

Compte rendu de la communication de Philippe Hamon «La description de l'indescriptible»

Textes de référence: *Le Titan (La Légende, nouvelle série)*, *La vision de Dante (La Légende, dernière série)*, *La vision d'où est sorti ce livre, (La Légende, nouvelle série)*, *La pente de la rêverie (Les Feuilles d'Automne)*, *L'égout de Rome (Châtiments)*.

Pour situer les perspectives de l'examen de ces textes du point de vue d'une sémiotique de la description, il convient de rappeler quatre problèmes généraux -et les réponse de principe que leur donne la sémiotique.

1) Celui de la référence. Parler, c'est parler de quelque chose. L'acte de référence est inhérent au langage et implique la présence -du référent (le sujet parlant)
-du référent (l'objet dont on parle)
-de la référence (le rapport de l'un à l'autre). La description est indépendante du statut de son référent (existant ou non) comme de son référant (singulier ou pluriel, localisable ou non localisable); elle est un mode de la référence.

2) Elle se définit comme un des quatre grands types formels du discours: narratif, descriptif, argumentatif, poétique. Chacun se caractérise non par ses objets mais par des constantes internes au discours; par exemple, pour le type poétique, la répétition, le parallélisme, le principe d'équivalence, etc. Entre les types discursifs, les relations sont complexes. On peut les concevoir comme exclusifs ou, au contraire, comme toujours combinés l'un à l'autre dans tout discours, selon des "dominantes" particulières; au XIX^e siècle, par exemple, où l'analyse littéraire et la rhétorique confondent généralement genre et type, la description est réputée la forme la plus contraire à la poésie et c'est là un point de vue que partage encore Valéry: lieu du permutable, de l'indifférent, la description serait essentiellement antinomique au poétique, lieu du nécessaire et du sur-signifiant. D'autres doctrines (Mallarmé) lui opposent le récit et l'on pourra consulter sur ce point la mise au point faite par D. Combes, *Poésie et récit*, Corti. Il vaut mieux sans doute considérer qu'il n'existe que des *combinaisons* des types discursifs, chacune ayant ses effets propres. C'est dans cette perspective qu'on examine ici les textes de Hugo.

3) Distinct du type, le genre n'est pas un mode a priori du discours mais l'ensemble des conventions assurant les conditions de lisibilité d'un texte. Il implique un pacte de lecture et un horizon d'attente. A quel genre obéissent les textes considérés? Sans doute aux grands genres répertoriés: épopée, poésie lyrique. Mais on proposerait volontiers l'idée qu'ils relèvent aussi de "petits" genres non-figuratifs: l'essai, le discours philosophique (dont les actants sont abstraits -l'Esprit, l'Histoire- et l'énonciation impersonnelle -"et si vous le frappez, il rendra quelque son").

Ici une approche plus précise est nécessaire. On remarquera d'abord que le genre épique comprend certaines formes spécifiques exclues des autres: le catalogue en particulier ou encore la narration à actant collectif. L'épopée met ainsi en oeuvre non seulement une thématique propre (la foule, le combat...), mais aussi un type particulier de description dont le *Laocoon* de Lessing -premier poéticien du discours descriptif- donne une excellente analyse en montrant comment Homère combine la narration au paradigme dans cette forme -la "description homérique"- qui est à la fois narrative et descriptive. Victor Hugo, manifestement, n'a pas oublié la leçon: c'est très visible dans *La Pente de la rêverie* qui est le catalogue "narrativisé" d'une foule.

Le genre lyrique, quant à lui, pose la question de l'identité, de la différenciation, du "moi" et de l'autre. Baudelaire l'avait vu qui définit le texte lyrique par l'alternance d'une "vaporisation" et d'une "centralisation" du moi. De là une préférence pour deux sortes d'images: d'un côté celles de l'indistinct et de l'informe -nuage, brume, vapeur- de l'autre le motif architectural qui organise l'espace en structures discrètes. On peut donc se demander s'il n'y a pas des thèmes ou des figures de rhétorique obligatoires, propres à chaque genre.

Mais, en tout état de cause, la description ne relève pas d'un genre, c'est un type de discours.

4) Sa définition n'est pas grammaticale: elle n'est pas liée au mot, et ne passe ni par un vocabulaire spécifique ni par un usage particulier de la langue, mais par un ensemble d'opérations logiques. Pour résumer beaucoup, on peut dire qu'est description la déclinaison d'un paradigme latent (ayant déjà un principe organisateur), qui s'opère dans une liste, une énumération, d'une manière plus générale dans une expansion ramenée ensuite à l'unité par la présence du "pantonyme" qui nomme l'objet ou la catégorie d'objets dont les aspects nombreux ont été explorés. Ainsi d'une maison dont on posera d'abord le pantonyme: "maison", dont on décrira le paradigme -porte, fenêtres, toit, murs, cheminée, pot de géraniums- avant de revenir au pantonyme: "tout cela, c'est la maison". Il y a narrativisation lorsque le pot de géraniums tombe sur la tête du héros. Il va de soi que le pantonyme initial ou final peut être absent; il va moins de soi, mais c'est tout aussi vrai, que le paradigme peut être celui où la maison elle-même se place: immeuble, bicoque, tour, cages à lapins, temple, chaumière, château, masure, villa... j'en passe. Il est vrai également que le paradigme peut n'être que verbal: "Ma beauté...baisons dans ma maison de Bezons!" La description est donc de l'ordre du paradigme, des métaphores filées, de la liste, du catalogue, mais aussi des assonances; l'attente qu'elle mobilise n'est pas celle de la consécution mais de la contiguïté, réelle ou verbale. De là aussi des rythmes (sycopés, paratactiques...) propres à la description.

C'est ici qu'il faudrait introduire le groupe descripteur/descriptaire, parallèle au couple fameux narrateur/narrataire. Le descripteur est celui qui explore les aptitudes sélectives de la langue dans l'indifférence à ses capacités combinatoires; le descriptaire celui dont la compétence lui rend cet exercice intelligible et agréable et qui partage la même indifférence à la combinaison. L'un dit, par exemple, "l'abîme est noir" et l'autre entend "noirceur abyssale" sans que la description en souffre. Seule importe l'identification du noyau fédérateur et le repérage de ses expansions.

P. Hamon fait alors circuler un Gradus (ad Parnassum) de 1846. C'est l'époque où les gradus latins sont remplacés par des gradus français. Il s'agit de répertoires de clichés établis selon un critère essentiellement paradigmatique, descriptif.

Ajoutons qu'on se reportera maintes fois à Valéry, fasciné par VH (cf "VH créateur par la forme", "Poésie et pensée abstraite" (*Tel Quel*), "Poésie philosophique" (*Littérature*), *Variétés* et *Carnets* (passim).

On focalisera le commentaire des textes sur 4 centres d'intérêt :

1) *Description et négation.*

Dans "Poésie philosophique", Valéry commente le célèbre vers "J'aime la majesté des souffrances humaines". Belle absurdité, dit-il, puisque les souffrances ne sont jamais aimables et n'ont pas d'avantage de majesté -bien au contraire. Mais un non-sens peut avoir un magnifique effet. Ce n'est pas le seul. Voyez: "Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit". "Impossible à penser. Le négatif est admirable".

"Négatif" s'entend au sens philosophique, qu'on n'explorera pas, mais aussi au sens photographique ou encore grammatical. Sous ce dernier aspect, la technique n'est pas propre à Hugo. J. Verne donne de magnifiques exemples de descriptions négatives, progressant par notation systématique d'absences ou de présences ignorées. Dans ces quasi-prétérations, la négation du regard du personnage n'empêche pas une description d'autant plus étendue et somptueuse que descripteur et descriptaire sont enfin seuls. "Ainsi donc, des merveilles de Bombay, il ne songeait à rien voir, ni l'hôtel de ville, ni la magnifique bibliothèque, ni les forts, ni les docks, ni le marché au coton, ni les bazars, ni les mosquées, ni les synagogues, ni les églises arméniennes, ni la splendide pagode de Malebar-Hill, ornée de deux tours polygones. Il ne contemplerait ni les chefs d'oeuvre d'Eléphanta, ni ses mystérieuses hypogées, cachés au sud-est de la rade, ni les grottes Kanhérie de l'île Salcette, ces admirables restes de l'architecture bouddhiste! Non! rien!"

