

MASTER II

Domaine : *Arts, Lettres, Langues*
Mention : *Arts, Lettres et Civilisations*
Spécialité : *Études anglophones*

“APPROCHES HÉTÉROLOGIQUES DU MONDE ANGLOPHONE”

SÉMINAIRE :

“HYDRODYNAMIQUE DE LA LETTRE ET POÉTIQUE DU LITTORAL” (H. D. THOREAU)

I. Justification du séminaire

Avec *Walden*, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* et *Cape Cod*, œuvres faisant partie des “*great aquatic works of the American canon*”, car chacune est placée sous le signe d’une eau spécifique (*Walden*→ l’étang du même nom ; *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*→fleuves et rivières ; *Cape Cod*→l’Océan), H. D. Thoreau, chantre d’un univers où tout serait flux, fluement et circulation infinie, met en jeu (et en œuvre) une autre conception – dominée par une dynamique aquatique – du travail de la Lettre et de la création littéraire. Entre l’Univers, le Verbe et le Sujet, il existerait une même propriété commune, la fluence, et une même aspiration à la confluence. *Walden* et *A Week*, œuvres pionnières, inaugurent un nouveau millénarisme se traduisant par l’espérance d’un règne non pas terrestre ni céleste mais aquatique : le règne de l’eau où s’accomplirait la dissolution de l’ordre et de l’homme anciens dans la confluence extatique (“*liquid joy*”, *Walden*) de l’eau originelle, qui est en nous, et de l’eau vive qui sous-tend la création.

Cape Cod, pour sa part, met l’accent sur “le littoral”, zone de rencontre de deux éléments – l’océan et la terre –, représentant deux dynamiques et deux physiques hétérogènes, interzone propice aux transitions et aux métamorphoses, au jeu fécond de l’ordre et du chaos mais aussi à ce que P.-Y. Pétilion appelle joliment « la théâtralisation voire la carnavalisation du langage ».

A) Hydrodynamique

Hydrodynamique : Science des écoulements des liquides

Hydraulique : science, technique des liquides en mouvement

Concept de « *liquid modernity* » dans laquelle seraient dissoutes les institutions (J.-F. Dornier, *Histoire des Sciences Humaines*, 305) + réseau→réorientation de l’analyse des rapports sociaux en termes de communication, d’échange, de flux, plutôt que de hiérarchie, d’autorité ou d’institutions (*Ibid.*, 297)

Si l’on considère avec P. Valéry que « *La Vie n’est guère que l’Eau organisée* » (*Œuvres*, Vol. I, 203), alors « *nous avons autant à apprendre des fluides que des solides* » et il convient alors, comme nous y invite G. Bachelard, « [*d*]’apprendre à penser les solides à partir de l’expérience primitive des fluides ».

Nous vivons dans une société et une culture où *l'inscription*, la trace, la marque et donc Lettre – au sens large de toute forme de graphe, glyphe, entaille, encoche, encodage, etc. – joue un rôle déterminant (Cf. texte sur “L’Inscription) car elle permet de repérer, de fixer, d’archiver et de durer – *Scripta manent, verba volant*.

Nous allons dans ce séminaire défendre une autre conception, une autre *thèse* (mot qui renvoie d’ailleurs à la notion de “stabilité” ; il vient du grec *thesis*, « action de poser »), à savoir qu’il existerait *un autre régime ou mode de fonctionnement de la Lettre*, lié aux notions de *flux, de fluence, d’écoulement, de remous, de tourbillons et de vortex*, que nous subsumerons sous la notion de **Rhèse** (du grec, *rhéin*/couler ; *rhoè*/ courant).

La rhèse, c’est entre autres, *la Parole de l’eau*, « l’eau [comme] maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt...». Entre l’eau et la parole il existerait une même propriété commune, une même aspiration à la **liquidité**, désir du langage qui veut couler ...de source : « *La liquidité est un principe du langage ; le langage doit être gonflé d’eaux* » (Bachelard, *L’Eau et les rêves*, 258).

Intuition renforcée par l’existence des “consonnes liquides” (après la pluie « *le ruisseau rigole et la rigole ruisselle* », 257). Le ruisseau, la rivière, la cascade, l’étang, l’océan etc. ont donc un parler, sont un parler, « une musique d’humanité » (Wordsworth, G. B. 260) et la source nous fait assister au miracle du « Verbe se faisant eaux » (Paul Fort, 257). Plus qu’aucun autre élément peut-être, « l’eau est [donc] une réalité poétique complète ».

Dans *L’Eau et les rêves : essai sur l’imagination de la matière* (Paris, J. Corti, 1942), G. Bachelard fait en outre remarquer que la lettre **A** qui inaugure l’alphabet, source de toute expression, est aussi « *la voyelle de l’eau. Elle commande aqua, apa, wasser. C’est le phonème de la création par l’eau* » (253). Il existerait donc une poétique de l’eau, que nous nous proposons d’étudier

B) Henry David Thoreau (1817-1862)

Pourquoi Thoreau ? Il fait partie avec Emerson, Hawthorne, Melville et Whitman, de ce groupe d’écrivains issus de la Nouvelle Angleterre qui, en l’espace d’une vingtaine d’années (1840-1860), – période connue dans l’histoire littéraire des USA sous le nom de *The American Renaissance* – ont produit quelques-uns des plus grands classiques de la littérature du Nouveau Monde.

Mais surtout son œuvre est sous-tendue par un **imaginaire aquatique primordial**, parfaitement approprié à l’objet de ce séminaire. Nous ne nous intéresserons qu’à 3 œuvres de Thoreau, chacune placée sous le signe d’une eau spécifique :

Walden → **l’étang** du même nom

A Week on the Concord and Merrimack Rivers → **fleuves et rivières**

Cape Cod → **l’Océan et le littoral**

C) De la méthode : dérives et digressions

En raison de la *visée encyclopédique* de l’œuvre de Thoreau et pour les besoins de la démonstration de notre propos (puisque thèse il y a !), nous serons amené à évoquer entre autres choses : la philosophie antique (Thalès, l’Atomisme), le Transcendentalisme de R. W. Emerson, les théories de Saussure, Benveniste, Lacan, *et alii*, sur le signe linguistique, le Cratylisme, le rôle de la Lettre dans la littérature américaine, l’imaginaire aquatique (le Verbe des eaux) et surtout une autre vision de l’Amérique, etc.

→ **Bibliographie en fin de section**

D) Une autre vision de l'Amérique

« *L'insularité essentielle de la terre* » (C. Richard)

L'espace étant « *la réalité centrale de l'homme né en Amérique* » (Olson, Pétillon, 109) et la « *donnée fondamentale* » de la civilisation américaine, le Nouveau Monde suscite traditionnellement l'image d'une *masse continentale évoquant immensité, solidité, permanence et fixité.*

Dès sa découverte, cette vaste étendue apparaîtra comme un appel à la conquête et suscitera un premier mode de relation à l'espace – *l'effraction* – caractérisé par un *dynamisme agressif* → *Appropriation, domestication du continent* ; possession, exploitation → mainmise sur l'espace : c'est, naturellement, la Conquête de l'Ouest.

Mais, contrebalçant celui-ci, on verra également s'instaurer un *deuxième mode* qui relève de la *pénétration rêveuse et voluptueuse* de l'espace ; aucune idée de mainmise et d'appropriation.

Ce mode prendra la forme de :

– *l'errance et du vagabondage* (“*Walking*”)

– ou de *la dérive paresseuse au fil de l'eau* (2 exemples canoniques : *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* de Thoreau ; *The Adventures of Huckleberry Finn* de Twain).

À cette Amérique *terrestre – chthonienne* – qui s'impose d'emblée à la vue et à l'imagination par sa masse et son étendue, l'œuvre de Thoreau nous permettra d'opposer une autre Amérique, *terre flottante, quasi insulaire*, marquée par *la mouvance et la fluence* où l'eau et l'imaginaire aquatique jouent un rôle prépondérant. Inversion des principes élémentaires où l'eau deviendrait la substance première ; invitation à imaginer une Genèse qui débiterait par « *Au commencement régnaient les Eaux, et la Terre flottait sur les Eaux* » : “The earth is not continent but insular” [*Walden*, 340] / “The belief that New England was an island” [*Cape Cod*, 188].

Cf. également la première vision de l'Amérique évoquée par F. Scott Fitzgerald à la fin de *The Great Gatsby* :

« L'île antique qui avait fleuri jadis aux yeux des matelots hollandais—le sein vert et frais d'un monde nouveau... l'instant fugitif et enchanté [où] l'homme retint sans doute son souffle en présence de ce continent [...] qui égalait sa faculté d'émerveillement. »

Cette l'Amérique placée sous le signe de Thalès,* c'est celle de la rhèse, qui va nous intéresser au premier chef.

*Vers 600 avant J.-C., Thalès de Milet, l'un des Sept Sages de la Grèce, fondateur de l'école ionienne, propose une cosmologie où l'Eau était l'élément primordial de l'Univers. Plutôt que de l'élément aqueux proprement dit, il s'agirait en fait de l'Océan cosmique, éternellement fécond, origine éthérée des êtres et des choses.

Thalès comparait, selon Sénèque, le globe terrestre à un navire abandonné à lui-même et flottant dans un océan immense dont il suivait toutes les irrégularités.

La cosmologie de Thalès tire aussi sans doute son origine des civilisations qui ont grandi en bordure des fleuves ou estuaires. Elle fait naître la Terre et toutes choses de la Mer.

L'INSCRIPTION*

« Inscription à la sécurité sociale, au registre du commerce, sur les liste électorales, au tableau noir, au tableau d'honneur, à l'école, à l'université, aux examens, au permis de conduire voire au casier judiciaire, sans oublier les frontons des monuments de la République et la mémoire collective, depuis le registre d'état civil – où s'inscrit sa venue au monde – jusqu'à l'építaphe, qui en marque sa sortie, en passant par l'écorce des arbres où elle fixe ses toquades, ses passades et ses foucades, et les divers documents administratifs qui en conserveront la trace, l'inscription, aux sens multiples et variés, jalonne l'existence/le parcours de l'individu entre la naissance et la mort. Parcours qui se déroule d'ailleurs en grande partie en fonction des instructions inscrites dans le code génétique et des décrets du destin (cf. la sagesse ou le fatalisme populaires : « c'était écrit »).

L'inscription, notion douée d'une remarquable fécondité, nous donne d'emblée accès au domaine de la physique, de la biologie et de la métaphysique, mais là ne s'arrête pas, comme nous le verrons, sa pertinence, et ne se borne son champ d'application. Mais avant de poursuivre, il convient de se demander ce qu'on entend au juste par l'inscription ?

Notons tout d'abord l'ambivalence du terme qui désigne tout à la fois l'acte (inscription = l'action d'inscrire) et le résultat/produit de cette action : la trace laissée sur un support. L'étymologie ("inscrire" : écrire dans) et la définition usuelle : « ensemble de caractères écrits ou gravés pour conserver, évoquer un souvenir, indiquer une destination, transmettre un message, un slogan, exprimer une opinion, etc. » (Dict. Le Robert) suscitent l'image d'une activité impliquant le traçage par un scripteur ou scribe d'une marque (l'inscrit) sur un support destiné à relayer une information à un destinataire par définition lointain ou absent. En effet, à la différence de la situation de communication orale, passant par le canal de la parole par définition éphémère, où les intervenants sont in praesentia, l'inscription répond aux nécessités/impératifs de la communication in absentia, dans l'espace ou dans le temps. Elle interrompt la fluidité, la mouvance, la labilité de la parole et fixe le message (Scripta manent, verba volant : l'écrit reste, les paroles s'envolent), le rendant ainsi transmissible voire transportable à des distances spatiales ou temporelles qui excèdent les capacités de la voix humaine mais, contrepartie de cette aptitude, avec l'inscription disparaît un des avantages essentiels de la communication orale : la possibilité de corriger sur le champ un malentendu, une mauvaise compréhension ou interprétation du message. L'inscription laisse à celui qui la lit ou la décrypte toute liberté d'interprétation ; le scribe ne peut plus contrôler la bonne réception de son message et se départit au bénéfice du décrypteur de son autorité sur le sens. Troc de l'autorité du scripteur contre la pérennité de l'inscription.

L'inscription est donc indissolublement liée aux questions de la communication (pas d'inscription sans description/décryptage), de la transmission de l'information, de la préservation de la mémoire (individuelle et collective) et de l'écriture : pictogramme, idéogramme, phonogramme : tous ces jalons de l'émergence de l'écriture présupposent une opération d'inscription, d'incision (gramma se rattache à graphein : inciser, graver, faire une entaille ou une encoche) dont témoignent à la fois l'origine du mot "livre" en anglais (book) ou en allemand (buch) qui renvoie à l'écorce de l'arbre (en l'occurrence le hêtre [bec → beech → buche] sur laquelle on gravait le glyphe précurseur de l'écriture et l'existence des runes (inscriptions gravées sur pierre et sur bois). Écorce, bois, argile ou papyrus, la lettre est toujours tracée, inscrite en creux ou en bosses.

Mais l'inscription, prise ici dans sa matérialité la plus tangible et durable, a aussi son pendant psychologique sous forme de l'empreinte, impression, trace mnésique ou engramme : « trace organique laissée dans le cerveau par un événement ». S'ouvre alors, dans cette acception, tout le monde fascinant de la psychologie, de la psyché voire de la psychanalyse aux prises avec le décryptage de l'inconscient, ce chapitre censuré de l'histoire du sujet individuel ou collectif (« l'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui

est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré » J. Lacan). *Autre avenue où la réflexion ne pourra manquer de s'engager à la recherche des signifiants où s'inscrit le chiffre secret sinon la vérité du sujet.*

*Mais en fait le phénomène concerne non seulement la psyché mais aussi le corps ; il convient alors d'évoquer l'inscription sur le corps, tatouage du malfrat ou matricule du déporté mais aussi trace l'inscription sur le corps « des lettres de l'alphabet du plaisir » (S. Leclaire) qui s'écrira sous l'espèce d'un trait graphique, acoustique, visuel, tactile ou olfactif. Dans cette perspective, le corps est « ce grand livre où s'inscrit la possibilité du plaisir, où se cache "l'impossible savoir sur le sexe" (J. Lacan) » (S. Leclaire, *Psychanalyser*). S'inscrit à la surface du corps ce point d'appel et foyer d'énergie qu'est la zone érogène qui naît sous la caresse :*

Imaginons plutôt la douceur du doigt d'une mère venant jouer "innocemment", comme dans les temps de l'amour, avec l'exquise fossette à côté du cou, et le visage du bébé qui s'illumine d'un sourire. On peut dire que le doigt, par son amoureuse caresse, vient, en ce creux, imprimer une marque, ouvrir un cratère de jouissance, inscrire une lettre qui semble fixer l'insaisissable immédiat de l'illumination. Dans le creux de la fossette, une zone érogène est ouverte, un écart est fixé que rien ne pourra effacer, mais où se réalisera de façon élective le jeu du plaisir, pourvu qu'un objet, n'importe lequel, vienne en ce lieu raviver l'éclat du sourire que la lettre a figé (S. Leclaire)

*Il est donc évident, à ce stade préliminaire, qu'il n'est guère de faits humains qui échappent à l'inscription ou ne fassent l'objet d'une inscription ; c'est d'ailleurs la fonction essentielle de l'histoire comme de la littérature dont la parenté est explicitement reconnue par l'existence de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Mais l'inscription a aussi partie liée au divin : évoquons les commandements divins s'inscrivant en lettres de feu sur les Tables de la Loi ; le doigt de Dieu traçant sur le mur du palais du roi Balthazar l'inscription fatidique Mené, Teqel et Parsîn (Mené : « Dieu a mesuré ton Royaume et l'a livré ; Teqel : tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut ; Parsîn : ton royaume a été divisé et donné aux Mèdes et aux Perses », *Daniel, 5 : 27*) et enfin la conception de la Nature comme « récit d'un Dieu graveur » qu'il faut apprendre à voir et à déchiffrer.*

L'inscription en tant que telle, prise dans sa plus grande abstraction, est donc un concept/phénomène fondamental qui permet tant il est général et omniprésent d'aborder par ce biais/son entremise l'histoire de l'individu et de la société ; l'inscription fournit un point de vue original sur notre humaine condition. Mais son ampleur et sa généralité excluent toute tentative de saisie globale, aussi ne pourrions-nous, dans le cadre limité de cet essai, qu'indiquer quelques pistes où pourrait s'engager une réflexion plus approfondie. »

*Réflexion – publiée sur Internet – d'une philosophe, qui restera anonyme, les références n'ayant pu être retrouvées.

II. L'Amérique de la *rhèse*

Rôle essentiel joué par l'élément liquide dans la genèse de l'Amérique i.e. la découverte puis la conquête du continent américain.

On n'aborde au Nouveau Monde qu'après avoir fait l'expérience – sinon subi l'épreuve – préliminaire de la traversée d'une étendue d'eau, qu'elle soit océanique (Atlantique, Pacifique) ou fluviale (Rio Grande, Saint-Laurent), rite de passage ou de baptême, par lequel l'immigrant est censé, selon un des mythes fondateurs de la nation américaine, se laver de la souillure de l'Ancien Monde, à l'instar des Pères Pèlerins, ou se dépouiller de son identité première pour se couler ensuite dans le moule américain, creuset d'une radicale métamorphose :

"The Atlantic is a Lethan stream, in our passage over which we have had an opportunity to forget the Old World and its institutions." (*Portable Thoreau*, abrégé en *PTH*, 604)

Mythe de la *tabula rasa* – le refoulement de tout ce qui rappelle l'Europe et ce « **fleuve sale** » (F. Nietzsche) qu'est devenu l'Européen – sur lequel l'Amérique entendait fonder sa singularité et son originalité.

Quant à la "plantation", tête de pont de la colonisation, elle a longtemps reproduit la même configuration de base, articulée autour de trois éléments essentiels :

- une baie protectrice,
- un hameau
- et un cours d'eau fournissant l'eau douce nécessaire à la vie mais aussi une voie de pénétration vers l'intérieur des terres ; rivières et fleuves furent une incitation à braver l'inconnu, à s'enfoncer vers l'intérieur des terres et un puissant catalyseur de la colonisation de l'Amérique, puis de sa transformation en République.

En témoignent la symbolique aquatique qui sous-tend l'émergence de la société américaine, formée par vagues successives d'immigration, et la définition de la démocratie qu'elle a instituée : l'eau est, au dire de H. Melville, **l'élément républicain par excellence**¹, parce qu'elle tend à l'équilibre et à l'égalité, base de **l'isonomie**².

Pour son contemporain, R. W. Emerson, sa *limpidité* en fait l'idéal d'un régime politique fondé sur des *principes évidents et sur l'utopie d'une totale transparence du fonctionnement de ses institutions* ; enfin, le système américain, reposant sur une économie de marché où dominent les concepts essentiels, empruntés à l'hydrodynamique, de *flot, flux, fluctuation*, etc., se caractériserait, entre autres particularités, par une grande *perméabilité sociale*.

Mais, pour nous en tenir au domaine qui est le nôtre, la fiction, nous évoquerons à l'appui de notre hypothèse de départ, non seulement *la permanence de la thématique*

1. "The republican element which always seeks one level" in "*Benito Cereno*", *Billy Budd, Sailor & Other Stories*, Penguin, 1980, p. 259.

2. L'isonomie ne signifie pas l'égalité devant la loi" mais plus exactement l'égalité de partage" (sens premier du terme *nomos*). Le partage de la citoyenneté : pour les Athéniens, la démocratie ne se limite pas à l'élection de représentants, mais implique un exercice effectif du pouvoir par tous les citoyens. C'est ce "partage" à parts égales du pouvoir du *demos* que garantit le principe d'isonomie. Il s'agit exclusivement d'une "égalité politique" mais celle-ci est totale et a des conséquences importantes sur la vie quotidienne. Elle attribue d'abord au citoyen un statut particulier par rapport aux non-citoyens, majoritaires dans la cité, ce qui confère incontestablement des privilèges tels que l'exercice du pouvoir, l'accès à la propriété foncière et un traitement spécifique par les tribunaux. N'ont droit au "partage" que ceux qui font "partie" du *demos*. Si l'on en juge par les procès en citoyenneté du IV^e siècle, nombreux étaient ceux qui auraient bien voulu avoir leur "part".

et de la symbolique de l'eau dans l'imaginaire américain mais encore la multiplicité des usages littéraires auxquels cet élément s'est prêté :

- pastorale océanique (*Moby Dick* de H. Melville) et fluviale (*The Adventures of Huckleberry Finn* de M. Twain) ;
- autobiographie (*Life on the Mississippi* du même M. Twain) ;
- roman d'aventures (*Deliverance* de J. Dickey) ;
- poésie (*Paterson* de W. C. Williams), épopée (*The Spooniad* de E. Lee Masters) ;
- science fiction (*Riverworld* de Philip José Farmer).

Entre même dans cette série une œuvre apparemment aussi étrangère à ce domaine que *On the Road* de Jack Kerouac, car l'étymologie ("road" n'est autre que la « rade » ou le « chenal »), l'équivalence établie par le texte entre la mer et la prairie américaine ("sea-plain"), et diverses métaphores composent une indéniable trame maritime à ce roman dit "de la route".

Ces œuvres, et bien d'autres encore (*The Wild Palms* de W. Faulkner, *Suttree* de C. McCarthy, *The Hard Blue Sky* de S. A. Grau), constituent un nouveau paradigme imaginaire et littéraire ayant pour cadre caractéristique l'océan, le fleuve, l'étang, le marécage ou l'île, et pour thème dominant (à travers des images de baptême, de régénération et de retour aux sources) tout ce qui ressortit aux mythes de l'Adam américain et de la Pastorale du Nouveau Monde.

Ainsi, la relation à l'eau apparaît bien comme une expérience originelle et fondatrice, devenue également au fil du temps une métaphore fondamentale de la culture américaine et de la littérature qui la véhicule, littérature qui a doit d'ailleurs au symbolisme fluvial sa caractérisation en termes de "**mainstream**" ou courant dominant → « *Literature, once a river defined by banks, is now a river in an ocean* » (G. Davenport)

Nous sommes donc fondés, dans le cadre de ce séminaire consacré à une œuvre tout entière placée sous le signe de **l'imaginaire aquatique**, à prendre **la rhèse** pour thèse ou thème de réflexion ; nous y reviendrons.

Il est temps de faire plus ample connaissance avec H. D. Thoreau.

III. Henry David Thoreau³

« Écrivain américain excentrique, penseur anticonformiste, Thoreau a produit une œuvre d'une grande diversité, composée de poèmes, de récits d'excursions, d'essais politiques, d'histoire naturelle, d'un journal monumental et d'un chef-d'œuvre, *Walden*, livre inclassable qui transcende les genres littéraires. Homme de lettres, philosophe, naturaliste et écologiste, Thoreau a créé *un personnage iconoclaste* de sage vivant dans les bois afin de mieux dénoncer les erreurs de l'Amérique du milieu du XIX^e siècle, et ses manquements aux idéaux proclamés. Sa voix discordante l'a longtemps fait rejeter. Mais cet intellectuel contestataire a fini paradoxalement par représenter *divers aspects de l'identité américaine : pionnier plein de ressources, fermier indépendant, rebelle aux institutions, amoureux de la nature sauvage, individualiste et moraliste intransigent, il est devenu un héros culturel*. La complexité du personnage, la variété des facettes de sa pensée, la densité noueuse de sa prose expliquent les fluctuations de sa réputation, chaque époque attachant plus d'attention à telle partie de son œuvre – les belles pages sur la nature, l'art de vivre simplement, la désobéissance civile, la philosophie de la vie ordinaire, ou les prémices de l'écologie.

3. Cette section est tirée de l'*Encyclopaedia Universalis*.

L'intellectuel américain

C'est au village de Concord, près de Boston, que Thoreau naît le 12 juillet 1817 et passe sa vie. Après des études à Harvard, il devient brièvement instituteur, puis décide de ne plus travailler que de façon discontinue, dans la fabrique familiale de crayons, chez Ralph Waldo Emerson comme factotum, pour le compte de fermiers ou en tant qu'arpenteur. Cette existence indépendante lui laisse le loisir d'observer quotidiennement la nature du Massachusetts, de collectionner des spécimens, de prendre des notes et de rédiger son journal (1837-1861), d'où il tire des conférences, des articles et des livres.

