

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Le Degré zéro de l'écriture, 1953
suivi de Nouveaux Essais critiques
collection « Points », 1972

Michelet, 1954
collection « *Écrivains de toujours* »

Mythologies, 1957
collection « Points », 1970

Sur Racine, 1963
collection « Points », 1979

Essais critiques, 1964
collection « Points », 1981

Critique et Vérité, 1966
Système de la mode, 1967

S/Z, 1970
collection « Points », 1976

Sade, Fourier, Loyola, 1971
collection « Points », 1980

Le Plaisir du texte, 1973
Roland Barthes, 1975
collection « *Écrivains de toujours* »

Fragments d'un discours amoureux, 1977

Leçon, 1978

Sollers écrivain, 1979

Le Grain de la voix, 1981
interviews

Essais critiques III
L'Obvie et l'Obtus, 1982

Essais critiques IV
Le Bruissement de la langue, 1984

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

L'Empire des signes, 1970
Skira

La Chambre claire, 1980
Gallimard-Le Seuil

ROLAND BARTHES

L'AVENTURE SÉMIOLOGIQUE



DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

L'aventure sémiologique /

801
B294av



21300070606

U. S. P.
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS •
CIENCIAS HUMANAS. 421/49
BIBLIOTECA DE LETRAS

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

42119058

Note de l'éditeur

Les textes qui suivent appartiennent tous à ce qui fut chez Roland Barthes l'activité du chercheur et de l'enseignant. Entendons : l'enseignant au sein d'un petit groupe — le « séminaire » — d'étudiants très avancés et de jeunes professeurs, dont la plupart ont depuis, selon la diversité de leur désir, repris le chemin ainsi ouvert, par leurs publications propres ; auprès aussi de spécialistes d'autres disciplines, auxquels, comme on le verra, il apportait l'appoint de l'approche sémiologique. Et le chercheur à une étape précise, l'un des trois temps distingués dans la conférence placée ici en liminaire : non plus le temps premier de l'éblouissement, et pas encore celui du dépassement sous l'intitulé du Texte ; le temps, central, de l'enquête et, peut-on dire, de l'établissement de la sémiologie comme discipline systématique. De là que presque tous les écrits ici réunis datent des années 1963-1973.

Les interventions de R. B. dans ce champ sont de trois types. Éléments, dira-t-on, reprenant la modestie de la formulation, pour la mise au point des acquis du passé et l'établissement organique — les assises — de la discipline. Ces textes-là ont été et restent proprement fondateurs. Domaines pour le balisage de ce que pourrait être (et n'était pas ou n'est pas encore) la sémiologie dans les terrains de recherche les plus divers. Il s'agit alors chaque fois très explicitement d'ébauches, de schémas pour des enquêtes possibles, non de résultats. Ce sont autant de lancers, mais où chaque fois un trait, voire une subversion, est produit, dont on pourra se demander s'il a depuis été vraiment exploité. Analyses, enfin, de quelques textes, non sous l'angle — comme ailleurs — de l'écriture, c'est-à-dire du débordement sans fin du sens inscrit, mais de la mise à l'épreuve d'une méthode : comment reconnaître par sa structure ce qui fait l'intelligibilité d'un récit.

Dans les notes, certaines références bibliographiques ont été précisées ou actualisées entre crochets.

ISBN 2.02.008936.X

© ÉDITIONS DU SEUIL, OCTOBRE 1985.

La loi du 11 mars 1967 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

les thèmes (Passage, Lutte, Nomination, Rite alimentaire) sont combinés, et non pas « développés ». Cet abrupt, ce caractère asyndétique du récit est bien énoncé par Osée (12. 4) : « Dès le sein maternel, il supplanta son frère / dans sa vigueur il lutta avec l'Ange et eut le dessus. » La logique métonymique, nous le savons, est celle de l'inconscient. C'est donc peut-être de ce côté qu'il faudrait poursuivre la recherche, c'est-à-dire, je le répète, la lecture du texte, sa dissémination, non sa vérité. Certes, on risque alors d'affaiblir la portée économico-historique de l'épisode (elle existe certainement, au niveau des échanges de tribus et des problèmes de pouvoir) ; mais aussi elle renforce l'explosion symbolique du texte (qui n'est pas forcément d'ordre religieux). Le problème, du moins celui que je me pose, est en effet de parvenir à ne pas réduire le Texte à un signifié, quel qu'il soit (historique, économique, folklorique ou kérygmaticque), mais à maintenir sa signification ouverte.

In *Analyse structurale*
et *Exégèse biblique*, 1972.

© Labor et Fides,
Genève, Suisse.

Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe

L'analyse textuelle

L'analyse structurale du récit est actuellement en pleine élaboration. Toutes les recherches ont une même origine scientifique : la sémiologie ou science des significations ; mais elles accusent déjà entre elles (et c'est heureux) des divergences, selon le regard critique que chacune porte sur le statut scientifique de la sémiologie, c'est-à-dire sur son propre discours. Ces divergences (constructives) peuvent s'unifier sous deux grandes tendances : selon la première, l'analyse, face à tous les récits du monde, cherche à établir un *modèle narratif*, évidemment formel, une structure ou une grammaire du Récit, à partir desquels (une fois trouvés) chaque récit particulier sera analysé en termes d'écart ; selon la seconde tendance, le récit est immédiatement subsumé (du moins quand il s'y prête) sous la notion de « Texte », espace, procès de significations au travail, en un mot *signifiante* (on reviendra pour finir sur ce mot), que l'on observe non comme un produit fini, clôturé, mais comme une production en train de se faire, « branchée » sur d'autres textes, d'autres codes (c'est l'*inter-textuel*), articulée de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles. Il faut donc, d'une certaine manière, distinguer *analyse structurale* et *analyse textuelle*¹, sans qu'on veuille ici les déclarer antagonistes : l'analyse structurale proprement dite s'applique surtout au récit oral (au

1. J'ai tenté l'analyse textuelle d'un récit entier (ce qui ne pourra être le cas ici, pour des raisons de place) dans mon livre *S/Z* (Paris, Éd. du Seuil, 1970 [coll. « Points », 1976]).

mythe) ; l'analyse textuelle, que l'on essaiera de pratiquer dans les pages qui suivent, s'applique exclusivement au récit écrit.

L'analyse textuelle n'essaie pas de *décrire* la structure d'une œuvre ; il ne s'agit pas d'enregistrer une structure, mais plutôt de produire une structuration mobile du texte (structuration qui se déplace de lecteur en lecteur tout le long de l'Histoire), de rester dans le volume signifiant de l'œuvre, dans sa *signifiante*. L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité), mais plutôt comment il éclate et se disperse. Nous allons donc prendre un texte narratif, un récit, et nous allons le lire, aussi lentement qu'il faudra, en nous arrêtant aussi souvent que cela sera nécessaire (l'*aise* est une dimension capitale de notre travail), en essayant de repérer et de classer *sans rigueur* non pas tous les sens du texte (ce serait impossible car le texte est ouvert à l'infini : aucun lecteur, aucun sujet, aucune science ne peut arrêter le texte), mais les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles. Nous allons repérer les *avenues* du sens. Notre but n'est pas de trouver le sens, ni même un sens du texte, et notre travail ne s'apparente pas à une critique littéraire de type herméneutique (qui cherche à interpréter le texte selon la vérité qu'elle y croit tenue cachée), comme l'est par exemple la critique marxiste ou la critique psychanalytique. Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signifiante. L'enjeu de ce travail ne se limite donc pas, on le sent, au traitement universitaire du texte (fût-il ouvertement méthodologique), ni même à la littérature en général ; il touche à une théorie, une pratique, un choix qui se trouvent pris dans le combat des hommes et des signes.

Pour procéder à l'analyse textuelle d'un récit, nous allons suivre un certain nombre de dispositions opératoires (parlons de règles élémentaires de manipulation, plutôt que de principes méthodologiques : le mot serait trop ambitieux et surtout idéologiquement discutable, dans la mesure où la « méthode » postule trop souvent un résultat positiviste). Nous réduirons ces dispositions à quatre mesures exposées sommairement, préférant laisser la théorie courir dans l'analyse du texte lui-même. Nous dirons, pour le moment, juste ce qui est nécessaire pour *commencer* le plus vite possible l'analyse du conte que nous avons choisi.

1. Nous allons découper le texte que je propose à notre étude en segments contigus et en général très courts (une phrase, une portion de phrase, au maximum un groupe de trois ou quatre phrases) ; nous numérotions ces fragments à partir de 1 (pour une dizaine de pages, il y a 150 segments). Ces segments sont des unités de lecture, ce pour quoi j'ai proposé de les appeler des *lexies*¹. Une lexie est évidemment un signifiant textuel ; mais comme notre but n'est pas ici d'observer des signifiants (notre travail n'est pas stylistique), mais des sens, le découpage n'a pas à être fondé théoriquement (étant dans le *discours*, et non dans la *langue*, nous ne devons pas nous attendre à ce qu'il y ait une homologie facile à percevoir entre le signifiant et le signifié ; nous ne savons pas comment l'un correspond à l'autre, et par conséquent, nous devons accepter de découper le signifiant sans être guidé par le découpage sous-jacent du signifié). En somme, le morcellement du texte narratif en lexies est purement empirique, dicté par un souci de commodité : la lexie est un produit arbitraire, dicté simplement d'un segment à l'intérieur duquel on observe la répartition des sens ; c'est ce que les chirurgiens appelleraient un champ opératoire : la lexie utile est celle où il ne passe qu'un, deux ou trois sens (superposés dans le *volume* du morceau de texte).

