

La pensée du texte littéraire : une pensée diagrammatique Iconicité et abstraction

Noëlle BATT
Université Paris 8

Mais essayez de vous figurer ce que suppose le moindre de nos actes. Songez à tout ce qui doit se passer dans l'homme qui émet une petite phrase intelligible, et mesurez tout ce qu'il faut pour qu'un poème de Keats ou de Baudelaire vienne se former sur une page vide, devant le poète.

Songez aussi qu'entre tous les arts, le nôtre est peut-être celui qui coordonne le plus de parties ou de facteurs indépendants : le son, le sens, le réel et l'imaginaire, la logique, la syntaxe et la double invention du fond et de la forme..., et tout ceci au moyen de ce moyen essentiellement pratique, perpétuellement altéré, souillé, faisant tous les métiers, le langage commun, dont il s'agit pour nous de tirer une Voix pure, idéale, capable de communiquer sans faiblesses, sans effort apparent, sans faute contre l'oreille et sans rompre la sphère instantanée de l'univers poétique, une idée de quelque moi merveilleusement supérieur à Moi¹.

Si l'art littéraire n'est pas assimilable à une production langagière ordinaire, aussi subtile soit-elle, c'est, comme l'a dit Proust, que les beaux textes sont écrits comme dans une langue étrangère. D'autres l'ont dit après lui. Paul Valéry, Deleuze citant Proust, et même Genette². Si l'art littéraire

¹ Paul Valéry : « Poésie et pensée abstraite », conférence prononcée à l'Université d'Oxford, *The Zaharoff Lecture for 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1939, reprise dans *Variété V* [1944], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, p. 1339.

² Proust, *Contre Sainte-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. » (p. 296, édition de poche). Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1 : « [...] et puis ces discours si différents des discours ordinaires que sont les vers, qui sont bizarrement ordonnés, qui ne

n'est assimilable ni à la logique ni à la philosophie bien qu'il se livre pourtant à des questionnements et à des investigations qui peuvent être de nature logique ou philosophique, c'est qu'il les mène sur un tout autre mode que la logique ou la philosophie. Mode essentiellement lié à la manière dont il défigure et refigure, et la langue commune, et les syntaxes discursives sur lesquelles il s'appuie. Mode lié aussi au fait que dans un texte littéraire, les différents niveaux emboîtés ou, pour reprendre la terminologie du Groupe μ , « tabularisés » – linguistique (phonématique, morphématique, sémantique) ; diégétique, narratif, stylistique ; prosodique, rhétorique, symbolique... – entrent en résonance les uns avec les autres, et que le sens artistique *émane*, émerge, procède de l'action conjointe, *indistincte* et *indivisible*³, d'unités ou de sous-unités de nature hétérogène reliées dans un dispositif.

Et s'il est une discipline non artistique dont la littérature puisse être rapprochée, c'est très certainement, plus que tout autre, la mathématique parce que littérature et mathématique font advenir des mondes possibles en développant des relations imaginaires entre des éléments posés *a priori*. Toutes deux élaborent une pensée (plutôt qu'elles ne communiquent une connaissance) en manipulant des signes, en les dotant d'une énergie et en les faisant agir dans une configuration signifiante conçue pour avoir sur le sujet-récepteur un effet : une configuration performative.

répondent à aucun besoin *si ce n'est au besoin qu'ils doivent créer eux-mêmes* ; qui ne parlent jamais que de choses absentes [...] étranges discours qui semblent faits par un *autre* personnage que celui qui les dit, et s'adresser à un *autre* que celui qui les écoute. En somme, c'est un *langage dans un langage* » (p. 1324). Gérard Genette, « Figures » dans *Figures* : « Ce qu'on peut retenir de la vieille rhétorique, ce n'est donc pas son contenu, c'est son exemple, sa forme, son idée paradoxale de la Littérature comme un ordre fondé sur l'ambiguïté des signes, sur l'espace exigu, mais vertigineux, qui s'ouvre entre deux mots de même sens, deux sens d'un même mot : deux langages du même langage » (Paris, Le Seuil, 1966, p. 220). Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et Clinique* : « Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. Kafka fait dire au champion de nage : je parle la même langue que vous, et pourtant je ne comprends pas un mot de ce que vous dites. Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a pas de créations de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition et une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. » (Paris, Minuit, 1993, pp. 15-16).

