

de recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistiques, de l'Institut de la Langue Française. EHESS - CNRS, Paris

J.M. Floch

Des couleurs du monde  
au discours poétique

Numéro 6. 1979

DOCUMENTS DE RECHERCHE  
du groupe de recherches sémio-linguistiques  
de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales  
(U.R.L. 7 de l'Institut de la Langue Française, C.N.R.S.)

Direction : Algirdas J. Greimas  
Rédaction : Eric Landowski

Abonnement 1979 (10 numéros) : 60 francs  
Groupe de recherches sémio-linguistiques  
10, rue Monsieur le Prince  
75006 PARIS

ISSN 0151-184X

Imprimé par l'Institut de la Langue Française  
47, rue Mégevand - 25000 BESANÇON

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1979

D O C U M E N T S   D E   R E C H E R C H E

Numéro 6. 1979

Des couleurs du monde  
au discours poétique de leurs qualités

Analyse de l'univers chromatique du roman d'Ernst Jünger  
Sur les Falaises de marbre (1939)

par

J.-M. Floch

Groupe de Recherches sémio-linguistiques  
(U.R.L.7 de l'Institut de la Langue Française)  
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales  
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



## Avant-propos

Autant est souvent proclamée la vocation transdisciplinaire de la sémiotique, autant sont rares les travaux qui transgressent réellement les cloisonnements des disciplines établies. Dans l'étude qu'on va lire, Jean-Marie Floch ne montre pas seulement l'intérêt d'une telle transgression, il en démontre la nécessité.

Au départ, il y a la question : pourquoi cette profusion de couleurs écrites dans les Falaises de marbre et quel est leur rôle ? Une première amorce pour une réponse est faite quand l'analyste définit son texte comme le récit d'une aventure cognitive qui vise la découverte de la "vie profonde" derrière les apparences. Les apparences, ce sont les couleurs avant tout, ou plutôt les teintes, qui se laissent analyser en figures chromatiques. Première découverte : il n'y a pas, dans ce texte, des couleurs qui seraient des attributs stables des objets ; le monde apparaît selon quatre statuts véridictaires différents (le mensonger, le faux, le secret, le vrai), et à chaque statut correspond une combinaison de traits chromatiques élémentaires. Les objets changent d'apparence (dimension figurative) selon leur état de véridiction (dimension abstraite).

Dans un deuxième stade de son travail, Jean-Marie Floch examine - à côté du registre visuel, qui occupe une place prédominante dans le texte - le jeu des parfums et des sons. Reprenant et développant l'analyse formelle, notamment à l'aide du concept d'aspectualité, l'auteur aboutit à une description des faits de synesthésie qui, pour la première fois à notre connaissance, dépasse le stade d'un pur inventaire.

Une dernière découverte : le texte littéraire peut procéder à une organisation du monde sensible qui reste indépendante de la grille de lecture figurative que nous offre la taxinomie culturelle ; dans les Falaises de marbre, une articulation parallèle en formants plastiques occupe une place tout aussi importante, ce



qui permet à Jean-Marie Floch de parler de la présence d'un véritable langage plastique à l'intérieur du discours littéraire qu'il analyse. Ce résultat est d'une envergure capitale : sont disqualifiées dorénavant les analyses du discours symboliste qui s'appuient sur un simple inventaire de motifs-figures du monde.

L'étude de Jean-Marie Floch, qui se présente sous la forme provisoire d'un document de travail, ne pourra rester sans conséquences. Elle montre avec force que l'analyste des textes littéraires sera obligé, lui aussi, d'affronter les problèmes de sémiotique plastique. La sémiotique littéraire, si elle veut rendre compte de la complexité de son objet, sera bel et bien obligée de devenir sémiotique tout court.

Félix Thürlemann

## L'abricot

"Immédiatement après Lausanne, dans le train qui m'emportait, mes yeux se fermèrent. L'histoire d'un mariage, qui formait mon rêve, me fut d'abord déroulée en paroles que j'entendais. Mais ensuite - il s'agissait du commencement d'une querelle - la situation apparut à mes yeux, et c'était un fruit aux vives couleurs qui se mit à tourner lentement sur sa tige. Sa couleur variait du jaune très mûr jusqu'à un violet qui était parsemé de points plus sombres. Selon le degré de la coloration, selon aussi le nombre des points et leur situation les uns par rapport aux autres, le déroulement de l'affaire se manifestait à mes yeux sans qu'il fût besoin d'un seul mot. Je pouvais contempler dans leur plus grande netteté, non seulement l'événement lui-même et tous ses détails, mais aussi son sens caché, comme on lit la mélodie sur la page où sont les notes."

Ernst Jünger

Le Coeur aventureux (1938)

Des couleurs du monde  
au discours poétique de leurs qualités

Analyse de l'univers chromatique du roman d'Ernst Jünger  
Sur les Falaises de marbre (1939)

I. INTRODUCTION

Cette étude du chromatisme et de son rôle dans le roman d'Ernst Jünger Sur les falaises de marbre a été entreprise pour valider deux thèses que nous avons exposées ailleurs et à plusieurs reprises, notamment dans le Bulletin 4-5 du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques.

Tout d'abord qu'une sémiotique visuelle qui s'attacherait à l'étude des couleurs devrait commencer par considérer celles-ci comme des unités de manifestation et non comme les unités ultimes d'un système chromatique ; c'est à cette condition qu'il est possible de construire le plan de l'expression et de dégager les figures indépendantes de la manifestation. On appellera "teintes" ces couleurs-unités de la manifestation et "figures chromatiques" les paquets des qualités chromatiques dont les catégories fourniraient par combinaison la taxinomie. En second lieu qu'un système sémiotique visuel (ici, chromatique) est indépendant de tout langage de manifestation et qu'ainsi la sémiotique visuelle peut légitimement prétendre rendre compte d'un système chromatique supposé "derrière" un procès linguistique. Dans une oeuvre littéraire, on peut s'attendre à ce que ce système ne soit pas celui de l'usage sociolectal mais relève de l'univers idiolectal de l'oeuvre considérée. Aussi les qualités chromatiques et leur organisation, telles qu'elles seront ici dégagées, ne sauraient être considérées comme universelles.

Afin de montrer la légitimité de ces deux thèses, nous nous sommes proposé d'étudier ce roman d'Ernst Jünger, qui nous avait frappé par l'importance exceptionnelle de sa composante visuelle (et plus particulièrement chromatique). Cette importance s'explique : à la relecture, puis à l'analyse, on voit qu'elle tient aux relations entretenues par la composante visuelle avec la dimension



fondamentalement cognitive du récit. Relation d'ailleurs explicite dès les premières pages du texte : le narrateur se souvient d' "un éveil rayonnant" lié au retour de fêtes nocturnes. Après avoir remarqué que "ce fut comme si des profondeurs de la vie (lui et son compagnon étaient) remontés à sa surface", il note : "Il nous sembla alors que pour contempler les paysages un nouveau sens nous était donné" (p. 13). C'est cette réflexion ainsi que les comparaisons visuelles qui la suivent (et que nous analyserons plus loin) qui nous a incité à rechercher si "derrière" la profusion apparemment inorganisée des couleurs, il n'y avait pas quelque "discours" chromatique dont la cohérence serait liée à celle de l'aventure cognitive des deux héros.

Pour permettre une meilleure compréhension de ce travail - du moins nous l'espérons - nous l'avons fait précéder d'un résumé du roman, chapitre par chapitre. Précisons que le découpage en trois parties n'existe pas dans le roman et qu'il manifeste déjà, bien sûr, une première re-construction de ce dernier par l'analyste. Nous nous sommes appuyé sur la traduction française éditée chez Gallimard (coll. "L'imaginaire") ; les références de pages des courts passages cités renvoient donc à cette édition ; en ce qui concerne les rappels de séquences ou d'épisodes plus étendus, nous mentionnons simplement le chapitre correspondant.

## II. RESUME

### 1. Sept ans après la guerre d'Alta-Plana

Le narrateur se souvient des temps heureux où il vivait à la Marina avec son compagnon, le frère Othon (chapitre 1). Les desseins du grand Forestier assombrissaient déjà leurs jours mais à l'automne (ch. 2) et au printemps ils quittaient, pour participer aux fêtes, leur austère retraite de l'Ermitage, au pied des falaises de marbre (ch. 3). Là, chaque jour, des vipères se glissaient dans le jardin et Erion, le fils du narrateur, leur donnait à manger, à la satisfaction de Lampusa, sa grand-mère. Les heures étaient consacrées à la constitution d'un herbier (ch. 4). Erion y participait. Le narrateur avait connu sa mère, Sylvia, pendant la guerre. Après qu'elle fut partie avec des étrangers, Othon était allé recueillir Lampusa et Erion (ch. 5). L'étude des plantes permit au narrateur de pressentir l'ordre du monde (ch. 6). Cet ordre était effacé quand lui-même et Erion étaient attirés par la force d'âme des Maurétaniens, dont l'ordre exaltait les valeurs de la puissance, et chez qui le grand Forestier recherchait les moyens d'établir la tyrannie (ch. 7). Quand on montait sur les falaises de marbre, on contemplait la beauté de cette contrée dont le grand Forestier convoitait la domination (ch. 8). La décadence de la Marina, profonde mais encore insensible, était due au désordre

de la Campagna, pays de farouches bergers, de l'autre côté des falaises (ch. 9). L'esprit des célébrations et les codes qui réglaient les rivalités étaient perdus (ch. 10). Les mercenaires, insoumis et noyautés par les gens du grand Forestier, se livraient aux pires exactions (ch. 11). Ce dernier avait d'ailleurs su attirer à lui plus d'un Maurétanien (ch. 12).