L'amitié d'Emerson joue un rôle décisif dans sa vie. Au sortir de ses études, il fait la rencontre du philosophe qui s'entoure d'un cercle de penseurs, d'écrivains et de réformateurs : dans leurs réunions, à travers les articles du *Dial* (1840-1844), ils élaborent les principes du **transcendantalisme**, mouvement philosophique et littéraire, variante américaine du romantisme. Emerson apporte à son disciple une stimulation intellectuelle, lui ouvre les portes de sa bibliothèque et suggère des lectures éclectiques : Thoreau puisera tour à tour dans l'idéalisme allemand, les classiques grecs, la pensée orientale et la littérature anglaise du XVII^e siècle. À sa manière, il deviendra une incarnation de « l'intellectuel américain » dont Emerson a proposé le modèle dans sa conférence de 1837, « *The American Scholar* », pour inciter à la création d'une culture nationale ; Thoreau y ajoutera un enracinement sensuel dans la nature de la Nouvelle-Angleterre.

Emerson encourage son jeune ami à tenir un journal, à écrire des poèmes, et lui commande une « *Histoire naturelle du Massachusetts* ». Thoreau se laisse guider vers les lettres, en marge de la société, et s'engage dans l'observation de la nature pour y repérer des correspondances avec l'humanité. Malgré une attention soutenue portée aux mots, il abandonne la poésie, où il ne parvient guère qu'à exprimer de façon conventionnelle **une spiritualité éprise d'absolu** ; il se tourne alors vers une littérature documentaire, le récit d'excursion. Il raconte un voyage en barque effectué avec son frère John, décédé depuis lors, *Une semaine sur les rivières Concord et Merrimack* (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, 1849). Entre les passages descriptifs où il s'efforce de **déchiffrer les hiéroglyphes de la nature**, il intercale un florilège de poèmes et des essais philosophiques explorant les thèmes de la pensée transcendantaliste. Avec ses digressions, ses transitions légères, la forme hybride du livre témoigne d'un désir de se libérer des contraintes génériques, de reproduire la souplesse de la conversation entretenue avec ses amis transcendantalistes, pour exprimer une pensée mouvante, sans souci de cohérence. Cet assemblage hétérogène, fragmentaire, pris dans les présupposés idéologiques du transcendantalisme, n'a guère de chance d'intéresser le lecteur moderne. Mais il laisse apercevoir le germe de l'œuvre à venir.

Économie de vie et résistance

L'activité intellectuelle de Concord ne suffit pas à combler Thoreau qui trouve difficilement sa place dans une société où la religion manque de spiritualité et d'émotion, où le conformisme est oppressant et les préoccupations commerciales envahissantes. Sa vocation littéraire n'étant pas reconnue, il fait retraite, le 4 juillet 1845, dans une cabane construite de ses mains au bord du lac de Walden, à un mile de chez ses parents. Dans ce refuge pastoral, il disposera jusqu'en septembre 1847 du calme nécessaire pour se consacrer à l'écriture et jouir de l'immersion dans la nature.

Son isolement intrigue ses concitoyens qui l'interrogent sur le sens de son mode de vie : Thoreau répond par une conférence qui servira d'embryon à *Walden* (1854). Dans le long premier chapitre, « Économie », il décrit comment gagner sa vie sans aliéner sa liberté, et explique quel dépouillement est nécessaire pour se dégager de l'emprise délétère de la société. Dans des pages polémiques, il détaille ses griefs contre la

vie moderne et propose un contre-modèle que chacun devra adapter à son individualité. Il procède au renversement systématique de la hiérarchie des valeurs communément admises, décape les préjugés, replace les mots quotidiens au contact de la réalité nue. Ainsi, au pays de l'éthique protestante du travail, il transforme l'**oisiveté** en une vertu créatrice, parce qu'elle permet de s'éloigner de l'affairement lucratif. Le personnage partiellement fictif de *Walden* met en scène sa résistance à l'opinion dominante et s'arrache aux déterminations de la tradition. On reprochera à cette économie de vie son hypermoralisme rigide, ses certitudes qui étouffent l'écrivain plus nuancé du *Journal*. Mais il faut comprendre que les paradoxes provocateurs visent à réveiller le lecteur pour l'amener à penser par lui-même.

Sa croyance transcendantaliste en la culture de soi conduit Thoreau à l'objection de conscience, refus intransigeant de compromettre sa pureté morale en collaborant avec un gouvernement inique : dans les années 1840, il cesse de payer l'impôt qui apporterait un soutien indirect à l'esclavage. Il est finalement emprisonné une nuit en 1846, et va faire de cet épisode le centre de *Résistance au gouvernement civil* (*Resistance to Civil Government*, 1849), geste significatif d'objection individuelle susceptible d'entraîner d'autres citoyens à bloquer la machine politique en ne la finançant pas ; il fournira ainsi un argumentaire pour la désobéissance civile de Gandhi et du pasteur King qui, eux, chercheront à déclencher un mouvement de masse. Cette résistance se révèle intenable face aux sudistes qui forcent le Nord à participer à la chasse aux esclaves en fuite. Dans la décennie suivante, Thoreau sort de son relatif apolitisme : il soutient l'action antiesclavagiste de John Brown et en vient dans *Plaidoyer pour le capitaine John Brown* (*A Plea for Captain John Brown*, 1859) à accepter que l'on puisse recourir à la violence. En dehors de quelques conférences et articles, Thoreau ne milite pas pour la cause abolitionniste, et se refuse à participer à une action concertée. Lorsqu'il se sent responsable vis-à-vis de l'injustice sociale, il privilégie l'éducation politique de ses lecteurs, réduite à la dénonciation de l'esclavage intérieur.

Écriture de soi, écriture de la nature

Moins motivé par la transformation de la société que par **le corps à corps avec le langage**, Thoreau rédige sept versions de *Walden* de 1846 à 1854. Afin de raviver le pouvoir évocateur des mots, il recourt à l'étymologie, fait surgir des sens oubliés, définit ses termes, utilise un vocabulaire archaïque ou indigène ; il s'engage parfois dans **une rêverie sur la sonorité des mots, sur la forme des lettres et leur expressivité**. Ce travail poétique vise à créer une langue personnelle, sensuelle, qui permette l'énonciation de la subjectivité. L'écriture exploratoire s'ouvre aux zones d'ombre de l'écrivain, à ce qui n'est pas maîtrisé en lui et accepte le risque de l'obscurité. Le texte poétique fait craquer le carcan des intentions moralisatrices pour laisser entendre le deuil d'objets perdus, sur fond de désespoir contenu. La description des paysages dans lesquels il se projette l'aide à s'approcher de l'inconnu en lui.

L'immense *Journal* révèle un besoin quotidien d'écriture. Après 1850, il devient un projet littéraire indépendant un « **journal météorologique de l'esprit** » où l'écrivain consigne les fluctuations de sa pensée au rythme des saisons, mais s'abstient de toute confidence. Dans ce qui devient le lieu d'une réflexion sur soi et sur sa relation à la nature, Thoreau s'interroge sur la perception du monde et sa représentation. L'écriture fragmentaire, instable, contradictoire, témoigne ici d'une pensée en mouvement.

Thoreau a aussi pris le temps de canaliser sa pensée et de rédiger des récits de voyage pour des magazines ; ils ont été regroupés en livre après sa mort. *Les Forêts du Maine* (*The Maine Woods*) raconte ses excursions dans la nature primitive du Nord-Est, sa confrontation avec la montagne inhospitalière et ses contacts avec un guide indien dont il veut partager le savoir sur la forêt. *Cap Cod* offre la vision de l'horizontalité lugubre d'un paysage marin où il rencontre épaves et cadavres : de froides descriptions de

plages rendent compte de cette « vaste morgue » ; il y joint des anecdotes sur les habitants et des considérations sur l'histoire de la province.

Écologie littéraire

Sa vie durant, Thoreau sera animé par la passion de la nature sauvage et il écrira un bel essai à sa gloire, *Marcher (Walking)*. Il fera de la nature son principal sujet d'écriture au point qu'on lui reconnaît la paternité d'un genre littéraire : **nature writing**, où se mêlent sensibilité poétique, savoir scientifique et militantisme en faveur de la protection de l'environnement.

Après 1855 surtout, le *Journal* abonde en descriptions détaillées, caractérisées par la nomination exacte des plantes, parfois complétées de petits schémas maladroits lorsque le langage manque de précision. Bien qu'il résiste à la professionnalisation de la science, Thoreau accorde moins de place à la subjectivité de l'observation : il prend appui sur le réel, méthodiquement perçu et mesuré. Influencé par ses contacts avec des botanistes de Harvard et ses lectures d'œuvres scientifiques, dont celle déterminante du naturaliste allemand Alexander von Humboldt, il dresse des inventaires de la faune et de la flore, date ses découvertes, insiste sur **les phénomènes de transition**, les variations, les répétitions : l'accumulation de faits bruts donne lieu à des listes et des tableaux. À force d'observations, il perçoit l'interaction entre plantes et animaux dans un biotope donné, avance des lois qui régissent un réseau de phénomènes comme la succession des arbres dans une forêt, ou **la dispersion des graines**. Le travail sur la fertilité de la nature l'amène à réfuter le créationnisme et l'idée de génération spontanée défendus par Louis Agassiz ; aussi, lorsqu'en 1860 il lit *L'Origine des espèces*, il accepte sans réserve l'hypothèse de Darwin. Naturaliste amateur, il participe au débat d'idées scientifiques, et ses études de limnologie et de phénologie seront reconnues.

Son intérêt pour la nature conserve toujours une visée humaniste : il considère indispensable de sauvegarder cet environnement essentiel aux hommes. Dans l'essai sur les fruits sauvages (*Wild Fruits*), il appelle à préserver le patrimoine sauvage et suggère de créer des parcs naturels, lieux de régénération pour l'humanité future. À l'heure où les Américains négligent les grands écrivains de la Renaissance américaine, Thoreau reste présent comme un précurseur de la dissidence écologique et un résistant aux pouvoirs économiques destructeurs de la nature. »

IV. Emerson et le Transcendantalisme

The name of Emerson is inseparable from the philosophical movement known as *Transcendentalism*. The concept of Transcendentalism (*i.e.* going beyond experience) is borrowed from Kant whose philosophy was known indirectly through the writings of Coleridge and Carlyle. Besides German influences, Transcendentalism also included some elements of Oriental mysticism and French Fourierism. The movement was an outgrowth of the reaction against Puritanism, materialism, rationalism and bourgeois commercialism. Its advocates laid emphasis on the intuitive and mystical above the empirical ; they also claimed that each human being has divine attributes that can be discovered by intuition. They rejected formalism in religion for spontaneous individual worship and rejected the tyranny of social conformity for a free personal ethical code. Transcendentalism was in fact a mode of life as well as a philosophy and individual variants were conspicuous within the informal discussion group known as the Transcendentalist Club. Among its members were Margaret Fuller, a well-known feminist, editor of *The Dial*, organ of the movement, and the most important American woman of letters before 1850, and George Ripley who founded Brook Farm (1841-1846) near Boston, a cooperative enterprise and communistic community based on the principles of Fourier's phalanstery.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) stands out as the most characteristic figure in the intellectual history of New England in his time. He embodied the spirit of non confor-

mity and individual independence for which New England had been famous for two centuries. A practical mystic, he combined a vivid imagination and lofty idealism with much practical down-to-earth wisdom and such an admixture accounts for the lasting appeal of his ideas and principles. His work consists mainly of "Addresses" and "Essays" (1841-43) in the manner of Montaigne, his favorite author. "The American Scholar" (1837) was an influential plea for American independence of European domination in arts and letters ("We have listened too long to the courtly muses of Europe"). In the "Essays" he treated such major subjects as : "Nature" where he contended that the open air and unspoiled landscape put one in tune with the infinite. It also contained his definition of Art as "a nature passed through the alembic of man" ; "Self-reliance" ; "The Over-Soul" (a supreme reality or mind, the spiritual unity of all being) "Experience", etc.

Next in importance to Emerson as an advocate of Transcendentalism was Henry David Thoreau (1817-1862) ; he endeavored to conform to the ideal of "plain living and high thinking" which was one of the tenets of the movement. He joined in the communistic experiment of life at Brook Farm and then decided to live on his own in a cabin which he built on the shore of Walden Pond near Concord. He lived there for over two years (July 1845--September 1847) and recorded the experiment in his famous narrative *Walden or Life in the Woods* (1854). His extreme individualism led him to adopt, on some occasions, an anarchistic attitude which found expression in the essay on "*Civil Disobedience*" (1849) in which he affirmed the superiority of the individual over the State. Thoreau's work was a thorough-going indictment of American materialistic civilization and nascent consumer society ; he was a precursor in that field.

Qu'est-ce que le transcendantalisme ?

Moins un mouvement philosophique qu'une tendance commune à toute une série de penseurs et d'écrivains américains du milieu du XIX^e siècle. Peut se définir comme "*la reconnaissance de l'aptitude humaine à connaître intuitivement la vérité ou à parvenir à une connaissance qui dépasse les limites imposées aux sens*", c'est-à-dire précisément une connaissance "transcendante".

Sources multiples, disparates et confuses : mysticisme, religion rousseauiste de la nature divine, romantisme allemand, doctrine de Swedenborg, intérêt pour les doctrines hindoues, etc. mais sa principale source philosophique doit être recherchée dans l'idéalisme kantien.

Pour Emerson, les multiples aspects de l'Univers étaient les diverses manifestations d'un esprit central unique et universel qu'il appelait "*Oversoul*", la Sur-Âme dont chaque individu est une incarnation. Selon lui, l'individu pouvait accéder aux vérités supérieures de la Sur-Âme pour peu qu'il développe pleinement ses pouvoirs d'intuition. Sa foi en l'indépendance de l'être, qu'il exposa dans un essai célèbre, "*Self-Reliance*", était la conséquence logique de cette doctrine. En parlant de confiance en soi, Emerson entendait que l'homme et l'esprit universel pouvaient nouer entre eux des rapports directs, magnifiés (Cf. *Histoire des États-Unis*, Paris, Éds. Economica, 206).

Pour Emerson et les Transcendantalistes, ce n'est que lorsque l'homme a oublié tout son savoir qu'il peut commencer à apprendre, d'où la nécessité de se déprendre des habitudes de pensée, des modes traditionnels de perception ; ce dont l'Américain a le plus besoin, a-t-il écrit, c'est d'une "**general education of the eye**" (T. Tanner, 27) car une vision claire, nette et purifiée permettrait de voir Dieu en toutes choses ; d'où la valorisation du regard naïf et de la faculté de s'émerveiller ("**wonder**") : "*the wonder Emerson advises is a kind of visual piety : to see naively is to see religiously*" (Tanner, 20). À cette croyance font écho d'autres convictions exprimées notamment par Thoreau ("*We are as much as we see*", Thoreau, 47) et avant lui par Bronson Alcott ("*Sinners must needs reason : saints behold*", 21).

Le transcendantaliste, c'est un homme qui méprise la raison raisonnante, l'intellect – il faut se fier entièrement au cœur, qu'Emerson appelle l'organe du génie : cha-

que l'homme possède en son for intérieur un principe qui lui permet de parvenir à la perfection morale et spirituelle (*Philosophie américaine*, Paris, PUF, Que sais-je ?).

Le transcendantaliste se défie également de toutes les Églises et toutes les Écritures : pour connaître la vérité, il faut établir une relation directe entre l'âme et la Divinité. Il faut atteindre la connaissance sur-naturelle, au-delà du sensible. En principe, d'ailleurs, tous les hommes sont capables de communiquer ainsi avec Dieu : il s'agit seulement de discipliner, d'organiser les intuitions transcendantes. Tout individu en explorant son psychisme le plus secret, peut atteindre aux vérités universelles ; l'introspection méthodique est un guide infallible pour parvenir aux vérités universelles. Il faut aller au-delà du moi superficiel pour atteindre notre être profond qui n'est autre que la Divinité : « *Rien n'est nôtre. Tout est de Dieu* ».

D'où, également, une apologie lyrique de la démocratie sociale et du progrès, où se retrouve l'influence du socialisme utopique et visionnaire de Charles Fourier et d'autres théoriciens.

Transcendentalism = the affirmation of a knowledge beyond that gained through the five senses ; the belief in the supremacy of spirit over matter ; the reverence for, and enjoyment of, nature in spite of any doubts as to its final reality ; the declaration of a high, unselfish standard of personal conduct, and with it a caustic criticism of the shoddy way in which the business of the world was conducted. In other words, intuition "transcended" tuition just as spirit "transcended" matter (Portable Thoreau, 16)

V. Du Signe et de la Lettre : pour ou contre Cratyle

Point de départ : l'affirmation péremptoire de T. Todorov, résumant la vulgate linguistique moderne, toujours en vigueur : « *Il est impensable qu'une suite graphique ou sonore ressemble à un sens* »

Nous allons donc, comme il convient dans un séminaire s'inscrivant dans le cadre des "Hétérologies", essayer de penser l'impensable, en l'occurrence, un « *impensable linguistique* » : l'hypothèse de la « *non-arbitrarité* » de la relation Sé/Sa, c'est-à-dire la possibilité qu'un Sa ait un rapport naturel quelconque avec son Sé.

Précisons tout de suite que Thoreau dans sa pratique scripturaire va systématiquement mettre en œuvre ce parti pris, une des fonctions essentielles du poète étant justement de suppléer à ce manque quand la motivation fait défaut.

F. de Saussure a fondé la linguistique moderne sur l'affirmation de l'arbitraire de la relation Sé/Sa :

« L'arbitraire du signe est le parti pris fondateur de la linguistique, et donc inévitablement quelque chose comme l'idéologie professionnelle du linguiste » (G. Genette, 424)

Nous défendrons, au contraire, l'hypothèse inverse de la motivation partielle (en l'état de nos connaissances linguistiques) du langage, théorie subsumée sous le nom de *Cratylisme*.

Ce terme fait référence au dialogue de Platon, le *Cratyle*, dans lequel deux personnages s'affrontent : *Hermogène* défend la thèse dite conventionnaliste (*théséi*) selon laquelle les noms résultent simplement d'un *accord et d'une convention* entre les hommes, et *Cratyle* soutient la thèse naturaliste (*phuséi*) selon laquelle chaque objet a reçu une dénomination juste qui lui revient selon *une convenance naturelle* (= « justesse naturelle des noms », 18)

Ainsi, Cratyle affirme-t-il que le nom n'est rien d'autre que *la propriété naturelle de la chose* :

« Il existe une dénomination naturelle pour chacun des êtres [...] un nom n'est pas l'appellation que certains donnent à l'objet après accord, en le désignant par une parcelle de leur langage, mais, il existe naturellement, et pour les Grecs et pour les Barbares, une juste façon de dénommer qui est la même pour tous. »

Cratyle défend la thèse de la motivation du langage (Noter que Épicure et Lucrèce défendent la thèse naturaliste), qui s'oppose à celle de l'arbitraire du signe de Saussure.

Le cratylisme est ainsi la croyance dans un symbolisme naturel et figé des sons. Il établit un rapport constant et absolu entre un son et une signification : Platon affirme que le *R* « *serait une sorte d'outil pour toute espèce de mouvements* », il cite à l'appui : *rhein*/couler ; *tromos*/tremblement ; *rhumbein*/imprimer un mouvement giratoire. Leibniz y ajoutera : *rinnen* ; *rüren* ; *Ruhr* ; *rauschen* ; *reckken*, etc.

Exemples tirés de l'anglais selon J.Tournier (*Précis de lexicologie*) :

/st/→station debout, fixité : *stand, stable, stop, stare*

/sn/→région du nez: *snarl* (montrer les crocs); *sneer* (ricaner en retroussant lèvre supérieure); *sneeze*; *sniff*; *sniffle*; *snigger* (ricanement étouffé + air par le nez); *snivel*; *snook*; *snore*; *snort* (renâcler); *snot* (morve); *snout*; *snub nose* (net camus); *snuff*; *snuffle* (renifler); *snoot* (le pif); *snog* (se bécoter), etc.

/sl/→mollesse, lenteur: *slop*; *slime*; *slow*; *slack*; *slouch*; *slug*

Français→/f// fluide; flux; flot; flotter; flaque; flic, flac, floc, etc.

Cratylisme se rencontre surtout en poésie (“*The sound must seem an echo to the sense*” A. Pope) qui valorise la *relation analogique* : entre Sa (homophonies, paronomases), entre Sé (métaphore), entre Sa et Sé (motivation mimétique) :

« [P]artout où il y a *rapport*, ce rapport secret, étranger à la logique et prodigieusement fécond, entre les choses, les personnes et les idées qu'on appelle *l'analogie*, et dont la rhétorique a fait la métaphore, il y a poésie. La texture même du langage, et par conséquent de la pensée, est faite de métaphores...» Claudel (*Mimologiques*, 333)

Le sonnet des *Voyelles* de Rimbaud établit un lien entre son et signification puisqu'il associe une **couleur** à chaque voyelle : « *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes* ».

Plus qu'à la couleur des voyelles, Claudel, partisan résolu du cratylisme est, lui, sensible au **dynamisme** des consonnes : « *chaque lettre en général a un dynamisme différent, elle ne travaille pas de la même manière* » (Genette, 333).

Couleur, tension des mots mais aussi **saveur**→ Merleau-Ponty évoque “*la bouche intelligible du mot*”, c'est-à-dire la dimension **gustative et alimentaire** des mots car « la parole reste attachée à son lieu d'origine, la cavité buccale ».

En vérité, s'il y a effectivement un lien entre son et sens, il n'est pas figé. Ainsi, dans le titre d'un recueil de Paul Éluard, *le Dur Désir de durer*, la consonne « *d* » produit une **impression de dureté**, alors que dans ce vers de Verlaine, « *de la douceur, de la douceur, de la douceur* », elle produit l'effet inverse : la signification des sons est donc étroitement liée à d'autres facteurs (contexte, sens lexical, etc.) et ne saurait être fixée une fois pour toutes.

C'est précisément le travail du poète de concilier et d'harmoniser les sonorités avec la signification qu'il veut donner à son poème car il y a des incohérences manifestes. Selon Mallarmé, le poète (ou « le prosateur savant ») est chargé de compenser l'insuffisance mimétique de la langue naturelle : « le vers n'étant autre qu'un mot parfait, vaste, natif ».

En français par exemple, le mot « *nuit* » possède des sonorités claires (clarté, légèreté du « *i* ») alors que le mot « *jour* » possède des sonorités sourdes et sombres : le poète va aller à l'encontre de cette incohérence, comme le fait Racine dans ce vers : « *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.* », où il associe au terme « *nuit* » des sonorités destinées à l'assombrir.

Dans ce que l'on appelle *l'harmonie imitative*, les sons miment véritablement ce dont les mots parlent : c'est le cas dans « *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos*

têtes », de Racine, où le sifflement est « mimé » par une allitération en « s », ou dans ce vers de Valéry : « *L'insecte net gratte la sécheresse* », où le grattement est imité à la fois par l'assonance et par l'allitération.

Notons également qu'il a été établi que « *Les équations symboliques [i] = petite et [u] = grosseur ont un fondement physiologique évident* » (Genette, 408)

Pif-paf-pouf (pim-pam-poum) = onomatopées monosyllabiques servant à désigner un bruit unique, mais elles ne s'emploient pas indifféremment (413)

R. Jakobson explique la labiale de *mama* par le mouvement de succion de la tétée (rapport de cause à effet).

Nous reviendrons sur le Cratylisme mais avant, intéressons-nous à son adversaire le plus résolu, apparemment.

F. de Saussure : du Cours de linguistique générale aux Anagrammes

Faisons un grand saut dans l'espace, au-dessus de l'Atlantique, et un petit saut dans le temps (5 ans avant la mort de Thoreau en 1862), pour évoquer une œuvre et un théoricien singuliers : F. de Saussure (1857-1913).