³ Nous reprenons ici des termes employés par Paul Valéry pour exprimer des caractéristiques de la fabrication d'un objet par la nature, en l'occurrence, la coquille d'un mollusque, cf. « L'Homme et la Coquille », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 898 et p. 903.

À quoi tient cette puissance de l'art littéraire ? Répondre à la question, comprendre et expliquer ce qui se passe spécifiquement dans et par ce discours d'un type tout à fait particulier, s'impose comme une nécessité.

Je vais donc m'arrêter plus ou moins rapidement sur les trois traits qui signent à mon sens, la spécificité de cet art :

Une action de modélisation grâce à des moyens techniques appropriés impliqués dans une organisation générique, typique et formelle obéissant à des principes conventionnels culturellement et historiquement déterminés.

Une inscription diagrammatique de cette modélisation. Les caractéristiques de l'écriture littéraire découlent d'un déséquilibre introduit par l'écrivain entre les trois composantes du langage (symbolique, indiciel et iconique) au bénéfice de la composante iconique, et plus particulièrement diagrammatique. Ce trait est étendu à tous les niveaux de la composition de l'œuvre.

Un effet cognitif et esthétique directement lié à deux caractéristiques de l'iconicité du langage littéraire, d'une part la mobilisation de la matérialité de la langue qui agit sur les sens du sujet ; d'autre part la saisie par l'esprit du rapport de rapports qui procède de la mise en relation de tous les types de connexions établis à tous les niveaux de l'œuvre. La participation conjointe dans l'acte de lecture de l'intelligence de l'esprit et de l'intelligence du corps, (réseaux neuronaux des zones perceptuelles et motrices aussi bien que des zones du langage) font de l'expérience esthétique une expérience cognitive d'un genre unique. Nous verrons jusqu'à quel degré de précision ce double effet cognitif et esthétique se laissera définir.

1. Une action de modélisation

Créer un monde possible dans et par la fiction est l'un des moyens auxquels on peut recourir pour tenter de comprendre le monde où nous nous trouvons. Cela revient à lui inventer une altérité. Il s'agit de construire un artefact obtenu par réduplication, mais décalée, différée, décentrée.

La modélisation implique donc la création d'une diégèse avec des données spatiales, des données temporelles, des actions, des personnages et des objets. Je n'insisterai pas. Tous les outils méthodologiques de l'école formaliste russe (Eikhenbaum, Chklovski...) ou du premier structuralisme (Barthes, Greimas, Todorov, Brémond...) sont là pour en dresser les cartes, établir des correspondances, repérer les causalités qui s'y disputent la préséance, en déterminer la logique et la chronologie et toutes leurs distorsions.

La modélisation implique aussi le choix d'une stratégie de narration comprenant la sélection d'une instance de narration, d'une instance de focalisation et d'un mode d'organisation temporelle, toutes choses qui vont faire que les éléments associés et noués dans la diégèse vont nous parvenir modulés, vectorisés d'une façon contingente, dépendant directement des choix effectués. Il suffit de réécrire un récit en changeant l'un de ces paramètres (instance d'énonciation, de focalisation, temporalité du récit) pour voir à quel point ces choix sont déterminants pour la réception de la diégèse

et son appréciation. Ce sont ici les concepts de la narratologie (Genette, Todorov, Mieke Bal, Dorrit Cohn, Gerald Prince...) ou de la sémiotique littéraire (Lotman, Greimas, le Groupe μ , Coquet, Ouellet...) qui permettent de la saisir et de la rationaliser.