## 2. L'incertitude

Les choses en étaient là, sept ans après la guerre d'Alta-Plana au cours de laquelle le narrateur avait gagné l'amitié de ses ennemis. Il s'agissait désormais d'être fixé sur l'ampleur et le genre de la menace. De la Campagna, le vieux Belovar leur offrait la sécurité de la Force (ch. 13). De la Marina, le Père Lampros leur avait fait comprendre que seul l'Esprit était le vrai refuge (ch. 14). Les jours de vaillance, ils étaient ainsi conscients du sens de la vie (ch. 15). Mais aux jours de faiblesse, ils comptaient sur le miroir de Nigromontanus pour le leur rappeler (ch. 16). Malgré les brouillards plus denses de la forêt, ils continuaient d'y pénétrer pour herboriser (ch. 17). Un jour qu'ils y trouvèrent le sylvain rouge, ils découvrirent l'ignominie (ch. 18) : l'équarrissage de cadavres humains dans le clairière du Rouissage (ch. 19).

## 3. La catastrophe

De retour à l'Ermitage, le narrateur et Othon rangent leur bibliothèque et reçoivent la visite du prince de Sunmyra et de Braquemart, un Maurétanien, décidés à aller défier le grand Forestier au cœur de la forêt (ch. 20). Sur la demande du père Lampros, le narrateur part à la recherche de ces derniers, qui ne sont toujours pas revenus (ch. 21). Le vieux Belovar organise l'expédition et fait sortir ses chiens (ch. 22). Les premières escarmouches sont favorables au narrateur et au vieux Belovar (ch. 23). Mais la meute du grand Forestier les assaille et les met en position critique (ch. 24). Le narrateur, à la poursuite de "Chiffon Rouge", le chien de meute du grand Forestier, pénètre dans la clairière et y découvre les têtes des deux disparus. De retour sur les lieux du combat, il trouve le vieux Belovar mort et sa troupe anéantie (ch. 25). Il fait retraite sur la ferme du vieux Belovar, elle aussi détruite, et atteint la crête des falaises de marbre, d'où il contemple la destruction de la Marina (ch. 26). Poursuivi par "Chiffon Rouge", il descend sur l'Ermitage. Othon y élève le miroir de Nigromontanus, et Erion fait tuer les poursuivants par ses vipères (ch. 27). Le narrateur et Othon abandonnent l'Ermitage qui s'enflamme et gagnent le cloître du père Lampros. Celui-ci, sous leurs yeux, s'ensevelit sous les décombres de son



cloître (ch. 28). Les deux fugitifs traversent la cité en flammes, prennent un bateau prêté par un Maurétanien (ch. 29) et trouvent refuge à Alta-Plana (ch. 30).

### III. ANALYSE NARRATIVE

On procédera tout d'abord à une analyse narrative du roman pour montrer en quoi ce dernier est essentiellement une aventure cognitive. Cette analyse, qui ne pourra être que rapide puisqu'il ne s'agit pas là de l'objet du présent travail, est cependant nécessaire pour pouvoir par la suite établir la relation entre les performances interprétatives des héros et le chromatisme des paysages et des objets qu'ils contemplent alors.

Le roman d'Ernst Jünger s'achève sur l'arrivée du narrateur et de son compagnon, le frère Othon, à Alta-Plana, au moment où ils franchissent les portes de la grande salle de festin. Cette conjonction spatiale est à corrélérer à la disjonction qui marque le début de l'histoire : les deux hommes s'en étaient retournés dans leur "pays natal, bien loin vers le Nord", après avoir, dans les défilés d'Alta-Plana, échangé des présents avec leurs ennemis prisonniers et compris que la victoire de ces derniers n'était pas due au "seul bonheur des armes".

Ce retour des deux héros au pays natal est suivi de leur adieu aux Maurétaniens et de leur installation à l'Ermitage. Par ailleurs, quand le narrateur et le frère Othon auront découvert quel est le sens de la vie et quelle obéissance exige d'eux l'ordre du monde, ils pressentiront qu'ils sortiront "de chaque anéantissement comme on sort par les portes d'une salle de festin, pour d'autres salles toujours plus rayonnantes" (p. 94). On peut alors construire les principales étapes du récit et l'organisation générale qui fonde l'unité du roman. L'"interprétation" de la victoire (ou plus exactement de la non-défaite) des gens d'Alta-Plana et la décision de quitter les Maurétaniens pour "porter attention aux fleurs... qui recèlent l'immuable comme en de secrets caractères" constituent la prise en compte d'un contrat et son acceptation. Les deux hommes sont institués en sujet duel d'une quête de l'indestructibilité, dont ils n'ont encore jusqu'ici reconnu que l'avatar politico-militaire. C'est leur travail d'herboristes qui va, petit à petit, leur faire comprendre qu'il existe un ordre du monde, une "forme en laquelle notre vie profonde doit s'accomplir" (p. 38) et qui va les constituer en sujet duel compétent. L'acquisition complète du savoir est liée à leur examen



attentif de la "major", un plantain que leur dévoile le père Lampros et, corrélativement, à la découverte du "sylvain rouge" qui les met face à l' "ignominie".

Dans la "catastrophe" de la destruction de la cité de la Marina, l'épreuve décisive des deux héros consiste dans leur refus de partager le projet du Maurétanien Braquemart et du prince de Sunmyra, dans le fait que le narrateur ne se serve des forces du vieux Belovar que sur la demande du père Lampros et pour tenter de sauver les deux disparus, enfin en ce que le frère Othon allume le miroir de Nigromontanus pour seul vrai refuge. Les deux héros montrent ainsi par trois fois qu'ils optent pour l'Esprit et la soumission à la "forme en laquelle notre vie profonde doit s'accomplir" et non pour la Force ; qu'ils acceptent de recommencer "la création dans le périssable", suivant ainsi le modèle du père Lampros, dont la mort représentera l'accès à la plus haute forme de l'indestructibilité, celle où "l'heure de l'anéantissement (doit) être l'heure de la Vie" (p. 102).

Dès lors, les deux héros ont rempli leur contrat : montrer qu'ils croient que "la destruction demeure étrangère aux éléments, que son illusion roule à leur surface...". La sanction qu'ils pressentaient prend alors la figure même qu'ils lui avaient donnée par avance : "si nous vivions dans ces cellules qui sont indestructibles, alors de chaque anéantissement nous sortirions comme on sort par les portes d'une salle de festin, pour d'autres salles toujours plus rayonnantes" (p. 94).

Ce récit représente ainsi :

1) l'acquisition par les deux héros d'une compétence interprétative : cette acquisition se déroule dans les chapitres de la première partie de notre résumé ;

2) l'épreuve décisive des deux héros, de nature cognitive. Il leur est proposé de s'en rapporter ou à l'Esprit ou à la Force (confrontation) : ils optent pour l'Esprit (domination) et gagnent ainsi de ne pas être détruits dans la catastrophe (sanction). La confrontation se déroule dans notre deuxième partie, la domination et la sanction dans la troisième.

On comprend que le système chromatique qu'on dégagera soit souvent manifesté puisqu'il est corrélié à la véridiction, c'est-à-dire, pour ce roman, à la dimension cognitive interprétative qui en constitue le fondement.

Événements, situations et propos sont interprétés par le narrateur et son compagnon, modalisés selon la véridiction et par rapport à l'existence reconnue d'une "vie profonde". Les objets ou les paysages qui constituent la figurativité de ce qu'observent les deux sujets sont corrélativement dotés de qualités chromatiques dont les couleurs assurent la manifestation.

Il est intéressant de noter dès maintenant que les deux héros sont des herboristes habitués à donner à chaque plante ou fleur sa couleur ou ses couleurs distinctive(s) et théoriquement vide(s) de toute évaluation ou appréciation. Or, de ces couleurs "dénotatives", vont être sélectionnées et déviées en quelque sorte des qualités chromatiques, dont l'organisation sera homologuée à celle des valeurs véridictoires. Le chromatisme tiendra son propre discours. Formants figuratifs, les couleurs seront utilisées à fin de constituer les formants plastiques chromatiques du discours de la véridiction. Cette étude se veut, par l'analyse concrète du roman et la définition des termes qui viennent d'être employés, l'explicitation et la justification de cette thèse.

