⁸⁸¹ Elle est par exemple utilisée aux pages 212, 309, 315, 380, p. 391, etc.

⁸⁸² GROUPE λ -1, 1975, p. 279.

causale complètement marquée par le point de vue du locuteur ; (ii) il permet au locuteur d'imposer son point de vue à l'allocataire : même si celui-ci ne connaît pas les causes, l'effet de sens produit donne l'illusion (ou l'impression) qu'il les connaît. Alors, l'allocataire, au-delà d'une simple explication prise en charge par le locuteur, est censé trouver le rapport de cause à effet indéniable : « puisque » met en scène une polyphonie, car l'on entend la voix d'un autre locuteur interne que le locuteur, dont le référent est ambigu, tout à fait assimilable au pronom « on ». Ce nouveau locuteur interne est soit le lecteur, soit tout le monde, soit une personne ou un groupe indéterminés. Ce qui nous importe c'est que l'effet persuasif augmente à plus d'un titre : (i) le discours est tiraillé entre une subjectivité et une objectivité, car il est d'une part pris en charge par un locuteur individuel, et d'autre part attribué à une voix anonyme ; (ii) le lecteur a de fortes chances de s'attribuer une place dans cette voix anonyme ; (iii) le lecteur est « pris dans l'engrenage » du syllogisme que nous avons déjà évoqué.

Par exemple, « puisque » est abondamment utilisé dans l'extrait suivant⁸⁸³ :

J'ai bien assez vécu, *puisque* dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu' au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu' en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu. (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

C'est comme si le lecteur était au courant du fait que le locuteur « marche sans trouver de bras qui [le] secourent », qu'il rit à peine aux enfants qui l'entourent, que « l'espoir serein dans [son] âme est vaincu », que « [son] cœur est mort », etc.

⁸⁸³ Cette conjonction a à peu près trente occurrences dans le recueil ; on peut par exemple la trouver aux pages 145, 152, 168, 212, 238, 252, 262, 363, 385, etc.

Dans le quatrième vers, « *Puisque* je ne suis plus réjoui par les fleurs », deux éléments de présupposition sont utilisés simultanément : « puisque » et « ne ... plus ». L'emploi de « ne ... plus » présuppose que le locuteur n'a pas toujours été dans l'état d'âme actuel, qu'il a été, avant, « réjoui par les fleurs », qu'il s'est donc passé un "événement" pour qu'il soit dans l'état actuel. L'emploi de « puisque » présuppose que l'allocutaire de l'énoncé est au courant de l'état d'âme antérieur, de l'état d'âme actuel et aussi de l'"événement". En réalité, le locuteur, avec ses choix, s'impose au lecteur ; l'effet qui se prolongera avec d'autres types de présupposition⁸⁸⁴.

La dimension cognitive est l'une des dimensions présupposées qui suggère aux lecteurs qu'il s'agit d'évidences, de faits incontestables, qu'il faut connaître, *croire*, voire *éprouver*.

3.2.2. Présupposition de la dimension perceptive du lecteur

La perception fortement dominante dans *Les Contemplations* est d'ordre visuel, ce qui répond d'ailleurs au titre de l'ouvrage. De la même manière, la présupposition de la

⁸⁸⁴ Une comparaison quantitative entre les termes « puisque », « parce que » et « car » est significative. Le terme le plus utilisé dans *Les Contemplations* est « car », et le terme le moins utilisé est « parce que » : « car » est utilisé une centaine de fois, « puisque » une quarantaine de fois, et « parce que » une vingtaine de fois. Oswald DUCROT explique que les deux conjonctions « car » et « puisque », « à la différence de *parce que*, sont des *connecteurs* servant à mettre en rapport certains actes de parole accomplis à travers les propositions qu'ils conjoignent, et non pas des *opérateurs* servant à constituer un contenu complexe à partir des contenus simples exprimés dans ces propositions » (Oswald DUCROT, 1983, p. 166). Dans ce recueil, la conjonction qui sert à relier simplement deux contenus, est visiblement la moins utilisée, tandis que les deux autres conjonctions articulant des actes de langage, et marquant la subjectivité et la modalisation par le locuteur, sont beaucoup plus fréquentes. D'ailleurs, la différence entre « puisque » et « car » doit être prise en compte. Le deuxième terme, le plus fréquent, n'est pas un instrument de présupposition, mais il a une autre particularité : « Dire que, dans l'énonciation de *car Y*, le locuteur de cet énoncé est assimilé à l'énonciateur [= locuteur interne dans notre terminologie] de *q*, ce n'est pas dire seulement que le locuteur prend à son compte la proposition assertée, c'est dire, en plus, que l'assertion est donnée pour contemporaine de l'énonciation : les engagements constitutifs de l'acte illocutoire d'assertion apparaissent donc comme pris par le locuteur dans et par son activité même d'énonciation. Au sens le plus fort du verbe *faire*, le locuteur "fait" l'assertion au moment où il parle, il ne se contente pas de manifester son accord à une assertion déjà faite » (Oswald DUCROT, 1983, p. 178). La concomitance de l'assertion avec l'instance de l'énonciation est très parlante. L'effet produit est le même que les expressions déictiques, notamment le temps présent. La fréquence élevée de « car » ne peut donc pas être surprenante : le lecteur est impliqué par une force déictique. Pour une étude plus rigoureuse, il faudrait aussi comparer la proportion entre ces trois termes dans ce recueil avec leur proportion dans d'autres textes de langue française, notamment chez les poètes contemporains de Victor Hugo, pour voir s'il s'agit d'un effet particulier de l'ouvrage de celui-ci, ou une caractéristique de la langue française dans les textes littéraires d'une période particulière, sinon une propriété de la langue française en général.

perception est notamment manifestée avec les verbes « voir » et « regarder ». À titre d'exemple :

On voit ce que je *vois* et ce que vous *voyez* ;

On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes ; (« Ce que c'est que la mort », p. 338)

Le locuteur informe qu'une instance transcendante anonyme (« On ») « voit » une réalité, à savoir « ce que je vois et ce que vous voyez ». Cela présuppose que le « je » et le « vous » "voient" quelque chose, en l'occurrence le fait que « l'homme » est « mauvais ». Si la première occurrence du verbe "voir" est de l'ordre du posé, les deux autres sont de l'ordre du présupposé. Cette perception présupposée est collective à plus d'un titre : d'une part elle concerne l'ensemble des lecteurs, et d'autre part le « je » les accompagne ; elle est en outre simultanée de l'instance de discours, car le temps est au présent. En effet, une mise en scène visuelle actuelle mise en présupposition, non pas devant un seul observateur, mais devant un ensemble d'observateurs (= un observateur collectif universalisable), apparaît non seulement très vivante pour le lecteur, mais aussi montre qu'une nouvelle dimension discursive est considérée comme hors discussion et incontestable. Nous présenterons d'autres exemples de la dimension perceptive présupposée dans la sixième catégorie qui portera sur la présupposition syncrétique.

De plus, il faut ajouter des cas où ce n'est pas la perception qui est présupposée, mais la scène à la perception de laquelle le locuteur invite le lecteur :

Regardez cette salle où le peuple fourmille ;

Ce riche y vient juger ce pauvre. *Écoutez* bien. (« Melancholia », p. 119)

Ici, le fait qu'il existe une « salle où le peuple fourmille », un « riche [qui] vient juger [un] pauvre », est présupposé ; et les trois adjectifs possessifs rendent la scène plus palpable et plus vivante. Le lecteur est ainsi convié, avec ses semblables, à "regarder" et à "écouter" la scène évoquée. La présence de celle-ci est considérée comme admise et hors débat.

3.2.3. Présupposition de la dimension énonciative du lecteur

Ici, nous prenons l'énonciation dans le sens verbal du terme. Le locuteur met en présupposition la capacité du lecteur à s'exprimer à travers la langue :

Vous qui me *parlez*, vous me *dites*
Qu'il faut, *rappelant* ma raison,
Guider les foules décrépites
Vers les lueurs de l'horizon ; (« Trois ans après », p. 197)

Non seulement la compétence de la production langagière des lecteurs, mais aussi le contenu de cette parole sont présupposés : nous entendons la voix des lecteurs dans le discours du locuteur. Avec le temps présent, et l'emploi du « vous » au détriment du « tu », tous les lecteurs commencent en même temps à parler du même point de vue, à rappeler le même élément.

La présupposition de la dimension énonciative peut s'appliquer à un point de vue attribué aux lecteurs qui va à l'encontre du point de vue du locuteur :

Mon œuvre n'est pas terminée,
Dites-vous. Comme Adam banni,
Je regarde ma destinée
Et je vois bien que j'ai fini. (« Trois ans après », p. 196)

Il est présupposé que le lecteur affirme l'aspect non-accompli de l'acte, alors qu'il est posé que le locuteur affirme l'aspect accompli. Cette opposition aspectuelle provient certainement de deux univers thymiques et axiologiques discordants. Cette divergence aboutit vers la fin du poème à une structure polémique entre le locuteur et les lecteurs.

Dans ces exemples, on entend en réalité la voix d'un "locuteur universel" qui a énoncé avant que notre locuteur prenne la parole. Chaque lecteur, pour continuer à lire les poèmes, *doit* trouver une place dans cette voix universelle, *doit croire* et *doit éprouver*⁸⁸⁵.

⁸⁸⁵ D'autres extraits montrent aussi la dimension énonciative présupposée des lecteurs. Par exemple : « Pourquoi m'*appelez*-vous encore ? » (« Trois ans après », p. 195) ; « Hélas ! cet ange au front si beau, / Quand vous m'*appelez* à vos fêtes, / Peut-être a froid dans son tombeau. » (« Trois ans après », p. 198) ; ou « Pourquoi *déclarez*-vous la guerre à leur tapage ? » (« Quelques mots à un autre », p. 76), etc.

3.2.4. Présupposition de la dimension actionnelle du lecteur

Le locuteur décrit parfois le lecteur qui fait un acte :

Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi *venir* auprès de moi ?
[...]

Si vous n'avez rien à m'apprendre,
Pourquoi me *pressez*-vous la main ?
[...]

Si vous voulez que je m'en aille,
Pourquoi *passez*-vous par ici ? (« Chanson », p. 85-86)

Il est présupposé que le lecteur passe par là, vient auprès du locuteur, lui presse la main. Ces actes sont présupposés pour que le locuteur puisse poser des questions sur l'utilité des actes du lecteur, et non pas sur leur réalité. Le temps présent et le pronom « vous » se font encore remarquer. Cette fois, on a affaire à un "acteur universel". En plus, l'accompagnement de ce type de présupposition avec la question rhétorique, se fait également remarquer à d'autres endroits⁸⁸⁶. Prenons un autre exemple de la présupposition de la dimension actionnelle où la relation avec le lecteur est conflictuelle :

Ne *riez* point. Souffrez gravement. Soyons dignes, (« Dolor », p. 331)

Il est présupposé que le lecteur "rit", ce qui provoque le locuteur à prendre la parole et à s'opposer au point de vue du lecteur. Loin d'une différence légère de point de vue, il s'agit de l'opposition totale, ce qui donne naissance à une antithèse : « riez » vs « souffrez » ; effet amplifié avec les adverbes « point » et « gravement » : on passe d'une extrémité de l'axe sémantique à une autre. C'est ce changement de comportement qui, selon le point de vue du locuteur, distingue un homme "digne" d'un homme "indigne".

⁸⁸⁶ Par exemple : « Que voulez-vous *puiser* dans ce puits formidable? / Et pourquoi *jetez*-vous la sonde à l'insondable? » (« Pleurs dans la nuit », p. 295), etc.

Non seulement le *faire devoir* par la présupposition est évident, mais aussi un autre *faire devoir* s'impose : le locuteur, afin de ne pas être considéré comme "indigne", *doit* arrêter de rire et se mettre à souffrir. La stratégie de la manipulation discursive est donc identifiée : le lecteur *doit croire* et *doit éprouver*, en même temps et avec le locuteur.

3.2.5. Présupposition de la dimension passionnelle du lecteur

Non seulement le locuteur fait présupposer les dimensions cognitive, perceptive, énonciative et actionnelle du lecteur, mais aussi sa dimension passionnelle. Par exemple, dans l'extrait suivant, c'est le désir du lecteur qui est présupposé :

Vous *voulez* que j'aspire encore
Aux triomphes doux et dorés !
[...]

Vous *voulez* que, dans la mêlée,
Je rentre ardent parmi les forts, (« Trois ans après », p. 199)

Si une seule modalité ne constitue pas un vrai sujet passionné, elle en est l'une des pré-conditions. Elle prépare le terrain pour l'apparition d'une autre modalité, et partant la constitution d'une passion digne de ce nom, dont nous aborderons des exemples un peu plus bas, en association avec d'autres dimensions présupposées. Avec ce procédé, toujours accompagné du temps présent et du « vous », le locuteur fait présupposer un "sujet-éprouvant universel". Chaque lecteur, pour continuer à lire les poèmes, *doit* l'admettre comme tel et s'y assimiler, ce qui mène le lecteur à *ne pas pouvoir ne pas croire* et surtout à *ne pas pouvoir ne pas éprouver*.

3.2.6. Présupposition quasi-simultanée de plusieurs dimensions

Dans certains passages, différentes dimensions du lecteur sont en même temps mises en présupposition. Nous allons citer deux passages de ce genre :

Vous voyez des pleurs sur ma joue,
Et vous m'abordez mécontents,
Comme par le bras on secoue
Un homme qui dort trop longtemps. (« Trois ans après », p. 198)

Dans ce quatrain, il est à la fois presupposé que les lecteurs (i) voient des pleurs sur la joue du locuteur ; (ii) abordent celui-ci ; (iii) sont mécontents. Soit, respectivement, la presupposition des dimensions perceptive, actionnelle et passionnelle dans une scène figurative. Cette presupposition syncrétique, intensifiée d'une part par le temps présent ainsi que par les deux personnes d'interlocution (le « je » et le « vous », celui-ci bien plus fort que le « tu »), et d'autre part, par la figure de rhétorique qu'est la comparaison, n'aura pour effet que l'augmentation de la force persuasive et de la force passionnelle. Prenons un dernier exemple :

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, et voici
Que vous me dénoncez, bonhomme, vous aussi,
Me déchirant le plus allégrement du monde,
Par attendrissement pour mon enfance blonde.
Vous me criez : "Comment, Monsieur ! qu'est-ce que c'est ?["]
[...]
Vous vous ébahissez, en vers rétrospectifs,
Que ma voix trouble l'ordre, et que ce romantique
Vive, et que ce petit, à qui l'Art Poétique
Avec tant de bonté donna le pain et l'eau,
Devienne si pesant aux genoux de Boileau !
Vous regardez mes vers, pourvus d'ongles et d'ailes,
Refusant de marcher derrière les modèles,
Comme après les doyens marchent les petits clercs ;
Vous en voyez sortir de sinistres éclairs ;
Horreur ! et vous voilà poussant des cris d'hyène
À travers les barreaux de la Quotidienne. (« Quelques mots à un autre », p. 73)

Dans ce passage, plusieurs presuppositions se font jour : d'ordre perceptif (le verbe "voir" deux fois, le verbe "regarder") ; d'ordre cognitif (les lecteurs sont pris pour conscients que le locuteur "trouble l'ordre") ; d'ordre passionnel (le verbe "s'ébahir") ; d'ordre énonciatif (les verbes "crier", "pousser des cris", qui peuvent également être

considérés comme dotés de la dimension passionnelle) ; d'ordre actionnel (les verbes "dénoncer", "déchirer", qui sont normalement aussi dotés de la dimension énonciative). L'ordre que nous avons adopté dans la présentation des dimensions de cet exemple, suit une relation causes/conséquences logique. Tout commence avec la comparaison de deux perceptions, l'une dans le passé (voir), l'autre dans le présent (regarder et voir). Cette comparaison perceptive donne naissance à un certain savoir : le lecteur comprend que le locuteur a troublé l'ordre qui était établi. C'est cette connaissance qui engendre un sujet passionné : il s'ébahit. Cet ébahissement entraîne un sujet énonciatif et actionnel : le lecteur crie, dénonce, déchire.

D'ailleurs, ces dimensions sont encore accompagnées du temps présent et des personnes d'interlocution : un vrai espace d'intersubjectivité voit le jour, et étant donné la question et les points de vue attribués aux lecteurs, l'effet persuasif augmente. Pour pouvoir continuer la lecture des poèmes, chaque lecteur *doit* adopter le point de vue imposé par le discours, *doit* voir, savoir, éprouver, dire et agir, selon le "modèle" instauré par le locuteur, avec tous les autres lecteurs, mieux avec le sujet percevant, connaissant, éprouvant, énonciatif et acteur universels, dont il est l'une des figures concrètes⁸⁸⁷.

Pour finir, il faut préciser que les dimensions signalées sont en réalité des "marqueurs" qui manifestent la présupposition, c'est-à-dire qu'il n'y a pas seulement présupposition, mais aussi, en outre, instruction textuelle pour enclencher le processus de reconstruction, par le lecteur, du contenu présupposé. En effet, comme ces marqueurs sont répétitifs et insistants, on a le droit d'y voir, non des accidents locaux du discours, mais une véritable tactique énonciative du partage, en général d'ailleurs du partage de scènes figuratives. La dimension énonciative du lecteur porte au summum cette tactique, car le contenu présupposé est purement fictif, et traiter une fiction comme présupposée (et non

⁸⁸⁷ Il est assez étonnant de constater que la présupposition avec les « verbes aspectuels ou transformatifs » (Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 (1986), p. 38), tels que « cesser », « continuer », etc., fréquente dans la langue française, est presque absente dans le recueil entier. Lorsque ce type de verbes apparaît, ils sont accompagnés des informations posées dans leur cotexte – parfois allusivement –, et ces verbes n'impliquent donc pas réellement la présupposition. Il est également à noter que plusieurs autres faits linguistiques que nous avons indiqués avant la question de la présupposition, ou que nous allons indiquer, peuvent en faire partie si on élargit la conception de la présupposition. Nous pensons par exemple aux déictiques spatio-temporels, au temps présent, aux démonstratifs, à certaines figures de style... Tous ces éléments sont dotés d'un contenu présupposé. Il est par exemple présupposé que le lieu de la scène d'énonciation est ici, que son temps est maintenant, etc. Ou bien, juste à titre d'exemple, dans le vers : « Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile » (p. 209), « ce baigne » présuppose qu'il existe un baigne : ce n'est donc pas l'existence d'un baigne qui est posée, mais ce qui s'y passe : le fait que « ne s'[y] ouvre aucune aile ». Dans notre propos, nous avons attribué au concept de la présupposition un contenu plus restreint, loin de la présupposition basique qui est omniprésente dans tout énoncé.

comme posée) revient à la considérer comme déjà partagée et assumée dualement entre auteur et lecteur, comme hors débat et hors doute. Aussi le locuteur *fait-il devoir* au lecteur : celui-ci *ne peut pas ne pas croire*, mieux *ne peut pas ne pas éprouver*.

4. Les figures et la figurativité

Nous avons déjà expliqué le parcours génératif de la signification. Nous avons constaté que le niveau le plus superficiel s'appelle le niveau figuratif. Ici, nous voudrions étudier ce niveau discursif pour en dégager l'effet illocutoire, notamment à travers l'un de ses principaux constituants dans la poésie lyrique, à savoir les figures de rhétorique. Il est à signaler que le niveau figuratif, coextensif au discours même, fait bien évidemment partie de la macrostructure, mais puisqu'ici nous n'en abordons que l'un des aspects, nous le plaçons parmi les microstructures. Nous allons dans un premier temps évoquer brièvement la figurativité en tant que telle, dans un deuxième temps nous préciserons les principales fonctions des figures dans le discours, et dans un troisième temps, nous étudierons la fonction des figures de rhétorique dans *Les Contemplations*.

4.1. Niveau figuratif de la signification

Comme point de départ, nous prenons la définition de Joseph Courtés pour le figuratif : « *Sera [...] considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur* »⁸⁸⁸. La particularité principale du niveau figuratif, à la différence des autres niveaux du parcours génératif de la signification, est donc son lien direct avec la perception, quel qu'en soit le type : la figurativité permet de restituer, du moins en partie, les expériences perceptives, et, ainsi, « de localiser dans le discours cet effet de sens particulier qui consiste à rendre sensible la réalité sensible »⁸⁸⁹. Par ailleurs, le niveau figuratif est nécessairement lié aux autres niveaux de discours, à savoir thématique,

⁸⁸⁸ Joseph COURTÉS, 1991, p. 163.

⁸⁸⁹ Denis BERTRAND, 2000a, p. 97.

narratif, modal, élémentaire : il rend possible la manifestation concrète de ceux-ci, et ceux-ci lui procurent sens et valeurs.

Par principe, chaque niveau discursif a son propre mode d'implication et d'adhésion du lecteur. La question pour nous consiste alors à savoir comment le niveau figuratif participe au *faire croire* et au *faire éprouver*. Si dans les autres niveaux, vu leur degré d'abstraction plus élevé, l'argumentation et l'adhésion sont plutôt d'ordre déductif, pour le niveau figuratif, elles s'effectuent plutôt « à travers les figures analogiques qui visent à rendre sensible ce qui est par nature extérieur et inaccessible à la perception »⁸⁹⁰. Denis Bertrand appelle ce type d'argumentation et d'adhésion le « raisonnement figuratif » : « On désigne par là une forme d'argumentation qui, à l'inverse de la rationalité déductive et démonstrative, articulant les causes et les conséquences, les hiérarchies, les relations logiques entre les parties et le tout, etc., fonctionne par analogie directe, pour ainsi dire latéralement »⁸⁹¹.

L'un des constituants figuratifs qui joue un rôle important dans la création d'un discours poétique, c'est la figure de rhétorique, surtout le trope. Ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas des figures qui se sont figées dans l'usage, et qui font donc partie de notre système perceptif et conceptuel, telles que "pied de table", "feuille de papier"... , mais des figures qui sont engendrées par une subjectivité assumée, résultat d'une création, et qui sont donc extérieures à notre système perceptif et conceptuel habituel.

Notre objectif n'est pas ici d'entamer une discussion sur la définition de la figure ou du trope, ni une classification, ni de réaliser une étude exhaustive des figures utilisées dans notre corpus pour en faire des catégories ou en étudier les fonctions. Notre objectif consiste simplement à étudier le rôle que jouent les figures dans le « raisonnement figuratif », et plus précisément à examiner comment elles *font croire* et surtout comment elles *font éprouver* dans *Les Contemplations*.

⁸⁹⁰ Denis BERTRAND, 2000a, p. 136.

⁸⁹¹ Denis BERTRAND, 2000a, p. 136. Ainsi, « contrairement à ce que pourrait suggérer une conception étroite du parcours génératif qui installerait le niveau figuratif à la surface, comme la somme des enrichissements issus de relations abstraites fondatrices, la figurativité n'est pas un habillage de l'abstraction, c'est l'abstraction qui est fictive et fabulatrice, habillage décoloré d'une figurativité originelle » (Denis BERTRAND, 2000a, p. 138).

4.2. Fonctions des figures

Dans les théories sur les figures, on a considéré différentes fonctions pour celles-ci. L'un des points peu évoqués dans ces analyses, c'est la prise en compte des contextes discursifs dans lesquels elles apparaissent. C'est alors que le contexte joue en général un rôle important pour déterminer la fonction d'une figure : « même si la fonctionnalité des figures peut être plus ou moins ébauchée au niveau préconstruit de leurs traits définitoires, c'est seulement leur contextualisation dans une occurrence particulière qui en détermine le rendement discursif »⁸⁹². En fait, une seule figure peut avoir des fonctions diverses, voire contradictoires, dans différentes réalisations effectives.

Les principales fonctions qu'on peut attribuer aux figures sont les suivantes : fonction esthétique, fonction cognitive, fonction perceptive, fonction passionnelle (affective), fonction argumentative. Vu notre problématique, nous nous contentons des trois dernières fonctions.

Il est à signaler que ces fonctions ne sont pas exclusives aux figures, mais il est fondamental de tenir compte des spécificités que recèlent les figures dans la production de ces fonctions, car elles sont, pour reprendre les termes de Marc Bonhomme, des « points d'ancrage énonciatifs privilégiés »⁸⁹³, des « lieux stratégiques »⁸⁹⁴ qui produisent « le maximum d'effets avec le minimum d'efforts »⁸⁹⁵.

4.2.1. Fonction perceptive

La nouveauté intrinsèque aux figures, surtout aux tropes, est liée à la perception : les figures nous invitent/obligent à découvrir de nouvelles perceptions langagières, et à partir de là de nouvelles perceptions et expériences du monde. Cette nouvelle perception est révélatrice d'un point de vue subjectif et hautement assumé : on a affaire à un sujet percevant original, qu'il soit observateur, entendant, etc.

⁸⁹² Marc BONHOMME, 2005, p. 158.

⁸⁹³ Marc BONHOMME, 2010, p. 66.

⁸⁹⁴ Marc BONHOMME, 2005, p. 110.

⁸⁹⁵ Marc BONHOMME, 2005, p. 153.

Dans la perception ordinaire, on est habitué à l'« écran du paraître »⁸⁹⁶ : la « croyance mère », ou la « foi perceptive », « se convertit en certitude confiante [...] parce qu'elle est une croyance sans cesse confirmée »⁸⁹⁷. En revanche, avec les figures on se débarrasse des produits de l'usage, des écrans culturels, des savoirs et des croyances pour parvenir au cœur de l'expérience sensible : on est dans la « réduction phénoménologique »⁸⁹⁸, pour reprendre les termes de Husserl. Les figures nous rappellent ainsi un point essentiel : « la façon dont on nous a appris à apercevoir notre monde n'est pas la seule possible et qu'on peut voir au-delà de ces "vérités" de notre culture »⁸⁹⁹. L'injonction du poète iranien, Sohrab Sepehri va tout à fait dans le même sens lorsqu'il affirme : « Il faut se laver les yeux, il faut voir autrement »⁹⁰⁰. Il nous invite à la découverte de nouveaux horizons de sens ; ce pour quoi les figures sont des instruments privilégiés : les figures – permettons-nous une métaphore – sont des fenêtres ouvertes sur l'univers du sens. C'est dire que les figures sont des produits langagiers "concessifs", de l'ordre du *survenir*, et l'effet qu'elles produisent, c'est le saisissement, la stupeur, l'intensité sensible.

Cette conception rejoint la proposition théorique de la sémiotique pour décrire de façon immanente les figures⁹⁰¹ : la métonymie ne traduit pas une relation entre tout et

⁸⁹⁶ Algirdas Julien GREIMAS, 1987, p. 78.

⁸⁹⁷ Denis BERTRAND, 2000a, p. 161.

⁸⁹⁸ Edmund HUSSERL, 1970 (1907), p. 69.

⁸⁹⁹ Georges LAKOFF, Marc JOHNSON, 1985 (1980), p. 251.