La modélisation implique enfin le choix d'une stratégie d'écriture qui investit le lexique et la syntaxe en faisant éventuellement appel aux ressources de l'*elocutio*, et le choix d'une stratégie de composition qui fait appel aux ressources de la *dispositio* et de la *compositio*. L'ancienne rhétorique est donc aussi de la partie. Mais au moment où nous devons considérer l'écriture, il nous faut détailler ce que nous avons appelé le caractère diagrammatique du langage littéraire, ce qui nécessitera un détour par Peirce et Wittgenstein.

2. Un caractère diagrammatique

Reprenons donc rapidement la catégorisation de celui qui est surtout connu comme sémioticien, mais qui fut aussi un logicien dont les travaux furent parfois lus de longues années seulement après avoir été écrits : Charles Sanders Peirce, auteur des *Collected Papers* en 8 volumes. Nous en traiterons ici à travers deux commentateurs : Roman Jakobson, dans un article intitulé « À la recherche de l'essence du langage » paru en 1965⁴, et Christiane Chauviré dans un article intitulé « Perception visuelle et mathématiques chez Peirce et Wittgenstein » paru en 2003 dans les actes d'un colloque organisé au Collège de France par Jacques Bouveresse : « Philosophies de la perception. Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives »⁵.

On sait que Peirce pour fonder sa sémiotique dont le nom remonte à la *semeiôtikê* des Stoïciens, renoue avec les logiciens de l'Antiquité et du Moyen Age. En se fondant sur la différence entre le signifiant et le signifié, il distingue trois variétés fondamentales de signes (ou *representamen* comme il les appelle), et rappelons que cette distinction vaut pour le langage mathématique aussi bien que pour le langage naturel : l'*icône* qui opère avant tout par la similitude de fait entre le signifiant et le signifié, l'*indice* qui opère par la contiguïté de fait entre signifié et signifiant, et le *symbole* (terme qui fut aussi employé par Saussure avant que celui-ci ne lui préfère celui de "signe") qui opère avant tout par contiguïté instituée, apprise, entre signifiant et signifié, ce qui requiert, pour pouvoir l'interpréter correctement, de connaître la règle conventionnelle qui le fonde. Notons que Peirce remarque d'emblée que les trois fonctions qui caractérisent chaque variété de *representamen* – ressemblance, contiguïté et relation conventionnelle – coexistent à des degrés divers dans les trois variétés et que la dénomination de chacune ne fait que sanctionner la prédominance d'une fonction sur les deux autres.

⁴ Repris in *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵ In J. Bouveresse & J-J. Rosat (éds), *Philosophies de la perception. Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Paris, Odile Jacob, 2003.

L'icône, à laquelle nous allons nous intéresser ici, est subdivisée par Peirce en deux sous-catégories : l'*image* et le *diagramme*. Si, dans l'image, le signifiant représente « les simples qualités des signifiés », dans le diagramme, la ressemblance entre le signifiant et le signifié « ne concerne que les relations entre leurs parties ». Le diagramme est donc défini comme « un *representamen* qui est de manière prédominante une icône de relation, et que des conventions aident à jouer ce rôle ». Les exemples d'abord cités sont des exemples classiques : des figures géométriques de tailles différentes illustrant la production de pétrole dans deux pays différents. Puis, Peirce déclare que « toute équation algébrique est une icône dans la mesure où elle rend perceptibles, par le moyen des signes algébriques, les relations des quantités visées. » Il note que : « l'algèbre n'est pas autre chose qu'une sorte de diagramme et le langage n'est pas autre chose qu'une sorte d'algèbre ». Et, « pour qu'une phrase puisse être comprise, il faut que l'arrangement des mots en son sein fonctionne en qualité d'*icônes* ». Jakobson illustre le propos en indiquant, par exemple, que l'on préfère dire « Le Président et le Ministre... » plutôt que « le Ministre et le Président » afin que la chronologie syntaxique reflète la hiérarchie politique ; et que la formule de César, « *Veni, vidi, vici* », a peut-être impressionné les esprits parce qu'outre l'allitération et l'assonance dominantes, elle nommait les actions dans l'ordre où elles se sont produites.