En 1880, il se rend à Paris où, dès l'année suivante, on lui confie, à l'École des Hautes Études, une conférence de grammaire comparée. Il comptera, parmi ses auditeurs, beaucoup de ceux qui seront les maîtres de la génération suivante. Il rentre à Genève en 1891 pour y assurer un enseignement de linguistique comparée des langues indo-européennes. À trois reprises, en 1907, 1908-1909 et 1910-1911, il donnera les cours de linguistique générale qui fondent sa renommée.

Le *Cours de linguistique générale* (1916) qui est, avec le *Mémoire*, le seul ouvrage de quelque ampleur publié sous son nom, est une synthèse réalisée par deux collègues, C. Bally et A. Séchehaye, à partir de notes de cours.

Le grand dessein de Saussure est d'étudier « la langue envisagée en elle-même et pour elle-même ».

Cette linguistique, Saussure la conçoit comme le chapitre central d'une **sémiologie** qui doit étudier les systèmes de signes. Ce qui distingue **le signe** du **symbole** est son caractère arbitraire.

Les deux composants du signe, *signifié* et *signifiant*, indissociables comme les deux faces d'une feuille de papier, ont chacun, en tant que concept et en tant qu'image acoustique, sa propre substance, et il n'y a, entre les deux substances, aucun rapport naturel. Cet arbitraire établit le caractère social des faits linguistiques.

Pour Saussure, « *le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire* » (CLG : 100) car « *l'idée* » (le signifié) n'est liée par aucun rapport intérieur à la suite de sons du signifiant. Donc, lorsqu'un son devient le signe d'une idée, « *le choix qui appelle telle tranche acoustique pour telle idée est parfaitement arbitraire* » :

« Pour que la langue puisse être définie comme un système de pures valeurs, il est indispensable que les relations entre les unités linguistiques ne soient déterminées par rien d'extérieur à la langue : la pesée du référent – celle qui ferait intervenir dans les relations entre signes “un élément imposé du dehors” – doit y être nulle. » (M. Arrivé, 65)

Théorie que nous contestons car « *si tout dans la langue – Sa, Sé et Signe – était soumis au régime de la négativité, sans termes positifs, la communication serait par définition impossible* » (M. Arrivé, 71)

Noter d'ailleurs la contradiction entre l'affirmation que le signe est à la fois le produit du rapport arbitraire entre signifiant et signifié (qui donne sa signification) et le produit de la différence avec d'autres signes (qui donne sa valeur), dans le premier cas, le signe est une unité positive à double face, dans le second un système de différences (J.-L. Calvet).

Les Anagrammes

Parallèlement à son enseignement, F. de Saussure a mené des recherches, longtemps restées secrètes (Cf. J. Starobinski, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de F. de Saussure*, Paris, NRF, Gallimard, 1971), sur un phénomène poétique qu'il a baptisé « **anagramme** » (après l'avoir désigné dans un premier temps sous le nom d'*hypogramme*).

Ce terme désigne, pour Saussure, un mot-clé, ou *mot inducteur*, dont les parties lexicales et graphémiques seraient enchâssées et disséminées dans le texte. Autrement dit, il y aurait saturation du texte par une paraphrase phonique du mot inducteur : par ex. *Hercolei*

Résumons les opérations auxquelles, si les résultats que nous avons obtenus sont vrais, devait se livrer un versificateur en poésie saturnienne, pour la rédaction d'un *elogium*, d'une inscription quelconque, funéraire ou autre.

I. « *Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui se trouvaient constituer son THÈME. Ce thème, — choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisait les frais de l'inscription —, n'est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres. Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de fragments phoniques possible qu'il peut tirer du thème ; par exemple, si le thème, ou un des mots du thème, est Hercolei, il dispose des fragments -lei-, ou -co- ; ou avec une autre coupe des mots, des fragments -ol-, ou er ; d'autre part de rc ou de cl, etc. [...]* » (Saussure, p. 23-24)

On voit là, Saussure prendre le contrepied de la thèse de l'arbitraire du signe soutenue dans son enseignement universitaire puisque dans le cas de la poésie latine, le choix des mots serait déterminé et donc motivé par la recherche consciente des répétitions phonétiques ou graphémiques d'une formule ou d'un nom noyau.

« *Mais Saussure ne se dissimule pas l'objection évidente : l'hypogramme, lu à partir du texte, n'est-il pas une construction arbitraire, née du caprice du lecteur, et reposant sur la distribution fortuite des phonèmes dans le texte ? N'est-il pas trop facile d'obtenir partout des hypogrammes ? C'est à ces objections qu'il cherche à répondre presque partout ...* » (p.117)

Il poursuit (p.124) :

« *On ne trouve que ce qu'on a cherché, et Saussure a cherché une contrainte phonétique surajoutée à la traditionnelle métrique du vers. Resterait à vérifier si ce qu'il a cherché et trouvé, en lisant les anciens poètes, correspond à une règle consciemment suivie par ceux-ci. Rien ne paraît alors plus nécessaire que de rencontrer, chez les anciens, un témoignage extérieur qui viendrait confirmer l'existence d'une règle ou d'une tradition effectivement observées. Ferdinand de Saussure a cherché ce témoignage, et n'a rien trouvé de décisif. Silence embarrassant, qui engage tantôt à formuler l'hypothèse d'une tradition « occulte » et d'un secret soigneusement préservé, tantôt à suggérer que la méthode devait sembler banale, allant trop parfaitement de soi pour qu'il fût nécessaire aux gens avertis d'en parler. D'où l'extrême prudence observée par Saussure dans ses cahiers, lorsqu'il s'agit de remonter des « faits » constatés à leur explication. Si les faits lui paraissent évidents, leur pourquoi reste inaccessible, comme s'il s'agissait d'un phénomène naturel et non d'une intention humaine.* »

« *A mesure qu'il progressait dans son enquête sur les hypogrammes, Ferdinand de Saussure se montrait capable de lire toujours plus de noms dissimulés sous un seul vers. Quatre sous un seul vers de Thomas Johnson [traducteur d'épigrammes grecques en latin, 1813] ! Mais eût-il continué, c'eût été bientôt la marée : des vagues et des vagues de noms possibles auraient pu se former sous son œil exercé. Est-ce le vertige d'une erreur ? C'est aussi découvrir cette vérité toute simple : que le langage est res-*

source infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité.

Il faut ici le répéter : tout discours est un ensemble qui se prête au prélèvement d'un sous-ensemble : celui-ci peut être interprété: a) comme le contenu latent ou l'infrastructure de l'ensemble ; b) comme l'antécédent de l'ensemble. Ceci conduit à se demander si, réciproquement, tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une « totalité » encore non reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif. » (153)

« Saussure s'est-il trompé? S'est-il laissé fasciner par un mirage ? Les anagrammes ressemblent-ils à ces visages qu'on lit dans les taches d'encre? Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre « effet de hasard » et « procédé conscient ». En l'occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience ? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du processus de la parole,— processus ni purement fortuit ni pleinement conscient ? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue ? Faute d'être une règle consciente, l'anagramme peut néanmoins être considérée comme une régularité (ou une loi) où l'arbitraire du mot-thème se confie à la nécessité d'un processus.

L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle suivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment voulu ce que l'analyse ne fait que supposer. Il se résigne mal à rester seul avec sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les hypothèses peuvent se succéder à son sujet : il n'acquiesce ni ne refuse. » (Starobinski, 153)

« Ferdinand de Saussure interprète la poésie classique comme un art combinatoire, dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, de données élémentaires que la règle du jeu oblige tout ensemble à conserver et à transformer. Seulement il se trouve que tout langage est combinaison, sans même qu'intervienne l'intention explicite de pratiquer un art combinatoire. Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre : une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un fond latent, un secret dissimulé, un langage sous le langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre ? Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse. » (159)

Tout lui était souci, chagrin, blessure (Chateaubriand)

Lu-----ci-----le

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie (Baudelaire)

Hy-----s-----terie

La mer, la mer toujours recommencée !

O récompense après une pensée (Valéry)

Le second vers est évidemment construit sur l'imitation phonique de "recommencée". Cf. également :

Il adore dans l'or qui se rend adorable

Bâtir d'une vapeur un temple mémorable (P. Valéry)

E. Benveniste : sur l'arbitraire

Réfutation de la thèse de Saussure : cf. article "Nature du signe linguistique" in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF, Gallimard, Vol. I, 1966, p. 49-55

On peut verser au dossier un autre argument : celui de **l'iconicité du langage** → « *le langage manifesterait une aptitude à partager la forme de ce qu'il a pour fonction de représenter* » → hypothèse des propriétés analogiques du langage (cf. Travaux de T. Jappy, spécialiste de la pensée de Peirce)

Iconicité : communauté de qualités partagées par le signe et la source/objet : exemples : « *Veni, Vidi, Vici* » ; « Il est très, très bête » (le redoublement de l'adverbe mime le haut degré de bêtise) ou la première phrase du roman *The Wings of the Dove* de H. James : « *She waited, Kate Croy, for her father to come in* ».

En anglais de tous les jours ("*in everyday English*"), nous aurions soit : "*Kate Croy waited for her father to come in*", soit "*She waited for her father to come in*", qui créerait un effet de suspense (qui est ce "*She*" ?) ; le premier énoncé est plus probable parce que prenant comme terme de départ un nom propre, qui correspond à une détermination maximale, alors que le pronom personnel demeure vague s'il ne sert pas à la reprise d'un élément précédemment nommé. Or la phrase inaugurale commence par l'élément le plus indéterminé pour mentionner ensuite celui auquel il renvoie, procédé qui crée un *léger décalage ou plus précisément, retard* si bref soit-il – à *l'image de l'attente* – et même de la double attente qui est évoquée : dévoilement différé de l'identité de "*She*" et entrée attendue du père. C'est un bel exemple de phrase structurée à l'image de son signifié tel le célèbre « *Veni, vidi, vici* » de J. César dont la concision reflète le brio de la campagne incisive menée par le conquérant de la Gaule. Il s'agit d'une phrase iconique (ressemblant à ce qu'elle désigne)⁴ comme *l'incipit* du roman

J.-M. Lacan

Interprétation lacanienne du schéma saussurien du Signe cf. dans *Écrits I* : "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud" p. 249 :

« *Nous désignons par lettre ce support matériel que le discours concret emprunte au langage* (251)

L'émergence de la discipline linguistique...tient dans le moment constituant d'un algorithme qui la fonde. Cet algorithme est le suivant :

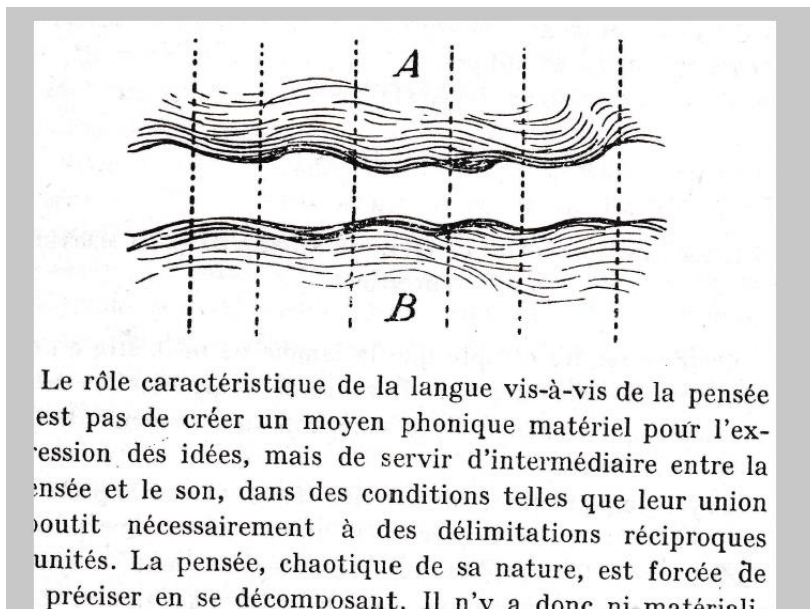
$$\frac{S}{s}$$

qui se lit : signifiant sur signifié, le sur répondant à la barre qui en sépare les deux étapes (253)

→ *position primordiale du Sa et du Sé, comme d'ordres distincts et séparés initialement par une barrière résistante à la signification* (254)

La notion d'un glissement incessant du Sé sous le Sa s'impose donc, – que F. de Saussure illustre d'une image qui ressemble aux deux sinuosités des Eaux supérieures et inférieures dans les miniatures des manuscrits de la Genèse. Double flux où le repère semble mince des fines raies de pluie qu'y dessinent les pointillés verticaux censés y limiter des segments de correspondance. » (260)

4. Rappelons que dans la théorie sémiotique de Charles Sanders Peirce : « n'importe quoi, qualité, individu existant, ou une loi, est l'icône de quelque chose pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. » G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979.



Chez Lacan c'est le Sa qui détermine le Sé → le Sa croche le Sé, opération qu'effectue le point de capiton.

Cf. le chapitre : "Du Sa qui flotte au Sé qui flue" dans *Langage et psychanalyse* de M. Arrivé, 97) → « deux sinuosités des Eaux supérieures et inférieures...double flux où le repère semble mince des fines raies de pluie » Lacan, *Écrits*, 502-503

L.-J. Calvet (Extrait de *Essais de linguistique*, Paris, Plon, 2004)

« Le signifiant est du côté du digital (ou du discret, du discontinu) alors que le signifié est du côté de l'analogique (ou du non-discret, du continu). Je ne veux bien entendu pas dire que les sons du langage soient, par nature, d'ordre digital. La comparaison de différents systèmes phonologiques nous montre au contraire que les langues utilisent de diverses façons les possibilités articulatoires qui souvent relèvent du continu (par exemple pour l'ouverture des voyelles, ou le point d'articulation des palatales...). Mais la phonologie s'est construite sur l'idée, développée en particulier par Henry Sweet (1845-1912) que le langage était caractérisé par un dualisme forme/sens, et qu'on ne pouvait en étudier les sons sans faire constamment référence aux sens. Ceci n'implique pas cependant que les sons et les sens soient organisables de la même façon, mais c'est là l'hypothèse qui court à travers la linguistique structurale et qui a donné l'idée que *le signe linguistique est indissociable*. Ce trait était central dans la théorie saussurienne : « Le signe linguistique est donc une entité psychique à deux faces (...) Ces deux éléments sont intimement unis et s'appellent l'un l'autre ». Et, pour mieux expliciter sa pensée, il utilisait l'image d'une feuille de papier dont une face symbolisait le signifiant et l'autre le signifié. Pour lui, ces deux faces constituant le signe étaient indissociables et aucune n'avait de prééminence sur l'autre. En coupant la feuille avec des ciseaux, on coupait à la fois, et pareillement, « dans » le signifiant et « dans » le signifié : « *La langue est encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son est le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso* ». C'est cette indissociabilité du signe que je voudrais mettre en question, en partant des notions de digital et d'analogique. Le signifiant est du côté du digital pour Lacan comme pour Saussure, et c'est sur cette digitalité que repose tout l'édifice structural (Lacan : « Le signifiant en lui-même n'est rien d'autre de définissable qu'une différence avec un autre signifiant », Saussure : « Tout ce qui précède revient à dire que *dans la langue il n'y a que des différences* », *GLG*, 166). C'est-à-dire que les signifiants (non par leur essence, donc, mais dans leur utilisation) sont, au sens mathématique, des grandeurs discrètes :

on prononce *pain* ou *bain*, *bateau* ou *gateau* et non pas quelque chose d'intermédiaire entre les deux.

Et le signifié ? Il est bien entendu, pour Saussure, également digital, comme le montre sa métaphore de la feuille de papier. Cette conception digitale du signifié est la condition *sine qua non* d'une sémantique structurale, mais elle est surtout le fondement de la conception saussurienne du signe, symbolisée par son célèbre schéma en forme d'ellipse coupée en deux, le signifié en haut, le signifiant en bas, deux flèches inversées indiquant la réciprocité des rapports entre ces deux constituants (CLG : 158). Lacan va remplacer ce schéma par un autre dans lequel un S majuscule, le signifiant, est séparé par une barre horizontale d'un s minuscule en italiques « qui se lit signifiant sur signifié, le sur répondant à la barre qui en sépare les deux étages » (*Écrits I* : 494). Ce poids accordé au signifiant, cette suprématie qu'il a ici sur le signifié n'est pas la preuve, comme l'a avancé Georges Mounin, que Lacan n'a pas compris Saussure, mais constitue au contraire une façon d'appuyer là où cela fait mal, au centre d'une contradiction entre les notions d'*arbitraire*, de *signification* et de *valeur*. Pour Saussure, « le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire » (CLG : 100) car « l'idée » (le signifié) n'est liée par aucun rapport intérieur à la suite de sons du signifiant. La signification est « la contre-partie de l'image auditive » (CLG : 158) mais la valeur du signe « ne résulte que de la présence simultanée des autres » (CLG : 159). Vous aurez perçu la contradiction entre l'affirmation que le signe est à la fois le produit du rapport arbitraire entre signifiant et signifié (qui donne sa signification) et le produit de la différence avec d'autres signes (qui donne sa valeur), dans le premier cas une unité positive à double face, dans le second un système de différences.

Mais revenons un instant à Lacan. Dans son séminaire sur l'identification (1961-1962), il semblait faire écho à Saussure en déclarant que « le lieu du signifiant est toujours une surface », surface qui pouvait dans un premier temps faire penser à cette feuille de papier de la pédagogie saussurienne. Mais la convergence n'est, comme on le verra bientôt, qu'apparente. Lacan a donné tout au long de ses séminaires de nombreuses définitions du signifiant et de ses rapports avec le signifié, parmi lesquelles: « Le signifiant [...] est à structurer en termes topologiques. En effet le signifiant est d'abord ce qui a effet de signifié, et il importe de ne pas élider qu'entre les deux il y a quelque chose de barré à franchir ». « Le signifié, n'est pas ce qu'on entend. Ce qu'on entend, c'est le signifiant. Le signifié, c'est l'effet du signifiant » (*idem* p. 45) « Le signifiant en lui-même n'est rien d'autre de définissable qu'une différence avec un autre signifiant » (*idem* 179-80) « La primauté du signifiant sur le signifié... », etc... Ce qui me semble courir à travers ces différentes définitions c'est, outre la conception très différente de celle de Saussure que Lacan a des rapports entre signifiant et signifié, l'idée de *topologie*, notion qu'il faut entendre ici de deux façons. Comme la branche de la science qui se penche sur les propriétés et les positions relatives des êtres géométriques d'une part (la topologie, en mathématiques, étudie la notion de continuité et de limite), et au sens où Aristote parle de *topoi* d'autre part (les points de vue sous lesquels un objet est abordé). Et c'est cette conception de la topologie que je voudrais développer. Car une surface (la feuille de Saussure, le lieu de Lacan) peut être plane certes, comme celles que modélise la géométrie euclidienne, mais elle peut aussi être courbe, en spirale, en hélice, et se pose alors, dans ces différents cas de figure, le problème des rapports entre le signifiant et le signifié. Or tous les lecteurs de Saussure ont sans doute visualisé sa feuille comme plane, alors que l'on peut la courber, l'enrouler, en faire une bande de Möbius, la travailler de différentes façons... Je pense pour ma part à une autre topologie, qui n'est bien sûr qu'une autre métaphore : si sa feuille (le signe, si l'on préfère) était considérée non pas comme une surface plane mais comme une spirale, nous aurions une *face extérieure*, offerte à la perception, et une *face intérieure*, sans cesse confrontée à elle-même, dans un rapport spéculaire, en miroir. On aura compris que, dans cette transformation de la métaphore saussurienne, la face extérieure, celle que

l'on perçoit, est bien sûr le signifiant et la face intérieure le signifié. Le lieu du signifié serait alors comme une galerie des glaces ou une chambre d'écho qui ferait qu'on s'y voit parfois à l'envers, parfois déformé, de façon précise ou floue. Si le signifié était la face tournée sur elle-même d'une spirale, alors il se refléterait sans cesse en lui-même, jusqu'à pouvoir parfois dire une chose et son contraire. Le poète fait des vers, boit des verres, et après sa mort continue à faire des vers, encore et encore, jusqu'à disparition définitive de sa chair pourrissante (la chère des vers)... L'extérieur de la spirale donne à entendre une forme phonique, /ver/, tandis que l'intérieur déroule différents signifiés, « vers », « ver », « vert », « verre »... Parfois nous demandons, pour lever l'ambiguïté, « Comment ça s'écrit ? » (verre, ver, vers...), question que l'on ne peut pas entendre « comment ça s'écrit ? », ou « comment ça se crie ? », du verbe *s'écrier* ou du verbe *crier*, car elle ne peut pas porter sur le signifiant phonique, que nous percevons et qui reste semblable à lui-même à travers ses différents signifiés. Si nous oublions donc l'aspect écrit du signifiant (les langues écrites sont une minorité, et les linguistes – même s'ils ne l'assument pas toujours dans leurs procédures heuristiques – soulignent tous l'aspect oral de la langue), nous sommes confrontés plus souvent qu'il n'y paraît à une matière phonique qui nous renvoie à divers signifiés : nous entendons comment cela s'écrit mais ne savons pas toujours comment cela s'écrit, ce que cela signifie. Le même signifiant nous renvoie ainsi à *chant* ou à *champ* (le chant du cygne, le champ des signes), à *bot* ou à *beau*, etc., et chaque fois, bien sûr, le spécialiste de l'histoire de la langue montrera que les hasards de l'évolution phonétique ont confondu sous la même forme phonique *cantus* et *campus* que le latin distinguait parfaitement, ou que le germanique **butta* et le latin *bellus* n'ont évidemment pas la même origine... En synchronie se pose donc un problème théorique : comment considérer ces signes, qu'ils soient simplement homophones (se prononçant de la même façon) ou homographes (s'écrivant de la même façon) sans faire référence à une explication historique ? Partons d'un exemple simple : Faut-il considérer, en français, *cousin* comme un seul mot avec deux sens, « sorte de moustique » d'une part, et « fils de l'oncle ou de la tante » d'autre part, ou comme deux mots différents, comme deux homonymes ? Nous savons, bien sûr, que l'un vient du latin *consobrinus* (dans lequel on distingue une référence à la sœur : *cum soror*) et l'autre de *culex* mais, je l'ai dit, le problème n'est pas historique (si nous décrivons une langue en synchronie il est incohérent de vouloir régler ce problème par la diachronie) et rares sont les locuteurs francophones qui connaissent ces étymologies. Les différents linguistes qui se sont posé cette question se sont opposés en choisissant les deux types de réponses possibles (un seul mot, deux mots différents), mais cette réponse n'est pas seulement un choix de lexicographe qui déciderait de faire un seul article de dictionnaire ou deux pour le mot *cousin*. En effet, si nous acceptons l'idée qu'il s'agit d'un seul mot (c'était par exemple la position du linguiste danois Hjelmslev) nous acceptons du même coup qu'un signifiant puisse avoir des signifiés différents (c'est ce que j'ai suggéré plus haut à propos de « vert », « ver », « verre », etc...). Dès lors, peu importe le degré de différence : si un signifiant peut avoir des signifiés différents, il peut donc avoir des signifiés opposés, et nous en avons un cas limite, caricatural presque, avec l'énantiosémie. Nous pourrions traduire cela en disant que la mécanique de la langue a parfois des ratés, qu'elle ne fonctionne pas tout à fait comme le voudraient certains linguistes (et, en syntaxe, les approximations de la grammaire générative nous en donnent de nombreux exemples). Mais nous sommes en même temps confrontés ici à un phénomène fréquent, qui représente un germe de diachronie en synchronie, qui témoigne d'une évolution en cours, et qui d'un point de vue strictement synchronique est une variation sémantique et sociale. Ce qui me ramène à la proposition faite plus haut de considérer le signifiant comme digital et le signifié comme analogique : en coupant dans la spirale de la feuille nous avons toujours la même suite sonore sur la face digitale et différents sens sur la face analogique. En d'autres termes on a pu modéliser les phonèmes en traits pertinents et construire ainsi la phonologie, mais on ne peut

pas avec la même élégance et la même simplicité analyser les signes en sèmes pour construire une sémantique structurale : le signifié n'est pas constitué d'unités minimum de sens qui s'opposeraient les unes aux autres. Ceci revient à dire qu'il n'y a pas de parallélisme entre les sons et les sens, entre le signifiant et le signifié. La variation existe des deux côtés, mais elle n'est pas concomitante. C'est-à-dire que les rapports entre signifiant et signifié doivent être conçus comme *flottants*. Le signifiant peut donc varier sans que cette variation affecte le signifié, comme dans les accents régionaux : *aïoli* prononcé « à la parisienne », avec l'accent sur la dernière syllabe, ou « à la marseillaise », avec l'accent sur l'avant-dernière, dénote la même chose, la différence se situant au niveau de la connotation. Et le signifié peut varier en se manifestant à travers le même signifiant. J'ai dit que cette variation pouvait être sociale mais elle est en fait inhérente au signe. C'est parce que le signifié relève de l'analogique (du continu, du non-discret, peu importe le terme utilisé) et le signifiant du digital qu'en coupant dans la spirale de la feuille de papier nous pouvons avoir, pour le même signifiant, différents signifiés. Benveniste semblait dire exactement le contraire lorsqu'il affirmait, comme je l'ai rappelé plus haut, que le psychanalyste était confronté à une multiplicité de signifiants pour un signifié unique. Mais il ne parlait pas de la même chose : pour lui les discours de l'analysant, c'est-à-dire différents signifiants, renvoyaient dans l'analyse toujours à la même chose, constituaient une manifestation de l'inconscient. Si l'inconscient peut ainsi se manifester c'est bien sûr parce que la « langue » le lui permet, lui fournit le matériau de cette manifestation. Ce matériau c'est bien sûr le signe, mais dans ce signe, il n'y a pas comme le voulait Saussure parallélisme entre signifiant et signifié, les fluctuations de celui-ci étant relativement indépendantes de celles de celui-là. Il est donc dans la nature du signe linguistique que la relation entre le signifiant et le signifié ne soit pas univoque. La phrase « passe-moi le /ver/ » par exemple peut signifier *passe-moi le ver* (dans la bouche d'un pêcheur), *passe-moi le verre* (pour un garçon de café) ou *passe-moi le vert* (pour un peintre) et les trois parenthèses qui précèdent montrent que seul le contexte peut lever l'ambiguïté, que le signifiant seul ne suffit pas à établir le sens car il s'ouvre (ou nous ouvre la voie) sur un continuum de signifiés dont certains peuvent être antinomiques. Cette absence d'homologie entre le signifiant et le signifié explique la grande désillusion de la linguistique dans sa volonté de se construire sur le modèle de la phonologie, mais aussi toute la richesse du signifiant. » (L.-J. Calvet)

P. Guiraud

Dans les *Structures étymologiques du lexique français* (Paris, Payot, 1986), P. Guiraud va défendre l'idée que :

« C'est la loi de toute création linguistique d'être à la fois **motivée et arbitraire** ; nécessaire par rapport au système et contingente par rapport à l'histoire ; nécessité et contingence qui varient selon la situation de chaque mot » (125)

et montrer à partir de l'étude des *Structures étymologiques du lexique français* que :

« Le discours crée de nouveaux mots au moyen des matériaux qui lui sont fournis par l'histoire et qu'il utilise en raison de besoins accidentels, mais **conformément à un système de matrices lexicales** [constituées de tous les autres mots construits selon le même modèle] » (Nous soulignons, 262).