⁹⁰⁰ Sohrab SEPEHRI, 1965, p. 3.

⁹⁰¹ La sémiotique, au lieu de voir le « remplacement » ou la « substitution » d'un contenu par un autre, considère une coexistence entre les deux contenus reliés de la même expression. C'est-à-dire que la relation exclusive (« ou...ou ») cède la place à la relation associative (« et...et »). Plus précisément, il existe une tension entre deux niveaux de signification rattachés : il s'agit de « l'intersection de catégories qui appartiennent au discours et que celui-ci met en tension » (Jean-François BORDRON, Jacques FONTANILLE, 2000, p. 5). En effet, on est dans une scénographie des "instances", qui sont en compétition, voire en conflit, pour parvenir à la manifestation discursive. Ces instances ne sont pas dotées du même mode d'existence : le contenu "figurant" « est [d'abord] convoqué à partir des virtualités de la langue, puis actualisé par l'isotopie du discours, et enfin potentialisé pour entrer en tension avec le contenu figuré [...] qui, lui est directement réalisé »⁹⁰¹ (Jacques FONTANILLE, 1998a, p. 181-182). Plus simplement, la tension s'établit entre deux grandeurs discursives, l'une potentialisée, l'autre réalisée : le contenu réalisé est fortement menacé et fragilisé par l'isotopie rivale, ce qui le conduit au bord de la destruction. Ces modulations tensives prennent sens, de fait, dans le cadre d'une « séquence canonique » que suggèrent BORDRON et FONTANILLE : « confrontation – assomption – résolution » (2000, p. 12) : 1. source (problématisation : que comprendre ?) ; 2. médiation (contrôle et assomption : sélection dans les modes d'existence du sens) ; 3. résolution (interprétation réalisée). Cette séquence, d'une part, montre l'apaisement qui suit la tension préalable, c'est-à-dire la domination finale de l'intelligible sur le sensible, qui permet la compréhension du discours : ce n'est qu'une seule des deux isotopies co-présentes qui « occupe le foyer (la place visée) de la figure » (2000, p. 8) ; et d'autre part, elle met en valeur « la codification et la schématisation culturelle » des interactions ; ce qui permet de « distinguer une métaphore ou une métonymie d'un lapsus » (2000, p. 14).

partie, la métaphore ne montre pas une relation de ressemblance entre deux référents, etc., car à chaque fois, il s'agit d'une perception nouvelle, irréductible à un changement de référent, qu'il soit par contiguïté, par ressemblance ou toute autre relation. Nous reviendrons sur cette fonction lors de l'examen des tropes, plus précisément de la métaphore.

4.2.2. Fonction passionnelle

La fonction passionnelle des figures a été inégalement prise en compte dans la tradition rhétorique, avec deux périodes d'épanouissement : dans l'Antiquité, avec la notion de *pathos* ; aux XVII^e et XVIII^e siècles, surtout pendant la période classique, avec le *Traité des passions de l'âme* de Descartes, les théories de Port Royal, et notamment Bernard Lamy, référence majeure du domaine depuis son époque. Il faut aussi ajouter des auteurs comme Jean-Jacques Rousseau.

Cette fonction a pris deux sens extrêmes et un sens entremêlé : (i) les figures révèlent la présence des passions chez le locuteur ; (ii) les figures suscitent des passions chez l'allocutaire ; (iii) il s'agit d'un mélange des deux.

Le premier cas est à maintes reprises souligné par Lamy. Selon lui, les figures sont « des effets naturels de la passion »⁹⁰², elles sont « les caractères des passions, quand ces passions sont dérégées, les figures ne servent qu'à peindre leur dérèglement »⁹⁰³. Jean-Jacques Rousseau indique : « Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier »⁹⁰⁴. Cette affirmation contient une prémisse mineure supprimée qui suggère la même idée : les passions s'expriment en langage figuré. Ce premier cas reste difficile à connaître, car l'on n'a pas accès à l'âme du locuteur : peut-être que celui-ci feint uniquement d'éprouver une passion.

⁹⁰² Bernard LAMY, 1998 (1701), p. 219.

⁹⁰³ Bernard LAMY, 1998 (1701), p. 231. Il existe aussi des exemples plus concrets chez LAMY : « Les antithèses ou oppositions, les similitudes, qui sont des figures propres à représenter les choses avec clarté, sont les effets de cette forte impression que fait sur nous l'objet de la passion qui nous anime » (1998, p. 203) ; « Quand une passion est violente, elle rend insensés en quelque façon ceux qu'elle possède ; pour lors on s'entretient avec les morts et avec les rochers, comme avec des personnes vivantes ; on les fait parler comme s'ils étaient animés » (1998, p. 207-208).

⁹⁰⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, 1990 (1781), p. 68.

Le troisième cas est illégitime, car, c'est comme s'il existait un rapport direct entre l'âme du locuteur et celui de l'allocutaire, comme ce que suggère l'imagerie romantique ; ce pour quoi on ne dispose d'aucune preuve⁹⁰⁵.

Ce qui nous intéresse c'est le deuxième cas, qui explique la présence d'un potentiel discursif d'ordre passionnel dans les figures, et qui, bien sûr, peut créer l'impression chez l'allocutaire que le locuteur éprouve la même passion ; cette impression pouvant être vraie ou fausse. Ainsi, en inversant la formule de Lamy que nous avons évoquée, peut-on dire : "les passions sont des effets naturels des figures", parmi d'autres faits discursifs. Cette conception, qui insiste d'une part sur la centralité du discours, et d'autre part sur la capacité des figures à influencer l'allocutaire, est présente chez Lamy même : « Les tropes sont une peinture sensible de la chose dont on parle »⁹⁰⁶ ; « Les figures sont propres à exciter les passions »⁹⁰⁷. Bonhomme ajoute un nouveau facteur à cette fonction des figures : les effets passionnels produits par les figures sont immédiats⁹⁰⁸.

En effet, la fonction passionnelle des figures, comme son nom l'indique, touche de près la sémiotique des passions. Cette fonction explique que les figures, en créant un événement sensible, participent de la persuasion : à travers la création des images énergiques, se produit au niveau figuratif du discours un « phénomène d'illusion sensible »⁹⁰⁹. Il reste à savoir comment les figures créent cette impression sensible, ou bien comment elles interviennent dans l'argumentation.

En effet, l'engendrement des passions par les figures obéit aux mêmes règles que toute dimension passionnelle en discours, que Fontanille définit ainsi : (i) « l'enjeu de

⁹⁰⁵ À titre d'exemple, pour ce troisième cas : « le fonctionnement pathémique de l'hypotypose obéit à une logique mimétique, fondée sur un jeu de miroir entre l'émotivité de son énonciateur et celle de ses récepteurs » (Marc BONHOMME, 2005, p. 172).

⁹⁰⁶ Bernard LAMY, 1998 (1701), p. 179.

⁹⁰⁷ Bernard LAMY, 1998 (1701), p. 229. LAMY présente aussi des exemples concrets, comme celui-ci : « Si on parle contre un scélérat qui mérite la haine de tous les juges, on ne doit point épargner les paroles ni éviter les répétitions et les synonymes pour frapper vivement leur esprit de l'image de ses crimes. Les antithèses sont nécessaires pour faire concevoir l'énormité de sa vie par l'opposition de l'innocence de ceux qu'il aura persécutés. On peut le comparer aux scélérats qui ont vécu avant lui, et faire voir que sa cruauté est plus grande que celle des tigres et des lions. C'est dans la description de cette cruauté et des autres mauvaises qualités de ce scélérat que triomphe l'éloquence. Ce sont particulièrement les hypotyposes, ou vives descriptions, qui produisent l'effet que l'on attend de son discours, qui font élever dans l'âme les flots de la passion dont on se sert pour faire aller les juges où l'on veut les mener. Les exclamations fréquentes témoignent la douleur que cause la vue de tant de crimes si énormes, et font ressortir aux autres les mêmes sentiments de douleur et d'aversion. Par les apostrophes, par les prosopopées, on fait qu'il semble que toute la nature demande avec nous la condamnation de ce criminel » (1998 (1701), p. 230).

⁹⁰⁸ Marc BONHOMME, 2005, p. 76-77 : « les récepteurs adhèrent à l'immédiateté de ses effets affectifs ».

⁹⁰⁹ Denis BERTRAND, 1999, p. 65.

l'activité "tropicque" est la valeur des figures, valeur obtenue par superposition de plusieurs modes d'existence et projection d'intensités et d'extensités graduées, orientées et corrélées »⁹¹⁰ ; (ii) « cette "valeur" peut être décrite comme une tension entre les valeurs exclusives et intenses, et les valeurs participatives et extenses »⁹¹¹ ; (iii) « les corrélations entre l'intensité et l'extensité énonciatives de chacun des contenus, ainsi qu'entre les intensités respectives des deux contenus déterminent des différences de potentiel entre les contenus et les modes d'existence qui leur sont attribués, notamment sous la forme d'une prédication concessive, type de prédication qui a été reconnu comme un des facteurs essentiels de l'effet passionnel »⁹¹².

Cette explication suppose (i) que le contenu réalisé est plus intense que le contenu potentialisé ; (ii) qu'il s'agit d'« une corrélation systématique et inverse entre l'intensité et l'extensité de chaque contenu, et d'une corrélation elle-même inverse entre l'intensité de l'un et l'extensité de l'autre »⁹¹³. C'est ainsi que les tropes enfantent des passions, de façon générale. Pour expliquer le mécanisme de la production des passions spécifiques par les figures, il faut tenir compte d'autres éléments tels que le propre de chaque figure, le lieu de l'apparition des figures dans le discours, la thématique du discours, etc.

4.2.3. Fonction argumentative

La fonction argumentative a été abordée par la plupart des rhétoriciens. Dans l'Antiquité, les propos d'Aristote et de Cicéron sur le rôle des figures dans l'éloquence politique et judiciaire sont bien connus. À l'époque classique, pour Lamy, « les figures sont comme les armes de l'âme »⁹¹⁴. Fontanier y consacre une section. À notre époque, les initiateurs de la « nouvelle rhétorique », Perelman et Olbrechts-Tyteca soulignent : « Si l'on néglige ce rôle argumentatif des figures, leur étude paraîtra rapidement un vain passe-temps, la quête de noms étranges pour des tournures recherchées »⁹¹⁵.

⁹¹⁰ Jacques FONTANILLE, 1998a, p. 189.

⁹¹¹ Jacques FONTANILLE, 1998a, p. 189.

⁹¹² Jacques FONTANILLE, 1998a, p. 190.

⁹¹³ Jacques FONTANILLE, 1998a, p. 188.

⁹¹⁴ Bernard LAMY, 1998, p. 220.

⁹¹⁵ Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, 1988 (1970), p. 226.

En réalité, les figures ne sont pas des formes auxiliaires qui s'ajoutent aux argumentations déjà existantes en dehors d'elles, mais « des procédés argumentatifs à part entière », mieux encore, « des formes condensées d'arguments »⁹¹⁶. C'est-à-dire qu'elles « débordent le domaine de l'élocution pour celui de l'invention »⁹¹⁷. Les figures bénéficient d'« une capacité de court-circuitage grâce à laquelle elles font admettre en bloc des arguments différents. [...] Au total, loin de favoriser le déploiement déductif de l'argumentation, de telles figures escamotent la loi de passage entre les arguments et les conclusions qui en découlent, ce qui offre deux avantages : elles permettent une argumentation rapide, plus impulsive que convaincante ; elles simplifient la procédure argumentative en homogénéisant ses composantes et en gommant ses aspects défavorables »⁹¹⁸. Cette affirmation sur le mode de raisonnement des figures rejoint ce que Bertrand nomme « raisonnement figuratif »⁹¹⁹, et ce que Landowski désigne par « contagion »⁹²⁰, qu'elle soit perceptive, passionnelle, argumentative, etc. En effet, les figures argumentent sans avoir l'air de le faire, ce qui fait que le repérage de son argumentation est difficile, et que sa réfutation est délicate – semblable de ce point de vue à l'argumentation par l'implicite.

Nous avons fait jusqu'ici un tour rapide de certaines particularités des figures. Nous avons constaté qu'au travers d'une nouvelle perception, en agissant dans le niveau figuratif du discours, les figures participent au *faire croire* et au *faire éprouver*. En installant des rapports imprévisibles entre deux ou plusieurs niveaux de signification, en sensibilisant les jugements, les figures « révèlent des aspects autrement inaperçus et informulables, éclairent l'intelligible par le sensible »⁹²¹. C'est pourquoi elles sont des armes au service des poètes pour faire voir l'invisible, pour dire l'indicible.

⁹¹⁶ Marc BONHOMME, 2005, p. 181. Paul RICŒUR considère la métaphore comme « un bref discours » : « la différence entre métaphore triviale et métaphore poétique n'est pas que l'une peut être paraphrasée et l'autre non, mais que la paraphrase de la seconde est sans fin ; elle est interminable, précisément parce qu'elle peut toujours s'amorcer ; si la métaphore donne à penser dans un long discours, n'est-ce pas parce qu'elle est elle-même un bref discours ? » (1975, p. 239). Si l'on adopte la position de Greimas pour qui tout mot est un discours, il est peut-être plus exact de dire que les figures, notamment les tropes, sont des discours plus longs, plus compliqués confinant à l'aporie.

⁹¹⁷ Marc BONHOMME, 2005, p. 181.

⁹¹⁸ Marc BONHOMME, 2005, p. 184-185.

⁹¹⁹ Denis BERTRAND, 2000a, p. 136.

⁹²⁰ Éric LANDOWSKI, 2004, p. 10.

⁹²¹ Denis BERTRAND, 1999, p. 53.

Par ailleurs, nous avons expliqué que les figures ne trouvent leur vraie valeur que dans le discours où elles apparaissent : en fonction des spécificités de chaque figure, de l'univers thématique du discours et des lieux de l'utilisation des figures, celles-ci orientent le discours en même temps qu'elles se laissent orienter par le discours.

Nous allons étudier les figures récurrentes dans *Les Contemplations*, à la fois pour mieux connaître les figures concernées, et pour observer de plus près comment elles impliquent le lecteur dans ce recueil de poèmes.

4.3. Les figures dans Les Contemplations

Il est tout d'abord à signaler que Victor Hugo a des déclarations anti-rhétoriques manifestes. Par exemple dans *Les Contemplations* mêmes, il réclame : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe » (p. 42), dans le poème « Réponse à un acte d'accusation ». Dans le même poème il affirme : « Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire » (p. 40) ; « J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! » (p. 43) ; « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose. » (p. 43), etc. Ou bien rappelons-nous le célèbre vers du poème « Quelques mots à un autre » : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin » (p. 75). Et pourtant, il atteint lui-même le comble de la rhétorique : les éléments de rhétorique, tels que les figures, sont extrêmement voyants dans son œuvre. Par exemple, dans quelle page des *Contemplations* une scénographie de multiples figures est-elle absente ? C'est comme si Hugo voulait "casser la figure" de la rhétorique classique pour établir une nouvelle rhétorique ; le chemin parcouru peut donc être ainsi résumé : figuration-défiguration-refiguration. Chez Hugo, les figures structurent l'ensemble de son discours, expriment sa vision du monde, et constituent une manière de vivre. Pour les étudier à fond, il faudra analyser, de façon systématique, les différentes figures dans leur multitude et leur diversité, ce qui n'entre pas tout à fait dans leur cadre de notre travail, même si celui-ci tentera d'y contribuer.

4.3.1. Métaphore

La métaphore est d'une importance capitale : elle est à la fois la figure la plus considérée dans l'histoire des figures, représentante la plus digne des tropes, et « l'image

privilegiée dans la poésie hugolienne »⁹²², y compris dans *Les Contemplations* où sa présence est capitale.

Tout ce que nous avons expliqué jusque là sur les figures se manifeste de façon la plus parlante dans ce trope, dont le principe est identique à celui de tous les tropes⁹²³. La métaphore – et les tropes en général –, à travers la perception originale qu'elle véhicule, produit un mouvement sensible : en sensibilisant la dimension cognitive et narrative, et les valeurs compressées contenues, elle participe au *faire éprouver*. Cette figure « n'exprime pas, elle *imprime* une passion dans le cœur de l'allocataire »⁹²⁴.

La métaphore combine au moins « deux modalités de la perception »⁹²⁵, dotées de deux modes de présence différents, l'une réalisée, l'autre potentialisée. Plutôt que d'appartenir aux domaines de l'être, la métaphore, comme le signale Pierre Ouellet, est liée « aux domaines des apparences »⁹²⁶, à ceux de « l'être-comme »⁹²⁷ : « elle serait une pure manière de *voir* et de *tourner* les choses selon tel ou tel aspect, indépendamment de leur vérité ou de leur existence ontologique, sur lesquelles elle ne dirait rien puisqu'elle n'aurait rien à voir avec sa référence ou ce dont elle parle, tout entière vouée à ce qu'elle en dit, à la façon dont elle en parle, qui relève du regard et de son orientation bien plus que de la chose ou de l'état de fait visé »⁹²⁸. Ce qui importe c'est « "voir comme" ou [...] "voir selon" qui ne vise plus l'objet mais l'acte de perception et la direction intentionnelle qui donnent au

⁹²² Frank BELLUCCI, 1998, p. 60.

⁹²³ Théoriquement, il existe, comme l'indique Georges MOLINIE, « autant de tropes qu'il peut exister de rapports sémantiques entre les valeurs de base de deux termes, c'est-à-dire entre la valeur habituelle du mot tropique et celle du mot exprimé ou non, auquel renvoie en l'occurrence ce mot tropique. De fait, seuls quelques grands types généraux de rapports sémantiques sont effectivement productifs et ont été concrètement répertoriés, les deux tropes majeurs étant la métaphore et la métonymie. Mais il y en a bien d'autres ; il s'en réalise, dans la vie du discours, des nuancements multiples ; et il ne faut pas oublier que les tropes sont souvent mêlés » (1992, p. 328-329). La différence principale entre la métaphore et la métonymie – et aussi les « figures péri-métonymiques que sont la *métalepse* et la *synecdoque* » (Marc BONHOMME, 2005, p. 204) –, comme le mentionne JAKOBSON, c'est que la relation entre les deux contenus rattachés est la similarité pour la métaphore, mais la contiguïté pour la métonymie (2003 (1963), p. 61). De la même manière que pour la métaphore, pour la métonymie, il ne s'agit pas de la réduction d'un terme à un autre, mais de la description d'une perception ou d'une impression nouvelles, ce qui présuppose un sujet-percevant nouveau.

⁹²⁴ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, 2000, p. 103.

⁹²⁵ Pierre OUELLET, 2000, p. 16.

⁹²⁶ Pierre OUELLET, 2000, p. 16.

⁹²⁷ Pierre OUELLET, 2000, p. 28.

⁹²⁸ Pierre OUELLET, 2000, p. 16. OUELLET étend également sa conception à la figurativité en général : « la figurativité du langage, sa couche sensible ou plastique, relèverait donc du pur "paraître" » (2000, p. 17).

sujet son point de vue sur le monde dont il parle »⁹²⁹. Ainsi la métaphore implique-t-elle une "recatégorisation" des univers perceptif, cognitif et passionnel attendus.

Cela montre que la métaphore relève d'une subjectivité nettement élevée et assumée, et a comme source le point de vue singulier d'un locuteur. Plus précisément, contrairement à ce que laisse comprendre la définition traditionnelle de la métaphore⁹³⁰, celle-ci n'est pas une "comparaison abrégée" ou une "comparaison elliptique" qui « aurait perdu son outil relationnel » : « Ces deux espèces d'image ne sont pas liées "génétiquement" entre elles »⁹³¹. La métaphore est « à mi-distance de l'analogie et du coq-à-l'âne »⁹³² : pour reprendre la « séquence canonique » des figures, il faut dire que « du point de vue de la *confrontation* [...] la métaphore appartient à la classe des figures du conflit sémantique, [...] alors que, du point de vue de la résolution, [elle] appartient à la classe des figures de l'analogie », c'est-à-dire que « le conflit métaphorique se résout en analogie »⁹³³. En réalité, la métaphore n'expose pas une similarité déjà existante, mais elle en construit une, parmi d'autres, indépendamment de l'essence conjecturée des deux contenus rattachés.

L'emploi très fréquent de la métaphore dans la poésie hugolienne, répond à sa poétique générale : l'apparition de la métaphore, vu son originalité, est de l'ordre de la surprise, du *survenir*, de la "concession", qui est, nous l'avons déjà remarqué, la caractéristique par excellence de l'univers hugolien. C'est-à-dire que la métaphore, comme tout l'univers hugolien, est dotée d'un tempo accéléré et d'une tonicité éclatante ; d'où sa capacité à *faire éprouver* : le lecteur est invité à percevoir à partir d'un "champ de présence" original, et à *éprouver* des passions et des émotions inédites.

Dans *Les Contemplations*, la métaphore est souvent une métaphore attributive, construite avec le verbe « être » : X est Y. Et la variété de X et de Y est telle qu'il semble pertinent de dire que dans l'univers hugolien tout se correspond. Il suffit par exemple de

⁹²⁹ Pierre OUELLET, 2000, p. 16. Il ajoute : « La métaphoricité est phrastique plutôt que lexicale : elle engage la structure entière de l'énoncé, comme l'expérience perceptive dont elle parle implique non seulement l'objet empirique sur lequel elle porte [...], mais le phénomène même qui s'y donne à voir » (2000, p. 22).

⁹³⁰ Regardons à titre d'exemple cette définition : « La métaphore est le procédé de style qui confronte sans recourir à aucun signe comparatif explicite, l'objet dont il est question, le *comparé* (A), à un autre objet, le *comparant* (B) », dont voici les dispositions possibles : A, B ; B, A ; A B ; B A ; A de B ; B de A ; B » (Henri MORIER, p. 1989 (1961), p. 677).

⁹³¹ Gérard DESSONS, 2005 (1991), p. 67.

⁹³² Claude ZILBERBERG, 1998, p. 222.

⁹³³ Jean-François BORDRON, Jacques FONTANILLE, 2000, p. 13.

repérer les occurrences de « je suis... », « j'étais... », « tout homme est... », etc. pour observer une parfaite mise en œuvre des correspondances baudelairiennes⁹³⁴, pour constater l'« *universelle analogie* »⁹³⁵ qu'il admirait chez Hugo. En réalité, Hugo utilise, encore une fois, un procédé concessif : il met de l'altérité dans l'identité, sans casser l'harmonie. Prenons quelques exemples de métaphore dans notre recueil de poèmes, pour en examiner le fonctionnement et l'effet illocutoire :

Je suis la fleur des murailles (« Je respire où tu palpites », p. 108)

Je suis l'arbre des bois, je suis l'arbre des monts ;

[...]

Je suis fils du soleil [...] (« La nature », p. 165)

Toute solitude est un gouffre,

Toute solitude est un mont. (« Magnitudo Parvi », p. 175)

Tout homme qui vieillit est ce roc solitaire (« Cérigo », p. 258)

Tout se correspond. Commençons avec le « je », qui apparaît sous diverses métaphores : dans les deux premiers exemples, sous la métaphore de « la fleur des murailles », de « l'arbre des bois », de « l'arbre des monts », du « fils du soleil », et dans d'autres poèmes sous la métaphore d'une « colombe » (« Paroles dans l'ombre », p. 95), de « la voix sinistre » (« À Jules J. », p. 243), de l'« esprit » (« Ibo », p. 279), de « l'algue » (« À celle qui est voilée », p. 322), d'une « paille » (« À celle qui est restée en France », p. 385)... Cette variété métaphorique, qui témoigne de la diversité de l'ouvrage, s'applique à des images figuratives, qui, en rendant sensible la réalité sensible, ont pour effet la surprise et le saisissement.

⁹³⁴ Rappelons-nous les célèbres vers de Charles BAUDELAIRE, dans le poème « Correspondances » des *Fleurs du mal* : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » (1975 (1857), p. 11).

⁹³⁵ Charles BAUDELAIRE, 1976 (1861), p. 133. Il indique explicitement : « Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison, d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. Maintenant, je demanderai si l'on trouvera, en cherchant minutieusement, non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines » (1976 (1861), p. 133).

Outre le « je », l'« homme » est aussi l'un des acteurs qui bénéficie des occurrences métaphoriques multiples : il se fait jour sous des métaphores comme « un puits » (« À ma fille », p. 32), « un livre » (« La vie aux champs », p. 36), « une lampe » (« Magnitudo parvi », p. 188), « spectre obscur » (« Jeune fille, la grâce emplit... », p. 136), « un atome » (« À Villequier », p. 212), « une prison » (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 373), etc. ; ou bien dans le quatrième extrait cité, « [t]out homme qui vieillit » apparaît sous la métaphore de « ce roc solitaire ». L'emploi du syntagme « [t]out homme » participe surtout au *faire croire* car il s'agit d'une part d'un débrayage et d'autre part d'une généralisation, deux procédés qui aboutissent à l'objectivation et à la considération du fait exposé comme une vérité incontestable ; et l'emploi de l'expression déictique « ce », ainsi que le temps présent participent surtout au *faire éprouver* car ces deux procédés intensifient l'effet sensible. D'ailleurs, les métaphores utilisées, en créant des images originales, sensibilisent l'effet de sens, et favorisent ainsi la "contagion" passionnelle avec le lecteur.

Le troisième exemple cité est intéressant, dans la mesure où la même entité, la « solitude », d'ailleurs précédée de l'adjectif « toute » qui rend impossible une lecture graduelle ou tensive de l'entité, se manifeste dans le même vers sous deux métaphores opposées, qui constituent entre elles une antithèse : « gouffre » vs « mont ». La même entité peut être à la fois X et son contraire : dans cet univers discursif tout se correspond, sans aucune limite. Le lexème « tout » voit aussi le jour sous diverses métaphores : « joie, innocence, espoir, bonheur, bonté » (« Le firmament est plein... », p. 34), « horreur et nuit » (« Écrit en 1855 », p. 236), « leurre, imposture » (« Ponto », p. 247), « mensonge » (« Paroles sur la dune », p. 249), « brume » (« Voyage de nuit », p. 336), « une voix et [...] un parfum » (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 362), etc. Ici aussi, le niveau figuratif du discours est visiblement impliqué : des lieux de concentration passionnelle font intervenir la dimension passionnelle du lecteur.

Prenons un dernier exemple de métaphore, dont l'importance vient du fait qu'il résume l'esprit dysphorique du recueil :

Hélas ! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe :

La nuit est la muraille immense de la tombe.