L'étude des diagrammes trouve l'occasion d'un nouveau développement dans la théorie moderne des graphes (*graphs*)⁶, et Jakobson se dit frappé par leurs analogies manifestes avec les schémas grammaticaux, en particulier syntaxiques. Il note que, tant dans la morphologie que dans la syntaxe, toute relation entre les parties et le tout se conforme à la définition que donne Peirce des diagrammes et de leur nature iconique. Il désigne, par exemple, dans le cas des comparatifs et des superlatifs, l'accroissement graduel du nombre des phonèmes correspondant à la gradation des signifiés : « high, higher, highest ». Il fait remarquer qu'il n'existe aucune langue dans laquelle la marque du pluriel se fasse par soustraction de phonème ; elle se fait toujours par addition (p. 30). Donnant raison à Peirce, Jakobson fait remarquer que Saussure lui-même finira par nuancer sa notion d'arbitraire en distinguant ce qui est « radicalement arbitraire » de ce qui est « relativement arbitraire » (p. 31). Sur le plan du lexique, Jakobson rassemble des séries lexicales apparentées qui ont de manière heureuse, dans une langue donnée, des liens phonologiques qui ne tiennent pas à des racines communes et qui frappent le *native speaker* (ami, ennemi ; père, mère, frère) ; il en conclut que « la paronomase joue un rôle considérable dans la vie du langage » et que le discours ne perd pas une occasion de l'exploiter. Confirmant Peirce, Jakobson conclut : « "le système de diagrammatisation" d'une part manifeste et obligatoire dans toute la structure syntactique et morphologique du

⁶ On notera que c'est ce mot de « graph » qu'utilise Bacon dans une des interviews accordées à David Sylvester et que Deleuze citera en le traduisant par « diagramme » dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002 [1981].

langage, d'autre part latent et virtuel dans son aspect lexical, ruine le dogme saussurien de l'arbitraire du signe » (p. 36).

Le langage poétique, qui tantôt exploite les qualités particulières des langues, tantôt « en rémunère le défaut », pour reprendre la formulation de Mallarmé dans *Crise de vers*⁷, renchérit bien évidemment sur cette position. Si la forme iconique est déjà présente dans le langage pragmatique, comme le dit Peirce et le commente Jakobson dans cet article, c'est dans le langage littéraire qu'elle se trouvera exacerbée et magnifiée au point d'en devenir un trait définitoire, comme si le langage littéraire procédait à une stylisation quantitative et qualitative de l'iconicité du langage pragmatique et en faisait sa signature.

Regardons maintenant ce que nous permet d'ajouter à ces remarques le texte de Christiane Chauviré : « Perception visuelle et mathématiques chez Peirce et Wittgenstein » (2003). Pour commencer, ce texte situe la pensée de Peirce dans la continuité de la pensée kantienne, d'abord en établissant la filiation entre le schème kantien et le diagramme peircien, ensuite en montrant que Peirce après Kant considère que le raisonnement qui est coulé dans une forme schématique ou diagrammatique et qui est ainsi donné à « voir », placé sous « l'œil de l'esprit », atteint de cette manière plus efficacement l'entendement que celui qui est livré comme une concaténation de propositions abstraites. C'est donc toute une théorie de l'argumentation et de la conviction qui est proposée là, dont on pressent les avantages qui pourront être tirés pour le texte littéraire. Déjà, on ne s'étonne plus que Platon ait chassé le poète de la cité...

Par ailleurs, le texte de Chauviré présente le Peirce logicien qui se réfère aussi bien au langage verbal qu'au langage mathématique et ce que dit Peirce des deux langages est très instructif pour la compréhension de la composante diagrammatique du langage verbal commun et plus encore du langage artistique. Voici le commentaire de Christiane Chauviré :

C'est au diagramme, modélisation, figure stylisée d'un état de choses imaginé par le mathématicien, qu'il revient d'expliquer la pensée mathématique dans son aspect fécond, aussi bien d'ailleurs que la création artistique. Nous avons là un cas de mentalisme élégant. La pensée mathématique consiste à tracer sous l'œil de l'esprit des figures qu'elle déforme et reforme, non certes au hasard, mais conformément à des règles et dans le but d'obtenir une

⁷ « ...mais sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement des timbres obscur ici, là, clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses splendides – *Seulement*, sachons, *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur. », « Crise de Vers », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 363-4.

