

Jacques Cortès
Président du GERFLINT

Synergies Pologne n°6 - 2009 pp. 15-30

Préambule

Les problèmes qui sont mis en discussion dans cette rencontre sont d'importance puisqu'ils touchent au sens, c'est-à-dire à un événement mystérieux qui ne peut être conçu, dans un contexte sans cesse mobile, que comme une suite ininterrompue de modifications d'amplitude et d'intensité variables. De là à poser que le sens c'est la vie, il n'y a qu'un pas que je veux bien franchir puisque toute vie, qu'elle soit biologique, sociale ou purement spirituelle, ne peut se caractériser que par l'idée de mouvement, de transformation, d'évolution, de mutation, de dépassement, de régénération, de contradiction, d'opposition, de lutte ou de fusion, d'accueil ou de rejet selon un processus toujours complexe que Morin a parfaitement décrit et qu'il me semble donc nécessaire de rappeler ici puisque vous avez placé ce colloque sous le signe de la complexité.

Le paradoxe de votre projet, c'est de vouloir comprendre le sens du mot sens, donc de chercher à « saisir » un objet opiniâtrement fluide. Notez au passage que le verbe « saisir » dans l'usage le plus courant, est l'exact synonyme de « comprendre ». « Saisir » témoigne d'une sorte de volonté plus ou moins consciente d'arrêter la pendule et le mouvement du sens. Dans la question « tu saisis ? », il y a ainsi parfois, une sorte de menace ou d'avertissement. On invite la personne à qui l'on pose la question, à ne pas se tromper sur la portée exacte de ce que l'on veut dire, donc de ne pas chercher des échappatoires sémantiques pour faire comme si le dit admettait des interprétations multiples. « Saisir le sens » est donc une belle métaphore par laquelle on emprisonne arbitrairement (c'est en quelque sorte « le fait du Prince ») dans la cellule d'une signification unique ce que l'on dit, ne laissant au destinataire que le droit de comprendre exactement ce que l'on énonce, pardonnez la vulgarité de ce qui va suivre, « de fermer sa gueule et d'exécuter » comme dit l'article 1 du code de discipline militaire, « sans hésitation ni murmure ».

Si l'on reste sur le rivage des saisies disciplinaires traditionnelles du sens, nous tournerons rapidement en cercle. Il faut donc tenter de définir une méthode ouverte de travail, et pour cela, je propose de revenir, de prime abord, à la complexité selon Edgar Morin qui est décidément, par votre volonté même, avec Gaston Gross, le héros et l'inspirateur de ces journées, puis de tenter avec vous une petit essai d'approche du sens dans les 3 domaines que vous avez choisis : linguistique, didactique et littéraire, car je suis, comme vous sans

doute, persuadé qu'en matière de travail sur le sens, les démarches mises en oeuvre dans les 3 cas procèdent des mêmes principes.

I.- La complexité, pour Morin, c'est quoi ?¹²

Edgar Morin explique la pensée complexe en 3 grands principes : 1) **reliance**, 2) **boucle rétroactive** et 3) **principe systémique**, ce dernier principe comportant 4 aspects (**tout et parties, émergences, hologramme et dialogisme**).

1) Le principe de reliance

Morin : Je dirais que *la pensée complexe* est tout d'abord une pensée qui relie. C'est le sens le plus proche du terme *complexus* (ce qui est tissé ensemble). Cela veut dire que par opposition au mode de pensée traditionnel, qui découpe les champs de connaissances en disciplines et les compartimente, *la pensée complexe* est un mode de *reliance*. Elle est donc contre l'isolement des objets de connaissance, elle les restitue dans leur contexte et, si possible, dans la globalité dont ils font partie.

Cette réponse pose clairement les idées majeures, chez Morin, de *reliance*, de *contexte* et de *globalité* et elle rejette avec non moins de force tout *découpage*, *compartimentage* et *isolement* des disciplines.

2) Le principe de boucle rétroactive

A la reliance s'ajoute le principe de *boucle rétroactive* qui est à la complexité ce que la l'oxygène est à la respiration. Écoutons Morin :

Morin : (...) On doit à la cybernétique le concept de *rétroaction*, qui brise la causalité linéaire en nous faisant concevoir le paradoxe d'un système causal dont l'effet retentit sur la cause et la modifie. Ainsi, nous voyons apparaître une *causalité en boucle* (qui est) un processus récursif et génératif par lequel une organisation active produit les éléments et les effets qui sont nécessaires à sa propre génération ou existence. L'idée de récursivité apporte, en effet, une dimension logique qui, en termes de praxis organisationnelle, signifie production-de-soi et ré-génération.

Je disais dans mon préambule qu'on pouvait poser que le sens c'est la vie. Le principe de boucle rétroactive en apporte la confirmation. Notez bien, en effet, les mots qu'emploie Morin pour évoquer la causalité en boucle.

- Une organisation active produit les éléments et les effets qui sont nécessaires à sa propre génération ou existence.
- La récursivité (...) signifie production de soi et ré-génération.

Je peux donc me permettre déjà, à ce stade de mon exposé, de dire qu'effectivement, selon la théorie de la complexité de Morin, le sens c'est la vie dans son mouvement continué puisqu'il est engendré, rythmé, pulsé, nourri, déformé, voilé, nuancé, récusé par le tourbillon des événements vécus qui s'enchaînent et s'influencent continuellement les uns les autres. Et c'est précisément cette image du tourbillon qu'utilise Morin pour nous livrer une métaphore très allégorique du sens. Lisons le texte :

Morin : Cette idée de récursivité organisationnelle est éclairée par l'image du tourbillon. Un tourbillon est une organisation active stationnaire, qui présente une forme constante. Pourtant, celle-ci est constituée par un flux ininterrompu. Cela veut dire que la fin du tourbillon est en même temps son commencement, et que le mouvement circulaire constitue à la fois l'être, le générateur et le régénérateur du tourbillon. L'aspect ontologique (donc existentiel) de cette organisation stationnaire est que l'être entretient l'organisation qui l'entretient.

Et de conclure

Nous arrivons à cette idée capitale: un système qui se boucle lui-même crée sa propre autonomie. Cette idée permettra de comprendre le phénomène de la vie, en tant que système d'organisation active capable de s'auto-organiser et surtout, de s'auto-ré-organiser. *Le principe d'auto-éco-organisation* (autonomie/dépendance) est alors un opérateur de *la pensée complexe*. Ce principe vaut pour tout être vivant qui, pour se sauvegarder dans sa forme (se conserver dans son être), doit s'auto-produire et s'auto-organiser en dépensant et en puisant de l'énergie, de l'information et de l'organisation. Comme l'autonomie est inséparable de cette dépendance, il faut concevoir cet être vivant comme un être auto-éco-organisateur.

L'image du tourbillon s'accorde bien avec le sens. Dans les deux cas, il s'agit bien d'un processus présentant les caractéristiques d'un être vivant.

3) Le principe systémique :

i) le tout et les parties

La complexité est donc dans la reliance excluant tout découpage artificiel. Elle est aussi dans la boucle rétroactive assurant l'auto-régénération permanente du sens, elle est également dans l'idée que le sens est un système se présentant comme un tout articulé en un certain nombre de parties dont la connaissance est liée à celle du tout. Je laisse encore la parole à Morin :

Morin : Rappelez-vous cette *Pensée* de Pascal: « Toutes choses étant causées et causantes (...) je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties ». Tout et parties sont organisés, reliés de façon intrinsèque. Cela montre que toute organisation fait apparaître des *qualités nouvelles*, qui n'existaient pas dans les parties isolées, et qui sont les *émergences organisationnelles*.

ii) les émergences organisationnelles

La conception des émergences est fondamentale si l'on veut relier les parties au tout et le tout aux parties. L'*émergence* a, en tant que telle, vertu d'*événement* et d'*irréductibilité*; c'est une qualité nouvelle intrinsèque qui ne se laisse pas décomposer, et que l'on ne peut déduire des éléments antérieurs. Elle s'impose donc comme *fait*, donnée phénoménale que l'entendement doit d'abord constater.

Ce phénomène d'émergence est l'un des plus mystérieux - et des plus fondamentaux - à l'oeuvre dans l'univers³ : « le fait qu'à chaque niveau supérieur de complexité de la matière apparaissent de nouvelles propriétés, impossibles à prédire depuis le niveau inférieur. Par exemple : de la nature inerte ne peuvent se déduire les qualités du vivant. On peut pousser aussi loin que l'on veut l'étude de la physique et de la chimie, rien ne peut s'y prédire du comportement spécifique des organismes vivants. Cette irréductibilité du comportement du tout (plus complexe) à celui des parties (plus simples) semble universelle. Aucune étape de complexification ne lui échappe. Au niveau atomique, par exemple, de l'hydrogène et de l'oxygène séparés ne peuvent se déduire les qualités des molécules d'eau. Ou encore, au sommet de la complexité connue : les caractéristiques de la conscience ne découlent pas d'une extrapolation du comportement du vivant. De l'émergence découle une conséquence importante : le réductionnisme est une mystification. On n'y appréhende que les parties. Quant au véritable savoir, il demande de s'intéresser au tout en tant que tel, et donc de donner un statut à la complexité. Bref, pour peu que l'on fasse droit à ses conséquences, le phénomène de l'émergence a tout d'une «bombe conceptuelle», selon l'expression d'Edgar Morin, grand penseur de la complexité.

iii) le principe hologrammique

Redonnons la parole à Morin

Morin : Cette idée se trouve approfondie par un autre opérateur de la pensée complexe que j'appelle le principe *hologrammique*, qui dit que non seulement les parties sont dans un tout, mais que le tout est à l'intérieur des parties. L'exemple génétique montre que la totalité du patrimoine héréditaire se trouve dans chaque cellule singulière. L'exemple sociologique montre que la société, *en tant que tout*, se présente dans chaque individu en tant que tout à travers son langage, sa culture, ses normes.

iv) Le dialogisme

J'arrêterai arbitrairement cette computation très stratosphérique de la complexité selon Morin par le concept de dialogisme. Le dialogisme nous renvoie à l'idée d'une unité complexe dans la mesure où cette unité fait intervenir deux logiques antagonistes qui ont cette particularité de se nourrir l'une l'autre, de se combattre pour finalement se compléter donc de chercher à s'exclure tout en demeurant les composantes indissociables d'une même réalité. Pour résumer de façon un peu transitoire, disons, sous réserve de nuances ultérieures, que le dialogisme, c'est quelque chose qui ressemble à la co-construction du sens.

II. Le sens en situation

Le rappel succinct que je viens de faire n'a d'autre but que de nous donner une base de discussion inspirée très directement par le projet qui est celui de ce colloque, à savoir envisager le sens dans le cadre de la théorie de la complexité qui ne peut être, compte tenu des événements qui se sont déroulés ici même, au début de cette semaine, que très fortement liée à l'oeuvre d'Edgar Morin.

a) La trahison des mots

Pour lancer la réflexion, je partirai d'un exemple que j'emprunte à un article de Florence Herbulot, Professeur à l'ESIT de Paris :

Un journaliste interroge un diplomate anglophone à la sortie d'une réunion internationale importante :

- Pouvez-vous nous dire comment se sont passées les négociations ?
- Quite well in fact, despite a few bombs along the road

Et le journaliste fait immédiatement un papier pour son journal où il écrit:

- "Les négociations se sont bien passées malgré quelques bombes qui ont éclaté sur la route »

C'est ce qui s'appelle prendre les choses au premier degré, ne pas être conscient du caractère connotatif de la réponse du diplomate. Comme une machine, le journaliste n'a fait preuve d'aucune intelligence sémantique puisqu'il a annulé sa compétence humaine qui est, non pas simplement de recevoir une information mais aussi, et surtout, de la comprendre et d'être capable de la redire avec exactitude en recréant, avec les circonstances de la situation, le sens qui convient, non pas aux mots qu'il a entendus mais au message qu'on lui a fait parvenir. Nous sommes là au cœur de ce que Gaston Gross appelle l'environnement, le contexte, ce que Morin appelle le Tout, dont la phrase prononcée par le diplomate ne peut être qu'une émergence interprétable certainement de différentes façons :

- La réunion a été chaude, les problèmes n'ont pas manqué.
- L'accord auquel on est parvenu n'a été obtenu qu'au prix de discussions assez vives, voire de violences verbales.
- En fin de compte un consensus a émergé des discussions, les antagonismes se sont adoucis, le dialogisme a prévalu.
- Mais outre tout cela, on peut aussi considérer la réponse du diplomate comme marquée au coin d'un certain humour. Il faudrait, pour évaluer un peu mieux cela, avoir eu la possibilité de voir la mimique d'accompagnement de la réponse. Un certain sourire pourrait signifier exactement le contraire de ce qui est dit. La réunion a donc été très chaleureuse, très conviviale, très confraternelle.
- Au fond, parler de « bombes », c'est peut-être une façon d'honorer le journaliste de la conscience que l'on a de sa finesse, de son sens de l'humour, de la distance qu'on sait qu'il prendra par rapport à un mot d'esprit.
- Tant qu'on y est, pourquoi ne pas imaginer aussi une sorte de piège. On lui parle de « bombes » pour l'obliger à conjecturer sur ce qui a bien pu se passer, pour l'amener à imaginer des conséquences hasardeuses susceptibles de servir une stratégie politique quelconque, bref pour faire un peu « d'intox », comme on dit.
- Etc.

b) Effets par évocation et connotations

Comme on le voit, le sens est toujours fonction d'un contexte, d'un « tout » dont les discours que nous échangeons sont toujours des émergences situationnelles.

Il résulte de cette relation, des effets que Charles Bally, dans son *Traité de Stylistique* (1909), appelait des *effets par évocation*, ce que, quelques années plus tard, Bloomfield, dans le chapitre IX de son *Langage*, désignera par le terme de *connotations*.

Ces effets, écrivait Bally, « résultent d'un conflit entre deux modes d'expression porteurs tous deux de valeurs symboliques ». Si, par exemple, Molière obtient un effet comique dans *Le Malade imaginaire* avec les termes *bradypepsie*, *dyspepsie*, *lienterie*, *dissenterie* et *hydropisie* (orthographe de l'époque respectée), c'est par le contraste que ces mots, « naturels dans un cours à la faculté de médecine » établissent avec les mots de la langue commune. Le conflit verbal, là encore, est situationnel dans la mesure où la surabondance de technicité lexicale vise à terroriser un allocutaire qui ne peut qu'associer des signifiés angoissants à ces signifiants redoutables. Les mots pourtant, dans la mesure où ils sont effectivement empruntés au lexique médical, dénotent un sens rigoureux, défini scientifiquement en référence à une réalité clinique dûment observée et analysée, mais ils connotent des sensations complexes en fonction : d'une part de l'attitude émotionnelle de la victime de Monsieur Purgon ; d'autre part, de la propension à rire du spectateur de la pièce.

Linguistiquement, on pourrait donner quantité d'exemples, mais je suis sûr que d'autres intervenants nous en fourniront à satiété. Je voudrais, en effet, entrer abondamment dans le domaine du sens textuel, et surtout du texte poétique qui nous offre un large champ d'investigation et de réflexion. Mais comme les effets connotatifs que je viens d'évoquer sont au cœur de toute lecture du texte poétique, je voudrais rappeler ici l'explication lumineuse que le linguiste danois Louis Hjelmslev nous a donnée du concept de connotation.

c) Le système connotatif de Hjelmslev

Pour Hjelmslev, la connotation prend appui sur la dénotation, ce qui est normal, c'est-à-dire sur un ensemble constitué par le signifié (le sens) et le signifiant (la sensation) d'un objet de référence auquel vient s'ajouter une valeur ou une série de valeurs plus ou moins ouvertes.

Prenons, par exemple le mot *sébile* utilisé par Francis Ponge dans le poème « R.C.Seine n° » de son recueil *Le Parti pris des choses* (pp.67-69). Il est question, dans ce poème d'une entreprise où travaillent, je le cite : « un peloton de petits employés à la fois mesquins et sauvages, en chapeau melon, leur valise à soupe à la main ». « Atmosphère entêtante d'hôpital » écrit un peu plus loin Ponge, qui compare le rituel de sortie des lieux aux fonctions basses de l'organisme humain puisque la porte d'entrée gardée par un surveillant « qui l'obstrue à moitié » devient « un sphincter » dont chaque employé « est aussitôt expulsé, honteusement sain et sauf, fort déprimé pourtant, par des boyaux lubrifiés à la cire, au fly-tox, à la lumière électrique ». Et puis, un peu plus loin, Ponge, pour les mêmes employés, parle d'une *sébile*. C'est ce mot que nous allons examiner ici à la lumière de ce que je viens d'évoquer :

1) Sens dénotatif : Dans le langage courant, encore que ce mot ne soit pas d'un usage très fréquent, le mot *sébile* désigne la petite coupe ou l'assiette d'un mendiant demandant l'aumône. C'est là son contenu habituel que nous désignerons par le symbole (Se) pour le distinguer de son mode d'expression ou signifiant (Sa). Au niveau du langage articulé, la dénotation de *sébile* est donc la combinaison de Sa et de Se.

2) 1^{ère} connotation. Dans le texte de Ponge, si cette combinaison est bien prise en considération, il faut noter que le mot *sébile* ne désigne pas l'objet utilisé par un mendiant mais la coupe dans laquelle les petits employés d'une administration rangent soigneusement « *leurs petits bijoux de travail* : « *coins dorés, attaches parisiennes et trombones* ».

3) 2^{ème} connotation. La connotation ci-dessus entraîne un nouveau (se) qui est la futilité de l'activité professionnelle.

4) 3^{ème} connotation. La futilité de l'activité professionnelle entraîne un sentiment de dépréciation, et d'échec (du poète lui-même qui fut longtemps simple employé aux Messageries Hachette).

5) 4^{ème} connotation. Dès lors révolte, indifférence, dégoût ou découragement peuvent s'ensuivre etc..

Le schéma de Hjelmslev a ceci de bon qu'il laisse la porte ouverte à des connotations de plus en plus éloignées de la dénotation. Tout l'art de la lecture est précisément dans la capacité du lecteur de saisir et de restituer des messages qui peuvent ainsi être codés à des degrés parfois très élevés, très subtils, très abstraits, très culturels, très intellectuels même dans la mesure où le terme utilisé est mis en relation avec des faits impliquant parfois des connaissances de haut niveau.

L e fonctionnement connotatif selon Hjelmslev

Connotation 3	sa		se
Connotation 2	sa	se	
Connotation 1	sa	se	
Dénotation	sa	se	

d) Bilan transitoire

Les connotations présentent donc trois caractéristiques majeures :

- ce sont des significations secondes ;
- elles sont liées à la pratique individuelle du langage ;
- elles sont plurielles car, à une dénotation correspond une liste ouverte, indécidable de connotations.

Remarque : Mais il convient d'observer aussi, sans remettre en cause la pratique individuelle du langage, que les significations connotées peuvent fort bien se

fossiliser sémantiquement, donc se lexicaliser en évacuant de l'usage courant la dénotation initiale. J'en donnerai un seul exemple avec le syntème *bas-bleu* qui désigne une femme ayant des prétentions littéraires, une pédante, donc. Cette expression est passée par toute une série d'étapes :

- à l'origine, un bas bleu est un objet vestimentaire de couleur bleue.
- ensuite, au XVIIIème siècle, il a désigné une mode vestimentaire un peu populaire et provocatrice, les bas bleus n'étant pas d'un goût exquis.
- Parmi les gens portant des bas bleus (blue stockings en anglais), il y eut en Angleterre un certain Benjamin Stillingfleet, qui se présenta dans le salon littéraire très couru à l'époque d'Elisabeth de Montagu (1720-1800). Les bas bleus de Stillingfleet étonnèrent et amusèrent les habitués, mais Madame de Montagu ne chassa pas Stillingfleet, estimant que son salon n'était pas ouvert aux élégants mais aux gens d'esprit. Cette audace fit que le petit club s'appela bientôt « le cercle des bas-bleus, » sans connotations péjoratives.
- L'expression traversa la manche au XIXè siècle mais changea de tonalité puisqu'elle connut le même sort que celui de « précieuse » au XVIIème siècle, c'est-à-dire qu'on l'utilisa pour stigmatiser les femmes qui, comme George Sand, par exemple, affichaient des prétentions littéraires et intellectuelles. Flaubert, dans son *dictionnaire des idées reçues* parla avec mépris des femmes qui s'intéressaient aux choses intellectuelles, et Barbey d'Aurervilly, dans le chap. V de *Les Sûvres et les Hommes au XIXè siècle*, écrivit que les femmes qui s'intéressent aux choses intellectuelles sont « des hommes manqués » et il ajouta cette formule qui a fait fortune : « *ce sont des bas-bleus* ».
- Comme on le voit, le terme désigne aujourd'hui uniquement les femmes. Bien entendu, il a perdu de sa charge agressive et vise plutôt une classe sociale, celle des bourgeoises ridicules, non pas les vraies intellectuelles, donc, mais les fausses.

Nonobstant ce que je viens de vous narrer, sauf les cas où les connotations se fossilisent, et encore remarquons bien que la fossilisation lexicale n'empêche pas l'expression créée de poursuivre son aventure sémantique puisque, pour *bas-bleu*, on constate que, d'une situation à une autre, d'un lieu à un autre, le complexe verbal voit son sens évoluer socialement. Mais admettons aussi, avec Marie-Noëlle Gary-Prieur, que les connotations sont un instrument tout désigné pour explorer le texte poétique, car d'évidence :

- 1) Le texte construit des systèmes de significations secondes
- 2) C'est une pratique individuelle du langage
- 3) Il est pluriel.

Armé de ces principes qui me paraissent féconds et simples à la fois, je vais maintenant vous proposer une incursion dans 3 textes poétiques.

III. Texte poétique et sens

Je resterai dans le recueil de Francis Ponge que j'ai déjà évoqué : *Le parti pris des choses* publié pour la première fois en 1942 aux Editions *Poésie/Gallimard*. J'y ai choisi 3 poèmes : L'huître, le Gymnaste et le Feu que j'évoquerai ici dans cet ordre les textes étant sous vos yeux :

L'huître

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant, on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

Ce texte est construit sur une chaîne sonore qui nous le fait éprouver d'abord dans sa matérialité articulatoire et auditive. On découvre ainsi, entre le titre et la douzaine de lignes qui le compose une bonne vingtaine de syllabes en *tr*, *cr*, *br*, *fr*, *gr* et *pr* :

Brillamment blanchâtre
Monde opiniâtrement clos
Sachet visqueux et verdâtre
Dentelle noirâtre
Gosier de nacre etc.

On note aussi la présence massive dans le texte de l'accent circonflexe qui, comme les sonorités que nous avons repérées, renvoie à l'apparence matérielle, le signifiant du mot huître.

La première impression qui nous vient à l'esprit devant un tel texte, c'est que nous sommes invités à rechercher une détermination complexe de la chose appelée huître, dans la sensation plutôt que dans la désignation, dans une impression née de la forme du mot plutôt que dans l'organisation syntaxique de la phrase.

Ces sonorités, en effet, ne sont pas là par hasard. Elles sont liées à une sensation physique aussi bien en face de la chose (le coquillage, le fruit de mer), que du mot qui désigne cette chose (huître). Entre le mot et la chose, une relation s'établit qui dépasse de très loin la théorie de l'arbitraire du signe. Ce type de travail sur le mot et ce qu'il désigne, c'est ce que, techniquement, on appelle la recherche de matério-sélecteurs. Le poète commence, en effet, par sélectionner des sonorités qui vont lui permettre de déclencher des sensations. Il est donc dans la sensualité plutôt que dans le lyrisme, dans la dimension objectale et matérielle de l'expression plutôt que dans la confiance et l'aveu.

Francis Ponge, du reste, s'est clairement expliqué lui-même sur son huître dans les entretiens qu'il eut avec Philippe Sollers en 1970 (Gallimard- Seuil, pp.111-112) où il disait ceci :

« Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme « blanchâtre », « opiniâtre » ou Dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot *huître*, par le fait qu'il y a là accent circonflexe sur voyelle (ou diphtongue) *t, r, e* (...) le fait que, par ailleurs, l'*huître* est difficile à ouvrir. Il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot « *opiniâtre* ».

C'est là ce qu'on pourrait appeler un procédé de dérivation directe, phénomène qui tient presque du miracle compte tenu, je le répète, du caractère arbitraire - selon Saussure - du signe linguistique. Comme on le voit clairement ici, le poète est précisément celui qui a mission de châtier l'arbitraire des mots, de nous les faire réentendre avec toutes leurs résonances si l'on veut bien admettre, avec cet autre grand poète de la philosophie que fut Bachelard, « *que la langue est plus riche que toute intuition* », « *qu'on entend dans les mots plus qu'on ne voit dans les choses* ».

La résonance du mot dans le texte poétique, ce n'est donc pas seulement son sens latent, c'est plutôt sa matérialité d'abord, *i.e. le bruit qu'il fait*, le caprice d'expression, l'humour « *poussé à maximité* » (dit Ponge), c'est-à-dire cette entaille de roserie, de tendresse, de mystification et peut-être aussi de tristesse implicite par laquelle le poète parape, signe son texte.

Ce premier bilan fait, le débat peut être efficacement ouvert sur la symbolique de cette huître qui nous ouvre un espace immense d'interprétations puisque, nous dit Ponge, on y « *trouve tout un monde à boire et à manger* », ce monde « *difficile à ouvrir*, » et qui est même « *opiniâtrement clos* » même s'il nous accorde, parfois, très chichement, une fugitive récompense dont chacun se glorifie : « *Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner* ». Au terme et au sommet de toutes les interprétations que l'on pourrait facilement déduire de cette huître très symbolique, très métaphorique, évidemment le poète, la poésie, l'écriture, la vie, l'amour, l'amitié, l'espérance, le combat quotidien sous toutes ses formes.

Mais comme le temps nous est compté, passons vite au deuxième poème :

Le Gymnaste

Comme son nom l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-coeur sur un front bas.

Moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine il porte aussi comme son y, la queue à gauche.

Tous les coeurs il dévaste mais se doit d'être chaste et son juron est BASTE !

Plus rose que nature et moins adroit qu'un singe il bondit aux agrès saisi d'un zèle pur. Puis du chef de son corps pris dans la corde à noeud il interroge l'air comme un ver de sa motte.

Pour finir il choisit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pied, et c'est alors le parangon adulé de la bêtise humaine qui vous salue.

Le rapport inattendu que Ponge établit entre l'homme et le mot qui le désigne confirme encore de façon humoristique ce que nous disions précédemment des sonorités, sauf qu'ici les matériaux sont visuels et sonores à la fois puisqu'il s'agit des lettres (d)écrites et prononcées qui se combinent pour former le mot gymnaste. Comme le disait Bachelard pour les peintures de Marcoussis, Ponge nous invite à « *regarder non plus des choses mais des signes* ». C'est donc encore un jeu sur la forme des lettres et sur leur sonorité que l'on retrouve ici.

Le **G** et le **Y** sont directement désignés en correspondance respective avec une partie du corps : la tête pour le **G** ; l'entre-jambe pour le **Y** qui va jusqu'à nous livrer un détail anatomique sexuel du gymnaste (comme le **Y** il porte la queue à gauche).

Le **M** se trouve caché dans **moulé** et dans **maillot**.

Le **N** apparaît dans **l'aine** qui est sa transcription phonétique, scripturale et picturale puisque les deux plis rappellent les deux barres verticales de la lettre **n** alors que le **m**, lui, présente 3 plis.

Quant à la finale du mot, elle est reprise 3 fois dans **dévaste**, **chaste** et **baste**.

C'est donc bien à un voyage dans l'épaisseur et les limites matérielles du mot que nous sommes conviés, c'est-à-dire dans l'évocation des choses (les lettres vocalisées) avec lesquelles on compose le mot en question, c'est-à-dire, ici, la désignation d'un artiste de cirque. On pourrait évidemment commenter par le menu tous les détails de ce poème, y voir l'animalité et la bêtise du personnage, sa fatuité, son côté bourreau des csurs etc. Cela ne nous mènerait finalement que dans une enfilade de lieux communs sans grand intérêt.

Je pense qu'il y a mieux à voir. Ce qui frappe dans un tel texte c'est un rythme qui le place à mi-chemin entre le poème en prose et la poésie classique. Trois grandes parties rythmiques : deux longues phrases présentant respectivement l'entrée et le final du numéro encadrent les trois alinéas où se déroule le numéro lui-même. Les deux longues phrases de présentation et de salut final sont amples et même un peu emphatiques dans la mesure où l'on perçoit les roulements de tambour qui donnent à l'arrivée et au salut final du gymnaste la solennité requise.

Mais le milieu du poème est consacré à un acte sportif et artistique tout à la fois, parfaitement bien réglé, rythmé et exécuté. Si vous regardez le texte de près, ou si plutôt vous écoutez le rythme vous découvrez facilement que Ponge donne à son gymnaste le mouvement majestueux de l'alexandrin classique, c'est-à-dire le rythme de 12 syllabes. (lire le texte et marquer le rythme).

A partir de là, toutes les interprétations sont ouvertes. Que représente ce gymnaste ? De quoi et de qui est-il la métaphore ? Est-ce le portrait simplement figuratif d'un artiste de cirque ou bien la parabole possible d'un enseignement à tirer ? Chaque lecteur peut-il se retrouver dans ce personnage aussi falot que brillant, suffisant, bondissant, applaudi, glorieux et présenté au final comme « *le paragon adulé de la bêtise humaine* » ? L'ironie envers le personnage ne peut-elle se comprendre comme visant celui qui la formule ? S'agit-il d'une dénonciation ou d'un aveu, de la condamnation amusée d'un imbécile ou de la reconnaissance pessimiste qu'on est peut-être soi-même ce gymnaste dressé à

accomplir inlassablement les mêmes gestes parfaits, à s'en enorgueillir et à saluer avantageusement le public alors qu'on se borne à faire et à refaire toujours la même chose. Ce gymnaste, on le rencontre partout, affairé, vaniteux, plein de morgue et de suffisance et pourtant bien protégé sous son masque glorieux, si tant est, bien évidemment, qu'il a la possibilité de se voir tel qu'en lui-même. Dès lors, cette courte pièce poétique témoignerait peut-être d'un profond pessimisme du poète par rapport à lui-même et à son sùvre, donc d'une ironie dont il serait volontairement la principale victime.

Le Feu

Le feu fait un classement : d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...

(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux : il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre ; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...

Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.

Ce qui frappe de prime abord dans ce poème, c'est qu'il est constitué d'une seule phrase coupée en deux par une incise entre parenthèses. Pour parler simplement il s'agit donc de la description en deux temps et trois mouvements, en une seule phrase (donc de façon à la fois très dense et très leste), non pas d'un incendie précis - on ne sait pas ce qui brûle - ; non pas du feu lui-même en tant que matière, élément ou phénomène, mais de la marche à la fois rapide et lente d'un agent de destruction dont la principale caractéristique est de mettre fin au désordre, à la prolifération, à la confusion, à l'enchevêtrement. D'où le mot *classement* qui commence un peu bizarrement le texte ; d'où la structure temporelle : *d'abord... puis* et la corrélation établie en fin de phrase par *tandis que* qui donnent l'impression que le feu applique un règlement incontournable ; d'où l'emploi des termes *avec méthode, à mesure* qui connotent moins le feu qu'un fonctionnaire zélé.

Le feu est ainsi le vecteur d'une série de symboles dont on peut faire l'inventaire à peu près complet, inventaire nécessaire car ces symboles sont actualisés un peu partout - sous des apparences diverses - dans le *Parti pris des choses*, et parce que c'est sur eux, bien évidemment, que prennent appui la plupart des connotations possibles de ce poème :

1. La mobilité, symbole essentiel du poète, mère des bouleversements, dont l'énergie n'est nourrie que de refus, de perpétuels départs à zéro. Mobilité est donc mort, mais *mort à vivre* conformément au titre d'un proème de 1926 où Ponge écrit : *Les réincarnations, les paradis, les enfers, enfin quoi : après la vie, la mort, encore à vivre !*
2. Le hasard, et le feu prend, le feu s'en va, au hasard : *...d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens*. On ne sait trop où. On ne sait trop pourquoi. Il va, comme on dit, où le vent le pousse, sans objectif clair, sans raison définie, sans rien de prévu dans son orientation. Mais sur la folie du hasard, très rigoureuse, s'enchaîne la nécessité de son développement.