Les astres, dont luit la clarté,

Orion, Sirius, Mars, Jupiter, Mercure,

Sont les cailloux qu'on voit dans la tranchée obscure,

Ô sombre fosse Éternité ! (« Hélas ! tout est sépulcre », p. 334)

Le locuteur ne compare pas « tout » au « sépulcre », mais « tout est sépulcre ». L'emploi du terme absolu « tout » fait obstacle à toute discussion et à toute gradualité ou relativité. Deux autres métaphores émergent juste après : la « nuit » devient « la muraille immense de la tombe », et les « astres », en plus énumérés et donc produisant une impression de réel, deviennent des « cailloux ». Vu que la « nuit » et les « astres » sont des parties du « tout », ces métaphores peuvent soutenir la première, semblables à des exemples pour appuyer un argument. La sensibilisation d'une part due à l'originalité et au caractère inattendu des images, et d'autre part à l'implication du niveau figuratif, participent au *faire éprouver*, et le couple argument-exemples participe au *faire croire*.

Ces exemples de métaphore insistent sur la pluralité et la diversité des *Contemplations*, et montrent comment cette figure intervient dans la sensibilisation du discours et dans le processus du partage passionnel. À l'occasion des exemples choisis pour d'autres figures de rhétorique, la métaphore apparaîtra de nouveau.

4.3.2. Comparaison

L'une des figures très fréquentes dans *Les Contemplations*, c'est la comparaison. Pour l'existence d'une comparaison, un outil comparatif, un comparant et un comparé sont indispensables. À l'opposé de la métaphore qui est caractérisée par une assomption intense du sujet d'énonciation, « la *comparaison* avoue d'emblée son caractère polyphonique, puisque le connecteur comparatif, *comme, avoir l'air, sembler*, etc., fonctionne comme une modalisation énonciative, grâce à laquelle le sujet d'énonciation fait savoir qu'il n'assume que partiellement, ou faiblement, le contenu de la comparaison »⁹³⁶.

Dans la comparaison, le comparant définit un nouvel univers sémantique pour le comparé, et peut même aller jusqu'à modifier son univers axiologique, modal, actantiel, etc. Prenons deux exemples de notre recueil de poèmes, où le lecteur est invité à se laisser imprégner par des analogies suggérées :

Comme le jour dans les cieux met sa flamme,

⁹³⁶ Jean-François BORDRON, Jacques FONTANILLE, 2000, p. 10.

Toi, mon enfant, dans l'azur de tes yeux
Mets ton âme ! (« À ma fille », p. 31)

Quand une lueur pâle à l'orient se lève,
Quand la porte du jour, vague et pareille au rêve,
Commence à s'entrouvrir et blanchit à l'horizon,
Comme l'espoir blanchit le seuil d'une prison,
Se réveiller, c'est bien, et travailler, c'est juste. (« Insomnie », p. 151)

Dans ces deux exemples, où le fameux sème hugolien de la lumière est présent, le comparé et le comparant sont des actes. Dans le premier passage, le fait de "mettre l'âme dans l'azur des yeux" – une métaphore est présente à l'intérieur du comparé – est comparé au "jour qui met sa flamme dans les cieux". Dans le deuxième passage, c'est le "commencement du jour", c'est-à-dire le comparant du premier passage, qui est comparé à « l'espoir [qui] blanchit le seuil d'une prison ». On constate que le commencement du jour est rattaché à la dimension passionnelle : l'espoir seul suffit pour la création d'un univers passionnel ; ici, cette dimension est poussée à l'extrême car il s'agit de l'espoir dans un lieu de désespoir – sauf dans des cas d'exception –, à savoir la prison. Logiquement si A est comme B et que B est comme C, A est comme C : le locuteur cherche l'espoir dans les yeux de sa fille. Des relations significatives s'instaurent entre les différents poèmes des *Contemplations*. Par ailleurs, dans les deux exemples, le comparant est plus descriptif que le comparé, c'est-à-dire que les comparaisons impliquent la sensibilisation de l'effet de sens, et partant, elles contribuent à l'éclat du *faire éprouver*. Ce qui est valable pour la plupart des comparaisons de notre recueil de poèmes :

[...] l'homme est damné,
[...]
Comme l'oiseau né dans la cage, (« Magnitudo Parvi », p. 180)

Maintenant que mon temps décroît comme un flambeau, (« Paroles sur la dune », p. 248)

Des faits plutôt abstraits sont comparés à des scènes figuratives : la damnation de l'homme à l'enfermement de l'oiseau dans la cage, et le décroissement du temps de la vie à celui d'un flambeau. Il ne s'agit donc plus d'une simple évocation des faits, mais d'une mise en scène vivante qui crée un effet énergétique sur le lecteur. Nous faisons l'hypothèse

que dans *Les Contemplations*, c'est en créant des scènes figuratives que les comparaisons provoquent la sensibilisation de la réalité sensible, et qu'elles participent au *faire éprouver*.

4.3.3. Antithèse

L'antithèse est l'une des caractéristiques essentielles de la poésie hugolienne. Dans *Les Contemplations*, non seulement on peut en trouver des occurrences sans aucune difficulté, mais aussi certains poèmes, voire le recueil entier, sont fondés sur des antithèses. Rappelons les couples espoir/désespoir, lumière/ombre, foi/doute, ce monde/l'autre monde, etc. Rappelons le titre du dernier poème du premier volet, « Magnitudo parvi », qui signifie "la grandeur du petit" ; rappelons le poème « Il fait froid » (p. 101-102), qui, en utilisant de multiples antithèses, insiste sur le contraste entre un univers euphorique et un univers dysphorique ; ou bien le poème « Melancholia » (pp. 118-126) qui décrit la vie des humbles et des puissants à travers diverses antithèses, etc.

Hugo affirme, dans *William Shakespeare*, que l'antithèse est « la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses »⁹³⁷. En effet, la fonction principale de cette figure, c'est qu'elle permet aux deux contenus opposés de se mettre réciproquement en valeur, de se donner une visibilité supplémentaire. D'ailleurs, l'antithèse convient parfaitement à l'univers hugolien, car elle est une forme de "concession" : X pourtant Y ; et X et Y constituent les deux pôles du même axe sémantique :

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,

Parce qu'on les hait ; (« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie », p. 162)

Ici, avec l'antithèse entre "aimer" et "haïr", ces deux termes attirent davantage l'attention, et le contraste entre le « je » et le « on » est renforcé. En plus, l'adverbe de cause « parce que », qui est *a priori* un marqueur de l'"implication", crée un événement inattendu, de l'ordre de la "concession", c'est-à-dire qu'il s'agit d'une double "concession" : "haïr" *pourtant* "aimer" ; "conjonction de l'implication" *pourtant* "utilisée comme un outil concessif". Cette antithèse éminemment concessive, donne naissance à la sensibilisation de la description, et à l'intensification de l'effet sensible chez le lecteur.

⁹³⁷ Victor HUGO, 2002 (1846), p. 345.

Dans l'exemple suivant, le contraste entre le monde extérieur euphorique et le monde intérieur dysphorique, crée un événement sensible net :

Elle (= lune) qui brille et moi qui souffre. (« Paroles sur la dune », p. 249)

Cette antithèse montre une "réalité" concessive, reliée au dysfonctionnement du corps propre qui ne réussit pas à homogénéiser l'intéroceptivité et l'extéroceptivité. Ce contraste souligne le dérèglement somatique, et met en valeur l'état dysphorique du sujet qui s'exprime à la première personne ; place qu'occupe le lecteur lors de la lecture du poème ; d'où son identification et le partage de la passion éprouvée, qui est intense étant donné la présence de l'antithèse qui insiste sur les deux pôles de l'axe sémantique.

En outre, l'antithèse se manifeste parfois dans le recueil en compagnie d'une structure polémique :

Mais songez à ce que vous faites !
Hélas ! cet ange au front si beau,
Quand vous m'appelez à vos fêtes,
Peut-être a froid dans son tombeau. (« Trois ans après », p. 198)

Dans cet extrait, des actes accomplis par les lecteurs, "faire" et "appeler", sont présumés, c'est-à-dire qu'ils sont considérés comme déjà admis et partagés. Et c'est en se fondant sur ces actes hors doute et hors débat que le locuteur réagit contre les lecteurs ; d'où la création d'un espace conflictuel avec eux. Autrement dit, les lecteurs sont pris dans un engrenage argumentatif : vous avez déjà admis X, X implique Y, vous devez admettre Y. Le locuteur *fait devoir*. L'antithèse entre un monde euphorique et un monde dysphorique étaye la structure polémique⁹³⁸, et met en relief l'état passionnel du sujet ; ce qui provoque la sensibilisation de la description, et qui renforce l'implication passionnelle du lecteur.

⁹³⁸ On constate également d'autres exemples semblables, comme : « Ne *riez* point. Souffrez gravement. Soyons dignes, » (« Dolor », p. 331). Dans cet exemple, tiré d'un poème qui vise à éclairer certains aspects inconnus du monde, afin d'adoucir la tension, le locuteur utilise de suite le « nous » à la place du « vous » ; alors que dans l'extrait analysé en haut, tiré de l'un des poèmes les plus dysphoriques du recueil, le sujet se laisse exprimer, sans tenter d'atténuer la tension.

Les antithèses hugoliennes, accompagnées d'autres procédés, dans le cadre d'une stratégie discursive globale, à la fois au niveau de la macrostructure et au niveau de la microstructure, en mettant en lumière certains faits, en sensibilisant des valeurs, créent des images toniques, et participent ainsi au *faire éprouver*.

4.3.4. Oxymore

Si l'antithèse met en relation deux univers opposés, l'oxymore implique leur conciliation et, par conséquent, la confusion sémantique de ces deux univers. Cette figure correspond en effet au "terme complexe" sur le carré sémiotique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une "concession" excessive, de l'opération de "mélange" la plus inattendue. L'oxymore est la figure par excellence du conflit qui ne se résout pas, et donc de la tension maximale entre deux niveaux de signification antagonistes⁹³⁹.

Dans *Les Contemplations*, Hugo joue notamment sur la conciliation de l'ombre et de la lumière, et condense ces deux parcours figuratifs en une seule image : « splendeur sombre » (« Trois ans après », p. 196), « noirs soleils errants ! » (« Horror », p. 329), « Un affreux soleil noir » (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 366), « ébloui de ténèbres » (À celle qui est restée en France », p. 395).

Ces images tensives, sans perspective de résolution, rejoignent la conception "concessive" de Hugo, et le fait qu'il présente un monde rassemblé par une unification énigmatique des contraires. Le lecteur est donc convié à accompagner le locuteur dans cette expérience originale, qui réveille la perception, et qui condense et sensibilise les valeurs. Cela signifie que ces petites scènes figuratives, dotées d'une tonicité bien éclatante et d'un tempo bien accéléré, participent au *faire éprouver*.

4.3.5. Personnification

La personnification est une figure surabondante dans la poésie hugolienne, ce qui s'applique à la conception animiste de notre auteur, selon laquelle tout est doté d'âme, tout

⁹³⁹ Selon Jean-Claude COQUET, l'actant opérateur de cette figure polyphonique est un non-sujet, car « seule, une instance non-sujet est capable de percevoir ces deux procès conjoints et contraires » (1997, p. 98), cohabitation impossible à « percevoir dans le monde commun » (1997, p. 97).

est locuteur, témoin, interlocuteur, acteur réalisés ou potentialisés. Cette figure, par la création d'un espace d'action et/ou d'énonciation, participe à la pluralité (surtout énonciative) des *Contemplations*, et par l'animation des êtres non animés, crée des scènes vivantes et sensibilisées. Prenons des exemples :

[...] tout s'émeut, pierres, tertres, gazons ;
Le moindre arbrisseau parle, et l'herbe est en extase ;
Le saule pleureur chante en achevant sa phrase ; (« Les oiseaux », p. 65)

L'onde, de son combat sans fin exténuée,
S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
Fait de toute la rive un immense baiser. (« Éclaircie », p. 317)

La personnification des éléments de la nature est bien courante dans notre recueil de poèmes. Dans le premier exemple, même les éléments les plus inertes, comme « pierres, tertres, gazons » s'émeuvent ; l'"arbrisseau" et le « saule pleureur » ont la capacité d'énonciation, et « l'herbe est en extase ». Dans le deuxième exemple, l'« onde » bénéficie des caractéristiques anthropomorphiques : elle est « exténuée », elle « [s]'assoupit » ; de même « la rive » qui donne un « baiser », et « l'écueil » qui peut « se reposer ». Dans les deux extraits, le temps présent, ainsi que des termes qui contribuent à l'augmentation de la "syntaxe intensive" – ceux qui se rapportent à l'une des extrémités d'un axe sémantique – comme « tout », « [l]e moindre », « combat sans fin », « exténuée », « toute », « immense », renforcent l'effet de présence et la sensibilisation.

Dans les vers suivants, c'est la mort qui est anthropomorphisée :

L'enfant mourut. La mort entra comme un voleur
Et le prit. – Une mère, un père, la douleur, (« Le revenant », p. 157)

La comparaison de la mort à un voleur anime la mort, et donne un habillage figuratif à une réalité abstraite. De plus, la mort de l'être cher est considérée comme un acte frauduleux et illégitime, qui a eu lieu par la force. Le lecteur est d'un côté touché par le caractère inattendu et injuste de l'"événement", et de l'autre, sa sensibilité est attisée par la présence d'une scène figurative ainsi que par l'animation de la mort.

La personnification, en animant l'univers discursif, et en créant des images saisissantes, sensibilise l'effet de sens.

4.3.6. Interrogation rhétorique

Le locuteur des *Contemplations* pose parfois des questions aux lecteurs. Il entre ainsi dans un réel espace d'interlocution avec eux. Questionner est un acte de langage, et « tout acte de langage par son énonciation implique que les conditions de sa légitimité sont réunies »⁹⁴⁰. L'acte de questionner implique normalement que le locuteur ne connaît pas la réponse, qu'il s'intéresse à connaître la réponse, que l'interlocuteur est susceptible de connaître la réponse, etc. Mais dans un texte écrit où le lecteur ne peut évidemment pas répondre réellement, en quoi les questions sont-elles légitimes ? Il semble qu'un effet rhétorique triomphe : il s'agit en réalité de fausses questions, sauf si, sous forme de dialogue, une réponse est suivie dans le texte même par l'interlocuteur. Selon Fontanier, l'interrogation « consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre »⁹⁴¹. En fait, l'effet produit par les questions rhétoriques, c'est l'implication des lecteurs, et s'imposer à eux :

Pourquoi m'appellez-vous encore ? (« Trois ans après », p. 195)

En paraphrasant cette interrogation en assertion, le locuteur aurait pu par exemple dire : "il n'y a pas de raison pour que vous m'appeliez". L'emploi des questions rhétoriques contraint « l'interlocuteur à réaffirmer la validité de l'énoncé » ; loin d'admettre une réponse, il s'agit en effet d'« assertions fortes »⁹⁴² : les questions rhétoriques ne montrent pas un manque chez le locuteur, mais une plénitude. Autrement dit, les questions rhétoriques, semblables à la stratégie de présupposition, ont un effet d'imposition : le locuteur *fait devoir* au lecteur, qui *ne peut pas ne pas admettre*. Par exemple dans le vers cité, il est d'abord présupposé que les lecteurs appellent le locuteur,

⁹⁴⁰ Dominique MAINGUENEAU, 2005, p. 88.

⁹⁴¹ Pierre FONTANIER, 2009 (1821 et 1827), p. 368.

⁹⁴² Anne HERSCHBERG PIERROT, 2003, p. 18.

et ensuite celui-ci remet en cause l'acte des lecteurs ; c'est-à-dire que les éléments évoqués sont deux fois mis en dehors de doute et de débat. Les questions sont parfois suivies de réponses :

Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici. (« Veni, vidi, vixi », p. 209)

Ici les questions des lecteurs sont présupposées, comme s'ils avaient dit : "Où est ton sillon ?", et "Où est ta gerbe ?" Et le locuteur, en reprenant la question, y répond : il montre ses preuves, de façon concrète et incontestable, devant la communauté des lecteurs, au moment même de l'énonciation.

L'interrogation rhétorique, dans *Les Contemplations* souvent accompagnée de la présupposition et des déictiques, rend la scène plus vivante, crée un espace d'interlocution, intensifie l'impression de la concomitance du dit et du dire, et enferme le lecteur dans un cadre argumentatif dont il semble impossible de sortir. Le lecteur *ne peut pas ne pas croire et ne peut pas ne pas éprouver*.

4.3.7. Association de figures

Pour clore cette section, nous proposons d'analyser un quatrain où plusieurs figures de style sont associées :

Laissez entrer en vous, après nos deuils funèbres,
L'aube, fille des nuits, l'amour, fils des douleurs,
Tout ce qui luit dans les ténèbres,
Tout ce qui sourit dans les pleurs ! (« Que le sort, quel qu'il soit... », p. 108)

Dans ce passage, plusieurs procédés que nous avons examinés sont présents : jeu énonciatif entre le « vous » et le « nous », qui sont en plus des déictiques, accompagnés du temps présent, la présupposition des « deuils funèbres » antérieurs, la création des images énergétiques avec plusieurs figures de rhétorique, à savoir la métaphore (« filles des nuit » et « fils des douleurs » pour désigner respectivement l'« aube » et « l'amour »), la personnification (« nuits » qui ont une « fille » et « douleurs » qui ont un « fils »),

l'antithèse (entre "luire" et « ténèbres », et entre "sourire" et « pleurs »), l'apostrophe (le locuteur s'adresse aux lecteurs ; ce qui implique la vivacité et la sensibilité de la scène d'énonciation), l'anaphore (la répétition du syntagme généralisant de « Tout ce qui » ; cela permet l'insistance sur la généralisation, et son intensification), le parallélisme (dans le deuxième vers, les « nuits » se rapportent aux « douleurs », et l'« aube » à « l'amour » ; c'est dire que le rapport entre les valeurs thymiques et axiologiques d'un côté, et le fameux couple hugolien lumière/ombre de l'autre, est souligné ; et en plus, un effet de rythme se produit). Cette association de procédés a pour effet la vivacité des deux univers thymiques, la sensibilisation du discours "concessif" et le partage des passions manifestées : les lecteurs, qui sont censés partager un univers dysphorique commun (avec le possessif « nos », et la présupposition), sont actuellement invités à inverser les mouvements de leur "champ de présence", à *éprouver* un état euphorique. En d'autres termes, les lecteurs sont pris dans un processus argumentatif et passionnel, car le locuteur dit en réalité aux lecteurs : a) vous avez admis que vous étiez dans un état dysphorique (avec la stratégie de la présupposition), b) il est temps de remplacer l'univers dysphorique par un univers euphorique (idée suggérée en sensibilisant le discours par des figures), c) vous vous trouvez désormais dans un univers euphorique. Le *ne pas pouvoir ne pas éprouver* la dysphorie cède la place à *ne pas pouvoir ne pas éprouver* l'euphorie.

5. Pour finir

Dans ce chapitre, nous avons étudié les principaux procédés discursifs du niveau de la microstructure des *Contemplations*, à savoir les expressions déictiques, le mode d'énonciation à vue microscopique, l'implicite et les figures de rhétorique, à la fois pour projeter un nouvel éclairage sur cet ouvrage, et pour faire de chaque procédé une problématique à part, généralisable à tout discours. Nous avons tenté de mettre l'accent sur l'effet illocutoire de ces procédés, c'est-à-dire la manière dont ils produisent le *faire croire* et surtout le *faire éprouver*.

Nous avons constaté que chacun des quatre procédés fait participer le lecteur à la construction du sens, *fait croire* et *fait éprouver* à sa propre manière : les expressions déictiques en créant une impression de réalité à travers un "espace de co-référence", à la fois du point de vue actoriel, spatial et temporel, et en synchronisant les "flux perceptifs" et

les éprouvés entre locuteur et lecteur ; le mode d'énonciation avec le dynamisme énonciatif et les changements constants de la position de l'instance de discours, ce qui fait que le lecteur est parfois attaché à l'instance de discours, voire sa source énonciative, et parfois au contraire, détaché, comme s'il s'agissait de la vérité absolue, et aussi avec la plasticité énonciative, et le sémème « on » – forme étendue du lexème « on » – qui propose une identification ouverte et indéterminée, en offrant une instance d'accueil pour l'éprouvé manifesté ; la présupposition avec la création d'une impression de réalité à travers un espace indéniable, pris pour préalablement connu, voire pris en charge, par le lecteur, un espace hors doute et hors débat, et en imposant une instruction textuelle pour faire fonctionner le processus de reconstruction du contenu présupposé, déjà admis et partagé, par le lecteur ; les figures de rhétorique, chacune à sa façon, mais surtout par la création des lieux toniques de concentration passionnelle, la proposition d'un monde figuratif nouveau, et en sensibilisant les valeurs discursives.

Par ailleurs, nous proposons d'établir une hypothèse plus générale. À nos yeux, au-delà de notre corpus, et malgré les différences patentes entre les modes d'implication du lecteur par chacun de ces procédés, un dénominateur commun les relie : tous ces procédés occupent une place considérable au niveau figuratif de la signification, c'est-à-dire qu'ils se rapportent à la couche sensible du discours, et donc ils participent à l'argumentation par le "raisonnement figuratif". Autrement dit, ces procédés, chacun à sa façon, permettent la restitution des expériences perceptives, servent à "rendre sensible la réalité sensible", à "rendre sensible ce qui est par nature extérieur et inaccessible à la perception". Ces procédés, loin de se neutraliser ou de s'affaiblir, en se soutenant mutuellement, s'intensifient, et en sensibilisant l'effet de sens, contribuent à la constitution d'un "phénomène d'illusion sensible" chez le lecteur. Ainsi celui-ci se trouve-t-il inconsciemment inclus dans l'univers du discours : en deçà de la compréhension du discours, il l'incorpore, l'assume et la fait sienne.

Aussi dans *Les Contemplations*, non seulement la sémiologie est-elle passionnée, puisqu'au niveau du plan du contenu le thème dominant est d'ordre passionnel, et qu'au niveau du plan de l'expression la forme rythmée, métrique et rimée culmine, mais aussi les éléments de la microstructure contribuent-ils considérablement à la dimension passionnelle, mieux, à la "contagion" passionnelle entre le locuteur et le lecteur. Il semble que cette idée soit valable pour la poésie lyrique en général : on dit souvent que la poésie lyrique provoque la passion, mais cela n'est qu'une description qui suscite une question

essentielle, peu abordée : comment la poésie lyrique provoque-t-elle la passion ? Il faudra peut-être chercher la réponse dans le "raisonnement figuratif" et les procédés micro-structurels qui y participent.

En réalité, la contagion passionnelle est un phénomène dynamique, en devenir constant, tensif et graduel. Il s'agit des processus de synchronisation et de syntonisation, qui, portant sur la dimension intensive, fonctionnent sur des accélérations et des ralentissements, des augmentations et des diminutions, qui permettent d'ajuster, de régler ou de se régler si bien que le tempo et la tonicité entre les partenaires de l'énonciation tendent vers l'égalité : le « je » et le « tu » s'effacent pour laisser la place au « nous ». En d'autres termes, la contagion passionnelle implique le partage du même "espace tensif", et du même "champ de présence" ; d'où la synchronisation des "flux perceptifs" et par là, la "synchronisation affective" entre le locuteur et le lecteur.

Pour finir ce chapitre, nous proposons l'hypothèse suivante : il existe un rapport relativement direct entre l'intensité de la passion exprimée et l'abondance des procédés évoqués. Dans les passages où le contenu passionnel s'intensifie, les procédés sont visiblement plus présents ; c'est-à-dire qu'il s'établit une relation converse entre l'intensité des formes passionnelles du recueil et celle du mode de partage de ces formes avec les lecteurs. À titre d'exemple, prenons les trois premières strophes de l'un des poèmes où la passion du désespoir est exprimée fortement :

Il est temps que je me repose ;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !

Que veut-on que je recommence ?
Je ne demande désormais
À la création immense
Qu'un peu de silence et de paix !

Pourquoi m'appellez-vous encore ?
J'ai fait ma tâche et mon devoir.
Qui travaillait avant l'aurore,
Peut s'en aller avant le soir. (« Trois ans après », p. 195)

Outre la force incontestable du plan de l'expression, notamment due au rythme et aux sonorités, on constate l'omniprésence des procédés micro-structurels tels que (i) les expressions déictiques : le « je » et les adjectifs possessifs qui s'y rapportent, soit « ma » et

« mon » ; le « vous » adressé aux lecteurs ; la domination du temps présent ; (ii) la plasticité énonciative : le « je » et le « vous », en créant un espace d'interlocution, constituent un jeu d'assomption/d'adresse ; ce couple déictique s'oppose d'un côté au « il » caché des deux derniers vers, qui présente une vérité objectivée, et qui sert d'adjuvant pour étayer l'assomption du « je » ; de l'autre il s'oppose au « on », utilisé avec deux contenus différents, une fois dans le cinquième vers avec une valeur ambiguë, comme la fusion du « vous » et du « il », et une autre fois dans le quatrième vers avec un contenu plus vaste, qui comprend aussi le « je » ; d'ailleurs le locuteur se manifeste à travers trois pronoms différents : le « je » qui trouve également une place dans le « on » du quatrième vers et le « il » de la fin, sans pouvoir entièrement remplir leur contenu ; (iii) l'implicite : il est présupposé que l'« on » veut qu'il « recommence », et que les lecteurs l'appellent ; (iv) les figures de rhétorique : apostrophe, lorsque le locuteur s'adresse aux lecteurs ; interrogation rhétorique ; métaphore des moments de la vie avec les termes « aurore » et « soir » ; antithèse avec les couples « immense »/« un peu », « aurore »/« soir », "travailler"/"s'en aller", "recommencer"/"finir".

La force passionnelle du discours ne provient donc pas que du contenu seul, ni même de la sémiotique globale seule, mais aussi de ses constituants micro-structurels. En d'autres termes, la force passionnelle découle d'une part des formes passionnelles établies et d'autre part du mode de partage de ces formes avec les lecteurs.

Dans cette partie, nous avons proposé une étude sémio-pragmatique. Plutôt que d'associer les deux disciplines, nous avons intégré la pragmatique dans la sémiotique : la pragmatique est cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre le discours et les usagers du discours. Nous avons expliqué que pour nous tout part du discours même, et que ce que nous entendons par usagers, ce ne sont pas des êtres en chair et en os, mais des "places" prévues par le discours pour ses usagers potentiels.

Concrètement, nous avons tenté d'examiner l'effet illocutoire des *Contemplations*, la manière dont ce discours *fait participer* le lecteur à la construction du sens, dont il *fait croire* et *fait éprouver*. Nous avons mené notre analyse à deux niveaux, celui de la macrostructure qui surdétermine tout le discours et celui de la microstructure qui fonctionne de façon locale, mais par des apparitions systématiques. En d'autres termes, les procédés de macrostructure sont d'étendue maximale et d'intensité plutôt affaiblie ; alors

que les procédés de microstructure sont d'étendue restreinte mais d'intensité considérable. Puisque le tout n'est pas le produit d'un assemblage de parties, mais que, au contraire, il commande les parties, les microstructures sont nécessairement tributaires des macrostructures qui leur définissent les cadres. Les procédés que nous avons utilisés, loin d'épuiser la macrostructure et la microstructure du recueil de Hugo, nous ont semblé représentatifs des deux niveaux d'analyse.