La pensée du texte littéraire : une pensée diagrammatique

configuration finale, un diagramme où se lira la conclusion nécessaire du raisonnement [...]. Thèse remarquable : le diagramme n'est pas, comme la figure du géomètre, simple illustration, support concret d'un raisonnement se déroulant ailleurs, dans la pensée pure et abstraite : la formation et déformation de diagrammes est constitutive de la pensée mathématique qui s'y épuise tout entière, la pensée en général n'étant aux yeux de Peirce, comme plus tard à ceux de Wittgenstein, rien d'autre qu'une manipulation de signes (qui peuvent être des signes mentaux ou externes). [...] La construction de diagrammes successifs, chacun apportant une modification [...] au précédent permet de lire dans la configuration finale des propriétés inattendues ou des relations mathématiques insoupçonnées jusqu'alors. (p. 202-203)

Il paraît utile, à ce stade du raisonnement, d'introduire dans la discussion la réflexion qu'a présentée Gilles Châtelet sur la fonction des diagrammes en mathématiques dans *Les Enjeux du mobile*⁸ et de la confronter à la pensée de Peirce telle que la décrit Christiane Chauviré. Peirce n'est pas la référence de base pour Châtelet. On ne trouve dans son livre qu'une citation des *Collected Papers* à propos d'un point mineur sur la relation indicielle entre deux particules (p. 258). Les auteurs qu'il invoque sont Oresme, Argand, Kant, Faraday, Grassman, Hamilton, Schelling et il semble désireux d'ancrer sa réflexion dans la pratique des mathématiques. Châtelet cherche manifestement à émanciper la philosophie des mathématiques de la tutelle de la logique et il considère avec beaucoup d'intérêt les remarques sur le diagramme que l'étude du peintre Francis Bacon a inspirées à Gilles Deleuze. Châtelet est prêt à troquer les théorèmes pour les diagrammes et il explique que la pensée mathématique s'élabore dans le geste même qui trace ces diagrammes, quand le corps et l'esprit coopèrent pour faire advenir le virtuel. Il n'aurait certainement pas nié le rôle que fait jouer Peirce à l'iconicité pour emporter la conviction du sujet (acteur et observateur), et aurait sans doute souscrit à la conclusion de Chauviré qui met l'accent sur l'opérativité du diagramme dans la pensée mathématique ; mais un seuil significatif est franchi par lui quand il défend l'idée que les diagrammes projettent le virtuel sur l'espace qu'ils sont en train de cartographier. Comme le dit Kenneth Knoespel dans son article « Diagrammes, matérialités et cognition »⁹ : « La grande force de Châtelet est non seulement d'avoir écrit un livre fertile en intuitions, mais d'avoir "retrouvé l'opérativité" et par là d'avoir rendu possible la transition cruciale qui, des diagrammes, permet de passer à la diagrammatique ». C'est dans le cadre de cette évolution critique du diagramme à la diagrammatique pour capter le virtuel que j'inscris personnellement mon utilisation du concept pour aborder l'étude des textes littéraires.

⁸ Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile : Mathématiques, physique, philosophie*, Paris, Le Seuil, 1993.

⁹ In *TLE* 22, « Penser par le diagramme ».