2. Pour chaque lexie, nous observerons les sens qui y sont suscités. Par *sens*, nous n'entendons évidemment pas le sens des mots ou des groupes de mots tels que le dictionnaire et la grammaire, bref la connaissance de la langue française, suffiraient à en rendre compte. Nous entendons les *connotations* de la lexie, les sens seconds. Ces sens de connotation peuvent être des *associations* (par exemple, la description physique d'un personnage, étendue à plusieurs phrases, peut n'avoir qu'un signifié de connotation, qui est la « nervosité » de ce personnage, bien que le mot ne figure pas au plan de la dénotation) ; ils peuvent être aussi des *relations*, résulter de la mise en rapport de deux lieux, parfois fort éloignés, du texte (une action commencée ici peut se compléter, finir là-bas, beaucoup plus loin). Nos lexies seront, si je puis dire, des tamis

1. Pour une analyse plus serrée de la notion de *lexie*, ainsi d'ailleurs que pour les dispositions opératoires qui vont suivre, je suis obligé de renvoyer à *S/Z, op. cit.*

aussi fins que possible, grâce auxquels nous « écrémerons » les sens, les connotations.

3. Notre analyse sera progressive : nous parcourrons pas à pas la longueur du texte, du moins postulatiquement, car, pour des raisons de place, nous ne pourrions donner ici que deux fragments d'analyse. Cela veut dire que nous ne viserons pas à dégager les grandes masses (rhétoriques) du texte ; nous ne construirons pas un plan du texte et nous ne chercherons pas sa thématique ; en un mot, nous ne ferons pas une *explication* du texte, sauf à donner au mot « *explication* » son sens étymologique, dans la mesure où nous *déplions* le texte, le feuilleté du texte. Nous laisserons à notre analyse la démarche même de la *lecture* ; simplement, cette lecture sera, en quelque sorte, filmée au *ralenti*. Cette manière de procéder est théoriquement importante : elle signifie que nous ne visons pas à reconstituer la structure du texte, mais à suivre sa structuration, et que nous considérons la structuration de la lecture plus importante que celle de la composition (notion rhétorique et classique).

4. Enfin, nous ne nous préoccuperons pas outre-mesure si, dans notre relevé, nous « oublions » des sens. L'oubli des sens fait en quelque sorte partie de la lecture : ce qui nous importe, c'est de montrer des *départs* de sens, non des arrivées (au fond, le sens est-il rien d'autre qu'un départ ?). Ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel. Nous commençons à entrevoir (par d'autres sciences) que la recherche doit peu à peu se familiariser avec la conjonction de deux idées qui ont passé depuis très longtemps pour contradictoires : l'idée de structure et l'idée d'infini combinatoire ; la conciliation de ces deux postulations s'impose à nous maintenant parce que le langage, que nous commençons à mieux connaître, est à la fois infini et structuré.

Ces remarques suffisent, je crois, pour commencer l'analyse du texte (il faut toujours céder à l'impatience du texte, ne jamais oublier, quels que soient les impératifs de l'étude, que le *plaisir* du texte est notre loi). Le texte qui a été choisi est un court récit d'Edgar Poe, dans la traduction de Baudelaire : *la Vérité sur le cas*

de *M. Valdemar*¹. Mon choix — du moins consciemment, car peut-être est-ce en fait mon inconscient qui a choisi — a été dicté par deux considérations didactiques : j'avais besoin d'un texte très court pour pouvoir en maîtriser entièrement la surface signifiante (la suite des lexies) et très dense symboliquement, de façon que le texte analysé nous touche continûment, au-delà de tout particularisme : qui ne serait touché par un texte dont la mort est le « sujet » déclaré ?

Je dois ajouter, par franchise, ceci : analysant la signifiante d'un texte, nous nous abstenons volontairement de traiter certains problèmes ; on ne parlera pas de l'auteur, Edgar Poe, ni de l'histoire littéraire dont il fait partie ; on ne tiendra pas compte du fait que le travail va porter sur une traduction : nous prendrons le texte tel qu'il est, tel que nous le lisons, sans nous occuper de savoir si, dans une Faculté, il appartiendrait aux anglicistes plus qu'aux francisants ou aux philologistes. Cela ne veut pas dire forcément que ces problèmes ne passeront pas dans notre analyse ; au contraire, ils *passeront*, au sens propre du terme : l'analyse est une *traversée* du texte ; ces problèmes peuvent être repérés au titre de *citations* culturelles, de départs de code, non de déterminations.

Un dernier mot, qui est peut-être de conjuration, d'exorcisme : le texte que nous allons analyser n'est ni lyrique ni politique, il ne parle ni de l'amour ni de la société, il parle de la mort. C'est dire qu'il nous faudra lever une censure particulière : celle qui s'attache au *sinistre*. Nous le ferons en nous persuadant que toute censure vaut pour les autres : parler de la mort hors de toute religion, c'est lever à la fois l'interdit religieux et l'interdit rationaliste.

1. *Histoires extraordinaires*, traduction de Ch. Baudelaire, Paris, NRF ; Livre de poche, 1969, p. 329-345.

Analyse des lexies 1 à 17

(1) *La vérité sur le cas de M. Valdemar*

(2) Que le cas extraordinaire de M. Valdemar ait excité une discussion, il n'y a certes pas lieu de s'en étonner. C'eût été miracle qu'il n'en fût pas ainsi, — particulièrement dans de telles circonstances. (3) Le désir de toutes les parties intéressées à tenir l'affaire secrète, au moins pour le présent, ou en attendant l'opportunité d'une nouvelle investigation, et nos efforts pour y réussir ont laissé place (4) à un récit tronqué ou exagéré qui s'est propagé dans le public, et qui, présentant l'affaire sous les couleurs les plus désagréablement fausses, est naturellement devenu la source d'un grand discrédit.

(5) Il est maintenant devenu nécessaire que je donne les faits, autant du moins que je les comprends moi-même. (6) Succinctement, les voici :

(7) Mon attention, dans ces trois dernières années, avait été à plusieurs reprises attirée vers le magnétisme ; (8) et, il y a environ neuf mois, cette pensée frappa presque soudainement mon esprit, que dans la série des expériences faites jusqu'à présent (9) il y avait une très remarquable et très inexplicable lacune : (10) — personne n'avait encore été magnétisé in articulo mortis. (11) Restait à savoir, (12) d'abord, si dans un pareil état existait chez le patient une réceptibilité quelconque de l'influx magnétique ; (13) en second lieu, si, dans le cas d'affirmative, elle était atténuée ou augmentée par la circonstance ; (14) troisièmement, jusqu'à quel point et pour combien de temps les empiètements de la mort pouvaient être arrêtés par l'opération. (15) Il y avait d'autres points à vérifier, (16) mais ceux-ci excitaient le plus ma curiosité, (17) — particulièrement le dernier, à cause du caractère immensément grave de ses conséquences.

(1) « *La vérité sur le cas de M. Valdemar.* »

La fonction du titre n'a pas été bien étudiée, du moins d'un point de vue structural. Ce qu'on peut tout de suite dire, c'est que la société, pour des motifs commerciaux, ayant besoin d'assimiler le texte à un produit, à une marchandise, il lui faut des opérateurs de *marque* : le titre a pour fonction de marquer le début du texte, c'est-à-dire de constituer le texte en marchandise. Tout titre a donc

plusieurs sens simultanés, dont au moins deux : 1. ce qu'il énonce, lié à la contingence de ce qui le suit ; 2. l'annonce même qu'un morceau de littérature va suivre (c'est-à-dire, en fait, une marchandise) ; autrement dit, le titre a toujours une double fonction : énonciatrice et déictique.

a. Annoncer une vérité, c'est stipuler qu'il y a une énigme. La position de l'énigme résulte (sur le plan des signifiants) : du mot *vérité* ; du mot *cas* (ce qui est exceptionnel, donc marqué, donc signifiant, et par conséquent dont il faut trouver le sens) ; de l'article défini *la* (il n'y a qu'une vérité, il faudra donc tout le travail du texte pour franchir cette porte étroite) ; de la forme cataphorique que implique par le titre : ce qui suit va réaliser ce qui est annoncé, la résolution de l'énigme est déjà annoncée ; on notera que l'anglais dit : « *The facts in the case...* » : le signifié visé par Poe est d'ordre empirique, celui que vise le traducteur français (Baudelaire) est herméneutique : la vérité renvoie alors aux faits exacts, mais aussi peut-être à leur sens. Quoi qu'il en soit, on codera ce premier sens de la lexie : *Énigme, position* (l'*Énigme* est le nom général d'un code, la *position* n'en est qu'un terme).

