

université de paris x_nanterre



tropismes

l'interprétabilité

1985

n° 2

centre de recherches
anglo-américaines

TEXTE (IN) INTERPRETABLE

Soit le TEXTE N° 1 :

«Ugh ugh blugh blugh ugh blug blug».

Ce texte est ininterprétable parce qu'il ne veut rien dire. Mais cette affirmation, simple pourtant, est inexacte : il me faut déplacer la négation. Le texte veut ne rien dire. L'exemple est en fait trafiqué, il a un contexte. Il est tiré d'un article du linguiste américain Paul Ziff, dans lequel celui-ci réfute la célèbre théorie du sens de Grice. Mon exemple est donc un contre-exemple. Comme dirait Barthes, il n'a peut-être pas de sens de dénotation, mais il a un sens de connotation : «je suis un exemple de philosophie», ou mieux «je suis un exemple crucial réfutant une théorie du sens» (1).

L'intérêt de ce texte est qu'il illustre deux types de malheurs (2) de l'interprétation. Si tout texte est issu d'un vouloir dire, celui-ci l'est d'un vouloir dire pervers, de deux façons.

Le premier malheur est que l'objet de ce vouloir dire est rien (il veut ne *rien* dire) et que le statut de ce rien implique un paradoxe : ne vouloir dire rien, c'est vouloir dire quelque chose. Cela rappelle les paradoxes bien connus de l'être et du non-être. En disant «le non-être (n'est pas)», je lui attribue une forme d'être. Les solutions de ce paradoxe sont elles aussi bien connues : la théorie des objets inexistantes de Meinong et la

théorie des descriptions définies de Russell. Ainsi, selon Russell, la proposition «la licorne n'existe pas» est mal formée logiquement, elle doit être réécrite « $\sim \exists x (x \text{ est une licorne})$ » (il n'existe pas de x tel que x est une licorne). «La licorne» est une description définie, non par un nom : seuls les noms propres peuvent être sujets de propositions, et la transformation logique a pour objet d'éliminer le terme «licorne» du sujet de la proposition. On pourrait paraphraser la proposition résultante ainsi : il n'y a pas d'être qui réponde à la description d'une licorne.

Pour qui s'occupe de textes littéraires, ce paradoxe est d'une particulière importance : ce non-être logiquement douteux, c'est le bouc-cerf de Socrate, la chimère de Descartes, la licorne ou le personnage de roman, bref tout ce qui relève de la fiction. Mais en passant à la littérature, nous changeons de domaine, et la solution de Russell n'est plus acceptable. Cela ne me sert de domaine, et la solution de Russell n'est plus acceptable. Cela ne me sert à rien de dire : «il n'existe pas de texte tel qu'en le disant je ne veuille rien dire», car «dire» n'est pas le même type de prédicat qu'exister. Autrement dit, nous avons affaire à un véritable malheur de l'interprétation, à un texte nonsensique, qui reste pris dans le battement du paradoxe, entre l'absence de sens (le non-être n'est pas) et la présence, au moins virtuelle, d'un sens, puisque nous avons devant nous un texte qui incarne ce rien (le non-être est). Où il apparaît que si les rapports de l'être et du non-être, comme ceux du vrai et du faux, sont pensés sur le mode de l'exclusion, ceux du sens et du non-sens doivent être pensés sous le signe de la coexistence, voire de la complicité (3).

Le second malheur est que ce vouloir dire est circulaire : en produisant ce texte, je veux dire que je ne veux pas (ou rien) dire ; ou encore, puisque ceci est un exemple insensé pour réfuter une théorie du sens, je profère un (non) sens pour dire le sens. Ceci est un paradoxe logique, celui du métalangage (il n'y a pas de métalangage/il faut un métalangage) : une proposition ne peut dire à la fois quelque chose et son sens. Ce type de paradoxe est bien connu en philosophie : on le retrouve dans des propositions telles que «je t'ordonne de désobéir» ou plus simplement «je mens». Il s'agit là d'un paradoxe au sens strict : si la proposition est vraie, alors elle est fautive (si je mens quand je dis «je mens», je ne mens pas ; et si je ne mens pas, je mens). Ce paradoxe du menteur est le second type de paradoxe auquel s'est attaqué Russell. Sa solution consiste à distinguer langage et métalangage : c'est la théorie des types logiques. Ainsi, dans la proposition «je t'ordonne de désobéir», l'ordre et son contenu appartiennent

à des niveaux (à des types) logiques différents : la proposition porte sur tous les ordres que j'ai donnés ou donnerai, mais non sur celui que je suis en train de donner ; autrement dit, elle porte sur toutes les propositions d'un certain type, sauf sur elle-même, bien qu'elle appartienne à ce type.

Cette fois-ci, la solution de Russell semble applicable à mon texte. Mais elle n'est pas tenable. Certes, le sens de dénotation et le sens de connotation appartiennent à des types logiques différents, et « je dis que... » indique la présence d'un métalangage (et l'on distinguera l'usage de la mention). C'est plutôt que le *texte* est retors, qu'il produit bien vite des abymes, où il devient impossible de distinguer logiquement texte encadré et texte encadrant, d'empêcher que le texte ne fasse retour sur lui-même, engageant un processus d'interprétation indéfini parce que circulaire (le texte veut dire quelque chose, mais il ne veut rien dire, mais il veut dire quelque chose). *Les Ménines* de Velazquez constitue un bon exemple de ce texte paradoxal. Nous sommes encore pris dans le battement du paradoxe, entre le sens et le non-sens.

Il y a donc au moins deux sortes de malheurs de l'interprétation : par contradiction ou par circularité, c'est à dire par défaut (le texte est affligé d'un manque de sens congénital qu'il cherche à compenser par divers excès langagiers) ou par excès (le texte paradoxal, en abyme, est au contraire riche de sens, si riche que l'interprétation s'y perd, n'arrive pas à se fixer sur un sens). Ces malheurs sont relatifs : dans le combat manichéen entre l'interprétable et l'ininterprétable, aucune des deux parties ne peut l'emporter complètement, car tout manque suscite un excès.

J'exclus ici des malheurs de l'interprétation un troisième cas de figure : l'énigme. En proposant une énigme, je veux dire quelque chose (ce qui est la formule canonique de l'interprétable heureux), mais je le cache : apparaît alors un ininterprétable provisoire, qui est appel de sens et garantit par retournement une interprétation complète. Il est des cas triviaux où le provisoire s'éternise, par exemple le manuscrit Voinitch (4). Mais, quoiqu'ininterprété, ce manuscrit ne constitue pas un problème, car ou bien il est interprétable, et on saura un jour l'interpréter, ou bien il s'agit d'un canular, et il est déjà interprété. Je reviendrai plus tard sur un cas plus pervers, l'énigme posée sans avoir jamais eu de solution, et je propose en attendant, avec le TEXTE N° 2, une « riddle » dont la solution s'est perdue :

« Twelve pears hanging high,
Twelve knights riding by ;
Each knight took a pear,
And yet left eleven there ! »

Le texte est cité par Halliwell, dans son célèbre recueil de *Nursery Rhymes* (5) : il se garde bien de proposer une solution. Les Opie, dans leur dictionnaire (6), en citent quelques unes (toute énigme sans solution constitue un appel irrésistible à l'imagination du lecteur) : Eachknight est un nom propre ; chacun des chevaliers prend la même poire ; il y a douze paires de poires (le texte jouerait alors sur l'homophonie entre *pair* et *pear*) : onze chevaliers prennent chacun une poire, et le douzième en prend une paire (24 - 11 - 2 = 11). Comme on le voit, l'ingéniosité règne.