#### IV. DEGAGEMENT DES FIGURES CHROMATIQUES A PARTIR DES TEINTES

L'analyse du récit montre que le narrateur pose deux modes d'existence (sémiotique) - l'être et le paraître - dès qu'il a "pressenti" dans la victorieuse résistance d'Alta-Plana "bien davantage que le simple bonheur des armes" (p. 76). Aussi, après son retour à la Marina, se présente-t-il comme un énonciateur pour lequel les événements et les situations constituent différents énoncés sur lesquels il exerce un faire interprétatif. La vie à la Marina est traitée comme un énoncé reçu et considérée comme une manifestation (c'est-à-dire, dans le cadre de la véridiction, comme un paraître ou un non-paraître) à laquelle le narrateur accorde tel statut de l'immanence (celui de l'être ou du non-être) : "A notre retour, nous ne trouvâmes plus dans la Marina que l'ombre de son ordre ancien... la guerre qu'on menait aux frontières d'Alta-Plana... fit ses ravages à la manière d'une gelée qui rompt la fibre au coeur des arbres et dont l'effet n'est parfois visible qu'après maintes années. La vie à la Marina suivait son cours. Elle demeurait telle qu'autrefois, et cependant ce n'était plus la même. Parfois, debout sur la terrasse et parcourant du regard la couronne des jardins en fleurs, nous percevions comme un souffle de secrète fatigue et d'anarchie. Et c'est précisément à de tels instants que la beauté de ce pays nous touchait jusqu'à la souffrance. Ainsi les couleurs de la vie, avant que le soleil nous quitte, jettent un suprême éclat" (p. 43).

La splendeur et la plénitude de la Marina sont ici interprétées comme /mensongères/ (p +  $\bar{e}$ ). La description de cet "état des choses" est souvent - et longuement - reprise dans la première partie du roman. Ainsi le grand Forestier maintient les deux herboristes sur le qui-vive mais à l'automne et au printemps ces derniers participent aux brillantes fêtes de la Marina qui sont pour eux un divertissement au sens propre du terme : "Le grand Forestier surtout nous



maintenait sur le qui-vive... Deux fois par an cependant la pourpre en nous se trahissait, au printemps, puis à l'automne" (p. 10).

Après avoir reconnu les différentes situations interprétées comme /menson-gères/ par le narrateur au cours du récit, nous avons relevé toutes les teintes, et non seulement la pourpre, qui en constituaient la manifestation colorée, par exemple celle de ces fêtes, où l'intelligence et la beauté passent encore pour l'emporter sur la force. Pour faire cet inventaire des manifestations colorées, nous avons fait attention à garder ensemble les teintes qui constituaient une seule et même manifestation. Nous avons procédé ensuite à la réduction de ces teintes et accords de teintes formant la classe du coloris du /mensonger/ à une seule figure chromatique considérée comme invariante. La même opération de structuration et d'homologation a été menée pour les situations ou les figures du monde naturel interprétées comme /fausses/, /secrètes/ ou /vraies/.

### 1. La figure chromatique du /mensonger/

Il n'est pas possible, dans les limites de ce document, de rendre compte de toutes les étapes du travail qui nous semble justifier la reconnaissance de chaque situation interprétée par le narrateur selon telle ou telle valeur véridictoire. Nous ne présenterons donc que les situations les plus caractéristiques de chaque modalisation ; quitte à justifier et à valider le dégagement de chaque figure chromatique par l'examen de nouvelles situations particulières.

Examinons tout d'abord les situations /mensonnières/. Comme on l'a déjà vu plus haut à propos de l'apparente prospérité de la Marina, l'effet de sens général par lequel ces situations se manifestent est le sentiment de beauté et de splendeur que les deux héros éprouvent à les considérer :

- beauté insouciance des fêtes, temps de l'absence ou de la suspension du "qui-vive" ;

- splendeur théâtrale de ce qui recèle l'"ignominie" ;

- éclat de tout ce qui est piège, appât ;

- richesse de ce qui sera inéluctablement détruit.

Les teintes des lieux et des objets de la fête sont particulièrement nombreuses. C'est la pourpre bien sûr, mais aussi les feuillages fauves des vignes à l'automne ou le glauque miroir de la Marina encore dans la nuit alors que le soleil éclaire déjà Alta-Plana. Mais d'autres teintes, comme souvent les timbres en musique, peuvent être dénommées par l'objet ou la plante qui les produit :



c'est la couleur de miel du vin de fête (un autre vin, lui aussi d'un moment d'insouciance, est safrané) ; c'est la couleur de feu du masque du narrateur lors des fêtes de printemps. La manifestation colorée peut être réalisée par un accord de teintes : celui des différents champignons dégustés à l'automne (rouge-marron-blanc), ou le bariolage des chatoyants "manteaux de fous" dont s'enveloppent les deux héros pour les beuveries du printemps (les chapitres 1 et 2).

Au chapitre 18, les deux héros partent dans la forêt en quête du sylvain rouge. "Ce jour (dira le narrateur) nous ne devions jamais, plus tard, nous en souvenir qu'avec horreur". C'est alors en effet qu'ils découvrent l'ignominie : l'équarrissage des victimes du grand Forestier. Après que, dans la forêt, les brumes les eurent entourés, "le pays n'était plus qu'apparences trompeuses, il vacillait et devenait semblable aux campagnes qu'on voit dans les rêves". La forêt est comparée à un théâtre : "Nous avançons parmi (les vieux fûts des arbres) comme à travers d'immenses vestibules et, semblables à l'accessoire des féeries sur une scène, les guirlandes de lierre et les clématites en fleur, descendues de l'invisible, pendaient au-dessus de nos têtes". Les champignons sont d'un rouge enflammé qui fait songer aux coraux. Les calices des fleurs sont d'un violet sombre. Enfin le narrateur voit luire dans la pénombre le sylvain rouge sous les hêtres aux tons civrés.

Tout ce qui est piège ou appât est décrit dans des teintes sombres et riches. Ainsi la salle des fêtes, que le grand Forestier donne pour gagner à lui les Maurétaniens, rayonne de lumière, mais "non point d'une clarté de flamme, ou bien de celle de l'or qui brille dans les cavernes". Sa domesticité est habillée de livrées vertes ou d'habits rouges et d'escarpins noirs. Comme sorties du vil rougeoiement d'un creuset d'alchimiste, les corps dévoilés de ses courtisanes se penchent sur le drap vert (des billards) et dans l'éclat rouge des flambeaux.

Enfin est interprétée comme /mensongère/ la richesse de ce qui sera détruit. La ferme du vieux Belovar est comparée à un fort avancé, encore intact bien que la citadelle soit déjà tombée. Ses grasses prairies sont vertes ; ses vastes troupeaux roux et tachetés reposent à l'ombre des fies de feuillage que forment les arbres argentés.

Le soir suivant la découverte de l'"ignominie", le narrateur trouve le lis de Cipango ouvert : "Il faisait assez clair encore pour deviner le flot d'or ardent et aussi les tavelures brunes qui mettaient sur le calice blanc leurs marques magnifiques". Or, après la visite de Braquemart au prince de Sunmyra, le narrateur retrouve, signe annonciateur de la catastrophe, la profondeur mordorée du calice déjà tachée d'une poussière pourpre. On notera aussi que les beaux

lézards qu'aiment à contempler les deux savants, lézards constellés de vert et d'or avec d'éclatantes blancheurs, seront cruellement dépecés par les gens de la forêt et leurs pâles cadavres jetés au pied des falaises.

Au lieu d'examiner d'autres situations /mensongères/, considérons cette fois deux rouges qui reviennent au cours du récit : le rouge de teinture et le rougeolement des torches et des incendies. Sylvia a une robe rouge et un foulard rouge au moment où le narrateur, bien qu'il en soit épris, la juge sans importance et la traite comme telle, "de même qu'on prend pour verre la pierre précieuse brillant à tous les yeux dans le chemin". Le vieux Belovar a, lui aussi, un foulard et une ceinture rouges ; mais cette fois-ci le narrateur se trompe dans l'autre sens : Sylvia paraissait "sans importance" mais ne l'était pas (elle lui donnera Erion qui le sauvera de la meute du grand Forestier) ; le vieux Belovar, lui, apparaît au narrateur comme un rempart (celui de la Force) contre la catastrophe et s'avérera un rempart illusoire. Quant au vil rougeolement, il caractérise, on l'a vu, la lumière de la salle où le grand Forestier attire les Maurétaniens : et de "rouges lueurs" touchent bâtiments, lieux et bêtes dont la destruction, même réelle, n'est que spectacle pour le narrateur alors doué de la "vis calcandi supra scorpionis", c'est-à-dire en sécurité dans l'une de ces cellules "qui sont indestructibles". Du même coup, il n'est plus étonnant que la meute pourpre des chiens du grand Forestier soit menée par le dogue "Chiffon Rouge" ; l'attaque de ce dogue, dont l'ascendance est quasi-mythique, est, pour le narrateur, un spectacle : "Le monstre malgré sa masse s'élançait par bonds légers en une sorte de danse, comme si dans l'excès de sa force il eût dédaigné de venir sur nous en droite ligne. Et derrière lui apparaissait, marquée de rouge et de noir, toute la meute dans l'éclat des torches" (p. 156). "Chiffon Rouge" mènera le narrateur qui le poursuit (comme il cherchait le sylvain rouge) à la clairière du Rouissage, pour la seconde fois. Enfin le fauve, lancé à la poursuite du narrateur sans jamais le rattraper, sera tué, foudroyé par la morsure de la Griffonne, ainsi d'ailleurs que les autres chiens de la meute, cadavres obscurs jonchant les parterres du jardin de l'Ermitage. La bête fabuleuse qui provoquait l'effroi des gens du vieux Belovar perdra, en mourant, la splendeur de sa robe.