Chez Peirce comme chez Wittgenstein, le mathématicien et l'écrivain ne sont pas là pour mettre en évidence des choses qui existent déjà, mais pour inventer, former et exhiber. Les suites de symboles algébriques sont des diagrammes au même titre que les figures géométriques. Algèbre et géométrie ne s'opposent pas l'une à l'autre, elles s'opposent, tout comme la poésie, à la philosophie réduite à convaincre par le raisonnement abstrait et par la preuve uniquement discursive. Alain Badiou, s'interrogeant sur le bannissement du poète de la cité par Platon au livre X de *La République*, développe la nature de ce qui sépare poésie et philosophie, pour conclure à la nécessaire et salutaire rivalité des deux disciplines¹⁰. C'est que la philosophie est obligée de se soumettre à la discursivité, d'aligner les propositions et d'argumenter en construisant un raisonnement abstrait, alors que la poésie peut poser sous les yeux du lecteur le rapport sensible des configurations de toutes natures qu'elle a élaborées, les offrant ainsi à un entendement immédiat. Sémiotiquement, les icônes ont une affinité avec les formes. C'est pourquoi Peirce développera des systèmes logiques faits de graphes (*graphs*), défendra sa conception d'une logique iconique opposée à la logique de Frege.

Compte tenu de ce que l'on a déjà lu sous sa plume, on ne sera pas surpris d'apprendre que, sensible aux mathématiques comme « art du tracé », et comme « art de la synthèse », Peirce n'avait pas manqué d'établir lui-même un pont entre les sciences mathématiques et les arts :

Le travail du poète ou du romancier n'est pas tellement différent de celui de l'homme de science. L'artiste introduit une fiction, mais ce n'est pas une fiction arbitraire, elle exhibe des affinités que l'esprit approuve en déclarant qu'elles sont belles, ce qui sans être exactement la même chose que de dire que la synthèse est vraie, relève de la même espèce générale. Le géomètre trace un diagramme qui est sinon exactement une fiction du moins une création, et l'observation de ce diagramme le rend capable de synthétiser et de montrer des relations entre des éléments qui semblaient n'avoir auparavant aucune connexion nécessaire entre eux » (*Collected Papers*, I, p. 383).

3. Un effet cognitif et esthétique

Nous en arrivons donc au troisième trait du texte littéraire que je voudrais mettre en valeur ici : l'effet cognitif et esthétique, qui résulte précisément du fait de « synthétiser et montrer des relations entre des éléments qui semblaient n'avoir auparavant aucune connexion nécessaire entre eux » comme l'écrivait Peirce dans le passage cité précédemment, ou, pour le dire dans une formulation de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie* : qui est produit par la sensation qui se forme dans le plan de composition esthétique « en contractant ce qui la compose et en se composant avec d'autres sensations qu'elle contracte à son tour » (p. 199).

¹⁰ Alain Badiou, « Que pense le poème ? », *L'Art est-il une connaissance ?*, Paris, Editions Le Monde, 1993.

La pensée du texte littéraire : une pensée diagrammatique

Analyser l'effet esthétique revient donc à analyser l'effet, sur le sujet lecteur, de ces « affinités », de cette « synthèse » (Peirce), ou de cette « contraction » (Deleuze) consécutives à la soudaine aimantation (intégration) des différents agencements effectués par l'auteur aux différents niveaux de l'œuvre. Indéniablement, cette synthèse ou contraction donne du plaisir, le plaisir de la compréhension globale que produit la conjonction de plusieurs enchaînements de phénomènes locaux dessinés à la surface du texte et comme tels, reçus par les sens autant que compris par l'esprit.

Mais la synthèse, au moment où elle se produit, est éminemment dépendante de la qualité des enchaînements, des parcours qu'elle synthétise, lesquels parcours ont également un caractère iconique et de ce fait, ne peuvent s'annuler dans le résultat qu'ils produisent. Au contraire, la synthèse est à peine réalisée et saisie par l'esprit, qu'elle réenclenche une demande du parcours comme l'indique Paul Valéry quand il développe, dans « Poésie et Pensée abstraite », la métaphore bien connue du pendule qui oscille perpétuellement entre le son et le sens :