Du coup, on assiste à la création de vocables qui témoignent d'une double motivation : la *bécasse* est ainsi nommée parce qu'elle a un *long bec* (motivation externe) et parce qu'on *nomme les animaux à partir de quelque caractère physique* (motivation interne) (266). L'animal peut être nommé d'après ses taches mais il peut aussi donner son nom à un adjectif tacheté (*tigré, zébré, truité, saumoné, paonné*) (73)

Mais c'est surtout l'étude des onomatopées qui apportera des arguments décisifs à sa démonstration car « *l'onomatopée a des bases de trois types* :

1. **acoustique**, là où les sons reproduisent un bruit ;
2. **cinétique**, là où l'articulation reproduit un mouvement ;
3. **visuelle**, dans la mesure où l'apparence du visage est modifiée »

T.K→Le protosémantisme (*id est*, l'idée initiale qui supporte l'ensemble) est celle de « frapper », sous les alternances : *taquer* [idée de "frapper" cf. *du tac au tac*], *tiquer* [= piquer], *toquer* [porter un coup/sonner] (104)

« Aux variations vocaliques de la matrice en [t-i-k] vs. [t-o-k] vs [t-a-k] correspondent les variantes sémiques de *coup* : *petit* vs. *gros* vs. *plat* »

Mouvements : *tic*, *toqué* [qui a reçu un coup sur le tête], *tac // tic*, *tac*, *toc* (pendule)

TR. K variante de **T. K.**, dans lequel l'infixe **-r** introduit l'idée d'une vibration (105) →mouvements répétés & saccadés : *trac* (allure d'un cheval d'où "détraquer") ; *tricoter* : remuer les jambes ; coups de *trique*

Il y a des mots dans lesquels la relation Sa/Sé tient moins à la qualité acoustique du son qu'à ses caractères articulatoires (bouffe/bouffer→Bouf(fer) : métaphore articulatoire, 93) autrement dit : « Le sens dérive d'une image phono-cinétique réalisée par le mouvement de la langue » (112)

BAB- et **BOB-** dans les deux cas, la base est l'image d'un visage enflé, de grosses lèvres, d'une moue plus ou moins grotesque→sème unique : celui d'enflure niaise (« Tu l'as dit, bouffi ! »). Cf. *babine*, *babouin*, *babiller*, *badaud*, *bobard*, *embobiner*, *bobine*, *bobo* (petit bosse), *bombance*, etc.

Champ des formes formé des variations vocaliques du bilittère labial **B.B.** et **P.P.** ; le sémantisme de base étant celui de joues, lèvres gonflées (120). L'intensité de l'articulation agit à la fois sur le **Sa** et **Sé** (122)

La démonstration de P. Guiraud met en lumière un phénomène qui rappelle le fonctionnement des racines trilitères dans langues chamito-sémitiques (de Cham et Sem, deux fils de Noë) : à la base du lexique arabe (comme de celui de l'hébreu), il y a plusieurs centaines de racines trilitères (3 consonnes) à partir desquelles on dérive tous les mots de la langue :

KTB : concept d'écrire

QTL : concept de tuer

FHM : comprendre

À partir de ces racines, on fabriquera des noms, des adjectifs, des verbes...par l'addition ou l'insertion de voyelles ainsi que d'affixes (préfixes, suffixes, infixes). Par exemple, **KTB** donnera :

KaTaBa : 3^e pers. du sing. de l'aspect accompli tenant lieu d'infinitif

KiTāB : le livre

KuTuB : les livres

KāTiB : un secrétaire

maKTaBun : un bureau

meKTuB : écrit (→c'était écrit)

Les dictionnaires de la langue arabe présentent donc un classement par racines et non pas par mots. Apprendre l'arabe, c'est être progressivement capable de reconnaître une racine connue dans un mot qu'on a jamais rencontré auparavant.

H. Adamczeswki, *Le français déchiffré*, Paris, A. Colin, 1991, 280.

Conclusion

La forme du Sé (concept) détermine celle du Sa : à l'expression d'un mouvement répété correspond le redoublement d'une même forme verbale ; à l'image d'un homme animalisé correspond une métaphore zoomorphique ; à celle d'un bruit ou d'un mouvement une onomatopée, etc. (128) → *Le langage apparaît comme arbitraire au niveau de l'usage et comme motivé au niveau du système* (260)

VI. L'Atomisme antique

Après le cratylisme, la linguistique saussurienne, la poésie, la psychanalyse lacanienne, nous allons nous intéresser à un autre domaine où la question de la Lettre figure au premier plan : l'atomisme antique. Et ce, pour une raison essentielle, à savoir que ce qui s'agit dans l'Amérique transcendantaliste, c'est **la fonction de la lettre** (*"All things are engaged in writing their history"*, Emerson) → Le monde est une combinaison de lettres issues du Verbe originaire → ce réel apparaît combiné comme une phrase ou un nom, aussi "Dé-crire" revient à décrypter le "déjà écrit" : *"the poem of creation is uninterupted ; but few are the ears that hear it"* (Thoreau, 338)

Deux tendances s'opposent à l'époque dans la pratique littéraire et scripturaire :

– la volonté de **cerner la réalité, de l'enserrer dans la lettre** du texte → inscription → « letters » prises dans les « fetters » du langage...

– la tentative de **libérer la labilité de la langue** (Richard, 126) ; on verra par exemple Thoreau mettre en avant une certaine fluidité de la lettre conçue comme atome nomade entrant dans la composition d'**une langue d'eau** (137).

Enfin il faut rappeler qu'à l'époque : *"Europe and America were swept by a wave of interest in the antiquities of Egypt during the period 1800-1850"* :

"The analogy between the Nile and the Mississippi as a commonplace in 19th century America, as indicated by the names of river towns like Memphis, Tennessee, and Cairo, Illinois and by the name of the wedge-shaped area at the confluence of the Mississippi and Ohio rivers – Little Egypt" (*American Hieroglyphics*, 72).

Thoreau se perçoit comme un Champollion du Nouveau Monde : *"The Maker of this earth but patented a leaf. What Champollion will decipher this hieroglyphic for us, that we may turn over a new leaf at last?"* (W, 548). Nous y reviendrons...

Présentation succincte d'après J. Salem, *L'Atomisme antique*. Intérêt pour ce mouvement philosophique justifié par les échos qu'on en peut trouver dans certaines œuvres classiques de la littérature américaines (notamment Poe) ; le lien/rapprochement s'expliquant par le fait que :

« L'atomisme pose des lois d'une combinatoire (souvent aléatoire) d'éléments primordiaux au fondement de la structure de la matière si bien que la structure atomique du réel trouve tout de suite sa comparaison avec la structure du mot ou du texte comme combinatoire de lettres. » (C. Richard, 30).

Trois grandes figures de philosophe, de sage ou de poète – Démocrite, Épicure, Lucrèce – ont élaboré les principes essentiels de l'atomisme, qui relève d'une conception matérialiste de l'être :

1. principe de la **constitution atomique de la matière**, laquelle est conçue par eux comme étant animée d'un perpétuel mouvement (« *Tout est dans un perpétuel écoulement* » Lucrèce) et douée d'un pouvoir d'auto-organisation ;
2. principe de la **sélection naturelle des espèces animales** par élimination des plus faibles et survivance des plus aptes ;
3. principe de la **matérialité de l'âme** et de son indéfectible unité avec l'agrégat qu'elle anime. (221).

Notons, à ce propos, que Lucrèce après Épicure affirme que l'âme est divisible; or ce qui se divise ne peut pas prétendre à l'immortalité.

Donc, pour Démocrite et ses disciples, la **réalité était constituée d'atomes dont forme, poids et grandeur** étaient les seules qualités.

Ils se différençaient par **la forme** (comme la lettre A se distingue de N), **par l'ordre** (comme AN et NA) et par **la position** (comme H couché de H vertical).

Dans la *Métaphysique*, Aristote explique que les majuscules A et N présentent une différence de « **rythme** », ou de « **figure** » (*skhêma*) ; les syllabes AN et NA présentent une différence **d'arrangement** (*taxis*) ; et les lettres Z et N, composées chacune de trois traits, se différencient par leur **position** (*thesis*). (Pollock, *Déclinaisons*, 75)

Trois causes présidant aux mouvements des atomes dans le vide (absolument vide chez Démocrite) : **la pesanteur, les chocs, et la déclinaison** (*parenklisis* ou *clinamen*), pouvoir de dévier spontanément de leur trajectoire.

Conséquence capitale : Si rien ne naît de rien, **la liberté**, que nous expérimentons à l'instar de tous les vivants, doit bien traduire à notre échelle une propriété réellement présente dans l'atome : **la déclinaison serait précisément cette liberté** (99)

Cela dit pour Démocrite, Épicure, Lucrèce, la connaissance de la physique atomique a un objectif particulier : purger le désir de toute frénésie afin d'être exempt de tout trouble → recherche de l'**euthymie** = tranquillité de l'âme (*askésios* = exercice) et de l'**autarkia** (Épicure prône l'indépendance pour le sage) → la connaissance de la physique des atomes est indispensable à la vie heureuse.

Le but de l'atomisme est au fond d'enseigner les **éléments**⁵ (*stoicheia*) nécessaires pour vivre comme il faut. Ces principes de la vie heureuse sont comme des atomes (*stoicheia*) de la morale (120).

Principe clé de la vie heureuse : le plaisir est toujours et invariablement *bon*. Épicure, qui ne connaît que deux affections : plaisir et douleur, va proposer une classification des désirs : « *Des désirs, les uns sont naturels et nécessaires, d'autres naturels et non nécessaires, d'autres ne sont ni naturels ni nécessaires mais naissent de l'opinion vide* ». Aussi, le plus grand bien est la prudence : **phronêsis**, c'est-à-dire l'art de calculer au plus juste ce qu'il convient de choisir et ce qu'il vaut mieux éviter → le calcul **métrio-pathique** c'est-à-dire des plaisirs et des peines (128)

Les atomistes feront ainsi aux hommes présent du *Tétrapharmakon* (quadruple remède) :

1. *Il n'y a rien à craindre des Dieux ;*
2. *Il n'y a rien à craindre de la mort ;*
3. *On peut supporter la douleur ;*
4. *On peut atteindre le bonheur.*

On comprend dès lors pourquoi tous les matérialismes « ont un caractère subversif et réducteur des idées reçues » = **philosophie scandaleuse** (135) ; rappelons que pour Lucrèce, Vénus gouverne la nature...

L'Atomisme représentait aux yeux des théologiens un possible tremplin pour les négateurs de la Providence. À la Renaissance et aux temps modernes, Giordano Bruno, Bacon, Gassendi, Robert Boyle ont proposé des doctrines dérivant pour une large part de l'atomistique démocritéenne. Newton, Bosovich et Cauchy, ainsi que Kant lui-même, ont eux aussi souscrit à une conception *discontinuiste* de l'être, non sans reconnaître leur dette à l'égard de l'Abdérain.

« La connivence de l'écriture et de la combinatoire atomique se trouve au fondement des pensées les plus subversives » (Richard, 31)

5. On se servait à Rome pour l'enseignement de lettres mobiles en or et surtout en ivoire d'où le nom *elephanta* dont on a fait *elementa*.

« La physique corpusculaire d'Épicure, frappée au coin du vers de Lucrèce, reste dégagée de toute implication morale, et c'est elle qui reparaitra, chaque fois que l'esprit humain s'orientera vers une vision de l'univers également éloignée, si l'on peut dire, de l'anthropocentrisme et du théocentrisme. » (E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, 309)

N.B. « *Les physiciens aujourd'hui sont de plus en plus contraints d'abandonner Démocrite pour Pythagore (intuition d'une intelligibilité mathématique), le "matérialisme" pour le "mathématisme", et de dissoudre les grains d'une réalité ultime en des équations complexes toujours à la recherche d'une théorie unifiée.* » (J.-F. Mattéi, 121)

VII. Walden : « La matière lac de la page⁶ »

« *L'étymologie renoue le lien au monde.* » (A. Utaker, *La philosophie du langage*)

Le 4 juillet 1845 – *Independence Day*, bien sûr mais l'année grecque commençait en juillet (*Hékatombaiôn*) et Thoreau se veut l'héritier des sages antiques – Henry David s'installe à Walden Pond, non loin de Concord, sa ville natale, dans un cabane construite de ses mains pour se livrer pendant près de deux ans à ce qu'il appelle "*an experiment in living*". Quelles sont les motivations de cette sécession individuelle ?

— à la fois une sortie hors du *hic et nunc* de la société et de la culture américaines contemporaines perçues comme corrompues ("*Society is always diseased*", 33) et un retour vers un autre lieu (*alibi*) et un autre temps (*aliquando*) le rapprochant de l'essentiel : "*Both place and time were changed, and I dwelt nearer to those eras in history which had most attracted me*" (*Portable Thoreau [PTH]*, 341).

Pour Thoreau, l'histoire et le progrès sont une chute : « *Our civilized history appears the chronicle of debility...* » (*A Week*, 295) ; or, pour se guérir de l'œuvre du temps, il faut « revenir en arrière » et rejoindre le « commencement du Monde⁷ ».

— la seconde motivation n'est qu'une transposition spatiale de la précédente puisqu'elle vise à délimiter au sein de l'espace profane un enclos, un pan d'espace vierge consacré à la réhabilitation et à l'exercice d'un art sacré : l'agriculture.

Le champ de haricots (ou de fèves ?) va remplir une triple fonction :

1. À un premier niveau, très prosaïque, il permet à Thoreau d'assurer sa subsistance et de suffire à tous ses besoins conformément à cet **idéal d'autarcie** qu'impliquent le programme de vie et la philosophie de l'existence qu'il poursuit ("*Economy*" renvoie à *oikos*, « propriété familiale devant suffire à tous les besoins familiaux⁸ »). Une fois délimité son enclos, Thoreau, l'*agricola laboriosus*, va s'adonner à la culture et échanger sa production contre du riz (« *Il était séant que je vécusse de riz, principalement, moi qui tant aimais la philosophie de l'Inde* » *W*, 61).

2. Mais à un second niveau, mytho-poétique, donc essentiel, il est question d'œuvrer à **la restauration du sacré dans la vie quotidienne** car, « la vraie chute dans le temps commence avec la dé-sacralisation du travail⁹ ». Or, comme les anciens le savaient, **l'agriculture était autrefois un art sacré** (« L'ancienne poésie comme l'ancienne mythologie laissent entendre, au moins, que l'agriculture fut jadis un art sacré » *W*, 165). Constatant que « *le paysage se trouve déformé, l'agriculture dégradée avec nous* » (166), Thoreau va s'employer à retrouver cette pureté et cette vertu originelles et à renouer avec la *pedion nomos*, « la loi des champs qui fait du travail agricole une forme de vie morale et d'expérience religieuse¹⁰ ». Les travaux des champs ne sont pas

6. In *Habiter en poète : Essai sur la poésie contemporaine* (241)

7. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 110.

8. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, F. Maspéro, 1974, vol. II, 20.

9. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 37.

10. J.-P. Vernant, *op. cit.*, 19.

simple action sur la nature, mais « **participation à un ordre supérieur à l'homme, tout à la fois naturel et divin** » (Vernant, 24).

3. Outre ses vertus religieuses et théologiques, en un mot, rédemptrices, le travail des champs est aussi une sorte de **propédeutique au "labeur de l'écriture"** et au travail du style.

Point sur lequel je reviendrai après avoir expliqué que l'objectif de cette sécession individuelle est donc, très clairement, un retour à l'origine, vers l'aube et l'aurore dont l'auteur nous apprend qu'il est un adorateur aussi fervent que les Grecs (« *I have been as sincere a worshiper of Aurora as the Greeks* » 341).

Il s'agit de retrouver l'innocence originelle, celle de l'enfant, car « tout enfant recommence le monde jusqu'à un certain point » (*W*, 30), mais plus encore celle de l'enfance de l'humanité qui est aussi l'âge héroïque : « *Morning brings back the heroic ages* » *PTH*, 341).

Le processus, conduit à son terme, culminera dans **l'éveil** ou **l'aube intérieure**, qui reflète le point du jour extérieur (« *Morning is when I am awake and there is a dawn in me* » *PTH*, 343). **L'aube et le matin sont bien chez Thoreau** « un état d'être¹¹ », d'où l'affirmation que : « *All poets and heroes, like Memnon, are the children of Aurora, and emit their music at sunrise* » (*PTH*, 342).

A) Le labour/labeur de l'écriture

Il existe **un lien originel entre le travail agricole et la pratique de l'écriture** comme l'atteste, entre autres, le sens premier de "**page**" (rangée de ceps formant rectangle) et de "**vers**" (volte de la charrue au bout du champ). Aussi ne sera-t-on pas surpris de voir Thoreau prescrire que : « *A sentence should read as if its author, had he held a plough instead of a pen, could have drawn a furrow deep and straight to the end* » (*A Week*, 98).

La rectitude et la profondeur du sillon laissent bien augurer de la droiture et de la pénétration de la pensée et de l'expression ; de même les cals aux mains sont garants de la rudesse et de la justesse des vérités énoncées : « *The scholar may be sure that he writes the tougher truth for the calluses on his palms* » (*AW*, 97).

L'agriculture est une sorte de **palimpseste : écriture au second degré sur une terre qui est déjà elle-même "living poetry"**, poésie en acte, texte vivant, car la Nature n'est autre que la langue que Dieu parle aux hommes. Et c'est cette langue originelle qu'il convient de retrouver :

"Where is the literature which gives expression to Nature ? He would be a poet [...] who nailed words to their primitive senses, as farmers drive down stakes in the spring, which the frost has heaved [...] who derived his words as often as he used them—transplanted them to his page with earth adhering to their roots ; whose words were so true and fresh and natural that they would appear to expand like the buds at the approach of spring." (*PTH*, 616)

Rochers, feuilles, vents et ruisseaux, tout fait signe et interpelle la créature qui prend conscience de sa véritable condition : l'homme n'est « qu'un être parlé par la langue de la nature dont lui-même ne constitue qu'un simple mot¹² ».

"They teach us lessons, these dumb workers ; verily there are sermons in stones, and books in the running brooks. [...] There are the red-maple and birchen leaves, old runes which are not yet deciphered." (*AW*, 216 ; 218)

Il s'agit donc de renouer avec une parole-écriture élémentaire ("les articulations de la Nature", *W*, 123) **aux phonèmes et graphèmes aériens, liquides, minéraux et**

11. G. Farcet, *L'Éveillé du Nouveau Monde*, Paris, A. Michel, 1990, 107.

12. J. Brun, *op. cit.*, 8.

végétaux. Cette remontée vers le « langage-étalon¹³ » de l'origine se poursuivra du **verbe à la musique et de là, à la lumière**, avatar de l'Être.

Thoreau, « l'éveillé du Nouveau Monde », partage avec Pythagore (surnommé "l'Éveilleur") la même conviction que **la musique traduit les lois de l'univers** (« *the sound of the universal laws promulgated* », AW, 153) et le même souci de réconcilier les contraires et de transcender la dualité inhérente à la condition humaine.

Rappelons que Pythagore « *a le premier appliqué au monde le terme de κόσμος – ordre et beauté – [et] n'a pas séparé le souci religieux de l'exigence rationnelle, la liberté politique de l'homme du salut mystique de son âme¹⁴* », programme que Thoreau qui se déclare "pythagoricien par essence" (W, 162) reprendra à son compte.

Mais c'est dans l'intuition d'une **intelligibilité mathématique** du monde que cette parenté s'affirmera le mieux ; pour le philosophe du Nouveau Monde comme pour celui de l'Ancien, il existerait *une réalité ultime où tout serait nombre, géométrie et harmonie c'est-à-dire essentiellement affaire de rapports, de relations, de symétries et de consonances* : conception qu'illustre et vérifie la *pratique de l'arpentage* (« *a kind of geometry in the legs* » AW, 664) et de *la marche* dont la cadence finit par se caler sur la pulsation secrète de l'univers :

"Marching is when the pulse of the hero beats in unison with the pulse of Nature, and he steps to the measure of the universe." (AW, 153).

La harpe éolienne des fils du télégraphe murmure le même message, à savoir que la trame ultime de la *réalité serait de nature sonore, ondulatoire et que l'harmonie est la clef de la santé physique et spirituelle* : « *All these sounds...are the evidence of nature's health or sound state* » (AW, 45). Ainsi, la musique sous-tendrait la création mais aussi la poésie et la sagesse : « *the loftiest written wisdom is either rhymed, or in some way musically measured* » (AW, 85).