Nous espérons avoir montré que ces situations /mensongères/ voyaient leur manifestation colorée réalisée par des teintes, ou des accords de teintes, de qualité stable et récurrente. Avant d'examiner cette qualité commune, précisons que le caractère /mensonger/ des situations est "projeté", si l'on peut dire, à partir de l'espace cognitif du narrateur, dont le savoir est augmenté de la connaissance de l'histoire achevée. Quelle est cette nature chromatique commune



aux situations /mensongères/ ? On dira que ces unités de dimensions différentes manifestent une même figure chromatique : /non-lumineux + non-saturé tirant sur le sombre/. On entendra par "luminosité" la capacité qu'a une surface d'émettre ou de réfléchir la lumière ; la luminosité est donc ici indépendante de la valeur (clair vs sombre). Il est très difficile de définir la saturation de façon qualitative et non optiquement ; disons qu'une teinte est saturée quand elle donne l'impression de correspondre à un ton pur. Cette définition, même insatisfaisante, a le mérite, selon nous, de montrer le caractère tout relatif de cette catégorie (saturé vs non-saturé) : la saturation dépendra de ce que chaque univers culturel considère comme l'ensemble des couleurs "primaires". La valeur articule ici le terme négatif de la saturation : le /non-saturé/ peut /tirer sur le clair/ ou, comme c'est le cas pour la figure du /mensonger/, /tirer sur le sombre/. La /non-luminosité/, qu'on pourra interpréter syntaxiquement comme perte de lumière, n'est pas incompatible dans cet univers chromatique avec la brillance qu'on considérera comme une qualité de "surface". La /non-luminosité/ est souvent rendue par l'effet de lueur, de reflets dans l'obscurité. Notons aussi que l'univers /mensonger/ est très souvent polychromatique ; reviennent de façon significative des termes tels que "bariolé", "chatoyant", "mordoré", "constellé", "rayé", "tavelé". Ce polychromatisme sombre est figurativisé par des "écailles" ou des "étoiles".

L'étude de ce roman d'Ernst Jünger et l'analyse de son univers chromatique nous a donné le goût et la curiosité de lire d'autres oeuvres de cet auteur. On a eu ainsi le plaisir de retrouver dans l'essai de 1938, Le Coeur aventureux, un long développement sur la couleur rouge. Nous en extrayons ces lignes : "L'étrange duplicité qui anime l'univers des symboles veut que cette couleur soit à la fois menaçante et attrayante. Cet effet se manifeste avec une belle netteté dans les baies rouges dont le chasseur garnit les lacets et les collets... le rouge apparaît aussi dans la flamme des incendies, dans le sang répandu, partout où le voile, oeuvre de l'artifice, se déchire". Mais il ne faudrait pas croire que ce rouge constitue une entité inanalysable ; une autre remarque, dans un autre développement, le montre clairement : "Le violet, le bleu et le noir sont en ce sens un rouge élevé au superlatif". Nous pensons surtout, pour ce qui est du roman, que les teintes ne sont que des unités de manifestation, dont certaines comme le rouge sont privilégiées, mais qui restent en fait interchangeables. Les chiens du grand Forestier, dont la robe est rouge et noire, sont aussi désignés collectivement par l'expression "meute pourpre".



## 2. La figure chromatique du /faux/

La figure chromatique du /faux/ a été dégagée selon les mêmes procédures que celles utilisées pour le dégagement de la figure du /mensonger/ : nous irons donc plus rapidement. Il importe cependant de préciser que le /faux/ est considéré dans cette analyse comme le résultat d'une mise en relation de conformité entre les deux modes d'existence (sémiotique) : pour le /faux/, il s'agira des modes d'existence négatifs (non-être et non-parafre). L'univers /faux/ est présumé par l'univers interprété comme /mensonger/. De plus, il sera considéré comme le résultat d'une transformation cognitive correspondant à une opération logique d'assertion, à partir de la modalisation selon le /mensonger/. Il n'est donc pas étonnant que cet univers /faux/ soit représenté, dans le roman d'Ernst Jünger, par ceux des lieux et des objets découverts quand les deux héros sont "fixés sur l'ampleur et le genre de la menace". Ainsi, quand ils découvrent, horrifiés, ce qui est perpétré dans la clairière du Rouissage, le narrateur note que les brouillards qui s'exhalaient de la Forêt étaient bien la "marque", le signe de reconnaissance qui lui faisait interpréter la splendeur de celle-ci comme trompeuse : "Nous connaissons à présent la cuisine maléfique d'où venaient les brouillards se traînant sur la Marina ; puisque nous nous obstinons, le vieux (c'est-à-dire le grand Forestier) nous l'avait montré avec un peu plus de netteté. Telles sont les caves au-dessus desquelles s'élèvent les fiers châteaux de la tyrannie et c'est au-dessus d'elles que nous voyons monter l'encens de leurs fêtes : puantes cavernes d'un genre sinistre, où de toute éternité l'engeance réprouvée se délecte lugubrement à souiller la liberté et la dignité humaines" (pp. 116-117).

Dans la clairière (ch. 19), une grange se dresse entre deux buissons dont les feuilles sont semées de taches jaunâtres. La lumière qui l'éclaire n'est pas celle du soleil ; mais, brûlante et sans ombre, elle détache très nettement les lignes du bâtiment blanchi à la chaux. Les murs sont divisés en compartiments par des poutres noires. Le toit pointu est composé de bardeaux gris. Une frise de mains humaines, qui semble comme formée d'araignées brunes, orne le pignon. Contre les arbres à l'entour, les têtes de morts blanchissent et semblent observer les deux hommes avec un noir sourire. Sur la table d'équarrissage, se détachent sur le fond de ténèbres des masses pâles et spongieuses, vers lesquelles volent des essaims de mouches gris d'acier ou couleur d'or. L'équarrisseur, au justaucorps gris, pioche la terre que fouille après lui un vautour au cou rougeâtre. Tout est silencieux, hormis le chant du coucou et le cliquetis des crânes agités par le vent qui fait parvenir un souffle de décomposition pénétrant, pesant et douceâtre.

Ces teintes se retrouvent pour la plupart dans la manifestation colorée d'autres paysages figurant un univers où le non-être est accordé à un non-parastre ( $\bar{p} + \bar{e}$ ). Ainsi, à la ferme du vieux Belovar, s'opposent ces villages découverts par Fortunio, un compagnon du narrateur qui a disparu au cours d'une de ses incursions dans les domaines du grand Forestier. Ces villages ne sont que "ramassis de cabanes toutes noires de vétusté, aux murs faits de glaise et de torchis, aux toits pointus couverts de mousse grise" (p. 70). Le narrateur sait ce qu'on est en droit d'attendre de la part du "vieux" : "Son coeur s'ouvrait seulement quand sur la ruine des villes les mousses et le lierre verdissaient, et que la chauve-souris sous les voussures crevées des cathédrales, voletait à la clarté de la lune" (p. 68).

L'analyse de cette première description de la clairière nous paraît être justifiée par celle de la seconde. Quand le narrateur poursuit "Chiffon Rouge", il pénètre une nouvelle fois dans la clairière. Cette fois, des feux l'éclairent mais sont tout de même "recouverts d'une couche de cendre blanche, telle un petit dôme d'argent". Une lueur colore d' "un rouge éclat" le crâne grimaçant au pignon. Les teintes de la clairière sont cette fois celles que nous avons données comme manifestant le /mensonger/. La clairière est-elle maintenant un univers /mensonger/ ? Pourtant le narrateur y trouve les têtes de Braquemart et du Prince. Mais le narrateur explique longuement que leur mort ne marque pas un échec de leur part : "Je compris que (le Prince) était digne de ses lointains ancêtres, vainqueurs des monstres. Il avait tué dans son coeur le dragon Epouvante". De même, la chevelure de Braquemart est demeurée noire et brillante : le suicide du Maurétanien est "en rapport avec l'image qu'on se fait en cette société de la dignité de l'homme". Cette mort n'est que l'apparence d'un échec puisqu'elle représente en fait pour chacun une fin conforme à son être ; et ce sera aussi celle du vieux Belovar. Quand le narrateur le retrouve mort, une lueur de brasier se voyait encore et un flot de sang avait teinté sa barbe blanche et sa hache à double tranchant. Le vieux berger "avait ainsi trouvé une mort à sa mesure" (p. 167).