Conclusion

Toute analyse présuppose la présence d'un point de vue, parmi d'innombrables autres points de vue, suscite de nouvelles interrogations et ouvre de nouvelles perspectives. De la même manière qu'un texte littéraire est le résultat d'une multitude de choix, de sélections et de prélèvements, réalisés par l'auteur, son analyse est également le résultat d'une multitude de choix, de sélections et de prélèvements, dès le moment de la détermination du sujet de travail, des problèmes soulevés, de l'approche adoptée, jusqu'aux détails les plus anodins de l'analyse.

Dans ce travail de recherche, nous avons quatre objectifs principaux : (i) étude des passions, surtout l'espoir et le désespoir ; (ii) examen de leur mise en discours dans *Les Contemplations* ; (iii) analyse du partage de ces formes passionnelles dans le même ouvrage ; (iv) mise à l'épreuve de la théorie sémiotique et de sa valeur heuristique.

En ce qui concerne l'étude des passions, nous avons d'un côté eu recours aux définitions du dictionnaire et aux réflexions des philosophes, c'est-à-dire au niveau impersonnel, en deçà de leur présence dans une énonciation assumée ; et de l'autre, au recueil de Victor Hugo, c'est-à-dire au niveau personnel, là où une instance subjective prend position et expose les sémèmes passionnels. En mettant en avant l'espoir et le désespoir, nous avons essayé de découvrir les propriétés syntaxiques et sémantiques de ces passions, et aussi, en partie, les passions qui étaient en rapport avec elles, tantôt selon le dictionnaire et les philosophes, tantôt selon la mise en forme de notre corpus : la crainte, la joie, l'ennui, la colère, la révolte, etc.

La dissection des définitions du dictionnaire, complétée par les réflexions des philosophes, a révélé ce que la langue française a mis dans le contenu de ces passions lexicalisées, mais elle a également procuré un cadre de travail et des moyens de prévisibilité pour l'analyse du discours de Hugo. Les acquis de la première partie ont été mis à l'épreuve dans le recueil de poèmes, qui les a réactivés à sa propre manière, et qui a, en outre, manifesté certaines particularités.

Pour l'étude des *Contemplations*, nous avons dans un premier temps examiné la passion centrale du recueil, à savoir le désespoir, telle qu'elle est perçue dans la perspective du sujet, et dans un deuxième temps, nous avons souligné le parcours

passionnel du sujet. Nous récapitulons ici les principaux résultats de nos analyses. Nous commençons avec le désespoir.

Nous avons constaté que la structure actantielle du désespoir est composée d'un sujet et d'un objet de valeur virtualisés, ainsi que d'un anti-destinateur réalisé. Sa structure modale est complexe : *Les Contemplations* sont un ouvrage sous l'emprise des modalités, à la fois au niveau inter-actantiel, au niveau intra-actantiel, et au niveau méta-modal. L'une des modalités les plus importantes, qui contrôle plusieurs autres aspects du recueil, c'est le *pouvoir*, qui se manifeste comme une confrontation modale entre le *pouvoir faire (faire devoir)* du destinataire, et le *ne pas pouvoir ne pas faire (devoir faire)* du sujet : celui-ci est réduit à un non-sujet fonctionnel. Cette confrontation est aussi valable pour le *savoir* : le *ne pas savoir* du sujet s'oppose au *savoir* de l'anti-destinateur. De plus, tout actant adjuvant, pragmatique ou cognitif, qui pourrait le protéger/soutenir contre l'anti-destinateur est absent ; d'où la solitude du sujet, et sa dérélition de tous les points de vue et dans tous les domaines.

Une autre modalité centrale est le *croire* : la confiance qu'a accordée le sujet au destinataire (le *croire*, qui est présupposé) fait place à la perte de confiance (le *ne pas croire*, qui est posé), car un *devoir être* est devenu un *devoir ne pas être*, et un *devoir ne pas être* est devenu un *devoir être* ; l'objet de valeur promis, nécessaire et potentialisé, au lieu de devenir réalisé, est devenu définitivement virtualisé, et c'est l'impossible qui est devenu réalisé ; c'est-à-dire que le destinataire a unilatéralement rompu le contrat fiduciaire ; d'où sa transformation en anti-destinateur. Autrement dit, le sujet a passé la phase de l'"action" avec succès, mais la "sanction" a été négative, ce qui correspond à la perte de l'objet de valeur. Cette sanction frustrante, de l'ordre du *survenir*, crée chez le sujet moralisant, le "sentiment d'injustice" : le sujet se sent opprimé par un hyper-anti-destinateur, contre lequel il ne peut rien faire. Cette rupture fiduciaire entraîne le pessimisme du sujet sur les promesses en général. Par ailleurs, l'intensité émotionnelle qu'implique cette concession extrême, fait un "événement" dans la vie du sujet, et modifie brusquement et totalement son univers thymique, axiologique et véridictoire (le "vrai" n'existe plus), à tel point que lors de la survenue de l'"événement", le sujet devient non-sujet passionnel, réduit au corps propre, dépourvu de jugement, et de capacité de parler ; c'est pour cette raison que le poème du 3 septembre 1843 est devenu irreprésentable et virtualisé, réduit à une ligne de points.

Ce sujet désespéré qui est défini par un "tumulte modal" entre le *ne pas pouvoir ne pas faire* (= *devoir faire*) et le *ne pas vouloir faire*, trouve sa situation haïssable (*vouloir ne pas être*), et ne voyant aucun actant cible dans son horizon, il *veut mourir*. Chez Hugo, toutes les confrontations et tous les "tumultes modaux" sont sous la dépendance du *savoir*, qui agit ici comme méta-modalité, et dont la présence est indispensable pour l'apparition du désespoir : il doit se projeter sur l'ensemble du dispositif actantiel et modal du sujet, pour que celui-ci soit considéré comme désespéré, c'est-à-dire que le désespoir est une passion cognitive, et qu'il implique un sujet passionnel et non pas un non-sujet passionnel. Le sujet désespéré est un sujet qui *sait* qu'il *ne sait pas*, qu'il *ne peut pas ne pas faire* (= il *doit faire*), qu'il *ne croit pas* dans son destinataire, et qu'il *ne veut pas faire*. Le sujet désespéré est donc un sujet passif et fragile, un sujet dont le champ de présence est fermé, dont les mouvements du champ sont uniquement centripètes, qui est absolument incapable d'occuper le centre organisateur du champ et d'inverser les orientations des mouvements.

En réalité, le sujet désespéré continue à s'attacher au système de valeurs auquel il avait adhéré : son objet de valeur est toujours désirable/enviable (*vouloir être*), indispensable (*devoir être*), mais impossible (*ne pas pouvoir être*) ; et tout ceci est sans aucune perspective de changement, étant donné la disproportion des forces du sujet et du destinataire. C'est ce tiraillement entre le caractère irrémédiable et le caractère inéluctable de l'objet de valeur désiré qui crée un "sentiment de vide", et qui constitue le "style tensif" du sujet désespéré.

Ces analyses modales et actantielles indiquent que le syntagme passionnel du désespoir que nous avons proposé à partir de la dimension impersonnelle du désespoir, est entièrement réactivé dans *Les Contemplations* : un espoir présupposé (Manque → Incapacité → Confiance → Attente) est suivi d'une "frustration" due à la disjonction de l'objet de valeur, et de la "perte de confiance en le destinataire" à cause de la rupture du contrat fiduciaire et de la sanction négative ; d'où le "sentiment d'abandon", la "perte de confiance en soi" et le "vouloir se défaire de soi" chez le sujet.

En outre, le champ de présence du sujet passionné est rempli de simulacres, qui, en installant de nouvelles croyances, régissent le discours. La tonicité et l'étendue de l'apparition des simulacres font écho à l'intensité passionnelle. Dans notre corpus, c'est notamment le simulacre de l'objet de valeur, à savoir la fille morte du locuteur, qui domine tout l'univers du sujet désespéré. Celui-ci *ne peut pas ne pas le présentifier, ne peut pas ne*

pas en être affecté : il est non seulement sous la dépendance du destinataire, mais aussi sous l'influence directe du simulacre passionnel. Le simulacre de la fille morte impose au sujet sa manière d'être, commande son système de valeurs, régule son adhésion affective, et définit ses actions et réactions.

De plus, nous avons constaté que le désespoir du sujet hugolien n'est pas limité à son état personnel : il s'agit selon lui d'une situation désespérée valable pour tout être humain à tout moment. La dysphorie humaine est caractérisée par l'intensité élevée et l'extensité diffuse, alors que l'euphorie est caractérisée par l'intensité faible et l'extensité restreinte. C'est surtout pendant les réflexions sur la condition humaine que le "rôle thématique" central et omniprésent du recueil, celui du contemplateur, qui assure donc la relation entre les "rôles actoriels" et les "rôles actantiels", s'affiche de façon nette. Le locuteur désespéré peut d'ailleurs être considéré comme un cas exemplaire qui représente l'humanité entière.

Par ailleurs, dans la section sur la temporalité du désespoir, nous avons expliqué que, de façon générale, la passion a une relation étroite avec la temporalité, dans la mesure où elle la commande : selon la nature et l'intensité de la passion éprouvée, le temps s'accélère ou se ralentit, se condense ou se déploie avec des degrés variés. Nous avons également vu que *Les Contemplations* constituent un discours éminemment temporel, caractérisé par une superposition de plusieurs niveaux de temps, qui jouent parfois un rôle déterminant : la temporalité est l'une des principales composantes de la sémiotique de ce recueil.

Concernant le rapport entre le désespoir hugolien et la temporalité, nous nous sommes aperçu que la dimension rétrospective domine la dimension prospective : c'est parce que le sujet est un "sujet de la séparation" qu'il devient un "sujet zéro" ; si le futur est fermé, c'est parce que le présent est sous l'emprise du passé, qui intervient, en l'occurrence, sous trois formes distinctes, à savoir deux passés opposés du point de vue thymique, produisant, chacun à sa manière, le désespoir, qui réactive, à son tour, un autre passé dysphorique. Cette réactivation du passé, mettant en scène l'aspect itératif de la dysphorie, dans un mouvement de retour, aggrave le désespoir actuel. Il existe donc un va-et-vient constant entre le présent et le passé : le désespoir est un présent rempli du passé, à tel point qu'il ne reste plus de place pour le futur.

D'autre part, nous avons identifié quatre étapes dans la vie du locuteur, dont chacune correspond à une figure actantielle, une évaluation thymique, une modalité dominante, un objet de valeur et une relation temporelle dominante propres. La mort de la fille et l'exil sont les deux "événements" de la vie du locuteur. L'exil sous-tend une confrontation modale : le *devoir faire* s'oppose au *vouloir faire*, et celui-ci se soumet à celui-là. Combiné avec la mort de l'enfant, l'exil met en scène une opposition spatio-modale : *pouvoir aller* sur la tombe vs *ne pas pouvoir aller* sur la tombe. Aussi intensifie-t-il l'effet d'absence de l'être cher : la "passion de l'exil" enflamme la "passion de la perte de l'enfant".

De plus, nous avons remarqué que dans *Les Contemplations* deux régimes temporels, celui de l'existence et celui de l'expérience, s'opposent : si le premier opte pour le débrayage, le tiers actant (le sort, le « on »), l'aspect imperfectif, la modalité du *devoir*, et la figure de la lumière, le deuxième choisit l'embrayage, le prime actant (« je »), l'aspect perfectif, la modalité du *vouloir*, et la figure de l'ombre. C'est la domination du temps de l'existence sur le temps de l'expérience (celui du destinataire sur celui du sujet) qui génère le désespoir. Il s'agit, de fait, de la disproportion des forces qui se manifeste cette fois sous forme temporelle.

En réalité, l'aspect et le régime temporel dominants du désespoir sont de type "suspensif" : le désespoir est une sémiosis infinie, un présent qui ne passe pas, un présent duratif sans aucune perspective de terminativité, un maintenant élargi sans progression, où rien ne commence et ne finit (le *ne pas pouvoir finir* associé au *ne pas pouvoir commencer*), car il est tellement diffus sur l'extensité qu'il est impossible pour le sujet de le concentrer en intensité, geste indispensable pour l'émergence des moments ponctuels de l'inchoativité et de la terminativité.

En outre, l'une des sources du désespoir du sujet est le contraste entre deux systèmes temporels, qui suivent tous deux la logique concessive, dans deux sens opposés : celui de sa propre vie, et celui de la vie des êtres chers. Le premier est caractérisé par l'excès temporel, par la "durée vécue", il est de l'ordre de "pas encore" ("déjà trop"), au-delà de l'attente, il est sur-accompli, défini par la médiocrité et la lenteur ; en revanche, le deuxième est caractérisé par l'insuffisance temporelle, par l'"instant vécu", il est de l'ordre de "déjà", en-deçà de l'attente, il est non-accompli, défini par l'éclat et l'accélération. Les

deux régimes sont imposés par le destinataire, devant le *pouvoir faire* duquel le sujet *ne peut pas ne pas faire*.

Par ailleurs, nous avons vu que la prise de conscience du sujet de sa situation modale, actantielle, temporelle, aspectuelle, etc., est une condition nécessaire pour qualifier un sujet de désespéré, mais elle ne suffit pas pour que le sujet éprouve le désespoir ou pour qu'il le montre aux autres : pour cela, il faut qu'il y en ait des effets sur le corps propre du sujet, ce qui apparaît avant tout avec le tempo et l'aspectualité caractérisant le corps. Le corps du sujet désespéré de ce recueil de poèmes est un corps qui dysfonctionne, il est modalisé par le *ne pas pouvoir faire*, et se manifeste sous trois formes reliées : (a) un corps qui est, de façon durative, à tempo ralenti confinant à l'immobilité ; (b) un corps qui, loin d'être capable d'homogénéiser l'intéroceptivité et l'extéroceptivité, contribue à les hétérogénéiser : plus l'euphorie augmente à l'extérieur, plus la dysphorie augmente à l'intérieur ; (c) un corps dépourvu de la perception commune mais doté d'une perception propre. Ce corps totalement inopérant et sans perspective de l'opérativité, a pour conséquence le dérèglement de la communication avec les autres et la solitude : le sujet assume son identité dysphorique irréductible et opte pour la position de l'"unité intégrale".

Après l'analyse du sujet pendant qu'il est désespéré, nous avons poursuivi son parcours passionnel. Son identité est en perpétuelle déconstruction/reconstruction, elle subit des augmentations et des diminutions tensives. Le sujet passe surtout par trois moments principaux, à savoir la colère (la révolte), la soumission et l'espoir. Nous avons constaté que le sujet, à un moment donné, se met en colère et se révolte contre Dieu, en allant jusqu'au blasphème. Le sujet coléreux a des ressemblances avec le sujet désespéré : dans les deux cas, il s'agit d'un *savoir* du sujet qui porte sur son impuissance, d'une évaluation négative du rôle du destinataire, de la futilité de la confiance investie en lui. Pourtant, le sujet de colère fait apparaître des différences visibles par rapport au sujet de désespoir : son point de focalisation, au lieu d'être le système de valeurs et le manque de l'objet, est l'anti-destinataire (ou l'anti-sujet), c'est un sujet qui n'assume pas son impuissance, qui tend à développer sa dimension passionnelle au détriment de sa dimension cognitive, qui tend à devenir non-sujet, qui réalise une tentative désespérée pour imposer son *vouloir faire* contre le *faire devoir* imposé par l'anti-destinataire, pour ouvrir l'horizon de son champ de présence, un sujet qui, par l'accélération du tempo et l'éclat de

la tonicité, libère ses énergies accumulées. Sa manifestation est ponctuelle et explosive, comme un instant tonique qui suspend momentanément l'atone.

Les passions de la colère et de la révolte d'un côté, celles du désespoir et de la mélancolie de l'autre, participent à la poétique romantique. Ces deux types de passions, ayant pour origine l'insatisfaction du sujet, celle-ci peut être considérée comme la source d'une poétique romantique.

Chez le sujet des *Contemplations*, à la tension de la colère, succède rapidement une détente relative, ce qui permet au sujet un changement d'horizon axiologique : au lieu de continuer à adhérer au système de valeurs auquel il s'attachait, il en adopte un autre ; les valeurs divines remplacent les valeurs humaines, les interprétations multiples des faits remplacent leur interprétation unique. Il apprend qu'il *ne peut pas ne pas croire* dans son destinataire, même s'il a été anti-destinataire : il revient vers Dieu, il se soumet, sans être résigné, c'est-à-dire que son deuil reste non accompli. En effet, si pendant la colère le régime discursif a été implicatif (rupture du contrat fiduciaire *donc* agressivité), il est ici concessif (rupture du contrat fiduciaire *pourtant* soumission).

Nous avons également vu que le désespoir et la soumission (découragement) étant complémentaires, de même que la colère (la révolte) et l'insoumission (le courage), un carré sémiotique se construit : le désespoir → l'insoumission → la colère → la soumission → le désespoir.

Dans *Les Contemplations*, la fin du parcours passionnel du sujet est caractérisée par l'espoir. Cela signale le retour à la position d'origine en passant par différentes positions d'un carré sémiotique, dans la mesure où le désespoir du sujet présupposait la présence d'un espoir antérieur. Mais l'espoir de la fin est d'une autre nature que l'espoir initial, à la fois sur le plan énonciatif, temporel et axiologique : le régime énonciatif du général et du global remplace celui de l'individuel et du local, le régime temporel de l'existence se substitue à celui de l'expérience, le régime axiologique axé sur la mort supplée celui axé sur la vie. C'est dire que le parcours du sujet a été sémiotique et non pas logique.

En outre, nous avons constaté que l'espoir apparaît à la suite des révélations de la bouche d'ombre, c'est-à-dire que la structure globale du recueil peut être considérée comme passion 1 (désespoir) – cognition – passion 2 (espoir). Il s'agit donc de deux schémas tensifs, qui montrent également l'accélération et le dynamisme de la fin du recueil : un premier mouvement descendant, et un deuxième mouvement ascendant, dont le

résultat est la modification de la passion initiale en son contraire ou contradictoire. Le "régime discursif" cognitif, "enchâssé" dans le "régime discursif" passionnel, est crucial, puisqu'il conduit à une modification thymique et axiologique radicale. Sur le plan énonciatif, la prise de parole d'un locuteur différent du « je » habituel, un locuteur divin plus crédible pour parler d'un contenu prophétique, ainsi que la tonalité définie par la certitude, ont pour effet l'augmentation du *faire croire* chez le sujet et chez les lecteurs. Ce changement énonciatif signale également une propriété du romantisme : le culte du particulier, du singulier et du localisme implique une position énonciative embrayée, et une grande difficulté à revenir à la position débrayée, par laquelle l'accès aux configurations génériques et universelles devient possible. D'où l'impossibilité d'énoncer des propos sur les vérités générales par le même sujet qui, quand il était désespéré, en colère ou soumis, était tout à fait embrayé : l'apparition d'un nouveau locuteur a été indispensable. La bouche d'ombre fait d'ailleurs des révélations sur le sens de la création et sur l'existence du mal dans le monde, et dans une dernière séquence, avec un changement non seulement thématique et formel, mais aussi énonciatif, dans une sorte de polyphonie lyrique, elle chante l'espoir avec le locuteur habituel, qui, loin de continuer à être désespéré, célèbre, lui aussi l'espoir.

En réalité, comme nous l'avons vu, la séquence d'espoir annonce la transformation des grandeurs négatives en grandeurs positives, transformation modalisée comme vraie, certaine et inéluctable. La "syntaxe extensive" opte pour l'opération de "mélange" au détriment de l'opération de "tri" ; ce qui se manifeste par exemple dans le motif du pardon, parmi d'autres. Et la "syntaxe intensive", avec l'"augmentation" au détriment de la "diminution" va dans le même sens. Tout cela montre que les transformations sont d'ordre concessif, ce qui a pour effet l'éclat et le paroxysme, phénomènes fréquents chez Hugo. En outre, c'est la mort qui rend possible ces transformations, et elle joue donc un rôle primordial : considérée comme positive, contrairement à la vie qui est jugée négative, elle est définie par l'aspect résultatif, à savoir terminatif pour un univers dysphorique et inchoatif pour un univers euphorique. Elle bénéficie donc d'une intensité maximale. La mort, étant considérée comme le seul espoir, correspond à l'effectuation de l'opération de "tri" par le sujet, et elle est donc une "valeur d'absolu".

Dans cette transformation du désespoir à l'espoir, nous avons aussi constaté que l'inversion du contenu sémantique étant radicale, chacun des deux contenus devient plus

visible, et l'effet de concession est remarquable. Cette inversion de contenu révèle également le caractère mythique du recueil.

Du point de vue de la textualisation, nous avons compris que le désespoir, étendu à une bonne partie du recueil, est de l'ordre du *parvenir*, alors que l'espoir qui ne se manifeste qu'à la fin, et ceci de façon brusque, est de l'ordre du *survenir* : en raison de la concession impliquée, l'effet de sens produit est maximal. Cela suggère qu'en dépit du désespoir, il faut avoir de l'espoir, que même si l'anti-destinateur (Dieu) cause des ennuis, il faut pourtant revenir vers lui et le considérer comme le destinateur : c'est le sens même de la foi, qui est constitutive d'une "forme de vie" connue, par excellence concessive. Aussi le couple passionnel espoir/désespoir, non seulement crée-t-il une antithèse macrostructurale qui commande les innombrables antithèses du recueil, et non seulement constitue-t-il une isotopie massive qui contrôle et oriente les isotopies partielles, mais aussi présente une "forme de vie" : il y a de l'espoir au fond du désespoir hugolien.

En effet, la transformation du désespoir en espoir implique à la fois un changement de niveau de pertinence et le rétablissement d'un nouveau contrat qui remplace le contrat précédent annihilé. Cette transformation de l'univers thymique se rapporte directement aux valeurs et aux modalités ; il s'agit de la révision et de la réinterprétation des valeurs sous l'égide de la transformation modale : le sujet d'espoir, en accédant à un *savoir faire* qui manque totalement au sujet de désespoir, restaure partiellement son *pouvoir faire*, ce qui aboutit à la création du *vouloir faire*. Aussi le sujet d'espoir devient-il actualisé, doté d'un objet de valeur potentialisé et d'un destinateur digne de confiance. Il devient un actant-source, qui "rassemble" ses forces et occupe le centre du champ de présence, qui est ouvert, avec des mouvements centrifuges. Le passé est fermé pour lui, alors que le futur est ouvert. La manifestation figurative qui le concerne est la lumière, et son régime de communication est la "totalité intégrale".

Enfin, nous avons remarqué que le dernier poème du recueil, un poème-dédicace qui apparaît à un endroit très particulier en dehors de la structure normative, fait apparaître un retour au désespoir, ce qui montre que malgré l'espoir, le deuil reste non-accompli pour le sujet. En plus, il souligne, encore une fois, que le sujet hugolien est une entité oscillatoire, que la sémiotique hugolienne est caractérisée par *des concessions successives à l'infini*.

Pour l'établissement des formes passionnelles, on peut bien évidemment aller plus loin, en faisant appel à de nouveaux questionnements, de nouvelles entrées, de nouveaux corpus, etc. Il est par exemple très utile de reconstituer une "grappe" passionnelle, c'est-à-dire de construire les dérivations possibles à partir de l'axe syntagmatique d'une passion centrale telle que le désespoir, qui va vers d'autres passions ou champs passionnels, pas nécessairement prévisibles. Cette configuration syntagmatique propre aux *Contemplations* est dans notre travail ébauchée, et mérite d'être approfondie. De même, il est intéressant d'avoir recours au schéma canonique passionnel, l'équivalent du schéma narratif canonique, c'est-à-dire une forme syntagmatique figée à laquelle tous les déroulements de passions se réfèrent même quand ils ne la respectent pas, une "séquence" qui définit des "étapes" dans le devenir syntagmatique des passions. Il est aussi instructif d'étudier de façon plus sérieuse les relations entre les passions d'un côté, et la spatialité, la figurativité, l'éthique, la négativité... de l'autre. Ou bien, de repérer des manifestations du plan de l'expression qui permettent d'identifier et/ou de caractériser les sémèmes passionnels, voire les "étapes" du schéma canonique d'une passion : des éléments tels que la ponctuation, la typographie, le rythme, les rimes, etc. Par ailleurs, en élargissant le corpus, nous pouvons aller plus loin et découvrir les variantes et les invariables de l'espoir et du désespoir – comme pour toute autre passion – dans divers textes, ou mieux, dans différentes cultures, ce qui permettra de définir la sémiotique des passions dans un projet plus vaste, celui de la typologie des univers culturels. La même configuration passionnelle, en passant d'un discours à un autre, d'un genre à un autre, d'une culture à une autre, peut subir des transformations importantes au point de devenir méconnaissable. Une étude avec un corpus assez varié permettra de distinguer, à titre d'hypothèse, ce qui appartient aux universaux, et ce qui relève de la mise en discours, propre à un auteur particulier, à un genre spécifique, à une certaine époque, à une culture donnée, etc.

Notre deuxième objectif par rapport aux *Contemplations*, consistait à étudier le mode d'implication du lecteur et plus précisément la manière dont cet ouvrage *fait croire* et *fait éprouver*. Après avoir précisé les particularités de la communication littéraire et de ses partenaires discursifs (vs partenaires empiriques), et souligné l'importance du *faire croire* et du *faire éprouver* dans l'implication du lecteur, nous avons étudié quatre phénomènes discursifs de la macrostructure et quatre phénomènes discursifs de la

microstructure des *Contemplations*, qui jouent, à nos yeux, un rôle essentiel dans la construction du sens et dans le partage des croyances et des passions.

Pour la macrostructure, nous avons examiné le genre, le mode d'énonciation global, l'éthos paradiscursif et le plan de l'expression. Concernant le genre, nous avons vu que le recueil de Hugo est d'une part lyrique, c'est-à-dire qu'il est au summum de l'affichage de la subjectivité, qu'il manifeste des formes passionnelles concentrées et intenses, et que, en créant des "places vacantes" destinées à être occupées par tout lecteur, il *fait partager* au maximum les formes passionnelles exposées ; d'autre part il est autobiographique, c'est-à-dire que l'auteur atteste qu'il exprime sincèrement son vécu, et invite le lecteur à y *croire*. Cela montre que le lyrisme et l'autobiographie peuvent non seulement s'associer librement, mais qu'ils peuvent être dans une relation hiérarchique dans le processus de manifestation discursive : chez Hugo, l'autobiographie n'est pas directement manifestée, elle constitue un "horizon de référence narrative" en même temps qu'une "promesse" et une clause de partage passionnel, et c'est le lyrisme qui manifeste l'autobiographie. D'un côté, l'auteur nous promet qu'il a vécu tout ce qu'il expose, de l'autre, la construction lyrique permet de dépersonnaliser, de s'extraire du « je » individuel ; d'un côté l'auteur assume directement, de l'autre, il universalise son assomption. Dans cette "autobiographie universelle", l'autobiographie sert de garant de vérité, elle *fait croire*, et le lyrisme généralise cette "vérité" et la rend partageable à tout le monde, il *fait éprouver*. Cette combinaison signale qu'on est en pleine stratégie de "manipulation" : il s'agit d'une proposition de régime de croyance et de régime de partage passionnel qui s'étaient réciproquement.