Or, là encore, l'homme moderne a perdu cette aptitude à vibrer à l'unisson du *rythme cosmique et de la pulsation divine* (« le poème de la création est ininterrompu ; mais rares sont les oreilles qui l'entendent », W, 85) à l'inverse de l'homme de l'Antiquité : « *There were ears for these sounds in Greece long ago* » (PTH, 35).

Nous sommes donc « en danger d'oublier le langage que toutes choses parlent » (W, 111), d'où la nécessité d'opérer, après celle du sacré, une nouvelle *restauration, celle de la musique sous les mots* : « *One sees that music has its place in thought, but hardly as yet in language* », AW, 265), rappel et promesse de cette *harmonia mundi* qui fait du monde « un chant dont les choses et les êtres sont les notes » (Brun, 22).

Il faut donc rétablir la consonance entre le langage et la musique des sphères, accorder « *musique terrestre* » et « *musique céleste* », condition première pour percevoir les échos sublimes de l'Être et ensuite, peut-être, entrer en contact avec l'ineffable (« *the waves of Silence* » AW, 333), accéder au stade suprême où la voix de Dieu devient selon l'expression de E. A. Poe, le contemporain de Thoreau, "a sound of silence", ce "verbe muet", λογος σιωπων, dont parle Plotin :

"Silence is audible to all men, at all times, and in all places. She is when we hear inwardly, sound when we hear outwardly. Creation has not displaced her, but is her visible framework and foil. All sounds are her servants, and purveyors..." (AW, 332)

Le silence apparaît ainsi comme « *the universal refuge* » (AW, 333) associé, on ne s'en étonnera pas, à la Grèce antique – « *the Grecian or silent and melodious era is*

13. *Walden ou la vie dans les bois*, 111.

14. S. Jacquemard, *Trois mystiques grecs : Orphée, Pythagore, Empédocle*, Paris, Albin Michel, 1997, 121.

ever sounding and resounding in ears of men » (AW, 333) – que Thoreau oppose aux « *garrulous and noisy eras* », au présent assourdissant de la société de son temps.

VIII. Les étangs de Walden¹⁵

Flints' Pond, Goose Pond, Walden Pond, White Pond ("a lesser twin of Walden" 446), etc. forment un chapelet d'étangs – « *this is my lake country* » (446) – autant de stades ou de stations dans un itinéraire spirituel car l'étang, rempli de "Sky water" (437), est un pont entre terre et ciel :

"It is intermediate in its nature between land and sky" (437). / "Lying between the earth and the heavens, it partakes of the color of both" [425] = « Étendu entre la terre et les cieux, il participe de la couleur des deux. » (W, 176)

La connotation religieuse est omniprésente ; l'étang lui-même est comparé à un ermite ayant accédé à la pureté à force de vivre seul, à l'écart et de manière ascétique: "*by living thus reserved and austere, like a hermit in the woods, so long, it has acquired such wonderful purity*" (443). Et cette qualité se communique à qui le contemple : les passagers qui voient l'étang depuis le train "*are better men for the sight*" (442) → "*vision of serenity and purity*".

En outre, l'étang bat comme un cœur – « *the pond rises and falls* » (429) ; c'est la pulsation de la Nature (« *the pulse of Nature* ») et surtout il fonctionne comme **un œil** où se mire l'univers (« L'œil véritable de la terre, c'est l'eau - son appareil à regarder le temps¹⁶ ») et le promeneur qui y plonge le regard, « sonde la profondeur de sa propre nature » (W, 185) :

"A lake is the landscape's most beautiful and expressive feature. **It is earth's eye**; looking into which the beholder measures the depth of his own nature. The fluviatile trees next the shore are the slender eyelashes which fringe it, and the wooded hills and cliffs around are its overhanging brows." (435)

L'étang de Walden et son jumeau White Pond – *Lakes of light* (448) – deviennent, comme tout lac, gemme ou joyau, « point où s'abolit l'opposition de la matière à la lumière¹⁷ ». Par sa limpidité et sa clarté l'étang **se spiritualise**, devient la « *Goutte de Dieu/God's Drop* » (W, 192) dont la vue rappelle à l'homme sa parenté essentielle avec le cosmos, l'identité du ciel et la terre, car l'œil de la créature « est contemporain du ciel qu'il reflète » (W, 227), intuition que corroborent les données de la science la plus contemporaine :

« Nous sommes les enfants des étoiles, c'est aujourd'hui notre plus haute affirmation. Notre œil est formé de la même matière que celle qui constitue le Soleil. Il a été façonné par le Soleil, et c'est pour cela que nous voyons. Entre l'œil et le Soleil le contact est constant, intime. Le même parle au même. L'atome de l'étoile parle à l'atome de notre œil le langage de la lumière¹⁸. »

Cette révélation est sanctionnée par un curieux rituel initiatique, une sorte d'onction lumineuse, où Thoreau, recevant la lumière, est enveloppé par le halo d'un arc-en-ciel jetant un pont entre terre et ciel :

« Une fois il m'arriva de me tenir juste dans l'arc-boutant d'un arc-en-ciel [...]. C'était un lac de lumière arc-en-ciel, dans lequel, l'espace d'un instant, *je vécus comme un dauphin*. » (W, 200. Nous soulignons.).

15. Walden est entouré de blocs de pierre provenant d'une colline où les Indiens tenaient des réunions (*powwow*, 431), colline qui se serait effondrée ne laissant qu'une rescapée, une vieille squaw nommé Walden, mais Thoreau suggère « it was called originally *Walled-in Pond* » (432)

16. G. Bachelard *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, 45.

17. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, 305.

18. *Conversations sur l'invisible*, 23.

*Épiphanie lumineuse*¹⁹ qui fait du promeneur solitaire un élu et scelle l'alliance du poète avec son génie tutélaire, Apollon, *Apollo Delphinos*, dont l'animal symbole, le *dau-phin*, représente « le passage de l'excitation et des terreurs imaginatives à la sérénité de la lumière spirituelle et de la contemplation » (*Dict. des symboles*). Telle est bien une des finalités de la quête thoreauvienne : saisir ce moment primordial où l'Être se dévoile dans une sorte d'énonciation lumineuse :

« La véritable moisson de ma vie quotidienne est en quelque sorte aussi intangible, aussi indescriptible, que les teintes du matin et du soir. C'est une petite poussière d'étoile entrevue, *un segment de l'arc-en-ciel que j'ai étreint*. » (Nous soulignons, 215)

Il apparaît donc clairement que Thoreau transforme Walden en *templum* (« *Je ne peux approcher plus de Dieu ni du Ciel / Qu'en vivant contre Walden* », 192 // "*I cannot come nearer to God and Heaven / Than I live to Walden even*" 442), enclave sacrée au sein de l'espace et du temps profanes, pour mener à bien cette *révolution intérieure*, cette *entreprise d'éveil* qui passent par la *réconciliation de notre nature humaine et céleste* (« *We have need to be earth-born as well as heaven-born, γηγενεις* » AW, 323) et la réintroduction du sacré dans notre vie et univers quotidiens.

Il s'agit pour Thoreau, pionnier des espaces intérieurs, de *s'éduquer*, c'est-à-dire de se conduire hors de soi, de s'abstraire volontairement d'un temps et d'un lieu profanes parce que profanés par la civilisation moderne pour accéder à « un espace du dedans, un royaume intérieur où ériger son utopie²⁰ ».

L'étang de Walden Pond dont l'eau pure baigne les îles fabuleuses d'Atlantis et des Hespérides et « se mêle à l'eau sacrée du Gange » (W, 297) est *le vecteur de cette métamorphose* ; il permet au poète transcendantaliste de rétablir le lien entre la créature et le créateur, d'instaurer une *self-reliance* entendue non pas au sens traditionnel de "confiance en soi" mais, comme nous y invite l'étymologie (*rely* → O.F. *relier* de *religere*, *re+ligare*, bind closely), de *fusion du soi avec le Soi*. D'où cette joie liquide qu'il irradie : "*it is the same liquid joy and happiness to itself and its Maker*" (442).

IX. "Spring" : la débâcle ou la fonte des lettres

« *Homo ex humo* »

Thoreau : « Un penseur terrien creusant dans les couches géologiques des mots » (J. Hersch)

« *L'étymologie renoue le lien au monde* » (Utaker)

« *Ver* », le printemps (*Spring*) et « *vertex* », variante lucrécienne de « *vortex* », (J. Pollock)

Feuilles : cf. Homère p. 100 note 79 (J.-P. Vernant)

Après ces prolégomènes nécessaires, le temps est venu de voir comment « le texte en apparence le plus terrien du XIX^e siècle américain » (C. R, 134), *Walden*, débouche sur une *dynamique aquatique du réel*.

Analyse de la section intitulée "Spring" (pp. 539-558) où l'arrivée du Printemps, marquée, entre autres, par l'afflux de lumière ("*Suddenly an influx of light filled my house*"), est décrite comme une "*crise mémorable*" ("*change from winter to serene and mild weather = a memorable crisis*") mettant en branle la dynamique aquatique de la création : "*the coming in of spring is like the creation of Cosmos out of Chaos and the realization of the Golden Age*" (553).

Le spectacle de la fonte des glaces, placée sous le signe de la « volupté » ("*Few phenomena gave me more delight than to observe the forms which the thawing sand and clay assume in flowing down the sides of a deep cut on the railroad through which I passed on my way to the village*", 544) va alimenter une méditation poétique sur la créa-

19. "All men beholding it [the rainbow] begin to understand the significance of the Greek epithet applied to the world – name for the world – *Kosmos* or beauty," lit-on dans le *Journal*.

20. G. Farcet, *L'Éveillé du Nouveau Monde*, 125.

tion (“*I stood in the laboratory of the Artist who made the world and me*” 546) qui ne prend tout son sens que par opposition à une donnée fondamentale qu’il convient de rappeler : « le récit de l’exil au bord de l’étang s’ouvre sur une problématique de la lecture et de l’écriture » (C. R., 117)

À l’origine, *Walden/walled-in* connote l’emmurement, encerclement ; il va s’agir maintenant d’arracher les *letters* aux *fetters* (“*icy fetters*” [543]). Noter le passage : f→l), aux entraves soit de la tradition soit de la stase hivernale ou embâcle (Engorgement d’un cours d’eau dû à une accumulation de glace flottante ou de morceaux de bois [au Québec] « La tâche de défaire les embâcles [...] fut appelée « la drave ».) comme on le verra dans *Spring*.

La débâcle

« Sous la langue d’hiver, le printemps fait surgir une autre langue. D’échos en allitérations, d’onomatopées en étymologies sauvages, elle chemine pour, venu l’été, exploser. C’est une langue d’excès, montant des entrailles : une “lalalie” labile, une glossolie jaillissante d’obscurs ensemencements et germinations, un primitif babillage de l’inconscient et du corps. » (P.-Y. Pétilion, *Cap Cod*, 29)

La Nature se voit prêter tant de traits anthropomorphes (“*the vitals of the globe*” / “*Nature has some bowels*” → *mother of humanity*) et l’image de la parturition est tellement présente qu’il serait tentant de dire que la Nature « *perd les eaux* ».

En effet, le phénomène déclenché par l’arrivée du printemps prend l’allure et la forme d’une *liquéfaction de la nature* (“*the forms this molten earth flows out into*”) ; elle se répand en une sorte d’*humeur* – mélange d’eau, de sable (le sable est un solide qui flue comme un liquide) ou d’*argile* (*sand + clay = hybrid product*, 545) – qui obéit à la fois aux lois de l’*hydrodynamique et de la botanique* (“*streams exhibiting a sort of hybrid product, which obeys half the law of currents, and half way that of vegetation*”, 545) et se ramifie en formes foliacées :

“As it flows it takes the form of sappy leaves or vines [...] resembling the lacinated (jagged, slashed), lobed, and imbricated thalluses of some lichens ; or you are reminded of brains or lungs or bowels, and excrements of all kinds. It is a truly **grotesque** vegetation, whose forms and color we see imitated in bronze, a sort of architectural foliage more ancient and typical than acanthus”, 545.

La Nature en gésine inspire la référence à St Augustin : *Inter faeces et urinam nascimur!* (« We are born between feces and urine ») et le texte insiste sur l’*aspect excrémental* de ce processus d’expulsion, excrétion :

“True, it [this phenomenon] is somewhat excrementitious in its character, and there is no end to the heaps of liver, lights, and bowels, as if the globe were turned wrong side out ; but this suggests at least that Nature has some bowels, and there again is mother of humanity.” (548)

Cet écoulement sableux (*sandy overflow*, 546), cette masse foliacée (“*sand foliage*”, 546) se répandent comme les viscères d’un animal (*the vitals of the animal body*), comme les entrailles de la terre ou plus exactement du globe (*the vitals of the globe*).

Et de ce processus émerge le *prototype* (au sens de modèle sur lequel on fait un ouvrage) qui se lit en *filigrane* (= lettres, lignes ou figures fixées sur la forme à fabriquer le papier et dont la marque paraît sur la feuille) dans toute création : *leaf/lobe*, la forme singulière qui sous-tend la variété des formes (“*The Maker of this earth but patented a leaf*” internes et externes :

“No wonder that the earth expresses itself outwardly in leaves, it so labors with the idea inwardly. The atoms have already learned this law, and are pregnant by it. The overhanging leaf sees here its prototype. *Internally*, whether in the globe or animal body, it is

a moist thick *lobe*, a word especially applicable to the liver and lungs and leaves of fat (*λείβω*, *labor*, *lapsus*, to flow or slip downward, a lapsing; *λοβός*, *globus*, lobe, globe; also lap, flap, and many other words); *externally*, a dry thin *leaf*, even as the *f* and *v* are a pressed and dry *b*. The radicals of lobe are *lb*, the soft mass of the *b* (single lobed, or B, double lobed) with the liquid *l* behind it pressing it forward. In globe, *glb*, the guttural *g* adds to the meaning the capacity of the throat." (546).

« Rien d'étonnant à ce que la terre s'exprime à l'extérieur en feuilles, elle qui travaille tant de l'idée à l'intérieur. Les atomes ont appris déjà cette loi, et s'en trouvent fécondés. La feuille suspendue là-haut voit ici son prototype. *Intérieurement*, soit dans le globe, soit dans le corps animal, c'est un *lobe* épais et moite, mot surtout applicable au foie, aux poumons et aux *feuilles* de graisse; *extérieurement*, une mince *feuille* sèche, tout comme l'*f* et le *v* sont un *b* pressé et séché. Les radicaux de lobe sont *lb*, la masse molle du *b* (à un seul lobe, ou B, à double lobe), avec un *l* liquide derrière lui, pour le presser en avant. Dans globe, *glb*, la gutturale *g* ajoute au sens la capacité de la gorge. »

Il y a manifestement là une référence à Goethe qui, dans sa *Métamorphose des plantes* (1790), montre que tous les organes de la plante ne sont que la feuille transformée). Thoreau étend le prototype et le processus à la création tout entière ("*rivers are still vaster leaves whose pulp is intervening earth, and towns and cities are the ova of insects in their axils*²¹"), humanité comprise : "*What is man but a mass of thawing clay ?*" / *silicious matter which the water deposits is perhaps the bony system*, etc. 547).

L'homme est le résultat d'un même *processus de fluidification, ramification, foliation* et finalement *solidification* (*hand* = "*a spreading palm leaf*" / *ear* = "*a lichen*"; *nose* = "*a congealed drop or stalactite*", 548), car telle est la loi ou plutôt le schéma/patron (*pattern*) de la création inscrit dans les atomes mêmes. On retrouve la fameuse *lex atomi* précédemment évoquée :

« L'atomisme pose des lois d'une combinatoire (souvent aléatoire) *d'éléments primordiaux* au fondement de la structure de la matière si bien que la structure atomique du réel trouve tout de suite sa comparaison avec la structure du mot ou du texte comme *combinatoire de lettres*. » (C. Richard, 30)

« *La racine des lettres ce sont les choses* » lit-on dans le *Journal* de Thoreau → les lettres seraient fille de la Nature qui se donne à lire comme le livre des formes sacrées. On va donc voir s'opérer le "*Labor*" (au double sens de "bodily or mental toil; the pains and efforts of childbirth" = "travail" : labeur et enfantement) de l'écriture comparable à la lente dynamique du végétal (C. R., 117) *herborisation/germination du texte* (*sand foliage*, 546) → parturition littérale, l'enfantement des lettres. La terre du Massachusetts est grosse de feuilles comme *Walden* est gros des lettres d'un *labor* qui s'épanouira au printemps (118).

Le labeur/la besogne* des lettres (Semina)

*Rare. Faire l'amour avec une femme. *Je me prends à la besogner sauvagement* (Milosz, *L'Amoureuse initiation*, 1910, p. 104).

Ce labeur – travail (← *tripalium* : Instrument de torture à trois pieux utilisé par les Romains de l'Antiquité pour punir les esclaves rebelles, cf. illustration ci-dessous), parturition – est sous-tendu par la paronomase (gr. *Paronomazein*, transformer un mot. Figure de rhétorique qui consiste à rapprocher dans la même phrase des mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent – « *Qui se ressemble s'assemble* »), et même la paronomasie (ressemblance entre des mots de différentes langues, qui peut marquer une origine commune...)

21. *Axil*: The upper angle between a leaf or petiole and the stem from which it springs; also that between a branch and the trunk [Fr. Axille/Aisselle]



Au plan du langage, l'écoulement sableux (*sand foliage*, 546) a pour contrepartie la série dérivative à partir des deux formes ou mots-matrices :

- *Leaf* : a flat green part of a plant, growing from a stem or branch or from the root; also a lobe of the lungs (F. *feuille de poulmon*) et
- *Lobe* : from the Greek λοβός : lobe of the ear, of the liver, capsule or pod of leguminous plants→a roundish projecting part, usually one of two or more similar portions into which an object is divided by a fissure; one of the divisions of the brain. Calligraphy: a curved projecting part of a letter (e.g. letter *b* comprising a stem and a *globe*)

Si l'on admet – comme le suggère Thoreau – que « the *f* and *v* are a pressed and dried *b* », *leaf* et *lobe* peuvent se ramener à la racine ou structure consonantique bilitère fondamentale *L-B* qui se compose de :

- la “the soft mass of the *b* (single lobed, or *B*, doubled lobed)”;
- “with the liquid *l* behind it pressing it forward” (546) = association de la masse consonantique gélatineuse du *B* et de la consonne liquide *L* (qui peut avoir en anglais valeur vocalique).

Si on y ajoute, comme le fait Thoreau, “the guttural *g*”, c'est-à-dire “the capacity of the throat” ou de la voix on obtient la racine trilitère : *GLB*²² qui va se décliner, entre autres, en *Globe* (from Latin *globus*, a round body or mass, a ball, sphere→a body having the form of a sphere; the terrestrial and celestial globes; globe of the eye).

L'adjonction de ce “guttural *g*” (du latin *guttur* : gosier) fait embranchement vers la « gent ailée », qui vole et chante :

“The feathers and wings of birds are still drier and thinner leaves. Thus, also, you pass from the lumpish grub in the earth to the airy and fluttering butterfly. The very globe continually transcends and translates itself.” (546)

Avec *G-L-B*, (qui donne également *Glib* : fluently, smoothly, etc.) on tient l'anagramme à la fois au sens classique (transposition de lettres, qui d'un mot ou d'une phrase fait un autre mot ou une autre phrase. *Nacre, rance et ancre sont des anagrammes les uns des autres*), et saussurien du terme évoqué précédemment et même l'engramme (trace biologique de la mémoire) de la création.

D'où provient ce *G* guttural ? Renvoi à un épisode antérieur (376-377) :

“I was also serenaded by a hooting howl. Near at hand you could fancy it the most melancholy sound in Nature, as if she meant by this to stereotype and make permanent in her choir *the dying moans of a human being*, some poor weak relic of mortality who has left hope behind, and howls like an animal, yet with human sobs, on entering the dark valley, made more awful by a certain *gurgling melodiousness—I find myself beginning*

22. *sm-g^welbh-o : “d'une même matrice”, G. Martinet, *Des Steppes aux océans*, 233. Parenté avec “*Glèbe*” : boule, morceau ?

with the letters gl when I try to imitate it—expressive of a mind which has reached the gelatinous mildewy stage in the mortification of all healthy and courageous thought. It reminded me of ghouls and idiots and insane howlings. But now one answers from far woods in a strain made really melodious by distance, *Hoo hoo hoo, hooser hoo*; and indeed for the most part it suggested only pleasing associations, whether heard by day or night, summer or winter.” (Emphasis mine, 376-377)

« J'avais aussi la sérénade d'un grand-duc. Là, à portée de la main, vous l'eussiez prise pour *le son le plus mélancolique de la Nature*, comme si elle entendait par lui stéréotyper et rendre permanentes en son chœur les lamentations dernières d'un être humain, — quelque pauvre et faible reste de mortalité qui a laissé derrière elle l'espérance, et hurle comme un animal, quoique avec des sanglots humains, en pénétrant dans la vallée sombre, sanglots que rend plus affreux certain *caractère de mélodie gargouillante*, — je me trouve moi-même commencer par les lettres *gl* quand j'essaie de l'imiter, — expression d'un esprit qui a atteint le degré gélatineux de moisissure dans la mortification de toute pensée saine et courageuse. Cela me rappelait les goules, les idiots, les hurlements des fous. Mais en voici un qui répond du fond des bois sur un ton que la distance rend vraiment mélodieux, — *Houou, houou, heureu, houou* ; et en vérité la plupart du temps cela ne suggérait que d'aimables associations d'idées, qu'on l'entendit de jour ou de nuit, été ou hiver » (124-25, *Walden*)

Cf. exemple moderne : l'éruclation glottale aussi énigmatique que violente du “G” dans *The World According to Garp* (Cf. Pétilion, *Histoire de la Littérature Américaine*, 588)

Quand Thoreau essaie d'imiter le cri du grand duc → *I find myself beginning with the letters gl* → *Sa de la mortification (the action of mortifying the flesh, gangrene, necrosis, devitalization, the state of torpor and insensibility preceding death)* et du *déclin vital* → prépare et annonce l'émergence (à partir du mot-matrice $\lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\omega$) de “Lapse” et “Lapsus”, autres Sa fondamentaux de l'humaine condition issue de la Chute, soumise à l'erreur, au péché, au déclin, aux lapsus de l'expression fautive, etc.

Notons avec C. Richard que :

« Si rien dans l'étymologie ne permet de passer de $\lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\omega$ (verser goutte à goutte, faire fondre, liquéfier) à *lapsus*, la paronomase heureuse n'en a pas moins fait venir sous la plume du narrateur *le signifiant de la faute*. La loi du flux mène donc par la logique de la lettre, à la reconnaissance de l'écart comme erreur » (CR, 137) → « Lecture directe et intuitive des formes originaires. Les formes qui firent l'écriture avant toute écriture humaine. Laquelle apparaît[ra] donc comme signe d'une chute » (Nous soulignons, 121)

Les lettres de $\lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\omega$, ce mot-matrice, donneront naissance (*Labor* : bodily or mental toil ; the pains and efforts of childbirth) à *la poésie dérivative* de la lettre :

I. $\lambda\epsilon\acute{\iota}\beta\omega$ va donner

a) *labor*,

b) *lapsus, to flow or slip downward, a lapsing*

LAPSUS: a lapse, a slip, an error

LAPSE:

1. A 'slip' of the memory, the tongue, the pen, or the understanding; a slight error, a mistake.
2. a. A falling from rectitude, imputable to weakness or lack of precaution: a moral 'slip'.
b. The 'Fall' (of Adam). *Obs. Tucker Lt. Nat.* (1834) II. 375 *Evil is represented to have been brought upon the human race by the lapse of Adam.*
c. A lapsing or apostatizing from the faith, a falling into heresy. Also, in weaker sense, an involuntary deviation from one's principles or rule of action.
3. A decline to a lower state or degree; †a fall (in temperature).

4. A falling into ruin. *His [Adrian's] whole time was a very restauration of all the lapses and decayes of former times.*
5. a. A gliding, flow (of water); quasi-*concr.* a gliding flood. Also *occas.* a gentle downward motion.
 - b. Of life, time, etc.: The gliding or passing away, passage; a period or interval elapsed.