Je reviens au TEXTE N° I pour remarquer que, même hors contexte, il semble dire. Dans ces borborygmes, la langue parle : le texte est conforme à la phonotactique de l'anglais (les « mots » qui le constituent sont prononçables) ; et il rappelle des exclamations conventionnelles de bande dessinée : depuis ma plus tendre enfance j'associe l'exclamation « ugh » à la conclusion d'un discours inintelligible prononcé par un chef peau-rouge.

L'analyse que je propose est fondée implicitement sur le schéma conventionnel de la communication : $D_1 \xrightarrow[\text{texte}]{\text{code}} D_2$. Jusqu'ici, j'ai analysé un vouloir dire, c'est à dire les malheurs de D_1 , le destinataire. Je viens de passer à la langue, au code, pour montrer qu'elle parlait de toute façon, que le destinataire le veuille ou non. J'ai donc opéré un coup de force, en remontant la négation : je suis passé de « vouloir/ne pas dire » à « ne pas vouloir/dire », c'est à dire « dire ce qu'on ne voulait pas dire ». A ce point surgissent de nouveaux malheurs de l'interprétation, provoqués par la langue (phénomènes de possession, délires) ou par une autre instance que le destinataire entendu comme sujet conscient et maître de sa parole (lapsus, rêve, symptôme). Tous ces types de textes échappent à la maîtrise du locuteur, posent des problèmes d'interprétation, s'engagent plus ou moins sur le chemin de l'ininterprétable et ont quelque chose à voir avec les textes littéraires. On peut dire cependant qu'en gros, si le destinataire est absent, l'interprétabilité se reporte sur le code. D'où de nouveaux malheurs dûs à la tension entre l'effritement du destinataire et la prise en charge du texte par la langue : un manque (de vouloir dire, de signifié) et un excès (de dire, de signifiant). Cette contradiction gouverne le texte nonsensique et son ininterprétabilité relative.

J'ouvre ici deux parenthèses. La première concerne la conception du langage à l'œuvre, de façon plus ou moins explicite, dans la psychanalyse lacanienne : tout langage se construit sur un manque d'objet. Cette proposition ne doit pas être comprise à la manière de Swift (dans l'épisode de

Laputa, il met en scène des personnages qui, pour être bien sûrs de s'accorder sur ce dont ils parlent, ont remplacé les mots par les objets qu'ils désignent : méthode plutôt encombrante), mais à la façon de Freud, dans l'épisode du *fort/da*, où la production d'une paire minimale de phonèmes traduit symboliquement le départ et le retour de la mère et permet à l'enfant d'accepter son absence. Pour les psychanalystes donc, le manque d'objet est compensé par la multiplication des signifiants, des lettres, inscrites sur les zones érogènes, structurant les symptômes linguistiques (les mots forgés qui constituent l'alphabet de l'inconscient) ; la structure est portée par un sujet clivé, décentré, non maître de sa parole (7). Cette structure psychanalytique, grosse d'une théorie de l'interprétation, constitue peut-être le modèle de toute interprétation : il y a un ininterprétable de principe (un manque au principe du système, le signifié barré de Lacan) et une multiplication des interprétations pour combler ce manque.

La seconde parenthèse concerne Deleuze. Ce lien entre un excès de signifiant et un manque de signifié, cette dialectique du sens et du non-sens, de l'interprétable et de l'ininterprétable est au centre de la théorie deleuzienne du sens. Deleuze distingue le sens de la signification, c'est à dire de ce qui appartient au domaine de la logique, des concepts universels, du vrai et du faux. Le sens est neutre par rapport à l'opposition entre vrai et faux, et Deleuze retrouve le paradoxe d'Occam . «*contradictoria ad invicem idem significant*», ce qui implique que les propositions «Dieu existe» et «Dieu n'existe pas» ont le même sens (les propositions qui font référence à des objets de Meinong, comme «un cercle carré n'est pas rond» sont absurdes mais ont un sens). Qu'est-ce alors que le sens ? Ce qui n'est ni le référent, ni les croyances et émotions du sujet énonciateur, ni les significations générales portées par la langue : c'est le quatrième élément de la proposition, instable, insaisissable, fuyant, et pourtant structurant, un élément que le paradoxe et la fiction sont plus aptes à saisir que le bon sens, et qui est dans une relation profonde de complicité avec le non-sens dont il est issu. Ainsi, pour le héros de Stephen Crane, la bataille est partout et nulle part, elle n'est jamais perçue comme telle (tout au plus perçoit-on des engagements ou des escarmouches, des parcelles de bataille, mais pas /a bataille elle-même), mais elle colle comme une pellicule à la surface de tous les incidents et de tous les acteurs, à qui elle donne leur sens, et l'on ne peut lui échapper (ce que le héros tente en vain de faire au début du roman). Ce que la bataille en tant qu'événement est à un état de choses, le sens l'est à la proposition.

J'ai du mal à sortir de ma parenthèse, à revenir au parcours positiviste que je me suis fixé. Je continue cependant à suivre paresseusement un modèle positif de la communication. J'ai examiné les malheurs qui affectaient le destinataire (il n'en dit pas assez, il en dit trop, il ne sait pas ce qu'il dit). J'examine maintenant les malheurs qui peuvent frapper la langue. Ils correspondent aux différents niveaux de pertinence, dont tous les locuteurs (et par dessus tout, ceux qui écrivent) ont une conception. J'en distingue quatre, et donc quatre types de malheurs. Une phrase (un texte) a une forme logique, une structure syntaxique, une structure phonologique, une structure sémantique. Peu importe ici le nom donné à ces niveaux ou les rapports qu'ils sont censés entretenir ; peu importe même leur nombre exact, qui varie suivant les théories linguistiques (la sémantique générative, par exemple, mettrait en cause la distinction entre forme logique et structure sémantique).

Il y a donc d'abord des malheurs logiques, qui gênent ou empêchent l'interprétation. Comment interpréter, par exemple, la célèbre proposition «the present king of France is bald» ? Est-elle vraie, fausse ou nonsensique ? Pour Russell, elle était fausse ; pour Strawson, elle n'avait pas de sens, son présupposé étant faux. Apparaît ici le non-sens, vite sujet à inflation : pour certains positivistes logiques, comme A.J. Ayer, toute phrase non vérifiable n'est ni vraie ni fausse, mais nonsensique, et «Dieu existe» est un exemple de proposition nonsensique. Voilà l'ininterprétable, ou tout au moins le non-sens, étendu un peu loin. La présupposition est donc source de malheurs logiques. Voici une autre proposition, qui est logiquement ininterprétable, mais douée de «sens» : «I know the cat is on the mat, but in fact it isn't». Et il faudrait faire entrer dans cette catégorie les paradoxes cités plus haut, et les contradictions («le cercle carré» est une contradiction, la proposition «le cercle carré est rond» est nonsensique, mais sa négation, «le cercle carré n'est pas rond» n'a pas le même degré d'absurdité ; elle est moins absurde, par exemple, que l'anomalie sémantique «la somme des angles intérieurs d'un triangle est rouge»). Bref, nous avons affaire à un ininterprétable relatif, ce que Husserl appelle le malentendu (*Wiedersinn*) (8). A ce niveau, rien n'est jamais absolument ininterprétable : les propositions absurdes n'ont pas de signification (au sens de Deleuze), mais elles ont un sens.