Chez Hugo, dans *La pente de la rêverie* par exemple, la négativité est souvent celle de la prétération rhétorique -et la description se construit à coups d'affirmation de ce que son objet a d'indicible, d'inexprimable et de "sans nom"- mais elle procède aussi, comme photographiquement, de l'effacement des couleurs et de l'inversion des valeurs de manière à tendre vers une sorte de minimum figuratif.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était
profonde

Tôt devenait douteux et vague, seulement
Un souffle qui passait de moment en moment,
Comme pour me montrer l'immense fourmilière,
Ouvrait dans l'ombre au loin des vallons de lumière,
Ainsi qu'un coup de vent fait sur les flots troublées

Blanchir l'écume, ou [et non "on"! qui donc a "fait" *Les Feuilles d'automne* dans
"Bouquins"?] creuse un onde dans les blés. Du même
commentaire relèvent ces vers-types qui ne peignent rien ("Le noir de l'inconnu, d'aucun vent agité"):
"discours non-humain qui en parlant s'enivre et danse" (Valéry).

2) *Un cadrage fort*

Contradictoirement en apparence, en réalité très logiquement -on verra bientôt pourquoi, cette évanescence du réel passe, dans *La Pente de la rêverie* mais ailleurs aussi, par un cadrage fort: celui de la photographie. Non pas l'image mais le procédé même qui la fait se former. Le texte descriptif est en effet structuré par le système de la boîte photographique. Au début, la chambre et les "amis -le lieu lyrique; puis l'espace intermédiaire, le diaphragme, lui-même architecturalement structuré: la fenêtre:

J'avais levé le store aux gothiques couleurs.[...]

ouvrant sur un espace extérieur lumineux:

Paris, les grands ormeaux, maison, dôme, chaumière,

Tout flottait à mes yeux dans la riche lumière...

Et c'est par un mouvement de retournement vers l'intérieur -intérieur de la pensée ici et, ailleurs, intérieur de la chambre- que la description se poursuit, prenant désormais pour objet non plus le monde regardé mais son reflet ou son image comme projetée sur le mur de la chambre -et, ici, tout à la fois sur la paroi de la vision intérieure.

Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi
Mes amis, non confus, mais tels que je les voi
Quand ils viennent le soir, troupe grave et fidèle...

[...]

Tout, comme un paysage en une chambre noire
Se réfléchit avec ses rivières de moire,[...]

Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait!

Ici Philippe Hamon renvoie au dernier chapitre de son *Expositions* (Corti, 1989) où est analysé le texte inaugural des *Tableaux parisiens*, au centre des *Fleurs du Mal*, *Paysage*. De la même manière un narrateur y est à sa fenêtre et décrit le monde extérieur. Il est, à l'inverse du vraisemblable, incolore (en noir et blanc), jusqu'à ce que, la fenêtre tenant lieu d'objectif, l'observateur se retourne vers le spectacle inversé et coloré du monde:

Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féériques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres...

[diable! comment peut-on trouver cela égal à Hugo?]

Si l'on bascule le dispositif de 90° vers le bas, on a *Le Titan*:

Phtos est à la fenêtre immense du mystère.
Il voit l'autre côté monstrueux de la terre;
L'inconnu, ce qu'aucun regard ne vit jamais;
Des profondeurs qui sont en même temps sommets...

La mise en scène de la *Vision de Dante* est analogue:

Mon esprit, où la crainte accompagne l'espoir,
Du portail rayonnant allait au porche noir,

Et, me ressouvenant de ce qu'on fait sur terre,
J'entrevis que c'étaient les portes du mystère.

Soudain tout s'éclipsa, brusquement obscurci.

Et je sentis mes yeux se fermer[...]
[...]et quand mes yeux se rouvrirent, je vis
L'ombre...

Disons-le en passant, M. Serres (voir son livre sur Zola) nous a dit -et pas qu'une fois, que les textes du XIX^e siècle sont organisés selon le dispositif thermodynamique de la machine à vapeur; machine pour machine, il n'est pas sûr que l'appareil photo n'y joue pas un rôle aussi important, du moins s'agissant de la représentation de la représentation.

A ce cadrage narratif correspond un système thématique nécessairement fondé sur le contraste que le distinct doit offrir à l'indistinct. Il est dominant dans le texte lyrique où les structures architecturales (voir Valéry, *Cantique des colonnes*, *Amphion*) garantissent le moi de sa perte dans l'amorphe, mais n'est pas absent de la description hugolienne. Seulement les proportions sont inversées: les images de vaporisation et de dissémination sont les plus fréquentes -"ruches d'abeilles", "ruches sans essaims", "fourmilière" dans *La Pente*, "brume", "fourmillement", "chaos", "limbes", "vapeur", "flots" dans les autres textes- mais sans faire disparaître tout à fait celles de la mise en forme de l'espace observable, celle particulièrement du "temple" dont la valeur est à la fois religieuse et spatiale:

"J'étais comme est un prêtre au seuil du saint parvis"(*La Vision de Dante*)
avec sa variante de la "porte":

J'attendais. Un grand bruit se fit. Les races mortes
De ces villes en deuil vinrent ouvrir les portes. (*La Pente de la rêverie*)
Ce rêve était l'histoire ouverte à deux battants (*La Vision d'où est sorti ce livre*)

La contrainte thématique la plus manifeste demeure pourtant liée à l'objet même de la description: les sens de la distance, ouïr et voir, sont privilégiés; surtout l'observation de l'invisible débouche sur un sur-développement du thème de la vision laquelle, privée de la matière où elle s'objectiverait, finit logiquement par se retourner sur elle-même:

Il regarde, éperdu, le vrai, ce précipice![...]
O stupeur! il finit par distinguer, au fond[...]
A travers l'épaisseur d'une brume éternelle,
Dans on ne sait quelle ombre énorme, une prune!

Il faudrait enfin examiner la configuration de l'espace descriptif. Bachelard avait observé que "Pour le réaliste, le réel, c'est ce qui est caché"; ceci correspond effectivement à un mouvement général de dévoilement commun à toutes les grandes descriptions du XIX^e siècle. Il effectue tantôt, dans le défrichage horizontal, l'inventaire des contiguités (voir ce qui est derrière), et tantôt, dans la descente sous les apparences, la découverte des secrets (voir ce qui se cache dessous): ici une herméneutique, là une encyclopédie passant en revue les objets juxtaposés. *La Pente de la rêverie* fait se succéder les deux mouvements, le second seul existe ailleurs. C'est que la direction n'est pas seule en cause: tandis que le parcours horizontal explore la continuité d'un monde homogène et sans action sur le spectateur, la fouille découvre successivement des ordres de réalité différents et l'enfouissement vaut pour métamorphose, damnation ou rédemption du sujet lui-même. On sort ici du domaine de la description, de celui de l'épopée aussi et le texte hugolien se constitue dans son originalité par emprunt conjoint aux formes de l'essai ou du discours philosophique (actant abstrait) et du théâtre (transformation de l'actant).

3) Métalangage

Il ne s'agit plus ici d'un problème de référence, mais de co-référence tels que la description est agencée par retour à elle-même et reprise de son propre parcours. C'est en ces termes qu'on peut décrire l'usage, exceptionnel, que font nos textes du mot "tout" employé en pantonyme. Le pantonyme

d'une description existe toujours, c'est le terme qui désigne le paradigme même dont la description va - ou vient de- explorer la déclinaison. Elle laisse filer le lexique mais elle exige récapitulation et s'y arrête. Ici, au lieu que le pantonyme renvoie à une réalité effective ou fictive, il désigne le texte lui-même par combinaison du déictique et de l'anaphorique: "Tout cela". Privée de référent concret, la description se referme sur elle-même en une sorte de tourniquet vertigineux.

D'autant plus que -c'est surtout sensible dans *La Pente de la rêverie* l'objet ainsi qualifié par référence à lui-même est susceptible de transformation: le "tout cela" change, s'expose à une seconde description, elle-même récapitulée par renvoi interne, et ainsi de suite. Le métalangage descriptif s'articule de la sorte à la narrativisation de la description.

4) *Narrativisation de la description*

Lessing, on l'a dit, avait perçu le premier que l'espace, ou qu'une collection d'objets, peut être l'objet d'un récit. Il l'est soit par l'allégorie -qui gère la dérive du lexique, soit par un intertexte: une histoire, petite ou grande, qui institue le parcours de l'espace décrit. Dans ce dernier cas deux possibilités à nouveau sont ouvertes: soit narrativiser le spectateur et faire du voyeur un voyageur - c'est le cas du Titan, soit déplacer le spectacle devant les yeux de l'observateur - ainsi dans les débuts de la *Pente de la rêverie* dont la fin met en oeuvre le premier procédé.

Dans tous les cas, et c'est là l'essentiel, cette narrativisation de la description offre le moyen de mettre en place une structure de maîtrise du chaos. Aussi confuse et indescriptible soit-elle, l'ombre obéit au moins au temps -sinon à la temporalité réelle -mise à mal dans *La Pente de la rêverie*- du moins à celle du texte.

Et l'on rejoint ainsi un dernier mode de narrativisation de la description: celle qui affecte non plus l'objet du texte mais sa lecture lorsqu'elle est résout l'énigme de l'identification du pantonyme. Tous nos texte obéissent à cette structure. Eternité, histoire, prunelle divine, césars pourris: la description s'arrête sur une révélation. Seulement c'est celle d'un sens -du texte et du monde- et non plus d'un objet. La disqualification de la compétence du descriptaire se retourne en adhésion "philosophique" -est-on obligé de dire, faute de mieux.

Conclusion

Pour le sémioticien, la question de l'indescriptible n'a pas de sens puisqu'il envisage une modalité du discours à laquelle l'objet de celui-ci est, par définition, indifférent. Il existe bien en revanche un "effet d'indescriptible". Il est mis en place dès la prétérition qui signale le début de la description et tous les caractères généraux de ce type de discours sont susceptibles d'y être employés. Si bien que la description hugolienne de l'indescriptible apparaît en définitive comme une manipulation du lecteur. Manipulation anesthésiante pourrait-on dire, mais dont les effets ne sont pas que d'abaisser le seuil de vigilance du lecteur. En réalité, toute description a une congruence croissante à mesure qu'elle avance parce qu'elle éprouve et prouve la capacité linguistique -et la maîtrise du monde- de son lecteur en même temps que de son auteur. Elle comporte un effet de trompe-l'oeil, un "c'est juste cela" qui consacre moins la reconnaissance de la réalité que l'accord de la performance du descripteur avec la compétence du descriptaire. Elle construit, dans la conviction que cet accord est partagé avec les autres lecteurs, une image de l'auteur savant en même temps que de l'objet décrit. Croire avec, croire en et croire à vont toujours ensemble et le discours descriptif est une variante du discours argumentatif. Il n'en va pas autrement dans nos textes de Hugo, à ceci près que la foi dans l'objet et celle dans les pouvoirs du langage sont sacrifiés, ou du moins mis en épreuve, au bénéfice d'une autre croyance, implicite celle-ci mais également offerte à partager, et pour mieux dire imposée.