Pensez à un pendule qui oscille entre deux points symétriques. Supposez que l'une de ces positions extrêmes représente la forme, les caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement – en un mot, la *Voix* en action. Associez, d'autre part, à l'autre point, au point conjugué du premier, toutes les valeurs significatives, les images, les idées ; les excitations du sentiment et de la mémoire, les impulsions virtuelles et les formations de compréhension – en un mot tout ce qui constitue le *fond*, le sens d'un discours. Observez alors les effets de la poésie en vous-mêmes. Vous trouverez qu'à chaque vers, la signification qui se produit en vous, loin de détruire la forme musicale qui vous a été communiquée, redemande cette forme. Le pendule vivant qui est descendu du *son* vers le *sens* tend à remonter vers son point de départ sensible, comme si le sens même qui se propose à votre esprit ne trouvait d'autre issue, d'autre expression, d'autre réponse que cette musique même qui lui a donné naissance (*Œuvres*, I, pp. 1331-32).

Récapitulons. L'analyse des niveaux infra-sémantiques du texte littéraire permet un repérage des « saillances perceptives » dues à la « non généricité morphologique »¹¹ ou encore des « bruits » systémiques¹² sur les plans morpho-phonétique, morpho-graphique, morpho-syntaxique ou prosodique. L'analyse des plans sémantique et thématique va, pour sa part, mettre en valeur la création de rapports logiques internes à ces plans. Il reste alors à faire travailler les différents plans les uns avec les autres, à mettre en correspondance ce qui s'y produit, à observer les effets des couplages réalisés.

¹¹ Cf. Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 57 et p. 82.

¹² Cf. la théorie de l'information réinterprétée pour la littérature par Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

Ce sera, par exemple, dans un très court poème de Emily Dickinson¹³, la répétition de plosives à l'initiale des substantifs du premier et du deuxième vers, opposée à l'occurrence unique d'une fricative à l'initiale du seul substantif du troisième vers qui sera associée à l'opposition entre des éléments végétaux et animaux de la nature d'une part et l'imagination humaine d'autre part¹⁴ ; dans un sonnet de Shakespeare¹⁵, des spondées et des trochées interrompant erratiquement le rythme familier du pentamètre iambique s'avèreront localisés dans des mots désignant littéralement ou métaphoriquement la mort ; ou encore dans un poème de Hopkins¹⁶ une opposition entre la répétition dans trois voyelles consécutives du trait distinctif de la tension et dans les trois suivantes, du trait distinctif du relâchement correspondra à une opposition entre deux types de formes (la ligne et le cercle) ainsi qu'entre deux types de mouvements (le jaillissement et l'éclosion) exemplifiant l'éclatement du printemps.

¹³ To make a prairie it takes a clover and one bee –
One clover and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few.

(Emily Dickinson, *The Complete Poems*; ce poème date de 1755)

¹⁴ Pour une analyse complète du poème, cf. Noëlle Batt, « Du signe linguistique au signe littéraire : lire le complexe », dans *Du corps présent au sujet énonçant*, textes réunis par M. Costantini et I. Darrault-Harris en hommage à Jean-Claude Coquet, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹⁵ That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.
Thus thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

(William Shakespeare, sonnet LXXIII)

¹⁶ Nothing is so beautiful as Spring –
When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush ;
Thrush's eggs look little low heavens, and thrush
Through the echoing timber does so rinse and wring
The ear, it strikes like lightnings to hear him sing ;
The glassy peartree leaves and blooms, they brush
The descending blue ; that blue is all in a rush
With richness ; the racing lambs too have fair their fling.
(Gerald Manley Hopkins, « Spring », 1877)

Il s'agit donc à chaque fois de déterminer quelles opérations de placement ou de substitution dans l'espace-temps du texte (addition, juxtaposition, répétition, transformation, substitution totale ou partielle, suppression) induisent quelles opérations logiques (ressemblance ou analogie, opposition, coexistence paradoxale, co-oppositions...) entre des affects, des percepts, et des blocs de sensation créés par le texte artistique, et comment celles-ci déstabilisent les relations logiques qui règlent affections, perceptions, opinions et idéologies du monde social. C'est en opérant sur le plan de composition esthétique ce décalage, ce « décadage », dit Deleuze, que l'art exerce sa fonction critique souvent radicale. Pour saisir ce décadage, il faut définir l'orientation, la vectorisation du parcours dynamique des couplages notés plus haut, en sachant que le parcours a toutes les chances d'être irrégulier, instable et paradoxal.

Au terme de cette réflexion, je voudrais ajouter un *afterthought*, une *coda* introduite par Christiane Chauviré. Alors que Peirce semble valoriser sans réserve l'iconicité, attribuant à la ressemblance un pouvoir de conviction intrinsèque, Wittgenstein, pour sa part, avance une réserve et défend l'idée que la ressemblance ne convainc que parce que anthropologiquement l'homme a décidé de se laisser convaincre par elle. La force de l'iconicité ne serait donc pas à attribuer à un caractère logé dans les choses, mais à l'*anthropos* qui donne son assentiment au fait qu'il peut y avoir là une force agissante et accepte de s'y soumettre. La nuance mérite, je crois, d'être méditée, et la modalité du croire soigneusement réévaluée.

Il me reste encore une précision à apporter. Le lecteur n'a sans doute pas été sans remarquer que lorsque j'ai commencé à parler de l'effet cognitif et esthétique, j'ai changé de point de vue, troquant celui du créateur pour celui du récepteur. Car la pensée diagrammatique du texte littéraire est toujours une pensée portée par des diagrammes intermédiaires qui restent virtuels tant qu'une lecture particulière ne les a pas actualisés, et qui restent isolés tant qu'un lecteur particulier ne les a pas synthétisés en un diagramme final orienté qui pose les multiples enjeux du texte, ceux qui ont consciemment ou inconsciemment décidé de sa mise en chantier.

Comment se fait l'actualisation des diagrammes ? À supposer que les différents lecteurs se mettent d'accord sur les mêmes saillances (ce qui n'est pas certain), ils peuvent différer quant au parcours syntagmatique qui relie les saillances d'un même niveau, quant au couplage des saillances infra-sémantiques et des rapports logiques sémantiques ou thématiques, quant à la coopération des diagrammes intermédiaires obtenus, quant à la vectorisation de leur synthèse finale. Et c'est ainsi que le conflit des interprétations se poursuit depuis des siècles et des siècles, entretenu dans l'intérêt de la littérature par la polysémie de la langue et le polysystémisme du langage littéraire.

Quel est le sens anthropologique de tout cela ? On se risquera à avancer une hypothèse. Etant donné la proximité entre les opérations qui permettent d'actualiser et de synthétiser les différents diagrammes et les mécanismes

neuronaux qui accompagnent l'émergence de la conscience primaire et plus encore la conscience supérieure – lesquels sont de mieux en mieux connus grâce aux travaux des neurobiologistes et neurophysiologistes qui travaillent à les expliciter (G. Edelman aux États-Unis, J-P. Changeux et S. Dehaene en France, Singer en Allemagne)¹⁷ –, une hypothèse serait que l'art soit ce lieu que l'anthropos s'est inventé, en marge des discours sociaux, pour y tester, en l'exerçant librement, cette faculté d'élaborer des dispositifs iconiques intégratifs qui maintient fécondes sa créativité et sa faculté d'innovation, toutes qualités indispensables à la survie de l'espèce.

Mais en l'état actuel des connaissances et compte tenu de la complexité des interactions des différents plans qui composent le texte littéraire, nous serions bien en peine de proposer, pour les processus dynamiques à l'œuvre dans la diagrammatisation de ce type de texte, une représentation visuelle satisfaisante. On peut toutefois imaginer que dans un futur proche, un réseau connexionniste de neurones formels, produit de la recherche actuelle sur les systèmes de modélisation, permettra de s'en approcher.

¹⁷ Noëlle Batt, « A Comparative Epistemology for Literary Theory and Neurosciences », in *Science and American Literature in the XXth and XXIst centuries*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.