Je passe aux malheurs syntaxiques : il est des textes ininterprétables parce que les règles syntaxiques n'y sont pas respectées. Le TEXTE N° 3 en fournit un exemple. C'est la fameuse «phrase de la Duchesse» dans *Alice au Pays des Merveilles* :

«I quite agree with you», said the Duchess ; «and the moral of that is — ‘Be what would seem to be’ — or, if you’d like it put more simply — ‘Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise’».

«I think I should understand that better», Alice said very politely, «if I had it written down : but I can’t quite follow it as you say it».

La phrase est un bon exemple d’enchâssements multiples et de négations qui en principe, s’annulent : mais les règles de la syntaxe ne sont pas respectées, et il est impossible de donner une analyse syntaxique ou une interprétation sémantique cohérentes. On notera d’autre part la mise en scène ironique («to put it more simply», «I should understand that better... if I had it written down») : l’auteur se moque de nous, qui *lisons* ce texte. Enfin, la phrase a l’apparence d’un faux sorite (dont Carroll était particulièrement friand) : le lecteur a l’impression que l’interprétation échoue pour des raisons logiques, alors que l’ininterprétable est ici d’origine syntaxique. Ce qui veut dire que le malheur syntaxique est toujours ambigu, que la syntaxe n’est jamais complètement détruite, qu’elle est préservée au moment même où elle est détruite. Elle survit même dans l’*Unsinn* selon Husserl, dont l’exemple canonique est la «phrase» «un rond et ou». Cette phrase, dit Husserl, est si inensée qu’elle ne suscite dans l’esprit du lecteur aucune représentation (à la différence du *Widersinn*). Mais il ajoute «et pourtant...» : le sens a la vie dure.

Mais une phrase peut aussi être victime de malheurs sémantiques, dont l’exemple le plus connu est la phrase de Chomsky : «colourless green ideas sleep furiously». Nous sommes dans le domaine de ce que Todorov appelle les anomalies sémantiques (9) («il y a ce soir un crime vert à commettre»), ou plus simplement dans celui des figures de style. Il y a en effet un lien entre les anomalies sémantiques et certaines figures, comme le zeugma : «They sought it with thimbles, they sought it with care, they pursued it with forks and hope». Mais ici le malheur devient un bonheur : à trop rapprocher anomalies et figures, je risque de tomber dans une rhétorique de l’écart, dont les insuffisances sont notoires. Ce que de tels «malheurs» sémantiques montrent, c’est plutôt la complicité profonde entre l’interprétable et l’ininterprétable, le sens et le non-sens, l’aphasie et la métaphore : je fais ici allusion à l’analyse des deux pôles du langage (métaphorique et métonymique) chez Jakobson (10).

Le TEXTE N° 1 était un bon exemple de malheur phonologique.
En voici un autre, le TEXTE N° 4 :

« THRIppy PILLIWINX, – Inkly tinky pobblebockle ablesquabs ?
Flosky ! Beebul trimble flosky ! Okul scratch abibblebongibo,
viddle squibble tog-a-tog, ferry moyassity amsky flamsky damskey
crocklefether squiggs,

Flinfy wisty pomm
SLUSHYPIPP».

Cette fausse lettre de Lear, qui semble combiner tous les types de malheur qui peuvent ruiner l'interprétation est en fait parfaitement interprétable. Elle l'est phonologiquement, car elle respecte la phonotactique de la langue (là git la différence entre les mots forgés de Carroll et les cris d'Artaud), et les mots qui la composent appartiennent aux types reconnus de langages imaginaires : le charabia (formé de mots vraisemblables, comme « ablesquabs »), le baragouin (imitation de langues étrangères, par exemple une langue slave dans « amsky » et « damskey ») et le lanternois (mots formés à l'aide de phonèmes obsessionnels : pour le lecteur de Lear, « abibblebongibo » rappelle le Yonghi-Bonghi-Bò, héros d'une ballade). Seule la troisième catégorie peut être considérée comme un malheur phonologique, car le contexte nécessaire à l'interprétation est plus vaste qu'à l'ordinaire. Mais la lettre est aussi interprétable morpho-syntaxiquement : elle est composée de phrases (séparées par les signes de ponctuation habituels) et de mots, simples ou composés (« tog-a-tog ») ; on peut même parfois descendre jusqu'aux morphèmes (le « y » de « thrippy » ou « flosky » pourrait marquer un adjectif ou un adverbe). Si l'interprétation morphématique reste limitée et incertaine, l'analyse syntaxique est plus fructueuse, car chacune des phrases est affectée d'une modalité (« Beebul trimble flosky ! » est une phrase exclamative), et l'ordre des mots est parfois pertinent : ainsi la séquence « Flosky ! Beebul trimble flosky ! » suggère que « flosky » est un adverbe utilisé exclamativement, et accompagné dans sa seconde occurrence de deux autres adverbes qui constituent son expansion. Tout cela ne me dit pas ce que le texte veut dire, et je suis toujours plongé dans le malheur sémantique. Peut-être pas : le texte est une lettre, et il est narrativement interprétable ; c'est un texte satirique, qui se moque du caractère conventionnel (sémantiquement vide) des lettres que tout un chacun écrit en de multiples occasions. Derrière le manque de sens de ce texte apparaît bien vite un excès, de structure et d'interprétation.

J'ai entendu jusqu'ici « malheur phonologique » au sens de « séquence

de sons imprononçables». On peut donner à l'expression un autre sens, qui la ramène à ses origines austiniennes. Dans un chapitre de *Tristram Shandy*, le père du héros examine les conditions dans lesquelles un baptême peut être déclaré non valable : malheur performatif, lié à la présence d'une loi (celle de l'église) mais aussi malheur phonologique. Si le prêtre, parce qu'il est saoul ou illettré, baptise l'enfant «in gomine gattris», l'acte est nul ; il est valable par contre si l'enfant est baptisé «in nomine patriæ et filia» : il y a donc une échelle des malheurs de l'interprétation.

Je retiens cette idée et je tire quelques conclusions de mon parcours :

a) l'interprétation et ses malheurs divers sont gouvernés par la dialectique du manque et de l'excès : à un manque local de sens correspond toujours un excès de sens en un autre point de la structure. Il n'y pas de malheur absolu, d'ininterprétable total ; la langue rebondit toujours, : elle porte l'interprétation.

b) pour prouver ce que je viens d'avancer, je tente de pousser l'ininterprétable jusqu'à sa limite, de présenter un texte qui combine les quatre malheurs analysés plus haut (et qui donc semble aller à l'encontre de la dialectique du manque et de l'excès). Le TEXTE N° 5 est la transcription sténographique du discours incohérent que tint sur son lit de mort Dutch Schulz, gangster américain abattu par ses collègues (la police espérait glaner quelques informations dans ce délire) :

