

Phénoménologie et poétique du figural

par

Steen Bille Jørgensen

Présentation

L'idée de *littérature* n'a rien de simple et d'univoque comme le mettent en évidence des théoriciens contemporains¹. On ne se fait plus d'illusions – comme à l'époque d'euphorie théorique dans les années soixante et soixante-dix – de pouvoir fonder une science ou une méthode universelle pour l'étude des textes littéraires. Par conséquent le problème qui se pose à la théorie littéraire est de savoir comment déterminer la dimension esthétique du langage, et comment procéder pour étudier la spécificité de ses formes.

Avec son livre *La parole singulière*, qui est au centre de cette étude, le théoricien-critique Laurent Jenny s'attache précisément à formuler une poétique originale à partir d'exemples textuels dont la valeur littéraire est incertaine ou plus exactement liée à l'incertitude du lecteur. En précisant cette *poétique du figural*, Jenny interroge la littéarité du langage tout en se situant par rapport à la philosophie post-structuraliste.

Le terme de « figural » est effectivement une notion clé dans la philosophie esthétique élaborée par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* de 1971, mais à la différence de Lyotard qui pose l'œuvre esthétique comme donnée et délimitée à l'avance, Jenny interroge sur le mode phénoménologique le surgissement du littéraire dans une forme donnée. Et puisqu'il est question du caractère irruptif du figural², Jenny voudrait effectivement remettre en valeur une « phénoménologie du discours » (p. 60). En-deça de toute réification de l'objet d'étude (l'objet littéraire), il s'agit pour lui d'examiner l'événementialité du langage (littéraire), et on peut se demander en quoi sa réflexion théorique est à considérer comme une poétique phénoménologique³.

En interrogeant la puissance expressive de la *parole* Jenny se situe effectivement dans le sillage du « dernier Merleau-Ponty », référence essentielle dans *La Parole singulière*. Mais quelle forme prend cette réhabilitation poétique de la phénoménologie au-delà du tournant épistémologique post-structuraliste et quel en est l'enjeu ? La structure du livre témoigne d'un souci d'abandonner toute méthodologie (épistémologie) préconçue. Au-delà des certitudes acquises, il s'agit de laisser parler les formes langagières et les textes, tâche difficile pour le critique qui est bien obligé de réfléchir sur la forme de son propre texte. Cette poétique n'a rien d'un inventaire des formes – à la manière des poétiques traditionnelles – mais se présente comme le développement à la fois rigoureusement argumenté et partiellement subjectif de ce qui constitue l'enjeu poétique du langage.

Mais l'œuvre de Jenny étant peu connue et peu commentée, il convient de présenter la position occupée par ce critique-théoricien. L'importance accordée à la relation critique-texte situe Jenny dans la lignée de l'école de Genève avec sa conception herméneutique du langage. Mais bien que Jean Starobinski ait effectivement signé la Préface de *La Parole singulière*, le travail de Jenny n'a rien de dogmatique, il se caractérise bien au contraire par une ouverture d'esprit exceptionnelle.

On peut effectivement constater que le travail de Jenny puise dans de multiples sources (philosophiques, théoriques et littéraires) et que son texte le plus connu et le plus cité est sans doute un article consacré à l'intertextualité⁴. Mais depuis son premier livre *La Terre et les signes* de 1982, la question d'un nouveau type de poétique le préoccupe ce que révèlent des formules (concluantes) comme « la réarticulation poétique » et « l'espérance poétique ». Le travail d'écriture des poètes est effectivement au centre de sa pensée – c'est également le cas dans son dernier livre consacré au symbolisme (et des tendances annexes), Apollinaire et les surréalistes – mais son interrogation des formes esthétiques ne tourne jamais à la pure virtuosité, il s'agit d'un réel engagement littéraire, d'une écoute des mots et des formules qui ne va jamais sans l'observation du monde et du langage ordinaire.

Dans les années '90 *La Parole singulière* est suivie par la publication du livre *L'expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, de 1997 qui est une étude « thématique » originale qui mélange lecture de philosophes et de poètes, il aborde l'enjeu ontologique du langage à partir du thème (métaphysique et existentiel) de la chute en précisant que la littérature est « dépourvue de prétention à prononcer des vérités transcendantes qu'elles soient sacrées ou scientifiques » (Jenny 1997 p. 15). Si le petit texte « Bras cassé » de Michaux occupe une place importante dans ce livre, il est sti-

mulant pour le lecteur de retrouver – en guise de clôture à *La Parole singulière* – un article (de 1989) consacré à ce même texte.

En tant que lecteur de Jenny, on témoigne en effet d'un « frayage représentatif » et d'un « déplacement en acte » (p. 85), expressions utilisées par Jenny qui suggèrent un « vocabulaire double » d'inspiration phénoménologique d'un côté et post-structuraliste (à la manière de Lyotard) de l'autre ! On retrouve effectivement cette duplicité au sein même du projet poétique de Jenny quand il aborde la notion de « double représentation » : représentation mimétique du monde et re-présentation de la langue. En interrogeant la manière *oblique* ou indirecte de parler qui caractérise les œuvres littéraires, Jenny met également en cause le discours théorique et philosophique (conceptuel) traditionnel.

Dans un contexte moins marqué par les idéologies que celui des années '70, Jenny ne dépasse-t-il pas tout positionnement négatif ? Il semble effectivement s'attacher à surmonter toute polarisation (idéologique) entre humanisme phénoménologique et nihilisme (post-moderne) afin d'aborder de manière concertée l'événementialité du texte. Si on peut parler d'une poétique phénoménologique, il est donc important de prendre en compte une correction de la phénoménologie dans sa forme purement philosophique, et se demander quel est le rôle à jouer par ce type de pensée dans les théories actuelles du langage.

L'événementialité (du) littéraire

Pour mieux comprendre la conception du langage poétique chez Jenny, il convient donc de s'arrêter à deux conceptions différentes du langage littéraire, à savoir celle élaborée par Merleau-Ponty – qui se propose de reprendre les propositions de Sartre en matière d'esthétique⁵ – et celle de Lyotard formulée au début des années soixante-dix dans un contexte imprégné d'idéologie. La question est de savoir en quoi réside la force du langage et en quoi deux points de vue philosophiques déterminent ces conceptions.

La phénoménologie étant la philosophie qui s'attache à comprendre les différents aspects de la conscience humaine dans son rapport au monde, celle-ci propose un point de départ pour l'approche des phénomènes littéraires dans leur caractère à la fois essentiel et relatif. Merleau-Ponty s'étant attaché à développer sa phénoménologie de la perception part de l'idée d'un rapport originnaire entre la conscience incarnée et le monde. Ce rapport de chiasme, cet ancrage singulier de l'individu par rapport au monde est la base même de toute compréhension du sens et donc pour toute interrogation du langage et de sa signification.

Le fait est que l'être humain ne possède pas de langue toute faite pour exprimer ce rapport essentiel, qu'il n'y a pas de connaissance de survol. D'une certaine manière, c'est à travers une réinvention perpétuelle du langage que la possibilité nous est offerte de saisir cette manière d'être impliqué dans l'objet même de notre recherche. Une telle réflexion amène Merleau-Ponty à aborder les phénomènes littéraires comme le domaine privilégié de cette connaissance foncièrement paradoxale et dans un même temps à relativiser la portée du discours philosophique conceptuel.