II. Λοβός va donner

1. *globus* (also short for *globus hystericus*, a choking sensation as of a lump in the throat, SOED),
2. *lobe*,
3. *globe* ;
4. *lap* (SOED→connection with Gr. Λοβός ; applied to certain parts of the body (of the ear, liver, lungs); b) *Lap*: a fold of flesh or skin; occasionally, the female pudendum→(*giron* en français); c) *Lap*: (Etymol. *lap- = lick), take up liquid with the tongue. *The lazy whish and lap of the Ocean*; d) *Lap*: fold up.
5. *Flap* (a blow, slap, stroke; beat the wings) “*and many other words*” (W, 546)

Dérivations en grande partie fantaisistes mais l'étymologie n'est-elle pas selon P. Guiraud « *la science des probabilités et non des simples possibilités ?* » (64) ; toujours est-il que, comme le poète l'affirme avec une pointe d'humour linguistique :

“Thaw [c'est-à-dire Thoreau] with his gentle persuasion is more powerful than Thor with his hammer ; the one melts, the other but breaks in pieces” (549)

L'écriture poétique s'affirme bien recherche de la fluence et de l'analogie, lieu de la métaphore → le rêve d'économie poétique se dit rêve de coïncidence (C. R.,121) Cf.→ “*Through our own recovered innocence...re-creating the world...the innocence of infancy...a savor of holiness groping for expression*” (554)

IX. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*

Parmi les multiples traductions littéraires de cet imaginaire “*hanté par les eaux*” qu'illustre “*Spring*”, figure le voyage au fil de l'eau, et la symbolique fluviale à laquelle il a donné naissance ; c'est là un des motifs les plus originaux de la fiction du Nouveau Monde, et une énième manifestation de cette “pulsion viatorique” qui pousse l'individu sur les chemins, les routes et les flots. Elle se décline sur deux modes essentiels dont *A Week* se fait l'écho : le premier exprime l'esprit de conquête et d'aventure qui lance le pionnier américain à l'assaut d'un continent qu'il entend apprivoiser :

“Rivers must have been the guides which conducted the footsteps of the first travelers. They are the constant lure, when they flow by our doors, to distant enterprise and adventure ; and, by a natural impulse, the dwellers on their banks, will at length accompany their currents to the lowlands of the globe, or explore at their invitation the interior of continents. They are the natural highways of all nations, etc.” (AW, 23)

Le second, traduisant à l'inverse l'abdication de toute volonté de puissance, se caractérise par la soumission aux flots : on se laisse emporter par le courant, et la dérive au fil du fleuve devient alors invitation à la rêverie et à l'oisiveté (si contraires à l'éthique puritaine), pénétration indolente d'un espace accueillant par opposition à la prédation conquérante du pionnier âpre au gain :

“Other roads do some violence to Nature, and bring the traveller to stare at her, but the river steals into the scenery it traverses without intrusion, silently creating and adorning it.” (AW, 205).

C'est à cette seconde catégorie qu'appartient *A Week* (1849), qui occupe dans le corpus des œuvres placées sous le signe de l'eau – “*the great aquatic works of the American canon*” –, une place primordiale : c'est la première traduction à des fins litté-

raires et philosophiques voire mystiques d'une expérience qui n'avait eu jusqu'alors d'autre débouché que les relations de voyages ou les récits d'expéditions (par exemple, *A True Relation* de John Smith ou *Adventures* d'Alexander Henry que Thoreau cite à plusieurs reprises), et qui connaîtra une grande postérité dans le domaine littéraire ou pictural (cf. le célèbre tableau de George Caleb Bingham : "Chasseurs de fourrures descendant le Missouri", 1845).

À l'instar de ses hardis devanciers, Thoreau va se livrer à l'exploration émerveillée de son environnement géographique, d'où l'encyclopédisme luxuriant de *A Week* qui fait concurrence au grand livre de la Création ; l'œuvre, d'une grande richesse et d'une extrême densité, se prête en conséquence à de multiples approches, aussi n'emprunterons-nous qu'une seule voie d'accès, la plus évidente et la plus fondamentale : nous suivrons, en nous autorisant quelques dérives, comme le texte nous y invite, le cours du fleuve, principe structurel et dynamique du récit, mais surtout avenue de sens et de rêves.

En tant que schème structurant, le fleuve est à l'origine d'un mouvement d'aller et retour, à la fois physique et métaphysique :

- remontée du courant (retour aux sources et à la source divine ; le voyage exige efforts et persévérance)
- puis descente du fleuve vers l'embouchure (retour à l'océan mais aussi à l'indifférencié, "*the Ocean of unity*". Si le fleuve, à l'image du temps, est vecteur de mouvement et de changement, l'océan, qui ne s'écoule pas, symbolise l'intemporel et la permanence : "*All streams are but tributary to the Ocean, which itself does not stream, and the shores are unchanged*" (112).

On perçoit là la trame d'un trajet initiatique, d'un processus de transformation s'articulant en deux temps : « *epistrophê*, retour en arrière, regard nostalgique, et *méta-noïa*, changement radical et projection en avant²³ ».

Mais le périple de Thoreau englobe non pas un mais deux fleuves²⁴ – le Concord et le Merrimack – qui s'opposent par leur nature, leur direction et leurs difficultés.

Le Concord, qui porte le nom indien de "*Musketaquid*" ("Grass-Ground River or Meadow River", 21) est un affluent du Merrimack, qui traverse les États du New Hampshire et du New England sur 180 kilomètres environ avant de se jeter dans l'Atlantique.

À la différence du Concord, fleuve mort aussi noir que le Nil, nous dit Thoreau, le Merrimack ou "*Sturgeon River*" est un fleuve au courant rapide, aux eaux vives, jaunâtres et poissonneuses.

Outre leur fonction dynamique (ils transportent hommes et marchandises à travers l'espace), les deux cours d'eau assurent aussi une fonction métaphorique (ils emportent l'auteur par-delà l'espace et le temps présents, et la signification au-delà de la simple dénotation) et enfin symbolique : ce sont des axes, reliant le commencement et la fin, et des voies d'accès à la connaissance et à la libération.

A) Poétique de la dérive

Composé pour l'essentiel pendant le séjour de Thoreau à Walden Pond de mars 1845 à septembre 1847, et publié en 1849 (ce fut un fiasco commercial et critique), *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* relate l'excursion fluviale que l'auteur avait accompli dix ans plus tôt en compagnie de son frère aîné, John.

23. J. Thomas, ed. *Initiation aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 124.

24. *River*, « mot qui est fait avec l'image de la rive immobile et qui cependant n'en finit pas de couler » (G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1965) a en anglais les deux sens de fleuve et de rivière.

Du fait de leur rédaction partiellement concomitante, les deux œuvres sont à la fois opposées et complémentaires ; *A Week* préfigure quelques-uns des thèmes développés dans *Walden*, et notamment celui du retour à l'Arcadie mais *A Week* esquisse le tableau d'une pastorale non pas terrestre mais fluviale :

"We realized that boatbuilding was as ancient and honorable an art as agriculture, and that there might be a naval as well as a pastoral life" (187).

Dans *A Week* ce n'est plus la philosophie du *péripatéticien* qui s'expose, mais sa variante fluviale, celle du *nocher*, et la *digression* prend la forme de la *dérive*.

Il s'agit tout d'abord de mener à bien "a beautiful and successful experiment in natural philosophy" (51), donc d'explorer le monde environnant, mais aussi de « s'en aller de soi²⁵ », de s'abstraire du présent, pour renouer avec le temps mythique (l'*arkhè* et le sacré), rechercher l'illumination et l'union avec le tout, projet transcendantaliste.

Voilà pourquoi toute l'entreprise thoreauvienne, telle qu'elle est mise en œuvre dans *A Week*, se trouve explicitement placée sous le patronage d'Orphée, fils du dieu-fleuve Œagre, dont la mission essentielle consiste à glorifier l'unité originelle perdue. Rappelons qu'au plan symbolique, « *Orphée incarne la tension entre les opposés (Apollon-Dionysos ; ciel-terre ; sauvagerie-civilisation ; hommes-femmes ; unité-morcellement [et] occupe de ce fait une position de médiateur, dont le rôle est de réunir ce qui se trouve séparé²⁶* ».

Ce périple sera aussi l'occasion d'une prise de possession visuelle du Nouveau Monde ("What I see is mine. I am a large owner in the Merrimack intervals", p. 299) : Thoreau, nouvel Adam à l'orée et à l'aube d'un Monde nouveau, qui lui paraît parfois baigner dans une lumière antérieure à la Chute partage avec le premier homme le souverain privilège de la nomination (cette « faculté de prononcer des mots où s'exprimait directement une part de la substance des objets perçus par les sens²⁷ ») et dote de noms de son choix les îles qu'il découvre en cours de route : "As we passed the various islands, or what were islands in the spring, rowing with our back downstream, we gave names to them" (47).

Mais ce déplacement horizontal, à travers l'espace, se double d'un déplacement vertical, à rebours du temps²⁸ : le fleuve se fait clepsydre ("while we floated in our imagination farther down the stream of time," 312) et, coupant à travers les strates de l'histoire locale et nationale, et d'une double antiquité, indienne (aborigène) et gréco-romaine, verse dans le mémoriel, le mythique voire le mystique.

En effet, tout en dressant l'inventaire scrupuleux des vestiges de la civilisation des premiers occupants du pays, Thoreau rattache systématiquement le Nouveau Monde à l'Ancien en montrant qu'il est doté d'un passé non seulement historique mais aussi mythique : "I trust that I may be allowed to associate our muddy but much abused Concord River with the most famous in history" (22).

On a donc affaire dans *A Week* à une exploration du temps et de l'espace, mais aussi, comme toujours chez Thoreau, à une "enstase", disons une navigation sur les eaux intérieures du sujet ("the private sea") : le voyage sur le fleuve se double d'une dérive sur le courant des rêves ("we seemed to be embarked on the placid current of our dreams, floating from past to future as silently as one awakes to fresh morning or evening thoughts," 28) et de la mémoire non plus collective, cette fois, mais personnelle et

25. Eva de Vitray Meyerovitch, *Mystique et poésie en Islam : Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches tourneurs*, Desclée de Brouwer, 1972, 240.

26. J. Boulogne, "Œdipe, Orphée, Prométhée : notre mythologie revisitée", *Initiation aux méthodologies de l'imaginaire*, J. Thomas, ed., Paris, Ellipses, 1998, 173.

27. M. Détienne, *op. cit.*, 29.

28. En changeant le titre initial de l'œuvre – *An Excursion on the Concord and Merrimack Rivers* – en *A Week* Thoreau a déplacé l'accent de l'espace au temps.

intime : *A Week* ne fait pas exception au principe bachelardien selon lequel « *avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique et mémorielle* » (6).

En effet, la composition de *A Week* pendant le séjour à Walden se situe dans un contexte particulier : la rédaction d'un ouvrage est lié à un épisode tragique de la vie de H. D. Thoreau, survenu trois ans après l'excursion relatée dans *A Week* : la disparition de son frère John, « le frère aîné, rival heureux, admiré et jaloué, secrètement haï²⁹ », qui meurt du tétanos, le 11 janvier 1842, dix jours après s'être blessé en affûtant un rasoir. Cette circonstance douloureuse va influencer sur la portée et la signification rétrospectives d'une excursion fluviale placée sous l'invocation du premier Navigateur, la Mort :

« la Mort est un voyage et le voyage est une mort. 'Partir, c'est mourir un peu.' Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts³⁰. »

Le Concord et le Merrimack ne font point exception à la règle, et deviennent métaphoriquement eau funéraire portant la barque de Charon, dont l'image apparaît en filigrane dans la description du port de Concord comme "*a port of entry and departure for the bodies as well as the souls of men*" (24) et, avec plus relief, à d'autres points du texte (par exemple à la page 107 : "*Charon and his retreating ark*" ; "*the Styx*").

Ainsi, avec le recul, cette excursion, au départ insouciant et nonchalante, se révèle au final à l'image du destin, car elle rappelle à Thoreau le leçon héraclitéenne selon laquelle « *on ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire.* » (G. B., 8). Cette identité du cours du temps et de la vie est une donnée fondamentale de l'œuvre :

"We contemplated at our leisure the lapse of the river and of human life ; and as that current, with its floating twigs and leaves, so did all things pass in review before us... There is, indeed, a tide in the affairs of men, as the poet says." (111)

Le parcours et la contemplation du fleuve sur le mode mémoriel furent peut-être pour Thoreau une occupation propre à consoler un psychisme douloureux, et à lui éviter de sombrer dans ce tranquille désespoir ("*quiet desperation*") qui accablait la société de son temps, mais ils furent surtout une invitation à la réflexion et à la contemplation : "*One can hardly imagine a more healthful employment, or one more favorable to contemplation and the observation of nature*" (182).

B) La lecture du fleuve-volume

"*Meditation and water are wedded for ever*" (H. Melville, *Moby Dick*)

L'eau et la méditation sont en effet intimement unies, aussi Thoreau tirera-t-il de multiples enseignements de ce commerce avec le fleuve qui se révélera source de réflexions, vecteur d'images mais aussi modèle de création poétique et de vie.

La première vertu de la navigation sur le fleuve, qui déroule le panorama sans cesse changeant de la rive ("*the constantly varying panorama of the shore,*" 182), c'est d'offrir au voyageur un changement de perspective sur le monde environnant, prélude à cette éducation de soi (au sens originel de conduite hors de ses limites propres, « l'éducation, comme le dit justement M. Serres, pousse à l'extérieur³¹ ») qui conduit, selon Thoreau, sur la voie de la libération et de l'éveil :

29. Cl. Richard, *Lettres américaines*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987, 129.

30. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, 102

31. Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1991, 28.

“to see the earth from the water side, to stand outside of it on another element and so get a pry on it in thought at least, that is no small advantage” (*Journal*).

Ce nouveau point de vue se traduit par la découverte de l'inconnu et de l'inouï (“*beholding from its placid bosom a new nature and new works of men...*”, 100) ou parfois, par la redécouverte du connu et du déjà-vu qui

– tantôt revêtent un air de nouveauté (“*the newest is but the oldest made visible to our senses,*” 135)

– tantôt font l'objet d'une métamorphose : “*there was variety enough for our entertainment in the metamorphoses of the simplest objects. Viewed from this side the scenery appeared new to us*” (p. 298). L'eau est bien alors, selon l'heureuse formule bachelardienne, « *l'élément des transactions comme le schème fondamental des mélanges* » (18).

Le voyage sur le fleuve met ainsi l'auteur au contact d'une autre réalité, fluctuante et troublante à l'image de cet arbre inversé – “*we knew that there was a graceful, ethereal, and ideal tree making down from the roots*” (48) – qui offre à la spéculation des perspectives nouvelles tant il est vrai qu'on « *ne saurait bien voir les choses de ce monde qu'en les regardant à rebours*³² ».

Ce brouillage des repères suscite chez les deux nautoniers l'impression de se trouver à la frontière de deux mondes (annonce la poétique du littoral) :

“We were uncertain whether the water floated the land or the land held the water in its bosom” (48) [et l'embarcation elle-même devient] “*a creature of two elements, related by one-half its structure to some swift and shapely fish, and by the other to some strong-winged and graceful bird*” (Nous soulignons, 25).

Le fleuve-miroir (“*the mirror-like surface of the water*”, 50) se prête ainsi à des jeux et à des illusions d'optique qui favorisent la perte des repères familiers (“*bewilderment*”) et instaurent ce dépaysement de soi-même, condition *sine qua non* d'une appréhension nouvelle d'un univers marqué par l'impermanence et la réversibilité ; les oiseaux deviennent poissons du ciel, les poissons oiseaux de l'onde :

“The surface was so calm, and both air and water so transparent, that the flight of a kingfisher or robin over the river was as distinctly seen reflected in the water below as in the air above. The birds seem to flit through submerged groves, alighting on the yielding sprays, and their clear notes to come up from below.” (48)

Ces reflets offrent à la spéculation des profondeurs insoupçonnées, et font accéder l'imagination à d'autres niveaux de réalité où œuvre la métamorphose ; le voyage sur l'eau est placé sous le patronage d'Ovide, cité à la page 187.

C'est au spectacle de ces métamorphoses que s'affermirait l'espoir d'un nouvel état d'être ou de conscience, transcendant les limites de la vie quotidienne, prosaïque et terre-à-terre. La navigation sur le Concord et le Merrimack remplit une fonction propédeutique – « *c'est près de l'eau que l'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel* » (G.B. 179)

Autre vertu à porter au crédit du fleuve, outre ce déconditionnement fondamental, son aptitude à susciter des reflets (“*reflections*”) qui sont, féconde ambiguïté de la langue anglaise, autant réflexions : “*its [the Concord's] water was fuller of reflections than our pages even*” (61).

Cette amphibologie initie la métaphore du fleuve-volume qui se déroule et se déploie à la vue du spectateur invité à déchiffrer la parole de l'eau ; apparaît ici le motif de “*la lecture du fleuve*” (“*reading the river*³³”) appelé à une belle postérité dans la fiction américaine où prédomine la métaphore du livre de la nature, du monde comme grimoire,

32. B. Gracian cité par G. Genette, *Figures : Essais*, Paris, Le Seuil, 1966, 19.

33. Maclean, *op. cit.*, 63.

qu'il faut apprendre à déchiffrer ("Is not Nature, rightly read, that of which she is commonly taken to be the symbol merely ?" 325).

Ainsi le Merrimack est-il à son tour comparé à une longue phrase "flowing long and full of meaning, but untranslatable as its name Pemigewasset" (79), comparaison fondamentale, source d'une des métaphores les plus fécondes de *A Week* : celle du Verbe des eaux. → le fleuve est « parole sans ponctuation³⁴ ».

Le fleuve est donc le véhicule d'expression de la volubilité de la nature ; dans son lit, s'épanche la rumeur, la fable de l'univers – « O chant de la rivière, merveilleuse logorrhée de la nature-enfant ! » (G. B. 253) ; le fleuve charrie des mots, roule un langage qu'il faut apprendre à écouter et à déchiffrer car il y a des paroles sous l'eau tout comme il y a, selon Thoreau, des "books in running brooks" (216).

La métaphore est filée pour déboucher sur une poétique de l'eau qui serait le modèle et le principe idéals de toute composition littéraire : « Serait poète celui qui pourrait enrôler à son service vents et cours d'eau afin qu'ils parlent pour lui³⁵ ».

À côté de la métaphore du labour comme *analogon* du travail du style figurant dans *Walden*, apparaît dans *A Week* celle du cours d'eau comme principe et modèle de composition littéraire : le livre (*book*), où est consignée de la parole de l'eau, doit se calquer sur le ruisseau (*brook*), se faire à l'image de l'eau, maîtresse du langage fluide, et en acquérir les qualités essentielles.

Au courant d'inspiration ("the stream of inspiration", 318) ou de pensées ("the current of our own reflections", 139), doit correspondre une écriture fluente ("fluent writing", 94) adoptant cette allure poétique fluide qui n'est que la transcription sur la page blanche de la « vision flânocharde » (P.-Y. Pétilion), induite par la dérive au fil de l'eau, d'un regard errant sur le paysage :

"The story and fabulous portion of this book winds loosely from sentence to sentence as so many oases in a desert. [...] It is a comment on the flow and freshet³⁶ of modern books. The reader leaps from sentence to sentence, as from one stepping-stone to another, while the stream of the story rushes past unregarded." (130)

A Week pose effectivement :

« l'extériorité et vagabondage comme principes de la manipulation du langage : plaider en faveur d'une langue errante, d'une lettre soumise aux randonnées de l'hydrodynamique. La vérité se dira dans la mécanique des fluides³⁷ ».

L'eau est bien, selon l'intuition bachelardienne, « la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. » (G. B., 251). Elle inspire ainsi une des propriétés fondamentales de la poétique thoreauvienne, mue par un "principe de déplaçabilité", « qui fait que l'écrit va produire d'autres déplacements ici et là (indifféremment chez auteur et lecteur) qui fait assurément qu'il n'est jamais qu'un instantané pris d'un mobile » (*Ibid.* 5) ; d'où la pratique caractéristique, véritable étymon du style de Thoreau, de la digression ou plutôt de sa contrepartie fluviale, la dérivation : une idée, une image ou un souvenir en suscitent d'autres, de même nature ou de nature opposée. C'est là, comme le rappelle J.-F. Lyotard, une propriété consubstantielle au Verbe des eaux :

34. G. Bachelard, 253.

35. Thoreau, *Marcher* in *L'Herne*, 100.

36. "A small stream of fresh water ; a flood or overflowing of a river caused by heavy rains or melted snow" (*SOED*)

37. Cl. Richard, *op. cit.*, 137

« *Derivatio* n'est pas du tout quitter une rive, mais détourner un *rivus*, un cours, une fluidité. Ça va ailleurs que là où l'on allait. Quel plaisir si *ripa* dérivait de *rivus*, si c'était le ruissellement qui déterminait la rive ! Le bord du ruisseau, de l'océan, se déplace avec lui. »

C) Les vertus du fleuve : le règne de l'eau

"*The reign of water now begins, and how it gambols and revels !
Waves are its leaves, foam its blossom...*" (Journal)

Le fleuve-texte entraîne les deux navigateurs non pas uniquement de l'amont vers l'aval, mais aussi vers un niveau antérieur et supérieur : "*flowing to higher levels above and behind ourselves*" (95). En effet, si la rivière, la cascade et le fleuve sont un parler, « une musique d'humanité » (W. Wordsworth), l'eau étant aussi « substantiellement religieuse³⁸ » véhicule également le verbe divin.

Le fleuve, qui prend parfois des allures d'obscur chapelle aquatique ("*dim and watery chapel*" 104), devient le *vecteur* d'une sorte de pèlerinage fluvial débouchant sur une expérience religieuse au sein d'une nature que Thoreau déclare à la fois « *mythique et mystique* » et compare à un temple ("*I behold the columns of a larger and purer temple*", 218).

Il n'est donc guère de domaines où la contemplation de l'eau et la pratique de la navigation ne puissent apporter de précieux enseignements et fournir des exemples à méditer : telle est la morale essentielle de cette excursion fluviale : le fleuve est un véhicule de sagesse, un directeur de conscience rappelant sans cesse à ses disciples un des principes essentiels de la sagesse orientale, à savoir que « *Celui qui ne change jamais est celui qui est un avec tous les changements* » (163). Le fleuve est métaphore de l'existence ; la vie s'écoule comme les eaux, et ce rappel héraclitéen montre la voie à suivre et indique la solution :

"A man's life should be constantly as fresh as this river. It should be the same channel, but a new water every instant. Most men have no inclination, no rapids, no cascades but marshes, and alligators, and miasma instead." (Nous soulignons, 118)

L'homme doit apprendre à se laisser porter par les courants de la vie et de la conscience universelle ou du Soi et s'inspirer de l'exemple du fleuve pour pratiquer les six vertus aquatiques cardinales qui le guideront au cours de son existence, à savoir : "*freedom*", "*fluency*", "*buoyancy*", "*freshness*", "*transparency*" et "*purity*".

– La première notion, *la liberté*, n'appelle guère de commentaire tant elle domine la philosophie thoreauvienne pour laquelle Être, c'est essentiellement « être libre d'avoir, libre du besoin d'avoir et d'avoir sous toutes ses formes³⁹ » : tous les lecteurs de *Walden* se rappellent le célèbre article de foi selon lequel « un homme est riche en proportion du nombre de choses qu'il peut arriver à laisser tranquilles » (82).

– La seconde, "*fluency*" (la fluidité/fluence) renvoie au rêve ou au fantasme, repris et développé dans *Walden*, d'une universelle fluidification :

"The hardest material seemed to obey the same law with the most fluid, and so indeed in the long run it does. Trees were but rivers of sap and woody fiber, flowing from the atmosphere, and emptying into the earth by their trunks.. And in the heavens there were rivers of stars and milky ways, already beginning to gleam and ripple over our heads. There were rivers of rock on the surface of the earth." (AW, 283)

Sous une apparence de solidité et de stabilité, la réalité est sous-tendue par des courants profonds et prolifiques (AW évoque "*the strength and prolificness of the under-*

38. G. Bachelard, 203.

39. A. Desjardins, *Tu es cela*, Paris, La Table ronde, 1980, 202.

current», 332) qui assurent l'éclosion et la circulation de la vie. Le réel obéirait, en dernière analyse, à *une dynamique aquatique*, loi secrète d'un univers où tout est flux, fluement, mouvement et circulation infinie.