«Oh, oh dog biscuit. And when he is happy he doesn't get snappy. Please please to do this. Then Henry, Henry, Frankie, you didn't meet him. You didn't even meet me. The glove will fit, what I say. Oh ! Kai-Yi, Kai-Yi. Sure, who cares when you are through ? How do you know this ? Well then, oh cocoa know, thinks he is a grandpa again. He is jumping around. No hoboe and phoboe I think he means the same thing... Oh mamma I can't go on through with it. Please oh ! And then he clips me. Come on. Cut that out. We don't owe a nickel. Hold it instead hold it against him... How many good ones and how many bad ones ? Please I had nothing with him. He was a cowboy in one of the seven days a week fights. No business no hangout no friends nothing. Just what you pick up and what you need.... This is a habit I get. Sometimes I give it up ans sometimes I don't.... The sidewalk was in trouble and the bears were in trouble and broke it up. Please put me in that room. Please keep him in control.... Please mother don't tear don't rip. That is something that shouldn't be spoken about. Please get me up, my

friend, please look out, the shooting is a bit wild and that kind of shooting saved a man's life.... Please mother you pick me up now. Do you know me ? No, you don't scare me. They are Englishmen and they are a type I don't know who is best they or us. Oh sir get the doll a roofing. You can play jacks and girls do that with a soft ball and play tricks with it. No no and it is no. It is confused and it says no. A boy has never wept nor dashed a thousand kim. And you hear me ?.... All right look out look out. Oh my memory is all gone. A work relief. Police. Who gets it ? I don't know and I don't want to know but look out. It can be traced. He changed for the worst. Please look out. My fortunes have changed and come back and went back since that... They dyed my shoes. Open those shoes.... Police mamma Helen mother please take me out. I will settle the indictment. Come on open the soap duckets. The chimney sweeps. Talk to the sword. Shut up you got a big mouth ! Please help me get up. Henry Max come over here. French Canadian bean soup. I want to pay. Let them leave me alone.

L'intérêt de ce texte est que, quoique complètement délirant, il présente néanmoins des bribes de structure, et donne prise à l'interprétation. Il n'est donc pas complètement ininterprétable, bien qu'il comporte de l'ininterprétable complet : des expressions comme «soap duckets» ou «nor dashed a thousand kim» sont intraduisibles (ce qui constitue le critère de l'interprétabilité sémantique ; il y a une histoire philosophique du traduisible, utilisé comme critère pour distinguer phrases et propositions ; la langue est opaque mais le sens est transparent : les Stoiciens, St Augustin, Russell). Mais même si le traducteur français de ce texte est contraint de laisser ces expressions en anglais dans le texte, le caractère complet de cet ininterprétable doit être mis en doute. Certes, la situation est différente de celle du *Jabberwocky* de Carroll, qui, contrairement aux apparences, se traduit facilement (je ne veux pas par là diminuer le mérite de Parisot, dont la traduction fait autorité : «Il était grilheure, les slictueux toves gyraient sur l'alloinde et vriblaient») ; elle est aussi différente de celle de la lettre de Lear, qui n'a pas besoin d'être traduite, qui est en quelque sorte déjà traduite (mais qui devrait être transposée, dans une langue non-indoeuropéenne, pour des raisons phonologiques et culturelles). Mais on peut interpréter ces expressions phonologiquement (ce que le sténographe a fait en les transcrivant sous forme de *mots*), syntaxiquement (nom composé au pluriel, verbe au preterit, verbe transitif avec complément d'objet direct comportant un article indéfini et un nom de nombre), et même, jusqu'à un certain point, sémantiquement : je ne sais ce que «kim» veut dire, mais je sais que

c'est un nom comptable et que son sens doit être compatible, fût-ce métaphoriquement avec l'action de «Dash». L'absence de sens est donc bien compensée.

Je n'ai cependant pas prouvé que ce texte était globalement interprétable : il comporte bien de nombreux malheurs. Outre qu'à la fin du texte je ne sais toujours pas de quoi il est question (malheur sémantique), les phrases qui le composent sont souvent du charabia, au sens courant du terme : elles ne respectent guère les lois de la syntaxe. Je peux même ajouter un nouveau malheur, le malheur énonciatif et/ou narratif : ce texte pose au lecteur la même question que le poème de Carroll «They told me you had been to her...» : qui parle ? à qui s'adresse-t-il ? Comment donc interpréter un texte globalement ininterprétable ? Comme pour le TEXTE N° 1, on distinguera deux niveaux. On peut d'abord tenter de construire un sens de dénotation, et le résultat sera plus riche qu'il n'apparaît au premier abord : on remarquera que l'emploi des anaphores est cohérent, et permet de dégager des rôles (cela répond, et plus partiellement, à la question posée plus haut : c'est «je» qui parle et se construit en parlant ; c'est à «tu» qu'il s'adresse, rôle vite rempli par la mère ; c'est à «nous» qu'il se rapporte, en qui il faut voir la famille et le gang ; et c'est à «eux» qu'il s'oppose, à la police et aux gangs rivaux) ; on remarquera aussi que la syntaxe résiste, et porte des embryons de narration : le maintien de la structure syntaxique permet l'apparition de la structure narrative fondamentale, la connexion par simple succession («Please I had nothing with him. He was a cowboy in one of the seven days dights» : un roman naît ici). Bref, contrairement à ce que j'ai affirmé plus haut, nous savons à la fin du texte de quoi il est question : c'est que nous le savions déjà avant de le lire, que l'interprétation du texte ne fait qu'y dérouler (qu'y insuffler) des idées reçues, des clichés («the dying words» de Dutch Schulz).

Cela veut dire que le sens de dénotation du texte est conditionné par un sens de connotation qui le précède. Ce texte a eu un premier lecteur interprète, le sténographe de la police dont l'intervention n'a pu être innocente : c'est lui qui a distingué les mots (on peut faire confiance à sa compétence dans ce domaine, mais on ne peut être certain que les mots intraduisibles, comme «kim» et «ducket», ne sont pas le résultat d'une erreur d'interprétation : et si Dutch Schulz avait dit : «bucket» ?) ; c'est lui qui a découpé le texte en phrases (intervention qui est très clairement une interprétation), c'est lui enfin qui a fixé ses limites au texte. L'ensemble de ce travail de transcription constitue bien une interprétation : le lecteur

policier a, comme tout lecteur, un certain nombre d'attentes, qui gouvernent le texte et lui donnent son sens.

Que le sens de connotation constitue déjà une interprétation, et que l'interprétation précède le texte apparaît clairement si je peux produire un autre sens de connotation, et donc une autre interprétation. C'est le cas : j'ai tiré ce texte d'une anthologie de parodies (II), où il figure à titre de parodie (involontaire) du style de Gertrude Stein. Autre sens du texte (ceci est un texte incompréhensible qui ressemble étrangement aux productions d'un auteur d'avant-garde), autre interprétation. On peut même aller plus loin : Burroughs a tiré de ce texte un scénario («The Dying words of Dutch Schultz»), où il apparaît que le montage est une technique d'interprétation. Je cite un passage de la traduction :

Dutch Schultz : «Oh, et puis il m'a buté...»

Jules Martin : «Eh Dutch j'te dois pas un centime...»

Dutch Schultz : «Écrase ! On doit pas un rond à personne...» (Il se dispute avec Jules Martin au *Old Harmony Hotel*).

Dutch Schultz : «Je veux l'harmonie...»

Le portier sifflote *Home Sweet Home* dans le corridor désert. Des garçons font signe du doigt au Hollandais, ils sont sur un pont de chemin de fer, c'est un samedi. Sifflet de la locomotive. Les fesses du petit rouquin sont projetées sur le Grand Canyon, Pikes Peak, les Chutes du Niagara.

Dutch Schultz : «Un garçon n'a jamais pleuré...»

Pont en pierre enjambant un ruisseau arc-en-ciel le garçon sur le ventre mangeant une pomme livre ouvert sur l'herbe devant lui.

Dutch Schultz : «*Nor dashed a thousand Kim...*»

(Personne n'a pu comprendre ce fragment de phrase dans le délire du Hollandais).

Le garçon est en train de lire *Kim* de Kipling.

Dutch Schultz : «S'il te plaît rentre ça dans la tête du pote du Chinois...»

Les BD *Yellow Peril* par Hearst sur l'écran.

Dutch Schultz : «Et le commandant Hitler...»

BD antisémites du *Der Volkischer Beobachter*.

Frances Schultz entre...

Frances Schultz : (se débattant dans un suaire) «Ouvre-moi ça et cassez-le que je puisse vous toucher...»

Dutch Schultz : «Dannie s'il te plaît aide-moi à monter dans la voiture...»

On l'aide à monter dans une voiture où Vincent Coll chante *Danny Boy* (12).

On n'échappe pas à l'interprétation.

J'en viens à la troisième de mes conclusions partielles :

c) tous ces malheurs ne sont pas équivalents. Ainsi, dans le *Non-sense*, la syntaxe est toujours préservée (la phrase de la Duchesse n'est qu'un contre-exemple apparent : Carroll y franchit les frontières de la syntaxe pour mieux les préserver). Il y a là une thèse : le degré d'ininterprétable est lié au degré de dissolution de la syntaxe. Cette thèse est celle de la *centralité* de la syntaxe. Je rejoins ici un thème chomskien (celui de la distinction entre composantes génératives et composantes interprétatives, et de leur hiérarchie). C'est la syntaxe qui fixe le sens et crée la signification : une suite non ordonnée de mots permet de former une multitude de propositions (fluidité du sens deleuzien), seule la syntaxe produit la signification (elle oriente le vecteur et fait surgir le bon sens). Quand la syntaxe disparaît, on passe de l'ininterprétable de détail, qui est transgression et oubli provisoire des frontières (ainsi dans le vers de e.e. cummings, «he danced his did»), à un ininterprétable global (par exemple un texte lettriste), c'est à dire à un interprétable par connotation. Et l'on célébrera la puissance de la syntaxe, son autonomie, sa capacité de s'auto-interpréter (par exemple dans ce que J.C. Milner appelle un «calembour syntaxique (13), «son colonel de mari»), de réinterpréter le texte, dans ce que l'on appelle parfois «les phrases dans les phrases» (14) : ainsi la célèbre phrase,

«Oh, John do not kiss me !
Oh, John do not kiss !
Oh, John do not !
Oh, John do !
Oh, John !
Oh ! » (15)

On peut aussi citer ce passage du sonnet 104 de Shakespeare :

«Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride,
Three beauteous springs to yellow autumn turned
In process of the seasons have I seen,
Three April perfumes in three hot Junes burned
Since first I saw you fresh, which yet are green» (16).

Ces vers contraignent sans cesse le lecteur à la réinterprétation. Ainsi, la structure syntaxique semble indiquer qu'une phrase se termine à la fin du vers 4 : le texte rebondit avec le vers 5, où il apparaît que la phrase n'était pas finie, qu'elle comportait une seconde proposition. Ce n'est pas tout.

La phrase semble de nouveau se terminer au vers 5, sur un verbe au prétérit, «turned». Mais elle continue au vers 6, et contraint le lecteur à réinterpréter «turned», qui ne peut plus être un verbe au prétérit : c'est un participe passé employé comme adjectif. Dans le premier cas, il s'agissait d'un simple rebondissement : l'attente du lecteur était trompée, il fallait qu'il continue à interpréter ; dans le second cas, il y a véritablement réinterprétation : le lecteur est contraint de produire une «fausse» interprétation, puis d'y renoncer (tout en la conservant d'une certaine façon). Puissance de la syntaxe : non seulement elle fixe le sens, mais elle en conserve les différents moments. Il y a une mémoire de la syntaxe.

Je reprends le malheur énonciatif ou narratif évoqué à propos du TEXTE N° 5, et je passe de la phrase au texte. Le TEXTE N° 7 a pour auteur Samuel Foote, écrivain de théâtre victorien :

The Great Panjandrum

So SHE went into the garden
to cut a cabbage-leaf
to make an apple-pie ;
and at the same time
a great she-bear, coming down the street,
pops its head into the shop.
What ! no soap ?
So he died,
and she very imprudently married the Barder :
and there were present
the Picninnies,
and the Joblillies,
and the Garyulies,
and the great Panjandrum himself,
with the little round button at top ;
and they all fell to playing the game of catch-as-catch-can,
till the gunpowder ran out at the heels of their boots.

Le texte fut écrit en fonction du malheur énonciatif/narratif : Foote rêvait d'un texte que nul acteur ne pourrait apprendre par cœur, et son texte ne présente aucune autre difficulté que son incohérence. Les vers pris un à un sont banals et terre à terre : leur conjonction est censée empêcher l'interprétation. Mais il s'agit d'un rêve : la correction syntaxique, la simple répétition des pronoms personnels garantissent l'apparition d'une intrigue, d'un sens. Kermode dit que dans l'expression «tic-tac», il y a déjà un roman (l'intervalle entre le «tic» et le «tac», c'est à dire l'attente créée par le premier mot,

qui ne suffit pas à lui-même, et la satisfaction inéluctable de cette attente lorsque l'expression est complétée donnent une bonne image de la structure temporelle de toute fiction) (17) : quelle épopée n'y a-t-il pas dans «The Great Panjandrum» ? Le malheur narratif disparaît bien vite : reste le malheur énonciatif, la question du «qui parle ?». La difficulté que présente ce texte ne réside pas dans ce qu'il raconte, mais dans le statut de son énonciateur : c'est parce que celui-ci reste indéfini que le texte est incohérent. Me voici revenu de la langue au destinataire, pour envisager un nouveau malheur, peut-être délibéré : je peux avoir affaire à un destinataire rusé, qui joue sur son énonciation et brouille les cartes. Il peut y avoir des ambiguïtés délibérées du vouloir dire. Je pense ici au discours indirect comme lieu d'ambiguïtés systématiques, qui rendent parfois l'interprétation indécidable. Les linguistes connaissent bien ces cas d'ambiguïté : «Oedipe a dit que sa mère était belle» (Jocaste, ou la reine de Corinthe ? et qui dit «mère» : Oedipe, ou l'énonciateur ? (18)), «la police a dit que l'assassin s'était échappé» (qui dit «assassin» ?), «le Président Mitterrand a dit que cet imbécile de Reagan cherchait à lui forcer la main au Tchad» (a-t-il vraiment dit cela ?). Les sémanticiens ont analysé les «contextes opaques» et les «attitudes propositionnelles» (19) : il suffit de commencer une phrase par «je crois que» pour être autorisé par la langue à dire n'importe quoi : «je crois que Tegucigalpa est située au Nicaragua» (mais non «je crois que la capitale du Honduras est située au Nicaragua» : il y a donc des garde-fous) ; «John frightened sincerity» n'est pas une phrase grammaticale (elle enfreint les contraintes de sélection, n'est donc pas interprétable) : mais pour la rendre grammaticale, et donc interprétable, il suffit de l'insérer dans un contexte : «it is nonsense to say that John frightened sincerity». La solution de Chomsky (20) consiste à permettre au mot «nonsense» de prendre les prédicats d'ordinaire interdits : elle n'est guère suffisante.

Cela a des conséquences pour la fiction la plus folle. Ainsi, on peut montrer qu'*Alice au Pays des Merveilles* obéit aux règles qui gouvernent l'implication matérielle (21) : d'après la définition de cette opération logique ($p \supset q \equiv \sim p \vee q$) une proposition fautive implique matériellement toutes les propositions, qu'elles soient vraies ou fausses. La première proposition du conte étant manifestement fautive (il existe au moins un lapin blanc portant gilet et doué de parole), l'ensemble du conte en tant qu'implication matérielle est vraie. Telle est la définition narrative du Nonsense : «it is nonsense to say that rabbits wear waistcoats and can talk». Je termine sur les malheurs de l'énonciation (je ne sais plus qui parle) et de la narration (je

ne sais pas ce qu'il raconte) en insistant sur l'importance du discours indirect : les possibilités d'ambiguïté qu'il offre, et qui en font un instrument de manipulation et de désinformation, fournissent une bonne image de la tension entre l'interprétable et l'ininterprétable dans tout texte.

Je continue d'explorer le schéma simple de la communication en passant au destinataire. Y-a-t-il des malheurs qui lui soient propres ? Replaçons nous dans le cas de figure du paragraphe précédent, où les malheurs de l'interprétation provenaient d'une volonté perverse et manipulatrice du destinataire : faisons en quelque sorte l'hypothèse du malin génie. Le destinataire veut ne rien dire et veut que je ne comprenne pas. Cela implique-t-il un doute généralisé, une certitude complète sur le sens ? Tout malin génie laisse surgir une certitude fondamentale : en l'occurrence, je lis donc je suis, donc j'interprète. Voici un exemple de cette situation : l'énigme qui n'a jamais eu de solution. Au cours du conte, on pose à Alice la devinette suivante : «Why is a raven like a writing-desk ?». Alice ne sait pas ; ayant donné sa langue, non au chat de Cheshire mais au Chapelier Fou, elle découvre avec indignation que, bien qu'il soit l'auteur de la devinette, il n'en connaît pas la solution. *Horrible dictu*, il n'y a pas de solution. Cette situation est insupportable, surtout pour les lecteurs, qui n'ont pas la modestie d'Alice et refusent par principe d'avouer leur défaite : apparaissent donc toutes sortes de solutions, plus farfelues les unes que les autres. A commencer par celle que Carroll lui-même ajouta à la préface de l'édition de 1896, «as an afterthought», pour répondre à la demande insistante du public : «because it can produce a few notes, though they are very flat ; and it is never put with the wrong end in front». La désinvolture est flagrante, et le public ne fut pas satisfait : il en produisit bien d'autres, moins nonsensiques mais plus ingénieuses : «because the notes for which they are noted are not noted for being musical notes» ; parce qu'Edgar Allan Poe a écrit sur les deux. A ce jeu, le destinataire trop malin ne gagne jamais : il est défait par la langue («the Hatter's remark seemed to have no sort of meaning, yet it was certainly English»), ou par le besoin de sens du destinataire. Bref, comme disait le philosophe, il n'y a pas de langue privée. On remarquera que cette thèse, avancée pour réfuter une forme extrême d'empirisme (des termes comme «douleur» ne prennent sens que parce qu'ils sont associés par moi à des expériences privées), est contestée en littérature (c'est même le seul lieu où elle le soit sérieusement) : la littérature dadaïste en fournit maints exemples. Et le troisième procédé de Roussel, celui du rébus, s'il reste encore interprétable (déchiffrable) tant

que la phrase de départ appartient au domaine public (ainsi, on peut à la rigueur concevoir qu'un lecteur particulièrement ingénieux soit capable de repasser de «jade, tube, onde, aubade» — pourvu qu'il sache distinguer dans le texte les éléments pertinents — à «j'ai du bon tabac»), devient véritablement privé si la phrase de départ est l'adresse de son bottier.

Il semble que nous ayons atteint une limite de l'ininterprétable : le besoin de sens du destinataire impose l'interprétation. Le destinataire est cette oreille cannibale que figure l'éléphant sur la couverture d'un des séminaires de Lacan : le texte a beau avoir de grandes défenses, le lecteur a de grandes oreilles. Le destinataire est dans la position du critique, c'est à dire du juge. Le TEXTE N° 8 est constitué du poème incompréhensible «They told me you had been to her», principale pièce à conviction dans le procès du Valet de Cœur, accompagné de l'explication de texte qu'en donne le Roi :

«Begin at the beginning». the King said very gravely. «and go on till you come to the end : then stop».

There was dead silence in the court, whilst the White Rabbit read out these verses : —

«They told me you had been to her,
And mentioned me to him :
She gave me a good character,
But said I could not swim:
He sent them word I had not gone
(We know it to be true) :
If she should push the matter on,
What would become of you ?
I gave her one, they gave him two,
You gave us three or more ;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.
If I or she should chance to be
Involved in this affair.
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.
My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.
Don't let him know she liked them best.
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me».

«That's the most important piece of evidence we've heard yet», said the King, rubbing his hands ; «so now let the jury —»

«If any one of them can explain it», said Alice, (she had grown so large in the last few minutes that she wasn't a bit afraid of interrupting him). «I'll give him sixpence. / don't believe there's an atom of meaning in it».

The jury all wrote down on their slates. «*She* doesn't believe there's an atom of meaning in it», but none of them attempted to explain the paper.

«If there's no meaning in it», said the King, «that saves a world of trouble. you know, as we needn't try to find any. And yet I don't know», he went on, spreading out the verses on his knee, and looking at them with one eye ; «I seem to see some meaning in them, after all. [^] — *said I could not swim* — [^] you can't swim, can you ?» he added, turning to the Knave.

The Knave shook his head sadly. «Do I look like it ?» he said. (Which he certainly did *not*, being made entirely of cardboard).

«All right, so far», said the King : and he went on muttering over the verses to himself : « [^] *We know it to be true* — [^] that's the jury, of course — [^] *If she should push the matter on* [^] — that must be the Queen — [^] *What would become of you ?* [^] — What, indeed ! — [^] *I gave her one, they gave him two* — [^] why, that must be what he did with the tarts, you know —»

«But it goes on *they all returned from him to you* » said Alice.

«Why, there they are!» said the king triumphantly, pointing to the tarts on the table. «Nothing can be clearer than *that*. Then again — [^] *before she had this fit* — [^] you never had fits, my dear, I think ?» he said to the Queen.

«Never !» said the Queen, furiously, throwing an inkstand at the Lizard as she spoke. (The unfortunate little Bill had left off writing on his slate with one finger, as he found it made no mark : but he now hastily began again, using the ink, that was trickling down his face, as long as it lasted).

«Then the words don't *fit* you», said the King, looking round the court with a smile. There was a dead silence.

«It's a pun !» the King added in an angry tone, and everybody laughed. «Let the jury consider their verdict».

Il suffit qu'il y ait un roi-juge pour que le texte devienne interprétable. Peu importe le contenu de l'interprétation : il n'y en a pas de fausse. La critique, comme la fiction échappe au domaine du vrai et du faux, c'est à dire se situe résolument dans le champ du non-sens. La mésaventure de Frege, qui renonça au produit de dix ans de travail parce qu'il ne pouvait répondre à une objection de Russell, ne peut pas arriver à un critique littéraire.

Voilà donc la limite : tout texte est interprétable, s'il a un lecteur ; tout lecteur est interprète, s'il a un texte (façon Lacan, avec les transpositions nécessaires, cela donne : «il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur»). Cette limite me rappelle quelque chose : un phénomène d'interpellation. Selon Althusser, l'idéologie interpelle les individus en sujets ; ce qui est frappant, c'est qu'elle les interpelle tous : elle ne rate jamais son coup. On peut transposer cette thèse : le texte (en tant qu'il a quelque chose à voir avec l'idéologie) interpelle tous les lecteurs en destinataires. Cela nous permet de comprendre ce besoin de sens qui caractérise tout lecteur : il trouve son origine dans l'idéologie et ses appareils. Par qui le destinataire est-il interpellé ? Dans un premier temps, on répondra : par l'auteur-narrateur (tout lecteur de Henry James sait que le lecteur est ainsi interpellé). Mais dans un second temps, cette réponse ne suffira pas : on ne peut se contenter de revenir au vouloir dire et à un sujet maître du sens. Le destinataire lui aussi est interpellé. Les appareils idéologiques d'Etat, seules sources du sens, contrôlent tous ces trafics. A trop chercher le sens, on trouve l'école, c'est à dire les mécanismes sociaux de production du sens. Le sens n'est pas une origine, il a une histoire. Cela nous fait du nouveau sortir du domaine du vrai et du faux, mais d'autre façon : une interprétation n'est pas vraie ou fausse, elle est juste ou injuste (l'interprétation est une intervention, elle relève à ce titre du critère de la pratique) (23).

Je rassemble tous ces fils, et je tente d'en nouer quelques-uns. J'ai décrit deux sorties du sens : dans le non-sens (de la libre interprétation du destinataire) et dans l'histoire (l'interprétation est nécessaire, parce que juste ou injuste : le texte est produit par un appareil idéologique). Ces deux sorties se font du côté de l'excès. Il y a trop de sens, à cause du besoin de sens du destinataire, à cause de la Loi (de la langue, de l'idéologie) qui produit toujours des sens parce qu'elle interpelle toujours les sujets.

Voici un exemple de ce double excès. Judith Milner (24) analyse des phénomènes d'étymologie populaire ; «analphabète» est interprété comme «personne qui des bêtes dans la partie anale se son individu». Le phénomène est plus fréquent qu'on ne le croit : à la suite d'un décret de Mr Fillioud, visant à décourager l'emploi du franglais dans les professions audiovisuelles, le journal d'Antenne 2 a diffusé une séquence où le journaliste demandait à des passants de définir des termes franglais (nul doute que les réponses les plus saugrenues ont été choisies pour passer à l'antenne) : ainsi «travelling» est le fait d'un homme qui s'habille en femme, un travelo ;

«sponsoriser», c'est se laver avec une éponge, etc.. Ce qui est important, ce n'est pas la définition elle-même, c'est la certitude de qui la produit : «oui, je sais !» disent-ils tous avant de se livrer à leur imagination. Cet excès interprétatif signifie plusieurs choses : il atteste l'imagination du destinataire, mais aussi le blocage de cette imagination par la langue. Il y a là une contradiction apparente, ou plutôt le processus que J. Milner décrit sous le nom d'«oubli des frontières». Dans le mot d'esprit «ils ont voyagé tête à bête», le rire provient de l'oubli de la différence entre les deux phonèmes «t» et «b», mais cet oubli n'est que momentané, et présuppose la distinction qu'il transgresse (25). On notera enfin que l'occasion de cet effort d'imagination est fournie par la Loi, au sens strict (le décret Filloud, qui renvoie à l'existence d'une politique de la langue et à ses retombées sur notre vie quotidienne), comme au sens large de loi idéologique : il y a pour les personnes interrogées une obligation de savoir, puisque l'interpellation ne rate jamais et que tout individu, interpellé en sujet par le reporter, est transformé en sujet supposé savoir.

Le moment est venu de revenir sur le parcours accompli. Je suis passé d'un ininterprétable par défaut (les malheurs du sens faisaient que je ne comprenais pas) à un ininterprétable par excès, où je comprends trop, trop vite, ce qui veut dire que je ne comprends rien. Cela me laisse penser qu'il en est de l'interprétable comme de la grammaire : il y a des degrés d'interprétabilité comme il y a des degrés de grammaticalité. Il y a donc des échelles d'interprétabilité. J'en propose deux. Dans le sens du défaut d'abord :

A) 1) Cette phrase veut dire ce qu'elle dit.

2) Cette phrase ne veut pas dire ce qu'elle dit (exemple : un acte de langage indirect : «peux tu me passer le sel ?» n'est pas une question mais plutôt une sorte d'ordre)

3) Cette phrase ne veut pas dire ce qu'elle dit (nous sommes dans le domaine des ratés du langage, ou des divers malheurs par perte de sens).

4) Cette phrase ne veut rien dire.

Ce tableau peut se lire à rebours, dans le sens de l'excès :

B) 4) Cette phrase ne veut rien dire.

3) Cette phrase ne veut pas dire ce qu'elle dit (multiplication du sens, ambiguïté, par exemple, provoquée par l'emploi du discours indirect : l'interprétation est difficile ou impossible).

2) Cette phrase ne veut pas dire ce qu'elle dit (nous voici dans le domaine de la fiction et de la métaphore : la difficulté de l'interprétation devient source de plaisir).

1) Je ne sais plus, tant le sens se multiplie, ce que cette phrase veut dire.

Le passage du manque à l'excès montre qu'il n'est d'ininterprétable que relatif, par multiplication et non par défaut de sens. L'échelle d'(in)interprétabilité **B**) est donc aussi celle de la construction du sens. Elle reproduit le mouvement de cet article, dans lequel j'ai présenté un modèle (paresseux) de construction du sens, inspiré de l'œuvre de Deleuze. Ce modèle peut être représenté sous la forme du tableau suivant :

C) 1) Cette phrase ne veut rien dire (cf. le TEXTE N° I)

2) Cette phrase veut ne rien dire (mais la langue lui impose du sens : elle est écrite dans une langue naturelle, ou une langue imaginaire conventionnelle, elle est traduisible).

3) L'auteur de cette phrase ne veut rien dire (voilà le destinataire interpellé : la phrase a un sens, même si ce sens est qu'il n'y en a pas ; on n'échappe pas au sens de connotation).

4) Cette phrase veut ne rien dire (c'est au tour du destinataire d'être interpellé : ainsi, le lecteur du poème «They told me you had been to her» prend plaisir à l'ironie du destinataire).

5) Cette phrase est un texte (l'idéologie et ses appareils interpellent tout le monde et imposent du sens, sinon un sens fixe).

Ce parcours accompli, on s'aperçoit que l'ininterprétable est encore plus malheureux que l'interprétation, qu'il est réduit à un jeu, autrement dit qu'il est condamné à être provisoire. De même que le jeu de mots se fonde sur un oubli des frontières, de même l'ininterprétable se réduit ici à un oubli des frontières du sens : il y a donc des frontières du sens, qui subsument les frontières des autres niveaux linguistiques.

Mais ce que je propose là, c'est au fond une définition du Nonsense carrollien, c'est à dire d'un non-sens timide, limité, en un mot superficiel. Selon la conception du sens de Deleuze (26), il s'agit du non-sens de surface : l'objet paradoxal, qui est non-sens, circule en surface, à la frontière des propositions et des choses, et donne le sens. Il est représenté par deux types de mots, le mot ésotérique, qui dit son propre sens (et qui incarne donc le paradoxe de la théorie des types : Deleuze donne l'exemple du mot «Snark») et le mot valise, dont chaque partie dit le sens de l'autre (on retrouve ici

les paradoxes du non-être : il y a battement de sens de l'une à l'autre partie du mot : l'exemple donné par Deleuze est l'adjectif «frumieux»).

Deleuze cependant ne limite pas là sa conception du non-sens : à ce double non-sens de surface correspond un double non-sens de profondeur, où s'expriment les actions et les passions des corps, où elles font irruption à la surface et détruisent le langage. Nous ne sommes plus dans l'univers de Carroll, mais dans celui d'Artaud, avec sa tentative grammaticale contre Lewis Carroll (27).

Voici donc un nouveau type d'ininterprétable : le cri. Le son corporel refuse de s'abstraire, de devenir mot, c'est à dire son métaphysique. L'ordre primaire des passions et pulsions effrayantes des corps s'oppose à l'organisation secondaire du langage. Je terminerai donc sur deux textes d'Artaud, le TEXTE N° 9 et le TEXTE N° 10 :

TEXTE N° 9

NEANT OMO NOTAR NEMO

<i>«Jurigastri</i>	—	<i>Solargultri</i>
<i>Gabar Uli</i>	—	<i>Barangounti</i>
<i>Oltar Ufi</i>	—	<i>Sarangmumpti</i>
<i>Sofar Ami</i>	—	<i>Zantar Upti</i>
<i>Momar Uni</i>	—	<i>Septfar Esti</i>
<i>Gonpar Arak</i>	—	<i>Alak Eli*.</i> »

TEXTE N° 10

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pesti anti pestantum putara
pest anti pestantum putra

Le TEXTE N° 9 est la «traduction» du titre «Jabberwocky». Le texte relève encore du dictionnaire : il comporte des rimes internes, on peut y observer la dissémination phonologique caractéristique du lanternois. Mais déjà la prolifération, par laquelle le titre devient texte (cet excès de

mots compense le défaut de sens) annonce un dérèglement irrémédiable du langage. Ce point est atteint avec le TEXTE N° 10, qui n'est qu'un cri, une répétition lancinante, non signifiante. Voilà le texte ininterprétable, le seul qui échappe au destinataire, car il lui fait peur. Mais on n'échappe jamais complètement à la littérature : outre que devant ce texte l'imagination du destinataire se met immédiatement au travail (imitation du japonais ; expression de la pulsion anale, etc.), le texte figure dans les œuvres complètes d'Artaud, et chacun de nous est par là transformé en sujet supposé interpréter.

J.J LECERCLE

NOTES

- 1 — H.P. GRICE, «Meanig» & P. ZIFF, «On H.P. Grice's account of meaning», in D. STEINBERG & L. JAKOBOVITS, *Semantics*, Cambridge University Press, 1971.
- 2 — Je traduis par là le terme «infelicity», utilisé par Austin dans ses textes sur les performatifs. Par exemple, l'on sait que la Princesse Diane, lors de la cérémonie de mariage, a dit par erreur : «I take thee, Philip Charles» au lieu de «Charles Philip...». Ce malheur performatif fait qu'elle a épousé son beau-père.
- 3 — Sur ces questions, on consultera L. LINSKY, *Le Problème de la Référence*, Paris : Seuil, 1974 (ed. originale, 1967) ; F. RECANATI, *La Transparence et l'Enonciation*, Paris : Seuil, 1979 ; D. ZASLAWSKY, *Analyse de l'Etre*, Paris Minuit, 1982.
- 4 — Manuscrit découvert en 1666 à la bibliothèque de Prague, écrit dans un alphabet de 29 symboles, qui représentent peut-être des unités syllabiques. A ce jour il n'a pas été décrypté ; on ne sait même pas s'il date du 13^e ou du 16^e siècle, cf. G. STEINER, *Afer Babel*, Oxford University Press, 1975, p. 168.
- 5 — J.B. HALLIWELL, *The Nursery Rhymes of England*, Londres, The Bodley Head, 1976 (ed. originale, 1842).
- 6 — I & P OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press, 1951.
- 7 — S. LECLAIRE, *Psychanalyser*, Paris : Seuil, 1968.
- 8 — E. HUSSERL, *Recherches Logiques*, Tome II, Deuxième Partie, Paris : PUF, Press p. 121.
- 9 — T. TODOROV, «Les anomalies sémantiques», in *Langages*, n° 1, Mars 1966, Paris.

- 10 — R. JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», in *Essais de Linguistique Générale*, Paris : Minuit, 1963. Cf. également STEINER (*After Babel*, p. 282) : «There is a sense in which a great poet or punster a human being able to induce and select from a Wernicke aphasia».
- 11 — D. MACDONALD, *Parodies*, Londres : Faber, 1960, p. 210.
- 12 — W.S. BURROUGHS, *Les Derniers Mots de Dutch Schultz*, Paris : Union Général d'Éditions, 1972 (édition originale, 1970).
- 13 — J.C. MILNER, *De la Syntaxe à l'Interprétation*, Paris : Seuil, 1978, p. 176.
- 14 — Y. LECERF, «Des poèmes cachés dans des poèmes», in *Poétique*, 18, Paris : Seuil, 1974, pp. 137-159.
- 15 — Cf. P. RAFROIDI & D. JACQUIN, *Précis de Stylistique Anglaise*, Gap : Ophrys, 1978, p. 43.
- 16 — On consultera l'édition des sonnets de S. BOOTH, *Shakespeare's Sonnets*, New Haven & London : Yale University Press, 1977, pp. 333-336.
- 17 — F. KERMODE, *The Sense of an Ending*, New York : Oxford University Press, 1966, p. 45.
- 18 — A. BANFIELD, «Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect», in *Change*, 16-17, Paris : Seghers-Laffont, 1973, pp. 190-226.
- 19 — Cf. J.D. FODOR, *Semantics*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1977.
- 20 — N. CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1968 (ed. originale, 1965), pp. 157-158.
- 21 — P. ALEXANDER, «Logic and the Humour of Lewis Carroll», in

Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, vol. VI (i) 1944-47, pp. 551-66.

- 23 – Cf. E. BALIBAR, «A Nouveau sur la Contradiction», in CERM, *Sur la Dialectique*, Paris : Editions Sociales, 1977, p. 24, note 7 : « Les thèses philosophiques matérialistes ne sont pas «vraies», elles sont, comme le montre Althusser, «justes» (...). C'est à dire qu'elles ne transportent pas avec elles, dans une petite valise, leur sens, ou leurs sens, fixé(s) une fois pour toutes. Ce sens est inséparable de l'usage qu'on en fait, c'est à dire de la pratique déterminée dans laquelle elles sont produites et investies. Il n'a pas à voir avec une sémantique, mais avec une histoire».
- 24 – J. MILNER, «La Voix Publique», in *DRLAV*, 21, Paris : Université de Paris VIII, 1979, pp. 101-107.
- 25 – J. MILNER, «Langage et Langue – : De quoi rient les locuteurs ?», in *Change*, 29, Paris : Seghers/Laffont, 1976, pp. 185-198.
- 26 – G. DELEUZE, *Logique du Sens*, Paris : Minuit, 1969.
- 27 – A. ARTAUD, «L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll», in *Oeuvres Complètes*, vol. IX, Paris : Gallimard, 1971, pp. 156-173.