La manifestation colorée de la première clairière ainsi que des autres univers interprétés comme /faux/ réalise selon nous, et par des unités de différentes dimensions là aussi, la figure chromatique du /faux/ : /non-lumineux + saturé/ ou /non-lumineux + non-saturé tirant sur le clair/. Peut-on considérer que ces deux paquets de qualités chromatiques sont des variantes combinatoires ? En tous cas, ils ne se retrouvent jamais réalisés dans les manifestations colorées d'un autre univers modalisé. Par ailleurs, la matité ou l'absence de reflets, très récurrente, est donnée par la qualité des objets : surface recouverte, ternie ou dépolie. On relève ainsi "poussière", "cendre", "spongieux", "chaux", "mousse", ou encore



"corrosion" d'un métal poli. Le dessin des objets tout autant que celui du paysage général est net (ce fait est plusieurs fois souligné par l'observateur-narrateur). Il est aussi donné comme figuratif : la frise des mains des suppliciés à la porte de la grange "semblait comme formée d'araignées brunes". L'effet de sens produit par ces couleurs est systématiquement dysphorique ; l'écoeurement en est la figure somatique, si l'on peut dire, la plus récurrente.

On notera enfin que l'absence ou la disparition de la luminosité est manifestée aussi par le /terne/ et le /pâle/. La réflexion partielle de la lumière, précédemment reconnue comme caractéristique de l'univers /mensonger/, fait place, pour le /faux/, à l'absorption de toute lumière reçue (du fait de la matérialité) ou à l'extinction de toute source de lumière.

### 3. La figure chromatique du /secret/

Une fois installés à l'Ermitage, les deux héros ont bientôt pressenti au cours de leurs études "qu'il est un ordre agissant parmi les éléments". La récompense de leurs peines sera "la claire conscience que mesure et loi ont à jamais leur séjour dans le hasard et les désordres de cette terre" (p. 35). Les deux herbologistes prennent conscience que "les plantes aussi veulent nous parler" et que "dans leur germination, leur floraison et leur déclin peut bien se cacher l'illusion dont nul être créé ne s'échappe, mais l'esprit sait pressentir aussi ce que l'écrin des apparences enferme d'éternel" (p. 32).

Sujet interprétatif duel, le narrateur et le frère Othon modalisent alors l'univers observé selon le /secret/. A la rupture avec les Maurétaniens fait suite une aventure cognitive dont la figure est l'ascension d'une montagne, qui est en même temps une transformation visuelle du paysage contemplé : "Cependant que nous nous élevons, nous nous rapprochons du mystère que la poussière nous dérobe. Ainsi se résorbe, à chaque pas que nous faisons sur la montagne, le dessin confus des horizons, et lorsque nous sommes parvenus assez haut, nous ne sommes plus environnés en quelque lieu que nous soyons, que par un pur anneau qui nous fiance à l'éternité" (pp. 35-36).

- Nous étudierons maintenant quelques-uns des situations ou lieux interprétés selon le /secret/ : tout d'abord les heures passées à l'Ermitage par les deux héros qui y constituent leur herbier et créent des "modèles", "trois ou quatre phrases écrites sur un feuillet en un mètre bref". Il s'agit pour eux de saisir en chaque phrase un fragment de la "mosaïque du monde". Ensuite l'image qu'ils ont d'Alta-Plana depuis leur retraite. Le cloître du père Lampros enfin, au coeur



duquel ce dernier leur dévoilera le plantain de la "major".

Sans cesse, telle une épithète homérique, revient l'expression "aux buissons blancs" pour désigner l'Ermitage. Mais ce n'est plus le blanc-argenté de l'univers /mensonger/ ou le blanc terne de l'univers /faux/. Ces buissons blancs forment une masse d'une verdure argentée ; ils éblouissent comme éblouit le gravier du jardin quand le soleil est au zénith. Le narrateur rapporte que les vipères couvrent ce gravier "comme une bandelette se couvre d'hiéroglyphes". Fleurs, "modèles" poétiques, mouvements des vipères, autant de figures explicites d'un univers interprété comme /secret/. Et quand ils parviennent sur l'arête des falaises qui se dresse dans l'ardeur méridienne au-dessus de l'Ermitage et domine les lointains de sa blancheur aveuglante, les deux héros cherchent dans chaque sente du pays "des signes de ce qui (les) sauverait".

Bien qu'ils soient citoyens de la Marina et qu'ils aient combattu dans la dernière guerre, les deux hommes ne considèrent pas Alta-Plana comme un pays ennemi ; au contraire Alta-Plana est contemplé avec les yeux de ceux qui savent pouvoir y trouver toujours un asile fraternel. Refuge /secret/, Alta-Plana apparaît comme une "nappe bleuâtre" : ses escarpements et ses glaciers étincellent blancs et roses et les hautes rives forment leur image tremblante dans le glauque miroir de la Marina.

Quand les deux herboristes apprennent que, sous le nom du savant Phyllobius, se cache le père Lampros, ils gagnent le cloître à travers de douces prairies où l'on distingue à peine une feuille verte dans la blancheur des arbres qui y fleurissent. Le père Lampros les accueille vêtu d'un manteau blanc sur lequel jouent les lumières tombant des vitraux de la galerie. Frère Othon fera remarquer au narrateur que le dogme (chez un tel homme) "va de pair avec la spiritualité et la suit dans son affinement progressif, comme un vêtement qui sur les premières marches est tissé d'or et de pourpre, puis va gagnant à chaque pas en qualité secrète, pendant que son dessin peu à peu se perd dans la lumière" (p. 89). Le narrateur pour sa part, quand le prêtre leur dit que "l'heure de l'anéantissement (doit) être l'heure de la Vie", pressent la vérité de cette parole. Il ajoute aussitôt : "Ainsi pouvait parler un prêtre qui se sentait attiré par la mort comme par de lointaines cataractes où se suspendent les arcs-en-ciel dans le réseau des tourbillons. Mais nous étions, nous autres, dans la plénitude de la vie, et sentions notre grand besoin de posséder ces signes que l'oeil du corps lui aussi peut reconnaître" (p. 102).

Quand le narrateur décrit ces lieux /secrets/, l'une des marques, grâce auxquelles il accorde un être à un non-parafêtre, est l'aspect pour ainsi dire "phénoménal" de ces lieux ; plus que des lieux, le narrateur voit des images : les terrasses de l'Ermitage couvertes de vipères ont l'apparence d'une bandelette d'hieroglyphes ; les hautes rives des glaciers forment une image tremblante ; apparence aussi ces lointaines cataractes où se suspendent les arcs-en-ciel. Le dessin formé par des couleurs aussi lumineuses est toujours non-net : il est "dévoté par la lumière", "tremblant" ou "confus"... Il est intéressant de noter, pour l'analyse ultérieure de la synesthésie qui ordonne la dimension sensorielle du roman (*infra*, VII), que les fleurs et les buissons de l'Ermitage exhalent un parfum "confus et tournoyant".

L'effet de sens produit par la vision des paysages /secrets/ est l'éblouissement. Mais celui-ci, s'il provoque une brève cécité, n'est jamais investi d'une valeur dysphorique ; tout au contraire, il est très souvent lié à l'allégresse et à la fraîcheur, même au plus fort de la chaleur du midi. On peut construire la figure chromatique commune aux teintes manifestant l'univers /secret/ comme suit : /lumineux + non-saturé tirant sur le clair/.

Etant donné que nous avons maintenant repéré les figures chromatiques des univers /mensonger/, /faux/, et /secret/, il nous est possible de comparer les trois manifestations colorées des eaux de la Marina. Quand les deux héros voguent vers Alta-Plana après la catastrophe, leurs mains effleurent les eaux que le jour emplit d'azur, "comme si les ombres eussent regagné les profondeurs". Ce sont ces eaux qui formaient un glauque miroir à l'époque des fêtes. Et juste avant ce matin du refuge à Alta-Plana, dans la fin de la nuit où la Marina n'est plus que ruine, le narrateur remarque que, sur ces eaux, les courants étendaient leurs traînées verdâtres. On peut ainsi relever une double transformation chromatique : de "glauque" à "verdâtre", puis de "verdâtre" à "azur". Or cette double transformation correspond à la transformation de la Marina d'univers /mensonger/ à univers /faux/, puis à univers /secret/ : au moment des fêtes, elle paraissait encore ce qu'elle n'était déjà plus ; sa destruction, aussi brutale que complète, rend manifeste qu'elle n'était plus effectivement cette cité saine et prospère ; enfin elle est univers /secret/, du moins à la limite franchie de ses eaux, quand les deux fugitifs pressentent l'accueil et le sûr refuge d'Alta-Plana, alors que tout n'est autour d'eux que "clameur de désolation". Il semble en conséquence légitime de considérer qu'il y a bien ici co-occurrence de deux discours, l'un chromatique et l'autre véridictoire.