L'auteur appelle de ses vœux un *processus de double fluidification* – du réel et du sujet – qui réaliserait ce désir d'union mystique avec la nature auquel Thoreau donne libre cours dans un poème "*Thaw*", au titre quasi éponyme ("*thaw*", le dégel, la débâcle, est l'homophone de *Thor*–eau), où il déclare, bel exemple de cratylisme :

*Fain would I stretch me by the highway-side,
To thaw and trickle with the melting snow,
That mingled soul and body with the tide,
I too may through the pores of nature flow.*

Il faut échapper à la stagnation, à la pétrification qui fige l'être et entrave toute possibilité de relation fusionnelle, de symbiose du soi avec le Soi, d'où ce fantasme de la *débâcle* (étymologiquement, « faire sauter un verrou » puis faire craquer la glace verrouillant un fleuve) qui anime la quête de Thoreau.

– La troisième vertu aquatique mérite également qu'on s'y attarde quelque peu car "*buoyancy*" ("*power of floating, tendency to float*" ; "*elasticity of spirit*"), qui dénote la flottabilité, la portance et la flexibilité, reprend l'idée contenue dans la précédente notion ; elle évoque – autre grande leçon de la pensée orientale – la capacité à se soumettre au mouvement de la vie, à épouser son rythme, et *être un avec le changement et l'impermanence* : « *Accepter ce qui est, c'est accepter le changement, la transformation, l'évolution* » (Desjardins, 157).

– Les trois dernières qualités, étroitement liées – *la fraîcheur, la transparence et la pureté* – découlent de la nature même de l'eau, qui est « *fraîcheur substantifiée* » (G.B., 46) et instrument de purification (l'eau lustrale).

En cultivant ces qualités, le poète pourra connaître ce moment d'extase décrit par R. W. Emerson où, au terme de sa métamorphose, le Moi, comme espace du sujet, s'identifie au Soi comme espace élargi au Cosmos :

"Standing on the bare ground,—my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite pace,—all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me ; I am part or particle of God" (Emerson)

Il n'est plus alors question de *penser*, mais de *voir* car « *penser, c'est se couper de la pure vision, c'est rajouter quelque chose, comparer, référer, reconnaître par rapport à une expérience ancienne*⁴⁰ ». Et le corollaire de cette vision pure, c'est la perte progressive des limitations qui définissent l'individu ; il y a *dissolution de l'ego*.

Conclusion : « Je ne pense plus, donc je suis » (A. Desjardins)

Là encore transparaît l'orientalisme de Thoreau ; la délivrance consiste bien dans la disparition de l'ego et l'union avec le Tout : « *La Voie est l'évolution de la relation entre le moi et le non-moi, jusqu'à l'effacement de leur distinction* » (241) :

« La croissance normale de l'homme devrait être : moi seulement, puis moi et les autres, puis les autres et moi, et enfin : les autres seulement. L'enfant est fait pour recevoir, l'adulte pour donner. » (Desjardins, *Chemins de la Sagesse*, I, 20)

Au terme de ce périple sur le Concord et le Merrimack, il apparaît très clairement que l'élément liquide est « *un être total : l'eau a un corps, une âme, une voix* » (G.B. 23) ; il fournit en outre une image archétypale du destin de l'homme, c'est une source d'inspiration et surtout un véhicule de sagesse ; il prêche d'exemple et débite sans fin le

40. A. Desjardins, *Le Vedanta et l'inconscient*, Paris, La Table ronde, 1978, 135.

précepte secret de l'univers : « *Dans tout le changeant se trouve l'Immuable, dans tout l'éphémère se trouve l'Éternel, dans tout le multiple se trouve le Un*⁴¹ ».

Il n'est donc guère étonnant qu'il exerce une telle attirance sur l'*homo viator*, l'homme qui s'appréhende et s'accomplit dans le mouvement, que ce soit par la marche (*Walden*), « *qui met, dynamiquement, le moi et le monde en miroir*⁴² », ou par la navigation au fil de l'eau (*A Week*).

Ce qui motive Thoreau et le fait s'enfoncer dans l'espace ou s'embarquer sur le fleuve, c'est le désir de parvenir à la réunification avec le Tout grâce à un processus de fluidification générale qu'il appelle de ses vœux : *A Week* s'articule autour de la *métamorphose du Verbe se faisant eaux ou des eaux redevenant Verbe*, et du fantasme d'un sujet aspirant à une fluidité qui lui permettrait de se fondre dans les courants de l'Être et de s'absorber dans la Totalité par tous les pores de la nature.

Entre l'univers, le Verbe et le sujet, il existerait une même propriété commune, la fluence, et une même aspiration à la confluence. C'est en cela que *A Week* est une œuvre pionnière ; elle inaugure un nouveau millénarisme qui se traduit par l'espérance d'un règne non pas terrestre ni céleste mais aquatique : le règne de l'eau où s'accomplirait dans la confluence extatique ("*liquid joy*", *Walden*, 442) de l'eau originelle qui est en nous et de l'eau vive d'essence divine (Rûmî), qui sous-tend la création, la dissolution de l'ordre et de l'homme anciens.

Ainsi, l'eau – *materia prima*, instrument de régénération corporelle et spirituelle, symbole de fertilité, de pureté et véhicule de sagesse –, exerce une irrésistible fascination sur l'écrivain américain pour lequel, fleuves et rivières, étangs et lacs, mers et océans se révèlent souvent voies royales vers l'écriture, l'art ou la connaissance de soi et du Soi. En témoigne la rumeur persistante du *flumen verborum* qui traverse le paysage littéraire américain : "*What do I do? I listen, to the water falling... This is my entire occupation,*" déclare le poète W.C. Williams, auquel le romancier J. Dickey fait écho dans *Deliverance* – "*The river ran nowhere but in my head, but there it ran as though immortally*" (186). Enfin pour conclure, nous citerons N. Maclean, qui clôt *La Rivière du sixième jour* par l'aveu inoubliable de la secrète obsession et de l'intime conviction qui habitent maint écrivain américain :

« À la fin, toutes choses viennent se fondre en une seule, et au milieu coule une rivière. La rivière a creusé son lit au moment du grand déluge, elle recouvre les rochers d'un élan surgi de l'origine des temps. Sur certains des rochers, il y a la trace laissée par les gouttes d'une pluie immémoriale. Sous les rochers, il y a les paroles, parfois les paroles sont l'émanation des rochers eux-mêmes. Je suis hanté par les eaux. »

Cf. également *Les Palmiers sauvages* de WF où l'apocalypse est imaginée comme une débâcle liquide (A. Bleikasten, 195) et J. Ricardou sur « l'eau comme parfaite métaphore d'un texte écrit » (*Poe*, Bouquins, 1331)

41. *Ibid.*, 80.

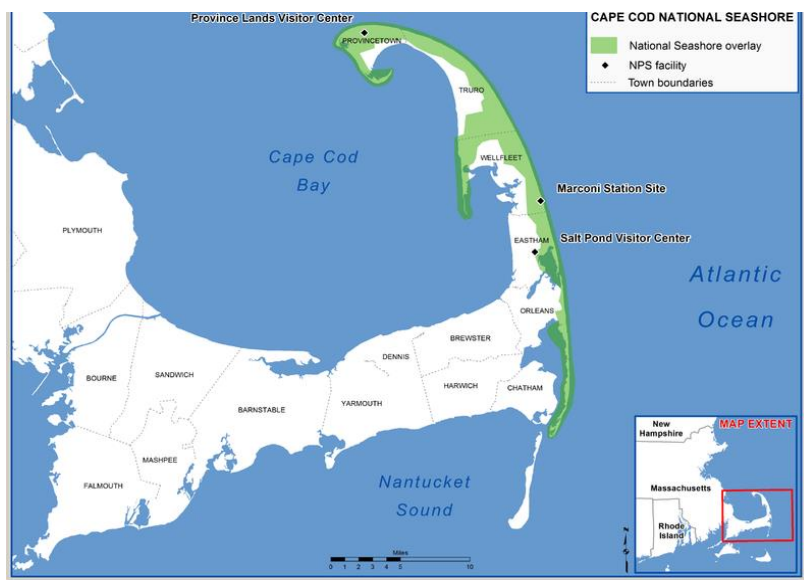
42. J. Thomas, *op. cit.*, 163.

XI. Cape Cod : *Finis terrae* et poésie du littoral ou de l'estran*

**Estran*, n. m. (du néerl. *strang[e]*, grève→*strand* en anglais) : Espace du littoral que la mer recouvre ou découvre en fonction des marées.

« Rivage : lieu du commerce le plus funèbre » (P. Valéry)

« Tombe impénétrable aux mouvements de berceau » (Valéry)



Cape Cod : Continuité et innovation

Continuité, d'une part, parce qu'il s'agit d'un prolongement de l'entreprise thoreauvienne ("*We are as near to Heaven by sea as by land*", 97), et innovation, de l'autre : on aborde un nouveau *topos*, un lieu autre (*hétérotopie*) ; après les bois et l'étang, le fleuve et les montagnes→le *Cap Cod*, c'est-à-dire l'Océan et le littoral.

– Le Cap Cod est comme Walden "*an available remoteness*" (XXII), « une hors-terre » accessible, mais qui suscite le même sentiment et favorise la même expérience d'éloignement par rapport à la société ("*a rough rebuttal of the traveler's comfortable, habitual viewpoints*", XXIII) : on met de la distance entre soi et le monde comme lorsqu'on se rend dans le désert : "*The solitude was that of the ocean and the desert combined*" (48), car l'Océan est, entre autres, *désert aquatique*.

Le texte joue sur la métaphore fondamentale qui fait de l'arrivée des Pilgrims Fathers débarquant en Amérique après la traversée éprouvante de l'Atlantique l'équivalent de la traversée du désert par les Hébreux, le peuple élu, dans sa longue marche vers la Terre promise :

"In short, we were traversing a desert, with the view of an autumnal landscape of extraordinary brilliancy, a sort of Promised Land, on the one hand, and the ocean on the other." (48)

– L'Océan, c'est l'autre visage ou lisière de la sauvagerie : "*The ocean is a wilderness reaching round the globe*" (148) ; il suscite la même expérience de dépaysement, d'ensauvagement ("*bewildered*") déjà évoquée (cf. p. 105 l'expression *Being at sea*: confused and not knowing what to do: *I'm all at sea with these new regulations*)→la contrepartie maritime du "*bewildered*" terrestre. «Ultime référence spatiale, l'Océan, ce fleuve à une seule rive est un non-lieu qui désigne simplement l'extrémité du monde, la solitude vide des confins » (A. Rousselle, *Frontières*, 204)

– Le Littoral, quant à lui, est l'équivalent de la Frontière, au sens américain du terme : « La Frontière est partout où je me trouve affronté à la sauvagerie, partout où je parviens à la lisière de mon périmètre familier→ la Frontière est moins un lieu qu'une expérience intérieure » (P. 103)

D'ailleurs, le texte rappelle par une métaphore l'image classique de la Frontière, véhiculée plus tard par maints Westerns ; celle du fort attaqué par les Indiens : « *The fort of the land defending itself against the encroachments of the Ocean* » (194)

En tant que zone intermédiaire entre le monde marin et le monde terrestre, le littoral ou l'estran est, comme tout entre-deux, lié au fabuleux :

"All that is told of the sea has a fabulous sound, to an inhabitant of the land, and all its products have a certain fabulous quality, as if they belonged to another planet, from seaweed to a sailor's yarn, or a fish story. In this element the animal and vegetable kingdoms meet and are strangely mingled" (52)

propice aux illusions (le Cap est une vaste illusion d'optique: "*Indeed to an inlander, the Cape landscape is a constant mirage*" 32), aux transitions et aux métamorphoses.

Avec *Cape Cod*, Thoreau nous invite à une nouvelle navigation ("*Still sailing under our umbrellas with a strong aft wind*", 44) qui lui permettra d'évoquer toutes ces choses « fantastiques et fabuleuses » qu'on a pas encore fait entrer dans « les criques abritées » de la littérature ("*Fabulous thoughts which have not yet got into the sheltered coves of literature*" 54).

Elle prendra parfois l'allure d'un pèlerinage (noter le "*Pilgrim-wise*") aux sources de l'histoire américaine ("*Not Any seems to have been the sole proprietor of all America before the Yankees*" 33) : arrivée des Pilgrim Fathers mais bien au-delà expéditions des Vikings vers les *Wonder-Strands* ("*Cape Cod is the same as "Kial-ar-nes" or Keel Cape ...Thorwald, son of Eric the Red*" 195), ce qui nous vaut, après "*Thaw/Thor-eau*", un second jeu de mots sur le patronyme de l'auteur : "*But whether Thor-finn saw the mirage here or not, Thor-eau, one of the same family, did*" (151).

Voilà qui nous amène à la question, fondamentale, de la dénomination, fluctuante, du Cap : *Keel Cape* puis *Cape James* (178) et enfin *Cape Cod* (la morue).

Un lieu singulier (cf. carte et description : "*the bare and bended arm of Massachusetts*", etc. 4), membre dénudé (*the naked flesh of the Cape*" 16), phallus terrestre pénétrant l'Océan qu'il engrosse de ses *semina* : Cod←*Codde: a case in which seeds are lodged* (CC, 3).

Dès les premières lignes du texte, Thoreau indique que *Cod* viendrait de *codde* (cosse, gousse)→*cod-piece* (braguette) : nous retrouvons le *topos*, familier, depuis *Walden* de la dissémination, de l'ensemencement, de la germination (108) :

Cod : The husk or outer covering of any fruit or seed. b. The pod, husk or seed-vessel of a plant; esp. of peas, beans, and their congeners

Belly, stomach.

The integument enveloping the testicles, the scrotum; improperly in *pl.* testicles. (Not in polite use.)

Naut. The inmost recess of a bay or inland sea. *Obs.*

Coddle : boil gently, stew

Codlin(g) : a variety of apple

Cuddle : to hold sb/sth close in your arms to show love or affection

Obstétrique de l'estran

L'estran (*the sea-shore*) en tant qu'interzone, zone intermédiaire entre le monde terrestre et le monde océanique, est "*a sort of neutral ground*" (147), neutre au sens étymologique de ni l'un ni l'autre. Le rivage, la grève, l'estran forme un seuil ; c'est à la fois le lieu de l'origine et de la fin. La terre y sort de la mer encore mouillée, suintant,

dégoulinante – comme le talus lors de la fonte des neiges. On y assiste à la naissance de notre corps-charogne... (111). Zone où s'articulent la vie ("*The sea : the laboratory of continents*", 100 ; "*the light-house...like the ovum of a sea monster*" 207; "*There is no telling what it [the sea] may vomit up*", 90) et la mort (l'estran est "a vast morgue" 147). Le Cap, où l'on assiste à l'efflorescence de la chair, donne en même temps un avant-goût de la mort...

Poétique du littoral (Cf. texte de J. Pollock)

L'estran est par excellence le lieu propice à une pratique "littorale" ("*It was literally (or littorally) walking down to the shore*" 92) de l'écriture et du langage : le bord à bord de deux hétérogènes lexicaux et sémantiques, rapprochement ludique, source de jouissance langagière, scripturaire→*Goropiser*, (Y. Belaval, 176). Le philosophe et mathématicien Leibniz invente le mot *goropiser* pour désigner l'invention de fausses étymologies complètement ridicules.

"*The mackerel-school was taxed in order that the children's school might be free*" 36 / « En d'autres termes, on taxait les bancs de maquereaux pour que les enfants de l'école aient des bancs pour s'asseoir. » (77)

A vessel→"O, how she scoons!" [rushes] *whereat Robinson replied, "A Schooner let her be!"* (157) / « Oh! Ce qu'il file! À quoi Robinson rétorqua: "S'il en est ainsi, que ce soit un schooner – autrement dit, un 'fileur'" ». (225)

"*But let us not laugh at Postel and his visions. He was perhaps better posted up than we*" 196 / « Mais ne nous gaussons pas de Postel et de ses visions. Après tout, il était peut-être mieux posté que nous pour savoir ce qu'il en est » (271)

"*Next came the fort on George's Island. These are bungling contrivances : not our fortes, but our foibles*" (210) / « Ensuite vint le Fort de George's Island. Nos forts sont construits de bric et de broc. Nous, Américains, les forts ne sont pas notre fort, mais notre faible » (287)

"*The more barrels, the more Boston*" (211) / « Et plus il y a de barriques, plus il y a de Boston » (288)

"*I put in a little Greek now and then, partly because it sounds so much like the ocean*" (51) / « Je parsème mon texte d'un peu de grec, en partie parce que cette langue sonne tant comme l'océan » (96)

Tout cela participe de ce que P.-Y. Pétilion appelle joliment « la théâtralisation voire la carnavalisation du langage ». Comme les autres œuvres de Thoreau, *Cape Cod* est aussi un essai sur les limites du langage : « *L'oscillation toujours recommencée entre A et Z ; A : l'origine, l'arasement désertique ; Z la prolifération baroque, latine et grecque, l'exfoliation...* » (109)

Conclusion

L'œuvre de Thoreau est « incitation au nomadisme physique et intellectuel. L'ermite sédentaire se fait marin de l'esprit » (133) :

"What does Africa, what does the West, stand for ? Is not our own interior white on the chart? Be a Columbus to whole new continents and worlds within you, opening new channels, not of trade, but of thought. [...] There are continents and seas in the moral world, to which every man is an isthmus or an inlet, yet unexplored by him [but it is easier to explore them] than it is to explore the private sea, the Atlantic and Pacific Ocean of one's being alone." (560)

Célébration également de la dérive fluviale et océanique « comme aventure de l'esprit poétique » (R,134) ; Thoreau fait éloge de la trajectoire aberrante et des espaces de jouissance→l'Extra-vagance (extra+vagans, p. pst de *vagari*, errer) = idée d'un mouvement + franchissement d'une norme, borne, limite, frontière (on sort d'un domaine pour entrer dans son dehors ou au-delà) + spontanéité, fantaisie, divagation, digression, dérivation :

Extra : au-dehors + **vagari** : errer

Vaguer : errer çà et là, aller de côté et d'autre à l'aventure (*Dict. de l'ancien français*)

Vagabond

Vagant : Marinier chargé de recueillir les débris des naufrages (d'apr. *Nouv. Lar. ill.*). β) *Vagabond* qui pille les objets que la mer rejette sur son rivage (d'apr. *Lit-tré*).

Divaguer : aller de pensée en pensée, de discours en discours, de matière en matière sans liaison et sans suite.

Extravaguer : penser et dire des choses où il n'y a ni raison ni sens ; « s'écarter de la voie » (Petit Robert)→Déraison / *de-ratio*/calcul

Extravagant : fou, bizarre, fantasque, qui est contre le bon sens, contre la raison

L'extravagance est une vertu et une pratique essentielles chez lui à la fois comme penseur et comme écrivain :

“lest my expression may not wander far enough beyond the narrow limits of my daily experience...extra-vagance ! It depends on how you are yarded [...] I desire to speak somewhere without bounds ; like a man in a waking moment, to men in their waking moments” (563)

L'Extravagance n'est au fond qu'une variante de cette turbulence qui a le pouvoir d'ouvrir « *les vannes immenses du monde des merveilles* » (135)

Enfin sur la notion d'hydrodynamique : « la vérité et la jouissance se disent dans la mécanique des fluides et grâce à l'*inclinatio* comme origine de toute dynamique » :

“Few phenomena gave me more delight than to observe the forms which the thawing sand and clay assume in flowing down the sides of a deep cut on the railroad through which I passed on my way to the village” (544).

Commentaire :

« Pour que naisse le plaisir, il faut que le flux mette le monde en branle (« *flow* ») ; il faut que ça coule (« *the sand begins to flow* ») ; il faut que ça se dissolve (« *Walden is melting* ») pour que la glace statique fonde en eau comme « le fruit en jouissance » (C. R.,135)

Au *clinamen*, déviation des atomes par rapport à la verticale, origine de toute dynamique correspondraient chez Thoreau :

- la *digression* (terrestre et textuelle)
- la *dérive* (fluviale, maritime),
- la *dérivation* (linguistique).

Multiples avatars de l'*extravagance* :

« toutes déviances et angulations transposables dans le domaine de la création vitale, animale, végétale, poétique et littéraire. Sans oublier la religion où l'écart anticipe la faute, lapse, péché perçu comme déviation par rapport à la voie droite, au droit chemin. Mais l'atomisme lucrécien serait l'équivalent d'une *felix culpa* puisqu'il rend possible la création » (C. R.).

Chez Thoreau, cet atomisme est effectivement mis au service de la « *Création d'une langue susceptible de figurer par son instabilité la pluralité et la labilité d'un réel [paradoxalement] tout à fait contraires au credo transcendantaliste (l'Un réfléchi dans la Nature et la langue* » (137).

Écrire devient alors le labeur par lequel l'homme retrouve le lien entre le signe graphique et le signe naturel (C. R., 120) et surtout le lien entre Sa et Sé : "*The sound must seem an echo to the sense*" a dit A. Pope, auquel fait écho un autre poète, français, celui-ci, Claudel : « Nulle démonstration ne convaincra un poète qu'il n'y a pas de rapport entre le son et le sens d'un mot, sinon il n'aurait plus qu'à renoncer à son métier » (G. Genette, 335)

Revanche de Cratyle !

“LE LITTORAL, EN TANT QU’INTERZONE”

Ang. *littorally* = *littoral* + *literally*

L. *litus, litoris ; littera ; litura* (« rature, ordure »)

1° βη δ’ακέων παρα θίνα πολυφλοίοβοιο θαλασσης
(*Iliade*, 1.34)

2° « Je parsème mon texte d’un peu de grec, en partie parce que cette langue sonne tant comme l’océan [...]. Nous ne possédons pas en anglais de mot pour dire le bruit πολυφλοίοβοιο que font, à l’oreille, plusieurs vagues se lançant, ou doucement ou violemment, contre le rivage, et le spectacle, un ανάριθμον γέλασμα [Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 90] qu’offre à l’œil l’océan dans une humeur plus tranquille ».

(Henry David Thoreau, *Cap Cod*, trad. P.-Y. Pétilon, Paris, Imprimerie Nationale, 2000)

3° Ezra Pound, “Canto II” (1922).

And the wave runs in the beach-groove:

“Eleanor, ελένας and ελέπτολις !”

And poor old Homer blind, blind, as a bat,

Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men’s voices:

“Let her go back to the ships,

Back among Grecian faces, lest evil come on our own,

Evil and further evil, and a curse cursed on our children [...].”

Et la vague glisse dans la gorge de la plage :

« Eléonore, ελένας et ελέπτολις ! »

Pauvre vieil Homère aveugle, aveugle, comme une taupe,

Oyant, oyant la houle, murmure de vieillards :

« Qu’elle retourne aux navires,

Parmi les faces grecques, de peur que du mal ne vienne sur nous,

Un mal toujours plus grand, et une malédiction jetée sur nos enfants [...]. »

4° « La “littérature” ayant tendance à se cantonner dans l’enfermé et le ressassé, ce que je propose, c’est un peu de littoralité, où l’écrit rejoint l’oral (parole, bruits du monde), où l’esprit erre le long des rivages de la planète, où l’être se transforme en système ouvert, où l’identité devient champ d’énergie ».

(Kenneth White, *Les Archives du littoral*, Paris, Mercure de France, 2011)

5° “Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizard all of whirlworlds”.

(James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Faber, 1975 (1939)

(« Une somme incalculable de récits de vie/ d’histoires vivantes sont tombés par cette plage, des chiquenaudes aussi drues que des flocons de neige fluctuants, des lettres/ ordures venues du ciel, telle une vaste tempête de neige/ tel un énorme sorcier destructeur, tout en mondes tourbillonnants », p. 17).