3. L'instabilité, sous ses apparences implacables, toutefois, le feu dissimule des trésors de fantaisie. L'instabilité est son univers favori. Il y trouve matière à révolte, à lutte. Dédaigneux de ses possessions, il détruit tout ce qu'il touche et ne peut vivre, même, qu'en brûlant sans cesse son passé.

4. La systématité, car l'errance est son lot : *il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre*. Tautologie qui n'est facétieuse qu'en apparence. *Occuper* indique prise de possession totale, systématité, maîtrise entière de l'endroit qu'on quitte et que l'on quitte précisément parce qu'on en est totalement maître. Les conquérants et les adeptes de la dialectique connaissent ces jouissances. S'arrêter est décadence, dégénérescence, mort.

5. La destruction, pour éviter cette mort par extinction, il faut partir, avancer, détruire en contaminant, c'est-à-dire en niant l'obstacle imposé par le parcours, en refusant les itinéraires forcés, les trajectoires routinières.

6. La métamorphose, et c'est alors la métamorphose car le feu ne laisse pas derrière lui l'horreur d'un univers calciné, mais la vie, le rêve, la légèreté, la spiritualité éphémères d'une lumineuse, fragile et unique *rampe de papillons*.

Tous ces symboles que l'on retrouve un peu partout dans l'œuvre de Ponge, n'auront d'intérêt que si nous parvenons à nous élever d'un cran dans l'abstraction, au niveau d'un principe capable de fonder et de clore chaque lecture. Pour cela, il nous faut élargir notre champ d'investigation, essayer de construire l'articulation nécessaire, pour Pascal et pour Morin, entre le Tout et les Parties.

Dans la *Dérive du Sage*, poème de 1925, Ponge parlait déjà du feu : *Je mettrai le feu à mon île ! Non seulement aux végétations ! Je me chaufferai à blanc jusqu'au roc ! Jusqu'à l'inhabitable ! J'allumerai peut-être un soleil*. Et il proclamait : « *Le verbe est Dieu ! Je suis le verbe ! Il n'y a que le verbe !* »

Ce rapprochement entre le feu et le verbe est décisif. D'évidence, un poète ne connaît et ne veut connaître que le langage, les mots, ne vit que de mots, ne parle avec les mots que des mots eux-mêmes. Sa révolte ultime, quand toutes ses indignations sont mortes, c'est le rapport essentiel qu'il parvient à établir avec des signes imparfaits, impropres et souillés par l'histoire des hommes. Des signes, donc, qu'il faut détruire et reconstruire pour pouvoir dire quelque chose d'authentique. Le feu est l'exterminateur suprême. Il représente le refus de l'insignifiance, de la grossièreté, du banal, du déjà-dit, du spirituel pré-cuit du monde. Qu'on en juge par ce passage d'un poème intitulé : « les raisons d'écrire »

O, hommes ! Informes mollusques, foule qui sort dans les rues, millions de fourmis que les pieds du temps écrasent ! Vous n'avez pour demeure que la vapeur de votre véritable sang : les paroles. Votre ruminant vous écoeur, votre respiration vous étouffe. Votre personnalité et vos expressions se mangent entre elles. Telles paroles, telles moeurs, ô société ! Tout n'est que paroles !

Il faut donc détruire ces paroles toutes faites, ces significations précontraintes, *les chauffer à blanc jusqu'au roc ! Jusqu'à l'inhabitable !* Il faut restituer aux mots leur virginité première, les libérer de la pesanteur et de la tyrannie de l'usage.

Les connotations de ce petit poème, dès lors, sont ouvertes sur l'infini de l'imagination de chaque lecteur. Le feu peut être Dieu, l'apocalypse, l'ardeur, la colère, le désespoir, l'indignation, la révolution, le désir, l'amour (la flamme), l'enthousiasme (le feu sacré), la joie (le feu de joie), l'holocauste, l'autodafé, l'inspiration, la passion, la guerre, l'éloquence, l'imagination, la violence, la jeunesse, le point du jour, le couchant, la folie, la raison... et mille et une choses encore qui peuvent être présentes au gré des circonstances, de telle sorte que toute nouvelle lecture de ce poème sur le feu soit une lecture nouvelle induisant une sensation différente de la précédente, et, consécutivement, la découverte d'autres indices, d'autres relations, d'autres résonances.

Ainsi le poème n'est rien d'autre que le signe palpable ou allusif d'un monde abstrait, algébrique, sorte d'idéogramme construit de rêves, fantômes et pulsions essentielles de son créateur d'abord, de son lecteur ensuite qui est aussi un énonciateur, donc pas seulement le récepteur docile de la pensée d'autrui. Le poème nous révèle ainsi, implicitement, subrepticement ou explicitement, sur le mode de la confidence ou de l'aveu, sans intention de nous convaincre, quelque chose qui ne nous est pas totalement inconnu, qui nous fait accéder à une signification fondamentale au hasard du kaléidoscope des variantes et variations d'individu à individu.

On pourrait évidemment se risquer à poursuivre le dialogue avec Ponge en cherchant, dans l'ensemble du recueil son principe de développement, d'expansion, de multiplication, bref, élargir et complexifier l'idéogramme esquissé par *le Feu*, par *le Gymnaste*, par *l'huître*. La suite de textes qui composent *le parti-pris des choses* est une série hétéroclite de choses précisément: *mûres, cageot, cigarette, orange, escargot, mollusque, charbon...* et la première pensée qui pourrait nous venir à l'esprit en parcourant les pages ou le sommaire, c'est qu'il ne manque guère que le raton-laveur pour que le canular soit complet. Ce côté volontairement futile relève évidemment d'un parti pris, clairement annoncé dès le titre de l'ouvrage, qui n'est pas seulement celui des choses mais aussi celui de l'humour et de la provocation. » *Ah ! vous êtes lion superbe et généreux, eh bien mon ami, je vais vous montrer tout ce qu'on peut être d'autre, aussi légitimement* » (p.205).

Nous voilà prévenus : Ponge prend le parti de condamner l'enflure poétique et philosophique, de tourner en dérision les prétentions métaphysiques des penseurs ayant pignon sur rue, de se moquer de « *tout jugement de valeur porté sur le monde ou la nature* (p.197), de préférer « *La Fontaine à Hegel ou à Schopenhauer* » parce que ça lui paraît : 1) *moins fatigant, plus plaisant* ; 2) *plus propre, moins dégoûtant* ; 3) *pas inférieur intellectuellement et supérieur esthétiquement* (p.193).

Sans doute est-ce là une sorte de pirouette du dénuement, de l'impuissance métaphysique de l'homme, on pourrait facilement montrer, par le texte lui-même, que chez cet homme apparemment lumineux et calme, se trouve tout le bois dont on fait les révoltés et les écorchés mais qu'il s'y trouve aussi la volonté de « *vivre, de continuer à vivre et de vivre heureux* » (p.197).

Je n'entrerai donc pas dans un débat philosophique à propos de l'oeuvre de Ponge ; ce n'est pas l'objectif de ce colloque. Je resterai donc sur le sens et la complexité pour dresser le bilan de cette trop longue intervention.

Quelques observations en forme de bilan pour « inachever » ce qui précède

Passer de la chose au mot puis du mot à la chose et ainsi de suite, c'est tenter d'établir le rapport unique, fragile, transitoire que cette chose entretient avec son contemplateur. « *Il y a toujours du rapport à l'homme...Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme* » (Ponge *ibid.*p.167). Sous les choses et sous les mots, voici donc dévoilé, comme dit Bachelard (*op.cit.*p.178) : « *tout le spectre des valeurs inconscientes, subconscientes, claires, sublimées, dialectisées, feintées* ». Et il ajoute avec un grand lyrisme : « *le monde n'est plus si opaque dès que le poète l'a regardé ; le monde n'est plus si lourd quand le poète lui a donné la mobilité ; le monde n'est plus si enchaîné quand le poète a lu la liberté humaine sur les champs, les bois et les vergers ; le monde n'est plus si hostile quand le poète a rendu à l'homme la conscience de sa vaillance. Sans cesse, la poésie nous rend à la conscience que l'homme est né* » (p.171).

J'ai essayé, dans cette intervention, de relier tout ce qui pouvait et devait l'être, de montrer que toute cause entraîne un effet qui vient retentir sur la cause et produire un nouvel effet qui à son tour reviendra enrichi créer une nouvelle cause et ainsi de suite.

J'ai essayé également de montrer que nous sommes constamment placés devant des organisations systémiques complexes où il est impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties, où le tout se trouve dans les parties dont résultent des émergences irréductibles c'est-à-dire des phénomènes qu'on ne peut que constater sans possibilité de les décomposer.

J'ai essayé aussi de montrer l'existence de cette émergence fondamentale en matière de sens, et notamment (mais pas exclusivement) de sens poétique, cette perpétuelle émergence qu'est la connotation, véritable clé magique pour entrer dans cette aventure exaltante parce que mystérieuse et trop souvent mensongère et traîtresse à laquelle nous, pauvres mortels, sommes condamnés, à savoir interpréter l'univers qui nous entoure, y trouver notre place, y forger nos outils d'investigation, y construire notre propre langage dans celui que nous a été légué par les milliards d'énonciations qui nous ont précédés.

Je me suis enfin risqué à une plongée périlleuse dans 3 poèmes de Francis Ponge, avec pour seul objectif de vous faire sentir tout à la fois le travail de l'artiste sur les matériaux qu'il a rassemblés, sur les intentions qui ont guidé son esprit et ses sens, sur les motivations, les refus, les dégoûts, les révoltes, les mépris mais aussi la joie, l'amour et l'enthousiasme qui l'ont amené à condamner mais aussi à sublimer son voyage dans « *l'épaisseur des choses* » pour y trouver « *les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots !* ».

Vous avez choisi d'échanger sur « le sens et sa complexité ». C'est probablement le thème de réflexion le plus monstrueux qu'on puisse envisager. Mais le monstre n'est pas ailleurs qu'en nous-mêmes. Dans son livre de 1983, *l'Homme neuronal* ; Jean-Pierre Changeux nous révèle des choses surprenantes sur nous-mêmes : « *il y aurait de 10 (puissance 14) à 10 (puissance 15) synapses dans le cortex cérébral de l'homme....* ». Il se passerait donc « *entre 3000 et 30 000 ans avant de les dénombrer toutes si l'on en comptait 1000 par seconde* ». Et pourtant « *rien ne s'oppose plus désormais à ce que les conduites de l'homme soient décrites en termes d'activités neuronales* » (1983, p.75).

Comme vous le voyez, le Sens et sa Complexité ont encore de belles années devant eux.

05/05/2008

Notes

¹ Je laisserai la parole au Maître en empruntant à une de nos plus récentes revues (*Synergies Monde* n° 4 qui vient de paraître) la réponse d'Edgar Morin à la question suivante : **Pouvez-vous nous dire ce que vous entendez par pensée complexe ?**

² Je me réfère dans les lignes qui suivent, à un fort bel article sur la question de Bertrand Kiefer dans la *Revue médicale suisse* n° 126 : « l'émergence de la médecine générale ». On peut également le trouver sur <http://titan.medhyg.ch>