Avec son texte *La Prose du monde* publié de manière posthume, le philosophe ouvre effectivement une perspective précieuse pour l'étude non seulement des textes littéraires, mais de la force expressive du langage. Celle-ci ne réside pas dans la capacité de l'auteur à comprendre un état du monde à représenter, mais dans le travail d'écriture en tant que recherche (plus ou moins tâtonnante) de la bonne forme et des bonnes formules. C'est grâce à la forme du livre de Stendhal que le mot « coquin » prend de nouvelles dimensions et résonne différemment une fois que l'on est entré l'univers fictif de ses livres (Merleau-Ponty 1969, p. 19). On croit comprendre le mot et d'un coup il nous parle de manière différente en nous faisant percevoir différemment le monde dans lequel nous vivons.

Ainsi, la phénoménologie nous apprend que l'œuvre littéraire réussie nous ouvre – en tant qu'acte de langage – au monde ou nous donne le monde à voir différemment. Il n'y a pas que la seule conception instrumentale du langage qui doit parler de situations (historiques) concrètes – et en ceci Merleau-Ponty s'oppose à la conception instrumentale de la prose chez Sartre –, le langage peut également parler du monde de manière indirecte ou oblique. Le sens que nous attribuons par exemple au seul mot « rouge » varie selon le contexte et peut sur un visage être compris comme « colère » où dans un drapeau comme l'expression d'une position politique.

En distinguant entre *langage parlé* et *langage parlant*, Merleau-Ponty rend évident qu'on peut faire un emploi plus ou moins instrumental du langage pour désigner un état de choses donné. Le *langage parlé* se caractérise par ses significations préétablies qui seraient l'effet de conventions intériorisées par les interlocuteurs. Mais cette dimension du langage non-réfléchi est dénoncée dans son caractère stéréotypé, et la transparence du langage implique l'illusion d'un monde figé auquel correspond des mots et des formules précises.

Face à cette dimension du langage, il faut cependant comprendre le pouvoir expressif du *langage parlant*, qui ne se limite pas aux seules formes littéraires. Le langage parlant, *créatif* ou *opérant* (Merleau-Ponty 1964, p. 202) se caractérise par un emploi plus conscient et moins certain

des mots et des formules. On cherche ce qu'on voudrait exprimer tout en parlant et rien n'est donné à l'avance. Dans la perspective de Merleau-Ponty la littérature et de manière plus générale la dimension poétique du langage est inhérente à cette mise en forme en tant que recherche de la bonne formule qui vient combler un vide et se mettre à la place du silence dont il procède.

Ainsi, la notion de style n'a plus rien à voir pour Merleau-Ponty avec une idée de « belle écriture ». Tout le monde a un style ou son style qui caractérise sa manière de parler (et d'être) singulière. Par conséquent, il ne s'agit pas de d'appréhender la littérature selon des catégories fixes, mais selon des critères moins stables et selon sa propre expérience et conviction de se trouver devant un discours qui vaille qu'on l'écoute.

Selon cette conception du langage il peut y avoir de bonnes formes ou des formes plus ou moins achevées ou plus ou moins réussies. La réussite dépend cependant de plusieurs facteurs. D'une part en prenant ses distances par rapport à la langue saussurienne, la langue comme système, Merleau-Ponty met en avant l'importance de l'actualisation individuelle et circonstancielle de la parole. Quelqu'un a quelque chose à dire, mais celui qui parle ou écrit s'adresse également à un quelqu'un, et l'accomplissement du sens dépend toujours de l'effet produit chez le destinataire ou le lecteur :

Ainsi, je me mets à lire paresseusement, je n'apporte qu'un peu de pensée – et soudain quelques mots m'éveillent, le feu prend, mes pensées flambent, il n'est plus rien dans ce livre qui me laisse indifférent, le feu se nourrit de tout ce que la lecture y jette. (Merleau-Ponty 1969, p. 18)

Selon cette présentation de ce qui peut se produire à la lecture d'un texte ou à l'écoute d'une parole, il est évident que le langage possède des forces particulières. Seulement si Merleau-Ponty donne des exemples de la dimension événementielle du texte, ces exemples ne fournissent aucune proposition proprement théorique qui nous permettrait d'aborder cette dimension du langage de manière plus systématique. Quelque chose se passe entre le texte et le lecteur, mais comment faire pour partager une telle expérience subjective, comment extérioriser (conceptualiser) l'événementialité même ? Merleau-Ponty semble bien cerner cet inconfort du lecteur-théoricien, car la littérature tout en se servant de notre savoir tend d'une certaine manière à l'annuler en le transcendant :

Mais le livre ne m'intéresserait pas tant s'il ne me parlait que de ce que je sais. De tout ce que j'apportais, il s'est servi pour m'attirer au-delà. (Merleau-Ponty 1969, p. 18)

Le langage littéraire introduit dans la langue une différence ontologique. La forme du texte concret est capable de me porter au-delà de la signification première des mots et de ménager la rencontre d'un « moi imaginaire » avec un autre (Merleau-Ponty 1969, p. 19). L'expression langagière dédouble le rapport de chiasme entre l'individu et le monde de manière à ce que nous accédions au monde de l'autre, et la littérature a effectivement un statut privilégié à cet égard.

Le sens se caractérise en tant que « transfiguration » des significations arrêtées par la prégnance d'une formule qui tombe juste. Mais l'expressivité du langage nous permet également de manière simultanée d'entrevoir une réponse à l'énigme de l'origine du langage. La parole vivante partage avec la parole première la puissance d'instaurer le rapport du sujet au monde, et il serait insensé d'accorder la primauté soit au monde sensible soit aux formes langagières.

On peut donc s'étonner quelque peu de la critique adressée à Merleau-Ponty par Jean-François Lyotard dans les premières pages de son livre *Discours, figure* de 1971⁶. Après un premier livre consacré précisément à la phénoménologie (par un Lyotard disciple de Merleau-Ponty), on peut être tenté d'y voir un simple parricide intellectuel, mais ce serait fausser la position idéologique de Lyotard, et il faut plutôt prendre en considération le tournant épistémologique dans la philosophie post-structuraliste.

Avec cette tendance qui réside dans une conscience radicalisée du jeu de la signification dans le langage (que cela soit dans le domaine de la philosophie avec Derrida par exemple ou dans le domaine de la théorie avec les écrivains-théoriciens autour de la revue *Tel Quel*) tout concept métaphysique comme sens, expression ou œuvre est mis en cause. Ainsi la philosophie de Lyotard se formule de bien des manières à l'encontre de la génération de Merleau-Ponty, mais elle garde néanmoins l'idée d'une événementialité du langage, et on peut se demander quel est le caractère de l'esthétique dans son rapport avec cette dimension événementielle.

En relativisant la portée du discours conceptuel, Lyotard se tourne vers la littérature et vers l'art afin d'interroger les conditions du sens. Dans *Discours, figure*, c'est notamment à partir de la théorie freudienne de l'inconscient que Lyotard développe sa réflexion sur l'esthétique et sur l'œuvre littéraire. *Le Coup de dés* de Mallarmé est l'exemple d'œuvre emblématique dans la mesure où la disposition des mots et des vers crée, même dans ce texte, un espace proprement visuel en ouvrant un espace de jeu entre différentes dimensions du langage. L'orientation linéaire (traditionnelle) est bouleversée, l'ordre de lecture n'a plus rien de stable et selon

l'idéal de Lyotard, le lecteur se trouverait confronté à un texte dépourvu d'orientation qu'il peut approcher dans n'importe quel sens.

Ainsi les textes-œuvres de type expérimental, avant-gardiste se trouvent au centre de la pensée de Lyotard, et de manière délibérée ce dernier met en avant la dimension transgressive de l'esthétique. En guise d'illustration on peut évoquer un exemple présenté par Lyotard lui-même : il s'agit du texte inscrit sur une bannière qui flotte au vent et sur laquelle est inscrite le texte suivant « Révolution d'octobre ». Les plis de la bannière cachent cependant une partie du texte, et les fragments visibles constituent un autre message : « Rév...on d' o r ». Ces éléments (présélectionnés) font surface parce qu'ils obéissent au processus de *déplacement* et le processus de *condensation* assure à son tour la lisibilité de ce second message qui peut se déchiffrer comme « rêvons d'or ». Le dynamisme textuel ressemble donc aux processus primaires tels qu'ils sont analysés par Freud à partir du travail du rêve. La spatialisation de la matière linguistique avec son brouillage de l'espace linguistique permet de rapprocher des éléments éloignés dans l'espace, et on peut en analyser les effets de sens (Lyotard 1971, pp. 274-275). Lyotard considère cet effet des textes en termes spatiaux en parlant d'*espace figural*.

Il y a un espace de lecture et de signification au départ, mais la dimension du texte qui intéresse Lyotard est l'espace figural et a-topique qui implique une désignation verticale. On ne s'approprie pas simplement un texte en suivant sa dimension syntaxique et linéaire. A cette dimension de l'espace textuel et discursif viennent s'ajouter des qualités plastiques-sensibles et visuelles qui transgresse à la fois l'acte de lecture (traditionnel) et dans un même temps la constitution du savoir (conceptuel). Il y a une dimension du discours esthétique qui est à voir plutôt qu'à lire qui appartient donc au domaine du sensible davantage qu'à celui de l'intellect.

Dans cette perspective, l'objet du discours esthétique reste un objet fantasmatique et utopique, hors d'atteinte. On croit trouver le sens à tel endroit et il surgit toujours ailleurs en tant qu'événement brut, en tant que désordre (absolu). Ainsi, tout en critiquant la pensée de l'unité de Merleau-Ponty (Lyotard 1971, pp. 18-19), Lyotard aborde également l'événementialité du langage ; seulement pour lui tout en appartenant au discours cette dimension dépasse toute circonstance toute référentialité. Il s'agit donc pour Lyotard d'analyser dans le discours esthétique ce débordement du sens.

Une telle critique de la rationalité (dont on trouve la source chez Nietzsche) radicalise la critique – déjà formulée par Merleau-Ponty – de la conception structuraliste du texte, mais en même temps, Lyotard prend

ses distances avec ce qu'il y avait de réminiscences métaphysiques (de mystère) dans les textes de Merleau-Ponty. Si ce dernier voyait effectivement dans la parole vivante un rapport avec la parole première, chez Lyotard accentuant au contraire (dans la perspective déconstructiviste de Derrida) la différence, il n'est plus question d'aucune origine. Le langage ne fonctionne pas uniquement selon le principe de l'opposition à l'intérieur du système de la langue (saussurien). Il s'agit bien au contraire de penser le caractère événementiel du langage à partir d'une persistance de la *différence* dans l'espace textuel et discursif.

Suivant cette logique, le figural apparaît comme ce qu'il y a d'irréductible dans l'œuvre. Le caractère événementiel du langage dépend précisément de la résistance de cette qualité à se laisser réduire entièrement à la dimension discursive bien que celle-ci soit la condition même de son surgissement. Ainsi, le sens dépend effectivement de la dimension événementielle du langage, compris cette fois-ci comme *dynamisme* et *intensité*.

Là où on a pu parler à propos de Merleau-Ponty de l'idéal d'une forme réussie ou une *bonne forme*, Lyotard met en avant la transgression du langage et la radicalité de la *mauvaise forme*⁷. Il n'est plus, comme cela est le cas chez Merleau-Ponty, question de rencontre entre individualités. La subjectivité est suspendue en faveur de l'extériorité des formes agencées matériellement. Si le langage nous tire au-delà de ce que nous savions (comme le dit Merleau-Ponty), ce n'est plus pour nous faire accéder à un monde transfiguré par l'auteur. Le lecteur ne complète plus le travail imaginaire de l'auteur pour constituer un monde ontologiquement neuf. Mais plutôt pour suspendre les identités (au niveau du langage et au niveau du sujet) afin de laisser travailler le seul désir, le désir pur⁸.

En accentuant l'énergétique du texte, Lyotard dépasse la réflexion phénoménologique sur le sujet. Mais le philosophe post-structuraliste rencontre le même problème que le phénoménologue. Comment peut-on, effectivement présenter l'événementiel dans un discours de type conceptuel ? Lyotard a beau parler du déplacement dans son propre texte marqué par le travail de la différence alors qu'il critique l'idée du sujet chez Merleau-Ponty. Ces deux philosophes en réfléchissant sur le littéraire interrogent en même temps le discours philosophique sans renoncer pour autant à la réflexion conceptuelle⁹, et tout se passe comme si la littérature dérangeait le philosophe dans son rapport même au langage.

Langage oblique et poétique du figural

Face à la réflexion philosophique et ontologique sur l'œuvre littéraire, les poétiques abordent la question des formes littéraires concrètes. Ce type de

réflexion prend traditionnellement la forme d'un catalogue ou plutôt d'un inventaire positiviste constitué à partir d'œuvres canoniques donc reconnues pour les qualités littéraires qu'elles possèdent¹⁰. En formulant sa *poétique du figural* à partir de lectures d'exemples textuels Laurent Jenny opère une sorte de rupture épistémologique dans le domaine des théories littéraires et en particulier dans celui des poétiques traditionnelles.

Sans avoir la prétention de faire de la philosophie, Laurent Jenny intègre la réflexion philosophique dans son approche des phénomènes littéraires et dans son effort pour formuler une poétique susceptible de concrétiser l'approche des forces spécifiques du langage littéraire et de son caractère événementiel. En mettant au centre de sa réflexion la parole (en suivant les propositions de Merleau-Ponty) cette réflexion ne va jamais sans prise en compte du langage courant (oral). En insistant sur l'importance du terme *figural*, Jenny semble suivre Lyotard dans sa conception du texte esthétique comme pure intensité.