b. On pourrait dire la vérité sans l'annoncer, sans se référer au mot. Si l'on parle de ce que l'on va dire, si l'on dédouble le langage en deux couches dont la première coiffe en quelque sorte la seconde, on ne fait pas autre chose que de recourir à un métalangage. Il y a donc ici présence du code *métalinguistique*.

c. Cette annonce métalinguistique a une fonction *apéritive* : il s'agit de mettre le lecteur en appétit (procédé qui s'apparente au « suspense »). Le récit est une marchandise, dont la proposition est précédée d'un « boniment ». Ce « boniment », cet « *appetizer* », est un terme du code narratif (rhétorique de la narration).

d. Un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques. On peut lire dans le nom *Valdemar* au moins les deux connotations suivantes : 1. présence d'un code socio-ethnique : est-ce un nom allemand ? slave ? En tout cas, pas anglo-saxon ; cette petite énigme, qui est ici implicitement formulée, sera résolue au n° 19 (Valdemar est un Polonais) ; 2. « Valdemar », c'est « la vallée de la mer » ; l'abîme océanique, la profondeur marine est un thème cher à Poe : le

gouffre réfère à ce qui est deux fois hors de la nature, sous les caux et sous la terre. Il y a donc ici, du point de vue de l'analyse, la trace de deux codes : un code socio-ethnique et un (ou le) code symbolique (on reviendra sur ces codes un peu plus tard).

e. Dire « *Monsieur* Valdemar » n'est pas la même chose que dire « Valdemar ». Dans bien des contes, Poe emploie de simples prénoms (Ligeia, Eleonora, Morella). La présence de ce *Monsieur* emporte un effet de réalité sociale, de réel historique : le héros est socialisé, il fait partie d'une société définie, dans laquelle il est pourvu d'un titre civil. Il faut donc noter : code social.

(2) « *Que le cas de M. Valdemar ait excité une discussion, il n'y a certes pas lieu de s'en étonner. C'eût été un miracle qu'il n'en fût pas ainsi, — particulièrement dans de telles circonstances.* »

a. Cette phrase (et celles qui suivent immédiatement) ont pour fonction évidente d'irriter l'attente du lecteur, et c'est pour cela qu'elles sont apparemment insignifiantes : ce que l'on veut, c'est la solution de l'énigme posée dans le titre (la « vérité »), mais cette énigme, on en retarde même l'exposition. Il faut donc coder / retard dans la position de l'énigme.

b. Même connotation qu'en (1) c : il s'agit d'exciter l'appétit du lecteur (Code narratif).

c. Le mot *extraordinaire* est ambigu : il réfère à ce qui sort de la norme, mais pas forcément de la nature (si le cas reste « médical »), mais il peut aussi référer à ce qui est surnaturel, passé dans la transgression (c'est le « fantastique » des histoires — précisément « extraordinaires » — que Poe raconte). L'ambiguïté du mot est ici signifiante : il s'agira d'une histoire horrible (hors des limites de la nature) et cependant couverte de l'alibi scientifique (connoté ici par la « discussion », qui est un mot de savants). Cet alliage est en fait culturel : le mélange d'étrange et de scientifique a eu son apogée dans cette partie du XIX^e siècle à laquelle appartient, en gros, Poe : on s'excitait à observer scientifiquement le surnaturel (magnétisme, spiritisme, télépathie, etc.) ; la surnature prend l'alibi rationaliste, scientifique ; tel est le cri du cœur de cet âge positiviste : si l'on pouvait croire *scientifiquement* à l'immortalité ! Ce code culturel, qu'on appellera ici, pour simplifier, code scientifique, aura une grande importance dans tout le récit.

(3) « *Le désir de toutes les parties intéressées à tenir l'affaire secrète, au moins pour le présent ou en attendant l'opportunité d'une nouvelle investigation, et nos efforts pour y réussir ont laissé place [...]* »

a. Même code scientifique, repris par le mot « investigation » (qui est aussi un mot policier : on connaît la fortune du roman policier dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à partir de Poe, précisément ; l'important, idéologiquement et structurellement, c'est la conjonction du code de l'énigme policière et du code de la science — du discours scientifique —, ce qui prouve que l'analyse structurale peut très bien collaborer avec l'analyse idéologique).

b. Les mobiles du secret ne sont pas énoncés ; ils peuvent procéder de deux codes différents, présents ensemble dans la lecture (lire, c'est aussi, silencieusement, imaginer ce qui est tu) : 1. le code scientifique-déontologique : les médecins et Poe, par loyauté, prudence, ne veulent pas rendre public un phénomène qui n'est pas éclairci scientifiquement ; 2. le code symbolique : il y a un tabou sur la Mort vivante : on se tait parce que c'est horrible. Il faut dire tout de suite (bien qu'on doive y revenir par la suite avec insistance) que ces deux codes sont *indécidables* (on ne peut choisir l'un contre l'autre), et que c'est cette indécidabilité même qui fait le bon récit.

c. Du point de vue des actions narratives (c'est la première que nous rencontrons), une séquence est ici amorcée : « tenir caché » implique en effet, logiquement (ou pseudo-logiquement), des opérations conséquentes (par exemple : dévoiler). Il faut donc poser ici le premier terme d'une séquence actionnelle : *Tenir caché*, dont nous retrouverons la suite plus tard.

(4) « [...] à un récit tronqué ou exagéré qui s'est propagé dans le public, et qui, présentant l'affaire sous les couleurs les plus désagréablement fausses, est naturellement devenu la source d'un grand discrédit. »

a. La demande de vérité, c'est-à-dire l'énigme, a été déjà posée deux fois (par le mot « vérité » et par l'expression « cas extraordinaire »). L'énigme est ici posée une troisième fois (poser une énigme, en termes structuraux, veut dire énoncer : il y a *énigme*), en alléguant l'erreur à laquelle elle a donné lieu : l'erreur, posée ici, justifie rétroactivement, par anaphore, le titre (« *La vérité sur...* »). La redondance opérée sur la position de l'énigme (on

répète de plusieurs manières qu'il y a une énigme) a une valeur apéritive : il s'agit d'exciter le lecteur, de procurer des clients au récit.

b. Dans la séquence actionnelle « Cacher », un second terme apparaît : c'est l'effet du secret, la déformation, la fausse opinion, l'accusation de mystification.

(5) « Il est maintenant devenu nécessaire que je donne les faits, autant du moins que je les comprends moi-même. »

a. L'emphase mise sur « les faits » suppose l'intrication de deux codes, entre lesquels, comme en (3) b, il n'est pas possible de décider : 1. la loi, la déontologie scientifique asservit le savant, l'observateur au fait ; c'est un vieux thème mythique que l'opposition du fait à la rumeur ; invoqué dans une fiction (et invoqué d'une façon emphatique, par un mot en italique), le fait a pour fonction structurale (car la portée réelle de cet artifice ne dupé personne) d'authentifier l'histoire, non pas de faire croire qu'elle s'est réellement passée, mais de tenir le discours du réel, et non celui de la fable. Le fait est alors pris dans un paradigme où il s'oppose à la mystification (Poe reconnu dans une lettre privée que l'histoire de M. Valdemar était une pure mystification : *it is a mere hoax*). Le code qui structure la référence au fait est alors le code scientifique que nous connaissons déjà ; 2. cependant, tout recours plus ou moins pompeux au Fait peut être aussi considéré comme le symptôme d'un démêlé du sujet avec le symbolique ; réclamer agressivement en faveur du « Fait tout seul », réclamer le triomphe du référent, c'est suspecter la signification, c'est mutiler le réel de son supplément symbolique, c'est un acte de censure contre le signifiant qui déplace le fait, c'est refuser l'autre scène, celle de l'inconscient. En repoussant le supplément symbolique, le narrateur (même si c'est à nos yeux par une feinte narrative) prend un rôle imaginaire, celui du savant ; le signifié de la lexie est alors l'asymbolisme du sujet de l'énonciation : Je se donne pour asymbolique ; la dénégation du symbolique fait évidemment partie du code symbolique lui-même.

b. La séquence actionnelle « Cacher » se développe : le troisième terme énonce la nécessité de rectifier la déformation repérée en (4) b ; cette rectification vaut pour : vouloir dévoiler (ce qui était

caché). Cette séquence narrative « Cacher » constitue évidemment une excitation au récit ; en un sens, elle le justifie, et par là-même vise sa valeur (son *valant-pour*), en fait une marchandise : je raconte, dit le narrateur, en échange d'une exigence de contre-erreur, de vérité (nous sommes dans une civilisation où la vérité est une valeur, c'est-à-dire une marchandise). Il est toujours très intéressant d'essayer de dégager le *valant-pour* d'un récit : en échange de quoi raconte-t-on ? Dans les *Mille et Une Nuits*, chaque histoire vaut pour un jour de survie. Ici, nous sommes prévenus que l'histoire de M. Valdemar vaut pour la vérité (présentée d'abord comme une contre-déformation).

c. Le Je apparaît pour la première fois explicitement — il était déjà présent dans le nous de « nos efforts » (3). L'énonciation comporte en fait trois Je, c'est-à-dire trois rôles imaginaires (dire Je, c'est entrer dans l'imaginaire) : 1. un Je narrateur, artiste, dont le mobile est la recherche de l'effet ; à ce Je correspond un Tu qui est celui du lecteur littéraire, celui qui lit « un conte fantastique du grand écrivain Edgar Poe » ; 2. un Je témoin, qui est en pouvoir de témoigner sur une expérience scientifique ; le Tu correspondant est celui d'un jury de savants, de l'opinion sérieuse, du lecteur scientifique ; 3. un Je acteur, expérimentateur, celui qui va magnétiser Valdemar ; le Tu est alors Valdemar lui-même ; dans ces deux derniers cas, le mobile du rôle imaginaire est la « vérité ». Nous avons ici les trois termes d'un code que nous appellerons, peut-être provisoirement, le code de la *communication*. Sans doute, entre ces trois rôles, il y a un autre langage, celui de l'inconscient, qui ne s'énonce ni dans la science, ni dans la littérature ; mais ce langage-là, qui est à la lettre le langage de l'interdit, ne dit pas Je : notre grammaire, avec ses trois personnes, n'est jamais directement celle de l'inconscient.

(6) « Succinctement, les voici : »

a. Annoncer ce qui suit relève du métalangage (et du code rhétorique) ; c'est la borne qui marque le début d'une histoire dans l'histoire.

b. Succinctement emporte trois connotations mêlées et indécidables : 1. « N'ayez pas peur, ce ne sera pas trop long » : c'est, dans le code narratif, le mode du *phatique* (repéré par

Jakobson), dont la fonction est de retenir l'attention, de maintenir le contact ; 2. « Ce sera bref parce que je m'en tiendrai strictement aux faits » : c'est le code scientifique, qui permet d'énoncer le « dépouillement » du savant, la supériorité de l'instance du fait sur l'instance du discours ; 3. se targuer de parler brièvement, c'est, d'une certaine façon, revendiquer contre la parole, limiter le supplément du discours, c'est-à-dire le symbolique ; c'est parler le code de l'asymbolique.

(7) « *Mon attention, dans ces trois dernières années, avait été à plusieurs reprises attirée vers le magnétisme ;* »

a. Dans tout récit, il faut surveiller le code chronologique ; ici, dans ce code (*trois dernières années*), deux valeurs se mêlent ; la première est en quelque sorte naïve ; on note l'un des éléments temporels de l'expérience qui va être menée : le temps de sa préparation ; la seconde n'a pas de fonction diégétique, opératoire (cela se voit bien par l'épreuve de commutation ; si le narrateur avait dit *sept années* au lieu de *trois*, cela n'aurait eu aucune incidence sur l'histoire) ; il s'agit donc d'un pur effet de réel : le nombre connote emphatiquement la vérité du fait : ce qui est *précis* est réputé *réel* (illusion d'ailleurs, puisqu'il existe, bien connu, un délire des chiffres). Notons que linguistiquement le mot *dernier* est un « shifter », un embrayeur : il renvoie à la situation de l'énonciateur dans le temps ; il renforce donc la présence du témoignage qui va suivre.

b. Ici commence une longue séquence actionnelle, ou tout au moins une séquence bien fournie en termes ; son objet est la mise en route d'une expérience (nous sommes sous l'alibi de la science expérimentale) ; cette mise en route, structurellement, n'est pas l'expérience elle-même ; c'est un *programme* expérimental. Cette séquence vaut en fait pour la *formulation* de l'énigme, qui a été déjà posée à plusieurs reprises (« il y a énigme »), mais qui n'a pas encore été formulée. Pour ne pas alourdir le compte rendu de l'analyse, nous coderons à part le « Programme », étant entendu que toute la séquence, par procuration, vaut pour un terme du code de l'Énigme. Dans cette séquence « Programme », nous avons ici le premier terme : position du champ scientifique de l'expérience, le magnétisme.

c. La référence au magnétisme est extraite d'un code culturel, très insistant dans cette partie du XIX^e siècle. A la suite de Mesmer (en anglais, « magnétisme » peut se dire « *mesmerism* ») et du marquis Armand de Puységur, qui avait découvert que le magnétisme pouvait provoquer le somnambulisme, magnétiseurs et sociétés de magnétisme s'étaient multipliés en France (vers 1820) ; en 1829, on avait pu, paraît-il, procéder à l'ablation indolore d'une tumeur sous hypnose ; en 1845, année de notre conte, Braid, de Manchester, codifie l'hypnotisme en provoquant une fatigue nerveuse par contemplation d'un objet brillant ; en 1850, au Mesmeric Hospital de Calcutta, on obtient des accouchements sans douleur. On sait que, par la suite, Charcot classa les états hypnotiques et circonscrivit l'hypnotisme à l'hystérie (1882), mais que, depuis, l'hystérie, comme entité clinique, a disparu des hôpitaux (à partir du moment où l'on cessa de l'observer). 1845 marque le sommet de l'illusion scientifique : on croit à une réalité physiologique de l'hypnose (encore que Poe, pointant la « nervosité » de Valdemar, peut laisser entendre la prédisposition hystérique du sujet).

d. Thématiquement, le magnétisme connote (du moins à cette époque) une idée de *fluide* : il y a *passage* de quelque chose d'un sujet à l'autre ; il y a un entre-dit (un interdit) entre le narrateur et Valdemar : c'est le code de la communication.

(8) « *et, il y a environ neuf mois, cette pensée frappa presque soudainement mon esprit, que, dans la série des expériences faites jusqu'à présent, [...]* »

a. Le code chronologique (*neuf mois*) tombe sous les mêmes remarques que celles qui ont été faites en (7) a.

b. Voici le second terme de la séquence « Programme » : un domaine a été choisi en (7) b, le magnétisme ; il est maintenant découpé ; un problème particulier va être isolé.

(9) « [...] *il y avait une très remarquable et très inexplicable lacune :* »

a. La structure du « Programme » continue à s'énoncer : voici le troisième terme : l'expérience qui n'a pas été encore faite — et donc, pour tout savant soucieux de recherche, qui est à faire.

b. Ce manque expérimental n'est pas un simple « oubli », ou du

moins cet oubli est fortement significatif : c'est tout simplement l'oubli de la Mort ; il y a eu un tabou (qui va être levé, dans la plus profonde horreur) ; la connotation appartient au code symbolique.

(10) « — *personne n'avait encore été magnétisé in articulo mortis.* »

a. Quatrième terme de la séquence « Programme » : le contenu de la lacune (il y a évidemment prélèvement du rapport entre l'assertion de la lacune et sa définition dans le code rhétorique : annoncer/préciser).

b. Le latin (*in articulo mortis*), langue juridique et médicale, produit un effet de scientificité (code scientifique), mais aussi, par l'intermédiaire d'un euphémisme (dire dans une langue peu connue quelque chose qu'on n'ose pas dire dans la langue courante), désigne un tabou (code symbolique). Il semble bien que, dans la Mort, ce qui est essentiellement tabou, c'est le passage, le seuil, le « mourir » ; la vie et la mort sont des états relativement classés, ils entrent d'ailleurs en opposition paradigmatique, ils sont pris en charge par le sens, ce qui est toujours pacifiant ; mais la transition des deux états, ou plus exactement, comme ce sera le cas ici, leur *empiètement*, déjoue le sens, engendre l'horreur : il y a transgression d'une antithèse, d'une classification.

(11) « *Restait à savoir [...]* »

Le détail du « Programme » est annoncé (code rhétorique et séquence actionnelle « Programme »).

(12) « *d'abord, si dans un pareil état existait chez le patient une réceptibilité quelconque de l'influx magnétique ;* »

a. Dans la séquence « Programme », c'est le premier monnayage de l'annonce faite en (11) : il s'agit d'un premier problème à élucider.

b. Ce problème I titre lui-même une séquence organisée (ou sous-séquence du « Programme ») ; nous en avons ici le premier terme : la formulation du problème ; son objet est l'être même de la communication magnétique : existe-t-elle, oui ou non ? (il y sera répondu affirmativement en (78) : la distance de texte, fort longue, qui sépare la question de la réponse, est spécifique de la structure

narrative : elle autorise et même oblige à construire soigneusement les séquences, dont chacune est un fil qui se tresse avec ses voisines).

(13) « *en second lieu, si, dans le cas d'affirmative, elle était atténuée ou augmentée par la circonstance ;* »

a. Dans la séquence « Programme », prend place ici le second problème (on notera que le problème II est lié au problème I par une logique implicite : *si oui...*, *alors ; si non, c'est toute l'histoire qui tomberait ; l'alternative, selon l'instance du discours, est donc truquée*).

b. Seconde sous-séquence de « Programme » : c'est le problème II : le premier problème concernait l'être du phénomène ; le second concerne sa *mesure* (tout ceci est très « scientifique ») ; la réponse à la question sera donnée en (82) ; la réceptivité est augmentée : « *Autrefois, quand j'avais tenté ces expériences avec le patient, elles n'avaient jamais pleinement réussi... mais à mon grand étonnement [...]* ».

(14) « *troisièmement, jusqu'à quel point et pour combien de temps les empiètements de la mort pouvaient être arrêtés par l'opération.* »

a. C'est le problème III posé par le « Programme ».

b. Ce problème III est, comme les autres, formulé — cette formulation sera reprise emphatiquement en (17) ; la formulation implique deux sous-questions : 1. jusqu'à quel point l'hypnose permet-elle à la vie d'empiéter sur la mort ? La réponse est donnée en (110) : *jusqu'au langage inclus ; 2. pour combien de temps ?* A cette question il ne sera pas répondu directement : l'empiètement de la vie sur la mort (la survie du mort hypnotisé) cessera au bout de sept mois, mais ce sera par l'intervention arbitraire de l'expérimentateur. On peut donc supposer : infimement, ou tout au moins indéfiniment dans les limites de l'observation.

(15) « *Il y avait d'autres points à vérifier,* »

Le « Programme » mentionne d'autres problèmes possibles à poser à propos de l'expérience prévue, sous une forme globale. La phrase équivaut au *et cetera*. Valéry disait que, dans la nature, il n'y avait pas de *et cetera* ; on peut ajouter : dans l'inconscient non

plus. En fait, le *et cetera* n'appartient qu'au discours *semblant* : d'une part, il semble jouer le jeu scientifique du grand programme d'expérimentation, c'est un opérateur de pseudo-réal ; d'autre part, en gazant, en esquivant les autres problèmes, il renforce le sens des questions préalablement énoncées : le symbolique fort a été prononcé, le reste n'est, sous l'instance du discours, qu'une comédie.

(16) « *mais ceux-ci excitaient le plus ma curiosité.* »

Dans le « Programme », il s'agit d'un rappel global des trois problèmes (le « rappel », ou le « résumé », comme l'« annonce », sont des termes du code rhétorique).

(17) « — *particulièrement le dernier, à cause du caractère immensément grave de ses conséquences.* »

a. Une emphase (terme du code rhétorique) est portée sur le problème III.

b. Encore deux codes indécidables : 1. scientifiquement, l'enjeu est le recul d'une donnée biologique, la mort ; 2. symboliquement, c'est la transgression du sens qui oppose la Vie à la Mort.

Analyse actionnelle des lexies 18 à 102

Parmi toutes les connotations que nous avons rencontrées, ou tout au moins repérées, dans ce début du conte de Poe, certaines ont pu être définies comme les termes progressifs de séquences d'actions narratives ; on reviendra pour finir sur les différents codes qui ont été mis au jour par l'analyse, dont précisément le code actionnel. En attendant cet éclaircissement théorique, nous pouvons isoler ces séquences d'actions et nous en servir pour rendre compte à moindres frais (en gardant cependant une portée structurale à notre propos) de la suite de l'histoire. En effet, on le comprendra, il n'est pas possible d'analyser minutieusement (encore moins exhaustivement : l'analyse textuelle n'est jamais et ne veut jamais être exhaustive) tout le conte de Poe : ce serait trop

long ; nous comptons cependant reprendre l'analyse textuelle de quelques lexies au point culminant de l'œuvre (lexies 103-110). Pour joindre le fragment que nous avons analysé et celui que nous allons analyser, sur le plan de l'intelligibilité, il nous suffira d'indiquer les principales séquences actionnelles qui partent et se développent (mais ne se terminent pas forcément) entre la lexie 18 et la lexie 102. Nous ne pouvons malheureusement, faute de place, donner le texte de Poe qui sépare nos deux fragments, non plus que la numérotation des lexies intermédiaires ; nous ne donnons que les séquences actionnelles (sans même d'ailleurs pouvoir en relever le détail terme à terme), au détriment des autres codes, plus nombreux et certainement plus intéressants, essentiellement parce que ces séquences constituent, par définition, l'armature *anecdote* de l'histoire (je ferai une légère exception pour le code chronologique, en indiquant, par une notation initiale ou finale, le moment du récit où se situe le départ de chaque séquence).

I. *Programme* : la séquence a commencé et s'est largement développée dans le fragment analysé. Les problèmes posés par l'expérience projetée sont connus. La séquence se poursuit et se clôt par le choix du sujet (du patient) nécessaire à l'expérience : ce sera M. Valdemar (la position du programme se situe neuf mois avant le moment de la narration).

II. *Magnétisation* (ou plutôt, si l'on permet ce néologisme très lourd : magnétisabilité). Avant de choisir M. Valdemar pour sujet de l'expérience, P. a testé sa réceptibilité magnétique ; elle existe, mais les résultats sont néanmoins décevants : l'obéissance de M. V. comporte des résistances. La séquence énumère les termes de ce test, antérieur à la décision d'expérience et dont la situation chronologique n'est pas précisée.

III. *Mort médicale* : les séquences actionnelles sont le plus souvent distendues, entrelacées d'autres séquences. En nous informant du mauvais état de santé de M. V. et du pronostic fatal porté par les médecins, le récit amorce une très longue séquence qui court tout le long de l'histoire et ne s'achèvera qu'à la dernière lexie (150), avec la liquéfaction du corps de M. V. Les épisodes en sont nombreux, entrecoupés, mais cependant *scientifiquement* logiques : santé mauvaise, diagnostic, condamnation, détérioration,

agonie, mortification (signes physiologiques de mort) — c'est à ce moment de la séquence que se placera notre seconde analyse textuelle —, désintégration, liquéfaction.

IV. *Contrat* : P. propose à M. Valdemar de l'hypnotiser lorsqu'il parviendra au seuil de la mort (puisqu'il se sait condamné) et M. V. accepte ; il y a contrat entre le sujet et l'expérimentateur : conditions, proposition, acceptation, conventions, décision d'exécution, enregistrement officiel devant des médecins (ce dernier point constitue une sous-séquence).

V. *Catalepsie* (sept mois avant le moment de la narration, un samedi à 7 h 55) : les derniers moments de M. V. étant arrivés et l'expérimentateur ayant été prévenu par le patient lui-même, P. commence l'hypnose *in articulo mortis*, conformément au Programme et au Contrat. Cette séquence peut s'intituler *Catalepsie* ; elle comporte, entre autres termes : passes magnétiques, résistances du sujet, signes d'état cataleptique, contrôle par l'expérimentateur, vérification par les médecins (les actions de cette séquence occupent 3 heures : il est 10 h 55).

VI. *Interrogation I* (Dimanche, 3 heures du matin) : P. interroge M. Valdemar sous hypnose à quatre reprises ; il est pertinent d'identifier chaque séquence interrogative par la réponse que fait M. Valdemar hypnotisé. A cette première interrogation, la réponse est : *je dors* (les séquences interrogatives comportent canoniquement l'annonce de la question, la question, le retard ou la résistance à répondre et la réponse).

VII. *Interrogation II* : cette interrogation suit de peu la première. M. Valdemar répond alors : *je meurs*.

VIII. *Interrogation III* : l'expérimentateur interroge de nouveau M. Valdemar mourant et hypnotisé (« dormez-vous toujours ? ») ; celui-ci répond en liant les deux premières réponses qu'il a déjà faites : *je dors, je meurs*.

IX. *Interrogation IV* : P. tente d'interroger une quatrième fois M. V. ; il renouvelle sa question (M. V. y répondra à partir de la lexie 105, cf. *infra*).

Nous arrivons alors au point du récit où nous allons reprendre l'analyse textuelle, lexie par lexie. Entre l'*Interrogation III* et le début de l'analyse qui va suivre, intervient un terme important de

la séquence « *mort médicale* » : c'est la mortification de M. Valdemar (101-102). M. Valdemar, sous hypnose, est désormais *mort*, médicalement parlant. On sait que récemment, à l'occasion des transplantations d'organes, le diagnostic de mort a été remis en question : il faut aujourd'hui le témoignage de l'électro-encéphalographie. Pour attester la mort de M. V., Poe, lui, rassemble (en 101 et 102) tous les signes cliniques qui attestent scientifiquement la mort d'un patient à son époque : yeux découverts et révulsés, peau cadavéreuse, extinction des taches hectiques, chute, détente de la mâchoire, langue noire, hideur générale qui détermine une reculade des assistants loin du lit (on notera une fois de plus la tresse des codes : tous ces signes médicaux sont aussi des éléments d'horreur ; ou plutôt, l'horreur est toujours donnée sous l'alibi de la science : le code scientifique et le code symbolique sont actualisés en même temps, d'une façon indéfinissable).

M. Valdemar médicalement mort, le récit devrait finir : la mort du héros (sauf cas de résurrection religieuse) clôt l'histoire. La relance de l'anecdote (à partir de la lexie 103) apparaît donc à la fois comme une *nécessité* narrative (pour que le texte continue) et un *scandale* logique. Ce scandale est celui du *supplément* : pour qu'il y ait supplément de récit, il faudra qu'il y ait supplément de vie : une fois de plus, le récit *vaut pour* la vie.

Analyse textuelle des lexies 103 à 110

(103) « *Je sens maintenant que je suis arrivé à un point de mon récit où le lecteur révolté me refusera toute croyance. Cependant, mon devoir est de continuer.* »

a. Nous savons que l'annonce d'un discours à venir est un terme du code rhétorique (et du code métalinguistique) ; nous connaissons aussi la valeur « apéritive » de cette connotation.

b. *Devoir* dire les faits, sans se soucier des désagréments, fait partie du code de déontologie scientifique.

c. La promesse d'un « réel » incroyable fait partie du champ du récit considéré comme une marchandise ; cela hausse le « prix » du

récit ; on a donc ici, dans le code général de la communication, un sous-code, celui de l'échange, dont tout récit est un terme, cf. (5) b.

(104) « *Il n'y avait plus dans M. Valdemar le plus faible symptôme de vitalité ; et concluant qu'il était mort, nous le laissons aux soins des gardes-malades, [...]* »

Dans la longue séquence de la « Mort médicale », que nous avons signalée, la mortification a été notée en (101) : elle est ici confirmée ; en (101), l'état de mort de M. Valdemar avait été décrit (à travers un tableau d'indices) ; il est ici asserté par le moyen d'un métalangage.

(105) « *quand un fort mouvement de vibration se manifesta dans la langue. Cela dura pendant une minute peut-être. A l'expiration de cette période, [...]* »

a. Le code chronologique (« une minute ») soutient deux effets : un effet de réel-précision — cf. (7) a — et un effet dramatique : le surgissement laborieux de la voix, l'accouchement du cri rappelle le combat de la vie et de la mort : la vie essaie de se dégager de l'engluement de la mort, elle se débat (ou plutôt ici c'est la mort qui n'arrive pas à se dégager de la vie : n'oublions pas que M. V. est mort : il n'a pas à retenir la vie mais à retenir la mort).

b. Peu avant le moment où nous sommes parvenus, P. a interrogé (une quatrième fois) M. V. ; et avant qu'il ne réponde, il est cliniquement mort. Cependant, la séquence *Interrogation IV* n'est pas close (c'est ici qu'intervient le *supplément* dont nous avons parlé) : le mouvement de la langue indique que M. V. va parler. Il faut donc construire la séquence ainsi : *question (100)/(mort médicale)/effort de réponse* (la séquence va encore se poursuivre).

c. Il y a de toute évidence un symbolisme de la langue. La langue, c'est la parole (couper la langue, c'est mutiler le langage, comme on le voit dans la cérémonie symbolique du châtement des blasphémateurs) ; de plus, la langue a quelque chose de viscéral (d'intérieur) et en même temps de phallique. Ce symbolisme général est ici renforcé du fait que la langue qui se meut s'oppose

(paradigmatiquement) à la langue noire et boursoufflée du mort médical (101). C'est donc la vie viscérale, la vie profonde qui est assimilée à la parole, et la parole elle-même est fétichisée sous les espèces d'un organe phallique qui entre en vibration, dans une sorte de pré-orgasme : la vibration d'une minute est le désir de jouissance et le désir de parole : c'est le mouvement du *Désir pour arriver à quelque chose*.

(106) « [...] *des mâchoires distendues et immobiles jaillit une voix, [...]* »

a. La séquence *Interrogation IV* se poursuit peu à peu, avec un grand détail du terme global « Réponse ». Certes, les retards de réponse sont bien connus de la grammaire du Récit ; mais ils ont en général une valeur psychologique ; ici, le retard (et le détail qu'il entraîne) est purement physiologique : c'est le surgissement de la voix, filmé et enregistré au ralenti.

b. La voix vient de la langue (105), les mâchoires ne sont que des portes ; elle ne vient pas des dents : la voix qui se prépare n'est pas dentale, externe, civilisée (le dentalisme appuyé d'une prononciation est un signe de « distinction »), mais interne, viscérale, musculaire. La culture valorise le net, l'osseux, le distinct, le clair (les dents) ; la voix du mort, elle, part du pâteux, du magma musculaire interne, de la *profondeur*. Structuralement, on a ici un terme du code symbolique.

(107) « [...] — *une voix telle que ce serait folie d'essayer de la décrire. Il y a cependant deux ou trois épithètes qui pourraient lui être appliquées comme des à peu près : ainsi je puis dire que le son était âpre, déchiré, caverneux ; mais le bideux total n'est pas définissable, par la raison que de pareils sons n'ont jamais burlé dans l'oreille de l'humanité.* »

a. Le code métalinguistique est ici présent, par un discours sur la difficulté de tenir un discours ; d'où l'usage de termes franchement métalinguistiques : *épihètes, définir, décrire*.

b. Le symbolisme de la Voix se déploie : elle a deux caractères : l'interne (*caverneux*) et le discontinu (*âpre, déchiré*) : ceci prépare une contradiction logique (garantie de surnaturel) : le contraste entre le *déchiré* et le *glutineux* (108), cependant que l'interne accrédite une sensation de distance (108).

(108) « Il y avait cependant deux particularités qui — je le pensai alors et je le pense encore, — peuvent être justement prises comme caractéristiques de l'intonation, et qui sont propres à donner quelque idée de son étrangeté extra-terrestre. En premier lieu, la voix semblait parvenir à nos oreilles — aux miennes du moins, — comme d'une très-lointaine distance ou de quelque abîme souterrain. En second lieu, elle m'impressionna (je crains, en vérité, qu'il ne me soit impossible de me faire comprendre) de la même manière que les matières glutineuses ou gélatineuses affectent le sens du toucher.

« J'ai parlé à la fois du son et de la voix. Je veux dire que le son était d'une syllabisation distincte, et même terriblement, effroyablement distincte. »

a. Il y a ici plusieurs termes du code métalinguistique (rhétorique) : l'annonce (deux caractéristiques), le résumé (*j'ai parlé*) et la précaution oratoire (*Je crains qu'il ne me soit impossible de me faire comprendre*).

b. Le champ symbolique de la Voix s'étend, par la reprise des *à peu près* de la lexie 107 : 1. le *lointain* (la distance absolue) : la voix est lointaine *parce pour que* la distance entre la Mort et la Vie sont/soient totales (le *parce que* implique un mobile qui appartient au réel, à ce qui est « derrière » le papier ; le *pour que* renvoie à l'exigence du discours qui veut continuer, survivre en tant que discours ; en notant *parce que/pour que*, nous acceptons le tourniquet des deux instances, celle du réel et celle du discours, nous attestons la duplicité structurale de toute écriture). La distance (entre la Vie et la Mort) est affirmée *pour être mieux niée* : elle permet la transgression, l'« empiètement », dont la description est l'objet même du conte ; 2. le *souterrain* : la thématique de la Voix est en général double, contradictoire : tantôt elle est la chose légère, la chose-oiseau qui s'envole avec la vie, tantôt elle est la chose lourde, caverneuse, qui vient d'en-bas : c'est la voix attachée, ancrée comme une pierre ; c'est là un vieux thème mythique : la voix chthonienne, la voix d'outre-tombe (c'est le cas ici) ; 3. le discontinu est fondateur de langage ; il y a donc effet surnaturel à entendre un langage gélatineux, glutineux, pâteux ; la notation a double valeur : d'une part, elle souligne l'étrangeté de ce langage qui est contraire à la structure même du langage ; et, d'autre part, elle additionne les malaises, des dysphories : le déchiré et le collant, le gluant (cf. la suppuration des paupières au moment où le

mort est ramené de l'hypnose au réveil, c'est-à-dire va entrer dans la vraie mort, 133) ; 4. la *syllabisation distincte* constitue la prochaine parole du Mort comme un langage plein, complet, adulte, comme une essence de langage, et non comme un langage bredouillé, approximatif, balbutié, un langage mineur, embarrassé de non-langage ; d'où l'effroi et le terrible : il y a une contradiction béante entre la Mort et le Langage ; le contraire de la Vie n'est pas la Mort (ce qui est un stéréotype), c'est le Langage : il est indécidable si Valdemar est vivant ou mort ; ce qui est sûr, c'est qu'il parle, sans qu'on puisse rapporter sa parole à la Mort ou à la Vie.

c. Notons un artifice qui appartient au code chronologique : *Je le pensai et je le pense encore* : il y a ici co-présence de trois temporalités : temps de l'histoire, de la diégèse (« je le pensai »), temps de l'écriture (« je le pense au moment où je l'écris »), temps de la lecture (entraînés par le présent de l'écriture, nous le pensons nous-mêmes au moment où nous le lisons). L'ensemble produit un effet de réel.

(109) « M. Valdemar parlait, évidemment pour répondre à la question que je lui avais adressée quelques minutes auparavant. Je lui avais demandé, on s'en souvient, s'il dormait toujours. »

a. L'Interrogation IV est toujours en cours : la question est ici rappelée (cf. 100), la réponse est annoncée.

b. La parole du mort hypnotisé est la réponse même au problème III, posé en (14) : *jusqu'à quel point l'hypnose peut-elle arrêter la mort ?* Il est ici répondu à ce problème : *jusqu'au langage*.