#### 4. La figure chromatique du /vrai/

Conformité entre l'être et le paraître (les deux modes positifs d'existence sémiotique), le /vrai/ est acquis par le narrateur et le frère Othon sous la figure discursive du don. Enfin leur est manifesté, par une forme pure et abstraite, l'être du monde. Quelle que soit sa manifestation matérielle (fleur, horizon, miroir ou vitrail), c'est un cercle parfait : corolle, pur anneau, disque ou rosace ; il "fiance à l'éternité". Lié souvent à l'image ou plus exactement au thème de la lumière émise et comme restée concentrée, il figure ces cellules d'indestructibilité que qu'étaient les deux hommes.

On notera que seules ces manifestations colorées de l'univers /vrai/ sont rapprochées l'une de l'autre par le narrateur lui-même. Ainsi, quand les deux hommes quittent leur Ermitage et gagnent le cloître du père Lampros, une intense lumière verte emplit la rosace dont la rondeur est intacte. C'est le narrateur lui-même qui fait le rapprochement avec le plantain que leur avait dévoilé le père : "Il nous sembla que son modèle (le dessin du vitrail) une fois déjà nous était apparu lumineusement dans ce plantain que le père Lampros nous avait montré au jardin du couvent, et ce spectacle à présent nous révélait des rapports cachés" (p. 181). La figure formée par le plantain de la "major" leur avait en effet semblé "être également indestructible, dans l'éclat tout spirituel de sa symétrie. Un frisson (les) saisit alors ; (ils sentirent) combien le délice de vivre et le délice de mourir étaient en nous profondément unis" (p. 88).

Par ailleurs, quand les menaces de catastrophe se font plus précises, les deux héros, "tels des nageurs cherchant l'étroit passage où se sauver", enflamment leur lampe grâce au miroir de Nigromontanus et voient avec satisfaction "s'incliner la flamme bleue". Or au moment où l'Ermitage se détruit, une flamme s'élanche de son faite et le narrateur remarque qu'elle ressemble "par sa couleur, un bleu profond et sombre, à la mince flamme de la lampe de Nigromontanus..." (p. 179). Il comprend le sens de cette similitude : "Nulle maison n'est bâtie, nul plan n'est tracé, où la perte future ne soit la pierre de base, et ce n'est point dans nos oeuvres que vit la part impérissable de nous-mêmes. Cette vérité pour nous jaillissait de la flamme..."

La pureté et la profondeur de ces teintes se retrouvent dans le cristal de roche ou les pierres précieuses, figures de l'adhésion à la Vie profonde. Le miroir de Nigromontanus est fait d'un cristal de roche limpide ; sur sa monture est inscrite cette sentence : "Et dût la terre se briser comme un boulet, notre migration est flamme et blanche ardeur" (p. 100). Sur la rouge cornaline du père Lampros est gravée une aile de griffon, sous laquelle figurent les mots de son blason : "J'attend



en paix". Encore une fois, nous rapporterons un passage de l'essai de 1938, Le Coeur aventureux : "... la structure transparente est celle où profondeur et surface se montrent ensemble à notre regard. Elle s'observe sur le cristal, qu'on pourrait décrire comme un être capable aussi bien d'intérioriser sa surface que de tourner sa profondeur vers l'extérieur. Oserai-je formuler le soupçon que le monde, en son ensemble et dans ses détails, est formé à l'exemple du cristal, mais de telle sorte que notre oeil ne peut le pénétrer que rarement sous cet aspect ?"

Pour ce qui est de l'analyse chromatique de ces manifestations colorées, nous dirons que les objets, monochromatiques, ont des contours nets et géométriques, sans aucun halo (contrairement à ce qui était le cas pour l'univers /secret/) : pas de "lisière" ici, mais des "bords". La figure chromatique du /vrai/ peut être définie comme : /lumineux + saturé/.

#### V. QUELQUES EXEMPLES DE LA CO-OCCURRENCE DES FIGURES CHROMATIQUES ET DES VALEURS VERIDICTOIRES

En reprenant les figures chromatiques, auxquelles nous a conduit l'étude des teintes, et en les faisant correspondre aux termes de la véridiction, on aboutit à l'homologation suivante :

|   |  |  |
|---|--|--|
| /VRAI/<br>lumineux + saturé             |  | /FAUX/<br>non-lumineux + saturé<br>ou<br>non-lumineux + non-saturé/clair |
| /SECRET/<br>lumineux + non-saturé/clair |  | /MENSONGER/<br>non-lumineux + non-saturé/sombre                          |

Nous ferons remarquer que nous considérons ici les termes /vrai/ et /faux/ comme des contraires alors que le Dictionnaire d'A.J. Greimas et J. Courtés les donne, pour le carré des termes de première génération, pour des termes contradictoires. L'axe des contraires de notre carré est celui de la conformité des modes d'existence sémiotique ; cette conformité correspond à un savoir acquis et l'axe des subcontraires (/secret/ et /mensonger/) pourrait être considéré comme celui du non-savoir ou plutôt celui de l'acquisition du savoir, dans la mesure où

le sujet interprétatif doit encore passer par la reconnaissance de "marques".

Afin de valider une telle organisation des figures chromatiques, qui, selon nous, sous-tend la "palette" des teintes manifestantes de ce roman, nous analyserons quelques "images" particulièrement remarquables en ce qu'elles présentent une transformation des qualités des teintes.

Ainsi le narrateur lie aux chemins de retour des fêtes automnales "le souvenir d'un éveil rayonnant, fait d'étonnement, et qui tout à la fois nous emplit de crainte et nous ravit". Le narrateur fait alors cette remarque : "Il nous sembla alors que pour contempler les paysages un nouveau sens nous était donné. Nous regardions comme avec des yeux auxquels il est donné de voir l'or et les cristaux qui courent en veines brillantes dans la profondeur des terres vitreuses. Et pâles, semblables à des ombres, voici que s'approchèrent de nous les antiques génies de la contrée, dont ce fut ici la patrie bien avant que sonnent les cloches aux églises des couvents, bien avant qu'une charrue ait entamé la glèbe. Ils s'approchaient de nous, hésitants, avec de frustes visages aux dures lignes, dont l'expression mêlait dans un insondable accord la terreur avec la joie ; et nous les regardions, d'un coeur tout ensemble effrayé et profondément ému. Il nous sembla par instants qu'ils voulaient parler, mais bientôt ils s'évanouirent tels une fumée" (p. 13). Pour comprendre cette vision, à laquelle est liée la sensation de "remonter des profondeurs de la vie ... à sa surface", il s'agit de la mettre en relation avec la description du paysage qui la précède. Ce paysage s'offre aux deux héros au sortir de la ville ; sur leur droite, "la rive du lac baignée de lueurs" et, sur leur gauche, "dans la clarté de la lune, les falaises de marbre aux parois brillantes". Nous croyons avoir montré plus haut que l'univers /mensonger/ avait pour figure chromatique correspondante le /non-lumineux + non-saturé-sombre/ et que la lueur caractérisait sa manifestation ; et que, d'autre part, l'univers /secret/ correspondait spécifiquement au /lumineux + non-saturé-clair/. Nous considérerons donc que la rive et les falaises (au pied desquelles se trouve l'Ermitage), telles qu'elles sont contemplées depuis le chemin qui les sépare, représentent le monde de la non-conformité entre les deux modes d'existence (respectivement monde du /secret/ et du /mensonger/). Dès lors, l'observateur, qui contemple ce paysage aux marques contradictoires, ne peut apparaître que comme un sujet interprétatif disponible pour une révélation. Ne chérit-il pas ce silencieux retour à travers champs et jardins "plus encore que ces heures qui s'enfuyaient étincelantes de fantaisie" ?

La vision de l'or et des cristaux d'une part, et l'apparition des génies, pâles et semblables à des ombres, d'autre part, représentent la transformation



de cette double interprétation : le /secret/ et le /mensonger/ sont respectivement transformés en /vrai/ et /faux/. Le sujet interprétatif duel (c'est-à-dire le narrateur et le frère Othon), en accordant l'être au parafstre et le non-être au non-parafstre, se conçoivent comme des destinataires, ce que nous avons déjà remarqué pour d'autres situations. Toute distance entre les falaises aux parois brillantes et l'observateur est supprimée ; les falaises deviennent des veines dans la profondeur traversée, comme annihilée, d'une terre de verre ("unter der gläsernen Erde" dit le texte allemand ; "terres vitreuses" est trompeur car "vitreux" en français peut signifier "translucide" ou même "terni"). Les génies, eux, possèdent les traits chromatiques du /faux/ : ils s'approchent pâles, semblables à des ombres et avec de frustes visages dont l'aspect rappelle le bois (le texte allemand dit : "mit groben, hölzernen Gesichtern").