A. Le littoral et le littéral chez Jacques Lacan

Dans sa « Leçon sur *Lituraterre* », Lacan s'autorise de James Joyce pour faire résonner *litter* dans *letter* et *litura* dans *littera*. « La civilisation, dit-il, c'est l'égout », déclaration qui peut s'entendre au sens propre – on pense au génie romain – ou au sens figuré, pour autant que la littérature, par exemple, « ne [serait] qu'accommodation des restes, [...] collocation dans l'écrit de ce qui d'abord, primitivement, serait chant, mythe parlé, procession dramatique » (*D'un discours qui ne serait pas du semblant. Le Séminaire XVIII*, Paris : Seuil, Champ Freudien, 2006, p. 114). Une telle conception, d'origine platonicienne, ignore cependant l'évolution des régimes d'identification et de pensée des arts. Nous connaissons, depuis la fin du 18^{ème} siècle, un changement de configuration et une promotion de l'écrit. Certes, la lettre demeure un instrument propre à l'inscription du discours, mais l'écriture littéraire n'est plus considérée comme un décalque de la parole. Autrement dit, il ne faut pas confondre la lettre avec le signifiant.

Lacan nous renvoie à « La Lettre volée » d'Edgar Poe. La lettre qui circule entre la Reine, le ministre, Dupin et le chef de la sûreté parisienne emporte, selon l'expression de Lacan, le signifiant dans son enveloppe. À aucun moment n'est-il question du contenu de la lettre. La nouvelle se borne à décrire l'effet produit par la lettre sur celui, ou celle, qui la détient. L'effet de la lettre n'est justement pas sa signification. La lettre insiste – d'où le titre d'un des *Écrits* de Lacan, « L'Instance de la lettre » – en tant que « raison » de l'inconscient. Il s'agit pour le psychanalyste de désigner « dans la lettre ce qui, à devoir insister, n'est pas là de plein droit, si fort de raison que ça s'avance » (*ibid.*, p. 116). Et c'est là qu'il a recours à l'idée de littoral :

Moi, je vais vous dire, la lettre n'est-elle pas le littéral à fonder dans le littoral ? Car ça, c'est autre chose qu'une frontière. D'ailleurs, vous avez pu remarquer que ça ne se confond jamais. Le littoral, c'est ce qui pose un domaine, tout entier comme faisant [à] un autre, si vous voulez, frontière, mais justement de ceci qu'ils n'ont absolument rien en commun, même pas une relation réciproque. La lettre n'est-elle pas proprement littorale ? Le bord du trou dans le savoir que la psychanalyse désigne justement quand elle l'aborde, de la lettre, voilà-t-il pas ce qu'elle dessine ? Le drôle, c'est de constater comment la psychanalyse s'oblige, en quelque sorte de son mouvement même, à reconnaître le sens de ce que pourtant la lettre dit à *la lettre*, c'est le cas de le dire, quand toutes ses interprétations se résument à la jouissance. Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait le littoral (*ibid.*, p. 117).

Que nous dit Lacan ici ? Alors qu'une frontière sépare deux territoires homogènes, le littoral sépare deux domaines qui n'ont absolument rien en commun, la lithosphère et l'hydrosphère. La lettre s'avère « littorale » pour autant qu'elle désigne le *bord* du trou dans le savoir, là où se musse un « savoir en échec » – ce qui n'a rien à voir, je le signale en passant, avec un quelconque échec du savoir. Et en vertu de quoi la lettre est-elle particulièrement apte à désigner le littoral, le bord, la limite ? En vertu du fait qu'elle ne signifie rien.

Cela se comprend dans le cadre de la « linguisterie » psychanalytique. Lacan a l'habitude de rapprocher le *Wahrnehmungzeichen* de Freud du signe de Saussure, ce qui lui permet d'envisager nos perceptions comme des signifiants. Or, un signifiant « tient lieu » d'autre chose. Selon l'orthodoxie saussurienne, il renvoie à un signifié, l'autre face du signe, lequel renvoie le plus souvent à une réalité non linguistique. Mais Lacan substitue au triangle saussurien signifiant-signifié-référent le triangle kantien phénomène-concept-noumène. Du coup, le référent du signe – tout signe – se voit relégué hors du sensible et de l'intelligible. Il n'appartient plus aux dimensions du symbolique et de l'imaginaire : il rejoint la chose en soi dans un réel indicible et irréprésentable : le réel comme le contraire du possible. C'est ainsi que « le mot tue la chose », selon l'expression de Hegel. Notre entrée dans le langage nous dérobe le monde. Nous voilà condamnés à enchaîner des signifiants suivant le jeu métaphorique du « mot pris pour un autre », et à enchaîner des objets suivant le jeu métonymique du désir. Le discours universitaire n'y échappe pas, car il se définit comme « du savoir mis en usage à partir du semblant », à partir de ce semblant par excellence qu'est le signifiant. Alors, demande Lacan, « est-il possible du littoral de constituer tel discours qui se caractérise [...] de ne pas s'émettre du semblant ? » (*ibid.* p. 124).

Peut-on trouver des exemples, à se fier au titre du séminaire, *d'un discours qui ne serait pas du semblant* ?

Lacan nous lance sur deux pistes : la littérature, ou du moins cette variété de littérature qu'il appelle *lituraterre* et dont *Finnegans Wake* représente à ses yeux l'expérimentation la plus aboutie ; et les formules algorithmiques de la science moderne. La lettre efface, le signifiant s'efface : ce n'est pas la même chose. Si « c'est de l'effacement du trait que se désigne le sujet » – ce sujet qui n'est autre qu'un signifiant pour un deuxième signifiant –, la *lituraterre* se définit comme la « rature d'aucune trace qui soit d'avant ». Il s'agit de produire la rature seule, la *litura* pure, en « [faisant] terre du littoral » (*ibid.* p. 121). On voit pourquoi la plage ou la page peuvent être propice à illustrer cette dialectique de l'inscription et de l'effacement : la fluidité de la mer et la motilité du sable ne laissant subsister aucune trace, l'inscription et l'effacement ne font qu'un. Dans le même ordre d'idées, Lacan fait allusion à la rupture des nuages et aux averses. En tant que pur semblant, le signifiant ressemble à une nuée. La lettre, elle, effectue la rupture du semblant : en faisant rature, elle « dissout ce qui faisait forme, phénomène, météore » (*ibid.* p. 122). C'est en ce sens qu'elle rejoint l'opération de la science sur les formes perceptibles. On le sait, les fondateurs de la physique moderne ont choisi sciemment de se fermer les yeux sur la richesse du sensible, la diversité des phénomènes, afin de déduire les lois simples qui en gouvernent l'apparition. Pour ce faire ils se sont adonnés à une mathématique littéralisée, algébrique, dont la chaîne des raisons anticipe, et parfois contredit, ce qui se laisse observer de façon empirique. C'est en vue de vérifier expérimentalement des formules écrites qu'on a construit des télescopes satellitaires et des accélérateurs de particules. C'est donc la lettre qui sert de référent aux phénomènes, et non pas l'inverse.

B. L'intersection & l'interstice

Grosso modo, il y a deux façons d'entendre le mot *interzone*. Suivant qu'on accentue *inter* ou *zone*, l'interzone désignera ou bien une région (spatio-temporelle, culturelle, linguistique, psychique, etc.) appartenant à plusieurs zones, ou bien une zone spécifique entre deux ou plusieurs régions. Dans le premier cas, il y a intersection, empiètement de deux ensembles, l'interzone étant celle de leur coïncidence partielle. Dans le deuxième cas, l'interzone n'appartient ni à l'un ni à l'autre de ces ensembles, mais qualifie l'espace interstitiel qui les sépare. Ainsi l'*intersection* s'oppose à l'*interstice* pour former deux types d'interzone : l'interzone de conjonction, ou de métissage ; et l'interzone de disjonction, ou d'Apartheid.

La première interzone constitue une zone de voisinage, d'indiscernabilité ; elle est *borderland* ou zone frontière. Au moyen d'une co-extension partielle, elle assure une certaine continuité entre deux (ou plusieurs) domaines qualitativement différents, et s'exprime grammaticalement par la formule « et... et... ». L'interstice, en revanche, opère une solution de continuité, une coupure, *a gap*, et donne lieu à la formule « ni... ni... ». En topologie, cette coupure serait qualifiée d'« irrationnelle ». Une coupure « rationnelle » fait partie de l'un des deux ensembles qu'elle sépare, étant la fin de l'un ou le début de l'autre ; mais dans le cas de la coupure « irrationnelle », l'interaction de deux ensembles engendre une frontière qui n'appartient à aucun des deux, le deuxième n'ayant pas plus de début que le premier n'a de fin. Le faux-raccord au cinéma fournit un bon exemple, ou bien l'utilisation très spéciale que fait Ezra Pound du mot *and* dans son épopée *The Cantos*. Cette conjonction de coordination, qui est d'ailleurs le premier mot du poème, se comporte ici comme un outil de *disjonction*, servant à effectuer des sauts entre des blocs de textes radicalement différents. Techniquement, *and* n'appartient à aucun bloc ; il œuvre néanmoins à leur mise en relation, faisant résonner ensemble des hétérogènes (de co-existence et de succession), sans qu'ils cessent d'être hétérogènes. C'est cette variété « irrationnelle » de la coupure qui caractérise les interzones du deuxième type.

Mais revenons aux interzones de conjonction. Les exemples sont légion. Pour un Français, l'adjectif *interzone* renvoie à ce qui était commun à la zone occupée et à la zone libre pendant la 2^e guerre mondiale ; pour un Allemand, *interzonen* désigne ce qui appartenait aux deux blocs, est et ouest, lors de la partition du pays. L'Interzone de William Burroughs se situe au point de rencontre de populations diverses, et brasse dans un vaste *melting pot* rites corporels, modes vesti-

mentaires, habitudes culinaires et styles architecturaux. À vrai dire, l'Interzone de *Naked Lunch* est un cas très complexe : zone d'intersection, certes, mais également zone interstice, zone interlope, zone autonome par rapport aux pays environnants.

Comme exemple du deuxième type d'interzone, l'interzone interstitielle, citons le *no man's land* qui séparait les deux lignes de front pendant la 1^{ère} guerre mondiale. Lieu mortifère qui n'appartenait à « no man », zone de la négation de l'humain, topographie du mal absolu, il réduisait tout être à néant dans une violence indescriptible qui broyait et annulait les différences. Mais l'interzone interstitielle n'est pas toujours aussi négative. Déjà, le *no man's land* a pu, à l'occasion, se transformer en terrain de sport, comme lors du match de foot entre troupes françaises et allemandes pendant la trêve de Noël. Et si l'on quitte l'histoire pour la nature, on en trouve des exemples très positifs. Le milieu de maint oiseau de proie se divise nettement en trois zones : une zone centrale de nidification, une zone extérieure de chasse, et puis un anneau ou ceinture intermédiaire, une interzone où le prédateur ne chasse jamais. Il a, par ailleurs, de très bonnes raisons pour ne pas le faire, mais ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que d'autres espèces d'oiseaux, celles précisément qui constituent la pâture habituelle du rapace, viennent s'alimenter, faire leur nid et couvrir leurs œufs dans cette interzone, et cela en toute sécurité. On peut même parler de sécurité redoublée, car non seulement le rapace ne troublera pas les passe-reaux aussi longtemps qu'ils demeurent dans l'interzone, mais son voisinage éloignera également d'autres prédateurs.

C. L'entre-deux-milieus

Venons-en à des exemples moins évidemment topographiques. Prenons cette salle. Elle renferme non pas un mais plusieurs milieux, lesquels s'interpénètrent, tout en restant distincts. Car cette salle n'a pas du tout les mêmes aspects, ni la même signification, suivant qu'on est architecte, étudiant, agent chargé du nettoyage des locaux, ou mouche. Voici quatre milieux tout à fait hétérogènes qui néanmoins partagent le même espace. Par conséquent, l'idée de l'entre-deux, de l'entre-deux-milieus, de l'entre-deux-zones, sera moins une question de topographie que de passage, et l'idée de passage moins une question de translation que de transformation, de saut sur place. Ce n'est pas un hasard si David Cronenberg a choisi de porter à l'écran *Naked Lunch* et de tourner un remake de *The Fly*. Si la métamorphose corporelle joue un rôle très important dans ces films, c'est seulement en tant qu'elle découle d'un changement de milieu. Elle a beau rendre visible ce passage, la transformation physique n'en est que la conséquence la plus évidente. Cronenberg montre surtout comment les caractères perceptifs et actifs se transforment d'un milieu à un autre et, avec eux, les objets porteurs de signification. Une mouche ne s'intéresse pas aux mêmes choses qu'un homme, et elle ne les emploie ni les perçoit de la même manière.

Restons un instant sur cette idée d'entre-deux-milieu. Qu'est-ce qui se situe dans l'interstice sinon le chaos, le « milieu de tous les milieux » ? Gare à celles et à ceux qui s'apprêtent à s'aventurer dans l'interzone : ils vont devoir affronter le chaos. Le chaos, c'est d'abord l'effondrement de la *forme*, la perte des configurations stables qui structurent notre expérience. Dans la pensée occidentale, la forme désigne surtout les contours de l'objet ou de l'être, ses limites, ses termes et ses fins. La forme-idée *délimite*, *détermine* et *définit*, et ce faisant, elle extrait l'entité ou l'ensemble ainsi formé du monde informe qui l'entoure. Aussi, la traversée du chaos entraîne-t-elle une perte des repères, une dissolution des formes, une désorganisation et un décodage généralisés, mais ce n'est pas pour autant qu'on ne peut rien en dire. D'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, « C'est dans cet entre-deux que le chaos devient rythme, non pas nécessairement, mais a une chance de le devenir. [...] Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espace-temps hétérogènes » (*Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 385). La forme opère dans un espace-temps homogène, mais le rythme « se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieus, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup, *twilight* ou *zwoelicht* [...] » (*ibid.*). Cette inégalité constituante du rythme est à distinguer de la mesure ou de la cadence, même irrégulières. Certes, un milieu existe par la répétition périodique de ses composantes, mais cette répétition même produit une différence par laquelle le milieu passe dans un autre milieu. « C'est la différence qui est

rythmique, et non pas la répétition qui, pourtant, la produit ; [...] cette répétition productive [n'a] rien à voir avec une mesure reproductrice » (*ibid.*, p. 386). Ainsi, dans l'entre-deux-milieus, le dépérissement de la forme se voit compensé par l'émergence du rythme.

Voilà à quoi il faut nous attacher dans notre exploration des interzones, non pas aux formes stables (il n'y en a pas), mais aux formes éphémères et aléatoires nées du mouvement. Comme le dit Paul Valéry, il s'agit de deviner « les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes, et les déchirures extraordinaires, les arabesques fluides, les chambres informes, créées dans un réseau pénétrant tout, par la rayure grinçante du tremblement des insectes, le roulis des arbres, les roues, le sourire humain, la marée ». Même psychique, même socio-culturelle, l'interzone aura toujours quelque chose d'atmosphérique, de désertique ou d'aquatique, car ces grandes étendues plastiques sont plus propices au recueil des impressions fugaces que les solides entités métastables de la lithosphère : « Parfois, les traces de ce [qu'on] a imaginé se laissent voir sur les sables, sur les eaux ; parfois [notre] rétine elle-même peut comparer, dans le temps, à quelque objet la forme de son déplacement » (Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris : Gallimard, 1957, p. 30). Toute interzone est une mer de sable.

Dans le film d'Andreï Tarkovski, *Stalker*, la Zone interdite ressemble, à première vue, à un simple paysage en friche. Mais tous ceux qui veulent y pénétrer doivent s'attribuer les services d'un Stalker, en raison de l'étrange mutabilité du terrain. D'une visite à l'autre, le paysage n'a jamais la même disposition. Le « Stalker » lance devant lui une sonde rudimentaire, deux boulons noués à un lacet, afin de s'assurer de la solidité du chemin. Soumise à l'amplification aléatoire des fluctuations qui la traversent, la Zone évolue de manière chaotique ; elle s'avère aussi turbulente qu'un ciel d'orage, une tempête en mer, ou la surface de la planète Solaris, magma tourbillonnant en ébullition continue, capable de se cristalliser subitement en prêtant forme aux souvenirs inconscients de ceux qui la contemplent.

D. Le littoral & le littéral

Jusqu'ici, j'ai mis l'accent sur la « forme du contenu » des nombreuses interzones, mais pour conclure j'aimerais accentuer les « formes d'expression ». Quel sens peut-il y avoir à parler d'interzones « littéraires » ? Le *littoral* ne serait qu'un exemple géographique de plus, s'il ne se prêtait pas à un jeu de mots, certes arbitraire, mais qu'on peut essayer, à la suite de Thoreau et de Lacan, de motiver conceptuellement. Zone fluctuante, incessamment remodelée par les vents et les marées, « espace lisse » où viennent s'échouer les objets et les êtres les plus hétéroclites, le littoral exemplifie les deux types d'interzones, interstice et intersection. La mer et la terre représentent deux éléments, deux dynamiques, deux physiques disparates ; et pourtant les atomes de sable du littoral, corpuscules durs qui s'écoulent par myriades, participent des deux domaines. À en croire Thoreau, cette hétérogénéité foncière caractérise également les êtres qui fréquentent la plage : « Avant que la terre ne monte de l'océan, et ne devienne terre sèche, régnait le chaos. Et, sur l'estran, entre la marque de la marée haute et la marque de la marée basse, là où la terre est déjà en partie dévêtue et sort encore en partie de la mer, règne aujourd'hui une sorte de chaos, où seules des créatures hors de la norme peuvent habiter » (H.D. Thoreau, *Cap Cod*, trad. P.-Y. Pétillon, Paris : Imprimerie Nationale, 2000, p. 100). On le voit sur les plages de nos jours. Nous y allons pour nous *exposer*, nous exposer aux forces du cosmos, au soleil, aux vagues et au vent, aux autres aussi, et ce faisant, nous nous y égalisons comme sur un vaste terrain de jeu. Non sans danger, toutefois. Chaque saison balnéaire apporte son lot de noyés, et ceux qui craignent les courants ou l'hydrocution couvent leurs mélanomes sur des serviettes de plage. Car, à lire Thoreau, « l'estran est une morgue, un charnier. Des charognes infâmes y pourrissent, « le ventre plein d'exhalaisons », comme des fleurs qui s'épanouissent » (*ibid.*, 33).

Si le caractère interzonal du littoral ne fait aucun doute, qu'en est-il du *littéral* ? Précisons d'abord que j'entends par *littéral* la dimension matérielle du langage, aussi bien au point de vue sonore que visuel : « atomes de phonie », pictogrammes, phonogrammes, idéogrammes, lettres, ces « matières » d'expression opèrent de façon proprement interzonale pour peu qu'elles servent à articuler des propositions et des corps, des effets de sens et des états de choses. Prendre les mots

au pied de la lettre, *littéralement*, c'est se tenir au plus près de la surface médiane qui fait communiquer, *littoralement*, ces deux séries hétérogènes. À l'époque de Shakespeare, le mot *humour* n'avait pas encore le sens de « comique verbal » qu'il a aujourd'hui, mais il cessait déjà de désigner les *humeurs* matérielles irriguant la chair des corps. Sur les planches du théâtre élisabéthain, *humour* devient un mot vide pour un objet = x, un mot ésotérique pour un objet inconnu, dont les déplacements tracent la frontière entre les plans langagier et corporel : d'un côté, les humeurs peccantes du corps, de l'autre l'humour pétillant du sens. Car l'humour, tant qu'il ne s'éloigne pas trop du foyer humoral, reste une des ressources majeures de l'interzone. Voir William Burroughs. Ou Antonin Artaud.

E. Textiles & feutres

Les matières d'expression constituent des sémiotiques, mais pour un écrivain comme Burroughs, ou comme Ezra Pound, « les composantes *sémiotiques* ne sont pas séparables de composantes *matérielles* [...] » (*Mille Plateaux*, p. 413). Or, il est notoire que le matériau verbal élaboré par ces écrivains surprend par l'hétérogénéité de ses éléments. La question qui se pose est alors la suivante : comment font-ils pour faire tenir ensemble ces éléments hétérogènes sans les neutraliser dans un système de stratification codé ? Autrement dit, comment font-ils pour éviter d'en faire des *textes*, des *texta*, des textiles, des produits tissés à la fois dans le sens horizontal, en enchaînant des « causalités linéaires », et dans le sens vertical, en établissant des « hiérarchies d'ordre » ?

Je propose qu'on en finisse avec la métaphore de la textualité et du tissage, du moins lors de nos errances à travers les interzones littérales. La laine s'apprête non seulement aux opérations de tissage, mais également au travail de *feutrage* : en foulant et en agglutinant les poils, l'artisan les transforme en feutre. Or, une étoffe feutrée, agglutinée comme les sables du littoral, présente une texture très différente de celle d'un tissu. Une œuvre comme *The Cantos* n'est pas un texte stratifié, mais un « ensemble de consistance » dont les éléments tiennent ensemble grâce à l'agglomération pièce à pièce de matériaux préalablement travaillés. C'est une méthode qui peut nous laisser perplexe, habitués comme nous sommes à penser le langage et le récit en termes de combinaisons stratifiées du moléculaire et du molaire. Depuis le niveau hypo-phonématique des traits distinctifs jusqu'au niveau catégorématique des propositions, en passant par ceux des phonèmes, des morphèmes et des lexèmes, avec leurs relations d'intégration et de distribution, nous avons fait du langage une vaste structure hiérarchisée. Et Roland Barthes n'a fait qu'édifier quelques étages de plus, en inventant, dans son « Analyse structurale des récits », un niveau fonctionnel, avec ses noyaux et ses catalyses, et un niveau indiciel dans lequel s'intègrent les séquences narratives minimales. Mais stratifier la langue, grammaticaliser le récit, « textualiser » le poème ont un prix : l'homogénéisation et l'immobilisation de l'ensemble dans des cadres formels. Une approche interzonale devrait se faire dé-stratifiante, dé-neutralisante, rythmique. Soyons des Pénélopes nocturnes : défaisons les tapisseries, abandonnons la trame et la chaîne, le *warp* et le *woof*, et mettons-nous au feutrage.

Université de Perpignan-Via Domitia
(Janvier 2011)

BIBLIOGRAPHIE DU SÉMINAIRE

1) Œuvres de D. Thoreau

- *Walden* ou sa traduction française : *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1922
- *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Mineola, Dover Publications, Inc., 2001
- *Cape Cod*, Princeton, UP, 2004. Traduction française : *Cap Cod*, Présentation, traduction et notes de P.-Y. Pétilion, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2000.
- “*On Civil Disobedience*”
- “*Walking*” → *De la marche*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2003

2) Études sur Thoreau

- *Cahiers de L’Herne*, H. D. Thoreau, n°65, 1994.
- FARCÉ, G. *L’Éveillé du Nouveau Monde*, Paris, A. Michel, 1990
- PECK, H. Daniel, *Thoreau’s Morning Work*, New Haven Yale University Press, 1990
- *Profils Américains*, H. D. Thoreau, n° 10, 1999.

3) Divers

- ARRIVÉ, M. *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient*, Paris, PUF, 1994
- CHÉNETIER, M. *La Perte de l’Amérique : Archéologie d’un amour*, Paris, Belin, 2000
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. I
- ELIADE, M. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
- GENETTE, G. *Mimologiques : Voyages en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976
- GUIRAUD, P. *Structures étymologiques du français*, Paris, Payot, 1986
- JACQUEMARD, S. *Trois mystiques grecs : Orphée, Pythagore, Empédocle*, Paris, A. Michel, 1997
- LACAN, J. *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966
- POLLOCK, J. *Déclinaisons : Le naturalisme poétique de Lucrèce à Lacan*, Paris, Hermann Éditeurs, 2010
- RICHARD, Cl. *Lettres américaines*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987
- SALEM, J. *L’Atomisme antique*, Paris, Librairie Générale française, 1997
- SAUSSURE (de), F. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969
- SERRES, M. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*, Paris, Éd. de Minuit, 1977
- STAROBINSKI, J. *Les Mots sous les mots : les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971