S'il est effectivement question de la puissance du langage et de la capacité de la parole à éveiller l'autre à le faire écouter ou lire, cette dimension interlocutoire et circonstancielle, bref phénoménologique est constamment complétée par le travail des formes du langage. Conformément à la théorie libidinale de Lyotard, Jenny prend en compte la dimension purement formelle du langage et le fait qu'une formule puisse en appeler une autre. Ainsi la réflexion théorique de Jenny implique à la fois la position du sujet (de l'énonciation) avec son « style » (Merleau-Ponty), et le dynamisme pur ou travail du langage qui nous permet dans le rapport au langage de re-fonder notre subjectivité. Ainsi la réflexion poétique à partir d'exemples textuels concrets pris chez Jenny permet de créer une approche multiple et nuancée de la dimension esthétique du langage et de faire dans le domaine de la théorie d'une opposition philosophique une *ouverture poétique*. Mais comment procède Jenny plus précisément dans *La Parole singulière* ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'esquisser rapidement la structure du livre : Dans les trois premières parties du livre (I L'événement figural ; II Esthétiques du figural et III Parole « originaire » et figuralité), Jenny jette les bases théoriques de son ouvrage pour aborder dans les deux parties suivantes (IV Du vers au dispositif et La fin de la parole ?) différents aspects historiques de la figuralité. En tant que lecteur exemplaire Jenny s'appuie dans l'ensemble du livre, sur des « morceaux de texte » qui sont étudiés avec beaucoup de minutie, et il ne perd jamais de vue l'aspect concret des formes du langage. Afin de cerner la dimension *esthétique-sémantique* des textes il présente des lectures d'exemples textuels

essentiellement poétiques (allant de Malherbe à Michaux en passant par Laforgue et Saint-John Perse).

La question de la parole est abordée sous deux angles différents. Jenny interroge l'actualité d'une forme, c'est-à-dire la manière dont une forme donnée parle dans un contexte donné. Avant d'aborder cette dimension de la figuralité et donc la définition du figural par Jenny, il convient cependant de s'arrêter à l'esquisse d'une histoire littéraire proposée par lui-même vers la fin du livre. En posant la question d'une fin éventuelle de la parole, on voudrait effectivement une réponse, et on peut trouver celle-ci dans la lecture du « Bras cassé » de Michaux. En parlant d'une phrase-événement, Jenny souligne que l'événement langagier se produit dans le temps en étant configuré comme phrase. Notre rapport au monde est voué au changement perpétuel et il en est de même de notre manière de nous exprimer.

Mais qu'est-ce qui pourrait menacer la parole et par là même l'être dans le temps ? Qu'est-ce qui pourrait avoir pour conséquence que le langage se vide de sens et d'enjeux ? En abordant le rôle des surréalistes Jenny dénonce ce qu'il y a d'illusoire dans le projet d'écriture automatique qui loin de nous rapprocher de l'essentiel (du sujet) nous en éloigne plutôt. L'absence de forme et de travail concerté au niveau de l'écriture submerge la parole. D'un autre côté un niveau d'abstraction ou de réflexion trop élevé – quoique ludique et amusé – menacerait également la parole. Le travail à partir de contraintes ou dispositifs (comme celui du jeu de go dans un recueil de poèmes par Jacques Roubaud) avec sa mise entre parenthèses de la subjectivité fait de la figuralité même l'objet de la réflexion poétique.

En plus de ce problème lié à l'ancrage du discours et du sujet dans le monde, la parole menacée concerne également la *forme vers* qui apparaît comme la forme la plus proche de l'essence du discursif avec ses tensions entre configuration métrique et syntaxique qui ouvrent ce que Jenny appelle (avec Lyotard) *l'énergétique du sens* (p. 125). Le vers libre et son expressivité généralisée risque de faire disparaître ces tensions.

Mallarmé est pour Jenny le représentant par excellence d'une conception métrique du discours, et c'est donc à partir de lui que Jenny pense la modernité en interrogeant le problème de la « disparition élocutoire » (p. 128). Dans cette perspective le vers constitue l'effort ultime pour cerner la dimension figurale du langage, dans son rapport intime avec la langue et avec les conditions orales et corporelles de toute recherche expressive. On peut trouver les traces d'un souffle et d'une respiration dans le vers.

Si Jenny tente effectivement – comme le confirme son dernier livre – de « redéfinir la modernité »¹¹, le propos est plus précisément dans *La Parole*

singulière d'interroger les formes du langage et leur manière oblique de parler. Il s'attache à cerner ce qu'il peut y avoir de justesse dans une formule indirecte. Mais si le vers et la poésie occupent une place importante dans cette pensée, il est significatif qu'il aborde « l'événement figural » à partir d'un énoncé oral : « J'entends quelqu'un dire à mi-voix : la chaleur a fini par tomber » (p. 17). Une telle phrase – tout ce qu'il y a de transparent apparemment – pourrait être formulée sur un phrasé esthétique qui soulignerait la plasticité des sons et des mots et prendre ainsi un sens différent. On pourrait y lire des traces d'une subjectivité non pas seulement dans les déictiques traditionnels mais également dans un vocabulaire spécifique et une grammaire et une intonation particulières. De même, tout énoncé réalisé dans le temps correspond à une circonstance. Cette triple singularité constitue l'ouverture réciproque du monde et de la langue. Le monde n'a rien de figé et de déterminé qui se prête à la représentation discursive, et donc les mots sont à chercher en fonction du besoin de dire avec ses déterminations subjectives.

A tout moment, on peut s'arrêter devant les mots et les énoncés pour les contempler de cette façon et goûter la potentialité de sens. Seulement, il faut une motivation particulière pour que nous hésitions pour que nous nous mettions à analyser le langage afin de mieux comprendre l'enjeu précis d'une parole avec sa forme spécifique et dans un contexte donné. L'aspect circonstanciel du langage (le discours dans le temps) est donc au centre de cette réflexion théorique. Il s'agit moins d'aborder des objets littéraires prédéterminés que de cerner quels sont les aspects du langage qui participent à l'expérience esthétique.

Toute parole peut constituer un événement comme l'a observé Merleau-Ponty, mais les propositions de Jenny indiquent en l'illustrant jusqu'où on peut aller dans l'écoute des nuances du langage. En présentant son deuxième exemple, Jenny accentue cependant dans le choix de son texte l'exemple du sujet(-lecteur) qui se trouve écartement de soi-même face à l'événement du texte : En suivant nos deux philosophes (qui parlent respectivement du « texte qui prend » (Merleau-Ponty) et d'un « bougé-fixe » (Lyotard) du texte), Jenny se montre sensible à « un *bougé* dans le texte ou de moi vers lui » (p. 21). C'est la formule « l'ascension d'une terrasse en printemps » (p. 21) qui fait hésiter Jenny. S'agit-il d'une détermination temporelle, ou d'une détermination de manière. Un potentiel de sens mobilise le lecteur qui est stimulé par l'inachèvement même. Plutôt qu'une faute de français, une négligence du traducteur, il faut y voir une valeur dynamique du discours qui ouvre une potentialité

de la langue française tout en déterminant la manière d'être de cette terrasse dont il est question.

Mais comment rendre compte de cette dimension du discours en termes poétiques ? En expliquant l'emploi du terme *figural*, Jenny se réfère de manière caractéristique à une multiplicité de sources théoriques et philosophiques (dont Merleau-Ponty et Lyotard). Il a préféré ce terme à celui de « figuré » et de « figuratif », et il désigne d'une certaine manière la limite floue entre la dimension littérale et la dimension figurée du langage.

Jenny insiste sur sa définition du figural comme « processus esthétique-sémantique » (p. 14) impliquant la description de « dispositifs formels » et de « moments phénoménologiques » (p. 15). D'une part, il s'agit de considérer les formes du langage avec leurs tensions, d'autre part, il s'agit d'interroger la relation entre le langage et les circonstances du discours. En exposant l'idée d'*événement figural*, Jenny retrouve le point de départ phénoménologique avec sa réflexion sur le sujet et le sens pour y mêler des considérations sur l'absence de sens qui menace constamment les sujets qui sont en jeu.

Cet alliage des deux positions philosophiques est articulé en termes de *double représentation*. L'enjeu esthétique du langage, qui est l'objet de toute poétique, a à voir avec l'effet produit ou l'actualité d'une parole :

Le figural est donc doublement « représentatif ». Il représente (imitativement) quelque chose du monde en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue. (p. 26)

Le figural constitue une « double ouverture du monde et de la langue » (p. 25) ; c'est-à-dire que le langage possède le pouvoir d'opérer de l'intérieur un « change de forme », correspondant cependant à une circonstance. La langue ne parle véritablement qu'au moment où elle est mise en cause dans sa tentative pour capter quelque chose de neuf. En exposant cette connivence entre la parole et le monde, Jenny dépasse habilement l'opposition entre mimésis et autonomie du texte artistique. La parole opère un double événement dans la mesure où l'événement discursif correspond à un événement du monde dans sa qualité de double représentation. Conformément à cette possibilité d'une « saisie partielle et oblique du réel » (p.45) le langage a caractère de trouvaille et répond à la motivation de quelque chose à dire qui peut et doit trouver sa forme. Mais seule *l'œuvre* entreprend cette re-présentation de la langue de façon globale (p. 27).

En précisant qu'il n'y a pas de « significations closes », Jenny souligne que nous ne possédons pas simplement une langue dont nous nous servons pour nous exprimer ou pour exprimer un état du monde donc pour

communiquer. En parlant, nous sommes en quelque sorte projetés vers ce que nous voulons exprimer, et les mots viennent non pas en fonction d'un sens préétabli mais en fonction de la tension discursive : « J'ai dû anticiper une parole achevée, sur le mode d'un projet » (p. 15). Il y a donc du jeu dans tout énoncé, et aucune formule ne se présente toute faite :

...une parole n'est jamais la simple instrumentation d'un code [...] elle n'est jamais le simple agencement de représentations déjà disponibles. (85)

Tout énoncé est l'aboutissement (plus ou moins réussi) d'une recherche qui peut être laborieuse avec ses efforts et ses hésitations, et les effets de la parole sont « irréductibles aux conditions qui l'expliquent » (p. 16).

On comprend qu'il a fallu penser cette événementialité du discours avec les philosophes et non pas avec les grammairiens et rhétoriciens travaillant à éliminer de leur approche des textes, la dynamique du figural en faveur des seuls normes et écarts. Pour Jenny, cette dimension reste virtuelle bien qu'il voie du vrai dans les vieilles théories substitutives. Toute quête du sens est une manière de mesurer l'enjeu du figural. Aucun type de discours et aucune forme n'ont de privilège à priori les uns sur les autres, et il n'existe pas de mesure positive de la figuralité. Pas question d'évaluer les effets esthétiques en fonction d'une norme préétablie.

Mais là où les philosophes considèrent pour ainsi dire la littérature de l'extérieur en tant qu'objet circonscrit, la recherche de Jenny interroge le langage du dedans et rend problématique le statut de l'objet esthétique et littéraire même. En interrogeant ce qu'il appelle entre guillemets « un beau vers » de Malherbe, Jenny met en relief ce qu'il y a d'incertain au niveau de l'interprétation de ce vers qui paraît écrit selon le schématisme (de l'alexandrin) le plus rigoureux et selon la syntaxe la plus simple :

Le baume est dans sa bouche et les roses dehors. (p. 47)

Ce qui trouble Jenny dans le vers (lu par Ponge qui s'abstient lui-même d'interpréter) peut, me semble-t-il être condensé en trois points :

- 1) Les tensions (et irrégularités) au niveau de la forme.
- 2) La représentation oblique de la beauté.
- 3) Le thème de l'érotisme.

En analysant l'asymétrie entre les deux hémistiches de ce vers, Jenny part de l'aspect métrique en notant que « la légalité prosodique » cache un rythme accéléré à la fin du vers. La prononciation du e dans roses est effectivement incertaine. A la plénitude métrique du premier hémistich correspond le caractère abrégé du second. Cette asymétrie est dédoublée au niveau phonétique : la répétition du même son consonantique (baume/bouche) se retrouve dans roses/dehors. Seulement dans le deuxième

exemple il y a inversion ou chiasme. En ce qui concerne les effets de sens on ne retrouve pas d'équivalence parallèle à baume/bouche dans le couple roses/dehors qui représente plutôt une contradiction.

Ce manque d'harmonie dans un vers en apparence des plus réguliers est dédoublé à son tour au niveau de la syntaxe. La lecture à faire des articles définis varie dans la mesure où le premier est présenté au singulier et le deuxième au pluriel. Le singulier fait vaciller la lecture entre la valeur générique et la valeur singulière de ce baume alors que le pluriel concrétise selon une circonstance donnée, alors que le pluriel rend littéral. La valeur des tropes est donc incertaine, et il y a contradiction entre ce qui est retenu au dedans mais représenté au dehors. Ainsi, au moment même où l'on croit trouver des images stéréotypées de la beauté et de l'érotisme, on est confronté aux tensions de la figuration.

L'observation de ces tensions amène Jenny à interroger la manière indirecte ou détournée de représenter la beauté sur un visage féminin. Celle-ci ne tient pas en elle-même, mais elle a besoin de l'artifice donc de la figuration. L'accélération de la fin du vers est une manière vigoureuse de surmonter le paradoxe entre l'objet à tenir qui se constitue (et se compromet) et les moyens même qui permettent de s'en rapprocher. Selon Jenny ce vers met en scène le mouvement du dire au sein du dit et ainsi l'érotisme du vers ne concerne pas le seul objet féminin du désir mais également le désir de dire avec sa dimension inachevée.

En proposant comme exemple un vers du technicien de la poésie par excellence, Jenny a sans doute voulu démontrer que la valeur poétique ou littéraire n'est pas enfermée dans une forme ou un modèle d'écriture donné. En même temps il fait comprendre que sa version de la phénoménologie n'a rien d'un abécédaire d'évocations, et il critique fortement l'essentialisme de la poétique de Dufrenne, dérivée de Merleau-Ponty. L'expression langagière n'est en rien traduisible en fonction de l'élément non-linguistique, mais toute constituée de tensions et indéfiniment ouverte comme l'est au fond la phénoménologie qui est également « toujours à reprendre » (p. 54) comme l'est le vers de Malherbe selon Jenny.

Mais comment Jenny peut-il dans sa perspective poétique évaluer cette qualité esthétique des formes, cette ouverture qui se crée de l'intérieur de la langue ? En discutant différentes positions poétiques et leur métaphoricité spatiale comme celle de Gérard Genette et celle de Michel Collot, Jenny constate le risque de ce que l'on pourrait nommer une « menace théorique » contre le figural. Jenny refuse de suivre la voie narratologique de Genette tout autant que celle sémiotique de Collot quoiqu'il concède à ce dernier une analyse pertinente de la notion d'*horizon* avec sa spatialité

phénoménologique. Ni l'une, ni l'autre de ces perspectives, ne rendent justice au sens virtuel de l'actualisation discursive. Cette critique des différentes conceptions poétiques suit de très près l'analyse de la langue saussurienne par Lyotard (cité par Jenny) :

C'est le système qui masque les différences, parce qu'il introduit les termes dans des rapports et qu'ainsi la non-coïncidence pure est limitée et réglée en écarts invariables. (p. 78)

Jenny pense avec Lyotard qu'il faut tenir compte de l'événementialité de la différence non-réductible aux oppositions réglées du système linguistique qui travaille le discours. Mais contrairement à ce qui est proposé par Lyotard, cette différence ne se déploie pas uniquement dans ce qu'il appelle « l'énoncé transgressif » (p. 78).

Afin de se tenir au plus près du dynamisme discursif de tout énoncé, Jenny conçoit la figuralité en termes de *champ tensionnel*. Il cherche à formuler une théorie de rendre compte d'une dimension phénoménologique (mimétique) du langage tout en partant de la dimension concrète et matérielle des textes et énoncés avec leurs tensions purement formelles :

La linéarité de l'énoncé ne s'abolit plus dans une successivité de représentations. L'énoncé se convertit en plan de figuralité. Des parcours y deviennent possibles, des rétroversions, des rapports à distance. Et ce plan, produit par une mobilité de rapports internes, contraint de plus à des prolongements au-delà de lui-même. (p. 64)

L'espace textuel est à comprendre selon deux axes : celui de la constitution syntaxique et linéaire du discours et celui qui permet de rapprocher des séquences textuelles éloignées. Mais la description de cette dynamique textuelle n'a rien de fantasmatique comme c'est le cas chez Lyotard. La description de la figuralité par Jenny n'a rien de l'espace mi-discursif et mi-pictural (« à voir ») présenté par Lyotard (Lyotard, p. 275), et pour lui l'essentiel est la mobilité du texte.

Avec la notion de *champ* Jenny évoque un espace de type phénoménologique, et ainsi il évite de supprimer l'ancrage du discours et du sujet de l'énonciation. Ce point de départ phénoménologique est cependant modifié ou corrigé par l'adjectif *tensionnel* appartenant plutôt au vocabulaire post-structuraliste. On retrouve ce même alliage dans la notion clé de *fond différentiel* :

Posons ceci que le figural ne procède pas de formes hétérogènes au discours (telle que le sensible ou l'espace) mais que, bien plutôt, en lui c'est le fond différentiel qui remonte et vient froisser les relations proprement linguistiques de l'énoncé. (p. 74)

D'une certaine manière, Jenny ressource la conception phénoménologique du langage (avec ses notions de *style* et de *sens*), en s'appuyant sur les positions post-structuralistes de Lyotard et de Deleuze (p. 75). Il précise en s'alignant sur l'analyse de la conception libidinale du discours chez Lyotard, que le désir à l'œuvre dans le poème de Malherbe ne se limite pas au seul sujet-écrivain (sujet de l'énonciation), mais concerne le désir dans toutes ses nuances en tant que sens virtuel¹². Il s'agit d'un désir de dire qui est la condition générale d'une sorte de quête de sens.

La notion de *fond différentiel* rend possible la conception d'une dimension esthétique de tout discours. La différenciation propage ses effets à tous les niveaux du discours (p. 80), mais Jenny se risque néanmoins à déterminer trois types ou moments différentiels : la *figuralité énonciative*, la *figuralité rhétorique* et la *figuralité discursive*. On est tenté d'y voir une sorte de déclinaison de l'événementialité figurale avec ouverture circonstancielle (phénoménologique et dialogique), au départ et événementialité de type a-topique (post-structuraliste) à l'arrivée. Dans le premier type le langage avec ses lieux communs (formes fixes empruntées à l'autre) sert de point d'appui, alors que le dernier type se détache de toute dimension interlocutoire ou représentative. Entre les deux on trouve la figuralité de type interlocutoire (communautaire) avec les figures répertoriées, plus ou moins traditionnelles.

D'avantage qu'une réduction méthodologique, il faut y voir une manière de souligner la multiplicité d'aspects du langage qui participent au figural avec ses *effets esthétiques*. En suivant les propositions théoriques d'Iser à propos de la lecture, Jenny conçoit ces effets comme « ensemble de provocations au sens » (p. 82). La force particulière des formes esthétiques et la définition « esthétique-sémantique » du figural évoquent d'une part une conception phénoménologique et expressive du langage en tant que *frayage représentatif*, d'autre part une compréhension post-structuraliste de l'esthétique en tant que *déplacement en acte* (p. 85)

Formes et potentialité de sens

A la lecture de *La Parole singulière* on peut constater que Jenny a tendance à éviter l'emploi des termes *expression* et *sens*. Ces catégories (métaphysiques) risqueraient effectivement de masquer le dynamisme de la parole. La langue nous propose une variété de combinaisons indéfinie, elle est source inépuisable de formules, et pour Jenny le but n'est pas d'accorder de la valeur à telle ou telle expression (littéraire) réussie ou de mettre en avant le caractère achevé d'une œuvre (avec son style).

Il voudrait au contraire attirer notre attention aux éléments multiples qui contribuent à la circonstance de la parole en tant que « sens possible »

(p. 25). En parlant d'un « devenir-sens des formes » (p. 26), il accentue la potentialité de sens qui caractérise tout énoncé, et, comme il le dit, le figural est toujours « en puissance d'œuvre » (p. 28). Le problème de la forme (poétique ou littéraire) réussie n'en est qu'une des composantes, et comme le dit Jenny : « Il y a toujours le risque que le figural reste hors-sens... » (p. 63)

En abordant le problème de la *parole originnaire*, Jenny reprend celle d'une « parole première » formulée par Merleau-Ponty. Cette manière de concevoir ce qui est en jeu dans le discours poétique correspond à une simulation de l'espace de désignation telle qu'elle est analysée par Freud dans le jeu du fort-da. Ainsi, Jenny surmonte de manière convaincante l'opposition entre le mystère de l'origine phénoménologique et la perte de toute origine qui fonde la compréhension du langage post-structuraliste.

La lecture de Freud par Jenny diffère de celle de Lyotard en ceci qu'il évite la conclusion fantasmatique quant au fonctionnement du langage pour mettre à la place l'énergétique du sens qui ouvre une sorte d'espace de désignation simulée. Face à la conception – idéologique – de la libido qu'on trouve chez Lyotard¹³, Jenny aborde la pensée de Freud, non pas tant pour exposer l'importance du fantasmatique que pour mieux faire comprendre (de manière rigoureusement logique) l'écartement du sujet dans le « battement figural » ou « battement distinctif » (p. 110) qu'il trouve dans l'analyse du fort-da par Freud¹⁴ où gestualité et parole coïncide dans la création d'une spaciosité nouvelle (p. 96) :

La prégnance d'un état du monde vient recroiser un désir qui est autant désir de forme que de représentation, un sujet d'énonciation se découvre écartement de soi-même (cet écartement c'est son lieu !) dans l'effort pour attirer un autre dans sa sphère de représentation. (p. 75)

La quête du sens ne se limite ni au simple travail sur les formes ni à la simple explicitation méthodique et conceptuelle du sens. La réflexion sur le sens n'a plus rien à voir avec un rapport essentiel entre le sujet et le monde, ni avec la disparition du sujet en faveur des seules tensions du désir et du fantasme. En proposant précisément de concevoir le sujet comme un *sujet de l'énonciation*, Jenny accentue ce qu'il y a de fondateur dans toute prise de parole (il se sert de l'expression d'*Unique discursif*), mais encore une fois c'est la forme poétique, la forme la plus réflexive, qui se rapproche le plus de cette singularité de la parole.

Au niveau des exemples textuels, la réflexivité du sujet dont il est question est mise en évidence¹⁵ à travers la lecture de Saint-John Perse. Dans *Exil*, le poète interroge effectivement la naissance du chant, et l'analyse consciencieuse du jeu sur les sonorités par Jenny lui permet d'y voir un

battement distinctif à valeur « originaire » (p. 101). En parlant de *syncope figurale* (p. 109), Jenny accentue effectivement la scansion rythmique (analysé dans le vers *O spondée du silence, étiré sur ses longues*), mais il substitue à l'idée de la mauvaise forme du fantasme une analyse précise du paradoxe du sujet parlant face à ce qu'il a à dire.

L'énergétique du discours ne vient ni exclusivement du langage ni du sujet. Tout se passe effectivement comme si en-deça de toute motivation pour parler, une pulsion (un souci dit Jenny) autre faisait partie du jeu. Elle constitue même l'essence de l'esthétique, dans la mesure où une forme esthétique implique la recherche de la parole par l'énonciateur (un travail formel-matériel) et des effets par rapport au lecteur. Il est évident que la pensée philosophique ouvre à Jenny la possibilité d'une approche théorique du caractère unique des effets esthétiques et des œuvres poétiques (« qui mettent en œuvre plus réflexivement que d'autres... », 91).

Pour Jenny cette réflexion – épurée qu'elle est de tout contenu idéologique (fantasmatique) – en reste au niveau textuel et discursif. Là où Lyotard accorde comme d'autres¹⁶ une importance capitale à l'idée de désir, Jenny reste plus proche de Merleau-Ponty¹⁷. A la différence de Lyotard qui voit une limitation dans la réflexion logique (et dans la signification) en dénonçant les contraintes du discours philosophique, Jenny lui, n'a pas à se justifier ou à prendre position idéologiquement, et bénéficie bel et bien de la liberté discursive acquise avec les efforts post-structuralistes et déconstructifs¹⁸.

L'équilibre atteint par Jenny est finalement celui à établir entre la bonne forme et la mauvaise. D'une part, il accentue l'importance d'une recherche de ses mots par le sujet, d'autre part, il accorde aux mots et aux formules même un pouvoir sur le sujet de l'énonciation. Précision (et expression) phénoménologique et transgression post-structuraliste. L'idéal étant une forme qui nous parle, l'informe menace toujours notre effort pour constituer le sens, quoique le figural soit présenté par Jenny en termes plus concrets (et moins rhétoriques) que chez Lyotard.

Bien que Jenny aborde l'effet de la clôture formelle (p. 132), il n'entre pas à vrai dire dans une discussion de ce que l'on pourrait nommer un *effet d'œuvre* (Pingaud). Il lui suffit de suggérer que la clôture formelle est précisément ce qui ouvre le processus figural avec la possibilité (toute matérielle) de revenir sur le texte, possibilité qui rend plus plausible l'effet de différenciation à l'intérieur du langage. Mais Jenny craint sans doute qu'on mette sur le même plan forme statique et figuralité, alors que l'aspect dynamique du langage le préoccupe.

Si Jenny accuse le manque de rigueur dans l'analyse du sens par Merleau-Ponty et constate qu'on vient « toujours trop tôt ou trop tard pour la constitution du sens » (p. 176), il n'est pas loin de la dimension utopique du sens telle qu'elle est présentée par Lyotard. Mais il entend sans doute dépasser l'opposition entre ces deux conceptions du littéraire. Dans sa perspective « poétique », le problème réside dans l'évaluation même de l'expérience esthétique qu'on ne peut ramener ni à la nomination (rhétorique) d'un écart selon une norme préétablie par les grammairiens ni à l'interprétation par un sujet dans la mesure où celui-ci se trouve impliqué dans le phénomène même qu'il s'agit de cerner.

Pour Jenny *le figural* se caractérise effectivement par un aspect du texte qui nous fait hésiter pour mieux lire le texte à partir d'un aspect bouleversant, énigmatique ou obscur. Une part de cette expérience vient du texte, et une autre part vient du lecteur qui se met à *lire vraiment*. Le sens du texte (dans sa virtualité) dépend de la réalisation par le sujet-lecteur.

Conclusion

Si la réflexion de Jenny débouche logiquement sur une proposition positive avec une sorte de « pratique du figural » (ou « Lecture figurale » qui est le titre de la dernière partie du livre), une réflexion théorique et philosophique sous-tend cette pratique. *La Parole singulière* est effectivement une poétique phénoménologique, mais la liberté d'expression que s'accorde Jenny en transgressant les genres discursifs traditionnels situent cependant le livre par rapport à la tendance post-structuraliste¹⁹.

Ainsi ce que l'on pourrait nommer une *lecture de l'événementialité* par Laurent Jenny partage avec la démarche philosophique une interrogation de l'enjeu (des effets) des formes esthétiques. Mais à la différence de celle-ci son examen des tensions du langage (littéraire) et de sa force expressive débouche sur des propositions concrètes en vue de l'analyse précise et limpide des formes poétiques avec leur potentiel de sens. Celles-ci impliquent une prise en compte de la lecture concrète avec ses hésitations, ses inquiétudes liées au figural et ses moments de crise.

En dépit du caractère exemplaire et exceptionnel de la pensée de Jenny, il est évident que cette réflexion ouvre la voie à d'autres types de réflexion sur les formes littéraires²⁰. Ne pourrait-on pas par exemple étendre cette réflexion au domaine de la prose avec ses différents types de répétitions formalisées (miniatures de la mise en abyme et d'autres reprises au niveau du texte) chez les oulipiens mais également dans une pièce comme la *Cantatrice chauve* et dans des nouvelles d'Annie Saumont²¹. C'est mon point de vue subjectif (peut-être pas tout à fait en accord avec celui de

Jenny). Il me semble effectivement qu'on pourrait analyser beaucoup de tensions formelles de la prose dans le sens de « stratégies ontologiques » (proche du ready-made) dans le domaine de l'écriture.

La notion de *fond différentiel* permet effectivement de dépasser l'ambition purement « descriptive » (d'une poétique traditionnelle) et laisser entrer dans « l'évaluation » des formes une part de subjectivité. En-deça des œuvres et des formes accomplies (expressives ou transgressives), il s'agit d'apprécier ce qui dans le langage vivant déclenche et motive l'écoute ou la reprise du texte dans un processus d'interprétation. Ainsi l'objectif de cette réflexion est finalement d'interroger l'épreuve du sujet face aux processus esthétiques et à la dynamique de la figuralité.

En dépassant un certain essentialisme phénoménologique – sans critiquer l'idée chez Merleau-Ponty d'une expression et d'un dialogue authentiques – Jenny évite de basculer dans le pur dynamisme fantasmatique (et utopique) du post-structuralisme tout en tenant compte de sa critique de la métaphysique. La crise du figural dont il est question chez Jenny si elle prend note du caractère « incommunicable » du sens, n'évince pas l'expérience concrète du sujet, expérience fondée dans le langage.

Cette pensée sur le discours et ses formes esthétiques, devrait donc nous inciter à prendre le risque de mettre en cause tout système de pensée préétablie (traditionnelle) afin de mieux écouter les mots et les formes multiples du langage avec leurs enjeux spécifiques (face au monde et face à la langue).

L'œuvre esthétique devance effectivement toute tentative pour extérioriser le savoir de manière conceptuelle. La question est moins de savoir à quoi pense la littérature (question formulée par le philosophe Macherey²²) que de se prêter à la manière dont la littérature pense à travers le dynamisme des formes et leur potentiel de sens.

Steen Bille Jørgensen
Université de Copenhague

Notes

1. Voir notamment Rancière, Jacques : *La Parole muette*, Hachette Littératures, 1998 et l'introduction dans Jenny, Laurent : *La Fin de l'intériorité*, PUF, Paris, 2002
2. adjectif substantivé comme l'explique l'auteur afin de mettre en avant « des processus tensionnels et des processus représentatifs » (p. 14).
3. avec son dernier livre cette perspective est élargie en direction du fondement d'une histoire littéraire qui tiendrait compte des conditions nécessaires à l'émergence du littéraire.
4. qui va à l'encontre de la manière dont Kristeva développe cette notion.

5. Merleau-Ponty se proposait effectivement écrire une sorte de *Qu'est-ce que la littérature* en critiquant la prééminence donnée au caractère instrumental de la prose.
6. n'est-ce pas ce que fait Lefort dans la préface de son livre *Sur une colonne absente* dans laquelle il évoque le tournant linguistique de la philosophie en parlant de « la rhétorique du renversement de la philosophie... » (Lefort 1978, p. X) ?
7. voir Krauss 1996, p. 99
8. position qui est fortement critiquée par Mikkel Dufrenne pour qui la notion de « désir sans sujet » est inconcevable.
9. cette conscience des deux philosophes s'exprime dans les formules respectives : « rendre la philosophie créative » et « opérer un déplacement » des concepts.
10. « Par les typologies, les poétiques ont usuellement fourni des critères, qu'elles entendaient universels, de classement des objets littéraires » Bessière 1991, p. 33.
11. Pouilloux 1990, p. 400
12. en ceci il précise la lecture du vers de Malherbe par Ponge.
13. Ce type d'analyse de l'esthétique entre de plusieurs manières dans une réflexion de type idéologique qui sera poursuivie par Lyotard avec *Economie libidinale* et qui présente des difficultés du point de vue d'une approche plus concrète de ce qui fonde la spécificité littéraire.
14. il y voit un cas exemplaire de la parole originaire en tant que « retour de la parole sur sa source » .
15. comme le souligne Jean-Yves Pouilloux, Pouilloux 1990, p. 398
16. Pingaud demande si sa pensée ne dissimule pas le désir des sujets, « le sens du sens ». Pingaud 1992, p. 132
17. Il accorde de l'importance à l'écoute en suivant la tradition herméneutique qui est critiquée par Lyotard (1971, pp. 12-13).
18. Il est significatif qu'à la suite d'une évaluation de sa propre discussion (de points de vue philosophes et poétiques), Jenny présente avec ses propres mots comme *Champ tensionnel* et *fond différentiel* une pensée qui en tout en s'appuyant sur celle des autres est toute à fait originale.
19. comme le dit Pouilloux dans une lecture d'inspiration lacanienne...ce que nous avons sous les yeux est « ni linguistique, ni logique, ni philosophie, mais alliage des trois ». Pouilloux, Jean-Yves : « S'acheminer vers la parole » in *Critique*, numéro 516, mai 1990, p. 399
20. comme je l'ai mentionné en introduction, Jenny poursuit lui-même cette réflexion dans la perspective de l'histoire littéraire.
21. je pense surtout au texte « Jeudi matin au Café du Commerce » dans son Recueil de nouvelles *La Terre est à nous*, Editions Ramsay, Paris, 1987
22. qui voit un rapport dialectique entre la réflexion de type conceptuel chez le philosophe et la réflexion de type pratique chez l'écrivain.

Références

- Jenny, Laurent : *La Parole singulière*. Belin, coll. 'L'Extrême contemporain', Paris, 1991.
 – : *L'expérience de la chute*. PUF, Paris, 1997.
 – : *La Fin de l'intériorité*. PUF, Paris, 2002.
- Bessière, Jean : *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*. Mardaga, Bruxelles, 1990.
 Dufrenne, Mikkel : Une esthétique libidinale, in : *Esthétique et philosophie*, Tome 2. Klincksieck, coll. 'Esthétique', Paris, 1976.
 Krauss, Rosalind : L'inconscient, in : Bois, Yves-Alain et Rosalind Krauss : *L'Informe. Mode d'emploi*. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996.
 Lefort, Claude : Préface, in : *Sur une Colonne absente. Ecrits autour de Merleau-Ponty*. Gallimard, Paris, 1978.
 Lyotard, Jean-François : *Discours, figure*. Klincksieck, Paris, 1971.
 Merleau-Ponty, Maurice : *La Prose du monde*. Gallimard, coll. 'tel', Paris, 1969.
 – : *Le Visible et l'invisible*. Gallimard, coll. 'tel', Paris, 1964.
 Pingaud, Bernard : La littérature, ou Sartre revu par Merleau-Ponty, in : *Les Anneaux du manège. Ecriture et littérature*. Gallimard, coll. 'Folio', Paris, 1992.
 Pouilloux, Jean-Yves : S'acheminer vers la parole, in : *Critique*, numéro 516. Paris, mai 1990.
 Rancière, Jacques : *La Parole muette*. Hachette littératures, Paris, 1998.

Résumé

Dans cette étude il s'agit d'examiner l'importance d'une réhabilitation de la conception phénoménologique du langage et de l'œuvre littéraire. Avec *La Parole singulière*, Laurent Jenny formule effectivement une *poétique du figural* qui dans le sillage du dernier Merleau-Ponty met en avant le pouvoir fondateur de la parole en tant qu'actualisation discursive concrète. Mais ce pouvoir de « re-représentation de la langue » ne provient pas uniquement du sujet et de la circonstance. L'évenementialité du littéraire provient tout autant de tensions langagières pures et d'une crise de sens post-structuraliste telles qu'elles sont analysées par Jean-François Lyotard. A la différence de la réflexion conceptuelle, celle, poétique, de Jenny lui permet – tout en fondant sa réflexion théorique sur la lecture méticuleuse d'exemples textuels – de surmonter des positions philosophiques incompatibles et d'exiger du critique une prise en compte de l'incertitude même qui déclenche le processus interprétatif au moment de la lecture concrète.