Prenons maintenant l'exemple de deux escalades des falaises de marbre, à deux moments différents du récit. La première (ch. 8) a pour but de contempler dans toute son étendue la contrée convoitée par le grand Forestier et où les deux héros perçoivent "comme un souffle de secrète fatigue et d'anarchie". Parvenus à une table escarpée, ils s'attardent durant de longues heures ensoleillées, "tandis que les falaises rayonnaient de leurs riches couleurs, car là où la blancheur éblouissante du rocher était minée par les eaux suintantes, des flammes rouges et fauves étaient semées" (p. 45). Dans leur escalade, le narrateur et son compagnon ont effrayé des lézards qui prenaient la fuite dans les crêtes "comme des éclairs verts". La seconde escalade (ch. 15) a lieu aux jours de vaillance devant l'imminence de la catastrophe. Les deux herboristes gagnent la crête des falaises : "Nous enjambions, sur le sentier aux serpents, les sombres hiéroglyphes des vipères de lance, et gravissions les marches de l'escalier rocheux, éclatantes de clarté. Parvenus sur l'arête extrême des falaises, qui se dressait dans l'ardeur méridienne et dominait les lointains de sa blancheur aveuglante, nous contemplions longuement le pays, et nos regards, dans chacun de ses plis, dans chaque sente, cherchaient des signes de ce qui le sauverait" (p. 94).

Ainsi s'opposent terme à terme les différents éléments de ces contemplations, dont l'une, la première, correspond à une interprétation du pays selon le /mensonger/ et l'autre à une interprétation selon le /secret/. Aux éclairs fugitifs des lézards - figures reptiles du /mensonger/, nous l'avons déjà vu - s'opposent les vipères "hiéroglyphes", marques du /secret/. A la perception des signes de secrète fatigue s'oppose la recherche de ceux de la splendeur en fait impérissable du pays. Enfin aux riches couleurs des falaises, là où les eaux sèment des flammes rouges et fauves, s'oppose la blancheur aveuglante de l'arête rocheuse.



Considérons un dernier exemple de transformation chromatique. Le jour qui suit la découverte de la cabane de l'équarrissage, les deux héros rangent leur bibliothèque et comptent rendre visite au père Lampros. Le soir, le narrateur voit dans la pénombre le grand lis doré de Cipango qui s'est ouvert : "Il faisait assez clair encore pour deviner le flot d'or ardent, et aussi les tavelures brunes qui mettaient sur le calice blanc leurs marques magnifiques... Les grands papillons de nuit n'avaient pas encore effleuré les six étamines couvertes de poudre brune" (pp. 121-122). A ce moment arrivent Braquemart et le prince de Sunmyra dont l'intention est de s'engager dans le domaine du grand Forestier. Le narrateur dira un peu plus tard : "Depuis l'apparition du prince et de Braquemart dans notre demeure, nous nous sentions anxieux, mais nous avions des choses une vue plus nette qu'auparavant. Nous avions la sensation qu'elles approchaient de la crise suprême..." (p. 137). Or le narrateur, après avoir constaté qu'il n'y avait pas d'entente possible avec les deux visiteurs, va revoir le lis de Cipango : "Des ailes (de papillons) avaient déjà battu les fines étamines et la profondeur mordorée du calice était tachée d'une poussière pourpre" (p. 134).

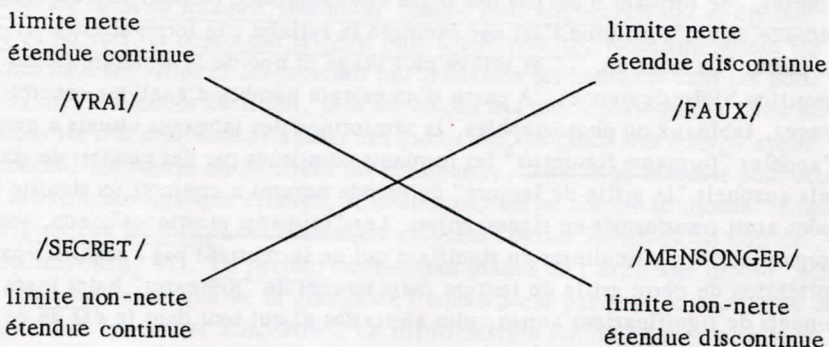
Ainsi, le lis a perdu ses reflets et ses magnifiques teintes ; une poussière tache le calice. Bien qu'elle soit d'une teinte pourpre, elle n'en ternit pas moins déjà une partie du "disque délicat qui luisait encore" tout à l'heure. Corrélativement, la réalité de la situation apparaît plus nettement au narrateur. Nous ferons remarquer que cette nouvelle interprétation suppose, de la part du sujet interprétant, un savoir sur l'être. Il n'est donc pas étonnant que ce soit à l'Ermitage, lieu où les deux héros ont compris peu à peu qu'il existait une "vie profonde", que le narrateur puisse découvrir la première manifestation de la fin de la Marina.

## VI. FORMANTS FIGURATIFS ET FORMANTS PLASTIQUES

Au cours de l'étude des différentes figures chromatiques, nous avons relevé à plusieurs reprises que les manifestations colorées de chacune d'elles étaient liées à des qualités de dessin particulières. Nous avons vu par exemple que les formes de l'univers /vrai/ et de l'univers /faux/ étaient nettes alors que celles de l'univers /secret/ comme de l'univers /mensonger/ ne l'étaient pas, soit du fait d'un contour "dévoré" par une grande luminosité, soit à cause de reflets ou de lueurs créant un chatolement. Nous avons trouvé deux types d'éléments qui relèvent, selon nous, du dessin de ces univers : d'une part ceux qui caractérisent le traitement des plages que couvrent les manifestations colorées, d'autre part ceux qu'incluait la forme des objets du monde qui composent chaque univers décrit. Nous

faisons nôtre ainsi l'affirmation d'Edgar Degas pour qui "le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme".

Reconsidérons la description de la rosace du cloître du père Lampros au chapitre 28 ; cette description correspond, on s'en souvient, à une interprétation du moment selon le /vrai/. Une lumière verte emplit la rosace dont la rondeur est intacte et dont le dessin rappelle au narrateur celui du plantain de la "major". Deux "qualités" de dessin sont ici à retenir : la rosace constitue une "rondeur", c'est-à-dire une étendue (monochromatique) continue ; cette rondeur est "intacte", d'une perfection géométrique comme l'étaient d'autres objets de l'univers /vrai/ ("pur anneau" des horizons ou "disque" du plantain). Nous avons reconsidéré ainsi les visions de chaque univers modalisé et nous présenterons maintenant les résultats qui intéressent le traitement des plages, puis ceux qui ont trait aux qualités de forme des objets. Pour ce qui est du traitement des plages que couvrent les manifestations colorées, les /qualités/ correspondent aux modalités véridictoires de la façon suivante :



Les qualités de forme ont été étudiées de façon moins approfondie, étant donné que l'objet de ce travail était le chromatisme dans le roman et son statut sémiotique : néanmoins, on peut dire que la parfaite circularité est caractéristique du /vrai/, que l'univers /faux/ est très souvent constitué d'objets dont a été retenu le caractère pointu (cela est tout à fait remarquable dans la description de la grange de l'équarisseur). Si l'effet de sens de richesse produit par le spectacle de l'univers /mensonger/ est dû à ses qualités chromatiques, il semble lié aussi aux courbes lourdes des objets ou des êtres qui le peuplent : guirlandes de fête, corps des courtisanes ou ploiement de tables chargées d'or. Les qualités de forme retenues dans les objets ou éléments de l'univers /secret/ sont plus difficiles à



trouver : elles sont rarement données explicitement et leurs manifestations sont très diverses. On dira que c'est une relative géométrie (les objets figuratifs du /secret/ sont souvent créés et dessinés par l'homme : "nappe", "bandelette", "manteau"...), mais surtout c'est une absence de symétrie : celle-ci est explicitement donnée comme caractéristique du /vrai/.

Ce qu'il importait de montrer par ces résultats, même en partie incomplets, c'est d'une part que les plages constituées par les manifestations colorées peuvent être indépendantes des limites des objets figuratifs ; elles peuvent très bien les "déborder". Une étendue bariolée peut couvrir un ensemble d'objets, d'animaux qui chacun n'ont qu'une couleur. C'est d'autre part - et surtout - que l'on doit distinguer formants figuratifs et formants plastiques (que ces derniers soient de couleur ou de forme).