En ce qui concerne le mode d'énonciation, *Les Contemplations* sont caractérisées par la pluralité énonciative, qui se manifeste sous forme de multiplicité des positions de l'instance de discours et de polyphonie énonciative. Cette pluralité implique des relations intersubjectives différentes avec les lecteurs : l'embrayage va avec la subjectivation, avec la proximité, avec l'identification et avec le *faire éprouver*, le débrayage s'applique à l'objectivation, à la distance, à l'universalisation et au *faire croire*. Les changements à tempo accéléré du plan de l'énonciation engendrent une subjectivée objectivée aussi bien qu'une objectivité subjectivée, et impliquent l'entrelacement du *faire éprouver* et du *faire croire*.

Nous avons également examiné l'ethos paradiscursif, celui qui se construit dans la préface des *Contemplations*. L'énonciateur crée un ethos composé, qui dit d'un côté "je suis je" et qui dit de l'autre "je suis toi" ; mais il dit au fond "je suis tout". Cette position n'est exprimée que de façon implicite, sans être assumée par l'énonciateur, car elle serait injustifiée et l'auteur aurait risqué de présenter une "face" négative de lui-même. Pourtant, cette position n'est pas limitée à Hugo : elle est assez fréquente chez les romantiques, par contre elle est absente chez d'autres auteurs de l'histoire littéraire. Ces trois positions, deux exprimée et une synthétique, impliquent le lecteur : avec "je suis je", position qui correspond à l'autobiographie, l'énonciateur *fait croire* ; avec "je suis toi", position qui est proche de l'aspect lyrique de l'ouvrage, il *fait éprouver*, et il *fait aussi croire*, car il suggère au lecteur que c'est bien lui qui éprouve ; avec "je suis tout", en s'accordant de la crédibilité, il *fait croire*. La position de "je suis tout" était aussi l'occasion pour nous de parcourir la conception hugolienne du poète, qui y correspond ; nous avons surtout évoqué la thématique du poète d'après Hugo : il est un être divin, un mage, un voyant, le "centre de tout", un "écho sonore", pontife, penseur, lutteur, porte-parole et guide de l'humanité, un particulier qui vaut et qui reflète le général, celui qui sait tout, celui qui est tout.

Pour le plan de l'expression, nous avons mentionné quelques particularités des *Contemplations* à cet égard, et à l'égard du rapport entre ce plan et le plan du contenu de l'ouvrage. Nous avons en plus montré que de façon générale le rythme, défini par des retours réitérés, est la principale composante du plan de l'expression de tout discours, et qu'il participe efficacement au *faire éprouver* dans la mesure où il est doté d'une dimension proprioceptive, qui est au centre de la sémosis élémentaire, et où, tout en bénéficiant du sens, de la valeur, et étant ressenti par le corps sensible, il est a-sémantique, indéterminé et libre du point de vue du contenu axiologique et donc ouvert à de larges identifications. Dans un discours excellemment rythmique comme *Les Contemplations*, cet effet passionnel est sans nul doute à l'apogée partout dans le recueil.

Au niveau de la microstructure, nous avons examiné les expressions déictiques, le mode d'énonciation à vue microscopique, la présupposition et les figures de rhétorique.

Concernant les expressions déictiques, nous avons constaté qu'elles sont omniprésentes dans *Les Contemplations*. Nous avons fait l'hypothèse que ce sont les expressions déictiques qui sont les principaux "responsables" linguistiques dans la

"contagion" passionnelle entre le locuteur et le lecteur, dans la mesure où elles impliquent un "espace de co-référence" et le partage du même "champ de présence" et du même "espace tensif", d'où la synchronisation des "flux perceptifs" et la "synchronisation affective". Cela est valable pour tout discours où les expressions déictiques sont nombreuses, ce qui semble l'une des propriétés de la poésie lyrique, dont *Les Contemplations*.

L'étude détaillée du mode d'énonciation a montré que l'énonciation des *Contemplations* est caractérisée par la plasticité : non seulement un seul pronom renvoie à des contenus différents, mais aussi un seul contenu correspond à des pronoms divers. En effet, dans ce recueil, la valeur des pronoms se rapproche, voire se confond : il s'agit d'une instance désappropriée qui s'éclate en des pronoms variés. Cette propriété est peut-être celle de la poésie lyrique en général, où le lecteur s'identifie tour à tour à différents pronoms. Le lexème « on », vu sa fréquence élevée dans le recueil et vu sa singularité qui lui permet de bénéficier des contenus variés et indéfinis et de favoriser le passage entre les pronoms, joue un rôle important dans la plasticité énonciative. Mais il semble que ce qui intervient surtout en matière, ce soit le sémème « on » qui appartiendrait non pas à la microstructure, mais à la macrostructure. Le « on » participe aux stratégies lyriques du *faire éprouver* puisqu'il est une proposition d'identification ouverte et indéterminée (soit le « je », soit le « tu », soit le « il », soit l'un et l'autre, sans règle de syncrétisme entre les trois), et qu'il offre donc une instance d'accueil pour l'éprouvé qui est exposé.

En outre, la présupposition de plusieurs dimensions du lecteur se fait remarquer dans *Les Contemplations* : dimensions cognitive, perceptive, actionnelle, passionnelle, énonciative. Souvent accompagnées du temps présent et du pronom généralisateur « vous », et s'appliquant aux scènes figuratives, ces dimensions servent de marqueurs qui manifestent la présupposition, c'est-à-dire qu'il n'y a pas seulement la présupposition, mais aussi, en plus, l'instruction textuelle pour enclencher le processus de reconstruction du contenu présupposé par le lecteur. Puisque ces marqueurs sont nombreux et pressants, il ne s'agit pas des accidents locaux du discours, mais d'une véritable tactique énonciative du partage passionnel. C'est comme si l'énonciateur parlait des faits déjà partagés et assumés dualement entre auteur et lecteur, comme hors débat et hors doute. De cette manière, l'énonciateur *fait devoir* au lecteur : celui-ci *ne peut pas ne pas croire, et ne peut pas ne pas éprouver*.

En ce qui concerne les figures de rhétorique, nous les avons considérées comme l'une des composantes majeures du niveau figuratif du discours poétique. Hugo qui remet en cause la rhétorique classique, atteint le summum de la rhétorique avec certains procédés comme les figures : il défigure et refigure. Les figures, chez Hugo, organisent l'ensemble de son discours, traduisent sa vision du monde et forment une manière de vivre : dans *Les Contemplations*, la métaphore mène à l'"universelle analogie", la comparaison à des scènes figuratives vivantes, l'antithèse structure le recueil dans son intégralité, l'oxymore conduit à un monde unifié par la conciliation des contraires, la personnification signale un univers animiste, etc. Les figures condensent et sensibilisent les valeurs discursives, créent des images saisissantes qui éveillent la perception, et à partir d'un "champ de présence" original *font éprouver* des passions inouïes.

Les formes passionnelles proposées dans *Les Contemplations* sont partagées avec les lecteurs, par la force avec laquelle elles sont exprimées, certes, mais aussi et surtout par l'intermédiaire d'autres phénomènes discursifs tels que ceux que nous avons étudiés. Ces motifs ne sont bien évidemment pas exhaustifs, mais ils nous ont semblé parmi les plus importants. Aussi les passions dépassent-elles le cadre de l'énoncé et affectent-elles l'énonciation même : le sujet-éprouvant *fait assumer* son identité passionnelle aux énonciataires. En outre, le rapport relativement direct entre l'intensité des passions et l'abondance des procédés dans le recueil de Hugo est significatif.

L'étude du partage passionnel, comme celle de l'établissement des formes passionnelles, pourrait évidemment aller beaucoup plus loin en élargissant le corpus, notamment dans un cadre interculturel.

Par ailleurs, nous avons insisté sur l'un des autres aspects de l'effet illocutoire des *Contemplations*, à savoir le *faire devoir*. Avec différentes stratégies, l'énonciateur emprisonne le lecteur dans l'engrenage de son propre raisonnement : la présence explicite de la modalité déontique tout au début de l'ouvrage, dans la préface (« Ce livre doit être lu... ») ; l'image du lecteur dans la préface (si le lecteur n'accepte pas le raisonnement de l'énonciateur, il sera considéré comme « insensé ») ; le syllogisme de la préface (au détriment de l'enthymème) ; l'abondance de la présupposition dans les poèmes mêmes ; l'interrogation rhétorique, etc. C'est-à-dire que le discours des *Contemplations* est un discours saturé, avec peu d'espaces blancs à remplir par le lecteur, qui *ne peut pas ne pas*

accepter, ne peut pas ne pas croire, ne peut pas ne pas éprouver. En effet, le sujet désespéré qui a été fragile et passif vis-à-vis du destinataire, est actif par rapport au lecteur : le destinataire enferme le sujet dans le *ne pas pouvoir ne pas faire*, et le sujet fait la même chose avec le lecteur.

En outre, nous avons expliqué que *Les Contemplations* sont caractérisées par la multiplicité des niveaux de signification : non seulement elles se trouvent entre l'espoir et le désespoir, entre le doute et la foi, mais aussi elles sont dotées d'un genre hybride, d'une énonciation plurielle et variée, d'un ethos composé... Ce recueil est placé entre le singulier et le reproductible, entre le temporel et l'intemporel, entre l'assomption et la non assomption, entre l'objectivité et la subjectivité. Cette multiplicité, parfois contradictoire, fait preuve que l'énonciateur effectue des opérations multiples, voire contradictoires. Cela implique des effets de sens particuliers : de la même manière que le discours s'éclate en une multitude d'instances, d'instantanés, de voix, de facettes et d'émotions, le lecteur voit son identité éclatée, démultipliée, fragmentée et en perpétuel devenir, car il fluctue entre ces différents niveaux de signification. Dans ce recueil, il s'agit d'un jeu perpétuel des forces compétitives, d'une tension constante, d'un dynamisme conflictuel, d'une sémiotique sans fin. En réalité, la dissolution de toutes ces hétérogénéités pour arriver à un tout homogène et cohérent s'applique à l'écroulement de la solidité discursive au profit de la plasticité discursive. C'est ainsi que tout s'enchevêtre et que tout se correspond dans cet ouvrage : c'est ce que nous avons spécialement vu avec les nombreuses métaphores attributives et avec les pronoms personnels qui se confondent.

Sur le plan théorique, ce travail pourrait contribuer aux théories du langage au sens large et, plus spécifiquement, à la sémiotique. Pour les théories du langage, (i) nous avons proposé une nouvelle conception de l'autobiographie, qui met en avant la "promesse" au détriment du "contrat", et qui se contente de la présence d'une "promesse autobiographique" prononcée par l'auteur, quelles que soient les différentes caractéristiques de l'ouvrage au niveau du contenu ou au niveau de la forme ; (ii) nous avons construit un "triangle de légitimation" qui est, à nos yeux, pertinent pour tout discours, quel qu'en soit le langage : il montre qu'il s'établit une interdépendance entre la sémiotique, le genre et le mode d'énonciation de chaque discours, de telle sorte que chacune

de ces macro-composantes discursives légitime les deux autres et qu'elle en est légitimée ; (iii) suite aux débats sur l'éthos discursif et l'éthos prédiscursif⁹⁴³, nous avons défini un nouveau type d'éthos, qui est paradiscursif, celui qui se construit dans le paratexte, et qui surdétermine l'éthos discursif.

L'intérêt de ce travail pour la sémiotique à proprement parler, nous semble-t-il, pourrait se résumer dans les trois points suivants : (i) ce qui a le plus manqué à la sémiotique des passions, par exemple comparativement à la sémiotique de l'action, ce sont les "analyses concrètes" ; et ce travail était, peut-être de façon assez implicite, une mise à l'épreuve de la théorie sémiotique, d'une part en raison de la dimension du corpus (c'est une macro-analyse passionnelle), et d'autre part, parce qu'il teste plusieurs approches possibles du domaine passionnel : les "codes" déjà établis comme les codes perspectifs, modaux, somatiques, thymiques, figuratifs, rythmiques et aspectuels, mais aussi la dimension temporelle à laquelle nous avons attribué un statut privilégié pour l'étude des passions, et l'examen du parcours du sujet passionné, c'est-à-dire l'analyse syntagmatique des passions qui se manifestent progressivement dans le discours ; (ii) nous avons insisté sur l'hypothèse tensive, et tout ce qui s'y rapporte : l'intensité et l'extensité, les modes d'efficiences du *survenir* et du *parvenir*, la concession et l'implication, la surprise et l'attente, etc. Nous avons vu que ces concepts sont tout à fait opératoires et efficaces, bénéficiant d'une valeur explicative et/ou pédagogique remarquable. L'importance du point de vue tensif pour l'étude des passions, réside dans le fait qu'il permet de représenter le devenir des passions, leur ascendance et leur décadence, en liaison avec le système de valeurs. Nous avons également montré que certains phénomènes sémiotiques apparemment catégoriels, sont dotés d'un dynamisme tensif : par exemple, le rapport entre le sujet et le non-sujet, ou certains rapports entre les positions du carré sémiotique ; (iii) nous avons défini la pragmatique de telle manière qu'elle s'intègre à la sémiotique, c'est-à-dire que la sémiotique peut aussi bien porter sur le texte, ses structures, ses formes et ses articulations que sur la communication. Et au-delà de l'étude du phénomène du partage passionnel dans une seule œuvre, nous avons essayé d'établir quelques éléments qui permettraient d'examiner le partage passionnel dans d'autres discours aussi. En réalité, la plupart des motifs pragmatiques identifiés dans ce travail pourraient être rapportés aux motifs de la

⁹⁴³ Voir ARISTOTE, 1991 (IV^e siècle av. J.-C.), p. 22-23 et p. 108 ; Erving GOFFMAN, 1973, p. 23 ; Pierre BOURDIEU, 1982, pp. 103-107 ; Oswald DUCROT, 1984, pp. 199-201 ; Dominique MAINGUENEAU, 1993, p. 138 et 2004, p. 222 ; Ruth AMOSSY, 2009 (2000), p. 81 ; Patrick CHARAUDEAU, 2005, p. 89.

manifestation passionnelle identifiés par Jacques Fontanille : le rythme et la somatisation aux codes rythmiques et aux codes somatiques, les déictiques aux codes perspectifs, les figures aux codes figuratifs, le *faire croire* et le *faire devoir* aux codes modaux, le *faire éprouver* aux codes thymiques. Pourtant le genre, le mode d'énonciation, l'ethos, la présupposition n'ont pas d'équivalents directs dans les codes passionnels. Il semble pertinent d'envisager des codes reliés à ces faits discursifs pour l'étude des formes mêmes des passions. Existe-t-il des formes passionnelles spécifiques à chaque genre, ou des organisations génériques typiques des passions ? Au-delà des codes perspectifs, quels sont les liens entre les passions et les modes d'énonciation ? Quel rôle joue l'ethos dans la manifestation des formes passionnelles ? Quels rapports s'instaurent-ils entre la présupposition et la manifestation des formes passionnelles ? Par ailleurs, le partage passionnel est un phénomène tensif : il a trait à des accélérations et des ralentissements, à des augmentations et des diminutions. Nous n'avons pu dans ce travail qu'esquisser les rapports entre le partage passionnel et la sémiotique tensive, ce qui mérite certainement d'être approfondi.

La sémiotique s'intéresse aussi bien à ce qu'il y a de commun entre plusieurs textes qu'à ce qu'il y a de singulier dans chaque texte. Par exemple, dans notre travail, l'étude des *Contemplations* a permis à la fois d'élucider certaines particularités de cette œuvre littéraire, et de fournir des éclairages sur le contenu des passions comme l'espoir et le désespoir, ainsi que sur le phénomène du partage passionnel et des procédés qui y sont liés, de façon générale. Ce rapport entre la singularité et la généralité a aussi été au cœur des réflexions de Greimas, à qui nous laissons la parole pour finir notre travail : le « *modèle méthodologique* [...] le mieux adapté à la stratégie de la recherche sémiotique [...] consiste, à chaque fois qu'on se trouve en présence d'un phénomène non analysé, à construire sa représentation de telle sorte que le modèle en soit plus général que le fait examiné ne l'exige, afin que le phénomène observé s'y inscrive comme une de ses variables. C'est ainsi que la pratique du texte pourra déboucher sur des considérations théoriques qui dépassent sa singularité, en transformant les "problématiques" en concepts opératoires et en paramètres méthodologiques, soumis ultérieurement, cela va de soi, à d'éventuelles confirmations ou infirmations »⁹⁴⁴.

⁹⁴⁴ Algirdas Julien GREIMAS, 1976a, p. 263.

Bibliographie

I) Les œuvres littéraires

1) Le corpus

Édition de référence

HUGO, Victor (2008, première éd. 1995), *Les Contemplations*, présentation par Pierre Laforgue, Paris, Flammarion.

Autres éditions consultées

HUGO, Victor (1922, éd. originale 1856), *Les Contemplations*, 3 vol., d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par Joseph Vianey, Paris, Hachette.

HUGO, Victor (1964, éd. originale 1856), *Les Contemplations*, 2 t., texte établi et présenté par Jacques Seebacher, Paris, Armand Colin.

HUGO, Victor (1967, première éd. 1856), *Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques*, t. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 479-832.

HUGO, Victor (1969, éd. originale 1856), *Les Contemplations*, texte établi avec introduction, chronologies des *Contemplations* et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier Frères.

HUGO, Victor (1985, éd. originale 1856), *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes. Poésie*, t. II, présentation de Jean Gaudon, Paris, Robert Laffont, pp. 247-561.

2) Autres ouvrages mentionnés de Hugo

HUGO, Victor (1949, lettres écrites entre 1849-1866), *Correspondance*, t. II, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Albin Michel.

HUGO, Victor (1951), *Pierres* (Vers et Prose), textes totalement inédits rassemblés et présentés par Henri Guillemin, Genève, Milieu du monde.

HUGO, Victor, « Préface » de *Cromwell* (1963, première éd. 1827), dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, pp. 409-454.

HUGO, Victor, « Préface » de *Marion de Lorme* (1963, première éd. 1829), dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, pp. 955-959.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1826), *Odes et Ballades*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 263-574.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1829), *Les Orientales*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 575-707.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1831), *Les Feuilles d'automne*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 709-808.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1835), *Les Chants du crépuscule*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 809-913.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1837), *Les Voix intérieures*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 915-1125.

HUGO, Victor (1964, première éd. 1840), *Les Rayons et les Ombres*, dans *Œuvres poétiques*, t. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 1015-1125.

HUGO, Victor (1967, première éd. 1853), *Les Châtiments*, dans *Œuvres poétiques*, t. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, pp. 1-247.

HUGO, Victor (1969, lettres écrites entre mai 1865 – décembre 1867), *Correspondances*, dans *Œuvres Complètes. Édition chronologique*, t. XIII, Paris, Le club français du livre, pp. 713-911.

HUGO, Victor, HETZEL, Pierre-Jules (1979, lettres écrites entre 1852-1853), *Correspondance*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck.

HUGO, Victor (1984, première éd. 1886), *La Fin de Satan*, texte établi par Evelyn Blewer et Jean Gaudon, Paris, Gallimard.

HUGO, Victor (1985, première éd. 1866), *Les Travailleurs de la mer*, dans *Œuvres complètes. Roman*, t. III, présentation de Yves Gohin, Paris, Robert Laffont, pp. 43-343.

HUGO, Victor (1985, première éd. 1874), *Quatre-vingt-treize*, dans *Œuvres complètes. Roman*, t. III, présentation de Yves Gohin, Paris, Robert Laffont, pp. 785-1065.

HUGO, Victor (1985, première éd. 1878), *Le Pape*, dans *Œuvres complètes, Poésie*, t. III, notice et notes de Jean-Claude Fizaine, Paris, Robert Laffont, pp. 867-909.

HUGO, Victor (1989, première éd. 1942), *Océan* [Choix de poèmes parmi les manuscrits de Victor Hugo, effectués par Paul Maurice], texte établi par René Journet, Paris, Robert Laffont.

HUGO, Victor (1998, première éd. 1862), *Les Misérables*, t. 2, préface et annotation de Guy Rosa, commentaires par Nicole Savy, Paris, Librairie Générale Française.

HUGO, Victor (2002, première éd. 1834), *Littérature et philosophie mêlées*, dans *Œuvres complètes. Critique*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, pp. 45-236.

HUGO, Victor (2002, première éd. 1846), *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes. Critique*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, pp. 237-463.

HUGO, Victor (2002, première éd. 1985), *Proses philosophiques de 1860-1865* [15 textes posthumes publiés entre 1901 et 1937, rassemblés par Yves Gohin], dans *Œuvres complètes. Critique*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, pp. 465-712.

HUGO, Victor, HETZEL, Pierre-Jules (2004, lettres écrites entre janvier 1854-avril 1857), *Correspondance*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck.

3) Autres ouvrages littéraires mentionnés

BAUDELAIRE, Charles (1973, lettres écrites entre janvier 1832-février 1860), *Correspondance*, t. I, Paris, Gallimard, Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles (1975, première éd. 1857), *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, pp. 5-145.

BOREL, Pétrus (2009, première éd. 1832), *Rhapsodies*, notes et présentation de Jacques Carrier, Thurins, Fougerouse.

BRETON, André (1969, première éd. 1952), *Entretiens*, avec André Parinaud *et al*, Paris, Gallimard.

BUTOR, Michel (1999), *Quarante ans de vie littéraire*, 3 vol., entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubaux, Nantes, Joseph K.

BUTOR, Michel (à paraître en 2012), *Transformer le monde par le langage*, entretien avec Amir Biglari, Paris, Gallimard.

CAMUS, Albert (1965, première éd. 1951), *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, pp. 421-709.

CHAR, René (1983, première éd. 1962), *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 337-483.

CHATEAUBRIAND, René (1951, première éd. 1849-1850), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard.

DURAS, Marguerite (1984), *L'Amant*, Paris, Minuit.

ÉLUARD, PAUL (1968, première éd. 1952), *Les Sentiers et les routes de la poésie*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 525-643.

FLAUBERT, Gustave (1988, lettres écrites entre 1851-1858), *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard.

FLAUBERT, Gustave (1991, lettres écrites entre 1859-1868), *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard.

GIDE, André (1996, textes écrits entre 1887-1925), *Journal*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard.

GOETHE, Johann Wolfgang Von (2009, éd. originale 1808), *Faust*, édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat.

HAFEZ, 2001 (XIV^e siècle), *Divan*, Téhéran, Kanoun Agahi Iran Novin.

KHÂGHÂNI (2005, écrit XII^e siècle), *Recueil de poèmes choisis*, par Jamshid Alizâdeh, Téhéran, Farzân Rouz.

LAMARTINE, Alphonse de (2006, première éd. 1849), *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, édition établie, présentée et annotée par Aurélie Loiseleur, Paris, Librairie Générale Française.

LA ROCHEFOUCAULD, François de (1992, première éd. 1665), *Maximes*, Paris, Bordas.

LEIRIS, Michel (1992), *Journal : 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard.

MAUPASSANT, Guy de (1974, première éd. 1880), *Boule de suif*, dans *Contes et nouvelles*, t. I, Paris, Gallimard, pp. 83-121.

MALLARMÉ, Stéphane (2003, première éd. 1896), *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 204-213.

MALLARMÉ, Stéphane (2003), *Entretiens*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 696-719.

MALRAUX, André (1951), *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard.

MICHAUX, Henri (2000, première éd. 1927), *Qui je fus*, précédé de *Les Rêves et la Jambe, Fables des origines* et autres textes, Paris, Gallimard.

MONTAIGNE, Michel de (2009, première éd. 1580-1595), *Essais*, 3 t., présenté par Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard.

MONTESQUIEU (1949, première éd. 1899-1901), *Mes pensées*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, pp. 973-1574.

MUSSET, Alfred de (2007, première éd. 1831), *La Coupe et les lèvres*, dans *Spectacle dans un fauteuil*, Clermont-Ferrand, Paleo, pp. 7-88.

PEREC, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.

PONGE, Francis (1967, première éd. 1942), *Le Parti pris des choses*, précédé de *Douze petits écrits*, et suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard.

PROUST, Marcel (1988, première éd. 1919), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, deuxième partie, dans *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 1-306.

PROUST, Marcel (1988, première éd. 1923), *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, pp. 517-915.

PROUST, Marcel (1992, première éd. 1927), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.

QUENEAU, Raymond (1969, première éd. 1952), *Chêne et chien* suivi de *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard.

RIMBAUD, Arthur (2007, lettres écrites entre 26 mai 1868 - 9 novembre 1891), *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1966, première éd. 1762), *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2006, première éd. 1782), *Les Confessions*, Paris, Larousse.

SAND, George (1978, lettres écrites entre janvier 1855-juin 1856), *Correspondance*, t. XIII, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier Frères.

SAND, George (2004, première éd. 1855), *Histoire de ma vie*, édition établie, présentée et annotée par Martine Reid, Paris, Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1995, première éd. 1983), *Enfance*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1964), *Les Mots*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1978), *Situations*, X, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1990, première éd. 1945), *L'Âge de raison*, Paris, Gallimard.

SEPEHRI, Sohrab (1965), *Le Bruit du pas de l'eau*, disponible sur : <http://www.sohrabsepehri.com>.

TOURNIER, Michel (1978), *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard.

TROYES, Chrétien de (1994, écrit vers 1170), *Érec et Énide*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Peter Florian Dembowski, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 1-169.

VALÉRY, Paul (1960, premières éditions 1941-1943), *Tel quel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, pp. 469-781.

VALÉRY, Paul (1973, premières éditions 1897-1944), *Cahiers*, t. 1, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard.

VIGNY, Alfred de (2007, première éd. 1826), *Poèmes antiques et modernes*, Clermont-Ferrand, Paleo.

VOLTAIRE (1877, première éd. 1755), *L'Orphelin de la Chine*, dans *Œuvres complètes*, théâtre, t. IV, Paris, Garnier Frères, pp. 289-358.

ZOLA, Émile (1985, lettres écrites entre 1884-1886), *Correspondance*, t. V, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

II) La critique hugolienne

AGUETTANT, Louis (2000), *Victor Hugo poète de la nature*, texte établi par Jeanne et Jacques Lonchamp, Paris, L'Harmattan.

AGUETTANT, Louis (2010), *Lecture de La Légende des siècles de Victor Hugo*, Paris, L'Harmattan.

ALBOUY, Pierre (1967), « Introduction », « Notes et variantes », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. II, Paris, Gallimard, pp. IX-LXXIX, pp. 1357-1717.

ALBOUY, Pierre (1976), *Mythographies*, Paris, Corti.

BALAUDÉ-TREILHOU, Catherine (1991), *Hugo*, Paris, Nathan.

BANVILLE, Théodore de (2000, écrit en 1842), « À Victor Hugo », *Les Cariatides*, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Honoré Champion, pp. 226-229.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules (2004, premières éd. 19 et 25 juin 1856), « M. Victor Hugo », dans *Œuvre critique*, t. I, *Les œuvres et les hommes*, vol. 1, Paris, Les Belles Lettres, pp. 679-714.

BARNY, Roger (1994), « *Les Contemplations* (livre cinquième) », dans *Études textuelles* 4, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, pp. 83-98.

BARRÈRE, Jean-Bertrand (1952), *Hugo. L'Homme et l'œuvre*, Paris, Hatier.

BAUDELAIRE, Charles (1976, première éd. 1859), « Théophile Gautier », *Critique littéraire*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 103-128.

BAUDELAIRE, Charles (1976, première éd. 1861), « Sur mes contemporains : Victor Hugo », *Critique littéraire*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 129-141.

BELLUCCI, Franck (1998), *Victor Hugo*, Paris, Ellipses.

BOURGEOIS, René (1976), « Une image majeure des *Contemplations* : le Lion », *Recherches et travaux*, bulletin n° 14, Grenoble, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, pp. 1-6.

BOURGEOIS, René (1978), « Les *Contemplations*, IV, 14 », *Recherches et travaux*, bulletin n° 17, Grenoble, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, pp. 21-29.

BOWMAN, Frank Paul (1971), « Lectures de Victor Hugo, "Eclaircie" : New Criticism, Nouvelle critique, ou... », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 23, Paris, Les Belles Lettres, pp. 145-162.

BROMBERT, Victor (1982), « Victor Hugo : l'auteur effacé ou le moi de l'infini », *Poétique*, n° 52, pp. 417-429.

CAILLOIS, Roger (1952), « Un visionnaire », *Liberté de l'esprit*, n° 28, Paris, p. 43.

CANIVENC, Pierre (1985), « L'imagination du temps chez Victor Hugo », *Europe*, vol. 63, n° 671, Paris, Europe et Messidor/Temps Actuels, pp. 40-46.

CELLIER, Léon (1968), « Autour des *Contemplations* : George Sand et Victor Hugo », *Archives des lettres modernes*, n° 44, Dives-sur-Mer, Minard.

CELLIER, Léon (1969), « Introduction », dans *Les Contemplations*, Paris, Garnier Frères, pp. I-XXXVII.

CHAMARAT, Gabrielle (1998, première éd. 1966), « Préface », *Les Contemplations*, Paris, Garnier Frères, pp. 5-44.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (1998), *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2001a), « Présentation », *Les Contemplations de Victor Hugo*, Paris, Librairie Générale Française, pp. 5-22.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2001b), « Préface », *Les Contemplations*, Paris, Gallimard.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2001c), « La coupure des *Contemplations* », dans Jean-Marc Houpert, Paule Petitier (textes réunis par), *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 177-193.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2001d), *Les Contemplations de Victor Hugo*, Paris, Gallimard.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (textes réunis et présentés par) (2006a), *Victor Hugo 6 : l'écriture poétique*, Caen, Lettres modernes Minard.

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2006b), « Avant propos », « La poésie saxifrage », dans Ludmila Charles-Wurtz (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo 6 : l'écriture poétique*, Caen, Lettres modernes Minard, pp. 5-8, pp. 95-122.

COCTEAU, Jean (1952), « On s'agenouille », *Liberté de l'esprit*, n° 28, Paris, p. 40.

COMBET, Georges (1984), « Les parallélismes de "Booz endormi" », dans Michel Grimaud (textes réunis par), *Victor Hugo 1 : approches critiques contemporaines*, Paris, Lettres modernes, pp. 81-99.

CORSETTI, Jean-Paul (1986), « Vertige de Dieu et miroir d'images dans *Les Contemplations* », *Lez Valenciennes*, n° 11, Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 51-61.

DEBAILLY, Pascal, CARLIER, Christophe, LEMEUNIER, Aude (1998), *Profil d'une œuvre : Les Châtiments de Victor Hugo*, Paris, Hatier.

DECAUX, Alain (2011, première éd. 1984), *Victor Hugo*, Paris, Perrin.

DECROIX, Olivier (2002), « Construction et contradiction du mouvement poétique dans le cinquième livre des *Contemplations*, "En marche" », n° 1, *Année Victor Hugo*, Mont-de-Marsan, Eurédit, pp. 81-96.

DURAND, Pascal (2005), *L'Art d'être Hugo : lecture d'une poésie siècle*, Arles, Actes sud.

DUVAL, Georges (1888), *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*, Paris, A. Piaget.

ÉLUARD, PAUL (1968, première éd. 1952), « Hugo, poète vulgaire », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 920-924.

FILLIPETTI, Sandrine (2011), *Victor Hugo*, Paris, Gallimard.

FOURNET, Didier (2001), *Victor Hugo : Les Contemplations*, Rosny, Bréal.

GAILLARD, Pol, LASTER, Arnaud (2000), *Profil d'une œuvre : « Les Contemplations » de Victor Hugo*, Paris, Hatier.

- GAUDON, Jean (1974), « La mort du livre », *L'Arc*, n° 57, Aix en Provence, pp. 86-91.
- GAUDON, Jean (1985), « Présentation », dans *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie*, t. II, Paris, Robert Laffont, pp. I-V.
- GAUDON, Jean (1997), « Prophétisme et utopie : le problème du destinataire dans *les Châtiments* », *Seggi e Ricerche di Letteratura Francesese*, XVI, Rome.
- GAUDON, Jean (2003, première éd. 1985), *Victor Hugo. Le Temps de la contemplation*, Paris, Honoré Champion.
- GAUTIER, Théophile (1868), « Rapport sur les progrès de la poésie », dans *Rapport sur le progrès des lettres : recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, pp. 67-141 ; disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74962d>.
- GÉLY, Claude (1986), « Le signe floral dans la poésie hugolienne des "Odes" aux "Contemplations" », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Française*, n° 38, Paris, Les Belles Lettres, pp. 241-256.
- GÉLY, Claude (1993, première éd. 1969), *La Contemplation et le rêve : Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris, Nizet.
- GÉLY, Claude (1996), « Léopoldine Hugo et *Les Contemplations* : "en transparence d'avatar"... », dans Jean-Louis Cabanès (textes recueillis par), *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 65-71.
- GÉLY, Claude (2004, première éd. 1994), « *Les Misérables* et *Les Contemplations*. La traversée du tombeau », dans Pierre Brunel (textes rassemblés par), *Hugo. Les Misérables*, actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 19 novembre 1994, Mont-de-Marsan, Eurédit, pp. 7-16.
- GEORGEL, Pierre (1967a), *L'Album de Léopoldine Hugo*, Villequier, Musée Victor Hugo.
- GEORGEL, Pierre (1967b), *Léopoldine Hugo. Une jeune fille romantique*, Villequier, Musée Victor Hugo.
- GLEIZE, Jean-Marie, ROSA, Guy (1976), « "Celui-là". Politique du sujet poétique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, n° 25, Paris, Larousse, pp. 83-98.
- GOHIN, Yves (1968), « Sur l'emploi des mots "immanent" et "immanence" chez Victor Hugo », *Archives des lettres modernes*, n° 94, Dives-sur-Mer, Minard.
- GOHIN, Yves (1983), « La plume de l'ange. Analyse du manuscrit d'un poème des *Contemplations* (VI, 15) », *Littérature*, n° 52, Paris, Larousse, pp. 4-39.
- GOHIN, Yves (1989), « Tu vois cela d'ici », dans Madeleine Blondel, Pierre Georgel (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo et les images*, Dijon, Aux amateurs de livres, pp. 197-204.

GREENBERG, Wendy Nicholas (1985), *The Power of Rhetoric. Hugo's Metaphor and Poetics*, New York, Peter Lang.

GRYNER, Colette (2005), « Structures temporelles dans *Les Contemplations*. Les poèmes du souvenir », dans Florence Naugrette et Guy Rosa (textes réunis par), *Victor Hugo et la langue*, Paris, Bréal, pp. 87-105.

HOVASSE, Jean-Marc (2007), « Les signes de Hugo au cygne de Baudelaire », dans Claude Millet, Florence Naugrette, Agnès Spiquel (études réunies par), *Choses vues à travers Hugo : Hommage à Guy Rosa*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 367-376.

HOVASSE, Jean-Marc (2009), « Les *Châtiments* de Rimbaud », dans André Guyaux (études réunies par), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Classiques Garnier, pp. 33-51.

HUGUET, Edmond (1905), *La couleur la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette.

JOURNET, René, ROBERT, Guy (1955), *Autour des « Contemplations »*, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 14, Paris, Les Belles Lettres.

JOURNET, René, ROBERT, Guy (1958), *Notes sur « Les Contemplations »*, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 21, Paris, Les Belles Lettres.

LAFORGUE, Pierre (2001), *Hugo. Romantisme et révolution*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises.

LAFORGUE, Pierre (2002), « *Les Contemplations, Les Fleurs du Mal*, ou le romantisme des années 1850 », Colloque *Les Fleurs du mal, Cahiers Textuels*, n° 25, pp. 211-225.

LAFORGUE, Pierre (2004), « Les yeux crevés d'Œdipe, ou poésie et contemplation », dans Pierre Georgel, Delphine Gleizes, Stéphane Guégan *et al.* (dir.), *L'Œil de Hugo*, Paris, Cendres, pp. 403-412.

LAFORGUE, Pierre (2008, première éd. 1995), « Introduction » et « Notes », dans *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, pp. 5-20 et pp. 399-439.

LASTER, Arnaud (1981), *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française.

LASTER, Arnaud (2002), *Victor Hugo : un poète*, Paris, Gallimard.

LE BLANC, Claudine, MIR-SAMII, Reza (2001), *Victor Hugo : Inde et Iran*, Paris, Maisonneuve et Larose.

LE FEUVRE, Anne (2002, première éd. 2001), *Les Contemplations : Victor Hugo*, Paris, Nathan.

- LEJEUNE, Philippe (1968), « L'Ombre et la lumière dans *Les Contemplations* », *Archives des lettres modernes*, n° 96, Dives-sur-Mer, Minard.
- LEROUX, Yves (2004), « La poésie du deuil chez Victor Hugo et André Marcou », dans Catherine Mayaux (textes réunis et présentés par), *La Réception de Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 94-100.
- LIOUVILLE, Mathieu (2006), « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans Ludmila Charles-Wurtz (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo 6 : l'écriture poétique*, Caen, Lettres modernes Minard, pp. 123-144.
- MARÉCHAL, Joseph (1999), *Victor Hugo : Dictionnaire de ses idées, ses jugements, ses humeurs*, Lyon, Bellier.
- MARTIN, Jacques, BAFARO, Georges, SAUVAGE, Pierre *et al.* (1982), *Analyses et réflexions sur Les Contemplations (Livres IV et V) de Victor Hugo. La vie et la mort*, Paris, Ellipse.
- MAUREL, Jean (2006), *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Ellipses.
- MAURIAC, François (1952), « Le massif d'où viennent tous les fleuves », *Liberté de l'esprit*, n° 28, Paris, p. 37-38.
- MAUROIS, André (1985, première éd. 1954), *Olympio ou la Vie de Victor Hugo*, Paris, Hachette.
- MAYAUX, Catherine (textes réunis et présentés par) (2004), *La Réception de Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MESCHONNIC, Henri (1977), *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1985), « Hugo », *Europe*, vol. 63, n° 671, Paris, Europe et Messidor/ Temps Actuels, pp. 3-5.
- MILLET, Claude (2006), « Figures du rythme », dans Ludmila Charles-Wurtz (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo 6 : l'écriture poétique*, Caen, Lettres modernes Minard, pp. 11-44.
- MILLET, Claude (2007), « Bloc, événement », dans Claude Millet, Florence Naugrette, Agnès Spiquel (études réunies par), *Choses vues à travers Hugo : Hommage à Guy Rosa*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 93-108.
- MOREAU, Pierre (1962a), « *Les Contemplations* de Victor Hugo ou le temps retrouvé », *Archives des lettres modernes*, n° 41, Dives-sur-Mer, Minard.
- MOREAU, Pierre (1962b), « Paysages introspectifs chez Victor Hugo », dans *Centenaire des Misérables. Hommage à Victor Hugo*, Strasbourg, Bulletin de la faculté des Lettres de Strasbourg, pp. 9-25.

PACHE, Raphaëlle (2000), *Le Grotesque : la beauté du réel. Œuvres narratives de Hugo et Gogol*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8.

PAULHAN, Jean (1952), « À chaque rencontre, je le vois grandir », *Liberté de l'esprit*, n° 28, Paris, p. 39.

PÉGUY, Charles (1992, première éd. 1910), *Victor-Marie, comte Hugo*, dans *Œuvres en prose complètes*, t. III, édition présentée, établie et annotée par Robert Burac, Paris, Gallimard, pp. 161-345.

PLANCHE, Gustave (1856), « *Les Contemplations* de M. Victor Hugo », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai, Paris, pp. 413-433.

PRAT, Marie-Hélène (2000), « Le monde des titres dans *Les Contemplations* », *À plus d'un titre, les titres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Université Jean Moulin-Lyon III, CERIC, pp. 187-196.

RAFFIN, Sandrine (1999), « Des filles réelles aux filles virtuelles. La gloire des *Contemplations* de Victor Hugo », dans *Masculin / féminin. Le XIX^e siècle à l'épreuve du genre*, Toronto, Centre d'études romantiques Joseph Sablé, pp. 23-40.

RIFFATERRE, Michael (1985), « Sémiosis hugolienne », dans Jacques Seebacher, Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux*, Paris, Seghers, pp. 38-57.

ROSA, Guy (1985), « Du "moi-je" au mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo », dans Jacques Seebacher, Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux*, Paris, Seghers, pp. 267-285.

ROSA, Guy (1988), « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole », *Romantisme*, n° 60, Paris, Armand Colin, pp. 37-56.

ROSA, Guy (2004), « "De la taupe au lynx" : l'extension du domaine du visible dans la poésie de Hugo », dans Pierre Georgel, Delphine Gleizes, Stéphane Guégan *et al.* (dir.), *L'Œil de Hugo*, Paris, Cendres, pp. 413-440.

ROY, Claude (1974), « Victor Hugo », dans *Les soleils du romantisme*, Paris, Gallimard, pp. 215-283.

SEEBACHER, Jacques (1964), « Introduction », dans *Les Contemplations*, t. 1, Paris, Armand Colin, pp. III-XLI.

SEEBACHER, Jacques, UBERFELD, Anne (sous la dir.) (1985), *Hugo le fabuleux*, Paris, Seghers.

SEEBACHER, Jacques (1993), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

SE-HONG, Yun (1994), *Le Vers de Victor Hugo dans Les Contemplations : étude stylistique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 4.

SOUCHON, Paul (choisies et présentées par) (1949), *Pages d'amour de Victor Hugo : Pour Adèle Foucher, Juliette Drouet, Madame Biard, Judith Gautier et quelques autres*, Paris, Albin Michel.

UBERSFELD, Anne (2006), « Enquête sur l'impair », dans Ludmila Charles-Wurtz (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo 6 : l'écriture poétique*, Caen, Lettres modernes Minard, pp. 45-58.

VADÉ, Yves (1996), « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 85-99.

VALÉRY, Paul (1957, diffusé sur Radio Paris 1935), « Victor Hugo, créateur par la forme », *Variété*, dans *Œuvres*, t. 1, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, pp. 583-590.

VANOOSTHUYSE, François (2004), « Espaces, formes, objets des *Contemplations* », dans Pierre Georgel, Delphine Gleizes, Stéphane Guégan *et al.* (dir.), *L'Œil de Victor Hugo*, Cendres, pp. 375-401.

VAN TIEGHEM, Philippe (1985), *Victor Hugo un génie sans frontières : Dictionnaire de sa vie et de son œuvre*, Paris, Larousse.

VERHAEREN, Émile (2002, première éd. 1927), *Hugo et le romantisme*, édition présentée par Paul Gorceix, Paris, Complexe.

VEUILLOT, Louis (1886), *Études sur Victor Hugo*, Paris, Bruxelles, Genève, V. Palmé ; disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220637d>.

VIANEY, Joseph (1922), « Introduction », dans *Les Contemplations*, vol. 1, Paris, Hachette, pp. IX-C.

VIGNEST, Romain (2011), *Victor Hugo et les poètes latins : poésie et réécriture pendant l'exil*, Paris, Classiques Garnier.

ZHANG, Yingxuan (2008), *Lire Victor Hugo, une rhétorique du romantisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 4.

III) Les ouvrages théoriques (sémiotique, linguistique, pragmatique, philosophie, psychanalyse, sociologie, théorie littéraire)⁹⁴⁵

ABDO, Bassam (1998), *Contribution à l'étude de la passion dans l'œuvre de Flaubert : Madame Bovary*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8.

ABLALI, Driss, BADIR, Sémir (textes réunis et présentés par) (2009), *Analytiques du sensible : Pour Claude Zilberberg*, Limoges, Lambert-Lucas.

ABLALI, Driss, DUCARD, Dominique (sous la dir.) (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

ADAM, Jean-Michel (1976), *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse.

ADAM, Jean-Michel, BONHOMME, Marc (2007, première éd. 1997), *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin.

ALONSO ALDAMA, Juan, MONTANARI, Federico (1995), « L'attente de l'événement. À propos du concept "ultimatum" », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 77-89.

ALONSO ALDAMA, Juan (2006), « Les temps de la vengeance : passions de la mémoire », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 475-484.

AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique (sous la dir.) (2003), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

AMOSSY, Ruth (2009, première éd. 2000), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.

ANDRÉ, Jacques (sous la dir.) (2000), *Le Temps du désespoir*, Paris, Presses Universitaires de France.

ANDRÉ, Jacques (2000), « Introduction. Présence du désespoir », dans André Jacques (dir.), *Le Temps du désespoir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 9-24.

ANSCOMBRE, Jean-Claude, DUCROT, Oswald (1988), *L'Argumentation dans la langue*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1995), « Morphologie et représentation événementielle : le

⁹⁴⁵ Les références qui portent sur des ouvrages précis, mais qui ont, à nos yeux, une portée théorique générale, sont aussi indiquées ici.

cas des noms de sentiment et d'attitude », *Langue française*, n° 105, Paris, Larousse, pp. 40-54.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1996), « Noms de sentiment, noms d'attitude et noms abstraits », dans Nelly Flaux, Michel Glatigny, Didier Samain (textes réunis par), *Les Noms abstraits. Histoire et théories*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 257-273.

AQUIEN, Michèle (2001), « lyrisme », « registre », dans Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, p. 255, p. 355.

ARISTOTE (1990, écrit IV^e siècle av. J.-C.), *Poétique*, texte établi et traduit par Jean Hardy, Paris, Gallimard.

ARISTOTE (1991, écrit IV^e siècle av. J.-C.), *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Gallimard.

ARISTOTE (2004, écrit IV^e siècle av. J.-C.), *Éthique à Nicomaque*, traduction et présentation par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion.

ARMENGAUD, Françoise (2007, première éd. 1985), *La Pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France.

AROUI, Jean-Louis (2003), « Hyper-rime et métrime en poésie française au XIX^e siècle », dans Jean-Louis Aroui (textes réunis et édités par), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique*, Paris, Honoré Champion, pp. 415-440.

ARRIVÉ, Michel (1982), « La sémiotique littéraire », dans Jean-Claude Coquet, Michel Arrivé, Claude Calame *et al.*, *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, pp. 127-150.

ARRIVÉ, Michel, COQUET, Jean-Claude (sous la dir.) (1987), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

ARRIVÉ, Michel (1993), « Souvenirs scientifiques et autres sur A. J. Greimas », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 13-23.

ARRIVÉ, Michel (2005), *Verbes sages et verbes fous*, Limoges, Lambert-Lucas.

ARRIVÉ, Michel (2007), *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, Presses Universitaires de France.

ATHARI, Marzieh (2006), *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8.

ATLANI, Françoise (1984), « On l'illusionniste », dans Françoise Atlani, Laurent Danon-Boileau, Almuth Grésillon (dir.), *La Langue au ras du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 13-29.

- AUROUX, Sylvain (sous la dir.) (2002, première éd. 1990), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, t. 1 et 2, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- AUSTIN, John Langshaw (1970, éd. originale 1962), *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil.
- BACHELARD, Gaston (1993, première éd. 1931), *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock.
- BADIR, Sémir (1998), « Spécificité du rhétorique de Roland Barthes à François Rastier », dans Michel Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 59-79.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984, éd. originale 1979), *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard.
- BALLABRIGA, Michel (sous la dir.) (1998), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud.
- BALLABRIGA, Michel (1998), « Sémantique et tropologie », dans Michel Ballabriga, *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 17-31.
- BALLY, Charles (1965, première éd. 1932), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1981, première éd. 1961), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, pp. 7-33.
- BARTHES, Roland (1984), *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (2002, première éd. 1970), « L'ancienne rhétorique », dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, pp. 527-601.
- BASTIDE, Françoise (1986a), « Aspectualisation », « Objet », « Présence », « Spatialisation », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, pp. 19-20, p. 155, p. 176, p. 208.
- BASTIDE, Françoise (1986b), « Les logiques de l'excès et de l'insuffisance », *Actes sémiotiques-documents*, VIII, n° 79-80, Paris, E.H.E.S.S.-C.N.R.S.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (sous la dir.) (1984), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas.

- BELLE-ISLE, Francine (1993), « La passion de la honte dans *Les Confessions* de J.-J. Rousseau », *Protée*, vol. 21, n° 2, *Sémiotique de l'affect*, Québec, pp. 31-36.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002), *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri (2007, première éd. 1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BERGSON, Henri (2009, première éd. 1938), *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BERLET, Jean-Luc (2005), *Au-delà du désespoir*, Paris, L'Harmattan.
- BERTIN, Éric (2007), « Penser la stratégie dans le champ de la communication. Une approche sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 110, disponible sur : <http://revue.unilim.fr/nas/document.php?id=70> (consulté le 26/07/2010).
- BERRENDONNER, Alain (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.
- BERTRAND, Denis (1984), « Narrativité et discursivité », *Actes sémiotiques*, n° 59, Paris, Institut National de la Langue Française.
- BERTRAND, Denis (1985), *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- BERTRAND, Denis (1990), « La Nuit défigurée. Des figures au sujet dans "La Nuit" de Maupassant », dans Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Felix Thürlemann (édité par), *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, pp. 113-122.
- BERTRAND, Denis (1999), *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Denis (2000a), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BERTRAND, Denis (2000b), *Germinal : Zola*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- BERTRAND, Denis (2002), « Sémiotique littéraire », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 281-319.
- BERTRAND, Denis (2003), « L'extraction du sens. Instances énonciatives et figuration de l'indicible », *Versants*, n° 44-45, Genève, Slatkine, pp. 317-329.

BERTRAND, Denis (2005), « Deixis et opérations énonciatives », *Studia Romanica Tartuensia*, IVa, Tartu, Tartu University Press, pp. 171-185 ; disponible sur : <http://denisbertrand.unblog.fr/files/2009/11/sgdeixis2.pdf>.

BERTRAND, Denis, FONTANILLE, Jacques (sous la dir.) (2006), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France.

BERTRAND, Denis (2006a), « Émotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 397-424.

BERTRAND, Denis (2006b), « Le sens dans *Du sens*. Entre "écran de fumée" et "morsure sur le réel" », *Protée*, vol. 34, n° 1, *Fortune et actualité de Du sens*, Québec, pp. 11-22.

BERTRAND, Denis (2007), « Thymie et enthymème », *Semiotica. Revue de l'Association internationale de sémiotique*, vol. 163, *Les émotions : figures et configurations dynamiques*, sous la direction de Jacques Fontanille, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, pp. 75-84.

BERTRAND, Denis, DÉZÉ, Alexandre, MISSIKA, Jean-Louis (2007), *Parler pour gagner. Sémiotique des discours de la campagne présidentielle de 2007*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques.

BERTRAND, Denis (2008a), « Éthique et sémiotique du sujet », *Protée*, vol. 36, n° 2, *Éthique et sémiotique du sujet*, Québec, pp. 39-49.

BERTRAND, Denis (2008b), « Entre catachrèse et métaphore : la figuration du discours », dans Ursula Bähler, Ruth Gantert et Rita Catrina Imboden (éds), *Penser les métaphores*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 13-26.

BERTRAND, Denis (2009), « Structure et sensibilité », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 112, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2848> (consulté le 14/04/2009).

BEYAERT-GESLIN, Anne (2009), « Sémiotique des passions », dans Driss Ablali, Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 55-60.

BIGIRIMANA, Concilie (2009), *Révolte et résignation dans le roman de l'après-guerre (1945-1953)*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.

BONHOMME, Marc (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion.

BONHOMME, Marc (2010), « La rhétorique des figures », *Protée*, vol. 38, *Le groupe μ : entre rhétorique et sémiotique*, Québec, pp. 65-74.

- BORDAS, Éric, BAREL-MOISAN, Claire *et al.* (2006, première éd. 2002), *L'Analyse littéraire*, Paris, Arman Colin.
- BORDRON, Jean-François, FONTANILLE, Jacques (2000), « Présentation », *Langages*, n° 137, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Paris, Larousse, pp. 3-15.
- BORDRON, Jean-François (2007), « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838> (consulté le 25/08/2010).
- BORDRON, Jean-François (2009), « Sémiotique de l'action », dans Driss Ablali, Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 49-54.
- BORDRON, Jean-François (2011), « Phénoménologie et sémiotique : théories de la signification », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 114, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3733> (consulté le 12/07/2011).
- BOUDON, Pierre (2000), « Entre rhétorique et dialectique : la constitution des figures d'argumentation », *Langages*, n° 137, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, sous la direction de Jean-François Bordron et Jacques Fontanille, Paris, Larousse, pp. 63-86.
- BOUKHELOUF, Sabiha (1997), *Les Instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8.
- BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens*, Montréal, Balzac.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BRACOPS, Martine (2005), *Introduction à la pragmatique : les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, Bruxelles, De Boeck.
- BRANDT, Per Aage (1991), « La vibration du temps. De l'aspectualité », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Discours aspectualisé*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 165-175.
- BRUNEL, Pierre (2001), *La Critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BRUSSET, Bernard (2000), « Trois figures cliniques du désespoir », dans André Jacques (dir.), *Le Temps du désespoir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 97-117.
- BUTOR, Michel (1981, première éd. 1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit.
- BUTOR, Michel (1982), *Répertoire V*, Paris, Minuit.
- CANNONE Belinda (2001), *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses Universitaires de France.

- CAREL, Marion (préparé par) (2002), *Les Facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé.
- CAREL, Marion (2011), *L'Entrelacement argumentatif. Lexique, discours et blocs sémantiques*, Paris, Honoré Champion.
- CASSIRER, Ernst (1972, éd. originale 1953), *La Philosophie des formes symboliques*, vol. 1, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Minuit.
- CASTELLANA, Marcello (1998), « La peur et l'invisible. Dante Alighieri, Divina Commedia, Inferno, I », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 57, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 5-53.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005), *Le Discours politique*, Paris, Vuibert.
- CHARAUDEAU, Patrick (2008), « Pathos et discours politique », dans Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 49-58.
- CHOI, Yul (1999), *Le Discours énigmatique dans la définition de la folie chez Marguerite Duras. L'amour*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8.
- CIORAN, Émile (1992, éd. originale 1936), *Le Livre des leurres*, traduit du roumain par Grazyna Klewek et Thomas Bazin, Paris, Gallimard.
- CLAUZURE, Émilie (2005), « Effacement du sujet et déresponsabilisation », dans Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan, pp. 71-84.
- COHEN, Jean (2009, première éd. 1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- COHN, Dorrit (1981, éd. originale 1978), *La Transparence intérieure*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil.
- COLAS-BLAISE, Marion (2005), « Figures temporelles et régimes énonciatifs dans *Les Eaux étroites* de Julien Gracq », dans Ursula Bähler, Évelyne Thommen et Christine Vogel (dir.), *Donner du sens. Études de sémiotique théorique et appliquée*, Paris, L'Harmattan, pp. 69-93.
- COLAS-BLAISE, Marion, BEYAERT-GESLIN, Anne (sous la dir.) (2009), *Le Sens de la métamorphose*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- COLLOT, Michel (1997a), *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COLLOT, Michel (1997b), « Poésie », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, pp. 539-548.

- COLLOT, Michel (2005, première éd. 1996), « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 113-125.
- COMBE, Dominique (2005, première éd. 1996), « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 39-63.
- COMTE-SPONVILLE, André (1997), *De l'autre côté du désespoir. Introduction à la pensée de Svâmi Prajnânpad*, Paris, Accarias / L'Originel.
- COMTE-SPONVILLE, André (1999, première éd. 1984), *Le Mythe d'Icare : Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COMTE-SPONVILLE, André (2000), *Le Bonheur, désespérément*, Nantes, Pleins Feux.
- COMTE-SPONVILLE, André (2009, première éd. 2002), *Présentations de la philosophie*, Paris, Albin Michel.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1970, première éd. 1754), *Traité des sensations*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Genève, Slatkine reprints, pp. 37-310.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1970, première éd. 1767), *Traité de l'art d'écrire*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Genève, Slatkine reprints, pp. 189-534.
- COQUET, Jean-Claude, ARRIVÉ, Michel, CALAME, Claude *et al.* (1982), *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette.
- COQUET, Jean-Claude (1982), « L'École de Paris », dans Jean-Claude Coquet, Michel Arrivé, Claude Calame *et al.*, *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, pp. 5-64.
- COQUET, Jean-Claude (1989, première éd. 1984), *Le Discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- COQUET, Jean-Claude (1991), « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Discours aspectualisé*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 195-212.
- COQUET, Jean-Claude (1997), *La Quête du sens : le langage en question*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COQUET, Jean-Claude (2002), « Combinaison et transformation en poésie : Arthur Rimbaud : "Illuminations" », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 321-340.
- COQUET, Jean-Claude (2005), « La sémiotique et les fondements de la signification », dans Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan, pp. 11-28.

- COQUET, Jean-Claude (2007), *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- COSTANTINI, Michel, DARRAULT-HARRIS, Ivan (textes réunis et présentés par) (1996), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan.
- COSTANTINI, Michel, DARRAULT-HARRIS, Ivan (1996), « Vers une sémiotique du continu », dans Michel Costantini et Ivan Darrault-Harris (textes réunis et présentés par), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan, pp. 5-24.
- COSTANTINI, Michel (2010), « Reconnaissance de dette : Jakobson et Lévi-Strauss », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3456> (consulté le 24/08/2010).
- COUÉGNAS, Nicolas (1998), *Sarraute et les personnes pour une sémiotique dialogique*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.
- COURTÉS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette Université.
- COURTÉS, Joseph (2003), *La Sémiotique du langage*, Paris, Nathan.
- CULIOLI, Antoine (1974), « À propos des énoncés exclamatifs », *Langue française*, n° 22, Paris, Larousse, pp. 6-15.
- CULIOLI, Antoine (1984), « Théorie du langage et théorie des langues », dans *E. Benveniste aujourd'hui. Actes du Colloque international du C.N.R.S.*, t. 1, Paris, Peeters, pp. 77-85.
- CULIOLI, Antoine (2002), *Variations sur la linguistique*, entretiens avec Frédéric Fau, Paris, Klincksieck.
- DARRAS, Bernard (sous la dir.) (2008), *Images et sémiologie. Sémiotique structurale et herméneutique*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (1995), « Instabilité et devenir aux marges de la psychose : sémiotique de l'état-limite », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 47-56.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (2006), « Temporalité et instances chez Philippe Jaccottet », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 277-290.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan, KLEIN, Jean-Pierre (2007), *Pour une psychiatrie de l'ellipse*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

- DARRAULT-HARRIS, Ivan, FONTANILLE, Jacques (sous la dir.) (2008), *Les Âges de la vie. Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan, FONTANILLE, Jacques (2008), « Présentation », dans Ivan Darrault-Harris, Jacques Fontanille (dir.) *Les Âges de la vie : Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 1-13.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (2009a), « La rencontre Greimas/Lévi-Strauss : une convergence éphémère ? », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3064> (consulté le 24/08/2010).
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (2009b), « L'angoisse, sa mise en discours », *Enfances et Psy*, n° 42, pp. 40-50.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (2009c), « Sémiotique subjectale », dans Driss Ablali, Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 61-66.
- DÉCOTE, Georges, DUBOSCLARD, Joël (sous la dir.) (1988), *Itinéraires littéraires XIX^e siècle*, Paris, Hatier.
- DEGUY, Michel (1996), « Je-Tu-Il », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 287-297.
- DELORME, Jean (1993), « La sémiotique greimassienne et les études bibliques », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 35-43.
- DESCARTES, René (1969, première éd. 1649), *Les Passions de l'âme*, Paris, Gallimard.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- DESSONS, Gérard (2005, première éd. 1991), *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin.
- DESSONS, Gérard (2005, première éd. 1995), *Introduction à la poétique*, Paris, Armand Colin.
- DESSONS, Gérard (2006), *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, In Press.
- DESSONS, Gérard (2009), « Jean de la Croix : donner à entendre », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 95-105.

DIDIO, Lucie (2007), *Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.

DORRA, Raul, ESTAY STANGE, Véronica (2007), « Les émotions de l'âme », *Semiotica. Revue de l'Association internationale de sémiotique*, vol. 163, *Les émotions et configurations dynamiques*, sous la direction de Jacques Fontanille, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, pp. 111-129.

DOUMET, Christian (2009), « La dédicace et son secret », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 21-31.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

DUCROT, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.

DUCROT, Oswald (1980), *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit.

DUCROT, Oswald (1983), « Puisque, essai de description polyphonique », *Revue romane*, n° spécial 24, pp. 166-185.

DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

DUJARDIN, Édouard (1931), *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein.

DUMARSAIS, César Chesneau (1988, première éd. 1730), *Des tropes ou des différents sens*, Figure et vingt autres articles de l'Encyclopédie, suivis de *L'abrégé des tropes* de l'abbé Ducros, présentation, notes et traduction par Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion.

DÜRRENMATT, Jacques (2005), *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin.

ÉCHELARD, Michel (1984), *Histoire de la littérature en France au XX^e siècle*, Paris, Hatier.

ECO, Umberto (1985, éd. originale 1979), *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle.

ECO, Umberto (1996), *Interprétation et surinterprétation*, traduction de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses Universitaires de France.

EL HAJJI-LAHRIMI, Laïla (1999), *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan.

ENAUDEAU, Corinne (2000), « Entre deux désespoirs », dans André Jacques (dir.), *Le Temps du désespoir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 135-153.

FABBRI, Paolo et PERRON, Paul (1993), « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A.J. Greimas et J. Fontanille : *La Sémiotique des passions* », *Protée*, vol. 21, n° 2, *Sémiotique de l'affect*, Québec, pp. 7-12.

FABBRI, Paolo (2008), *Le Tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier.

FABBRI, Paolo (2009), « Simulacres en sémiotique : programmes, tactiques, stratégies », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 112, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2855> (consulté le 10/01/2010).

FLOCH, Jean-Marie (1985), *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris, Hadès-Benjamins.

FLOCH, Jean-Marie (1995), *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France.

FLOCH, Jean-Marie (2005, première éd. 1990), *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France.

FOBAH, Éblin Pascal (2009), « Émotion poétique et textualité en pratique poétique africaine : des épanchements passionnels soupçonnés et insoupçonnables en discours », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2954> (consulté le 18/04/2009).

FONTANIER, Pierre (2009, première éd. 1821 et 1827), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.

FONTANILLE, Jacques (1980), « Le désespoir ou les Malheurs du cœur et le salut de l'esprit », *Actes sémiotiques-documents*, II, n° 16, Paris, E.H.E.S.S.-C.N.R.S.

FONTANILLE, Jacques (1986), « Aspectualisateur », « Thymique », « Véridiction », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, p. 19, p. 238-239, p. 253.

FONTANILLE, Jacques (1987), *Le Savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

FONTANILLE, Jacques (1990), « Les passions de l'asthme », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 6, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

FONTANILLE, Jacques (sous la dir.) (1991a), *Le Discours aspectualisé*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

FONTANILLE, Jacques (1991b), « Avant-propos », « Aspectualisation, quantification, et mise en discours », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Discours aspectualisé*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 5-16 et 127-143.

FONTANILLE, Jacques (1991c), « Dérobade d'amour. Sémiotique des passions : exercice pratique », dans Ellen Constans (dir.), *Le Roman sentimental*, t. II, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, pp. 97-115.

FONTANILLE, Jacques (1993a), « Le schéma des passions », *Protée*, vol. 21, n° 1, *Schémas*, Québec, pp. 33-41.

FONTANILLE, Jacques (1993b), « L'émotion et le discours », *Protée*, vol. 21, n° 2, *Sémiotique de l'affect*, Québec, pp. 13-19.

FONTANILLE, Jacques (1993c), « Le schéma de la peur : phobie, angoisse et abjection dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline », *Kodicas*, vol. 16, n° 1-2, Gunter Narr Verlag Tübingen, pp. 83-99.

FONTANILLE, Jacques (1993d), « L'absurde comme forme de vie », *Recherches sémiotiques, Semiotic Inquiry*, vol. 13, n° 1-2, Toronto, Association Canadienne de Sémiotique, pp. 95-116.

FONTANILLE, Jacques (1994), « Modalisations et modulations passionnelles », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 48, n° 189, *Les Passions*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de France, pp. 341-362.

FONTANILLE, Jacques (1995a), *Sémiotique du visible*, Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques (sous la dir.) (1995b), *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

FONTANILLE, Jacques (1995c), « Introduction », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 5-15.

FONTANILLE, Jacques (1997), « Empathie, vitesse et émotion dans le dialogue », dans Denis Vernant, Eddy Roulet, Antoine Compagnon, Gérard Sabah (dir.), *Le Dialogique*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New-York, Paris, Wien, Peter Lang SA, pp. 137-150.

FONTANILLE, Jacques, KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (1997), « La colère : passion, péché, forme de vie. De la "colère à la française" à la colère "indo-européenne" », dans Éric Landowski, *Lire Greimas*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 85-120.

FONTANILLE, Jacques (1998a), « Tropes, valeur et passions », dans Michel Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 177-197.

FONTANILLE, Jacques (1998b), « Avant-propos », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 57, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 3-4.

- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- FONTANILLE, Jacques (1999a), *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques (1999b), « Préface », dans Laïla El Hajji-Lahrimi, *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, pp. 7-13.
- FONTANILLE, Jacques (2000a), « Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères », dans Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 115-124.
- FONTANILLE, Jacques (2000b), « Avant-propos », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 67, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 3-4.
- FONTANILLE, Jacques (2002), « Sémiotique des passions », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 601-637.
- FONTANILLE, Jacques (2003), *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- FONTANILLE, Jacques (2004), *Soma et Séma*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- FONTANILLE, Jacques (2005a), « Avarice », « Colère », « Jalousie », « Peur, crainte, terreur, etc. », « Pitié », dans Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, pp. 42-59, pp. 61-79, pp. 123-152, pp. 215-239, pp. 240-265.
- FONTANILLE, Jacques (2005b), « Mythes et passions », dans Ursula Bähler, Évelyne Thommen et Christine Vogel (dir.), *Donner du sens. Études de sémiotique théorique et appliquée*, Paris, L'Harmattan, pp. 101-123.
- FONTANILLE, Jacques (2006), « L'"emploi du temps" dans les *Illusions perdues*, de Balzac », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 373-396.
- FONTANILLE, Jacques, BERTRAND, Denis (2006), « Introduction », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 1-26.
- FONTANILLE, Jacques (2007a), « Avant-propos : émotion et sémiose » et « Ethos, pathos et persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage », *Semiotica. Revue de l'Association internationale de sémiotique*, vol. 163, *Les Émotions et configurations dynamiques*, sous la direction de Jacques Fontanille, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, pp. 1-9, pp. 85-109.

FONTANILLE, Jacques (2007b), « Préface », dans Louis Millogo, *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris, L'Harmattan, pp. 7-9.

FONTANILLE, Jacques (2007c), « Le temps de la compassion. La diffusion thymique et ses régimes temporels », dans Louis Hébert (dir.), *Le Plaisir des sens. Euphorie et dysphorie des signes*, Laval, Presses Universitaires de Laval, pp. 23-51.

FONTANILLE, Jacques (2008a), *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques (2008b), « Âges de la vie : les régimes temporels du corps », dans Ivan Darrault-Harris, Jacques Fontanille (dir.), *Les Âges de la vie. Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 59-75.

FONTANILLE, Jacques (2009), « Sémiotique de l'École de Paris. Introduction », dans Driss Ablali, Dominique Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 43-48.

FORGET, Danielle, VIVERO GARCIA, Maria Dolores (2010), « Le brouillage des frontières énonciatives dans la presse écrite », *Protée*, vol. 38, *Le groupe μ : entre rhétorique et sémiotique*, Québec, pp. 105-110.

FORNEL, Michel de (1982), « Rythme et pragmatique du discours : l'écriture pratique de René Char », *Langue française*, n° 56, Paris, Larousse, pp. 63-88.

FOUCAULT, Michel (2008, première éd. 1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

GARRIC, Nathalie, CALAS, Frédéric (2007), *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette.

GENET, Jean (1979, texte radiophonique 1949), *L'Enfant criminel*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 377-393.

GENETTE, Gérard (1966), *Figures I*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1986), « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 89-159.

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (sous la dir.) (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (2009, première éd. 1968), « Introduction », dans Pierre Fontanier, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, pp. 5-17.

GENINASCA, Catherine (1982), « Les discours folklorique et mythique », dans Jean-Claude Coquet, Michel Arrivé, Claude Calame *et al.*, *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, pp. 5-64.

GENINASCA, Jacques (1987), « Pour une sémiotique littéraire », *Actes Sémiotiques*, n° 83, Paris, Institut National de la Langue Française.

GENINASCA, Jacques (1993), « Les acquis et les projets », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 25-33.

GENINASCA, Jacques (1997a), *La Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.

GENINASCA, Jacques (1997b), « Et maintenant ? », dans Éric Landowski, *Lire Greimas* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 41-57.

GLEIZE, Jean-Marie (1983), *Poésie et figuration*, Paris, Seuil.

GLEIZE, Jean-Marie (1996), « Un pied contre mon cœur », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 261-272.

GOFFMAN, Erving (1973, éd. originale 1969), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Minuit.

GOFFMAN, Erving (1974, éd. originale 1969), *Les Rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit.

GOFFMAN, Erving (1987, éd. originale 1981), *Façons de parler*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit.

GOLSE, Bernard (2000), « Le désespoir chez les très jeunes enfants ou "tant qu'il y a du désespoir, il y a de la vie" », dans André Jacques (dir.), *Le Temps du désespoir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 25-41.

GORELIK, Polina (2008), *L'Expression de l'odeur dans l'interaction du verbal et du visuel*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.

GOURIO, Anne (2009), « "Je ne suis que parole intentée à l'absence" : les paradoxes de l'adresse funèbre chez Jouve et Bonnefoy », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 77-93.

GOUVARD, Jean-Michel (1998), *La Pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.

GRACQ, Julien (1991, première éd. 1980), *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti.

GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (sous la dir.) (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.

GREIMAS, Algirdas Julien (1974), « Entretien avec A.-J. Greimas : Une tradition de rigueur », propos recueillis par Roger-Pol Droit, dans *Le Monde*, 7 juin 1974, n° 9142, p. 28.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976a), *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976b), *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976c), « Entretien. Sémiotique narrative et textuelle », *Pratiques*, n° 11-12, Paris, pp. 5-12.

GREIMAS, Algirdas Julien (1978), « Pour une sémiotique des passions », *Actes sémiotiques-bulletin*, n° 6, Paris, EHESS-CNRS, pp. 1-4.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien, LANDOWSKI, Éric (1979), « Introduction. Les parcours du savoir », dans Algirdas Julien Greimas, Éric Landowski, Sorin Alexandrescu *et al.*, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, pp. 5-27.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983a), *Du sens II*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983b), « Observations épistémologique », *Actes sémiotiques-documents, Pragmatique et sémiotique*, n° 50, Paris, EHESS-CNRS, pp. 5-8.

GREIMAS, Algirdas Julien (1984), « Entretien avec Algirdas Julien Greimas », *Recherches sémiotiques, Semiotic Inquiry*, vol. 4, n° 1, Toronto, Association Canadienne de Sémiotique, pp. 1-23.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien (1987a), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

GREIMAS, Algirdas Julien (1987b), « Algirdas Julien Greimas mis à la question », dans Michel Arrivé, Jean-Claude Coquet (dir.), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, pp. 301-330.

GREIMAS, Algirdas Julien (1989), « Qu'est-ce qu'un mot ? », *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, septembre, Paris, Hachette, p. 58.

GREIMAS, Algirdas Julien, FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien, KEANE, Teresa Mary (1991), « L'éloge du mot. Considérations méthodologiques à propos d'un nouveau dictionnaire », *Cahiers de lexicologie. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, vol. LVIII, Paris, Société Nouvelle Didier Érudition, pp. 93-100.

GREIMAS, Algirdas Julien, RICŒUR, Paul (1994), « Le débat du 23 mai 1989 entre Greimas et Ricœur sur la sémiotique des passions », dans Anne Hénault, *Pouvoir comme passion*, Presses Universitaires de France, pp. 191-215.

GREIMAS, Algirdas Julien (2002, première éd. 1986), « De la nostalgie, Étude de sémantique lexicale », *Actes sémiotiques-bulletin*, n° 39, *Les passions. Explorations sémiotiques*, Paris, EHESS-CNRS, pp. 5-11, repris dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 593-600.

GREIMAS, Algirdas Julien (2006, réalisé en 1982), « Entretien avec Algirdas Julien Greimas », dans *Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva. Essai de dramaturgie épistémologique*, Paris, ENS Éditions, pp. 121-143.

GREIMAS, Algirdas Julien (2007, première éd. 1966), *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France.

GROUPE μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.

GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.

GROUPE λ -1 (1975), « Car, parce que, puisque », *Revue romane*, t. 10, fasc.2, Copenhague.

GUEYSSET, Daniel (1998), *Le Désespoir chez Nietzsche et Cioran*, mémoire de maîtrise, Limoges, Université de Limoges.

HAIJOUÏ, Ouadria (1997), *De la peur chez Guy de Maupassant : sémiotique littéraire*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.

HAMBURGER, Käte (1986, éd. originale 1977), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.

HAMON, Philippe (1996), « Sujet lyrique et ironie », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 19-25.

HARKOT DE LA TAILLE, Élisabeth (2000), « Bref examen sémiotique de la honte », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 67, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 5-46.

HÉBERT, Louis (2007a), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

- HÉBERT, Louis (sous la dir.) (2007b), *Le Plaisir des sens. Euphorie et dysphorie des signes*, Laval, Presses Universitaires de Laval.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979, éd. originale 1835-1838), *Esthétique*, vol. 4, traduit par Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion.
- HELKKULA, Mervi (2003), « La scène d'énonciation dans *À la recherche du temps perdu* », dans Ruth Amossy, Dominique Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 227-237.
- HÉNAULT, Anne (1986), « Structures aspectuelles du rôle passionnel », *Actes sémiotiques-bulletin*, n° 39, *Les Passions. Explorations sémiotiques*, Paris, EHESS-CNRS, pp. 32-42.
- HÉNAULT, Anne (1992), « Greimas Algirdas Julien », dans Jean-François Mattéi (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. III, t. 2, *Les Œuvres philosophiques : Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 3287-3288.
- HÉNAULT, Anne (1993, première éd. 1979), *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HÉNAULT, Anne (1994), *Pouvoir comme passion*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HÉNAULT, Anne (1997, première éd. 1992), *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HÉNAULT, Anne (sous la dir.) (2002), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HÉNAULT, Anne (2002), « Avant-propos », « Présentation », « Introduction », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 1-13, pp. 95-101, pp. 587-591.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (2003), *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- HJELMSLEV, Louis (1968-1971, première éd. 1943), *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard, Paris, Minuit.
- HJELMSLEV, Louis (1971), *Essais linguistiques*, Paris, Minuit.
- HOBBS, Thomas (1991, éd. originale 1772), *De la nature humaine*, traduction du baron d'Holbach, Paris, Vrin.
- HUME, David (1991, éd. originale 1759), « Dissertation sur les passions », dans *Les Passions*, Introduction, traduction, bibliographie, notes et chronologie par Jean-Pierre Cléro, Paris, Flammarion, pp. 63-99.

HUSSERL, Edmund (1964, éd. originale 1926), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France.

HUSSERL, Edmund (1970, première éd. 1950, prononcées en 1907), *L'Idée de la phénoménologie. Cinq leçons*, traduit de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, Presses Universitaires de France.

ILLOUZ, Jean-Nicolas (2002), « "La lyre d'Orphée" ou Le Tombeau des *Chimères* », *Littérature*, n° 127, Paris, Larousse, pp. 71-85.

ILLOUZ, Jean-Nicolas (sous la dir.) (2009), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann.

INGARDEN, Roman (1983), *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secretan, Lausanne, L'Âge d'Homme.

JAKOBSON, Roman (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

JAKOBSON, Roman (2003, première éd. 1963), *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit.

JARRETY, Michel (sous la dir.) (2001), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard.

JARRETY, Michel (2003), *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

JARRETY, Michel (2005, première éd. 1996), « Sujet éthique, sujet lyrique », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 127-146.

JAUSS, Hans Robert (1978, éd. originale 1972), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard.

JOLY, André (1987), *Essais de systématique énonciative*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

JOST, François (1997), « La Promesse des genres », *Réseaux*, n° 81, CNET.

JOUBERT, Jean-Louis (2003), *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin.

JOUBERT, Jean-Louis (2006, première éd. 1998), *La Poésie*, Paris, Armand Colin.

KANT, Emmanuel (1965, éd. originale 1790), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.

KANT, Emmanuel (2008, éd. originale 1798), *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, précédé de : Michel Foucault, *Introduction à l'Anthropologie de Kant*, présentation par Daniel Defert, François Ewald, Frédéric Gros, Paris, Vrin.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1994), « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, n° 101, Paris, Larousse, pp. 57-71.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998, première éd. 1986), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998, première éd. 1990), *Les Interactions verbales. Approche interactionnelle et structure des conversations*, t. I, Paris, Armand Colin/Masson.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2009, première éd. 1999), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KERLOUEGAN, François (2006), *Ce fatal excès du désir : poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion.

KIDA, Kohei (2002), « Le concept d'argumentation interne : à quoi ça sert ? », dans Marion Carel (préparé par), *Les Facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, pp. 157-165.

KIERKEGAARD, Sören (1949, première éd. 1849), *Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard.

KORICHI, Mériam (textes choisis et présentés par) (2000), *Les Passions*, Paris, Flammarion.

KRISTEVA, Julia (1969), *Semeiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

KRISTEVA, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

KRZYZANOWSKA, Anna (2009), « Sur la sémantique de quelques noms de tristesse », dans Iva Novakova, Agnès Tutin (dir.), *Le Lexique des émotions*, Grenoble, ELLUG, pp. 173-190.

LAËRCE, Diogène (1999, écrit au III^e siècle), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. française sous la dir. de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française.

LAFORGUE, Pierre (2001), *Romanticoco : Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

LAKOFF, Georges, JOHNSON, Mark (1985, éd. originale 1980), *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'américain par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Minuit.

LAMY, Bernard (1998, première éd. 1701), *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Presses Universitaires de France.

LANDOWSKI, Éric (1983), « De quelques conditions sémiotiques de l'interaction », *Actes sémiotiques-documents*, n° 50, *Pragmatique et sémiotique*, Paris, EHESS-CNRS, pp. 9-17.

LANDOWSKI, Éric (1986), « Intersémioticit  », « Simulacre », « Vécu », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Court s, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, p. 119, p. 206, p. 252.

LANDOWSKI, Éric (1989), *La Société réfléchie*, Paris, Seuil.

LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France.

LANDOWSKI, Éric (2004), *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France.

LE GOAZIOU, Thierry (2002, première  d. 1990), « Espérance », dans Sylvain Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, t. 1, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 847-848.

LEJEUNE, Philippe (1996, première  d. 1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, Philippe (2001), « Vers une grammaire de l'autobiographie », *Genesis*, né 16, pp. 9-37 ; disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14217>.

LÉVIS-STRAUSS, Claude (1974, première  d. 1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon.

LOCKE, John (2009,  d. originale 1690), *Essai sur l'entendement humain*, traduction par Pierre Coste, établissement du texte, présentation, dossier et notes par Philippe Hamou, Paris, Librairie Générale Française.

LOMBARDO, Patrizia (2005), « Passion du beau », dans Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, pp. 177-205.

LOTMAN, Youri (1999,  d. originale 1966), *La S miosph re*, traduit du russe par Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

MAINGUENEAU, Dominique (2000, première éd. 1986), * l ments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.

MAINGUENEAU, Dominique (2002), « Une embarrassante protubérance », dans Marion Carel (préparé par), *Les Facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, pp. 189-201.

MAINGUENEAU, Dominique (2003), « Un tournant dans les études littéraires », dans Ruth Amossy, Dominique Maingueneau (dir.) *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 15-25.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (2005), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (2007, première éd. 1998), *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.

MALEBRANCHE, Nicolas (1979, première éd. 1674-1675), *De la recherche de la vérité*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, pp. 1-771.

MARCHEIX, Daniel (1999), « Colère et style de vie dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : colère entropique ou colère inchoative ? », *Cahiers Anne-Hébert*, n° 1, *Lectures d'Anne Hébert : aliénation et contestation*, Montréal, Fides, pp. 91-110.

MARCHEIX, Daniel (2005), *Le Mal d'origine : Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même.

MARCHEIX, Daniel (2007), « Anne Hébert et les incertitudes du masculin : le corps signifiant et les régimes de présence dans *Est-ce que je te dérange ?* », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 127-137.

MARCHEIX, Daniel, WATTEYNE, Nathalie (sous la dir.) (2007), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

MARSCIANI, Francesco (1984), « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes sémiotiques*, Documents, VI, n° 53, Paris, EHESS-CNRS.

MARSCIANI, Francesco (1986), « Passion », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, pp. 162-163.

MATHIEU, Jean-Claude (2009), « La tombe et le passant : l'apostrophe et la mort », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 361-387.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2000), *La Rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2009), « À quoi s'adresse le message amoureux ? », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 57-76. .

MAULPOIX, Jean-Michel (1997), « Lyrisme », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, pp. 445-448.

MAULPOIX, Jean-Michel (2005, première éd. 1996), « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 147-160.

- MARTIN, François, PANIER, Louis (1993), « Figures et énonciation », *Protée*, vol. 21, n° 2, *Sémiotique de l'affect*, Québec, pp. 21-29.
- MATTÉI, Jean-François (sous la dir.) (1992), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. III, t. 1 et 2, *Les Œuvres philosophiques : Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MEKSEM, Malika (2011), « La pitié et ses formes dans *La Modification* de Michel Butor : sémiotique des passions », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3630> (consulté le 26/02/2011).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1976, première éd. 1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996, première éd. 1989), *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, précédé de *Projet de travail sur la nature de la perception*, et *La Nature de la perception*, Paris, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1996), « Le partout et le nulle part de la poésie », dans Michel Costantini et Ivan Darrault-Harris (textes réunis et présentés par), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan, pp. 201-210.
- MESCHONNIC, Henri (2009, première éd. 1982), *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- METZER, Thierry (2004), « Objet-poème et Discours poétique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 96-97, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- MEYER, Michel (1994), « Introduction. De l'importance et de la résurgence des passions », « Le problème des passions chez Saint Thomas d'Aquin », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 48, n° 189, *Les Passions*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de France, pp. 269-273 et pp. 363-374.
- MEYER, Michel (2010), « Pour une théorie générale des figures », *Protée*, vol. 38, *Le groupe μ : entre rhétorique et sémiotique*, Québec, pp. 19-25.
- MILLET, Claude (2007), *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française.
- MILLOGO, Louis (2007), *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris, L'Harmattan.
- MILOT, Louise, ROY, Fernand (sous la dir.) (1991), *La Littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval.
- MOLINIÉ, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française.
- MOLINIÉ, Georges, VIALA, Alain (1993), *Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France.

MOLINIÉ, Georges (1998), *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.

MOLINIÉ, Georges (2008), « Les choses sont pathétiques », dans Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 59-63.

MONTBRIAL, Thierry de, KLEIN, Jean, *Dictionnaire de stratégie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

MORIER, Henri (1989, première éd. 1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.

MORRIS, Charles W. (1971, première éd. 1938), « Pragmatics », dans *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Paris, Mouton, pp. 43-54.

MORTIER, Daniel (études recueillies et présentées par) (2001), *Les Grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion.

MOUNIER, Emmanuel (1953), *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Paris, Seuil.

MURAT, Michel (1996), « L'homme qui ment. Réflexions sur l'idée de lyrisme chez André Breton », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 151-163.

NIETZSCHE, Friedrich (1988, éd. originale 1878-1880), *Humain, trop humain*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Desrousseaux et Henri Albert, Paris, Hachette.

NIETZSCHE, Friedrich (1990, éd. originale 1894), *L'Antéchrist*, suivi de *Ecce Homo*, textes et variantes établis par Giorgi Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard.

NOVAKOVA, Iva, TUTIN, Agnès (sous la dir.) (2009), *Le Lexique des émotions*, Grenoble, ELLUG.

NOVAKOVA, Iva, TUTIN, Agnès (2009), « Introduction », dans *Le Lexique des émotions*, Grenoble, ELLUG, pp. 5-17.

OUELLET, Pierre (2000), « La métaphore perceptive : Eidétique et figurativité », *Langages*, n° 137, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, sous la direction de Jean-François Bordron et Jacques Fontanille, Paris, Larousse, pp. 16-28.

PANIER, Louis (1991), *La Naissance du fils de Dieu : sémiotique et théologie discursive : lecture de Luc 1-2*, Paris, Cerf.

PANIER, Louis (2006), « Le mémorial de l'attente. La courbure du temps dans les récits évangéliques de la dernière Cène », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.),

Régimes sémiotiques de la temporalité, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 261-275.

PANIER, Louis (2008), « L'émotion à la "Une". La mort de Yasser Arafat », dans Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 351-371.

PARRET, Herman (1986), *Les Passions : essais sur la mise en discours de la subjectivité*, Liège-Bruxelles, Mardaga.

PARRET, Herman (2006a), *Épiphanie de la Présence*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

PARRET, Herman (2006b), « Temps vécu, temps-affect et temps musical. À propos de l'éternité selon Messiaen », dans Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 227-240.

PASCAL, Blaise (2010, première éd. 1670), *Pensées, opuscules et lettres*, édition de Philippe Sellier, Paris, Éditions Classiques Garnier.

PAULHAN, Jean (1944), *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard.

PEIRCE, Charles Sanders (1978, éd. originale 1906), « Théorie des signes : la sémiotique », dans *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, pp. 120-191.

PERELMAN, Chaïm (1970), *Le Champ de l'argumentation*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1988, première éd. 1970), *Traité de l'Argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles.

PERROS, Georges (1973), *Papiers collés II*, Paris, Gallimard.

PERSEGOL, Serge (1996), « Recatégorisations discursives dans la poésie de René Char », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 44-45, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 1-30.

PETITOT-COCORDA, Jean (1985), *Morphogenèse du sens*, Paris, Presses Universitaires de France.

PETITOT-COCORDA, Jean (1986), « Thymique », « Valeur », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, p. 239, p. 249-250.

PIAGET, Jean (2004, première éd. 1968), *Le Structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

PLATON (2008a, IV^e siècle av. J.-C.), *République*, présentation par Jean-François Mattéi, traduction, notes et bibliographie par Georges Leroux, Paris, Flammarion.

PLATON (2008b, écrit IV^e siècle av. J.-C.), *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, pp. 1241-1297.

PONGE, Francis (1997), *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard.

POTTIER, Bernard (1985), « Un mal aimé de la sémiotique : le devenir », dans Herman Parret et Hans-George Ruprecht (textes présentés par), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, t. 1, John Benjamins B.V., Amsterdam, Philadelphia, pp. 499-503.

POTTIER, Bernard (2002), « Autour de "nous" », dans Marion Carel (préparé par), *Les Facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, pp. 237-240.

PRANDI, Michèle (1998), « La métaphore : structures conceptuelles et constructions linguistiques », dans Michel Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 151-173.

PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard.

PUZIN, Claude (2002), *Profil d'une œuvre : René, Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Hatier.

QUEMADA, Bernard (1993), « Greimas lexicologue », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 49-57.

RABATÉ, Dominique, DE SERMET, Joëlle, VADÉ, Yves (textes réunis et présentés par) (1996), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

RABATÉ, Dominique (sous la dir.) (2005, première éd. 1996), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France.

RABATÉ, Dominique (2005, première éd. 1996), « Présentation » et « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 5-10 et pp. 65-79.

RABATÉ, Dominique (2009), « Voici des fruits, des fleurs... Remarques sur le poème comme don d'amour », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, pp. 161-173.

RACCAH, Pierre-Yves (2002), « Lexique et idéologie : les points de vue qui s'expriment avant qu'on ait parlé », dans Marion Carel (préparé par), *Les Facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, pp. 241-268.

RACCAH, Pierre-Yves (sous la dir.) (2005), *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan.

RACCAH, Pierre-Yves (2005), « Présentation de l'ouvrage », « Explication, signe et cognition », dans Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan, pp. 7-9 et 193-208.

RALLO DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques, LOMBARDO, Patrizia (2005), *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin.

RALLO DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques (2005), « Introduction », dans Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, pp. 5-15.

RALLO DITCHE, Élisabeth (2005), « Admiration », « Passion amoureuse », dans Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, pp. 17-26, pp. 153-176.

RASTIER, François (1994), « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française*, n° 101, Paris, Larousse, pp. 80-101.

RASTIER, François (1998), « Rhétorique et interprétation – ou le Miroir et les Larmes – », dans Michel Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 33-57.

RASTIER, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.

RASTIER, François (2009, première éd. 1987), *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France.

REVERDY, Pierre (1975), *Nord-Sud, Self défense et Autres écrits sur l'art de la poésie*, Paris, Flammarion.

RICHARD, Jean-Pierre (1970), *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil.

RICHIR, Marc (1993), *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier.

RICŒUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1993), « Partout où il y a signe... », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 25, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 45-48.

RICŒUR, Paul (1995a), *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit.

RICŒUR, Paul (1995b), *La Critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc Buhot de Launay, Paris, Calmann-Lévy.

- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René (2009, première éd. 1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France.
- RIFFATERRE, Michael (1971, éd. originale 1963), *Essais de stylistique structurale*, présenté et traduit de l'anglais par Daniel Delas, Paris, Flammarion.
- RIFFATERRE, Michael (1983, éd. originale 1978), *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil.
- RINN, Michael (sous la dir.) (2008), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Presses Universitaires de Rennes.
- RINN, Michael (2008), « Introduction », « Critique des réfutations négationnistes », dans Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 13-18, pp. 189-203.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1961), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques (2010, première éd. 2000), *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin.
- ROGER, Jérôme (2007, première éd. 2001), *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1990, première éd. 1781), *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard.
- ROUSSET, Jean (1954), *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti.
- RUIZ MORENO, Luisa (2007), « Euphorie/dysphorie : fluctuations de la "charge sémantique" », dans Louis Hébert (dir.), *Le Plaisir des sens. Euphorie et dysphorie des signes*, Laval, Presses Universitaires de Laval, pp. 53-81.
- RUIZ MORENO, Luisa, SOLIS ZEPEDA, Maria, RUIZ, Ivan (2007), « Du mouvement à la quiétude », *Semiotica. Revue de l'Association internationale de sémiotique*, vol. 163, *Les Émotions et configurations dynamiques*, sous la direction de Jacques Fontanille, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 29-58.
- RUWET, Nicolas (1975), « Synecdoques et métonymies », *Poétique*, n° 23, Paris, pp. 371-388.
- RUWET, Nicolas (2003, première éd. 1963), « Préface », dans Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, pp. 7-21.
- SACRÉ, James (1987), « Sémiotique et poésie », dans Michel Arrivé, Jean-Claude Coquet (dir.), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, pp. 143-156.

SACRÉ, James (1996), « Quand je dis/t je dans le poème », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (textes réunis et présentés par), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 223-231.

SADOULET, Pierre (1995), « Convocation du devenir, état du survenir et tension dramatique dans les récits », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 91-111.

SADOULET, Pierre (1997), « Postface », dans Jacques Geninasca, *La Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 283-293.

SAINT-JACQUES, Denis (1991), « La reconnaissance du littéraire dans le texte », dans Louise Milot, Fernand Roy (dir.), *La Littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, pp. 59-69.

SAINT-PIERRE, Maryse (1993), « Motifs passionnels de capture et de libération dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », *Protée*, vol. 21, n° 2, *Sémiotique de l'affect*, Québec, pp. 37-40.

SARTRE, Jean-Paul (1970, première éd. 1945), *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel.

SARTRE, Jean-Paul (1976, première éd. 1943), *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (2008, première éd. 1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean Paul (2010, première éd. 1939), *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann.

SAUSSURE, Ferdinand de (1995, première éd. 1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivages.

SAVAN, David (2002), « La théorie sémiotique de l'émotion selon Peirce », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 681-702.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1986), « Du texte au genre », dans Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 179-205.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre ?* Paris, Seuil.

SCHOLES, Robert (1986), « Les modes de la fiction », traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard, dans Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 77-88.

SCHOPENHAUER, Arthur (2009, éd. originale 1818-1819), *Le Monde comme volonté et représentation*, vol. I, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek, Marianne Dautrey, Paris, Gallimard.

SEARLE, John (1982, éd. originale 1979), *Sens et expression*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit.

SERMET, Joëlle de (2005, première éd. 1996), « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 81-97.

SÈVE, René (2002, première éd. 1990), « Espoir », dans Sylvain Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, t. 1, *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 848.

SHAÏRI, Hamid-Reza (1996), *Sémiotique des passions : le parcours passionnel du sujet de l'énonciation dans les œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.

SHAÏRI, Hamid-Reza (1999-2000), « L'esthétique du désespoir dans l'"Hiver" d'Akhavân », *Luqmân*, XVI, Téhéran, pp. 79-91.

SHAÏRI, Hamid-Reza, FONTANILLE, Jacques (2001), « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-74-75, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 87-120.

SMADJA, Robert (2009), *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison*, Paris, Honoré Champion.

SOJCHER, Jacques (1969), « La métaphore généralisée », *Revue internationale de philosophie*, n° 87, *L'analogie*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de France, pp. 58-68.

SPINOZA, Baruch (2005, éd. originale 1677), *Éthique*, Introduction, traduction et commentaires de Robert Misrahi, Paris, Éclat.

SPITZER, Leo (1970, éd. originale 1928), *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* de Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris, Gallimard.

STAËL, Germaine de (1968, première éd. 1813), *De l'Allemagne*, 2 t., Paris, Garnier-Flammarion.

STALLONI, Yves (2008, première éd. 2000), *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin.

STALLONI, Yves (2009, première éd. 2004), *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin.

TADIÉ, Jean-Yves (1994), *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard.

TATTI, Luiz, LOPES, Ivã Carlos (2009), « Éloge du léger », dans Driss Ablali, Sémir Badir (textes réunis et présentés par), *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 125-140.

THÉRENTY, Marie-Ève (2001), *Les Mouvements littéraires du XIX^e et du XX^e siècle*, Paris, Hatier.

TODOROV, Tzvetan (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1970), « Freud sur l'énonciation », *Langages*, n° 17, Paris, Didier-Larousse, pp. 34-41.

TODOROV, Tzvetan (1978), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1979), « Sémiotique de la littérature », dans Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg, *Panorama sémiotique*, La Haye, Paris, New York, Mouton.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique*, suivi d'*Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (2002), *Devoirs et Délices : une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil.

TOËLLE, Heidi (1991), « Les quatre éléments dans le *Coran* : l'au-delà », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 13, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

TOËLLE, Heidi (1995), « La fin du monde dans le *Coran* », dans Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 171-181.

TOURNIER, Michel (1977), *Le Vent Paraclét*, Paris, Gallimard.

TOURSEL, Nadine, VASSEVIÈRE, Jacques (2008, première éd. 2001), *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin.

VADÉ, Yves (2005, première éd. 1996), « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 11-37.

VAN TIEGHEM, Philippe (1989, première éd. 1944), *Le Romantisme français*, Paris, Presses Universitaires de France.

VARGA, Aron Kibédi (1984), « Genres littéraires », dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, pp. 897-900.

VIËTOR, Karl (1986), « L'histoire des genres littéraires », traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, dans Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 9-35.

WELLEK, René, WARREN, Austin (1971, éd. originale 1942), *La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Seuil.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961, éd. originale 1953), *Investigations philosophiques*, dans *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, pp. 109-364.

ZILBERBERG, Claude (1986), « Aspectualisation », « Spatialisation », « Temporalisation », « Tensivité », dans Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, pp. 23-24, pp. 208-210, pp. 233-235, pp. 236-237.

ZILBERBERG, Claude (1988), « Le rythme revisité », *Cahiers de sémiotique textuelle, Rythme et écriture*, n° 14, sous la direction de Daniel Delas et Marie-Louise Terray, pp. 26-36.

ZILBERBERG, Claude (1990), « Relativité du rythme », *Protée*, vol. 18, n°1, *Rythmes*, sous la responsabilité de Lucie Bourassa, pp. 37-46.

ZILBERBERG, Claude (1992), « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 23-24, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

ZILBERBERG, Claude (1994), « L'affect comme clef cognitive ? », *Eutopias*, deuxième époque, vol. 49, Valence.

ZILBERBERG, Claude (1998), « Approche schématique de la rhétorique », dans Michel Ballabriga, *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, pp. 199-223.

ZILBERBERG, Claude (1999), « Sémiotique de la douceur », *Topicos de Seminario 2*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 31-64 ; disponible sur : <http://www.claudezilberberg.net/download/downset.htm>, 1999.

ZILBERBERG, Claude (2001), « De l'affect à la valeur », dans Marcello Castellana (études réunies par), *Texte et valeur*, Paris, L'Harmattan, pp. 43-78.

ZILBERBERG, Claude (2005), « Les contraintes temporelles du faire éthique », texte inédit communiqué par l'auteur.

ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

ZILBERBERG, Claude (2007), « L'assiette tensive du rythme », dans Michel Ballabriga, Patrick Mpondo-Dicka (dir.), *Rythme, Sens et textualité*, Toulouse, Champs du signe, pp. 23-45.

ZILBERBERG, Claude (2008), « Pour saluer l'événement », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2485> (consulté le

13/08/2010).

ZILBERBERG, Claude (2009), « Entretien avec Claude Zilberberg », par Maria-Lúcia Vissotto Paiva Diniz, dans Driss Ablali, Sémir Badir (textes réunis et présentés par), *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 251-273.

ZILBERBERG, Claude (2010), *Cheminements du poème : Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Jouve*, Limoges, Lambert-Lucas.

ZILBERBERG, Claude (2011), *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

Table des matières

Introduction	7
Première partie : Sémiotique et passions. De l'espoir et du désespoir	15
Chapitre I : Sémiotique et passions	16
1. La sémiotique générale.....	16
1.1. Les disciplines fondatrices.....	17
1.2. L'objet d'étude	20
1.3. Les principes fondamentaux et la méthode	23
1.3.1. Des relations internes.....	23
1.3.2. L'objectivation de la description des phénomènes subjectifs	25
1.3.3. Le parcours génératif de la signification	26
1.3.4. Entre théorie et pratique	30
2. La sémiotique des passions	34
2.1. L'historique	34
2.2. Les objectifs.....	38
2.3. La rationalité passionnelle	39
2.4. Les structures profondes.....	41
2.5. Les constituants et les exposants	43
2.6. Les manifestations textuelles.....	45
2.7. Les instances énonçantes	46
Chapitre II : Espoir et désespoir à partir des définitions du dictionnaire	52
1. De l'espoir	54
2. Du désespoir	60
3. Les autres antonymes de l'espoir.....	66
4. Les autres antonymes du désespoir	71
5. La synthèse : vers l'élaboration de quelques modèles.....	76
Chapitre III : Espoir et désespoir à partir des réflexions des philosophes	85
1. Tradition philosophique sur les passions.....	85
2. Précision terminologique.....	88
3. Le désir en jeu.....	92
4. Conceptions des philosophes sur l'espoir et le désespoir.....	94
4.1. René Descartes	94
4.2. Baruch Spinoza.....	95
4.3. John Locke.....	95
4.4. David Hume.....	96
4.5. Søren Kierkegaard	97
4.6. Émile Cioran.....	100

4.7. André Comte-Sponville.....	101
4.8. Jean-Luc Berlet.....	104
5. Pour finir.....	105
Deuxième partie : Espoir et désespoir dans <i>Les Contemplations</i>	107
Introduction	108
Chapitre I : Le romantisme, Hugo et <i>Les Contemplations</i>	112
1. Le romantisme	112
1.1. Bref historique	112
1.2. Les principes et les thèmes	114
2. Victor Hugo et <i>Les Contemplations</i>	117
2.1. Hugo et la réception de son œuvre	117
2.2. La publication et la genèse des <i>Contemplations</i>	120
2.3. La structure des <i>Contemplations</i>	122
Chapitre II : Du désespoir	125
1. L’actantialité et la modalité	125
1.1. Généralités théoriques et hypothèses.....	126
1.2. Les actants positionnels et les actants transformationnels.....	128
1.2.1. Les actants positionnels : la mise en perspective	128
1.2.2. Les actants transformationnels, les rôles thématiques, les acteurs	129
1.3. Les modalités	129
1.3.1. Le pouvoir	129
1.3.2. Le devoir.....	133
1.3.3. Le croire.....	134
1.3.4. Le savoir	139
1.3.5. Le vouloir	144
1.3.6. La démodalisation	148
1.3.7. La modalité véridictoire	150
1.4. L’objet de valeur et les simulacres passionnels.....	151
1.4.1. Le statut de l’objet de valeur	151
1.4.2. Les simulacres passionnels.....	153
2. La temporalité.....	158
2.1. La théorie sémiotique de la temporalité	158
2.1.1. L’historique	158
2.1.2. Généralités	160
2.2. Un recueil de poèmes éminemment temporel	162
2.3. Passé, présent, futur	165
2.3.1. Passé dysphorique, source du désespoir	166
2.3.2. Passé euphorique, source du désespoir.....	167
2.3.3. L’oubli comme solution ?.....	169
2.3.4. Passé dysphorique, réactivé par le présent	171
2.3.5. De la disparition à aujourd’hui	173
2.4. Le temps de l’existence et le temps de l’expérience	177
2.5. L’aspectualité, le tempo, la tonicité.....	181

3. Les expressions somatiques et la perception	190
3.1. Généralités théoriques	190
3.2. Le corps, le tempo, l'aspectualité	192
3.3. Le corps et la perception.....	195
3.4. La communication avec les autres.....	200
Chapitre III : Sujet en devenir : vers l'espoir	203
1. De la colère	203
1.1. La colère au centre.....	203
1.2. La colère et le désespoir	211
2. De la soumission : retour au désespoir	216
2.1. Du non-sujet au sujet	217
2.2. Réhabilitation de Dieu	219
2.3. Se justifier.....	222
3. De l'espoir	226
3.1. De la cognition à la thymie.....	226
3.1.1. La dimension cognitive au centre.....	226
3.1.2. L'émergence de l'espoir	231
3.2. La transformation de l'ordre des choses.....	236
3.2.1. L'inversion des valeurs axiologiques	237
3.2.2. La syntaxe extensive et la syntaxe intensive	239
3.2.3. La temporalité.....	241
3.3. La transformation thymique	243
3.3.1. L'inversion du contenu sémantique et l'effet de textualisation.....	243
3.3.2. Les valeurs et les modalités	246
3.3.3. L'espoir et l'amour	248
3.4. Pour finir.....	249
Troisième partie : Étude sémio-pragmatique : partage passionnel.....	254
Introduction	255
Chapitre I : Théories pragmatiques.....	257
1. Communication littéraire	257
1.1. Généralités	257
1.2. Producteur littéraire	260
1.3. Coproducteur littéraire : lecteur.....	263
2. <i>Le faire croire et le faire éprouver</i>	268
Chapitre II : <i>Le faire croire et le faire éprouver</i> dans la macrostructure des <i>Contemplations</i>.....	271
1. Le genre littéraire.....	271
1.1. Le lyrisme	272
1.2. L'autobiographie	277
1.3. Le genre littéraire des <i>Contemplations</i>	279
1.3.1. Un recueil lyrique	279

1.3.2. Un recueil autobiographique	280
1.3.3. Hybridité générique : entre le lyrisme et l'autobiographie.....	282
2. Le mode d'énonciation	286
2.1. Généralités	286
2.2. Pluralité des positions de l'instance de discours	288
2.3. Polyphonie énonciative.....	289
3. L'ethos en jeu	290
3.1. Ethos composé dans <i>Les Contemplations</i>	291
3.2. Conception hugolienne du poète	296
3.2.1. Généralités	296
3.2.2. Particulier comme reflet du général.....	296
3.2.3. Thématization du sujet poète	298
3.2.4. Passivité/activité du poète	303
3.2.5. « Dialectique de l'humilité et de l'orgueil ».....	303
4. Le plan de l'expression.....	304
4.1. Définition du rythme	305
4.2. Le plan de l'expression dans <i>Les Contemplations</i>	308
4.3. Effet du plan de l'expression sur le lecteur	310
Chapitre III : Le <i>faire croire</i> et le <i>faire éprouver</i> dans la microstructure des <i>Contemplations</i>	314
1. Le déictique	314
1.1. Généralités	314
1.2. Expressions déictiques.....	316
1.2.1. L'emploi du « je »	316
1.2.2. L'emploi du « tu » et du « vous ».....	317
1.2.3. L'emploi du « nous ».....	319
1.2.4. Les possessifs	320
1.2.5. Les démonstratifs.....	321
1.2.6. Les déictiques spatiaux.....	322
1.2.7. Les déictiques temporels	322
1.2.8. Le temps présent.....	323
1.3. Embrayage contagieux	325
2. La plasticité énonciative	325
2.1. Généralités	325
2.2. Le pronom « on »	326
2.3. Changements constants de la position de l'instance de l'énonciation.....	331
2.4. De la plasticité à l'universalité	333
3. L'implicite	335
3.1. Généralités	335
3.2. Présupposition de différentes dimensions du lecteur	338
3.2.1. Présupposition de la dimension cognitive du lecteur	338
3.2.2. Présupposition de la dimension perceptive du lecteur	342
3.2.3. Présupposition de la dimension énonciative du lecteur.....	344
3.2.4. Présupposition de la dimension actionnelle du lecteur.....	345
3.2.5. Présupposition de la dimension passionnelle du lecteur	346
3.2.6. Présupposition quasi-simultanée de plusieurs dimensions.....	346

4. Les figures et la figurativité.....	349
4.1. Niveau figuratif de la signification.....	349
4.2. Fonctions des figures.....	351
4.2.1. Fonction perceptive.....	351
4.2.2. Fonction passionnelle.....	353
4.2.3. Fonction argumentative.....	355
4.3. Les figures dans <i>Les Contemplations</i>	357
4.3.1. Métaphore.....	357
4.3.2. Comparaison.....	362
4.3.3. Antithèse.....	364
4.3.4. Oxymore.....	366
4.3.5. Personnification.....	366
4.3.6. Interrogation rhétorique.....	368
4.3.7. Association de figures.....	369
5. Pour finir.....	370
Conclusion.....	375
Bibliographie.....	393
Table des matières.....	440