(110) « Il disait maintenant : — Oui, — non, — j'ai dormi, — et maintenant, — maintenant, je suis mort. »

Du point de vue structural, cette lexie est simple : c'est le terme « réponse » (« Je suis mort ») de l'Interrogation IV. Cependant, hors de la structure diégétique (présence de la lexie dans une séquence actionnelle), la connotation du mot (*je suis mort*) est d'une richesse inépuisable. Certes, il existe de nombreux récits mythiques où le mort parle ; mais c'est pour dire : « je suis vivant ». Il y a, ici, un véritable *hapax* de la grammaire narrative, mise en scène de la *parole impossible en tant que parole* : *je suis mort*. Essayons de déplier quelques-unes de ces connotations :

1. On a déjà relevé le thème de l'empîement (de la Vie sur la Mort) ; l'empîement est un trouble paradigmatique, un trouble du sens ; dans le paradigme *Vie/Mort*, la barre se lit normalement « contre » (*versus*) ; il suffirait de la lire « sur », pour que l'empîement se produise et que le paradigme soit détruit ; c'est ce qui se passe ici ; il y a morsure induite d'un espace sur l'autre. L'intéressant est que l'empîement vient ici au niveau du langage. L'idée que le mort puisse continuer à agir une fois mort est banale ; c'est ce que dit le proverbe « Le mort saisit le vif », c'est ce que disent les grands mythes du remords ou de la vengeance posthume ; c'est ce que dit comiquement la boutade de Forneret : « La mort apprend à vivre aux gens incorrigibles » ; mais, ici, l'action du mort est une pure action de langage et, ce qui est un comble, ce langage ne sert à rien, il ne vient pas en vue d'une action sur les vivants, il ne dit rien sinon lui-même, il se désigne tautologiquement ; avant de dire « je suis mort », la voix dit simplement « je parle » ; c'est un peu comme un exemple de grammaire qui ne renvoie à rien d'autre qu'au langage ; l'inutilité de la profération fait partie du scandale : il s'agit d'affirmer une essence qui n'est pas à sa place (le déplacé est la forme même du symbolique).

2. Un autre scandale de l'énonciation, c'est le retournement de la métaphore en lettre. Il est en effet banal d'énoncer la phrase « je suis mort ! » : c'est ce que dit la femme qui a fait tout l'après-midi des courses au Printemps, qui est allée chez son coiffeur, etc. Le renversement de la métaphore en lettre, précisément pour cette métaphore-là, est impossible : l'énonciation « je suis mort », selon la lettre, est forclosse (alors que « je dors » restait littéralement possible dans le champ du sommeil hypnotique). Il s'agit donc, si l'on veut, d'un scandale de langage.

3. Il s'agit aussi d'un scandale de la langue (et non plus du discours). Dans la somme idéale de tous les énoncés possibles de la langue, l'accolement de la première personne (*Je*) et de l'attribut « mort » est précisément celui qui est radicalement impossible : c'est le point vide, la tache aveugle de la langue, que le conte vient très exactement occuper. Ce qui est dit n'est rien d'autre que cette impossibilité : la phrase n'est pas descriptive, elle n'est pas constative, elle ne livre aucun autre message que celui de sa propre profération : on peut dire en un sens qu'il s'agit ici d'un

performatif, mais tel, certes, que ni Austin ni Benveniste ne l'avaient prévu dans leurs analyses (rappelons que le performatif est ce mode d'énonciation selon lequel l'énoncé ne renvoie qu'à sa profération : *je déclare la guerre* ; les performatifs sont toujours, par force, à la première personne, sinon ils glisseraient vers le constatif : *il déclare la guerre*) ; ici, la phrase induit performe une impossibilité.

4. Du point de vue proprement sémantique, la phrase « Je suis mort » asserte en même temps deux contraires (la Vie, la Mort) : c'est un énantiosème, mais, encore une fois, lui-même unique : le signifiant exprime un signifié (la Mort) qui est contradictoire avec sa profération. Et pourtant, il faut encore aller plus loin : il ne s'agit pas d'une simple dénégation, au sens psychanalytique, « je suis mort » voulant dire alors « je ne suis pas mort », mais plutôt d'une affirmation-négation : « je suis mort et pas mort » ; c'est là le paroxysme de la transgression, l'invention d'une catégorie inouïe : le *vrai-faux*, le *oui-non* ; la *mort-vie* est pensée comme un *entier* indivisible, incombinaison, non dialectique, car l'antithèse n'implique que aucun troisième terme ; ce n'est pas une entité bi-face, mais un terme un et nouveau.

5. Sur le « Je suis mort », une réflexion psychanalytique est encore possible. On a dit que la phrase accomplissait un retour scandaleux à la lettre. Cela veut dire que la Mort, comme refoulé primordial, fait irruption directement dans le langage ; ce retour est radicalement traumatique, comme le montre plus loin l'image de l'explosion (147 : « les cris de "Mort ! Mort !" qui faisaient littéralement explosion sur la langue et non sur les lèvres du sujet... ») : la parole « Je suis mort » est un tabou explosé. Or, si le symbolique est le champ de la névrose, le retour de la lettre, qui implique la forclusion du symbole, ouvre l'espace de la psychose : en ce point de la nouvelle, tout symbole cesse, toute névrose aussi, c'est la psychose qui entre dans le texte, par la forclusion spectaculaire du signifiant : l'*extraordinaire* de Poe est bien celui de la folie.

D'autres commentaires sont possibles, notamment celui de Jacques Derrida¹. Je m'en suis tenu à ceux que l'on peut tirer de

1. *La Voix et le Phénomène*, p. 60-61. [Paris, PUF, 4^e éd. 1983.]

l'analyse structurale, en essayant de montrer que la phrase inouïe « Je suis mort » n'est nullement l'énoncé incroyable, mais bien plus radicalement l'énonciation impossible.

Avant d'en venir à des conclusions méthodologiques, je rappellerai, sur un plan purement anecdotique, la fin de la nouvelle : Valdemar reste mort sous hypnose pendant sept mois ; avec l'accord des médecins, P. décide alors de le réveiller ; les passes réussissent et un peu de couleur revient aux joues de Valdemar ; mais, tandis que P. essaie d'activer le réveil du sujet en intensifiant les passes, les cris de « Mort ! Mort ! Mort ! » explosent sur sa langue et, d'un seul coup, tout son corps se dérobe, s'émiette, se pourrit sous les mains de l'expérimentateur, ne laissant plus qu'une « masse dégoûtante et quasi liquide, — une abominable putréfaction ».

Conclusions méthodologiques

Les remarques qui serviront de conclusion à ces fragments d'analyse ne seront pas forcément « théoriques » ; la théorie n'est pas abstraite, spéculative : l'analyse elle-même, quoique portant sur un texte contingent, était déjà théorique, en ce sens qu'elle observait (c'était là son but) un langage en train de se faire. C'est dire — ou c'est rappeler — que nous n'avons pas procédé à une explication du texte : nous avons simplement essayé de saisir le récit au fur et à mesure qu'il se construisait (ce qui implique à la fois structure et mouvement, système et infini). Notre structuration ne va pas au-delà de celle qu'accomplit spontanément la lecture. Il ne s'agit donc pas, pour conclure, de livrer la « structure » du conte de Poe, encore moins celle de tout récit, mais seulement de revenir, d'une façon plus libre, moins attachée au déroulement progressif du texte, sur les principaux codes que nous avons repérés.

Le mot *code* lui-même ne doit pas être entendu, ici, au sens rigoureux, scientifique, du terme. Les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations

qui imposent une certaine idée de structure ; l'instance du code, pour nous, est essentiellement culturelle : les codes sont certains types de *déjà-vu*, de *déjà-lu*, de *déjà-fait* : le code est la forme de ce *déjà* constitutif de l'écriture du monde.

Bien que tous les codes soient en fait culturels, il en est cependant un, parmi ceux que nous avons rencontrés, que nous appellerons par privilège *code culturel* : c'est le code du savoir, ou plutôt des savoirs humains, des opinions publiques, de la culture telle qu'elle est transmise par le livre, par l'enseignement et, d'une façon plus générale, plus diffuse, par toute la socialité ; ce code a pour référence le savoir, en tant que corps de règles élaborées par la société. Nous avons rencontré plusieurs de ces codes culturels (ou plusieurs sous-codes du code culturel général) : le code scientifique, qui prend appui (dans notre conte) à la fois sur les préceptes de l'expérimentation et sur les principes de la déontologie médicale ; le code rhétorique, qui rassemble toutes les règles sociales du *dire* : formes codées du récit, formes codées du discours (annonce, résumé, etc.) : l'énonciation métalinguistique (le discours parle de lui-même) fait partie de ce code ; le code chronologique : la « datation », qui nous paraît aujourd'hui naturelle, objective, est en fait une pratique très culturelle — ce qui est normal puisqu'elle implique une certaine idéologie du temps (le temps « historique » n'est pas le même que le temps « mythique ») : l'ensemble des repères chronologiques constitue donc un code culturel fort (une manière historique de découper le temps à des fins de dramatisation, de semblance scientifique, d'effet de réel) ; le code socio-historique permet de mobiliser, dans l'énonciation, toute la connaissance infuse que nous avons de notre temps, de notre société, de notre pays (le fait de dire *M. Valdemar* — et non *Valdemar* —, on se le rappelle, y prend place). Il ne faut pas s'inquiéter de ce que nous puissions constituer en code des notations extrêmement banales : c'est au contraire leur banalité, leur insignifiance apparentes qui les prédisposent au code, tel que nous l'avons défini : un corps de règles si usées que nous les prenons pour des traits de nature ; mais, si le récit en sortait, il deviendrait très vite *illisible*.

Le code de la communication pourrait aussi être appelé code de la destination. La *communication* doit être entendue dans un sens

restreint ; elle ne couvre pas toute la *signification* qui est dans un texte, encore moins sa *signifiance* ; elle désigne seulement tout rapport qui, dans le texte, est énoncé comme *adresse* (c'est le cas du code « phatique », chargé d'accrocher le rapport entre le narrateur et le lecteur), ou comme *échange* (le récit s'échange contre la vérité, contre la vie). En somme, *communication* doit s'entendre ici dans un sens économique (communication, circulation des marchandises).

Le champ *symbolique* (« champ » est ici moins raide que « code ») est, bien sûr, très vaste ; d'autant que nous prenons ici le mot « symbole » dans le sens le plus général possible, sans nous embarrasser d'aucune de ses connotations habituelles ; le sens auquel nous nous référons est proche de celui de la psychanalyse : le symbole, c'est en somme ce trait de langage qui *déplace* le corps et laisse « entrevoir » une autre scène que celle de l'énonciation, telle que nous croyons la lire ; l'armature symbolique, dans le conte de Poe, est évidemment la transgression du tabou de la Mort, le trouble de classification, ce que Baudelaire a traduit (très bien) par l'*empiètement* de la Vie sur la Mort (et non, banalement, de la Mort sur la Vie) ; la subtilité du conte vient en partie de ce que l'énonciation semble partir d'un narrateur *asymbolique*, qui a revêtu le rôle du savant objectif, attaché au fait seul, étranger au symbole (qui ne manque pas de revenir en force dans la nouvelle).

Ce que nous avons appelé le code des *actions* soutient l'armature anecdotique du récit ; les actions, ou les énonciations qui les dénotent, s'organisent en séquences ; la séquence a une identité *approximative* (on ne peut déterminer son contour avec rigueur ni d'une façon irrécusable) ; elle se justifie de deux façons : parce que l'on est entraîné spontanément à lui donner un nom générique (par exemple un certain nombre de notations, la mauvaise santé, la détérioration, l'agonie, la mortification du corps, sa liquéfaction, se groupent naturellement sous une idée stéréotypée, celle de « Mort médicale »), et puis parce que les termes de la séquence actionnelle sont liés entre eux (de l'un à l'autre, puisqu'ils se succèdent le long du récit) par une apparence de logique ; nous voulons dire par là que la logique qui institue la séquence actionnelle est, d'un point de vue scientifique, très impure ; c'est

seulement un semblant de logique, qui vient non des lois du raisonnement formel, mais de nos habitudes de raisonner, d'observer : c'est une logique endoxale, culturelle (il nous apparaît « logique » qu'un diagnostic sévère suive la constatation d'un mauvais état de santé) ; de plus, cette logique se confond avec la chronologie : ce qui vient *après* nous apparaît comme *causé par*. La temporalité et la causalité, bien que, dans le récit, elles ne soient jamais pures, nous paraissent fonder une sorte de *naturalité*, d'intelligibilité, de lisibilité de l'anecdote : elles nous permettent par exemple de la *résumer* (ce que les anciens appelaient l'*argument*, mot à la fois logique et narratif).

Un dernier code a traversé (dès le début) notre conte : celui de l'*Énigme*. Nous n'avons pas eu l'occasion de le voir à l'œuvre, parce que nous n'avons analysé qu'une très petite partie du conte de Poe. Le code de l'Énigme rassemble les termes par l'enchaînement desquels (telle une *phrase* narrative) on pose une énigme, et, après quelques « retards », qui font tout le sel de la narration, on en dévoile la solution. Les termes du code énigmatique (ou herménéutique) sont bien différenciés ; il faut distinguer, par exemple, la *position* de l'énigme (toute notation dont le sens est « il y a énigme ») de la *formulation* de l'énigme (la question est exposée dans sa contingence) ; dans notre conte, l'énigme est posée dans le titre même (la « vérité » est annoncée, mais on ne sait encore sur quelle question), formulée dès le début (c'est l'exposé scientifique des problèmes liés à l'expérience projetée), et même, dès le début, retardée : tout récit a évidemment intérêt à retarder la solution de l'énigme qu'il pose, puisque cette solution sonnera sa propre mort en tant que récit : nous avons vu que le narrateur emploie tout un paragraphe à retarder l'exposé du cas, sous couvert de précautions scientifiques. Quant à la solution de l'énigme, elle n'est pas, ici, d'ordre mathématique ; c'est en somme tout le récit qui répond à la question du début, la question de la vérité (cette vérité peut cependant se condenser en deux points : la profération du « je suis mort » et la liquéfaction brusque du mort au moment de son réveil hypnotique) ; la vérité n'est pas ici l'objet d'une *révélation*, mais d'une *révulsion*.

Tels sont les codes qui ont traversé les fragments que nous avons analysés. C'est volontairement que nous ne les structurons pas

d'avantage, que nous n'essayons pas de distribuer les termes, à l'intérieur de chaque code, selon un schéma logique ou sémiologique ; c'est que, pour nous, les codes ne sont que des *départis de déjà-là*, des amorces d'inter-textualité : le caractère *effiloché* des codes n'est pas ce qui contredit la structure (comme, croit-on, la vie, l'imagination, l'intuition, le désordre, contredisent le système, la rationalité), mais au contraire (c'est l'affirmation fondamentale de l'analyse textuelle) est *partie intégrante de la structure*. C'est cet « effilochage » du texte qui distingue la structure — objet de l'analyse structurale proprement dite — de la structure — objet de l'analyse textuelle que l'on a tenté de pratiquer ici.

La métaphore textile que nous venons d'employer n'est pas fortuite. L'analyse textuelle demande en effet de se représenter le texte comme un *tissu* (c'est d'ailleurs le sens étymologique), comme une tresse de voix différentes, de codes multiples, à la fois entrelacés et inachevés. Un récit n'est pas un espace tabulaire, une structure plane, c'est un volume, une stéréophonie (Eisenstein insistait beaucoup sur le *contre-point* de ses mises en scène, amorçant ainsi une identité du film et du texte) : il y a un *champ d'écoute* du récit écrit ; le mode de présence du sens (sauf peut-être pour les séquences actionnelles) n'est pas le développement, mais l'*éclat* : appels de contact, de communication, positions de contrat, d'échange, éclats des références, des lueurs de savoir, coups plus sourds, plus pénétrants, venus de « l'autre scène », celle du symbolique, discontinu des actions qui se rattachent à une même séquence, mais d'une façon lâche, sans cesse interrompue.

Tout ce « volume » est tiré en avant (vers la fin du récit), provoquant ainsi l'impatience de lecture, sous l'effet de deux dispositions structurales : a. la *distorsion* : les termes d'une séquence ou d'un code sont séparés, tressés d'éléments hétérogènes ; une séquence semble abandonnée (par exemple la dégradation de la santé de Valdemar), mais elle est *reprise* plus loin, parfois beaucoup plus loin ; il y a création d'une attente ; nous pouvons même maintenant définir la séquence : cette microstructure flottante qui construit, non un objet logique, mais une attente et sa résolution ; b. l'*irréversibilité* : malgré le caractère flottant de la structuration, dans le récit classique, lisible (tel le conte de Poe), il y a deux codes qui maintiennent un ordre vectorisé, le code

actionnel (fondé sur un ordre logico-temporel) et le code de l'Enigme (la question se couronne de sa solution) ; ainsi est créée une irréversibilité du récit. C'est évidemment sur ce point que portera la subversion moderne : l'avant-garde (pour garder un mot commode) tente de rendre le texte de part en part réversible, d'expulser le résidu logico-temporel, de s'attaquer à l'*empirie* (logique des comportements, code actionnel) et à la *vérité* (code des énigmes).

Il ne faut cependant pas exagérer la distance qui sépare le texte moderne du récit classique. Nous l'avons vu, dans le conte de Poe, très souvent une même phrase renvoie à deux codes simultanés, sans qu'on puisse choisir quel est le « vrai » (par exemple, le code scientifique et le code symbolique) : le propre du récit, dès lors qu'il parvient à la qualité d'un *texte*, est de nous contraindre à l'*indécidabilité* des codes. Au nom de quoi déciderions-nous ? Au nom de l'auteur ? Mais le récit ne nous donne qu'un énonciateur, un performateur qui est pris dans sa propre production. Au nom de telle ou telle critique ? Toutes sont récusables, emportées par l'histoire (ce qui ne veut pas dire qu'elles sont inutiles : chacune participe, *mais pour une voix seulement*, au volume du texte). L'indécidabilité n'est pas une faiblesse, mais une condition structurale de la narration : il n'y a pas de détermination univoque de l'énonciation : dans un énoncé, plusieurs codes, plusieurs voix sont là, sans précellence. L'écriture est précisément cette perte d'origine, cette perte des « mobiles » au profit d'un volume d'indéterminations ou de surdéterminations : ce volume est précisément la *signifiante*. L'écriture arrive très exactement au moment où la parole cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer *qui parle* et où l'on constate seulement que *ça commence à parler*.

In *Sémiotique narrative et textuelle*,
présenté par Claude Chabrol.
© Librairie Larousse, 1973.