On rappellera qu'on désigne en linguistique par "formant" une partie de la chaîne de l'expression correspondant à une unité du plan du contenu. Aussi, comme le soulignent les auteurs du Dictionnaire de sémiotique, A.J. Greimas et J. Courtés, "le formant n'est pas une unité syntagmatique du plan de l'expression considérée en soi", comme l'est par exemple la syllabe ; le formant est à proprement parler "formant de..." et relève de l'usage et non de la structure (selon l'opposition hjelmslevienne). A partir d'un certain nombre d'analyses concrètes d'images, tableaux ou photographies, la sémiotique des langages visuels a proposé d'appeler "formants figuratifs" les formants constitués par des paquets de traits visuels auxquels "la grille de lecture" du monde naturel a conjoint un signifié et qui sont ainsi transformés en signes-objets. Les "formants plastiques", eux, sont des organisations particulières du signifiant qui ne se mettent pas à signifier par l'application de cette grille de lecture mais servent de "prétextes" à des investissements de significations autres, plus abstraites et qui sont dans le cas de ce roman de nature modale-véridictoire.

Des qualités de dessin et/ou de couleur sont ainsi détachées en quelque sorte des formants figuratifs et, obéissant à des principes d'organisation autonomes, se constituent en formants plastiques qui autorisent à parler de langage plastique. Ces formants plastiques sont comparables aux figures segmentales ou supra-segmentales (ces dernières sont appelées "prosodèmes") qui, en poésie, servent de formants à des unités de contenu thymique ou axiologique par exemple. Il nous paraît donc intéressant d'avoir pu montrer par cette étude - du moins nous l'espérons - qu'on peut trouver un langage plastique, une "poésie visuelle" dans un texte linguistique, que ce "langage autre" n'était pas le seul fait des langages visuels planaires.



## VII. LES CONDITIONS D'UNE SYNESTHESIE

Encore une fois, les dimensions de cette publication ne nous permettent pas d'exploiter toutes les observations faites au cours de l'étude des figures chromatiques et des figures de dessin : il aurait été intéressant de constater par exemple que celles-ci se trouvent mises en correspondance, et de voir comment telle figure chromatique et telle figure de forme apparaissent conjointes à un même signifié, comme, chez W. Kandinsky, telle couleur et telle figure géométrique.

Nous voudrions achever cette étude en soulignant plutôt la possibilité, plusieurs fois entrevue, d'intégrer l'organisation de la dimension visuelle du roman à celle de l'ensemble de la sensorialité. Comme dans le poème baudelairien, les couleurs, les parfums et les sons se répondent ; le bariolage peut être, dans l'univers de ce roman, aussi bien visuel que sonore. Quand le narrateur contemple la Marina et l'interprète comme un univers de délices /mensongères/, il fait, au chapitre 8, l'observation suivante : "Il fallait contempler la Marina par de tels jours de fête, pour sentir ce que vivre signifie. Dès l'aube, toute une étendue de rumeurs montait vers nous, chaque bruit demeurait net et distinct ainsi qu'on voit les objets par le petit bout d'une lunette. Nous entendions les cloches dans les villes et les mortiers qui rendaient les honneurs dans les ports aux navires couronnés de fleurs, puis les chants des pieux cortèges... Nous entendions les cris des choucas autour des girouettes, le chant des coqs, l'appel du coucou, les cornes où soufflent les chasseurs... Tout cela montait pour aller vers nous en une musique étrange, si bouffonne, qu'on eût dit le monde composé d'un facétieux bariolage, et cependant enivrant comme le vin qu'on boit de bonne heure" (p. 47). Le parfum des buissons blancs de l'Ermitage monte "confus et tournoyant" alors que de la grange de l'équarisseur parvient un souffle de décomposition "pesant et douceâtre". La manifestation sonore de ce moment où l'"ignominie" est découverte est un silence entrecoupé du chant du coucou ou du cliquetis des crânes agités par le vent. Gazouillis et légers sifflements constituent par contre celle des lieux d'interprétation selon le /secret/. L'organisation des qualités d'étendue, proposée pour les manifestations colorées, semble bien convenir aussi aux manifestations sonores :

silence du père Lampros

cliquetis d'ossements  
chant du coucoulimite nette  
étendue continuelimite nette  
étendue discontinue

/VRAI/

/FAUX/

/SECRET/

/MENSONGER/

limite non-nette  
étendue continuelimite non-nette  
étendue discontinuebourdonnement  
gazouillisbariolage facétieux  
carillon sonore

Le langage plastique s'intègre à une poésie des sens : le traitement commun aux manifestations des différents sens est régi, nous semble-t-il, par une organisation aspectuelle : les limites et les étendues pourraient être traitées en termes d'itérativité, de durativité, etc. Cette aspectualisation n'est pas si étonnante quand on sait que ce phénomène discursif ne se comprend que par la présence implicite d'un observateur - ici le narrateur - qui transforme le monde qu'il contemple en procès sonores, visuels ou olfactifs.

### VIII. CONCLUSION

Cette étude n'a de valeur qu'en tant que "document de travail". Nous sommes conscient que bien des points seraient à préciser ou à justifier ; tout ce qui a trait à la sémiotique visuelle a pu paraître trop allusif à qui n'est pas confronté à des objets visuels. Le sujet de l'étude (le chromatisme et, plus rapidement, son intégration à une poésie des sens) est encore très neuf en sémiotique et l'objet d'analyse choisi pour l'aborder (un roman, fût-il relativement court !) bien trop important.

Nous demanderons simplement au lecteur d'admettre l'éventuel intérêt



des quelques hypothèses avancées au cours de ces pages. Nous les rappellerons ici brièvement :

1) la distinction à établir entre les teintes, qui sont des unités de manifestation, et les figures chromatiques qui, elles, constituent le niveau superficiel du plan de l'expression ;

2) la légitimité de considérer la dimension figurative du contenu d'un roman comme l'équivalent du plan de l'expression de la dimension abstraite, si l'on admet que la figurativité est le résultat de la conversion du plan de l'expression du monde naturel dans le contenu linguistique ;

3) l'existence ainsi rendue possible d'une sémiotique plastique, d'une "poésie visuelle" (voire sensorielle) dans un texte linguistique dont les deux plans ne sont pas, eux, nécessairement soumis à la sémosis poétique ;

4) la valeur heuristique de la distinction entre "formants figuratifs" et "formants plastiques" pour constituer ce "langage autre" ;

5) enfin la possibilité de construire une sémiotique poétique synesthésique en montrant qu'une même organisation aspectuelle des manifestations sensorielles - co-occurentielles du discours (ici) véridictoire - permet l'homologation des figures situées "derrière" le visuel, le sonore et l'olfactif.

Jean-Marie Floch

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

INSTITUT DE LA LANGUE FRANÇAISE

PUBLICATIONS DU TRESOR GENERAL  
DES LANGUES ET PARLERS FRANÇAIS

PERIODIQUE

BULLETIN ANALYTIQUE DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE (B.A.L.F.).  
6 numéros par an.

OUVRAGES ET COLLECTIONS

Parus :

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE  
FRANÇAISE, t. I (1950-1965), 416 p. ; t. II (1966-1970), 278 p.

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE  
DU CANADA, t. I (1950-1970), 465 p. ; t. II (1879-1949), 1007 p.

LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : INVENTAIRE PERMANENT DES TRAVAUX  
INEDITS ET DES RECHERCHES EN COURS, t. I, 842 fiches ; t. II, 572 fiches ;  
t. III, 695 fiches.

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS  
NOUVELLES (Nouvelle série A-Z, fasc. 1 à 15).

STRUCTURE DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE, Actes du Colloque du C.N.R.S.,  
Paris, 1974, éd. par N. CATACH, 205 p.

BIBLIOGRAPHIE DES DICTIONNAIRES SCIENTIFIQUES MONOLINGUES ET  
MULTILINGUES (1950-1975), éd. du C.I.L.F., 590 p.

SOUS PRESSE

LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : INVENTAIRE PERMANENT DES TRAVAUX  
INEDITS ET DES RECHERCHES EN COURS, t. IV, 161 p.

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE  
FRANÇAISE, t. III (1971-1975 et compléments 1950-1970).

MATERIAUX POUR L'HISTOIRE DU VOCABULAIRE FRANÇAIS : DATATIONS  
NOUVELLES, réunies par M. COPPENS D'EECKENBRUGGE, fasc. 16.



NUMEROS PARUS :

1. Jacques GENINASCA, Du Bon usage de la poêle et du tamis.
2. Claude ZILBERBERG, Tâches critiques.
3. Jean-Claude COQUET, Le sujet énonçant.
4. James SACRE, Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque.
5. A. J. GREIMAS, La soupe au pistou.

A PARAÎTRE :

- Ivan DARRAULT, Pour une approche sémiotique de la thérapie psychomotrice.
- Françoise BASTIDE, Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales.