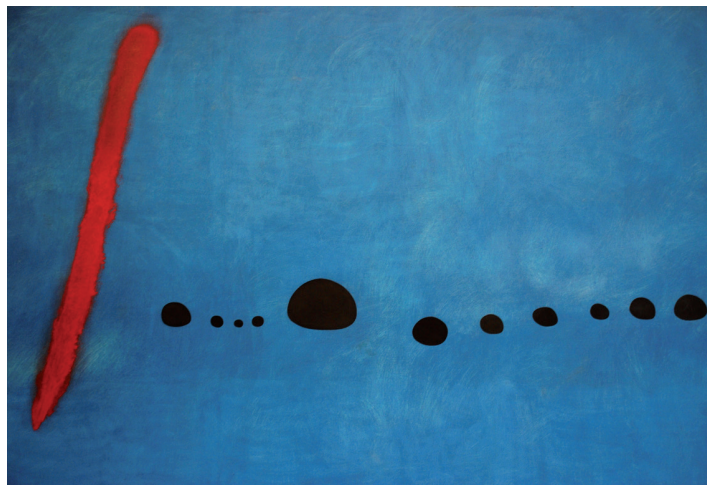


édit
ions
céci
lede
faut

ÉDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT
6 TER, PASSAGE LOUIS LEVESQUE – 44 000 NANTES
02 40 35 13 88 – contact@encd.fr

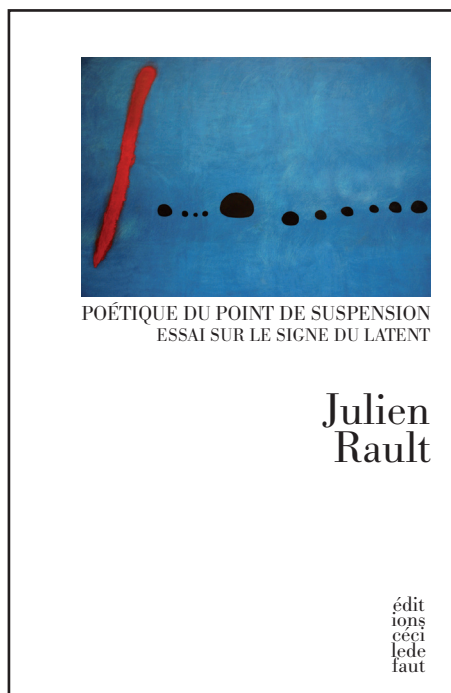
www.encd.fr




POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION
ESSAI SUR LE SIGNE DU LATENT

Julien
Rault

édit
ions
céci
lede
faut



Titre	<i>POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION</i> <i>ESSAI SUR LE SIGNE DU LATENT</i>	 9 782350 183749
Auteur	Julien Rault	
ISBN	978-2-35018-374-9	
Prix	22 €	
Format	13 x 19	
Editeur	ÉDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT	
Date d'office	21/09/2015	
Couverture	Noir & Blanc	
Nbre de pages	256	
Nbre illustrations	sans	
Taux de TVA	5,5 %	
Diffuseur	CED	
Distributeur	Les Belles Lettres	
Thème Dilicom		
Rayon Librairie	Littérature/critique littéraire	

Texte très savant présenté sous une forme plaisante et lisible.

Réflexion stimulante et ambitieuse qui rend compte des enjeux poétiques voire politiques du signe.

Sujet original et novateur

Ampleur des champs abordés

Panorama des emplois du signe depuis son apparition.

Essai amené à faire date dans les études sur la ponctuation.

RÉSUMÉ

Séduisants, providentiels, agaçants : les points de suspension laissent rarement indifférent. Mais que nous dit ce signe exactement ? Pourquoi l'emploie-t-on ? Depuis quand ? Et où ?

Pourquoi faire le choix, curieux, de dire tout en ne disant pas ?

En suivant la trace en trois points laissée dans l'écrit au fil des époques, cet essai propose un parcours littéraire et historique, dans une forme inédite : celle de la biographie d'un signe de ponctuation. Un signe en forme de mi-dire équivoque, transgressif, auquel on peut attribuer une valeur hautement réflexive, mettant en jeu la langue même : la latence.

Depuis le théâtre français du XVII^e siècle jusqu'aux emplois les plus contemporains, dans la presse, les textos, l'ouvrage se veut une invitation à entrer dans la langue par une porte minuscule, pour mieux ouvrir, par *ailleurs*, sur les enjeux essentiels de notre rapport singulier au langage, aux autres et au monde.

MÉDIAS

Presse écrite... *Le Monde*, *Libération*, *Transfuge*, *Le Matricule des anges*, *Le Magazine littéraire*, *Lire*, etc.

Radios nationales : *France Culture*, *France Inter*, etc.

Télévisions, web...

AUTEUR

Julien Rault est Agrégé de Lettres modernes, Docteur en Langue et en Littérature françaises. Il enseigne actuellement la linguistique et la stylistique à l'Université de Poitiers.

Cet essai sur les « points de latence » est le fruit de la réécriture (beaucoup plus synthétique, plus accessible) d'une thèse de doctorat en stylistique. Il prend la forme d'une réflexion poétique (linguistique, socio-historique, anthropologique mais aussi politique, voire psychanalytique) en s'attachant à décrire et à définir un signe complexe et ambigu, éminemment contemporain.





POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION





JULIEN RAULT

POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION

ESSAI SUR LE SIGNE DU LATENT



ÉDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT

© ÉDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT, 2015
6 TER PASSAGE LOUIS LEVESQUE - 44000 NANTES

ISBN : 978-2-35018-374-9

À Émile



PRÉSENTATION

HAMM. – (*Un temps*) *Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir.*

Samuel Beckett, *Fin de partie*

HAMM. – *On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?*

Samuel Beckett, *Fin de partie*

Sigmund Freud, dans *Introduction à la psychanalyse*, avait cette formule bien connue: « ne méprisons pas les petits signes, ils peuvent nous mettre sur la trace de choses plus importantes. » Une telle acception – pour peu que l'on veuille bien remotiver linguistiquement le terme « signe » – peut tout à fait à fait être adaptée à l'étude de la langue, et plus particulièrement de la langue écrite. Ainsi, la métaphore de la trace, qui suppose l'idée du ténu, de l'infime, désigne parfaitement bien l'ensemble de signes minuscules, de *traits*, de courbes et de points que constituent les éléments de ponctuation. Lesquels apparaissent souvent comme une quantité négligeable, objet d'un certain mépris, au mieux d'une légère indifférence.

Le geste ponctuant implique pourtant une manière d'être dans le langage, il révèle véritablement une présence (physique), un parti pris (idéologique). Égrenant les signes de ponctuation, le scripteur laisse derrière lui les *traces*, voire les stigmates¹, d'un travail de structuration, de construction du sens et donc d'interprétation. L'étude de la ponctuation renverrait alors, en un sens, au déchiffrement des empreintes animales effectué par le chasseur. Convoquer la « trace » pour appréhender la ponctuation instaure un rapprochement avec ces indices primitifs de présence, lesquels devaient eux aussi être l'objet d'une lecture, d'une herméneutique : virgules et points apparaissent comme les descendants directs de ces empreintes muettes².

Cheminer dans la langue et dans le texte en portant son regard sur les signes de ponctuation, en suivant les signaux qui balisent la phrase, c'est indéniablement arpenter le champ des signes infimes. Entrer dans le texte par les frontières que forment le point, la virgule, le point de suspension, c'est certainement entrer par la plus petite des petites portes. Seulement, il est évident que l'insertion d'un signe de ponctuation n'est pas un événement anodin. Et qu'en prenant le temps de bien les considérer, ces petits signes peuvent nous mettre sur la trace de choses beaucoup plus importantes.

1. Voir la notion de stigmatologie proposée par Peter Szendy (*À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, coll. « paradoxe », 2013).

2. J'importe ici la ponctuation dans une analyse plus globale développée par Carlo Ginzburg, notamment dans *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*, *Le débat*, n° 6, 1980, p. 14-15.

*

Parmi les éléments de ponctuation dont dispose la langue, les points de suspension, ces « trois points de trois fois rien³ », occupent une place à part : il suffit pour s'en convaincre de voir à quel point le discours les concernant oscille entre affection – les trois *petits* points – et détestation – Paul Claudel les avait en horreur, Jean Echenoz les hait⁴. De l'écriture ordinaire au discours littéraire, le point de vue est variable mais rarement neutre. Le signe irrite, apparaissant comme une facilité, un relâchement coupable, ou séduit, littéralement et dans tous les sens : maniant l'équivoque, il devient instrument de séduction, voire de subversion.

En littérature, le point de suspension peut être totalement absent, comme en témoigne la pratique de nombreux auteurs des éditions de Minuit, ou, à l'inverse, omniprésent, notamment dans l'écriture de Michel Butor qui s'employait dernièrement à déverser sur son œuvre « une pluie de points de suspension⁵ ». Dans le discours journalistique (*a fortiori* satirique) mais aussi publicitaire, le signe

3. Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n° 43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 104.

4. Claudel P., Lettre à Albert Chapon, 24 novembre 1906. Echenoz J., entretien accordé au journal *L'Express* publié le 08/10/2012 : « à part ça, je hais les points de suspension – et les signes expressifs en général ».

5. Propos tenus lors d'une journée d'étude, le 14 février 2013, organisée à l'Université de Perpignan Via Domitia, et retranscrit sur le site *L'Épervier incassable*.

est toujours bien représenté; il est également très employé dans le langage informatique au sens large, prolongeant un énoncé...

Chargement...

Traitement en cours...

Mise à jour...

Connexion...

Initialisation...

Envoi...

... mais aussi en emploi autonome: dans la communication par textos, le point de suspension, inséré dans une bulle, signale au correspondant que l'émetteur est en train d'écrire.



Le signe abonde également dans la communication écrite ordinaire, peuplant les messageries instantanées dont le format impose le plus souvent la brièveté et l'expressivité. Espace intersubjectif, interactif, lieu de partage fondé sur des valeurs communes (connivence), il devient le représentant idéal d'une nouvelle communication connectée, rassemblée en groupes sociaux, le symbole contemporain, peut-être, d'une pensée et d'un discours *en réseau*.

PRÉSENTATION

Le rapport particulier, affectif, du scripteur au point de suspension, sensible à travers les différents usages, littéraires ou médiatiques, anciens ou contemporains, constitue sans doute une première entrée pour mieux comprendre certaines implications profondes. Ainsi, l'imaginaire contemporain du point de suspension, en lien avec de nouvelles pratiques textuelles, se fonde notamment sur la question de l'équivocité (sexuelle) : dans le discours de presse, ou chez les humoristes⁶, le signe, que Mallarmé trouvait déjà « canaille⁷ », devient sans ambiguïté l'idéogramme de la sexualité.

Rendez-vous à 22 heures.

/vs/

Rendez-vous à 22 heures...

*

Pour peu que l'on prenne le temps de s'y attarder, le signe en trois points invite à une réflexion globale, linguistique certes, mais aussi socio-historique, épistémologique, anthropologique. Politique même. Voire psychanalytique, si l'on suit Lacan, ou encore Bachelard pour qui les points de suspension « psychanalysent le texte » en tenant « en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement⁸ ». Le petit

6. Voir notamment ce qu'en dit Gad Elmaleh, ou le personnage joué par Omar Sy dans *Intouchables*, ou encore la série *Bref*. (Chapitre 3).

7. Propos rapporté par Edmond Bonniot, « Mardis soir, rue de Rome », *Les Marges*, vol. 57, n° 224, 1936.

8. Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, José Corti, (1942), 1989, p. 47.

signe met sur la voie d'une réflexion qui dépasse largement le strict enjeu linguistique.

Pourquoi refuser l'achèvement et choisir d'ouvrir la phrase, de l'infinir ?

Pourquoi choisir de ne pas dire tout en montrant que l'on ne dit pas ?

Pourquoi faire apparaître, dans le discours, que quelque chose est susceptible d'apparaître ?

Le point de suspension est une forme sibylline du langage, un langage oblique, entre les mots. Il dit la présence d'une absence et apparaît comme un oxymoron, visuel et sémantique, témoignant, pour reprendre les mots de Blanchot, de l'« impossible achèvement dans l'achèvement⁹ ». Il joue de l'équivoque, fait battre le sens. Se positionne entre le non-dit et le tout dire, entre le verbalisé et l'informulé, tels des petits points de suspension jetés contre le langage. Ces trois points supposent donc un positionnement linguistique qui est aussi, nécessairement, un positionnement idéologique : ils introduisent dans le langage une dimension réflexive, réclamant l'herméneutique¹⁰, qui

9. Blanchot M., *L'Entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 7.

10. Cette dimension herméneutique peut parfois faire l'objet d'une véritable explication : ainsi, dans un célèbre roman de Fred Vargas (*Pars vite et reviens tard*), les points de suspension deviennent un élément clef de l'énigme : « Damas avait posé les points de suspension. [...] Donc Damas n'avait pas tué ». (p. 323-324). Dans un roman ultérieur, *Sous les vents de Neptune*, le motif des trois points horizontaux fait une nouvelle apparition, inattendue, en s'inscrivant dans la chair même des victimes, mortes sous le coup d'un tueur au trident.




PRÉSENTATION


dit bien une façon d'être au langage, et une façon d'être au monde.

*

La présence du point de suspension, forme de cryptogramme en points, invite à se confronter au non-dit, à l'indicible, à la labilité, à l'excès ; elle engage un déchiffrement. Où et quand rencontre-t-on le point de suspension ? Dans quels discours ? Chez quels auteurs ? Existe-t-il un dénominateur commun à toutes ces interventions ?



S'il faut remonter au XVII^e siècle pour assister à la naissance de la suite de points, c'est sans conteste au siècle suivant que les usages et les enjeux se multiplient, notamment dans le courant libertin. Le signe, qui indique l'affranchissement (*libertinus*), devient un élément essentiel de dérèglement et de contestation, exprimant la labilité dans des récits qui interrogent les limites, qui rejettent l'univocité et la rationalité de la langue classique. Du discours allusif au discours total marqué par la volonté de tout dire, les points multiples se parent de vertus transgressives qui, tout en mettant en texte le corps, permettent de dire sans dire et de dire au-delà du dit. Sade, notamment, en fait ainsi l'un de ses instruments de prédilection : *la route fut épineuse...*



Utilisé avec une acuité nouvelle au XVIII^e siècle, le signe peuple, au XIX^e siècle, les ouvrages romantiques – dans lesquels il devient le représentant idéal de l'ailleurs, de l'inef-

fable – et frénétiques, intensifiant l'évocation de l'atroce ; il envahit les dialogues des naturalistes, afin de reproduire, les heurts et les errances de la conversation ; il abonde dans nombre de pièces, poétiques, théâtrales, du courant symboliste, inscrivant en profondeur l'inquiétude et le doute. Au xx^e siècle, il est l'élément emblématique accompagnant le mouvement de la prose de Mirbeau, de Céline, de Sarraute ou encore, dans certains récits, de Bataille. Autant d'usages et d'enjeux distincts, sans doute innombrables, qui font du point de suspension un signe éminemment complexe, imposant d'inscrire le propos dans une véritable poétique. Qui prendrait en compte les spécificités d'une œuvre, d'un auteur mais aussi celles des genres, et celle de l'historicité.

Une conception héritée du classicisme a façonné un imaginaire de la langue française à laquelle manquerait une composante essentielle, affective, expressive. La langue française, éprise de clarté, d'hermétisme, entièrement tournée vers l'intellect, serait inapte à traduire les sensations et les émotions. Ce constat correspond à un sentiment ancien et profondément ancré dans notre rapport à la langue. Face à cet imaginaire, l'espace en trois points, forme expressive de mi-dire, affecte la langue écrite ; il importe, dans le langage, une dimension virtuelle qui prend la forme d'un singulier *vade mecum*...



CHAPITRE I NAISSANCE D'UN SIGNE MARGINAL

Un des problèmes les plus délicats est celui de la ponctuation. Les points de suspension en particulier m'ont donné du fil à retordre.

Michel Butor, *Intervalles*

Le point de suspension est beaucoup plus récent que l'ensemble des signes que nous utilisons aujourd'hui, à l'exception notable des guillemets mais aussi du tiret, qui a été tardivement emprunté à la langue anglaise. C'est surtout un élément apparu véritablement en France, au milieu du xvii^e siècle, sous l'influence de l'Imprimerie Royale¹.

Son émergence tardive est le premier facteur d'une marginalité – au regard des autres signes de ponctuation – qui se comprend surtout à l'aune de propriétés singulières ; d'une part, sa forme graphique est fondée sur une suite de points dont le nombre est relativement aléatoire : jusqu'au xix^e siècle, il n'a pas de véritable signifiant et l'on peut tout

1. Voir Alain Riffaud, *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au xvii^e siècle*, DROZ, 2007.



à fait introduire..... D'autre part, et corollairement, il n'a pas encore été baptisé, les dénominations allant du *point interrompu* aux *points multiples*, en passant par les *points de coupure* ou les *points poursuivants*.

La suite de points a connu de nombreuses métamorphoses avant de devenir le signe polyvalent que nous utilisons aujourd'hui. Ce bref parcours historique, inaugural, permettra sans doute de comprendre un peu mieux les motifs de l'apparition et de l'évolution de ce curieux élément, placé d'abord sous le signe de Protée.

I. L'INTERRUPTION AVANT LES POINTS DE SUSPENSION

Si l'utilisation des points multiples émerge à l'aube du XVII^e siècle, comment signalait-on l'interruption auparavant? En l'absence de signe conventionnel, la phrase inachevée était-elle proscrite? Évidemment non. Mais l'on conçoit bien que l'absence de marque explicite d'interruption pouvait susciter un certain embarras. Et certaines contorsions. Chez Rabelais, par exemple, les interruptions, si abruptes soient-elles, sont suivies d'un point :

[...] il est, sus mon honneur, en la roue de Ixion, fouettant le chien courtault qui l'esbranle; s'ils sont par enfans innocens fouetter saulvez, **il doit estre au dessus des.**

*Fin de la tempeste*²

2. Rabelais F., *Le Quart livre des faicts et dictz du bon Pantagruel*, M. Fezandat, 1552, p. 49.

Quand la pudeur (feinte) imposait le silence, l'interruption pouvait être également explicitée par une formulation, permettant de désambiguïser la séquence. On trouve ainsi ce procédé chez Marguerite de Navarre, devant l'innombrable des parties honteuses :

Voire mais vous ne dict pas, dist Simontault, qu'il voyoit devant lui ces jeunes tripières d'Aamboise, dans le baquet desquelles il eust volontiers **lavé son, nommeray-je? non, mais vous m'entendez bien** & leur en faire gouter, non pas tout roty, ains tout grouillant & fretillant pour leur donner plus de plaisir³.

Dans les deux cas, on voit bien comment l'absence d'espace graphique dévolu à l'incomplétude heurte aujourd'hui nos habitudes de lecteurs, et pourquoi les éditions contemporaines les plus érudites, pourtant respectueuses de toutes les spécificités de la langue du xvi^e siècle, s'autorisent le plus souvent l'anachronisme consistant à insérer le signe en trois points en lieu et place de l'élément manquant (« Car, quitte estant, marié non estant, estant par accident fasché... En lieu de me consoler advis m'est que de mon mal riez⁴ »).

3. Valois de M., *L'Héptaméron des nouvelles*, Benoit Prévost, 1559, p. 44.

4. Rabelais F., *Le Tiers Livre des faicts et dictz du noble Pantagruel*, édition critique sur le texte publié en 1552 à Paris par Michel Fezandat, « Bibliothèque classique », p. 103. Dans cette édition critique établie par Jean Céard, une note vient d'ailleurs préciser les raisons de l'adjonction : « L'original ne sépare cette phrase de la suivante que par une virgule. Nous introduisons des points de suspension : Panurge, semble-t-il, suspend son propos pour faire observer à Pantagruel qu'il se montre indifférent à son mal ».

Cette réticence à introduire une marque de coupure est surtout une spécificité française. Si l'on compare un instant l'usage en France à celui pratiqué en Angleterre, on constate que la langue anglaise a été beaucoup plus prompte à introduire des signes permettant de traduire l'interruption. Ainsi, dès le ^{xvi}^e siècle, on trouve dans le théâtre anglais des occurrences de tirets multiples (– – –) permettant de signaler l'auto-interruption ou l'interruption par un interlocuteur. À partir de 1588, cet usage se répand dans tout le théâtre imprimé, sous des formes variées : traits d'union, traits courts, points, traits continus ou encore astérisques envahissent les textes dramatiques en Angleterre⁵.

Il est toujours étonnant de voir à quel point la langue française, de son côté, répugne à interrompre le continuum de la phrase. La notion de continuité, forgée sur un idéal d'achèvement et donc de perfection, semble inhérente à l'imaginaire solidement établi d'une langue française logique, fondée sur la raison, où rien ne peut échapper au sens. Dès le ^{xvi}^e siècle, les Anglais usent d'une profusion de marques d'ellipse quand la langue française ne cesse de contourner cette rupture par des artifices⁶.

5. Voir Anne Henry, *In Ellipsis...: The History of Suspension Marks in British Literature with Particular Reference to the Eighteenth- and Nineteenth-Century Novel*, Thèse de doctorat, University of Cambridge, 2000, p. 44; « Iconic punctuation. Ellipsis marks in historical perspective », *The motivated sign: Iconicity in language and literature*, n° 2, Fischer O. Nänny M. ed., John Benjamins, 2001, p. 143.

6. Ainsi, si l'on compare l'*Andria* anglais de 1588 avec la première version en langue française de 1552 et la version ultérieure de 1572, on constate que les occurrences de tirets multiples relevées par Anne Henry (« If thon speake one word more - - - - Dromo ») sont marquées par d'autres signes dans la version française, tels que les deux-points introducteurs ou les virgules : « Si tu me viens plus rompre la teste,

Il existe un contexte particulièrement représentatif, sinon prototypique, de l'intervention de la suite de points. Lorsque les affects, l'environnement prennent le pas sur la parole. Lorsque toute verbalisation devient impossible. Une imprécation lancée, une menace en suspens. On songe alors à un exemple resté célèbre dans la littérature : les quelques mots adressés aux vents par le Dieu de la mer dans l'*Énéide*. Le fameux « *Quos ego* ».

Junon, qui veut réduire à néant Énée et son équipage, demande à Éole de libérer les vents afin de provoquer une extraordinaire tempête. Découvrant ce qu'il se passe sur son domaine réservé, Neptune, furieux, commence par s'en prendre aux vents rebelles, avant de se raviser, considérant qu'il est plus urgent de calmer les flots déchaînés. La menace lancée à l'encontre des vents a donc été interrompue, et ne tient qu'en deux petits mots, *quos ego*, que l'on pourrait traduire par : « quant à vous, je... ».

L'exemple de l'interruption divine offre une bonne illustration des enjeux liés à la restitution textuelle d'une phrase inachevée. Comment ces quelques bribes de discours étaient transcrites avant l'invention du point de suspension ? Comment les différents traducteurs mettaient en scène ce grand moment devenu l'exemple même de la « réticence pathétique », le spectacle du « paroxysme de la fureur⁷ » ? Cette scène, célèbre, a inspiré de nombreux

Dromo » (1552) et « si tu me viens plus rompre la teste: Dromo » (1572). La langue française n'a pas encore introduit la marque d'ellipse et les effets d'interruption sont très nettement atténués par des signes aux fonctions spécifiques.

7. Morier H., *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, PUF, (1961), 1998, p. 1019. Voir au sujet de cet exemple canonique de réticence l'article de Georges

peintres. Henri Morier, évoquant Rubens, Raphaël ou encore Boucher, indique d'ailleurs que « les points de suspension correspondent alors à une pause où s'installe la vision du peintre⁸ ». Il est toutefois impossible que Raphaël et Rubens aient pu « installer leur vision » au sein de cet espace en points, ce dernier n'étant pas encore employé au xv^e siècle. Dès lors, comment les traducteurs français négociaient avec la divine interruption? Introduire une séquence dont la structuration fondamentale est affectée, en l'absence de signe conventionnel, ne va pas de soi.

On trouve en 1658 une traduction qui fait intervenir deux signes de ponctuation différents dans la version française et latine. Au texte latin ponctué ainsi :

Quos ego? Sed motos praestat componere fluctus

répond la traduction française suivante :

Mutins! Mais il vaut mieux calmer cet élément⁹

L'inexistence d'un signe permettant de faire voir, par convention, l'interruption, impose certains détours, tel l'emploi de ce substantif « Mutins! » dans la traduction, accompagné du point d'exclamation en lieu et place de la séquence

Kliebenstein, « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence, La Licorne*, n° 68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, 2004, p. 137-138.

8. Morier H., (1961), 1998, p. 1019.

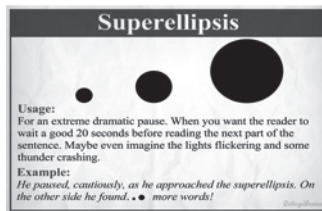
9. Perrin P., *L'Énéide de Virgile fidèlement traduite en vers et les Remarques à chaque livre pour l'intelligence de l'Histoire et de la Fable, Enrichie de figures en taille-douce*, Première partie, Estienne Loyson, 1658, p. 18-19.

incomplète. Si l'apostrophe semble synthétiser les deux pronoms (le « vous » perçu par le « je »), elle évacue en revanche l'effet dramatisant de l'interruption, de l'emportement divin dans lequel les mots viennent à manquer. Et rend la présence du « mais » à la reprise quelque peu incongrue. On comprend mieux pourquoi, dans les siècles suivants, la suite de points devient l'élément de ponctuation incontournable des traductions du « *quos ego* », ce qui permet notamment de renouer avec la rupture de construction :

Je devrois... Mais des flots il faut calmer la rage¹⁰

Cette traduction française, plus fidèle au texte source, a bien été favorisée par la création d'un signe « autorisant », par convention, une séquence incomplète.

L'exemple du *Quos ego* est particulièrement révélateur des emplois du point de suspension. Le suspens, ménageant une pause, intervenant dans un contexte menaçant, est en effet un élément essentiel de l'imaginaire du signe (une forme de cliché), comme le révèle cette proposition contemporaine d'introduction d'un nouveau signe de ponctuation :



10. Delille J., *L'Énéide traduite en vers français, avec des remarques sur les principales beauté du texte*, tome 1, Giguet et Michaud, 1804, p. 68-69.



L'article « New and necessary punctuation marks¹¹ » propose ainsi la création du signe *superellipsis* dont le signifiant serait constitué de trois points consécutifs de grosseur croissante ; à utiliser dans un contexte d'éclairs et de grondement de tonnerre, pour un effet suspensif extrêmement dramatisant. À l'image d'une apparition baudelairienne : « Un éclair... puis la nuit! ».

II. PREMIÈRE APPARITION AU THÉÂTRE

Dans un chapitre intitulé de façon éloquent « la typographie au service du théâtre : l'invention des points de suspension », Alain Riffaud montre que la suite de points, semblable à celle que nous connaissons aujourd'hui¹², est apparue en premier lieu dans le théâtre imprimé français du début du XVII^e siècle. Un parcours des éditions originales d'œuvres théâtrales du XVI^e siècle (Jodelle, Garnier)

11. <http://www.collegehumor.com/article/6872071/8-new-and-necessary-punctuation-marks>

12. En 1529, apparaît dans un ouvrage sur la ponctuation (la *Grammatographia* de Lefèvre d'Étaples) ce que les typographes nomment aujourd'hui « points de conduite », c'est-à-dire une succession de points sur une ligne entière. Ceci constitue vraisemblablement la première mention d'une suite de points dans un ouvrage dédié à la ponctuation. Appelée également, en imprimerie, « points conducteurs » ou « points carrés », elle reste très utilisée dans les index ou les tables des matières, prolongeant la ligne afin de mettre en rapport des parties séparées (Titres de chapitres. Numéros de pages). Cette série de points ne peut toutefois être considérée comme un véritable signe de ponctuation, son usage restant très spécifique ; mais ses vertus conductrices se retrouvent dans certains usages du point de suspension et participent de sa valeur globale.



et du début du XVII^e siècle (Hardy) permet effectivement de constater l'absence de marquage par des points multiples.

Une des premières occurrences que l'on peut rencontrer en langue française se trouve dans l'édition originale de *Mélite* de 1633, ce qui permet de situer l'invention du signe dans le courant des années 1630. Cette occurrence primitive, unique dans l'œuvre, étonnante à plus d'un titre, apparaît à la dernière scène de l'acte I :

TIRCIS

Non, pas si tost, adieu ma presence importune

Te laisse à la merci d'amour, & et de la brune.

Continuez les jeux que j'ay. . . .

CLORIS

Tout-beau gausseur

Ne t' imagine point de contraindre une sœur¹³

Comment expliquer l'apparition de quatre points ici alors qu'il existe d'autres interruptions dans le texte, marquées par le blanc, la virgule ou le simple point¹⁴? Il s'agit visiblement d'un hapax, d'une expérimentation peut-être. En examinant plus précisément le lieu de son intervention, au regard des interruptions marquées par le blanc, il est aussi

13. Corneille P., *Mélite, ou Les fausses lettres*, Acte I, scène dernière, F. Targa, 1633, p. 26.

14. PHILANDRE
Il est vray qu'elle est belle,
Tu n'as pas mal choisi, Mais
TIRCIS

Quoy mais?

possible de considérer cette rupture comme plus importante, plus violente que les autres dans la mesure où elle se réalise après ce qui semble être un auxiliaire, dépourvu de son participe (« les jeux que j'ay... »). Mais de façon beaucoup plus signifiante, cette suite de points intervient en lieu et place d'un participe qui contenait très certainement l'idée même d'interruption: Tircis vient de surprendre Philandre donnant un baiser à sa sœur. Faisant irruption, il interrompt alors les « jeux » auxquels les amants se livraient et la formulation complète aurait pu être: « Continuez les jeux que j'ai *interrompus* ». Cette seule occurrence originelle semble concentrer les enjeux essentiels d'un signe qui endossera définitivement la fonction « interruptive »; même s'il est sans doute possible de trouver, ici ou là, des interventions antérieures, l'unique occurrence de *Mélite* apparaît absolument exemplaire, tout à fait représentative des enjeux primordiaux de la suite de points.

Six ans plus tard, l'édition de *Médée* (1639) contient cinq suites de points sur l'ensemble de la pièce. En voici un exemple :

CREON

Je ne veux plus icy d'une telle innocence

Ny souffrir en ma courte fatale presence

Va....

MEDEE

Dieux, justes vangeurs!

CREON

Va, disje, en d'autres lieux

Par tes cris importuns solliciter les dieux¹⁵.

15. Corneille P., *Médée*, F. Targa, 1639, p. 27-28.

Les typographes ont trouvé, au XVII^e siècle, un moyen fécond de transcrire graphiquement l'interruption de la parole qui se manifestait dans le jeu scénique. En l'espace de quelques années, les occurrences se multiplient et la suite de points devient un élément providentiel pour indiquer au lecteur un effet dramaturgique essentiel¹⁶.

III. COMBIEN DE POINTS ?

Comment cette convention théâtrale est devenue un signe de ponctuation, un signe linguistique ? Pour tenter de répondre à une telle question, il faut évidemment interroger la constitution du signifiant, dans la mesure où celle-ci se lie de façon étroite à la réflexion sur la valeur du signe. La forme matérielle qui, pendant longtemps, a été soumise à l'aléatoire devient un enjeu majeur dans la formation du signe linguistique. L'examen des descriptions portant sur la variation de points successifs peut permettre de mieux comprendre un certain nombre d'enjeux contemporains.

Dans les ouvrages de langue, du XVII^e au XVIII^e siècle, la suite de points n'est pas, la plupart du temps, intégrée dans la liste des signes de ponctuation et reste encore perçue comme une simple indication scénique, appartenant au monde théâtral. Une telle marginalité peut être expliquée par l'irrégularité morphologique de cet élément, qui en fait un pseudo-signe. Au XVIII^e siècle, les points multiples peuvent encore compter deux, trois, quatre, cinq ou six points.

16. Voir chapitre 4.

On fait aussi des phrases coupées, où le sens est suspendu, comme on le voit dans celle-ci : Si je le surprends... Quoique pourtant : mais..... O homme le plus..... Dis, comment faut-il t'appeler pour te donner le nom que tu mérites...¹⁷?

La structure ternaire est loin d'être établie même si une volonté d'harmonisation et de régularisation émerge, dès les premiers temps, du discours des grammairiens. La forme qui fait le plus consensus est sans doute celle en quatre points, forme la plus stable, dotée d'une fonction spécifique, comme en témoigne l'article de l'*Encyclopédie* qui évoque la disposition de « quatre points horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la suppression¹⁸ ». Toutefois, le nombre de points restera longtemps soumis aux aléas, contribuant à retarder, faute de véritable signifiant, l'intronisation de l'élément dans l'enceinte des signes de ponctuation¹⁹.

Certains grammairiens, comme François-Urbain Domergue (1778), ont pu proposer une hiérarchisation des points, selon un critère rhétorique portant sur le degré d'emphase :

17. Gibert B., *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Livre III, 1766, p. 498.

18. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1762), p. 870.

19. Comme en témoigne la *Grammaire raisonnée* de Serreau (1798), qui adopte un signe en six points à l'ouverture de l'analyse mais illustre ensuite le commentaire par une série d'exemples dans lesquels on trouve partout huit points : « Je m'élançai vers toi..... Je frémis..... Je chancelai » (p. 143). Dans l'édition de 1841, les huit points sont remplacés par trois points et les majuscules laissent la place aux minuscules. À l'aube du XIX^e siècle, le *Traité de la ponctuation* de Lequien (1816) emploie uniquement des occurrences de cinq points, sans justifier cependant un tel choix.

Il est des morceaux de sentiment ou de force. La voix les désigne par des pauses plus ou moins grandes, et l'écriture par les signes suivants (.), selon les degrés d'emphase que ces morceaux exigent²⁰.

Ce système, séduisant, qui permettait d'établir des nuances (de force, d'intensité) dans le marquage de la pause, n'a pas vraiment emporté l'adhésion. En 1819, il suscite d'ailleurs l'ironie d'un autre grammairien, Pierre-Alexandre Lemare : « chaque auteur, selon qu'il est affecté, ou qu'il veut qu'on le soit, pourra noter trois ou quatre, ou même dix à vingt degrés d'emphase²¹. » La tentative de Domergue d'établir une hiérarchie affective afin de quintessencier le sentiment est fortement raillée. Poussant jusqu'à l'absurde, et non sans une certaine mauvaise foi, la proposition en avançant la possibilité de mettre jusqu'à vingt points, l'auteur s'en prend à cette *langue* qu'il considère comme une aberration et une facilité destinée à pallier la faiblesse du style : « cette nouvelle langue était complètement ignorée de Boileau, de Racine, de Bossuet, qui ne savaient marquer la force des idées que par celle du style et des expressions²². » Ce faisant, il préconise la restriction des fonctions à la seule interruption, ainsi que l'unification formelle autour du triplement :

20. Domergue F. U., *Grammaire française simplifiée*, 1778, p. 188.

21. Lemare P.-A., *Cours de langue française en six parties*, tome 2, Bachelier, Huzard, 1819, p. 1246-1247.

22. *Ibid.*

Ces points doivent toujours être en même nombre, car comment distinguer du plus et du moins dans une interruption ?
 Ils doivent être trois, ni plus ni moins. Deux points seraient à peine perceptibles ; trois le sont autant qu'il faut²³.

La suite de points, polymorphe et polysémique, est donc l'objet de dissensions, les uns souhaitant maintenir la possibilité de jouer sur la forme afin de subdiviser les effets, les autres désirant simplifier morphologie et fonction : en réalité, l'opposition s'établit sur l'assimilation ou non à un signe unique. Pour Domergue, il s'agit de signes différents (« les signes suivants (.) ») tandis que pour Lemare, « ces points » forment un signe unique à valeur unique, et donc à signifiant unique. Il est clair que la réflexion sur la valeur est indissociable d'une réflexion sur le signifiant. Pour que le signe naisse, les grammairiens devaient en venir aux points.

Dans le discours littéraire, on constate également une grande variation dans le nombre de points. La pratique intensive de Diderot semble à ce titre très aléatoire. Ainsi, dans *Le Fils Naturel*, cohabitent d'innombrables occurrences allant de trois à huit points :

CHARLES

Tenez, mon cher maître, j'ose vous le dire, les conduites bizarres sont rarement sensées..... Clairville! Constance! Rosalie²⁴!

23. *Ibid.*, p. 1246.

24. Diderot D., *Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, M. Rey, 1757, p. 3.

Certains commentateurs amusés, pointant la prolifération des points multiples dans le texte théâtral au XVIII^e siècle, ont pu réaliser un classement fantaisiste mettant en avant la dimension didascalique – gesticque – du ponctuant :

Le premier [point] marque une pause, le second un soupir, le troisième une contorsion, le quatrième un hurlement, etc. [...] L'auteur annonce qu'il a entrepris de mettre tout *Hamlet* en points²⁵.

La forme graphique reposant sur le triplement a vraisemblablement commencé à se généraliser à la fin du XVIII^e siècle et a définitivement été entérinée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La première édition de *Madame Bovary* (1857)²⁶ révèle une véritable uniformité : le signe en trois points semble avoir été adopté par les imprimeurs. Ainsi, dès le milieu du siècle, les usages excessifs, égrenant plus de trois points, semblent relever d'une certaine a-normalité, d'une surcharge intensifiante, ce que laissent d'ailleurs entendre les propos – ironiques – du clerc à l'ouverture du *Colonel Chabert* de Balzac (1844) :

Puis il continua son improvisation : ... Mais, dans sa noble et bienveillante sagesse, Sa Majesté Louis Dix-Huit (mettez en toutes lettres, hé ! Desroches le savant qui faites la Grosse!),

25. Brissot de Wardville, J.-P., *Le Pot-pourri. Étrennes aux gens de lettres*, Londres, 1777, p. 49. Cité par Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées*, DRLAV n° 34-35, 1986, p. 80-81.

26. Flaubert G., *Madame Bovary, mœurs de province*, Lévy Frères, 1857.

au moment où Elle reprit les rênes de son royaume, comprit... (qu'est-ce qu'il comprit, ce gros farceur-là?) la haute mission à laquelle Elle était appelée par la divine Providence!..... **(point admiratif et six points: on est assez religieux au Palais pour nous les passer)**²⁷

Au cours du XIX^e siècle, l'usage d'un nombre de points élevé ne « passe » plus, en dehors de certains contextes. La forme en six points, qui est ici l'objet de sarcasmes, paraît relever de l'excès (d'emphase, ou plutôt d'enthousiasme puisqu'elle nécessite un certain degré de religiosité pour être acceptée) et de la caricature. Les variations significatives de l'espace en pointillés se sont perdues avec la standardisation de la forme en trois points. Un effet de lecture a, sans doute, disparu.

Du côté de l'écriture manuelle, une étude comparative des premiers et derniers manuscrits de Jules Verne, grand pourvoyeur de points multiples dans les paroles rapportées, permet de confirmer cette évolution; ainsi, dans *De la terre à la lune*, troisième roman publié en 1865, on trouve quelques rares occurrences de quatre points (interruptifs): « Eh bien, il y aurait peut-être quelque chose à tenter là-bas, et si on acceptait nos services....²⁸ » De telles occurrences sont encore présentes vingt ans après, dans un roman publié en 1884, *Le Château des Carpathes*, mais avec une moindre fréquence; la forme en trois points est

27. Balzac H., *Le Colonel Chabert*, Garnier-Flammarion, (1844), 1992, p. 52.

28. Verne J., *De la terre à la lune*, (1865), page 8, manuscrit numérisé, bibliothèque municipale de Nantes.

largement prédominante²⁹. Dans les romans ultérieurs, tel que *Maître du monde*, publié en 1902, l'usage d'une forme contenant plus de trois points a visiblement disparu.

IV. TROIS POINTS, C'EST TOUT

Mais pourquoi fallait-il, comme le dit Lemare en 1819, que les points fussent « trois, ni plus ni moins » ? Pourquoi « deux points seraient à peine perceptibles » et pourquoi « trois le sont autant qu'il faut³⁰ » ?

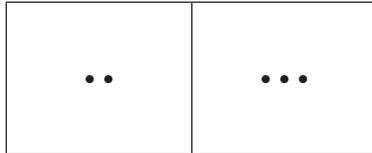
La forme en deux points, trop ténue spatialement, n'offre pas un espace suffisamment conséquent pour marquer la rupture, le suspens, le prolongement³¹. Le signe en trois points, au contraire, est non seulement suffisamment « perceptible » mais semble aussi exprimer une forme de juste équilibre : « ni plus, ni moins ». Le troisième point permet, au regard de la binarité et de la symétrie des deux points successifs, de changer de régime ; opérant un basculement, il accentue la dimension linéaire et implique

29. En présence d'un point d'exclamation ou d'un point d'interrogation, Jules Verne a tendance à n'ajouter que deux points horizontaux (« il faut aller au burg!.. »), ce qui relève d'une pratique relativement courante à l'époque, considérant sans doute que le point du premier signe participe à la forme triple : « – Je l'ai répété... oui!.. et je le répète... » (p. 39).

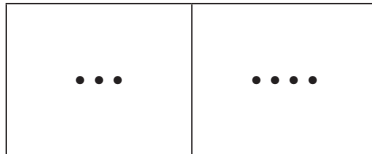
30. Lemare P.-A., (1819), p. 1246.

31. Elle risquait en outre de se confondre avec le point ; il était donc nécessaire que le signe n'apparaisse pas comme une simple duplication du point, ou comme une forme hyperbatique, et de marquer de façon nette l'opposition en laissant non pas un mais deux points supplémentaires.

nettement une forme de mouvement, du côté du processus (temporel).



Mais pourquoi cette idée de mesure, de conformité, de convenance voire de bienséance (« autant qu'il faut ») associée au triplement? Pourquoi le quatrième point eût été de trop?



Il y a très certainement un sentiment de distorsion, de déviance dans l'ajout d'un quatrième terme. Avec quatre points, on bascule dans le *trop*, dans le déraisonnable, dans la folie (on se souvient de l'inquiétant « L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! » de Mallarmé³²). Le quatrième terme est du côté de l'excès, du débordement: il inaugure, *mutatis mutandis*, le passage de l'énumération à l'accumulation³³.

32. Je tiens à remercier ici Georges Kliebenstein, pour ces éléments de réflexion sur la dimension inquiétante du quatrième terme.

33. Quand « la suite de mots fait perdre pied », l'énumération devient accumulation (Chisogne S., « Poétique de l'accumulation », *Poétique*, n° 115, Seuil, 1998, p. 289).

À l'inverse, la triplication suppose une forme de plénitude : on lui attribue souvent une signification de totalité et d'achèvement³⁴ ; ce qui en fait un procédé de mise en forme idéal. Mais elle est aussi souvent perçue comme « un intensif absolu », « un indice d'infinisation³⁵ » ; ces deux appréhensions, en apparence contradictoires, traduisent assez bien l'ambivalence d'un signe mettant dans la clôture l'intensité (de l'expressivité) et l'infini (du sens). Les ramifications symboliques associées au chiffre trois³⁶ ont eu, de toute évidence, une incidence sur la formation du signe et le figement en trois points.

En dehors des emplois littéraires qui font apparaître des occurrences de deux points horizontaux ou, à l'inverse, des lignes de points, l'usage courant dans la communication écrite montre qu'il subsiste, de nos jours, une relative flexibilité morphologique. L'écriture rapide (textos, messageries instantanées, courriel), échappant plus volontiers à la codification normée, et souvent conditionnée par le souci d'expressivité, révèle des variations importantes dans le nombre de points : si cet usage peut témoigner d'une volonté de gradation de l'emphase, des affects (faisant écho aux ambitions et débats du XIX^e siècle), il est aussi et surtout la conséquence de l'absence de codification

34. Greimas A., *Du sens*, cité par Dupriez B., *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 459.

35. Georges Kliebenstein rappelle ainsi que dans l'Antiquité, les actions répétées trois fois marquent leur caractère absolu (*Enquête en Armancie*, ELLUG, 2005, p. 138-139)

36. Que l'on songe, par exemple, aux « frères trois points » pour le triangle maçonnique : « F.. M.. ».

typographique: le point de suspension reste le seul signe de ponctuation à ne pas posséder de touche spécifique sur un clavier d'ordinateur (uniquement un *raccourci*) de sorte qu'il reste soumis aux aléas de la scription.

V. LE BAPTÊME

Le caractère protéiforme du signe en points multiples a logiquement eu des conséquences terminologiques. Jusqu'alors, le terme « *suspensivum* » ne lui était pas réservé et pouvait désigner différents signes: point d'interrogation et d'exclamation au *x^e* siècle, virgule oblique au *xvi^e* siècle. Geoffroy Tory (1529), citant un nommé Orobius, évoque de son côté un certain nombre de points nouveaux, dont le « point suspensif », lequel était traduit par une barre oblique (*/*)³⁷ qui constituait une marque de coupure de mots en fin de ligne.

Le terme « suite de points » paraît la seule dénomination adéquate pour qualifier, pendant deux siècles, un élément morphologiquement instable doté de fonctions distinctes. Au *xviii^e* siècle, coexistent de nombreuses dénominations parmi lesquelles *point d'omission*, *point interrompu*, *points de coupure* qui font référence à la fonction initiale liée à l'interruption syntaxique. On trouve également, au début du *xix^e* siècle, l'appellation *points poursuivants*³⁸ qui fait

37. Selon, respectivement, le lexicographe Papias (*x^e*), Lefèvre d'Étaples (1529), Geoffroy Tory (1529), cité par Catach N., *La Ponctuation*, Que sais-je?, 1994, p. 26-30.

38. Caminade M.-A., *Premiers éléments de la langue française, ou grammaire usuelle et complète*, tome 1, 3^e édition, Corby, 1814, p. 39.

porter, à l'inverse, l'accent sur le mouvement lié à la suspension du sens. Flaubert, de son côté, fait peut-être figure de précurseur en les nommant, dans une lettre à Louise Collet datée de 1846, les *trois points*³⁹.

Le nom « points de suspension » au sens de « suite de points qui remplacent la suite attendue d'un énoncé interrompu » est attesté, si l'on en croit Alain Rey, en 1752⁴⁰. En 1816, le signe est bien appelé « points de suspension » dans le *Traité de ponctuation* de Lequien ; mais Tassis, en 1859, dans son propre *Traité*, utilise toujours le terme « points suspensifs ».

Les usages ont entraîné une nouvelle terminologie : au « point interrompu » succèdent les « points suspensifs » ou « points de suspension ». Or, le terme « suspension » ne va pas sans poser problème. D'une part, il désigne une figure de rhétorique (tenir les auditeurs en suspens) qui est bien loin d'embrasser tous les emplois du signe. Par exemple, dans le cas de l'interruption par un interlocuteur, il n'est point question de suspension mais au contraire d'interruption et d'accélération. D'autre part, la terminologie « suspension », ou encore « suspens », est fréquemment convoquée pour désigner l'effet des parenthèses, des tirets doubles et mêmes de virgules, lesquels peuvent suspendre la marche de la phrase. Si la ponctuation informe le temps dans l'espace de la phrase, alors tout élément inséré peut produire un suspens.

39. Flaubert G., *Correspondances*, tome 1 (1830-1850), 1910, p. 216. Dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Louis Conard, 1909-1912.

40. Rey A., (dir) *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2000, p. 3712.

Aujourd'hui encore, même si le terme « points de suspension » est le plus couramment admis, il existe d'autres dénominations possibles, selon que les analystes contestent ou non la notion de « suspension » (« trois points »), selon qu'ils contestent ou non l'emploi du pluriel pour désigner un signe unique (le point de suspension, le trois points); dans le langage courant, on nomme parfois le signe « trois petits points », témoignant par là d'un rapport affectif singulier. Dans la mesure où la forme en trois points constitue un véritable signifiant, que le signe de ponctuation est un signe à part entière, il semble plus évident de privilégier l'emploi du singulier et d'invoquer *le point* de suspension. En revanche, la deuxième partie de la dénomination (la suspension) ne laisse pas de poser problème. La variation terminologique et les insuffisances de la notion de suspension peuvent donc autoriser une réflexion qui aboutirait à une autre appellation, fondée sur la formulation d'un signifié global du signe. Un nouvel acte de baptême.

CHAPITRE 2
LE POINT DE ...
POUR UNE DÉFINITION DU SIGNE

Le dire à demi-mot, incessant tissu de nos entretiens
Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*

Les points multiples ne sont plus que trois. On les nomme désormais, le plus souvent, *points de suspension*. Mais ils n'en sont pas définis pour autant. Comment appréhender, en effet, un signe qui relève de l'esquisse, de l'énigme? Comment approcher cet idéogramme de l'ailleurs, qui signale une présence sans passer par le chemin des mots? La singularité et la complexité du point de suspension se manifeste avec une acuité particulière dans le discours grammatical: il n'existe pas à ce jour de définition satisfaisante, en raison très certainement de la multiplicité des usages. Extrêmement mobile, ... pouvant int... inter... venir en... tous p... points..., le signe endosse la plupart des fonctions attribuées aux autres signes de ponctuation et devient ainsi un élément providentiel aux effets de sens très variés. À quoi sert-il au juste? Supprimer ou ajouter? Suspendre ou interrompre? Toutes les études font

apparaître la labilité d'un signe qui se refuse à la saisie définitionnelle.

Il peut paraître alors pertinent de tenter de dégager une valeur globale du point de suspension. Entreprise délicate dans la mesure où l'essence même du signe, procédant le plus souvent à un inachèvement syntaxique, à une ouverture sémantique, semble s'opposer à toute forme de circonscription. De là peut-être la source de toutes les difficultés à l'enclorre dans une définition étroite : comment ce qui infini peut-il être défini ?

I. UN SIGNE POLYVALENT

L'absence de forme graphique stable jusqu'au milieu du XIX^e siècle explique le fait que le signe soit longtemps resté absent des inventaires rassemblant les différents signes de ponctuation : n'étant pas doté d'un signifiant, il ne pouvait être considéré comme un véritable signe. Ainsi, la suite de points n'est longtemps mentionnée qu'au sein de l'article « point » des dictionnaires : considérée comme une variante du point, elle reste associée aux fonctions de ce dernier. Est-ce à dire que le point de suspension possède des fonctions communes avec le point ? Ou bien des fonctions antithétiques ?

On peut supposer que le triplement du point sert d'abord à renforcer l'idée de clôture, ce renforcement étant rendu nécessaire par l'inachèvement de la phrase. Le point, doté de deux points supplémentaires, serait alors une forme d'*hyperpoint*, sur le modèle de l'itération possible avec le



point d'exclamation (!!!) ou le point d'interrogation (???). L'itération du point aurait donc donné le point de suspension¹. Une telle hypothèse est corroborée par les commentaires des grammairiens, qui laissaient entendre que l'ajout d'un quatrième, voire d'un cinquième point, était effectué lors d'une interruption plus forte. On retrouve ces usages en littérature :

Le malheur d'Alcine, si c'en est un, n'est rien moins qu'avéré. On n'à point encore approfondi. . . .
Madame, interrompt Zelmaide, je l'ai entendue très distinctement².

Cependant, avec la diversification des emplois, le signe n'intervient plus seulement lors d'une interruption. Les *points suspensifs* – et non plus les *points interrompus* ou les *points de coupure* : l'usage détermine la terminologie – font leur apparition, notamment « dans le genre plaisant pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti³ ». Cet usage est celui qui, à l'intérieur de la phrase, permet de créer... un effet rhétorique de retardement. Le renforcement de l'idée de clôture disparaît alors puisque l'intervention semble proposer un effet de sens à l'opposé de cette idée, accentuant plutôt la liaison vers le reste du propos. Si l'on s'en tient à la défini-

1. Dürrenmatt J., *Poétique de la ponctuation*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 46.

2. Diderot D., *Les Bijoux indiscrets*, tome 1, Au Monomotapa, 1748, p. 58.

3. Tassis S.-A., *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, imprimeurs de l'institut de France, 1859, p. 127-129.



tion proposée par Grimarest pour qui le point « marque le sens complet, la période achevée, sans désigner le mouvement, ni le sens des expressions qui la composent⁴ », il apparaît bien que la suite de points s'est parée de fonctions contraires, marquant l'incomplétude, l'inachèvement, mais aussi « le mouvement » et l'invitation à méditer « le sens des expressions ». Le triplement du point prend alors le contre-pied de la valeur du point, selon un procédé proche de l'antanaclase⁵, instaurant un contre-point.

Avec les nouveaux usages, le signe n'est plus seulement senti comme une marque d'interruption signalant un défaut, une incomplétude : il peut signaler, désormais, une extension, une ouverture, une envolée vers un absolu sans mots...

Alors, dans le logis pauvre et sombre où passait le vent, ils se donnèrent l'un à l'autre, sans souci de rien ni de la mort, enivrés, leurrés délicieusement par l'éternelle magie de l'amour...⁶

Tout en devenant morphologiquement uniforme, le signe a dans le même temps accru sa plurivocité, sa polyvalence, sa polysémie⁷. Posant de nombreux problèmes à ceux qui tentaient d'en saisir l'essence.

4. Le Gallois J.-L., sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, (1707), 2001, p. 301.

5. Adjonction de signifiants identiques avec un sens différent.

6. Loti P., *Pêcheur d'Islande*, Gallimard, Folio, (1886), 1988, p. 257.

7. L'accroissement de ces emplois en forme de prolongement a provoqué la stabilisation autour du trois points ; ce qui ne va pas sans engendrer une forme de paradoxe : à la fonction unique (interruptive) signalée par une représentation graphique variable en plusieurs points s'oppose la polyvalence fonctionnelle

La difficulté à définir le signe est une constante dans les différents ouvrages sur la langue. Ainsi, l'immense majorité des définitions procède par adjonction de propriétés, parfois contradictoires. Dans son *Dictionnaire universel* (1690), Furetière décrit le point de suspension, même s'il n'est pas encore nommé comme tel, en ces termes :

Quand on met plusieurs points après un mot, c'est signe que le sens est imparfait, qu'il y a **une lacune, ou quelque chose à ajouter**⁸.

Le nombre de points n'est pas encore clairement défini, mais le trait définitoire ne semble pas souffrir de cette variation : il s'agit bien d'une imperfection sémantique laissant supposer une « lacune » ou un « ajout » à effectuer. Avec l'apparition des nouvelles fonctions, on trouve, aux siècles suivants, d'autres formes d'alternative. Ainsi, Lequien, dans le *Traité de ponctuation* (1816), évoque à la fois l'interruption et la « suspension » :

manifestée par un signifiant stable. Est-ce à dire que le glissement vers la connotation (l'adjonction sémantique) a nécessité la formation d'un véritable signifiant de sorte que la subjectivité puisse être compensée par une objectivité formelle ?

8. Furetière A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, (1690), tome 3, Slatkine Reprints, 1970.

On emploie plusieurs points de suite (.....) **pour marquer une suspension, ou quand on laisse échapper quelques phrases interrompues** et sans suite⁹.

Quelques grammaires qui consacrent une partie de leur analyse à la ponctuation – ce qui est relativement rare – peuvent inclure la suite de points dans l'étude des différents signes, essentiellement à partir de la fin du XVIII^e siècle. La *Grammaire raisonnée* de Serreau, publiée en l'An VII (1798), évoque sept signes, le dernier étant la suite de points :

(.....) Plusieurs points, placés horizontalement, expriment une sorte de réticence, **ou** seulement une suspension causée par quelque passion violente¹⁰.

Qu'elles soient le fait de dictionnaires, de traités ou de grammaires, les définitions se fondent presque systématiquement sur un couplage de termes antithétiques, arti-

9. Lequien E.-A., *Traité de la ponctuation contenant plus de quatre cents exemples divisés en douze chapitres*, chez l'Auteur, 1812, p. 80. En 1859, Tassis dissocie également deux fonctions, la première (sémantique) portant sur l'interruption brusque du sens, la seconde (rhétorique) concernant la production d'un effet par un repos calculé : « Les points suspensifs ne s'emploient **pas seulement** pour annoncer qu'un sens est brusquement interrompu et n'est point achevé, **on s'en sert souvent aussi** dans le genre plaisant pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti », Tassis S.-A., *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, imprimeurs de l'institut de France, 1859, p. 127-129.

10. Serreau J.-E., *Grammaire raisonnée ou principes de la langue française appliqués au génie de la langue*, d'Hacquaret, 1798, p. 142.

culés le plus souvent par la conjonction « ou » : lacune ou ajout, liaison ou rupture, interruption ou suspension. On retrouve encore aujourd'hui, dans les définitions de dictionnaires, ce balancement symptomatique :

Signe de ponctuation (...) servant à **remplacer une partie de l'énoncé ou à interrompre l'énoncé**¹¹.

Il y a de toute évidence, dans le point de suspension, une part d'indécidable, d'insaisissable. Complexité, singularité ou ambivalence restent les principales caractéristiques du signe, invoquées le plus souvent, en forme de précautions oratoires, à l'ouverture des analyses. Les points de suspension...

... ont **un statut tout à fait singulier**¹².

11. *Petit Robert*, « Suspension », 2000, p. 2448. Ce couplage de termes antithétiques peut prendre, nous l'avons vu, plusieurs formes, en fonction du niveau d'analyse. Sur le plan syntaxique, le signe possède déjà deux propriétés antithétiques : disjonctive et conjonctive, puisqu'il a la capacité de relier et/ou de séparer. Si l'on adjoint la dimension sémantique, on peut alors considérer que les points de suspension marquent « **soit l'inachèvement syntaxique** (et sémantique) d'une phrase » laissée incomplète ou interrompue, « **soit le sentiment d'incomplétude sémantique** que le locuteur (scripteur) éprouve après une phrase (même syntaxiquement achevée) » (Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993, p. 65). La description fait ainsi souvent le départ entre un marquage syntaxique de l'inachèvement et un marquage sémantique (sentiment d'incomplétude) – la mention du « sentiment du locuteur » laissant, en outre, place à l'interprétatif.

12. Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées, DRLAV* n° 34-35, 1986, p. 77.

... sont **éminemment ambigus** et servent à **traduire des phénomènes très différents**¹³.

... ont un **caractère ambivalent**¹⁴.

... ont des **propriétés très complexes**¹⁵.

Une telle polyvalence, si souvent avancée, ne peut qu'en-traver l'approche définitoire et l'on comprend mieux l'em-barras de ceux qui, dans un souci d'exhaustivité, cherchent à comprendre et à répertorier les usages de ces points « paradoxaux¹⁶ ». Aux définitions bifaces correspondent ainsi de nombreuses expressions oxymoriques: le point de suspension, Janus Bifrons, est une « marque explicite d'implicite », indique la « présence d'un ajout absent », un « non-dit explicite¹⁷ ». Il orchestre un *double* mouvement,

13. Pinchon J., Morel M.-A., « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française*, n° 89, Larousse, 1991, p. 10.

14. Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure: point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au xx^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 185.

15. Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), « "Un point c'est tout; trois points, ce n'est pas tout": de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », *Stylistiques?*, Bougault L. et Wulf J. (dir.), PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 395.

16. Popin J., *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1998, p. 100.

17. Le Bozec Y., Barbet C., De Saussure L., (2010), p. 400. Orlandi E., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation. », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, (2007), p. 74. Catach N., (1994), p. 63.

du manque et du dire en plus, du défaut et de l'excès, de la lacune et de l'infinité de possibles¹⁸.

Lorsque l'on tente de recenser, intégralement, ses nombreuses fonctions, la polyvalence apparaît encore plus nettement, à travers de longues listes plus ou moins efficaces¹⁹. Les descriptions, dans leur volonté d'exhaustivité, tendent nettement vers la prescription, invoquant parfois près d'une trentaine d'usages ou de fonctions. Opérant un chevauchement des niveaux d'analyse, du linguistique à l'interprétatif, on retrouve alors des notions relativement objectives comme la rupture syntaxique, la liaison, l'abrégement, la coupure, aux côtés d'appréciations interprétatives, psychologisantes, comme le sous-entendu, l'attente, l'indécision, l'hésitation, la décence, le silence, etc.

La recension fondée sur les inépuisables interprétations en discours relève d'une aporie. Procédant à un inventaire des fonctions, les descriptions linguistiques témoignent, la plupart du temps, de la volonté mais aussi de l'impossibilité de circonscrire les usages et de définir précisément ce signe singulier. Il semble donc nécessaire, afin d'éviter ces écueils, de porter la réflexion dans le domaine de la langue. D'envisager le signe de ponctuation comme un véritable

18. Lala M.-C., (2007), p. 185.

19. Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991. Jacques Damourette (1939) proposait au moins une vingtaine de fonctions et d'effets de sens; encore récemment, Albert Doppagne (2006), après avoir distingué trois grandes « valeurs », envisageait une quinzaine d'interprétations possibles (Damourette J., *Traité moderne de ponctuation*, Larousse, 1939; Doppagne A., *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit.*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2006).

signe linguistique, doté d'un signifié et d'un signifiant (graphique)²⁰. De lui attribuer une valeur, exclusive²¹.

II. LE SIGNE DU LATENT

Propriété matérielle

On connaît les différents emplois autonomes du point d'exclamation et du point d'interrogation, hors de la ligne d'écriture :



Ces usages, pictogrammatiques, ne semblent pourtant pourtant pas réservés à ces deux signes particulièrement expressifs,

20. En nous appuyant sur les travaux de Michel Arrivé sur les écrits, et notamment les brouillons, de Saussure, nous savons que la notion de signifiant graphique n'est pas exclue par le linguiste et peut tout à fait être envisagée, dans la mesure où coexistent deux attitudes distinctes dans le *Cours de linguistique générale*. Substance vocale et manifestation acoustique ne sont en effet pas toujours considérées comme des éléments discriminants dans la constitution du signifiant (Arrivé M., *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007).

21. La réflexion sur la valeur du signe de ponctuation traverse en effet les discours des spécialistes de la langue, au moins depuis le xx^e siècle. On la rencontre déjà dans la *Grammaire Larousse* en 1936 (« Sans doute chaque signe a une valeur précise et ne peut être employé en dehors de cette signification ») mais aussi dans les propositions plus récentes d'établir une structure sémantique (Fonagy, 1980) ou une valeur en langue (Authier-Revuz, 1995).

et l'on rencontre de plus en plus fréquemment d'autres occurrences – relativement inattendues – de signes de ponctuation, devenus parfois de véritables logos²² :



Le point de suspension connaît également des emplois autonomes. Déjà utilisé seul au théâtre, précédé d'un tiret dans une réplique muette, il se retrouve aujourd'hui dans le langage informatique, dans des onglets représentant une rubrique inclassable, mais aussi dans les messageries instantanées, afin de signaler que le récepteur rédige sa réponse. Ce type d'emploi, détaché de tout contexte, ne manque pas d'interpeller, en ce qu'il s'appuie nécessairement sur l'appréhension intuitive d'une signification globale et pérenne du signe. L'idéogramme, « signe mouvant²³ », qui évolue en fonction des multiples interprétations possibles en discours, devient pictogramme²⁴.

22. Le guillemet fermant anglais, activant l'idée de parole et d'enclosure, est le logo d'une messagerie Google (*hangouts*); l'apostrophe, activant le côté dynamique et familier (proximité) de l'apocope, est désormais le logo d'une enseigne de supermarchés (*Monop*).

23. Christin A.-M., *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 47.

24. L'image qui suit est emprunté au site: <https://neilt44.wordpress.com/2008/11/24/points-de-suspension/>



Certes, le signe ne fonctionne pas toujours comme une injonction à la réflexion. Mais il y a bien dans la présence de ces trois points une forme d'invitation, d'incitation, par la manifestation d'un discours rentré. L'horizontalité du signifiant en pointillés, au ras de la ligne ne peut être complètement étrangère au signifié et attesterait d'une motivation relative du signe²⁵. L'extension graphique en trois points trace une succession horizontale qui a une incidence majeure sur les représentations (métaphoriques entre autres), rappelant la ligne (à remplir) ou les points de conduite. En cela, l'iconicité du signe peut être interprétée comme une simplification de l'écriture linéaire, indiquant le lieu où le propos aurait dû être. Un embryon de langage en somme. Dès lors, de quoi cet embryon est-il la marque, invariablement, dans le système de la langue? Que nous dit-il exactement?

25. « Le principe fondamental de l'arbitraire du signe n'empêche pas de distinguer dans chaque langue ce qui est radicalement arbitraire, c'est-à-dire immotivé, de ce qui ne l'est que relativement. Une partie seulement des signes est absolument arbitraire; chez d'autres intervient un phénomène qui permet de reconnaître des degrés dans l'arbitraire sans les supprimer: *le signe peut être relativement motivé* », Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, Payot, coll. « Payothèque », (1916), 1972, p. 180.

Signifié: latence

On peut supposer qu'il existe une valeur minimale sur laquelle s'appuie, de façon plus ou moins insue, la pluralité des usages. Une valeur qui permette de réunir toutes les périétés dans le discours. Ce dénominateur commun se fonde sur la valeur de *latence*, au sens plein: le signe en trois points *fait apparaître* que quelque chose est *susceptible d'apparaître*. La latence dit à la fois la présence et l'absence, le retrait et l'ajout, le mouvement et la coupure. Et constitue un point de départ vers le déchiffrement de l'énigme en trois points.

À la différence du point (« un point c'est tout »), point final de l'évidence, de la patence, le signe en trois points suppose l'inachèvement et impose l'idée d'une réalisation éventuelle. Étymologiquement, le mot latence, de *latere*, désigne ce qui est caché, mystérieux, secret ou encore occulte. C'est *a minima* la qualité d'une propriété qui n'est pas manifestée, ni réalisée; qui reste virtuelle. Transposée dans le discours, cette valeur pourrait désigner ce qui n'est pas verbalisé. Ce signifié tient alors compte des deux formes ancestrales apparentées au signe, le point de conduite (mouvement de liaison) et le point de coupure/censure (dissimulation).

En un sens plus précis, ce qui est dissimulé est *susceptible* d'apparaître ultérieurement. D'où le syntagme « temps de latence » ou encore « période de latence ». Le renvoi vers quelque chose d'ultérieur, ou d'extérieur, ainsi que la notion de délai, permettent de prendre en compte le mouvement et la temporalité²⁶. Le terme est aussi employé en biologie

26. Cette valeur processuelle explique en outre l'ajout de parenthèses ou de crochets (dans une coupure citationnelle, par exemple) afin de circonscrire le mouvement.

(délai entre un *stimulus* et sa réponse), en médecine (maladie latente, sans symptômes), mais aussi en psychanalyse où il rejoint la question du refoulé et, adapté en analyse du discours, de l'implicite, du non-dit, par opposition au contenu manifeste.

Employée dans le syntagme « contenu latent » par Merleau-Ponty²⁷, ou encore dans celui, freudien, de « période de latence²⁸ », la latence permet d'inclure les problématiques de l'inconscient et du refoulé : le signe procède en effet à une textualisation du refoulé et constitue, sans doute, la marque graphique d'un inconscient discursif, idéogramme signifiant d'une mise en sommeil du discours (interdits, tabous, non-dits). La latence permet de comprendre en outre la métaphore des points de suspension utilisée par Jacques Lacan pour qualifier le symptôme²⁹. Le latent, produit du refoulement, implique bien un surgissement du symptôme (sur le corps). Le terme a également été transposé en informatique où il désigne le délai qui sépare l'envoi de la réception d'une information. Le signifié de latence est particulièrement sensible dans ce type de langage et de support (idée d'un processus : « *Connexion...* », « *Envoi...* », « *Chargement...* »). Le signe tend ainsi vers quelque chose (*ex-tension* par triplement du point), sur le plan linéaire. Mais il orchestre aussi une sortie du linéaire, adoptant une posture singulière, à la fois dedans et dehors.

27. Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. « Tel », (1945), 1976, p. 196.

28. Freud S., *Essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, coll. « idées », (1923), 1962, p. 69.

29. Voir Chapitre 3.

Présent dans le discours, il est également en retrait, discutant sur le discours. Mettant en jeu son insuffisance.

Un mi-dire

La latence se comprend comme une persistance (énonciative) qui signale que « tout n'est pas dit », qu'« il reste à dire » : les trois points introduisent une forme de mi-dire, entre le point de la présence et de l'évidence et le blanc de l'absence et de l'indécidable. Le signe est, en ce sens, le reflet d'une prise en compte du « défaut du dire », il est une des façons d'accompagner, implicitement, « le dire du dire de son défaut³⁰ ». Le point de suspension est alors un modalisateur au sens où il propose un commentaire sur le propos qui précède.

Continuez ainsi et vous aurez le concours.

/vs/

Continuez ainsi et vous aurez le concours...

L'autorité compétente se lézarde, se trouble, se dédouble : les encouragements se muent en sarcasmes. Le potentiel subversif de l'élément de ponctuation est alors exhibé : le signe *pervertit* la phrase, c'est-à-dire qu'il la met, du point de vue étymologique, « sens dessus-dessous ».

À l'inverse de la métaphore de la greffe, parfois utilisée pour définir les parenthèses ou la note de bas de page³¹,

30. Voir à ce propos, Authier-Revuz J., « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence », *LINX*, n° 8, 1996, p. 25-40.

31. Pétilion-Boucheron S., *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Peeters, coll. « B.I.G. », 2002, p. 128. Lefebvre J., *La Note comme*

il s'agit ici de l'effet d'ablation d'un dit (ablation marquée par trois points de suture) : l'opération d'ablation reste un effet puisque le point de latence peut ne pas se substituer à quelque chose qui a effectivement été réalisé. Il laisse voir que quelque chose aurait pu être là, mais n'est pas.

Un possible suggéré.

Un énoncé en puissance.

En substance : « à suivre ailleurs ».

Le signe est en effet un « ouvre-ailleurs » – quand le point seul serait le signe de l'ici, de l'*hic et nunc* de l'énoncé.

Excès et labilité (discours littéraire)

L'espace graphique des trois points de latence introduit un intervalle qui signale une prise de distance. Un recul, une défiance, une position critique dont le fondement est la non-adhésion : dans le discours littéraire, à partir du XVIII^e siècle où les usages se sont véritablement diversifiés (sous l'impulsion des libertins), jusqu'au XX^e siècle (Céline, Beckett, Sarraute...), en passant par les romantiques et les naturalistes³², le signe du latent se lit souvent comme la conséquence d'une volonté de transcription de tout ce qui traverse (le corps) et excède (le langage). Le souhait du poète est exaucé : le verbe devient accessible à tous les sens.

Le point de suspension, à partir de la notion intuitive de manque (notion trop orientée du côté du figement, du négatif), s'inscrit *a contrario* dans celle de l'excès et de la

greffe typographique : étude linguistique et discursive, Thèse de doctorat, Sciences du langage, 2007, p. 68.

32. Voir les chapitres 4 à 7.

labilité. L'excès va de pair avec la labilité: labilité du sens, labilité du sujet. Tout le spectre sémantique du mouvant, du fuyant, de ce qui échappe continuellement est convoqué avec l'intrusion du signe. En littérature, excès et labilité permettent d'évoquer le débordement, inscrivant la tentative et la tentation: excès syntaxique (il excède la phrase et sa clôture), excès énonciatif (il excède le dit), excès sémantique (il excède le sens). En tous points, le signe excède. Et prolifère dans un certain type de littérature qui, par bien des côtés, interroge et investit la question même de l'excès.

III. SUPPRESSION, SUSPENSION, SUPPLÉMENTATION

À partir de la valeur de latence, on peut à présent tenter de rassembler les différents usages autour de quelques enjeux essentiels. Le point de latence peut tout d'abord se placer aux limites d'une phrase complète, en position initiale ou finale (ou les deux):

... *La marquise sortit à cinq heures.*
La marquise sortit à cinq heures...
... *La marquise sortit à cinq heures...*

Dans un dialogue, il permet de signifier une réplique muette:

– *La marquise sortit à cinq heures.*
– ...

Il est aussi possible de le trouver en position médiane. L'élément détaché peut alors être repris à la ligne par une occurrence à l'initiale :

La marquise sortit... à cinq heures.
La marquise sortit...
... à cinq heures.

L'intervention à l'intérieur de la phrase peut également se produire en interlocution :

– *La marquise sortit...*
– *... à cinq heures.*

– *La marquise...*
– *Oui?*
– *... sortit à cinq heures.*

Enfin, encadré de parenthèses ou de crochets, l'idéogramme peut se situer en tous points de la phrase :

[...] La marquise sortit à cinq heures.
La marquise sortit (...) à cinq heures

Lorsque la phrase ou le mot reste inachevé, il marque la non-réalisation définitive du propos :

La marquise sortit à...
La marquise sor...
– *La marquise sor...*
– *Suffit!*

On les trouve aussi derrière la première lettre d'un nom propre: *M... sortit à cinq heures.*

À chaque intervention, le point de latence signale qu'un discours est là, non-réalisé, et susceptible de l'être. Les fonctions du signe peuvent être alors détaillées selon une tripartition convoquant trois enjeux et effets de sens majeurs, qui forment les différentes facettes de la latence³³.

- | | | |
|----|--|-----------------|
| 1) | <i>La Marquise sortit à...</i> | Suppression |
| 2) | <i>La Marquise sortit à... cinq heures</i> | Suspension |
| 3) | <i>La Marquise sortit à cinq heures...</i> | Supplémentation |

L'espace de latence se décompose en trois points: en ce lieu, quelque chose **devrait** être réalisé (suppression), **va** être réalisé (suspension), **pourrait** être réalisé (supplémentation). La première catégorie (*suppression*) s'appuie sur la fonction originelle de la suite de points: celle des points de coupure, de censure, puis des points d'interruption qui prolongent une séquence dont la structuration est défectueuse au point de vue grammatical ou logique (énoncé incomplet: lacune). Elle relève de l'inachèvement syntaxique et concerne la non-réalisation du signifié de latence; elle active davantage le pôle « effacement » et atténue l'effet d'ajout.

*Le jour où...*³⁴

33. Tripartition fondée sur la lettre "S" laquelle, en langage codé Morse, se traduit d'ailleurs par trois points alignés.

34. *Sud Ouest dimanche*, rubrique « Les + de l'été », 28 juillet 2013, p. 10.

La P... respectueuse³⁵

J'avais l'obsession du revolver – le besoin de tirer, de vider les balles... dans son ventre... **dans sa...**³⁶

À partir de cette première fonction, les emplois se développent autour de l'idée d'interruption, de défaut, de manque. La *suspension*³⁷ joue avec l'attente interruptive de l'emploi originel, créant un effet d'inachèvement, une simulation de rupture : la suite de la phrase intervient après le signe, de sorte que les constituants nécessaires ne sont que retardés (énoncé incomplet complété : attente). Cet usage renvoie à un autre ancêtre de la suite de points, les points de conduite, indicateurs de liaison entre deux éléments. Il met en évidence une caractéristique essentielle reposant sur la dimension graphique du signe : l'*espace* des trois points sépare quand le *continuum* des trois points relie. L'inachèvement syntaxique est provisoire, produisant une forme de dé-liaison, de dis-jonction.

Il les rend tout bonnement fous... de lui³⁸.

35. Sartre J.-P., *La P... respectueuse*, Gallimard, coll. « Folio », (1946), 1972.

36. Bataille G., *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 166.

37. Suspension qui est, en ce sens, l'équivalent microstructurel de la « sustentation », laquelle « consiste à tenir longtemps le lecteur ou l'auditeur en suspens et à le surprendre ensuite », Fontanier, cité par Dupriez B., (1984), p. 434.

38. *Marianne*, n° 838, 11-17 mai 2013, « Pourquoi Mélenchon les rend tous fous! », Gérald Andrieu, p. 30.

Dans le discours publicitaire, la répartition des énoncés sur la page permet de créer une forme de zeugme graphique, sémantique ou logique ; ce type de réalisation joue indéniablement sur la valeur de latence :

On ne vous le dit pas, mais...
la France a du blé³⁹

La suspension peut aussi se réaliser avec la reprise à l'initiale du signe dans le deuxième segment pour indiquer la ligature, par-delà la disjonction spatiale, avec le précédent. On en trouve un usage systématique à la une du *Canard enchaîné*, support des jeux de mots les plus hasardeux :

Les Chinois s'invitent
au Club Med
Ils vont le rebaptiser...

... "Club Nem"⁴⁰ ?

La *supplémentation* concerne la phrase achevée syntaxiquement et, en apparence seulement, jusqu'à l'intervention du signe, sémantiquement. Il ne s'agit dès lors plus d'un défaut de grammaticalité mais d'un défaut de verbalisation (énoncé complet : ajout)⁴¹. Le signifié original reste présent mais sous forme allusive et ludique, en connotation. La supplémentation active beaucoup plus nettement

39. Publicité Farine « Cœur de blé », *Modes & Travaux*, août 2013, n° 1353, p. 87.

40. *Le Canard enchaîné*, n° 4831, mercredi 29 mai 2013, p. 1.

41. Le terme « supplémentation » est un vocable employé en médecine désignant l'usage d'un complément pour pallier une carence.

la dimension de stimulus contenu dans la latence (réalisation *in posse*⁴²) en créant l'effet d'ajout, et rend moins sensible l'effet de perte.

Quand on est lancé de la sorte dans les voyages, on revient quand on peut et comme on peut...⁴³

L'opération réalisée peut porter davantage sur le retrait ou sur l'ajout : ces trois critères permettent donc de hiérarchiser les manifestations de ce double mouvement, selon que l'un ou l'autre des deux pôles est plus nettement activé : d'un côté, la suppression met l'accent sur le manque, de l'autre, la supplémentation met l'accent sur l'ajout. Au centre, la suspension articule lacune et ajout, produisant une déliaison permettant de différer l'enchaînement syntagmatique et créant ainsi un effet d'attente.

La plupart du temps, ces différents usages – qui correspondent globalement à l'évolution chronologique – sont évoqués, mais sans être vraiment distingués et nommés. Umberto Eco, par exemple, dans un article intitulé « Comment mettre des points de suspension⁴⁴ », s'appuie

42. En faisant écho à la terminologie guillaumienne des trois temps, on peut aussi articuler les trois dimensions de la latence ainsi :

- 1) suppression (latence : non-réalisation *in esse*)
- 2) suspension (latence : réalisation *in fieri*)
- 3) supplémentation (latence : réalisation *in posse*)

43. Céline L.F., *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1932), 1981, p. 49.

44. Eco U., « Comment mettre des points de suspension », *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Grasset, Livre de poche, (1992), 1997, p. 104.

sur la différence entre deux emplois pour établir « un critère scientifique infaillible permettant de distinguer l'écrivain professionnel de l'écrivain du dimanche » ; ainsi, les véritables écrivains emploieraient les points de suspension « en fin de phrase » – donc en supplémentation – quand les non-écrivains utiliseraient davantage l'emploi en milieu de phrase – suspension – « pour se faire pardonner une figure de rhétorique qu'ils jugent hasardeuse : "il était furieux comme... un taureau"⁴⁵ ». Les uns assument la hardiesse, les autres s'abritent derrière un laissez-passer.


La typologie proposée peut permettre d'envisager des effets de sens bien distincts. Sur le plan de la réception, en effet, les deux premiers usages (suppression ou suspension) se démarquent nettement du dernier (supplémentation). Dans les deux premiers cas, le récepteur ne peut ignorer la présence du signe, parce qu'elle s'impose à lui au sein de l'énoncé de façon très prégnante (l'énoncé est, si l'on veut, ou amputé, ou écartelé). Dans le dernier cas, rejeté en fin de phrase dans un énoncé complet, le signe a davantage un caractère facultatif, sa signification est plus implicite. Il engage un éventuel travail herméneutique.

Pour l'analyse littéraire, une telle distinction peut s'avérer féconde en ce qu'elle permet de faire émerger, à partir d'une certaine prédilection pour l'une ou l'autre de ces trois inscriptions, une façon d'être dans le langage. Ainsi, l'usage en suppression et l'usage en supplémentation semblent induire des postures énonciatives diamétralement opposées. La suppression indique davantage la

45. *Ibid.*

présence d'un sujet dépossédé de lui-même et révèle une relation problématique au langage, le symptôme d'une quête de la formulation. Le signe du latent peut dire alors l'insécurité langagière et les affres d'une présence verbale au monde. À l'inverse, la supplémentation témoigne, le plus souvent, de la présence d'un sujet relativement maître de soi, en position de surplomb⁴⁶. La dimension réflexive ne concerne pas le langage échappant au locuteur mais ce qui échappe au langage. Ce n'est donc pas tant la difficulté à dire qui est signalée ici que la volonté (ou la possibilité), au-delà d'une certaine limite, de ne pas dire.

46. Que l'on songe, par exemple, au courant libertin, dont l'évolution à la fin du xviii^e siècle se fonde sur un changement radical: le sentimentalisme et la dépossession sous le coup des passions sont rejetés au profit d'une maîtrise absolue, à distance (ironique), impliquant une forme de contrôle et de domination. Une telle rupture peut alors être symbolisée, traduite et accompagnée, par les usages distincts du point de latence (voir chapitre 4).



CHAPITRE 3
POINT D'ORGUE DIONYSIAQUE
IMAGINAIRE DES TROIS POINTS

Ponctuation: les points d'exclamation de la pluie, la virgule des herbes, les points de suspension du brouillard, la parenthèse de midi, le point final du soir, l'alinéa de l'aube.

Sylvain Tesson, *Aphorismes sous la lune*



Avant d'arpenter le champ littéraire, et afin de mieux comprendre les liens particuliers qui unissent le scripteur au point de suspension, il peut être intéressant d'effectuer un léger *excursus* du côté des expressions métaphoriques¹ attribuées au signe en trois points: le point de latence suscite en effet de nombreuses analogies, picturales, musicales

1. On se souvient de celles, célèbres, d'Adorno sur les différents signes de ponctuation, notamment le point d'exclamation qui ressemble à « un index dressé d'un air menaçant », le point d'interrogation semblable à « un œil qui s'ouvre » ou à « des feux clignotants », le point-virgule évoquant « visuellement une moustache tombante » (Adorno Th., « Signes de ponctuation », *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « philia », (1958-1965), 2004, p. 42).

ou encore physiologiques ; il peut être, tour à tour, comparé à un point d'orgue, à un pont (suspendu), à des empreintes de pas, voire à une poussée d'acné (du jeune écrivain). Dans un imaginaire plus contemporain, il devient le signe de l'équivoque (sexuelle), mais aussi de l'inconscient (textuel).

Au-delà de la métaphore, il s'agit d'appréhender, de façon plus globale, les représentations du signe, dans les discours tenus par tous les locuteurs, des linguistes aux auteurs, des journalistes aux humoristes ; pour qui souhaite mettre en évidence le rapport affectif du sujet au langage, du côté d'un imaginaire, toutes les formes possibles de discours doivent être prises en considération. Ces différentes représentations apportent alors de précieuses informations sur l'imaginaire du signe de ponctuation et contribuent à façonner le portrait d'un signe séduisant, agaçant, mobile, fuyant. Ambivalent toujours.

I. DISCOURS ANALOGIQUE

La dimension picturale, ou encore musicale, constitue un aspect important de l'imaginaire de la ponctuation, en lien avec l'espace et le temps. Cet imaginaire prend d'abord appui sur le vocable « point » dont la polysémie favorise de nombreuses représentations. Le point, au sens le plus large et le plus ancien, est ainsi un élément de peinture (Kandinsky et les points²), de photographie (Roland Barthes examinant, derrière la notion de *punc-*

2. Kandinsky W., *Point et ligne sur plan*, Denoël, 1970.

tum, ce qui, dans l'image, peut poindre³) et de musique (points d'orgue, etc.). Le terme se prête à différents emplois dans le domaine des arts, l'écrivain n'étant pas le seul à ponctuer son œuvre: « Le musicien ou le peintre ne font pas autre chose quand ils jouent des intervalles de sons, de formes ou de couleurs, de même que le cinéaste lorsqu'il procède au montage du film ou l'architecte qui crée un espace urbain⁴. » Rien d'étonnant dès lors à ce que différents domaines artistiques soient convoqués pour décrire la ponctuation, et notamment le point de suspension.

Transport: les points de conduite

Le caractère horizontal du point de suspension oriente l'attention vers le linéaire: les trois points peuvent apparaître comme les maillons d'une chaîne, unissant les syntagmes entre eux. Cette dimension graphique rend séduisante l'analogie avec tout ce qui compose la voirie, les ponts et chaussées⁵. L'idéogramme fait office de vecteur, de lieu de passage d'un énoncé à l'autre, d'une instance à l'autre.

La première analogie évidente est bien entendu celle des fameux « rails émotifs » de Céline, qui permettent de faire

3. Barthes R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

4. Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, NRF, Gallimard, 2012, p. 13-14.

5. Le terme « points de conduite » utilisé pour désigner la suite de points reliant un élément à un autre est ainsi tout à fait révélateur des vertus conductrices, voire heuristiques, du signe, lequel apparaît comme l'héritier de cette première succession de points (sensible notamment dans l'usage en suspension).

circuler son « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points⁶ ».

Mes trois points sont indispensables!... indispensables, bordel Dieu!... je le répète : indispensables à mon métro⁷!

Le signe est associé aux traverses posées perpendiculairement à la voie, sous les rails de l'énoncé; il est perçu comme un élément fondamental du rythme. Les trois points céliniens ne s'apparentent plus à la suspension mais deviennent en apparence des points de locomotion.

Chez Balzac, qui manifestait une certaine réticence à employer l'élément ponctuant en raison de son usage excessif dans la production romanesque de l'époque, le point de suspension est assimilé à un pont (chaque point pouvant figurer une pile du pont) intervenant dans les moments sensibles, ou « dangereux ». Ainsi, à propos de la lettre de Calyste, dans *Beatrix*:

Il y avait beaucoup de ces points prodigués par la littérature moderne dans les passages dangereux, comme des planches offertes à l'imagination du lecteur pour lui faire franchir les abîmes⁸.

En amont dans le roman, l'auteur illustre d'ailleurs cette association métaphorique en proposant lui-même le pont

6. Céline L.-F., *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, (1955), 1976, p. 117.

7. *Ibid.*, p. 115-116.

8. Balzac H., *Beatrix*, *Ceuvres complètes*, « Scènes de la vie privée », tome 3, Hetzel, 1842, p. 422.

du point de suspension avant l'occurrence du terme « abîmes » :

Croyez-en une pauvre femme qui s'est laissée aller à ces pentes, il n'y a rien de plus dangereux pour une femme ; en les suivant, on arrive où vous me voyez, et où est arrivée la marquise... à des abîmes⁹.

Ce type d'association semble fréquent et Balzac songe peut-être aux usages du genre frénétique, dont il a pu railler les excès, et notamment ceux de Charles Nodier. La mention d'une planche, au-dessus d'« abîmes » ou de « précipices », semble susciter l'apparition de points multiples :

s'il me lance à l'extrémité d'une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l'œil même craint de sonder..... Paisible, je frappe le sol¹⁰.

En 1940, dans la revue *L'Os à moelle*, Pierre Dac¹¹ publie un article intitulé :

« Si les points de suspension pouvaient parler ! »

9. *Ibid.*, p. 356.

10. Nodier Ch., *Smarra, ou les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 30.

11. Dac P., « Si les points de suspension pouvaient parler ! », *L'Os à moelle*, n° 106, vendredi 17 mai 1940.

POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION

Ils pourraient	la suite	ils remarquent
en dire	des phrases	jusqu'où l'imagination
des choses	laissées	peut bien les mener!
et des choses	en
et encore des choses!	suspens.	car ils sont,
.....	Ils nous diraient	les points de
Ils nous	ce que veulent	suspension,
diraient	dire	comme une sorte
ces braves trois points	les silences,	de pont suspendu
qui quoique allant	les suppositions,	et jeté
par trois	les possibilités,	entre l'arrêt facultatif
comme des frères	les précisions de	d'une phrase
ne sont peut être	pensées	et son point terminus.
pas	restées
pour ça	en panne	Ah! si les points
forcément	et qu'en serviables trois	suspendus
frères	points qu'ils sont,	pouvaient parler.
trois points		Que nous diraient-ils
		pas!

On retrouve ici la comparaison balzacienne du pont (« comme une sorte de pont suspendu ») facilitée par la notion de suspension, ainsi que la métaphore, en filigrane, du train célinien (« arrêt facultatif », « point terminus »).

Le point commun de ces dénominations métaphoriques (les traverses, les planches) est tout d'abord celui d'une pièce de bois dont la longueur et la position horizontale peuvent rappeler la forme graphique des trois points. Ces pièces de bois sont cependant dotées de fonctions particulières, conduisant à la notion de franchissement, de transition (les rails, le pont). Le point de latence apparaît comme un élément concret proposant un point d'appui pour construire un lieu de passage. À partir de l'idée de

franchissement et de liaison, c'est plus largement la notion de *mouvement* qui point ici, derrière ces différentes images.

Corps: non verbis sed gestibus

La question du corps, en ponctuation, est fondamentale. Signe polyvalent et polysémique, le point de suspension constitue un élément par lequel on traduit textuellement un éventail d'expressions, faciales notamment, et devient le visage du discours écrit (clin d'œil, rictus) : il fait alors figure de lointain ancêtre de ce que nous nommons, depuis 1982, émoticônes, frimousses ou smileys¹².

Le signe en trois points est tourné, avec connivence et complicité, vers le lecteur. Voilà pourquoi il peut agacer et l'analogie avec le corps sert alors la dépréciation. Il n'est pas rare de rencontrer des propos d'éditeurs faisant état de leur irritation devant les « rafales de points de suspension tirées en direction du lecteur », « sous-entendus veules, bégaiements, hoquets, rots, pets d'un texte qui fait sous lui » :

Autre constante nosologique : avant d'être la tarte à la crème de l'écriture qui fait la manche, les points de suspension sont l'acné du jeune écrivain¹³.

12. Le véritable ancêtre du smiley se trouvant dans le *Dictionnaire du diable*, rédigé en 1887 par Ambrose Pierce, lequel proposait un point de ricanement sous la forme d'une parenthèse horizontale. Cité par Peter Szendy, (2013), p. 30.

13. Blog de Dominique Autié : « la ponctuation du pauvre ».

Outre le caractère gênant de ces appels à l'imagination, lancés en direction du lecteur, les trois points peuvent insupporter parce qu'ils exhibent ce que l'on est en droit de préférer ne pas voir : un corps qui parle. Ils entretiennent un lien très fort avec le corps qui s'ex-prime. D'où, peut-être, la réaction épidermique face à cette éruption graphique symptomatique.

La maladie est souvent invoquée afin d'aborder la prédilection du scripteur pour le signe en trois points. Il est parfois question de la « suspensionnisme aiguë¹⁴ » dont souffriraient la presse et la publicité françaises, anglaises et américaines. Dans un encadré mensuel analysant brièvement les grandes tendances lexicales contemporaines, un journaliste des *Inrockuptibles* consacre son décryptage du mois de mai 2012 au point de suspension. Le propos s'ouvre par un constat agacé de la fréquence de l'emploi en suspension (du type « Paul Auster est un petit peu... austère ») dans le discours journalistique :

À quoi servent ces ... qui roulent comme des billes entre les mots? À faire remarquer au lecteur toute la subtilité du propos, à créer un suspense là où il n'y en a pas et annoncer une surprise qui n'en est pas une. Comme les mauvais comiques vous indiquent où il faut rire, le scripteur aux... vous prévient qu'il va falloir vous étonner de sa trouvaille¹⁵.

14. Demanuelli Cl., *Points de repères*, 1987, p. 91.

15. Burnier M.-A., « le mot », *Les Inrockuptibles*, mai 2012, p. 12.

Les points de suspension qui marquent la rétention provisoire d'un pan de la phrase et cherchent à créer rhétoriquement un effet de surprise sont ainsi jugés très sévèrement, éléments grossiers et parasites d'une communication qui s'en trouve considérablement alourdie (cet usage étant déjà considéré par Umberto Eco, nous l'avons vu, comme le critère infailible permettant de définir le mauvais écrivain). C'est donc en filant la métaphore de la maladie que cette tendance supposée est ensuite commentée :

Notons qu'après une vive poussée dans les années 1980, **la maladie des ...** semblait s'être calmée. Voici qu'elle repart avec une contagieuse vigueur. La multiplication des ... a-t-elle atteint son pic? Pas sûr. L'expérience montre que les épidémies de ponctuation, de tics ou de clichés durent en général plusieurs années, avec chutes et renaissances¹⁶.

Des trois points « acné du jeune écrivain » à « la maladie des ... » dans le discours journalistique, ce qui ressort ici est l'idée d'une altération du corps du texte : la suite de petits points semble susciter l'assimilation aux micro-organismes, aux microbes ou bactéries, ainsi qu'aux éruptions cutanées juvéniles, produisant une forme de pathographie. L'image textuelle est défigurée par cette prolifération de points facultatifs, et donc parasites. Le thème de la maladie se propage, sous-tendant l'idée globale d'une *altération*.

16. *Ibid.*

Le corps peut également se présenter sous la forme d'un passage furtif dont les points de suspension représenteraient la trace. Pour Éric Chevillard, le signe serait comparable aux « empreintes de la pointe du pied de l'auteur évasif qui en effet choisit la fuite et voudrait malgré tout passer pour un malin¹⁷ ». La coloration est toujours fortement dépréciative, renvoyant à la facilité d'un effet peu coûteux mais simulant la profondeur, assimilable, peut-être, aux travers du velléitaire. Ces points de « fuite » activent une nouvelle fois la notion de mouvement, à partir d'une représentation concrète. Face au point de la présence, au point qui fait front, le point de suspension suppose la dissimulation hypocrite d'un mouvement de retraite, d'abandon couard. Une dérobadie, une échappatoire.

Peinture et musique : pointillisme et point d'orgue

À propos des impressionnistes, et plus particulièrement de Seurat, Céline établit une forme d'*ut pictura poesis* qui montre clairement un lien entre l'usage des points chez le peintre qu'il affectionne et son propre usage scriptural :

Vous savez les trois points, les impressionnistes ont fait trois points. Vous savez Seurat, il mettait des trois points partout ; il trouvait que ça aéraït, ça faisait voltiger sa peinture. Il avait raison, cet homme¹⁸.

17. Chevillard É., « Un geste auguste », *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, 2000, p. 5.

18. Céline L.-F., « Céline vous parle », *L-F. Céline*, L'Herne, (1958), 1972, p. 934.

Le discours saturé de trois points forme ainsi sur la page une image textuelle qui peut être mise en relation avec le travail pictural. Avant d'être lue, la page peut être contemplée, comme un tableau typographique. L'intervalle graphique que proposent les trois points participe à l'équilibre global de la mise en forme, à « l'aération » et l'effet de « voltige ». Le verbe « voltiger » suppose un mouvement qui n'est pas tant du côté du franchissement horizontal que du côté de la verticalité, de la légèreté. Au mouvement linéaire facteur de liaison s'oppose ici un mouvement plus désarticulé, syncopé, aérien. Ainsi, le verbe « aérer » renvoie à la notion de vide, d'espace qui rappelle l'altération mais dans un sens beaucoup plus positif: l'air, c'est aussi la condition du mouvement, de la respiration, de l'élan vital. *Mouvement et altération* sont activés ici.

Au-delà de la composition en trois points, le caractère horizontal du signe confère une dimension incrémentale aux énoncés qu'il suit. Selon un point de vue prosodique, les points de suspension, qui jouent un rôle dans la courbe mélodique ou intonative, sont ainsi régulièrement assimilés aux signes musicaux. Le signifiant graphique basé sur le triplement du point suscite l'idée d'une rupture en douceur offrant une chambre d'échos à l'énoncé. Si les trois points jouent indéniablement un rôle sur la partition de « l'Opéra du déluge¹⁹ » célinien, ils sont par ailleurs, en raison de l'étirement graphique qu'ils produisent sur la page, souvent comparés à un point d'orgue :

19. Céline L.-F., *Mort à crédit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, (1936), 1981, p. 536.

Il y a là, toutes proportions gardées, **quelque chose d'analogue à un point d'orgue en musique**²⁰.

Les points de suspension peuvent servir, **tel un point d'orgue**, à prolonger l'effet d'une interjection, d'une onomatopée²¹.

L'analogie qu'ils présentent, à cet égard, **avec le point d'orgue en musique** ne saurait échapper aux connaisseurs²².

Le point d'orgue musical est l'un des éléments les moins codifiés, soumis à l'aléatoire et à la volonté de l'interprétant. Il laisse la possibilité de prolonger indéfiniment la durée de la note ou du silence tout comme le point de latence prolonge indéfiniment, du moins sur un plan sémantique, la portée du propos. Telle assimilation s'explique ainsi par le fait que, au-delà de la dimension prosodique, ce sont deux signes qui, dans leur domaine respectif, offrent une grande part de liberté dans l'interprétation d'une séquence.

On trouve encore une assimilation aux « soupirs », comme le révèle ce point de vue sur Céline :

Une autre image surgit alors : celle des « soupirs » en musique, dont on ne peut s'empêcher de penser que la polysémie n'est en rien fortuite²³.

20. Damourette J., *Traité moderne de ponctuation*, Larousse, 1939, p. 95-96.

21. Doppagne A., *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2006, p. 94.

22. Demanuelli Cl., (1987), p. 68.

23. Philippe G., Piat J., (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 222.

Le terme de « soupirs » était par ailleurs le nom donné à la virgule (point à queue) par Meigret, en 1550²⁴, dans une perspective, elle aussi, très musicale. Si la notion de point d'orgue laisse poindre l'idée d'un prolongement, d'une exaltation, celle de soupir tend au contraire, sinon vers le silence, du moins vers le souffle: souffle qui étiole, qui étouffe, qui dilue. Cette dialectique de la propagation et de l'étouffement rejoint parfaitement la problématique du signe.

Toutefois le soupir, comme le point d'orgue, est aussi une façon de réaffirmer une présence, de souligner un effet. Le soupir, c'est, selon le mot de Bernard Alazet, un « surcroît de présence », la marque d'une « volonté appuyée de dire que l'on est là, d'autant plus que l'on venait de disparaître; [...] le soupir inaugure un retour, il est cet instant troublé, tremblé, où le sujet revient au monde après l'avoir quitté le temps bref d'un dessaisissement, d'une syncope²⁵. » Le soupir, élément musical, rejoint la dimension physiologique. Cette dimension semble particulièrement convenir à certains emplois littéraires dans lesquels les trois points surgissent lors des états de vacillement, de pâmoison, de tremblement. Situé en position initiale, détaché par un espace, le signe suggère fréquemment le retour au réel après un instant de « dessaisissement ».

24. Meigret L., *Le Tretté de la grammere françoeeze*, chap. 1, Chrétien Wechel, 1550, cité par Baddeley S., « Sources pour l'étude de la ponctuation française au XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2011, p. 196.

25. Alazet B., « Du soupir », *Le gré des langues*, n° 3, l'Harmattan, 1992, p. 101.

... MARIE revient à elle²⁶.

La dénomination métaphorique du point d'orgue active l'idée de durée, avec l'évocation d'une réduplication, d'une reproduction infinie. Celle du soupir oriente du côté du souffle, du corps, des affects. Le signifiant en trois points, senti comme l'itération du point, est à l'origine du sentiment de démultiplication qui se regroupe autour de la question générale du *prolongement* (graphique, sonore, sémantique...).

Synthèse

Il aurait été possible d'évoquer d'autres grandes analogies, comme celle, textile, des « broderies graphiques²⁷ » : chez un auteur comme Céline, le texte troué sur la page offre l'image d'une dentelle particulièrement fine, image qui renvoie évidemment au métier de dentellière qu'exerçait la mère de l'auteur. On pense également à la métaphore botanique utilisée par Léon-Paul Fargue, lequel préfère utiliser deux points horizontaux dans ses *Poèmes*, car la forme en trois points lui fait « l'effet de petits pois dont on perd beaucoup en les écosant²⁸ ». Le point de suspension, composé graphiquement de trois petits grains, esquisse ainsi l'état germinatif d'un énoncé à venir et qu'il

26. Bataille G., *Le Mort*, UGE, coll. « 10/18 », (1967), 1979, p. 80. À noter que dans l'édition Pléiade, une ligne de points occupe la place du point de suspension.

27. Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters/Selaf, 1989, p. 57.

28. Cité par Drillon J., (1991), p. 405-406.

incombe au lecteur de faire croître ; ôtant un point au signifiant traditionnel, Léon-Paul Fargue introduit un signe nouveau dans lequel « l'éloquence, l'émotion, se trouvent contenues, réprimées, fortifiées » tandis qu'elles « s'étalent dans l'égrènement relâché des trois points²⁹ ». Le signifié est associé à un « égrènement » qui, renvoyant le signifiant à la métaphore du grain, laisse entendre une nouvelle fois la perte, la déliquescence. Il s'agit donc de ne pas donner trop de grain à moudre au lecteur si l'on souhaite éviter le délitement. On voit ici à quel point l'espace graphique, ou l'intervalle, produit par le signe influe sur les représentations puisque la connotation négative que véhicule l'idée de relâchement et d'étalement – on retrouve une nouvelle fois l'aspect d'altération (du propos, de la pensée) – prend appui sur le triplement horizontal du point (excès entraînant un défaut) par opposition au doublement, orienté du côté de la mesure, de l'économie.

Dans *La Paix chez soi*, Georges Courteline fait dire à l'un de ses personnages, journaliste comptant « le nombre de lignes qu'il vient de pondre » :

– Encore trente lignes sensationnelles, dont une vingtaine d'aliénés, une décoction de points suspensifs et une coupure à effet pour finir ; si, avec cela le lecteur ne se déclare pas satisfait, il pourra s'en aller coucher³⁰.

29. Larbaud V., « Sous l'invocation de Saint Jérôme », (1944), 1953, p. 279.

30. Courteline G., *La Paix chez soi*, Garnier-Flammarion, coll. « Théâtre », (1903), 1965, p. 154.

Le point de suspension, relevant d'une « décoction », est associé aux alinéas en raison de l'espace qu'il occupe sur la page. Instrument de remplissage, il apparaît, à travers cette métaphore herboriste, tel un remède à l'indigence d'un journaliste en mal d'inspiration. Le signe devient le lieu d'une perte, d'un vide qui n'a d'autre fonction que d'occuper l'espace, sans véritable légitimité. Ainsi, le jugement dépréciatif peut orienter l'idée d'altération soit du côté de la dégradation (maladie) soit du côté de la disparition (égrénement, fuite, dissolution). Dans les deux cas, le point de suspension détériore ou évide.

Un grand nombre d'associations métaphoriques met l'accent sur la dimension heuristique et donc dynamique du signe : images du train, du pont, de la fuite, des traces de passage. La métaphore picturale elle-même, utilisée par Céline, insiste sur la dimension aérienne d'un signe qui fait « voltiger » la peinture. Plus qu'un élément disjoncteur, les images utilisées par les différents locuteurs donnent à voir un signe conjonctif : planches permettant de franchir les abîmes, traverses des rails. Le signifiant horizontal est le support de représentations mettant en avant la jonction, et donc une dynamique de liaison. On constate que l'imaginaire littéraire est du côté de la continuité ; une telle représentation diffère quelque peu de celle donnée par les linguistes qui allient traditionnellement l'idée de continuité à celle de discontinuité, quand ils n'envisagent pas uniquement l'aspect disjonctif.

Le point de suspension peut s'apparenter à une conception vitaliste : en envahissant l'écrit, il est supposé insuffler la force vitale de la voix et du corps à la matière inerte

scripturale. La métaphore du point d'orgue, qui fait émerger la notion de prolongement (sonore), se place également du côté du souffle et du corps. On retrouve ici, derrière ces différentes représentations métaphoriques, la persistance de critères nettement orientés vers la prosodie. Mais l'idéogramme est également perçu comme une forme d'altération de l'écrit, introduisant un espacement conséquent, étirant et décondensant le propos. Symptôme disséminé sur le corps du texte, il devient le signe d'une dégradation malade.

II. MI-DIRE : LANGAGE TEXTO ET ÉQUIVOQUE (SEXUELLE)

Du prolongement d'un son à celui du silence, le point de latence, mi-dire suggestif, est aussi fréquemment évoqué sous la forme d'un silence éloquent, d'un lieu de tous les possibles. Le signe se fait alors litote : il dit moins, pour dire mieux, comme le laissent entendre ces propos de Gustave Flaubert dans une lettre à Louise Collet datée du 6 août 1846 :

Sais-tu à quoi je pense ? À ton petit boudoir où tu travailles, où... (ici pas de mot, les trois points en disent plus que toute l'éloquence du monde)³¹.

31. Flaubert G., *Correspondances*, tome 1 (1830-1850), 1910, dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Louis Conard (1909-1912), p. 216.

Les points de suspension s'associent à la pudeur, à la complicité. Ils construisent un lieu de partage et, dans le même temps, infinissent la phrase. Rappelant le signe mathématique (∞), ils introduisent l'expansion perpétuelle et se posent comme la trace en palimpseste d'un dire total, sans bornes, sans fin. De là l'hyperbole flaubertienne qui, dans le boudoir de la parenthèse, évoque un signe capable de dire « plus » que « toute » l'éloquence « du monde ».

La réticence flaubertienne marquée par les trois points, qui arrêtent le dit au seuil du boudoir, active la dimension érotique. Le point de latence, signe séducteur (conduire à soi), signe de la séduction, est en effet lié, sans doute depuis l'origine (voir l'usage singulier des libertins au chapitre suivant), à la dimension érotique. De nombreux éléments permettent de comprendre cette association, depuis les phénomènes de censure morale jusqu'aux problématiques du non-dit et de la réticence. Le signe, transgressif, associé au corps, est du côté de la chair et de ses plaisirs. Ces différents aspects peuvent alors permettre de mieux comprendre les considérations contemporaines sur la présence du signe en trois points dans le langage « texto ».

Les impératifs d'expressivité des nouvelles formes de communication écrite ont bouleversé les codes et les usages de la ponctuation. Le point, trop neutre, voire trop autoritaire ou trop disjoncteur, semble discrédité au profit des signes expressifs (!!!) et des émoticônes, qui tendent à se multiplier. Parmi ces signes, le point de suspension acquiert un rôle tout à fait singulier ; la notion d'équivoque sexuelle, récurrente, forme un aspect essentiel de l'imaginaire du signe au XXI^e siècle, comme le déclare de façon

péremptoire ce magazine féminin, édictant les « dix règles à respecter quand on envoie un SMS³² » :

Règle n° 5

Ah et tant qu'on y est, il reste une chose importante à savoir sur la ponctuation : les points de suspension ont toujours une valeur sexuelle. Toujours. Non, sérieusement : toujours. Si vous écrivez à votre collègue « Regarde tes mails, je viens de t'envoyer le fichier... », il traduira par « Je viens de t'envoyer le fichier et je tiens également à t'informer que je ne porte pas de culotte ».

Les humoristes, qui font leur miel des nouveaux usages apparus dans les différents supports de communication contemporains, s'inscrivent parfaitement dans cet imaginaire. Un auteur à succès comme Gad Elmaleh³³ évoque ainsi les avantages de ces messages qui permettent « de séduire plus facilement » et dans lesquels on peut même « installer de l'ambiguïté grâce à trois points de suspension » ; signe de l'ambiguïté, de l'équivoque, le point de suspension est du côté de la séduction : « c'est comme si tu disais : *on sait jamais qu'est-ce qu'y va se passer* ».

Une scène d'*Intouchables* reprend également cette idée de séduction, en éradiquant cette fois – ce qui est le support du comique – toute forme d'ambiguïté. À propos du message envoyé au personnage joué par François Cluzet

32. *Grazia*, « Les dix règles à respecter quand on envoie un SMS », 23 janvier 2012.

33. Elmaleh G., *Papa est en haut*, spectacle mis en scène par Judith Elmaleh, 2007-2008.

par une femme qu'il souhaite séduire, Driss, le personnage joué par Omar Sy, est catégorique :

Driss : Elle a écrit : "Je viens à Paris la semaine prochaine, appelle-moi..." , trois petits points. Vous comprenez ce que ça veut dire ?

Philippe : C'est bon, ça ?

Driss : Bien sûr que c'est bon, trois petits points ! un point, deux points, trois points : trois points, elle veut pécho³⁴ !

Dans une série humoristique au format très court (*Bref*), diffusée sur *Canal +*³⁵, des auteurs mettent en scène un personnage devant envoyer un texto à une femme rencontrée quelques heures plus tôt. Après de multiples tergiversations sur la formulation idoine, se pose la question de l'achèvement : « pour donner un côté "j'en pense plus que je n'en dis", j'ai voulu mettre trois petits points » ; le personnage se ravise cependant, considérant que cela fait « un peu pervers ». Il met alors un point, qu'il trouve aussitôt « un peu autoritaire » et finit par mettre deux points horizontaux au lieu de trois, estimant l'équivoque moins marquée.

Au-delà du rapport particulier – affectif – au signifiant (le signifiant semble lui-même séduisant : « trois petits points », « un point, deux points, trois points »), attestant même d'une réelle réflexion sur les enjeux de la forme graphique (un point étant trop « autoritaire », trois points

34. *Intouchables*, réalisé par Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011.

35. Khojandi K., *Bref*, « Bref, j'ai envoyé un texto », épisode 77, juillet 2012.

« trop pervers », la forme en deux points fait alors figure d'intermédiaire, équilibré), on constate un glissement relativement significatif de l'implicite à l'explicite. Le prolongement en trois points qui permettait de marquer « l'ambiguïté » devient un élément absolument univoque (« elle veut pécho »), au point d'être perçu comme une forme de déviance au regard de la bienséance morale et sociale. L'imaginaire linguistique contemporain met l'accent sur la dimension érotisante, *séduisante*, de la réticence.

Sur certains sites de rencontre en ligne, qui impliquent de bien maîtriser l'art de la séduction par écrit, il n'est pas rare de rencontrer des rubriques didactiques visant à guider l'utilisateur dans son emploi du point de suspension. Dans un court article intitulé « l'art d'utiliser les points de suspension dans vos mails et SMS³⁶ », un célèbre site propose à ses membres de réfléchir à la présence des trois points à la suite d'une phrase telle que « À plus tard... ». Un peu plus loin, il indique que le signe constitue « l'outil parfait pour les timides » et préconise son emploi : « Vous l'aurez compris, vous pouvez faire passer beaucoup de choses avec des trois petits points. Pensez-y ! ». Évidemment, l'ambiguïté générée par cette forme de latence discursive ne permet pas toujours de clarifier les intentions réelles du scripteur. De nombreux forums ayant pour thème la « signification » des points de suspension fleurissent :

36. <http://www.meetic.fr/pages/lemag/rencontres/sites-de-rencontres/lart-dutiliser-les-points-de-suspension-dans-vos-mails-sms>

Anonyme le 23/08/2013 à 17h35

Bonjour tout le monde, j'aurais besoin d'un avis.

J'ai écrit à mon copain un « Je t'aime » et il m'a répondu un « Je t'aime aussi ... ».

Je bloque sur les points de suspension, est-ce que quelqu'un aurait une idée de la signification ?

Merci³⁷

L'idéogramme active une dimension érotique (la suggestion du langage voilé), voire sexuelle: Walter Benjamin invoquait d'ailleurs, pour le tiret et les trois points, l'idée d'un code universel (du Morse) qui serait utilisé en littérature pour représenter le langage de l'amour³⁸. La valeur de latence suppose en effet une attention particulière à la sexualité; on sait, depuis Freud, que le terme renvoie à la période de latence sexuelle qui met en jeu l'occultation provisoire de la libido. Dans le langage de l'immédiateté, de la concision et de la rapidité, l'introduction d'une altération en trois points, activant le virtuel et accordant, dans un espace réduit, une place à l'autre, ne peut être un événement dénué d'implications (charnelles).

37. <http://www.cosmopolitan.fr/vos-reactions-a,les-conseils-de-cosmoman-decoder-le-sms-d-un-homme,2078,1075197.asp>

38. « „...” and “...” », the universal Morse code used in literature to represent the language of love », Benjamin W., « A state monopoly on pornography », *Walter Benjamin, Selected writings*, Jennings M., Eiland H., Smith G. (éd.), vol. 2, part. 1, 1927-1930, First Harvard University Press, 2005, p. 72

III. L'INCONSCIENT TEXTUEL

Le point de latence excite donc l'interprétation. Cette interprétation peut toutefois être d'une nature plus complexe que celle d'un simple mi-dire, relevant de la séduction allusive. Dans le discours littéraire, le signe engage sur les chemins de l'herméneutique : devant lui, le lecteur se fait enquêteur, auscultant les traces en trois points à la clausule de l'énoncé.

Les trois points encadrés de parenthèses signalent la coupure citationnelle. Mais cet élément peut aussi suggérer la suture : dans *Wou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, on trouve ainsi une occurrence de (...) qui, seule sur la page, interrompt la première partie tout en laissant entendre une continuité entre les deux volets, entre le récit de fiction et le récit autobiographique. Les deux textes apparaissent ainsi « inextricablement enchevêtrés », leur signification globale ne pouvant être saisie que dans une « fragile intersection » matérialisée par le signe (...) ³⁹, qui devient la clef de voûte du récit. La rupture est manifeste mais tout un entrelacs de fils et de nœuds semble contenu dans ce réceptacle constitué de parenthèses et de points, points auxquels, nous dit Georges Perec, « se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture » ; les trois points cerclés de parenthèses constituent une « rupture », une « cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente ⁴⁰ ». Ils symbolisent le

39. Perec G., *Wou le souvenir d'enfance*, (1975), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 89 et quatrième de couverture.

40. *Ibid.*

« lieu initial » d'où est sorti le récit. Toute la problématique du souvenir est contenue dans ce signe intermédiaire et les deux récits-cadres font ainsi figure de digressions, de détours, d'esquives, autour de l'élément central : ce qui importe est là, dans ce qui n'a pu être mis en forme et en mots, dans ce qui n'a pu être narré. Le signe de l'absence apparaît comme le point d'ancrage ou d'amarrage de la mémoire autour duquel se nouent les liens entrecoupés du récit rétrospectif, fils d'Ariane multiples révélant la nature complexe d'un récit de vie décousu et recousu, entre coupures et sutures.

Les trois points encadrés de parenthèses constituent un signe conventionnel destiné à signifier, par honnêteté intellectuelle, les coupures citationnelles. Dans l'œuvre de Perec, le signe se charge d'affects et condense tous les enjeux de l'écriture du souvenir. Les dimensions de rupture et de liaison sont enchevêtrées. À ce faisceau, il est possible d'ajouter également la notion d'altération, en un sens quasiment étymologique cette fois : par leur présence, les trois points altèrent le texte, signalant ou simulant un *autre* texte possible, engageant nécessairement du côté du refoulement ou de la censure.

La ponctuation est un élément révélateur de processus psychologiques. Pour le poète, elle va même jusqu'à érotiser et humaniser la langue : « Sans elle, les signes manquent de caractère. Elle les dote d'une psychologie, voire d'un tempérament. Ils sont inquiets, turbulents, hypocrites, décidés, pondérés ou volages⁴¹. » Le point de suspension, par le

41. Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n° 43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges



signalement explicite d'un non-dit, entretient des rapports particuliers, et davantage peut-être que les autres signes, avec cette dimension psychologique, de l'ordre du refoulé et de l'inconscient. Si la cure analytique a bien pour objectif de « tout dire » (*Alles sagen*), le signe fait alors nécessairement figure de symptôme. C'est ainsi que Martin Winckler en fait l'idéogramme éloquent du discours des analysés dans *La Maladie de Sachs*, afin de signifier « les silences des patients qui parlent à Bruno, et qui souvent se taisent⁴² ».

Henri Michaux, dans ses expériences psychotropes, utilise des lignes de points pour marquer spatialement l'intervalle de temps entre les visions (qui correspond à des « secondes » ou des « doubles secondes »), soit le trajet souterrain d'une « idée qui allait son chemin avec le temps qui passait » et qu'il peut « scander » ; la ligne de points permet alors de faire apparaître le « temps de latence nécessaire pour qu'une opération subconsciente s'achève et fasse résurgence » :

Des mots, voyons lesquels étaient-ce,
prononcés d'une voix pincée?

.....
.....
.....
.....

Pompidou, février 1988, p. 105.

42. Winckler M., « Mes parenthèses (entre deux écrits) », *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, 2000, p. 177.





.....

Un corset m'apparaît
 sur une poitrine, étroitement lacé⁴³.

Cet usage permet de comprendre le rapport intrinsèque de la ligne de points au temps (le processus) et à l'inconscient (le virtuel), rapport qui se trouve parfaitement synthétisé dans le syntagme « temps de latence ». Gaston Bachelard avance, de son côté, la dimension psychanalytique des points de suspension qui « tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement » et créent des « évasions qui réclament une psychanalyse⁴⁴ ». Ces facteurs psycholinguistiques posent la question de l'intégration du sujet dans son énoncé, si le sujet est bien, dans l'écriture également, ce qui « glisse dans une chaîne de signifiants⁴⁵ » : que peuvent signifier ces absences d'énoncés, ces informulés ? Sont-ce des non-dits en forme d'autocensure ? Doit-on y voir l'expression d'un Surmoi censurant *ce qui ne doit pas être dit explicitement* ?

Jacques Lacan utilise fréquemment la terminologie de la ponctuation pour définir le rapport au discours du patient lors de l'analyse. L'analyste est celui qui ponctue le discours de l'analysé, il se livre à « une ponctuation heu-

43. Michaux H., « Derrière les mots », *Connaissances par les gouffres*, Gallimard, coll. « NRF », (1967), 1988, p. 138-138.

44. Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, José Corti, (1942), 1989, p. 47.

45. Lacan J., *Séminaire XX*, Seuil, 1975, p. 48.



reuse qui donne son sens au discours du sujet⁴⁶ ». Ainsi, les « points de capiton » qui arrêtent « le moment autrement indéfini de la signification⁴⁷ » et permettent de ponctuer le discours de l'analysant. La métaphore du point de suspension est par ailleurs largement invoquée pour qualifier le symptôme (« Il n'y a pas longtemps que quelqu'un [...] au regard du symptôme m'a articulé ce quelque chose qui le rapprocherait des points de suspension⁴⁸ »). L'analyse doit en effet amener à déterminer ce qui, chez le patient, fait « point de suspension » : cette image possède au moins deux directions. Elle permet de désigner ce qui peut faire obstacle ou ce qui manque dans la chaîne du sens (mise en suspens d'un processus révélant un symptôme particulier) mais elle sert surtout à signifier la répétition inexorable du symptôme.

À bien des égards, le signe apparaît comme le représentant de l'inconscient dans l'écriture, associé à la manifestation d'un processus répétitif, voire régressif. En tant qu'idéogramme du latent, il est inévitablement associé au refoulement et donc au corps, sur lequel le symptôme se manifeste⁴⁹. Le signe participe à une forme d'écriture

46. Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, tome 1, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 250.

47. Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, tome 2, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 285.

48. Lacan J., *R.S.I., Livre XXII*, Séminaire 1974-1975, Leçon IV, 21 janvier 1975, p. 66.

49. Jacques Lacan précise un peu plus loin que « ces points de suspension du symptôme » sont en fait des « points interrogatifs », notamment dans la question du rapport homme/femme : la femme peut être déchiffrée comme un symptôme dans l'esprit masculin mais cela reste un leurre, apparenté aux points

physiologique. Il est au plus près d'un langage du corps. Dès lors le glissement vers la discipline qui consiste à faire parler le corps n'apparaît pas fortuit. Les points de latence peuvent être considérés comme « les marqueurs d'un retour du refoulé⁵⁰ », ils forment la trace d'une sublimation, métamorphosant ce qui ne peut être dit en infralangage, offrant une sorte de compromis entre le dire, le rien dire et le tout dire.

Si la marque graphique est un symptôme, elle peut renvoyer à l'angoisse de fin, c'est-à-dire l'angoisse de mort. Le refus de l'achèvement, de la clôture, laisse poindre l'idée d'une appréhension du vide. L'échéance inéluctable de la phrase est celle du point et les trois points semblent repousser, refuser, sublimer cette fin. Alberto Manguel associe judicieusement le point à un « minuscule *memento mori* », nous rappelant « que toutes choses, nous-mêmes compris, devront un jour avoir une fin⁵¹ ». Face à la mort de l'énoncé, prononcée par le point, les points de latence offrent une prolongation en forme d'ouverture vers un au-

de suspension, qui incarnent ici une liaison de l'ordre de l'interrogation. Face à la femme, à l'indicible de son être, l'homme reste suspendu à une éternelle question. Lacan récupère ainsi les valeurs linguistiques du signe qui, tout en constituant un indice, par le geste réflexif, sur l'énoncé (la pathologie), est dans le même temps orienté vers le récepteur (l'analyste). Au plan psychanalytique, les fonctions du signe permettent donc de poser à la fois un mouvement itératif et un mouvement interrogatif, une représentation du symptôme et du lien qui unit l'analysé à l'analyste. Les points de latence comme le symptôme constituent un langage réflexif et vernaculaire pour le non-initié qui nécessite la traduction d'un interprète.

50. Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, Points, 1980, p. 239.

51. Manguel A., « Le point final », *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud / Léméac, 2011, p. 163.

delà de la phrase, une vie après les mots. Ils sont un peu ce « je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir » que Maurice Maeterlinck évoque pour son théâtre (et qui prend forme notamment dans la présence des points de suspension qui ponctuent pratiquement toutes les répliques de *La Mort de Tintagiles*)⁵². La phrase énonce mais ne veut pas finir. Ainsi, « la frontière entre l'écriture et le silence » que trace le point de suspension inscrit-elle « la limite entre la vie et la mort⁵³ », limite étendue et transitoire semblant apaiser, par le détour, les feux de notre condition mortelle.

Ce panorama autour de l'imaginaire du signe a permis de rassembler des représentations métaphoriques principalement associées au pont, au train, au germinatif, au corps, à la maladie, à l'excès, aux affects, à l'inconscient, au refoulé. En regroupant les différentes dimensions qui sous-tendent ces représentations métaphoriques, on peut poser trois principaux traits: le *mouvement*, le *prolongement* et l'*altération*. Ces trois traits s'accordent parfaitement avec l'idée de latence, soit celle d'une adjonction (prolongement) évoquant un processus (mouvement) sous-jacent (autre). Ils peuvent en outre être hiérarchisés dans la mesure où le mouvement (liaison ou coupure) peut conduire à envisager le prolongement qui, à son tour, peut aboutir à l'altération (perte ou ajout). Le discours métaphorique, participant d'un imaginaire du signe, apparaît comme un lieu

52. Maeterlinck M., « Préface », *Théâtre*, tome 1, P. Lacomblez, 1903, p. XVI. Voir chapitre 5.

53. Tadié J.-Y., *Le Récit poétique*, PUF, coll. « écriture », 1978, p. 132.

idéal pour extraire un ensemble de caractéristiques essentielles, tant il est vrai que les images que nous convoquons reflètent un sentiment fondé sur l'appréhension, plus ou moins consciente, d'enjeux fondamentaux.

Afin de prolonger ces quelques représentations métaphoriques associées au dynamisme, à l'altération, à la musicalité, on peut s'arrêter un instant sur ce qui se donne comme un dénominateur commun tout à fait signifiant, à l'origine sans doute de l'imaginaire transgressif du point de latence : l'esprit dionysiaque.

IV. L'ESPRIT DIONYSIAQUE

On sait que Nietzsche fait d'Apollon et de Dionysos la double source de l'art antique. Si l'art apollinien est du côté de la transparence, de la compréhension immédiate, de la mesure, aboutissant « à la vision parfaite, et en quelque sorte immobile de la beauté », l'art dionysiaque en revanche repose sur le mouvant, l'extase et l'ivresse, la démesure et l'obscur et déploie, « dans la tragédie, l'énigme et l'effroi du monde⁵⁴ ». Il semble que l'esprit dionysiaque constitue une dimension particulièrement féconde permettant d'unifier toutes les caractéristiques relevant du sentiment de la langue et plus précisément de l'imaginaire discursif et littéraire du point de latence. Pour Nietzsche, le symbole du dionysiaque est d'ailleurs un trait horizontal qu'il oppose au trait vertical représentant l'apollinien, ce

54. Nietzsche F., *La Vision dionysiaque du monde*, Allia, (1928), 2004, p. 29.

qui apporte un élément non-négligeable à l'identification dionysiaque du signe horizontal en trois points.

Dionysos se comprend d'abord par sa marginalité (sa mère étant mortelle, ce n'est pas un dieu *de facto*). C'est une figure divine à part, perçue comme étrange et étrangère, venue de loin et apparue tardivement dans la cité grecque⁵⁵. Ces origines, marginales et postérieures aux autres, laissent déjà percevoir les premières similitudes entre le dieu et le point de latence. Bien plus probante est cependant la conséquence d'un tel statut étranger et marginal : le dieu peut « inscrire les individus dans un ordre mouvant qui les dépasse », notamment « en faisant surgir la figure de l'altérité⁵⁶ ». La figure divine est alors assimilée au mouvant et à l'altérité dans une remise en cause générale de l'ordre établi, ce qui semble épouser à merveille la caractérisation du point de suspension. Dionysos et le signe de ponctuation imposent dans le mouvement la figure de l'autre, ils font surgir l'autre dans le même et mettent, qui l'homme, qui le langage, hors de lui-même.

Le dieu grec est celui de la mobilité, « dieu de l'intérieur, mais dont l'empire est un espace sans limites, traversé et comme investi par la multitude des formes que se donne sa puissance, sa *dynamis*⁵⁷ ». Dionysos n'a pas de lieu, aucune place ne peut lui être attribuée ; il s'inscrit et inscrit l'homme dans l'illimité, tout comme le signe, absolument

55. Bonnefoy Y., (dir), « Dionysos », *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1999, p. 581-594.

56. *Ibid.*, p. 583.

57. *Ibid.*, p. 582.

mobile et pouvant intervenir en tous lieux de l'énoncé, infini la phrase par la dissolution de la limitation syntaxique et sémantique. La *polytopie* et l'*atélie* (si l'on admet de tels hellénismes) apparaissent comme deux attributions essentielles communes. Ces deux instances sont donc ancrées dans le mouvement, mais aussi dans le vivant par opposition à l'inertie et au figé (où l'on retrouve les perspectives prosodiques en lien avec l'oral, et conséquemment, avec le corps). Une des conséquences de cette particularité est la labilité. Le masque est leur symbole et ainsi, tout en échappant à l'inscription géographique, ils échappent aussi à la représentation, au sens, et restent insaisissables.

Dieu labile et signe labile : cette difficulté d'appréhension se ressent de façon sensible dans les exercices de définition. Dionysos se définit par la contradiction : identité et altérité, présence et absence, absolu et néant, vie et mort, éternité et passage... Le point de latence ne se laisse saisir également que par un ensemble de caractéristiques contraires, telles que la présence d'une absence, la lacune et l'excès, le manque et l'infinité. Dieu de l'enthousiasme, du paroxysme, de l'extase, Dionysos s'oppose à la raison et à la mesure comme les trois points de l'excès s'opposent à la raison et à l'ordre dont procède le point. L'inflation des points de suspension dans le théâtre du XVIII^e siècle est la conséquence d'un débat linguistique sur l'expression de l'émotion ; le signe intervenait dans la déconstruction de la tirade afin d'introduire le désordre dans cet artifice très construit et de signifier les spasmes de la passion. Le signe en trois points est étroitement associé au trouble, au désordre de l'âme. Mais son rôle dans cette remise en cause s'apparente à une recherche

d'authenticité. Il s'agit de peindre l'homme tel qu'il est, en proie à des affects puissants, c'est-à-dire de retrouver ce qui était finalement le fondement des célébrations dionysiaques: une ivresse paroxystique utilisée comme *médium* afin de renouer avec l'unité et la vérité de la nature.


La musique et la danse constituent deux des caractéristiques essentielles du dieu grec (son instrument: le *aulos*, un hautbois dissonant). Dans le discours analogique, nous avons vu que le prolongement sonore (métaphore du point d'orgue) était une image récurrente (et jusqu'à la « petite musique » célinienne). Une autre perspective intéressante émerge: au blanc apollinien dont l'imaginaire renvoie au sculptural, au statique, s'opposent les trois points dionysiaques de l'art sonore, mouvant et rythmé. Apollon du côté de la statuaire, Dionysos du mouvant, de la vitalité, de l'homme, de la chair.

Le rapport au corps sexué, au corps souffrant permet de construire un nouveau pont entre le dionysiaque et l'usage du signe. Les fêtes dionysiaques sont placées sous l'injonction charnelle de l'érotisme et du sacrifice. La littérature qui met les expériences extrêmes du corps au centre de ses enjeux use fréquemment de l'idéogramme⁵⁸. Graphiquement et sémantiquement, le point de suspension, plus que les autres signes, nous semble faire office de metteur en texte du corps, et plus particulièrement du corps soumis à toutes les formes de vicissitudes. Corps en transe, en extase. Dans la jouissance comme dans la souffrance.

58. Voir chapitre 7.

Du corps social au corps du texte, le mot d'ordre est la déstabilisation et la dislocation. Les fêtes dionysiaques perturbent l'ordre, tous les cadres sociaux disparaissent et l'esclave se libère. Le dieu est bien une figure de la protestation contre l'harmonie – la cohérence, la structure apollinienne –, protestation qui se retrouve à l'échelle phrastique avec le signe et le morcellement de la syntaxe classique, entraînant une insubordination, le refus du trop construit, de l'écrit savamment articulé, de la belle langue. Le latent manifeste la possibilité de surgissement de l'inconnu et du désordre. Mais un désordre qui ouvre sur la nouveauté, sur l'altérité: « c'est à l'intérieur de ce monde ainsi construit et artistement préservé que vibra la sonorité extatique des fêtes dionysiaques », « tout ce qui jusque-là valait comme limite, détermination de la mesure, se révéla alors apparence artistique: la "démésure" se révéla comme vérité⁵⁹ ». Au sein du discours et face aux autres signes de ponctuation (blanc apollinien notamment), à l'intérieur du *monde construit* régi par l'ordre phrastique du point, et culminant dans les récits du corps en excès, le point de latence se donne à lire comme le représentant scriptural de la dynamique dionysiaque.


59. Nietzsche F., (1928), 2004, p. 44.



CHAPITRE 4
INACHÈVEMENT ET TRANSGRESSION
VERS LES POINTS LIBERTINS

*Tout mode de la mise en scène du corps
dans un texte détermine un mode de la
« mise en corps » du texte lui-même.*

Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*



Dès les années 1630, on voit apparaître, dans le théâtre imprimé français, des séries de points qui permettent d'indiquer une interruption. Cette origine confère au point de latence une forte dimension littéraire, ainsi qu'un lien fort avec la question de l'oralité et du discours à la première personne.

La suite de points est au départ une simple convention typographique. Mais très vite, elle apparaît aux yeux des dramaturges comme un élément tout à fait providentiel pour introduire davantage de propos suspendus, de paroles coupées ; à tel point que son apparition semble avoir eu une influence notable sur l'écriture théâtrale, et au-delà, sur la conception même des échanges verbaux.

Mais le point de latence a véritablement été investi et transformé par les différents courants libertins du XVIII^e siècle, lesquels lui ont donné une dimension pérenne transgressive et satirique, le liant indissociablement à la pensée libertine. Altérant l'univocité du langage et jetant la suspicion sur la communication, l'insertion du latent intéresse des enjeux esthétiques autant qu'idéologiques.

I. LE COMÉDIEN TEXTUEL

Une convention libératrice: la suppression chez Racine et Corneille

Au XVII^e siècle, la valeur de latence est activée pour servir la monstration d'une interruption: la suite de points connaît immédiatement un véritable succès, si bien que, dans les années 1670, le texte de théâtre fait état d'une quantité non-négligeable de points successifs, dans la tragédie aussi bien que dans la comédie, la dernière manifestant cependant, dès les premières éditions, une nette prédilection pour le signe¹: la suite de points en suppression peut servir à intensifier l'effet comique et, dans une moindre mesure sans doute, le tragique, en soulignant notamment la folie irrémédiable des personnages.

1. L'analyse du théâtre de Racine proposée par Mickael Hawcroft montre que la fréquence du signe chez Racine est assez élevée: jusqu'à 59 occurrences pour *Les Plaideurs* (seule comédie racinienne). Hawcroft M., « Points de suspension chez Racine: enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, 2006, p. 317.

La ponctuation racinienne, concernant les points multiples, est très cohérente et tend à prouver que Racine ponctue avec attention ses textes (à moins d'admettre que les nombreux correcteurs et typographes aient tous fait preuve d'une incroyable constance). L'accroissement des usages indique que les dramaturges, désireux d'introduire plus d'interruptions syntaxiques, ont vu dans la suite de points une convention salutaire permettant de produire, sans ambiguïtés, des phrases inachevées. L'enjeu, linguistique, est aussi dramaturgique. La suite de points présente ainsi la possibilité d'activer plusieurs fonctions articulées autour de l'interruption. L'œuvre de Racine en offre de nombreux exemples ; soit le discours est interrompu par le locuteur (parole suspendue du fait d'un conflit intérieur) :

BAJAZET

Madame, ignorez-vous que l'orgueil de l'Empire....

Que ne m'épargnez-vous la douleur de le dire!

Soit il l'est par l'interlocuteur :

BAJAZET

Je vous doy tout mon sang. Ma vie est vostre bien.

Mais enfin voulez-vous....

ROXANE

Non, je ne veux plus rien².

2. Racine J., *Bajazet*, Acte II, scène 1, chez Pierre Le Monnier, 1672, p. 21, p. 24.

Ce second usage, privilégié par Racine, est soumis à certaines contraintes. Ainsi, l'interlocuteur qui coupe la parole doit être, selon les règles de vraisemblance, un personnage d'un statut social plus élevé et ayant autorité (il arrive que cela ne soit pas le cas, le dramaturge jouant avec cette règle pour renforcer un effet : héroïsme, défi).

La suite de points se pare, dès l'origine, de deux valeurs interruptives antithétiques qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer : le contexte ne permet pas nécessairement de déterminer si l'interruption est liée à un interlocuteur ou si elle est seulement le fait du locuteur lui-même. Les points multiples ne clarifient pas l'ambivalence et font ainsi office de didascalie équivoque.

La présence d'un signe traduisant immédiatement la coupure a uniformisé les représentations scripturales et a surtout permis de lever, pour le lecteur, d'éventuelles ambiguïtés. Mais cette présence semble avoir eu d'autres conséquences, bien plus intéressantes, sur la pratique des dramaturges eux-mêmes. Dès lors que l'utilisation de la suite de points devient plus conventionnelle, Corneille commence, par exemple, à insérer davantage d'interruptions dans ses dialogues³. L'introduction du ponctuant a donc eu une influence sur l'écriture, et plus largement sur la représentation des échanges dans le dialogue cornélien : dans les éditions ultérieures de ses premières pièces, Corneille revisite ses dialogues et réécrit plusieurs répliques en ajoutant

3. L'usage cornélien de la suite de points est croissant : *Horace* (1641) contient 3, 6 ou 7 occurrences selon les éditions, *Suréna*, dans les années 1670, en comporte 54.

des coupures supplémentaires (*Mélie* en comporte 15 en 1633 et 38 en 1663⁴!). Le dialogue évolue, apparaissant plus heurté, et, dans une certaine mesure, plus naturel; les personnages s'interrompent davantage depuis l'introduction du signe de suppression.

Existait-il une forme de réticence à introduire de l'interruption dans le discours, en raison de l'absence d'un signe conventionnel? La création de la suite de points aurait-elle alors libéré les scripteurs qui avaient le désir, depuis longtemps, d'imiter le spontané de la conversation et d'incorporer à leur dialogue plus de coupures et d'interruptions? Ce qui apparaît évident ici, c'est qu'un signe de ponctuation, au-delà de la codification, est un élément producteur de sens: il ouvre de nouveaux champs à l'écriture et, ainsi, peut influencer la création littéraire. Les points multiples sont la preuve de ce potentiel – dramaturgique – puisqu'ils ont pu faire évoluer, de façon prégnante, l'écriture; l'interruption discursive existait auparavant mais le signe a véritablement stimulé les usages et la réflexion autour des enjeux de la coupure, notamment en lien avec la question de la vraisemblance.

Théâtre du XVIII^e siècle: de la suppression à la suspension

L'expansion du signe se poursuit au XVIII^e siècle et le théâtre connaît alors une « inflation de points de suspension » notamment dans le drame bourgeois théorisé par Diderot; cette inflation est étroitement liée au « débat sur

4. Hawcroft M., « *Punctuating dramatic dialogue: Corneille's suspension points* », *Modern Language Review*, vol. 107, part. 1, January 2012, p. 132.

*l'expression linguistique de l'émotion*⁵ » qui oppose dimension logique et dimension affective du langage. Il s'agit de se défaire du discours construit pour mieux suggérer les failles énonciatives liées aux soubresauts des affects (colère, émotion).

DORVAL

(en colère... à Charles) Malheureux!... (à lui-même, en se mordant la lèvre & se frappant la poitrine) que je suis.....

CONSTANCE *(émue, ou plutôt d'un sang froid un peu contraint)*

Oui, je rêve... mais j'ai tort... la vie que l'on mene ici vous ennuie.....⁶

Les deux répliques témoignent bien du changement de fonction : il n'est plus question ici d'interruption mais d'auto-interruption provisoire dans le cours même de l'énoncé, soit l'usage en suspension. Chaque segment disjoint est marqué par l'emploi de la minuscule, qui participe de l'effet de continuité graphique. Diderot entreprend par ailleurs, illustrant sa démarche, de traduire une tirade d'*Iphigénie* en rédupliquant les syntagmes qu'il entrelace de points afin de rendre sensibles les mouvements convulsifs d'un sujet dépossédé de lui-même :

5. Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées, DRLAV*, n° 34-35, 1986, p. 80-81.

6. Diderot D., *Le Fils naturel, ou les épreuves de le vertu*, M. M. Rey, Amsterdam, 1757, p. 4, p. 5.

Barbares, arrêtez, arrêtez... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... c'est le sang... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... Ce dieu qui vous voit... vous entend... vous menace, barbares...⁷

Afin d'imiter le cri de la nature, Dorval coupe « les différentes phrases par une ritournelle plaintive⁸ » : les points multiples interviennent alors pour signaler le découpage et séparer les phrases selon un principe de construction fondé sur la répétition. L'informulé du latent devient l'attelage essentiel de ces courts syntagmes. Mais l'espace du latent a aussi une autre conséquence qui va de pair avec la conception du langage dramatique de Diderot. Le signe, introduisant du non-verbal (du virtuel, du non-réalisé), suggère l'inscription possible de la gestique là où la rigueur syntaxique de la tirade classique ne le permettait pas. Le corps semble faire irruption dans le texte.

Du fait de son inscription première au théâtre, le point de suspension est lié de façon indéfectible à l'oralité, introduisant dans l'écrit une forte charge affective, en tant qu'opérateur syntaxique de déconstruction du langage savamment articulé et en tant que révélateur énonciatif de la présence d'un sujet défaillant. La suite de points, se parant de valeurs suspensives et non plus seulement suppressives, inscrit textuellement du non-verbalisé qui permet d'écrire le « trouble ». Elle orchestre la séparation des

7. Diderot D., *Entretiens sur le fils naturel*, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1757), 1975, p. 1269-1270. Cité dans Mangueneau D., (1986), p. 80.

8. *Ibid.*, p. 1269.

mots, des syllabes et constitue le médium idoine pour faire apparaître le désordre, la violence du cri inarticulé de la passion, si chers à Diderot.

II. LE CONTRE-POINT ET L'INFINI

Contre-point

C'est réellement à partir du XVIII^e siècle que les usages se diversifient et s'accroissent⁹. Il est possible de comprendre l'inscription générique du point de latence à l'aune de ce genre oublié qu'est celui des ménippées qui reproduisent des « expériences limites », à la fois « dans les *comportements* de sujets – sexualité, obscénité » et dans « leur *langage* qui s'écarte des normes de communication » ; il s'agit d'un « discours fou » qui « procède par masque et par rire¹⁰ ». Ce discours qui dit les comportements de l'excès s'appuie, plus que les autres, sur les points multiples qui concentrent à eux seuls un nombre d'enjeux tout à fait emblématiques de préoccupations esthétiques, morales et politiques. Les anciens points de censure, trouant les textes libertins du

9. Comme le confirment les relevés d'Étienne Brunet sur le corpus *Frantext* : la progression est constante jusqu'en 1780 où apparaît nettement un point culminant, précédant une éclipse relative avant la reprise et la progression importante dès 1830 (Brunet É., « La langue française au XX^e siècle. Ce que disent les chiffres », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999, p. 720).

10. Kristeva J., « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction, à propos du *Neveu de Rameau* », *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'École normale supérieure de Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 154.

siècle précédent, deviennent une forme assumée de discours oblique et permettent, par une réappropriation ironique¹¹, une revendication idéologique.

Il est clair que les emplois émergents dans le récit, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sont particulièrement déterminants, dans la mesure où leurs enjeux se distinguent radicalement des précédents : il ne s'agit plus de mimer une oralité fictive dans une relation interlocutive. Le transfert du ponctuant de la parole vers le récit, véritablement inauguré au XVIII^e siècle, a non seulement influencé les usages mais aussi inversé le positionnement énonciatif, porté dorénavant du côté de la suggestion.

Il ne tiendrait qu'à vous d'en obtenir même à ma reconnoissance...¹²

Avant d'investir le champ littéraire, il s'agit de formuler quelques hypothèses permettant de mieux comprendre l'apparition, et la prolifération, du point de latence, ainsi que son association étroite à la pensée libertine.

De façon significative, les nouveaux usages coïncident avec un changement de statut du point, et l'émergence de la notion de phrase¹³. Au XVIII^e siècle, l'idéologie pré-

11. L'ironie s'inscrit aisément dans ce discours oblique que forme l'idéogramme du latent, mi-dire modalisant l'énoncé. On se reportera notamment à l'approche littéraire de l'ironie comme discours oblique (Hamon Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996).

12. Choderlos de Laclos P.-A.-F., *Les Liaisons dangereuses*, Durand Neveu, 1782, p. 135.

13. Voir à ce sujet les travaux essentiels de Jean-Pierre Seguin : *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, Peeters, 1993 ; « La langue française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Nouvelle Histoire*

gnante, qui repose sur une supposée perfection du langage, un idéal d'achèvement, entraîne un accroissement du rôle clôturant du point: ce dernier, dont les usages étaient jusque là assez libres, devient parfaitement hermétique et ne s'emploie désormais que pour marquer une fin véritable.

C'est donc dans ce contexte particulier, qui cherche à fixer la ponctuation, que l'élément en plusieurs points se développe, apparaissant alors comme un véritable contrepoint (syntaxique et donc idéologique). À mesure que s'affirme l'étanchéité du point, on constate la propagation d'un signe qui, disant la clôture impossible et le battement du sens, correspond au besoin de produire le pendant négatif du point: cet aspect constitue certainement l'élément le plus important de la valeur différentielle du signe (le besoin, le désir d'achèvement et d'accomplissement que symbolise le point devient, à travers l'usage du point de suspension, désir et revendication d'inachèvement). Les nouvelles potentialités de fragmentation du discours offertes par le signe permettent de transgresser une langue classique dont l'imaginaire est fondé sur la clarté, la logique et la raison; d'introduire également du mouvement et du désordre dans une langue fixée, immobilisée¹⁴, dont on a pu penser qu'elle était parvenue au point de perfection. Face à la rigidité et à l'absolutisme d'une époque

de la langue française, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999; « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 82, 1999.

14. Cohen M., *Histoire d'une langue: le français*, Éditions Sociales, (1947), 1973, p. 197.

où l'obsession de l'ordre domine les discours des grammairiens, le point de latence fait figure de frondeur.

Le signe dit bien le refus du figement, des formes et des codes établis, le refus d'une division structurante du discours. Jacques Dürrenmatt a ainsi montré à quel point le XVIII^e siècle éprouve le besoin de diviser et d'organiser les discours : « Distinguer sans fragmenter, ordonner sans forcer, compléter sans élider, présenter sans insister, équilibrer sans éparpiller sont donc les conditions *sine qua non* de la « tenue » du tissu textuel quel qu'il soit¹⁵. » En se développant contre cette idéologie (par la fragmentation, l'élosion, l'éparpillement) qui cherche à présenter et à délimiter clairement le monde, le signe se confronte à des formes ritualisées. L'usage croissant en supplémentation constitue alors un phénomène qui semble particulièrement signifiant au regard de la dimension anthropologique. La phrase peut être grammaticalement achevée, le sens continue de lui échapper. L'infini pénètre le discours. L'harmonie est ébranlée.

L'infini

Pour comprendre le point de latence, de sa naissance à aujourd'hui, il peut être intéressant de prendre en considération les bouleversements scientifiques et philosophiques des XVI^e et XVII^e siècles, lesquels ont considérablement modifié la pensée humaine, jusqu'à aboutir à une forme de révolution ou « crise de la conscience européenne ». On se souvient des propos d'Alexandre Koyré :

15. Dürrenmatt J., « Un problème de division », *Poétique*, n° 96, Seuil, 1993, p. 419.

L'homme, ainsi qu'on le dit parfois, a perdu sa place dans le monde ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée¹⁶.

Les représentations humaines abandonnent l'idée d'un monde clos pour se ranger à la conception de l'infinimentisation de l'Univers. Parmi les principaux changements, Koyré avance « la destruction du monde conçu comme un tout fini et bien ordonné, dans lequel la structure spatiale incarnait une hiérarchie de valeurs et de perfection » et, dans le même temps, « la substitution à celui-ci d'un Univers indéfini, et même infini, ne comportant plus aucune hiérarchie naturelle¹⁷ ». L'établissement d'un système héliocentrique et la conception d'un monde ouvert ont mis à mal l'ordre cosmique et provoquent une inquiétude fondamentale au cœur de la crise de conscience européenne. Considérant de telles mutations idéologiques et métaphysiques, il est possible d'envisager, sur un plan épistémologique, la naissance et le développement du point de latence comme un phénomène linguistique tout à fait symptomatique accompagnant et, dans une certaine mesure, traduisant la propagation de ces nouvelles conceptions du monde¹⁸. Certes,

16. Koyré A., *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, coll. « Tel », (1957), 1973, p. 11.

17. *Ibid.*

18. Des perspectives anthropologiques analogues ont pu être développées par Jacques Dürrenmatt (*Bien Coupé mal cousu*, PUV, 1998) sur le XIX^e siècle autour de la question de la liaison, de la couture (nouvelle façon d'envisager la liaison

de l'infinité de l'univers astral aux infinitésimaux trois points, le grand écart ne peut être plus acrobatique. Mais les modes de structuration de l'écrit et de la pensée ne sont-ils pas les reflets d'une présence particulière au monde ?

C'est véritablement à la fin du XVII^e siècle que les découvertes coperniciennes et galiléennes commencent à se répandre ; le signe, lui, est de plus en plus utilisé à cette même époque, avant d'envahir les œuvres des Libertins du XVIII^e siècle. Mais avant d'être cet idéogramme accompagnant le second libertinage (inscription du corps, de l'extase mais aussi jeu avec la censure), il peut être perçu comme un signe libertin inscrivant dans le langage la trace d'un questionnement, d'une profonde remise en cause idéologique. En synthétisant les enjeux évoqués précédemment, plusieurs aspects, faisant des points de suspension une traduction langagière de cette crise de conscience, peuvent entrer en ligne de compte :

– Le signe permet d'infinir la phrase et inaugure le passage de la clôture marquée par le point à l'infinitisation. Il propose désormais une alternative au point final. À l'absence de limites de l'univers répond l'absence de clôture syntaxique ;

dans le discours comme manifestation syncrétique d'une mauvaise couture de l'histoire) mais aussi suggérées par Henri Meschonnic pour le XX^e siècle : « en quoi la *nouvelle typographie* n'est pas sans analogie avec la *nouvelle philosophie* : une même bascule dans une rationalité à deux termes précipite la théologie du signe monosémique dans le pas du sens multiple, de la raison dans la déraison, de l'espoir dans le désespoir. Fermeture du blasphème qui croit en sorti. Crise et force de la métaphysique » (Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 331)

– Il permet également d’infinir le sens et peut se lire comme la marque d’un doute profond, métaphysique. Le XVII^e siècle se voit contraint de réenvisager, sinon de rejeter, les conceptions fondées sur l’harmonie, la perfection, le sens, la fin, l’ordre. Idéologiquement, les croyances sont ébranlées. De là l’emploi d’un contre-point, d’un signe créant une phrase imparfaite, un sens imparfait ;

– S’introduisant en tous points de la phrase, il permet également de s’affranchir d’une certaine hiérarchie syntaxique et de l’articulation logique de l’énoncé, perturbant ainsi l’ancienne harmonie phrastique ;

– Enfin, le signe se donne à lire comme une marque de subjectivité face à l’objectivité du point et fait écho à cette subjectivité radicale qui vient supplanter l’objectivité rationnelle fondée en partie sur un système clos et géocentré.

La naissance du signe, à point nommé, coïncide ainsi avec un important bouleversement des conceptions et des représentations humaines : de la clôture à l’ouverture, de l’harmonie au désordre, de la perfection du sens à l’évanouissement du sens... L’usage en supplémentation dit bien la prise en compte de l’infini humain qui est cet interminable syntaxique et sémantique : l’absence de clôture phrastique. Le développement de ce type d’emploi – en osant un néologisme : un *philatélie*, soit un goût prononcé pour l’inachevé – peut se comprendre comme la traduction d’une remise en cause généralisée. Signe libertin, le point de latence inscrit dans la phrase un questionnement des limites, une humilité du savoir (voire une angoisse, face aux affres de l’infini), un doute idéologique.

Le brouillage du monde et le brouillage du sens se matérialisent dans le langage.

Contre le prêt-à-penser du point, signe objectif, rassurant, forclusif, le point de latence réintroduit l'indécision du monde dans la phrase et invite à repenser les frontières et, de fait, l'ordre établi. Le « rêve de totalité » était « prométhéen », affirmant « la puissance de l'homme sur la nature, de l'esprit sur la matière » ; « l'inachevé, à l'inverse, est régression vers le chaos élémentaire¹⁹. » Déconstruisant l'articulation syntaxique traditionnelle en instaurant de multiples brisures, prolongeant par un battement de sens la phrase autrefois circonscrite et rassurante, introduisant un langage du corps prenant le pas sur le discours de la raison, le point de latence apparaît comme le signe libertin par excellence, idéogramme d'une parole masquée orientée vers la remise en cause de l'ordre social, vers le doute ontologique, mais aussi d'une libération et d'une érotisation du discours (*réticencia* ou dire en-deçà, dire au-delà, derrière l'érotique-voilé).

III. L'INDICIBLE (EXTASE ET CENSURE)

Dans la littérature libertine du XVIII^e siècle, le signe est souvent employé avec une grande fréquence²⁰.

19. Godin Ch., *La Totalité*, tome 4, Champ Vallon, 1997, p. 128.

20. Le relevé qui suit s'appuie sur la base de données *Frantext*.

Titres	Auteur	Année	Nombre de mots	...
<i>Le Sopha</i>	Crébillon	1742	87 795	114
<i>Les Bijoux indiscrets</i>	Diderot	1748	104 912	423
<i>Le Paysan perversi</i>	Rétif	1776	271 306	1 660
<i>Le Libertin de qualité</i>	Mirabeau	1783	49 199	951
<i>Justine ou les malheurs de la vertu</i>	Sade	1791	138 279	460

Une telle fréquence dans les œuvres de Rétif, de Sade ou encore de Mirabeau semble particulièrement significative. À titre de comparaison, des romans contemporains célèbres comme *Manon Lescaut* (1731), *La Vie de Marianne* (1745) ou *Paul et Virginie* (1787) ne comportent, respectivement, que 6 occurrences pour 73 499 mots, 48 occurrences pour 246 403 mots et 22 occurrences pour 46 124 mots. Ce relevé, qui n'a certes pas la caution de l'exhaustivité, permet toutefois de se faire une idée de la présence massive du signe au sein d'un courant littéraire dont les ambitions esthétiques et idéologiques présentent un certain nombre de points de convergence.

Une présence aussi importante de l'idéogramme se comprend tout d'abord par une radicalisation de l'usage « sensible » du signe. Il inscrit textuellement l'extase qui vient prendre à défaut le langage :

La littérature libertine met en jeu le dérèglement de la langue au point où le sujet disparaît, où la raison balbutie.

« Quel plai... ai... ai... ai... sir! »

Le mot se décompose.

La musique sous la langue revient.
La jouissance est là²¹.

Le signe intervient surtout en suppression et en suspension afin de signifier l'intervalle – dans lequel vient se loger le temps de la jouissance physique – qui sépare le discours de sa verbalisation. Dans l'extase, comme le dira plus tard Georges Bataille, « ce qui n'est pas utile doit se cacher (sous un masque)²² ». Le masque est ici celui des points de suspension, signe *hypocrite* assurant la pantomime du langage du corps entre les mots.

Va, mon ami... va... foutre... Ah!... ah!... Va fort!... Ah!...
bougre!... Ah! que tu fais bien ça...²³

Ouf! qu'est-ce là? je suis.... je suis perdue,
Haï, haï, je n'en puis plus... Paix donc....
Cela me tue...²⁴

La poétique du corps subissant « la foudre du plaisir²⁵ » peut se traduire par la fragmentation (ici injonctions et

21. Wald-Lasowski P., *Dictionnaire libertin*, Gallimard, 2011, p. 15.

22. Bataille G., « Méthode de méditation », *Œuvres complètes*, vol. 5, Gallimard, (1947), 1970, p. 196.

23. Mirabeau H.-G., « Ma conversion », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, P. Wald-Lasowski (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1783), 2005, p. 988.

24. Anonyme, *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, 1787, reproduit dans Taylor institution, University of Oxford, 1992, p. 52.

25. Nerciat A.-R., *Féliciou ou mes fredaines II*, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, (1772), 2005, p. 709.

interjections) et se marquer par le point d'exclamation et par la suite de points. Le discours articulé se délite; l'ordre du discours est mis à mal; le physiologique vient prendre le pas sur le langage de la raison. De poétique l'usage se fait alors politique en tant qu'il réalise un affranchissement dans la langue inhérent à la contestation libertine des valeurs et des règles établies. L'emploi du ponctuant au XVIII^e siècle fait ainsi état d'un glissement très significatif, de l'usage originel marquant la transgression de la clôture phrastique à la transgression généralisée.

La suite de points est également présente dans les cas de censure: ce type d'intervention contribue très certainement à renforcer l'imaginaire libertin et transgressif du signe. Ainsi, les premières occurrences de points multiples dans le récit se rencontrent dans les textes libertins du XVII^e siècle, en lieu et place des références bibliques: dans l'édition posthume de 1657 de l'*Histoire comique* de Cyrano de Bergerac, des termes ou des passages entiers, explicitement religieux, sont remplacés par une suite de points:

Par bonheur ce lieu estoit comme vous le sçaurez bien-tost. . . .
 Ainsi vous pouvez bien juger que sans ce hasard je serois
 mille fois mort²⁶.

26. « Par bonheur, ce lieu était comme vous le saurez bientôt, le Paradis terrestre, et l'arbre sur lequel je tombai se trouva justement l'Arbre de vie. Ainsi vous pouvez bien juger que [...] ». Cyrano de Bergerac S., *Histoire comique: contenant les états et empires de la Lune*, Charles de Sercy, 1657, p. 29.

Les points multiples peuvent également être adjoints à la première lettre de termes désignant de façon crue ou argotique les organes génitaux, ce qui les associe étroitement au corps (sexué) :

Ces petits c.... dont l'on fait fête,
Où le v. ne met pas la tête,
N'assouvissent point mon désir:
J'aime les c... de belles marges,
Les grands c.... qui sont gros et larges
Où je m'enfonce à mon plaisir²⁷.

Ces occurrences, qu'elles soient le fait de la censure ecclésiastique ou plus largement morale, façonnent un imaginaire libertin du signe, en l'assimilant à la transgression. En s'appuyant sur cet usage originel, la littérature libertine du XVIII^e siècle, sentant tout ce qu'elle pouvait tirer d'un élément marqué au sceau du sacrilège, a récupéré et accru les enjeux subversifs de la libre-pensée, entre blasphème, érotisation discursive (voiler pour mieux révéler) et décentrement idéologique (langage du corps). Les points multiples, auparavant stigmates de l'œuvre censurée, deviennent les marques emblématiques, revendiquées, d'un discours qui se confronte aux limites.

L'usage dans les paroles rapportées, conséquence directe de l'usage originel théâtral, se développe massivement à cette époque: Crébillon fils emploie essentiellement

27. Anonyme, « Le goût bizarre », *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, 1787, reproduit dans Taylor Institution, University of Oxford, 1992, p. 54.

les points multiples dans leur fonction première d'interruption²⁸, Diderot privilégie les paroles rapportées et la démarcation énonciative, Scarron également, mais de façon plus économe. Dès lors, qu'en est-il de leur usage dans le récit? Rares sont les auteurs qui ont pensé à introduire le point de suspension en dehors des dialogues. Rétif est l'un de ceux-là; accompagnant souvent le pathos (les larmes), participant du style « sensible », les points de latence surgissent dans le récit :

Enfin il aperçut son père, appuyé contre un jeune arbre planté par Edmond lui-même, une main sur son front, de l'autre essuyant quelques larmes...²⁹

Dans son roman épistolaire, Laclos fait intervenir la suite de points dans le mécanisme de séduction et de frustration lié au temps différé de la réception. Le signe apparaît fréquemment afin de mimer, dans le rapport interlocutif, la distance qui sépare le scripteur du lecteur :

J'en suis dans une fureur Eh bien? vous ne devinez pas encore? Oh! l'esprit lourd³⁰!

28. « Je me souviens... Madame, interrompt-il, en poussant cela [...] », « Si vous le vouliez même, continuai-je... Non, assurément, interrompt-elle, je ne veux rien. », Crébillon fils, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Garnier-Flammarion, (1736), 1985, p. 191, p. 205.

29. Restif de la Bretonne E., *La Vie de mon père*, Garnier Frères, (1779), 1970, p. 21.

30. Choderlos de Laclos P.-A.-F., *Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société & publiées pour l'instruction de quelques autres*, Durand Neveu, 1782, p. 25.

Le point de suspension participe du jeu de l'attente, du jeu de dupe également, dans une mise en scène articulée autour du temps de latence. Il séduit au sens où il conduit à l'émetteur et illustre ainsi le jeu de manipulation.

L'insertion dans le récit constitue un infléchissement des usages absolument déterminant. Dans une telle perspective, l'œuvre du Marquis de Sade, paroxystique à bien des égards, apparaît dans toute sa singularité, à travers le souci manifeste d'exploiter toutes les potentialités du signe en plusieurs points: s'il existe dorénavant de véritables études stylistiques sur cette œuvre, jamais le rôle de la ponctuation n'a été envisagé. Or l'auteur, qui n'a que faire de la ponctuation, introduit pourtant avec un soin tout particulier les suites de points et ce, bien davantage que ses contemporains, dans le récit (en supplémentation), à la première et à la troisième personne. Ce faisant, il façonne un usage novateur du signe de ponctuation tout à fait représentatif de l'évolution qu'il fait subir au courant libertin: suppression et suspension inscrivent le plus souvent un sujet dépossédé de lui-même et de son discours; la supplémentation sadienne, tout en pastichant le style sensible, organise le glissement du pathétique au cynique et de la dépossession à la domination qui exhibe, *a contrario*, un sujet en tous points maître.



IV. DE LA DÉPOSSESSION À LA DOMINATION :
INSTRUMENTS SADIENS

Au milieu de ses contemporains, le Marquis de Sade fait très certainement figure de précurseur et apparaît comme l'un des tous premiers à avoir saisi le potentiel du point de latence. Ainsi son usage n'est absolument pas conventionnel. Dans le manuscrit des *Infortunes de la vertu*³¹, l'auteur, qui utilise par ailleurs assez fréquemment l'élément dans les paroles rapportées, comme démarcation énonciative, introduit de façon régulière ce dernier dans le récit à la troisième personne :

.. **la route fut epineuse**, .. on n'en doute assurément pas, c'est par l'apprentissage le plus honteux et le plus dur, que ces demoiselles la font leur chemin (p. 6)

Ce fut ici ou la malheureuse Juliette [...] osa se livrer à **la coupable pensée d'abreuger les jours de son mari** .. (p. 9)

L'usage singulier du Marquis de Sade – et ce, comme le révèle le manuscrit, jusque dans la forme graphique du signe auquel il attribue tantôt deux, tantôt trois points,

31. Manuscrit de la première version du récit, transcrit, avec un respect scrupuleux de la ponctuation originale, par J.-Ch. Abramovici : Sade D.-A.-F., *Les Infortunes de la vertu*, Présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici, Zulma, Bibliothèque Nationale de France, CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995.



non sans une certaine cohérence³² – révèle un changement majeur. Alors qu'il ne se préoccupe absolument pas de ponctuation, notamment du point, quasi inexistant dans le manuscrit, Sade apporte un soin particulier à l'introduction de ce double ou triple point qui apparaît comme un prolongement sémantique propre à créer ou à renforcer des effets de sens, telle cette occurrence du signe double encadrant le syntagme « .. la route fut épineuse .. », très représentatif des enjeux sadiens, ou encore celui prolongeant « la coupable pensée » (« d'abreuger les jours de son mari .. »). Par ailleurs, l'emploi de la forme en deux ou trois points, à la suite d'un énoncé complet, indique à elle seule un changement important : la réduction de la propriété matérielle de l'élément accompagne le nouvel usage, dans la mesure où la forme graphique la plus répandue au XVIII^e siècle était encore la suite de quatre points, marquant l'interruption syntaxique et sémantique. L'infléchissement discursif produit par certains auteurs se double d'un infléchissement formel, graphique.

L'évolution du libertinage sous l'influence sadienne s'accompagne d'une évolution significative des emplois : l'auteur des *Infortunes de la vertu*, amenant à son paroxysme

32. Au point de vue du signifiant graphique, sans qu'il y ait à proprement parler de régularité dans l'usage, on constate une tendance à introduire deux points dans le récit et trois points dans le discours rapporté. Une occurrence de cinq points apparaît au cours d'un échange : « pourriés vous mexpliquer non c'est la notre secret » (p. 85). La présence d'un nombre de points plus élevé dans un usage prototypique – puisqu'il y a vraisemblablement interruption ou effet d'interruption ici – laisse penser que la réduction du nombre à deux ou trois points du signifiant graphique accompagne bien d'autres enjeux.

la perversion dans le courant libertin aux dépens de la séduction, introduit un usage du signe de ponctuation tout à fait symptomatique de ce changement. Ce dernier ne sert plus uniquement à traduire les affres de la passion et le langage désarticulé, sous le coup d'une dépossession de soi, devient l'élément adjoint qui dit au contraire la parfaite maîtrise de la parole, la domination totale. En ce sens, il est parfaitement révélateur de ce courant littéraire apparu vers 1750, et qui se comprend « comme un jeu de société aristocratique où rien n'est aussi compromettant que l'amour-passion », « où s'exprime le souci de l'amour-propre et de la domination de l'autre autant que celui du plaisir physique³³ ».

La suite de points devient, par un glissement de sa fonction vers la connotation, un élément du récit qui instaure un surplomb et une distance, dans le sens d'un soulignement manifestant une forme de délectation perverse. Elle apparaît alors, pour reprendre une expression de Marcel Hénaff, comme une forme « d'insistance oblique³⁴ ». Une correction apportée dans le manuscrit de la première version, avec l'ajout suscrit du signe, dit assez bien les fonctions conférées au signe :

l'objet essentiel est de ne jamais rien refuser et de tout prévenir
 l'objet essentiel est de ne jamais leur rien refuser ... de les prévenir surtout (p. 78)

33. Peeters K., Viala A., « Libertinage », *Dictionnaire de littéraire*, PUF, 2002, p. 330.

34. Hénaff M., *Sade. L'invention du corps libertin*, PUF, coll. « Croisées », 1978, p. 16.

L'introduction des points en lieu et place de la coordination va dans le sens d'un écartèlement de l'organisation phrastique mais aussi d'un renforcement, d'une exacerbation sadique que l'ajout de l'adverbe « surtout » vient confirmer. La saturation sadienne – catalyse analysée par Barthes³⁵ – passe aussi, et paradoxalement, par ces espaces d'évitement du langage; après avoir épuisé le dire (le tout dire), le signe permet de signifier qu'il est encore possible de dire (autrement).

L'idéogramme du latent, qui intervient aussi bien dans le discours des victimes (dépossession) que des bourreaux (domination), vient s'ajouter au tout dire du corps libertin : sursignifiant, il est instrumentalisé pour produire l'effroi. Soit la scène vide produite par les points sera évoquée par la suite avec force détails (auquel cas l'élément ponctuant, jouant de la prétérition, participe évidemment de la saturation), soit, dans de plus rares occurrences, elle ne l'est pas et l'espace en points multiples devient le lieu de la verbalisation impossible. Si Sade dit tout, jusqu'à l'extrême violence, qu'y a-t-il derrière ces points? Ni elliptiques, ni catalytiques, les points de latence participent de la saturation de l'espace et créent une surenchère en exacerbant l'horreur, de l'ordre de l'excès absolu, indicible, « seulement imaginable à la limite des mots³⁶ ». Un phénomène significatif qui rejoint le commentaire de Michel Foucault : « Sade parvient au bout du discours et de la pensée classiques. Il règne exactement à leur limite³⁷. »

35. Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.

36. Hénaff M., (1978), p. 93.

37. Foucault M., *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 224.



L'examen des deux versions ultérieures³⁸ du conte révèle des changements majeurs et significatifs dans l'emploi des points multiples. La majorité des occurrences précédemment citées a disparu et d'autres font leur apparition :

Justine en larmes va trouver son curé; elle lui peint son état avec l'énergique candeur de son âge... Elle était en petit fourreau blanc³⁹.

douée d'une tendresse, d'une sensibilité surprenante, au lieu de l'art et de la finesse de son aînée, elle n'avait qu'une ingénuité... une candeur, qui devait la faire tomber dans bien des pièges⁴⁰.

Ces deux occurrences sont assez représentatives de l'évolution des emplois. La suite de points intervient désormais à la suite d'une évocation des traits de caractère des protagonistes, afin de mieux ironiser sur le poncif de la « candeur » ou de l'« ingénuité », tout en surlignant le contraste et la dimension perfide du « piège » qui ne manque pas de se refermer sur les plus innocents. Le mouvement d'une *Justine* à l'autre est bien celui d'« une plongée progressive dans le sadisme⁴¹ » ; le signe de ponctuation est désormais aux deux extrémités, du côté de

38. Les versions ultérieures se caractérisent en outre, comme l'a bien montré A.-M. Laborde, par des effets de mouvement, de dynamisme et d'accélération, liés à l'emploi du présent, du style direct et à l'utilisation de phrases courtes (Laborde A.-M., *Sade romancier*, La Baconnière, 1974, p. 51).

39. Sade D.-A.-F., *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1791), 1995, p. 135.

40. Sade D.-A.-F., *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1799), 1995, p. 397.

41. Gailliard M., *Le Langage de l'obscénité*, Champion, 2006, p. 44.



l'excès (de cruauté, de candeur) : l'exacerbation de l'anti-thèse est très nette dans la troisième version :

Ici l'égarément du libertin était à son comble : ses fougueuses passions venaient de briser tous les freins...

sur ce corps inanimé... sans défense⁴²

C'est donc très certainement à Sade qu'il faut en revenir pour interroger et comprendre certains emplois tout à fait novateurs. Ce dernier, qui effectue un usage fréquent et singulier du signe, porté sur l'art de la suggestion, est sensible également à sa dimension physiologique dans l'écriture. On note par exemple l'intervention récurrente de la suite de points en présence de l'idée de frémissement (en amont ou en aval) :

le pere clement etoit un hom de quarante cinq ans dune grosseur enorme, d'une taille gigantesque d'un regard farouche et sombre le son de sa voix dur et rauque, et dont l'abord me fit **frémir** bien plus quil ne me consola ... un **tremblement** involontaire me saisit alors (p. 63)

antonin s'approche de moi .. je **fremis** (p. 82)

On le voit, les points de suspension sadiens, lorsqu'ils ne viennent pas souligner le pathos et l'horreur, semblent ménager un espace de frémissement que le lecteur peut

42. Sade D.-A.-F. (1799), p. 464-465, p. 466.

investir. Ainsi, « la peau du texte » frémit à l'unisson de celle du corps⁴³.

Un autre fait remarquable est la fréquence, au sein de la même œuvre (*Les Infortunes de la vertu*), de l'interjection « hélas » suivant immédiatement l'intervention des points multiples (sur sept occurrences de l'interjection dans l'œuvre, cinq sont précédées d'une suite de points); en voici deux exemples :

cette femme m'aimoit autrefois, pourquoi donc me repousse telle
aujourd'hui, .. **hélas** c'est que je suis orpheline et pauvre .. (p. 5)

j'écrivis une lettre aussi touchante que je le pus .. **hélas** elle ne
l'étoit que trop (p. 52)

Il existe bien une dimension déceptive dans l'usage du Marquis, l'idéogramme du latent ne servant que le jeu d'une sustentation sadique précédant l'inéluctable déconvenue⁴⁴. À

43. Pour Marcel Hénaff, au contraire, « La peau du texte, comme celle du corps, est sans frémissement émotionnel, sans lapsus, sans signification cachée », Hénaff M., (1978), p. 63.

44. Une telle perspective est d'ailleurs confirmée par le constat d'une certaine récurrence de l'adversatif « mais » à la suite des points :

« et ne la sacrifions pas a nos plaisirs ... **mais** les passions ont un degré » (p. 27);

« une extravagance qui n'eut jamais rien d'egal .. **mais** au moins ce n'est pas un crime » (p. 34);

« cette malheureuse passion qui la devorait .. **mais** l'amour est un mal dont on puisse guerir » (p. 37);

« et de la delivrer le plutot possible du monstre qui conspirait contre ses jours ... **mais** cet abominable crime devoit se faire » (p. 44);

« nous le jurames .. **mais** le gardien ne se contenta point de cette promesse » (p. 97).

n'en pas douter, les points multiples sont l'un des instruments du rituel sadien, produisant une invitation vers un ailleurs du langage. Ils maintiennent un temps au bord du gouffre... pour mieux *engouffrer* par la suite⁴⁵. La latence sadienne, éminemment déceptive, ouvre chaque fois un nouveau palier sur « l'abîme », motif emblématique de l'auteur⁴⁶.

Les interventions des points multiples introduisent dans la linéarité le cahot d'un cheminement déceptif, matérialisant le processus de déniement face au réel, telles les étapes successives d'une atroce et inexorable catabase. Elles traduisent de façon sommaire l'ensemble du parcours accompli par une héroïne « guidée par un principe de dévotion si funestement trompée » et soulignent ainsi le chemin qui a entraîné la perte des illusions. Stigmate de l'expérience douloureuse, la suite de points invite, sur un mode rétrospectif, à reconsidérer l'ampleur de la durée écoulée, en permettant le rapprochement de deux états que l'ensemble du récit a rendu antithétiques. Et devient ainsi proprement « signifiante », si l'on s'en tient à l'acception donnée par Roland Barthes à ce mot : « c'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement⁴⁷ ».

45. Il est possible, afin de comprendre un tel emploi, d'opposer l'usage en amont de l'adverbe « hélas » : « Hélas... ». La présence du signe, postposée, est de nature tout à fait différente. Très certainement du côté de l'empathie, de la compassion. L'usage en amont introduit, à l'opposé, un suspens qui aboutit toujours au déceptif, rendant la chute d'autant plus cruelle.

46. Voir par exemple Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*. Sade, Gallimard, 1993.

47. Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 82.



CHAPITRE 5
INFORMULÉ ET LABILITÉ
ÉCRIRE L'AILLEURS

*La logique, la morale, c'est vite dit;
Mais! Gisements d'instincts, virtuels paradis,*

*Nuit des hérédités et limbes des latences!
Actif? Passif? Ô pelouses des Défaillances*

*Tamis des pores! Et les bas-fonds sous marins,
Infini sans foyer, forêt vierge à tous crins!*

Jules Laforgue, *Complaintes*

Si le XVIII^e siècle peut être considéré comme le point de départ d'une montée en puissance du point de suspension, au sein du courant libertin, c'est véritablement au XIX^e siècle que l'on assiste à un accroissement sensible des usages: le signe devient, dans un premier temps, l'élément privilégié du romantisme, afin de transcrire la part émotive qui échappe au langage. Le second temps de cette croissance des usages commence de façon plus spécifique à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en lien avec l'émergence du naturalisme et prend de l'ampleur à la fin

du siècle où le signe se retrouve dans de nombreux romans (Verne, Mirbeau, Loti...).

Invitant l'ailleurs et l'autre à s'inclure dans le langage, le point de latence permet d'altérer le discours et de créer un effet d'ailleurs¹, un effet d'altérité. Ainsi, des aspirations romantiques aux ambitions naturalistes, en passant par l'atrocité frénétique et l'inconscient symboliste, se comprend la présence massive d'un signe introduisant l'appel du virtuel, qui est celui de l'informulé lié à l'expressivité, à l'intensité, à l'indicible.

I. EXIL ROMANTIQUE ET EXCÈS FRÉNÉTIQUE : L'INTENSITÉ

C'est donc, *a priori*, à un prolongement et à un ajustement de l'imaginaire libertin du signe que se livre d'abord le courant romantique, lequel y voit le moyen de traduire l'inexprimable, de signifier l'ineffable de l'émotion. Le signe de ponctuation devient, « parce qu'il autorise toutes les lacunes, tous les mystères, le signe par excellence de l'effusion sentimentale » et « les romantiques, avides de produire une littérature nouvelle, héritent ainsi d'un signe qui semble tout indiqué pour leur quête d'expressivité lyrique et pour leur mise en cause de la littérarité du langage² ». Par-delà le renversement de l'imaginaire qui voit le signe, matérialiste, inscrivant le corps de chair dans le texte, deve-

1. Bikialo S., « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004, p. 30.

2. Dürrenmatt J., *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, PUV, 1998, p. 39.

nir celui d'un au-delà plus immatériel, demeurent certains traits caractéristiques qui laissent entendre une forme de permanence dans l'appréhension du signe. L'introduction d'un idéogramme du langage à l'état latent dit toujours la contestation de l'univocité du discours par la confrontation au virtuel. Ici, la contestation témoigne d'une conception proprement romantique, qui considère la langue inapte à traduire la complexité du sentiment et des émotions. Ce faisant, la présence du signe est toujours le reflet d'une quête d'expressivité et le symbole d'une recherche du nouveau, dans un discours remettant en cause la trop grande littérarité de l'écrit.

Exhibant la défaillance du langage face à l'intensité, le signe apparaît comme le sceau de l'intensité elle-même. Cette fonction discursive est parfaitement investie par les tenants du « genre frénétique » à l'aube des années 1820, avatar du roman noir théorisé par Nodier. Ce qui caractérise en premier lieu les œuvres réunies sous cette appellation est la recherche de l'intensité : la ponctuation expressive (points d'exclamation et de suspension) abonde. Hugo, dont les premiers romans semblent pouvoir être rattachés à ce cadre générique mouvant, en est une parfaite illustration. Ainsi, *Han d'Islande*, ce très court roman, compte plus de points de suspension (221) que n'importe lequel des romans-flueves ultérieurs, tels *Les Misérables* (197), *L'Homme qui rit* (46) ou encore *Notre-Dame de Paris* (124).

Le genre frénétique, et l'affectation ponctuante qui le caractérise, correspond indéniablement à un effet de mode. Balzac, sarcastique, résumait cette tendance à la sensibilité exacerbée, à la convulsion, aux délires, en ces

termes : « 1830 était l'époque à laquelle tout auteur faisait de l'atroce pour le plaisir des jeunes filles³. » Le point de latence se lie à la poétique de l'horreur : « j'arrivai... j'arrivai... tous les sépulcres étoient ouverts... tous les morts étoient exhumés...⁴ »

Très attentif à la dimension visuelle, Nodier propose des variations graphiques de points multiples particulièrement signifiantes, qui participent d'une « esthétique du choc⁵ ». Il n'est donc pas étonnant de voir l'énoncé, dans une scène de décapitation narrée par la victime elle-même, se désolidariser – à l'image de la tête – avec l'insertion d'une suite en cinq points :

Je ne fus tiré de cette angoisse que par une commotion terrible :
ma tête étoit tombée..... elle avoit roulée, rebondi sur le hideux
parvis de l'échafaud⁶.

Hugo, dans *Quatre-vingt-treize*, réserve aussi l'usage du point de suspension au moment de la décapitation : de façon remarquable, l'unique occurrence du signe dans le récit intervient à la fin, au moment où tombe le couperet :

3. Balzac H., « Avis au lecteur », *L'Élixir de longue vie*, cité par Émilie Pézard, « Le genre frénétique, une poétique de l'intensité », *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, *La Licorne*, n° 96, Briand M., Camelin C., Loulé L. (dir.), PUR, 2011, p. 212.

4. Nodier Ch., *Smarra ou les Démons de la nuit. Songs romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 97-98.

5. Milner M., *Le Romantisme*, tome 1 (1820-1843), Arthaud, 1973, p. 120.

6. Nodier Ch., « L'Épode », (1821), p. 113.

On le coucha sur la bascule, cette tête charmante et fière s'emboîta dans l'infâme collier, le bourreau lui releva doucement les cheveux, puis pressa le ressort, le triangle se détacha et glissa, lentement d'abord, puis rapidement ; on entendit un coup hideux...⁷

Existe-t-il un lien entre le point de suspension et la guillotine, entre la parole coupée et la tête coupée ? Après l'exécution de Louis XVI, les *ultima verba* du monarque sont achevées par un point dans les comptes rendus républicains quand les royalistes choisissent de marquer l'interruption par les points de suspension, « laissant la marque d'un non-dit développer ses suggestions⁸ ». Si le point des révolutionnaires, à l'image du couperet de la guillotine, achève définitivement le verbe royal, le point de suspension des royalistes, qui acquiert une valeur « sublime », apparaît au contraire comme une arme de subversion, ultime geste de contestation : la lame est tombée mais la parole perdure, le verbe divin reste là. La virtualité d'un discours introduite par l'idéogramme, qui vient contester la réalité de la guillotine, confère une forme de dimension critique au signe du latent.

Les points multiples, abondants dans le genre frénétique, produisent des intervalles dans le mouvement continu de lecture, qui intensifient les motifs de l'atrocité. Cette tendance va parfois, chez Nodier ou Borel, jusqu'à la ligne de points, laquelle apparaît comme une sorte

7. Hugo V., *Quatre-vingt-treize*, Lévy, 1874, p. 307.

8. Anecdote rapportée par Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, 1987, p. 87-90.

d'exemplification de l'écriture linéaire, mimant souvent une verbalisation impossible :

– Hélas! hélas! C'est mal, Bertholin!...

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Maintenant, mon ami, tu vas me dédaigner, tu vas me repousser, tu ne voudras plus pour compagne d'une fille si peu fidèle à son devoir, d'une fille sans honneur⁹?

Entre les occurrences « standards » en trois ou quatre points et la ligne de points, Nodier utilise également des occurrences de sept ou neuf points, qui introduisent des espacements conséquents, en des endroits proprement signifiants et permettent une gradation dans l'intensité.

Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées..... Paix!.....¹⁰

s'il me lance à l'extrémité d'une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l'œil même craint de sonder..... Paisible, je frappe le sol¹¹.

9. Borel P., « Was-ist-das? », *Champavert. Contes immoraux*, Renduel, 1833, p. 61.

10. Nodier Ch., « Prologue », (1821), p. 11.

11. Nodier Ch., « Le Récit », (1821), p. 30.

Les séries conséquentes de points sont réservées à des moments singuliers. Du fait de leur amplitude, elles proposent des espacements qui permettent d'intensifier visuellement certains motifs, traditionnels, comme ceux associés au temps, à la rêverie, au suspens, au vague ; ou des motifs proprement frénétiques, à commencer par celui du gouffre, de l'abîme, du précipice. La présence à la reprise, dans les deux occurrences, du substantif « paix » ou de l'adjectif « paisible », suppose d'ailleurs une forme de folie associée à cette invasion de l'informulé en pointillés dont l'hypertrophie devient, de façon presque redondante et ironique, une caractéristique graphique, expressive, du genre frénétique : traces d'une énonciation à mi-chemin du verbe et de l'image, du lire et du voir¹², les points multiples constituent sans doute ce qu'il serait possible de nommer « un style graphique » du genre frénétique.

Du point de vue plus global de la poétique romantique, le point de latence permet de traduire sans les nommer les états vacillants de l'âme tourmentée et illustre « le repli de la littérature sur l'intériorité d'un sujet sensible¹³ ». Élément de l'expression du trouble, problématisation de la verbalisation et de la communication, le signe devient le symptôme d'une nouvelle dimension réflexive de la littérature, dorénavant tournée vers l'intériorité. Intimement

12. Pour Nodier, le voir remplacera l'écrit, ce qu'il cherche d'ailleurs à mettre en œuvre dans *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, où l'image vient s'insérer dans le fil continu du texte (Christin A.-M., *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », p. 125-141).

13. Lignereux C., Piat J., « "Tricher la langue?" », *Une Langue à soi. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 7.

lié à l'expression d'un « je » et des affects, signalant un discours intériorisé, il ouvre logiquement sur l'existence d'un langage de l'intériorité et se propage dans le discours endophasique¹⁴. Ainsi, il est peut-être permis de considérer qu'en introduisant dans le langage une forme d'ailleurs discursif, en faisant intervenir un autre versant du langage, le point de latence évoque aussi le désir d'ouverture sur un autre monde, un monde qu'il peut contribuer à placer aux portes du sublime: monde de l'informulé où le langage, devenu pur affect, n'aurait plus à en passer par les mots.

L'emploi romantique se situe dans la continuité des emplois originels du signe, liés à la parole rapportée. Les enjeux sont toujours étroitement associés à ceux de la parole, ce qui ne distingue pas, en soi, l'usage romantique de celui pratiqué dans les romans, pièces ou nouvelles du XVIII^e siècle. Une présence accrue dans le récit aurait pu constituer une différence significative mais les occurrences, chez Mérimée, ou encore chez Musset, y compris lorsque le récit est à la première personne (récit enchâssé), sont extrêmement occasionnelles. La présence du signe en est d'autant plus signifiante :

Pendant que je lisais, il écrivait toujours sans prendre garde à moi : c'était à Gabrielle qu'il faisait ses adieux...¹⁵

14. Voir chapitre 6.

15. Mérimée P., « La Partie de trictrac », *Colomba et dix autres nouvelles* (1830), Gallimard, coll. « Folio classique », 1964, p. 113.

L'intervention économe du point de latence dans ce récit, à la première personne, a lieu lors d'instants cruciaux, et permet de souligner des termes essentiels (et romantiques) comme celui des « adieux », soit l'exil définitif. Dans les contes de Musset, l'emploi est encore plus mesuré, cantonné essentiellement aux paroles rapportées – selon des enjeux traditionnels (« – Pourquoi?... pourquoi?... répondit M^{lle} Pinson, paraissant hésiter¹⁶ »), avec de ponctuelles apparitions dans le récit à la première personne, dans lequel le potentiel elliptique du latent est exploité : « J'y volai plus vite que l'éclair... Hélas! Il était vide... J'appelai en vain mes parents¹⁷. » La présence en aval de l'interjection « hélas » active les caractéristiques déceptrices de l'espace de latence, sur un mode que l'on pourrait désormais qualifier de *sadien*¹⁸. L'ellipse temporelle traduite par les trois points, proprement fulgurante ici (« plus vite que l'éclair »), est accompagnée de l'idée de vacuité (« vide ») et de vanité (« en vain ») : Musset semble ainsi privilégier le versant déceptif du signe, en prolongement de l'idée de la perte et de l'impuissance.

Au théâtre, dans le drame romantique, la suite de points est très souvent employée, poursuivant et illustrant en cela les problématiques diderotiennes de la reproduction du langage de la passion, de la difficulté à dire sous le coup de l'émotion, des extrêmes secousses du corps venant parasiter le verbal : Hugo, Vigny, Musset mais surtout Dumas en

16. Musset A., « Mimi Pinson », *Mimi Pinson et autres contes*, Librio, (1842), 1994, p. 34.

17. Musset A., « Histoire d'un merle blanc », (1842), 1994, p. 85.

18. Cf. chapitre 4.

font un usage significatif, ce dernier variant la fréquence des emplois. Alors que le signe reste très discret dans une pièce comme *Le Fils de l'émigré*, il est absolument omniprésent dans une œuvre emblématique du romantisme :

ANTONY

Oh! Si elle pleure, que ce soit ma mort du moins... Antony pleuré par Adèle... Oui, mais aux larmes succéderont la tristesse, la mélancolie, l'indifférence... Son cœur se serrera encore de temps en temps, lorsque par hasard on prononcera mon nom devant elle;... puis on le prononcera plus... l'oubli viendra... l'oubli, ce second linceul des morts!... Enfin, elle sera heureuse... Mais pas seule!... Un autre partagera son bonheur... Cet autre, dans deux heures, elle sera près de lui... pour la vie entière... Et moi, pour la vie entière, je serai loin...¹⁹

De tels usages – bien qu'ils soient sans doute le fruit d'une réécriture²⁰ – sont indubitablement la conséquence des débats amorcés au XVIII^e siècle, sur l'expression linguistique de l'émotion. Le courant romantique a fort logiquement trouvé dans ce signe un élément idoine pour inscrire l'inexprimable des affects.

Le signe libertin avait vocation poétique et politique à excéder les contraintes phrastiques, sémantiques, énonciatives, à contester l'imaginaire d'une langue classique fondé

19. Dumas A., *Antony*, Gallimard, coll. « Folio théâtre », (1831), 2002, p. 103.
20. « On sait maintenant que le texte que nous lisons aujourd'hui est une réécriture qui tente de retranscrire le flux de parole, voire les mouvements des comédiens qui créèrent la pièce », Dürrenmatt J., (1998), p. 55.

sur le caractère policé, le figement, l'inertie, à introduire du mouvant et du vivant, à déstabiliser les structures linguistiques et littéraires; le signe romantique ne tourne pas le dos à son ancêtre mais semble se départir davantage de sa dimension physiologique; moins affectant, plus affecté peut-être, sa dimension excessive évoque moins l'affranchissement des limites que la prise en compte d'une limite, d'un impossible et d'une dépossession (exil, échec, oubli). Situé en bout d'énoncé, il peut en outre proposer une image graphique de la déliquescence, le symbole d'une érosion: les trois points forment un petit monument de langage en décrépitude, une sorte de ruine du langage dans le langage, qui rejoint la fascination des romantiques pour tout ce qui suggère les ravages du temps.

II. TEMPS DE LATENCE : LE PROCESSUS

Le point de latence, très usité dans l'écriture à la première personne, l'est par voie de conséquence dans l'écriture du moi: on en trouve ainsi de nombreuses occurrences dans l'œuvre autobiographique de Jules Vallès, lequel exploite la dimension de latence pour traduire les enjeux de la réminiscence:

Elle-même, ma cousine, semblait ne penser à rien, et je ne me souviens avoir entendu que le pas du cheval et le beuglement d'une vache...²¹

21. Vallès J., *L'Enfant*, Garnier-Flammariion, (1878), 1968, p. 62.

L'espace graphique introduit par les trois points mime idéalement la distance ou l'intervalle (spatial et temporel) qui sépare le temps de l'écriture du temps des événements narrés (« je me souviens... »). Il se lie aux problématiques de la mémoire, de tout ce qui affleure et accompagne les mouvements de flux et reflux du souvenir.

Souvenirs ou rêveries : la latence du point de suspension imprime le processus mémoriel tout en produisant un espace, inter-dit, de l'émotion et de la perte :

Mon père est enterré au milieu des herbes... Les oiseaux lui ont fait fête quand il est venu ; c'était plein de fleurs près de la fosse... Le vent qui était doux séchait les larmes sur mes paupières, et me portait des odeurs de printemps... Un peuplier est non loin de la tombe, comme il y en avait devant la masure où il était né. J'aurais voulu rester là pour rêver, mais il a fallu ramener ma mère²².

Lié à l'expression des affects, le point de latence est vite devenu le signe privilégié de l'endophasie et prolifère, par exemple, dans la littérature moderniste qui s'intéresse au flux de conscience et se rencontre très fréquemment dans certains types de monologues intérieurs. L'espace textuel de la latence interroge, heurte, remet en cause l'intégrité du discours et se pose au plus près des problématiques de la réalisation.

Dans la production romanesque des courants réaliste et surtout naturaliste, le signe devient indissociable de la

22. Vallès J., *Le Bachelier?*, Garnier-Flammarion, (1881), 1970, p. 312.

parole rapportée. Très peu présent, à quelques rares exceptions près, hors du dialogue, il est l'instrument privilégié du « glissement phénoméniste²³ » de la prose littéraire et ponctue le propos des personnages, témoignant du désir de transcrire le naturel de la conversation, faite d'errances, d'hésitations, d'imperfections²⁴. Il abonde ainsi dans les discours désarticulés sous le coup des affects. Maupassant, par exemple, réserve l'emploi du signe en trois points aux situations de communication difficiles, soumises aux aléas, à l'influence des affects sur la mise en voix. La volonté de traduire au plus près les heurts et les cahots du langage se manifeste par la présence importante du signe dans les dialogues. Ainsi, lorsqu'une pauvre femme, *balbutie, la voix mouillée de larmes et le corps crispé de chagrin*: « C'est quand il t'a demandé... N'avez vous pas froid à... à... à vos chers petits pieds?... on ne m'a jamais dit de ces choses-là... à moi... jamais... jamais...²⁵ » Chez Zola, le signe, également absent du récit, est employé avec une fréquence plus élevée dans les propos rapportés. Dans les œuvres

23. Philippe G., Piat J. (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 219.

24. Du succès à l'excès, le rapport des scripteurs au signe évolue, au point que certains, tel Balzac, ont pu rapidement manifester le désir de se défaire de cet artifice en vogue, lui préférant son homologue anglais: le tiret. Alors que les Anglais, qui avaient toujours privilégié le tiret, commencent à adopter la suite de points au XVIII^e siècle – ils l'appréhendent d'ailleurs comme un élément étranger, l'un de ses noms, assez rare toutefois, étant *french dots* (Grieve J., *Dictionary of french connectors*, Routledge, 1996, p. 134) – parallèlement, la ponctuation française importe de plus en plus, par le biais des traductions, le tiret au début du XIX^e siècle. Il y a donc eu, à quelques décennies d'intervalle, échange de signes entre langue française et langue anglaise.

25. Maupassant de G., *Une Vie*, Livre de poche, (1883), 1983, p. 56.

romanesques de Goncourt, il apparaît de façon encore plus systématique; ainsi, le discours direct est constamment émaillé de points :

– Oh! Sois tranquille!... il ne pâtira pas, ça me regarde... Et puis ça sera gentil!... N'aie pas peur, on ne saura rien... Je m'arrangerai... Tiens! Les derniers jours, je marcherai comme ça, la tête en arrière... Je ne porterai plus de jupons... Je me serrerai, tu verras ... On ne s'apercevra de rien, je te dis...²⁶

Visuellement, les paroles rapportées se distinguent du récit par leur aspect fragmenté ou décousu. Les trois points traduisent une volonté évidente de s'opposer à la rigidité de l'écrit: ils permettent de façonner des segments courts espacés de temps de latence. Ce prolongement graphique systématique suppose alors une réelle spécificité de la parole sur le récit, qui apparaît moins structurée, moins subordonnée; au plus près du naturel de la conversation.

Octave Mirbeau s'inscrit pleinement dans la continuité de la mouvance naturaliste et fait du point de suspension, à la suite des Goncourt, le sceau de la parole rapportée en l'introduisant le plus souvent en supplémentation afin de suggérer un corps, un organe, une voix qui s'adressent à d'autres voix²⁷. Toutefois, Mirbeau l'iconoclaste ne limite pas l'introduction du signe aux paroles rapportées et radi-

26. Goncourt E. et J., *Germinie Lacerteux*, Edizioni Scientifiche Italiane, (1864), 1982, p. 64.

27. Voir chapitre 7.

calise la tendance naturaliste en l'introduisant avec une fréquence parfois comparable dans le récit²⁸.

À la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, nombreux sont les auteurs qui usent abondamment du point de latence dans leurs œuvres en prose. Des romanciers du voyage, réel ou fantasmé. Le signe qui, important l'ailleurs dans le discours, ouvre dans le même temps sur un ailleurs discursif, semble le compagnon idéal d'une langue qui s'attache à l'exotisme, au sens le plus large du terme. Chez un romancier comme Pierre Loti, l'usage fréquent du point de suspension – usage critiqué par Proust notamment – renvoie au soulignement de l'émotion, de la sensation, notamment sous forme de clausule poétique, au terme des chapitres. La prédilection pour l'érosion de la phrase, pour la décomposition en pointillés, dit notamment la conscience du temps qui passe et de la mort, mais aussi la volonté de conjurer cette fatalité dans le discours. Face à la petite mort que constitue la clôture définitive d'un segment par le point final, le point de latence propose un prolongement qui permet de retarder la disparition du discours. Ainsi, il exhibe le latent, soit un temps suspendu, une rétention de la jouissance.

28. Pour Jacques Drillon, « à la différence de Céline, Mirbeau limite ce style à la parole. Le récit lui-même est ponctué normalement », (Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 422). Un relevé des occurrences montre, à l'inverse, qu'environ 38,5 % des emplois interviennent à l'intérieur du récit dès le premier roman, *Le Calvaire* (20 % dans un roman ultérieur comme *Le Jardin des supplices*). De nombreux passages du récit sont ainsi ponctué de façon tout à fait analogue, avec une profusion de points de suspension (et d'exclamation).

Quand enfin nous fûmes tombés ensemble dans les joncs enchevêtrés, je la pris dans mes bras et, à son contact intime, je me sentis faiblir tout à fait par une sorte de petite mort délicieuse...²⁹

Conjuration de la mort et du temps qui passe, les trois points participent à une forme de sublimation qui permet aussi de transformer la chute brutale et angoissante de la phrase en « petite mort délicieuse ».

III. L'INFORMULÉ SYMBOLISTE

Discours théâtral: Maeterlinck

La latence, qui dit dans le langage l'informulé, l'informulable, qui engage l'impossibilité d'un dire plein, intéresse nécessairement les enjeux du symbolisme, compris comme un au-delà de la pensée, une évasion dans les tréfonds inconscients. Maurice Maeterlinck, poète du silence (cet « élément dans lequel se forment les grandes choses³⁰ »), ne pouvait trouver dans le signe du latent que le parfait cryptogramme de sa poétique : « Je crois que tout ce qui ne jaillit pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme, n'a pas jailli de sa seule source légitime³¹. »

29. Loti P., *Le Roman d'un Enfant* suivi de *Prime Jeunesse*, Gallimard, coll. « Folio », (1919), 1999, p. 342.

30. Maeterlinck M., « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Mercure de France, 1913, p. 9.

31. Maeterlinck M., « Confession du poète », *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985, p. 80.

Usant, souvent sans réserve, des trois points, notamment dans *Sept Princesses*, ou encore dans *La Mort de Tintagiles*³² (œuvre dont les répliques sont systématiquement inachevées par le point du latent), le dramaturge crée une esthétique de la suggestion, qui fait la part belle à l'inconnu, aux puissances invisibles, aux « étranges tempêtes de l'articulé et de l'inexprimable³³ » ; *inarticulé* et *inexprimable* se traduisent graphiquement par l'omniprésence d'un signe qui borde les répliques :

MARIE.

Oh ! Voici que le père veut qu'on l'embrasse aussi...

L'ÉTRANGER.

Maintenant le silence...

MARIE.

Elles reviennent aux côtés de la mère...

L'ÉTRANGER.

Et le père suit des yeux le grand balancier de l'horloge...

MARIE.

On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font...

L'ÉTRANGER.

On dirait qu'elles écoutent leurs âmes...

*Un silence*³⁴.

L'âme, que les personnages semblent écouter, est un élément récurrent, notamment dans le discours du vieillard

32. Maeterlinck M., « Préface », *Théâtre*, tome 1, P. Lacomblez, 1903, p. XVI.

33. Maeterlinck M., « Confession du poète », (1985), p. 81.

34. Maeterlinck M., *Intérieur*, Slatkine, (1895), 2005, p. 134.

(*Intérieur*). La latence produit un halo autour des répliques, leur confère un surcroît d'existence, un supplément d'âme :

LE VIEILLARD.

Prenez garde; on ne sait pas jusqu'où l'**âme** s'étend autour des hommes...

*Un long **silence**. Marie se blottit contre la poitrine du vieillard et l'embrasse³⁵.*

Dans les deux exemples cités, la mention de l'« âme » précède l'intervention didascalique du (long) « silence ». Le signifiant en trois points est donc moins un élément prosodique, indicateur de pauses, qu'un indice graphique proposant une ouverture – nécessaire dans ce huis-clos – et participe de la poétique de l'attente³⁶.

L'idéogramme du latent, utilisé en supplémentation, semble indissociable d'une écriture de la suggestion qui s'attache à l'inconnu et à l'énigme de l'être, à tout ce qui a trait aux phénomènes inconscients, et cherche à transcrire, dans le discours, un autre discours. Le signe exemplifie l'attente, représente l'invisible (en lien avec la mort qui est au centre des propos mais n'apparaît pas), inscrit graphiquement le silence et devient alors un personnage de l'œuvre, figurant omniprésent de l'ineffable.

35. *Ibid.*, p. 132.

36. Ainsi, on parle parfois de « l'attente rêveuse des points de suspension... » (Causse R., *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Seuil, coll. « Point virgule », 1998, p. 198).

Le théâtre de Maeterlinck n'étant pas un théâtre entièrement tourné vers la représentation (qui passe parfois par des marionnettes), la présence graphique de l'élément ponctuant est d'autant plus signifiante. Sa récurrence produit un effet visuel qu'il faut rattacher aux phénomènes de reprises et de répétitions dans les échanges verbaux. Elle participe du caractère mécanique et somnambulique des personnages – Octave Mirbeau, dans un article pour *Le Figaro*, parle d'un « théâtre de fantoches³⁷ » – et de l'enlèvement de l'intrigue; statisme, attente, personnages fantoches, communication défectueuse, pessimisme: se dessine en creux la figure d'un autre dramaturge du silence, lequel fera également du point de suspension un élément dramatique essentiel: Samuel Beckett.

Discours poétique: Laforgue, Corbière

À la fin du siècle, l'aversion manifestée par un certain nombre d'auteurs pour tout ce qui relève de la tradition rhétorique favorise également la prédilection pour un signe qui permet de morceler la syntaxe et de déconstruire le langage articulé. La poésie romantique de la division se perpétue, ou plutôt se renouvelle. La volonté de *désécrire* que revendique, entre autres, Rémy de Gourmont peut passer par l'intervention du signe, notamment dans le discours poétique – phénomène traditionnellement rare. Pourtant, le point de suspension semble parfaitement incarner cet autre versant du langage qu'est le discours poétique,

37. Mirbeau O., « Pour un théâtre de fantoches », *Le Figaro*, août 1880.

discours latent par excellence : celle d'une « vérité à dire, qui attend de se dire et qui tend à se dire³⁸ ».

Quel que soit le genre investi, l'idéogramme participe toujours d'une démarche contestataire (contre la norme de l'écrit : esthétique, générique, grammaticale...), ce qui est le cas chez Jules Laforgue et bien davantage encore dans la « poésie antipoétique³⁹ » de Tristan Corbière.

À première vue, la problématique reste relativement analogue et les divers signes de ponctuation peuvent apparaître comme autant de « marqueurs de parole⁴⁰ ». Cependant, il ne s'agit en rien d'une poésie orale (tout juste, à la rigueur, d'une tendance à un effet d'oral) et la prolifération des ponctuants va d'abord dans le sens d'une esthétique visuelle de la surcharge, de l'hybridation. Chez Laforgue, poète de la latence, dont les derniers vers des *Complaintes* s'achèvent par un éloquent « Silence...⁴¹ », l'inscription du signe relève tout d'abord d'un goût prononcé pour la surcharge ponctuant : points, virgules, points d'exclamation, d'interrogation ou de suspension abondent. L'idéogramme du latent est aussi le symptôme d'une poétique de l'*ironie* et du *désenchantement* : signe romantiquement lié à la perte, il souligne en un prolongement dérisoire, infime, les angoisses métaphysiques et participe du traitement burlesque :

38. Aquien M., *L'Autre versant du langage*, Corti, 1997, p. 58.

39. Le Milinaire A., *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1989, p. 105.

40. Bertrand J.-P., *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Klincksieck, « Bibliothèque du xx^e siècle », 1997, p. 326.

41. Laforgue J., *Œuvres poétiques. Les Complaintes, L'imitation de Notre-Dame de la Lune, Derniers vers*, Pierre Belfond, 1965, p. 152 et 156.

Tiens! L'Univers
Est à l'envers...⁴²

Le signe introduit bien le virtuel qui dit, non sans détachement – ironique – le déficit, l'impossibilité foncière d'un discours plein, abouti, auto-suffisant.

C'est la Métaphysique de Dieu
Et ses amours sont infinis! – mais, dire...⁴³

Dans l'œuvre de Tristan Corbière, ce principe atteint une forme paroxystique et le poète multiplie ce que Laforgue nommait « les lignes de points de suspension, de réticence et d'en allé », produisant un « langage de télégramme » (Huysmans), un « haché romantique » (Laforgue), une « écriture en éclairs et en ellipses » (Breton)⁴⁴. Saturé de signes de ponctuation, le poème devient une scène sur laquelle se produisent différents comédiens. Les voix des locuteurs s'emmêlent dans une profusion d'indications qui suscite l'oralisation et dessine, par le tiret, le blanc et les trois points, une partition :

Un beau jour – quel métier! – je faisais, comme ça
Ma croisière. – Métier!... – Enfin, elle passa

42. *Ibid.*, p. 94.

43. *Ibid.*, p. 141.

44. Laforgue J., *Mélanges posthumes*, (1903), Huysmans J.-K., *À Rebours*, (1884), Laforgue J., *Mélanges posthumes*, (1903), Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, (1966), cités dans *Tristan Corbière*, Seuil, coll. « l'âme des poètes », 2004, p. 19-23.

– Elle qui? – La Passante! Elle, avec son ombrelle!
 Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
 Et... me tendit sa main, et...

m'a donné deux sous⁴⁵.

Cependant, en raison de la surcharge, une telle partition paraît bien difficile à oraliser et les enjeux sont à chercher ailleurs. La présence envahissante du signe de ponctuation n'est en effet pas seulement imputable aux enjeux de la parole rapportée, au brouillage polyphonique. Il participe ainsi au « style brouillon⁴⁶ », elliptique, à la déconstruction syntaxique, à l'insubordination phrastique :

Quelquefois, vaguement, il se prenait attendre...

Attendre quoi... le flot monter... le flot descendre...⁴⁷

Se lit dans le geste surponctuant, dans la masse grouillante des points, une vision esthétique et idéologique du langage et du monde fondée sur la défiance et la déception, où la résignation le dispute à l'apathie. L'abondance de signes de ponctuation dans ce discours poétique, et de façon significative, du point de latence, est bien le reflet d'une suspicion généralisée jetée sur le langage.

45. Corbière T., « Bonne fortune et fortune », *Les Amours jaunes*, Seuil, coll. « L'âme des poètes », (1873), 2004, p. 48.

46. Angelet Ch., *La Poétique de Tristan Corbière*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles, 1961, p. 124.

47. Corbière T., « Le Poète contumace », *Les Amours jaunes*, (1873), 2004, p. 64.

À l'inverse, les poètes qui privilégient le blanc, tel qu'Apollinaire proposant le poème déponctué, tel que Mallarmé, très soucieux de ponctuation blanche, peuvent témoigner d'une plus grande sécurité linguistique : le blanc scelle l'hermétisme du discours et tend à signifier son autosuffisance. Le blanc serait logophile quand les points de suspension relèveraient d'une forme de méfiance, de misologie. On sait que Stéphane Mallarmé, tout comme Paul Claudel (et plus radicalement sans doute que Marcel Proust qui condamne plutôt l'usage abusif⁴⁸), éprouve peu d'attrait pour le point de suspension. Paul Claudel dira plus tard avoir « hérité de Mallarmé son horreur pour cette figure typographique. Un point, c'est tout, et trois points, ce n'est pas tout⁴⁹ ». Effectivement, avec les trois points, le sens n'est pas réductible au seul énoncé, les trois points indiquent un débordement qui peut être perçu négativement, comme un relâchement coupable, du côté de l'inachevé.

Mais l'espace de latence, disant ce qui échappe, peut aussi se retrancher du côté de l'humilité. À la fin du xx^e siècle, prenant le contre-pied de son illustre prédécesseur, Jean-Michel Maulpoix affirme son goût pour le point de pudeur, « misérable fragment » :

48. Pour un nombre de mots sensiblement équivalent (1,5 million), le relevé effectué sur le corpus Frantext indique que l'œuvre de Paul Claudel contient 1 705 occurrences du signe et celle de Proust 537, ce qui, dans les deux cas, est très peu (notamment au regard de l'importante production théâtrale de Claudel).
 49. Claudel P., Lettre à Albert Chapon, 24 novembre 1906. Cité par Robillard M., *Sous la plume de l'ange. De Balzac à Valéry*, Droz, 1997, p. 148.

Contrairement à Claudel qui en avait horreur, j'affectionne les points de suspension. Ils sont la pudeur de la phrase, sa manière de se résigner à ne jamais être qu'un misérable fragment de l'immense période universelle... Trois points de trois fois rien, etc.⁵⁰.

Relié à « l'immense période universelle », le signe, rejeton des grands bouleversements de la représentation de l'univers au XVI^e et XVII^e siècles, dit bien une forme de *résignation*, de déception, de prise en compte de la vanité de l'infiniment petit dans l'infiniment grand. Au regard du bouleversement initial qui l'a vu naître, les traumatismes du chaotique XX^e siècle fournissent un élément d'explication de son incroyable développement : à l'intérieur des béances qui jalonnent les phrases céliniennes ou saurrautiennes, résonne avec une profondeur nouvelle le heurt provoqué par l'introduction de l'idéogramme du virtuel dans l'actualisation discursive.

50. Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n° 43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 104.



CHAPITRE 6

ORALITÉ OU DISCOURS INTÉRIEUR RÉFLEXIVITÉ DE LA LATENCE

L'interruption est nécessaire à toute suite de paroles; l'interruption rend possible le devenir; la discontinuité assure la continuité de l'entente.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

Le point de latence est sans conteste le signe caractéristique du xx^e siècle; ce qui s'explique évidemment par l'usage systématique, intensif, qu'ont pu faire certains auteurs, à commencer par Céline et Sarraute. En examinant les emplois du signe dans quelques œuvres exemplaires, on peut alors synthétiser les enjeux de son inscription à travers deux versants en apparence antagonistes: le discours extériorisé (paroles rapportées) et le discours intérieur (monologue intérieur et tropismes).

Dans le discours littéraire, le signe est en effet employé essentiellement dans les dialogues mais aussi dans les monologues, traduisant la subjectivité d'un « je » qui s'exprime. Le discours à la première personne est le lieu



de prédilection du point de latence, lequel accompagne l'expression des affects. D'un côté, il s'agit d'élaborer une fiction d'oralité (paroles rapportées): le signe semble être l'indice du *modus* du discours, instaurant le lien entre le corps qui parle et le texte écrit. De l'autre côté, il s'agit de restituer une parole intérieure. Les trois points interviennent dans ce qui semble constituer deux extrémités: traces d'une oralité communicante ou traces d'une verbalisation mentale.

De la parole rapportée au discours intérieur émergent deux domaines privilégiés d'intervention d'un signe qui instaure, par la distanciation, par la théâtralisation de la parole, une forte dimension réflexive. Il est bien question d'une mise en scène d'un discours cherchant à signifier la difficile formation d'un propos. La problématique de la réflexivité et de la réalisation, posée par le latent, est donc au premier plan. La défiance à l'égard du langage, de la communication, des mots, trouve une traduction dans un élément qui, introduisant le non-réalisé, importe un double critique dans le discours: le langage est traversé par des éléments qui l'excèdent.

I. PAROLES RAPPORTÉES: ENJEUX DU NON-VERBALISÉ

Au xx^e siècle, le point de suspension intervient toujours en abondance au sein des paroles rapportées, dans lesquelles « ils marquent le temps du dire, le corps du dire et tout ce qu'on ne peut dire¹ ». Ce triple marquage peut être

1. Favriaud M., « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, PUL, 2003, p. 171.

synthétisé dans la notion de latence qui rejoint l'ensemble des enjeux :

Il y eut un moment de silence.
– ... Ce que j'en dis, vous savez...²

Le signe du latent inscrit un mi-dire qui fait office de transition avec le silence. Il est véritablement devenu le représentant graphique de l'expressivité de la parole proférée. Ce qui explique son usage abondant dans les phylactères, de dessins de presse ou de bandes dessinées. Dans le dialogue romanesque, il peut par exemple participer d'un effet de sourdine, exemplifiant ce qui avait été annoncé par le discours citant :

Il murmura alors, la voix faible, mourante :
« ... le martyr...³ »

Elle dit faiblement :
« ... pas encore... qu'il attende...⁴ »

Leur intrusion en différentes positions (initiale, médiane ou finale) se comprend à la lumière des termes qui **accompagne** la parole (« murmura », « faible », « mourante » ou « faiblement »), lesquels explicitent le rôle de sourdine, d'atténua-

2. Gracq J., *Un balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 82.

3. Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1928), 2004, p. 41.

4. Bataille G., *Madame Edwarda, Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1956), 2004, p. 336.

tion du débit sonore. Comme le dit le personnage d'un roman contemporain, le point de suspension « sent le chuchotement à plein nez⁵ ». L'enjeu est proche de celui de la didascalie. Dans les paroles rapportées, l'espace de latence offre une image acoustique, en pointillés, aux vocables.

Marie ne prononça qu'un mot :

« ... à l'aube... », dit-elle⁶.

L'unique mot, rapporté par le dialogue, se trouve serti de l'image graphique d'un semi-silence ou plutôt d'une parole virtuelle : l'image acoustique est aussi celle de tous les éléments de langage non-réalisés duquel la parole, faite de béances, d'hésitations et de reprises, émerge. L'usage en suppression est particulièrement représentatif de cette défaillance du langage sous l'effet de violents affects :

Tu me blesses, tu me méprises, tu es grossier, tu es... tu es... Tu ne penses qu'à cette vieille femme ! Tu as des goûts de malade, de dégénéré, de... de... Tu ne m'aimes pas ! Pourquoi, je me demande, pourquoi m'as-tu épousée?... Tu es... Tu es...⁷

D'une façon générale, les scènes dialoguées conflictuelles au cours desquelles la communication est perturbée (bre-

5. « Il avait ajouté en bas, en tout petit : "On pourra parler..." Tout était dans les points de suspension. Ça sentait le chuchotement à plein nez », Foenkinos D., *Je vais mieux*, Gallimard, 2013, p. 68.

6. Bataille G., *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 383.

7. Colette, *Chéri*, Fayard, 1956, p. 112-113.

douillage, hésitation, bégaiement) présentent un usage relativement homogène du signe, en suppression. À l'inverse, l'usage en suspension est plus volontiers du côté d'un processus de formulation exhibée à dessein par un personnage qui ménage ses effets.

- À présent que tout va bien, que mes enfants sont heureux, je te le crie, je me jette dans tes bras, et nous recommençons notre bonne vie...
- Elle s'interrompt, alluma une cigarette, habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice :
- ... sans chéri, naturellement⁸.

Un tel emploi est en tous points contraire à celui de la suppression. Le temps de latence ménagé par un personnage « habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice » indique une maîtrise rhétorique. Il n'y a non plus dépossession mais parfaite maîtrise.

L'usage en supplémentation propose également une distanciation, mais plus implicite, moins revendiquée. C'est notamment le cas lorsqu'un personnage endosse un autre discours, imite une « manière » :

- Oui. Un jour comme celui-ci.
- Comme celui-ci...
- Je répétais la fin de ses phrases. J'avais déjà la voix plus grave que la sienne, mais j'imitais sa manière⁹.

8. *Ibid.*, p. 164.

9. Colette, *Sido*, *Œuvres complètes*, tome 7, Flammarion, 1948, p. 191.

La pose ainsi prise par des personnages implique le marquage d'une distance, soit un surplomb métaénonciatif. Ce marquage par le point de latence présente une altération qui dit la présence d'un autre dans le discours. Les trois types d'intervention, de la suppression à la supplémentation, inscrivent à chaque fois la pantomime, avec un glissement probable des affects à l'affectation.

On retrouve parfois dans le discours romanesque une forme de gradation, de la suspension à la suppression, qui permet de transcrire la désagrégation progressive d'un discours : l'insertion parenthétique peut alors s'adjoindre au signe afin d'explicitier son rôle. Voici trois exemples consécutifs empruntés à un roman de Michel Houellebecq :

- (1) « Nous avons laissé dilapider un patrimoine dont personne dans la maison ne soupçonnait la valeur... jusqu'à vos magnifiques photos. »
- (2) « En ce qui concerne vos... » (il chercha le mot approprié), « en ce qui concerne vos *œuvres*, il faut frapper très fort ! »
- (3) « J'ai eu une longue conversation avec Mademoiselle Sheremoyova, avec qui, je crois... » (il chercha à nouveau ses mots, c'est l'inconvénient avec les polytechniciens, ils reviennent un peu moins cher que les énarques à l'embauche, mais ils mettent davantage de temps à trouver leurs mots ; finalement, il s'aperçut qu'il était hors sujet)¹⁰.

10. Houellebecq M., *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 91.

Cette relation complémentaire entre point de suspension et parenthèses ne va pas sans rappeler celle du discours théâtral. Le signe en trois points permet de signifier, par l'instauration d'un espace dans l'écrit, le temps de latence séparant l'énoncé amorcé de son achèvement éventuel : l'achèvement peut être réalisé dans la continuité (1), sous forme de reprise littérale (2), ou bien rester non-réalisé (3). Le signe produit un prélangage ou un infralangage, traduit deux attitudes contradictoires : l'accent peut être mis sur la difficulté à verbaliser sous le coup des affects ou au contraire sur la recherche d'effets rhétoriques. Mais il est clair que, quel que soit le cas de figure, il s'agit bien d'une mise en jeu très significative de la valeur minimale de latence.

Ces interventions rejoignent les enjeux du discours intérieur : le point de latence peut alors apparaître comme le signe privilégié de l'endophasie, soit la restitution d'un discours en formation, d'un processus, heurté, de verbalisation mentale.

II. MONOLOGUE INTÉRIEUR : ENJEUX DU NON-RÉALISÉ

Le cas du monologue intérieur, qui révèle un changement majeur dans le rapport au langage (renoncement à une conception strictement communicationnelle), est intéressant dans la mesure où il permet d'envisager la dimension réflexive, introspective et émotive de la mise en forme du discours. Derrière l'idée de processus, se dessine la recherche de formes grammaticales pouvant révéler au mieux l'ordre des sensations et des perceptions. La présence du signe dans ce type de discours est signifiante, dans la mesure où elle

permet d'interroger, par-delà les différences foncières, les affinités entre paroles rapportées et discours endophasique.

Pour Édouard Dujardin, qui peut vraisemblablement être considéré comme le premier à avoir introduit le vocable et théorisé son usage¹¹, il s'agit de donner l'impression que le discours afflue librement, dans un état originel précédant la mise en forme logique: la « rumeur de la parole du dedans » doit être à l'image de « la vie intérieure¹² » du locuteur. D'où l'importance des signes de ponctuation traditionnellement dévolus à cet effet. Le monologue intérieur abonde en phrases exclamatives, mais aussi en phrases inachevées, marquées par le point de latence :

Ah, mortel, mortel ennui! je deviens fou; ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être?... déjà la place Pigalle; et ce cocher qui va à toute vitesse; le passage Stévens; dans une minute, sa porte; mon Dieu, mon Dieu, que va-t-elle me dire, que va-t-elle faire, que vais-je faire? le cocher ralentit, tourne; elle va me renvoyer encore; ah, sa maison, son affolante chambre; et ce radieux visage... la voiture s'arrête; Léa se lève, elle descend; c'est épouvantable, cette angoisse; ma pauvre amie, enfin voudrait-elle? Léa! elle est descendue... quoi?...¹³

11. « Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant » (Dujardin É., *Le monologue intérieur*, Messein, 1931, p. 59).

12. Bergognioux G., « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelettes », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 107.

13. Dujardin É., *Les Lauriers sont coupés*, (1888), <http://www.gutenberg.org/files/26648/26648-h/26648-h.htm>

Le chassé-croisé des éléments extérieurs et des réflexions intérieures du personnage est particulièrement appuyé dans cet extrait. La frontière entre intériorité et extériorité est marquée de façon systématique par le point de suspension : « ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être?... déjà la place Pigalle », « et ce radieux visage... la voiture s'arrête ». Le signe fait office de frontière entre l'espace de l'introspection et celui offert au regard extérieur, il exemplifie une démarcation spatiale et mentale, tout en suggérant l'immédiateté et la contiguïté temporelle des événements internes et externes.

Édouard Dujardin n'a pas recours de façon systématique aux trois points. L'inventeur du monologue intérieur semble plutôt réserver l'usage des points de suspension à des fins hautement symboliques, en les instaurant sur la ligne de démarcation entre l'état de conscience et le néant (le sommeil). Les béances qu'ils représentent au sein du texte créent l'impression de menus assoupissements du discours conscient. L'idéogramme signale un état transitoire, qui est bien souvent celui qui s'étend entre l'éveil et la syncope, qui sépare la lucidité de la léthargie.

Le point de suspension, signe de l'altérité produisant un *lector in punctis*, dans une mise en scène communicationnelle, fait apparaître que quelque chose n'apparaît pas, il est du côté du geste, de l'adresse, de la prise en compte et de l'extension vers autrui (fonction phatique et conative). La latence permet d'activer la simulation d'un processus en cours, de recherche, ainsi que la succession non-hiérarchisée des différents moments : le signe constituerait alors un trait langagier caractéristique, voire stéréotypique, du



discours endophasique, l'une des formes d'expression possibles de la vie mentale. Il permettrait de tracer la frontière latente entre le langage émergé (réalisé) et celui qui reste noyé dans la confusion profonde des nappes souterraines de la conscience (virtuel). Introduisant la distance mais linéarisant dans le même temps, par une continuité horizontale, produisant l'impression de verbigération mentale, il exhibe la psyché d'un sujet dont l'unité, la cohérence et la stabilité sont remises en cause.

III. LE FLUX DES « TROPISMES » :
MOUVEMENT ET LIMITES

Pour Nathalie Sarraute, le langage artistique, contrairement au langage scientifique qui renvoie à des significations intellectuelles, doit « faire éprouver au lecteur un certain ordre de sensations¹⁴ ». Il s'agit de produire « des phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages qui les tireraient inmanquablement vers la clarté mortelle du déjà connu¹⁵ ». Afin d'exprimer ces états de conscience fugitifs, vivants et non-figés dans une « correction grammaticale » qui les anéantirait, et pour les faire éprouver au lecteur, le signe apparaît indéniablement comme l'un des traits langagiers propres à déployer

14. Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », 1970, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 223.

15. Sarraute N., « Ce que je cherche à faire », 1971, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 223.



les tropismes. En tant que « mouvements indéfinissables qui glissent aux limites de notre conscience » et qui sont « à l'origine de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir¹⁶ », les tropismes constituent des impressions qui appellent la présence d'un espace de latence. Car il est bien question, encore une fois, de *mouvement* et de *limites*.

Les mouvements auxquels l'auteur de *L'Ère du soupçon* fait allusion, qui se développent et s'évanouissent aussi rapidement, ne peuvent être exprimés par aucun mot, « pas même les mots du monologue intérieur », et doivent être communiqués au lecteur « par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues¹⁷ ». Le signe de la latence synthétise une bonne part de ses enjeux. Disant ce qui ne peut être verbalisé, questionnant dans le mouvement la limite (de la phrase, de la conscience), traduisant les affects, il permet de façonner un langage capable de représenter les faits de conscience dans une « fusion de langage et de la sensation¹⁸ ». Il marque l'intériorité des possibles dans l'extériorité actualisée et s'adapte parfaitement à la notion de « sous-conversation » dans laquelle se mêlent monologues et dialogues imaginés.

Par-delà le mouvement et le conscient émerge l'idée du vivant face à l'écrit mortifère, dans un discours qui prône le rythme, la vivacité, la respiration. Bien que le parallèle

16. Sarraute N., « Préface », *L'Ère du soupçon*, (1956), Gallimard, Folio, coll. « essais », 2009, p. 8.

17. Sarraute N., « Préface », *L'Ère du soupçon*, (1956), 2009, p. 8.

18. Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, p. 1690-1691.

soit audacieux, on retrouve la même aspiration chez Céline, avec la mention de l'émotion du parlé, la prédilection pour l'aérien, pour tout ce qui voltige, au premier lieu duquel figure l'expression corporelle qu'est la danse. Au va-et-vient des états de conscience en permanente transformation parcourant le texte de Sarraute répond la dynamique des trois points céliniens. Plus que le primat de l'oral, c'est bien le mouvement (de la sensation et de l'émotion) qui se dit à chaque fois; et qui permet notamment d'accompagner le retour du même dans une apparente stagnation du discours:

Leur bourdonnement continu produit comme un assoupissement... comme un engourdissement... comme un léger étouffement... comme un très léger écoeurement...¹⁹

Le point de latence permet de jouer sans cesse avec l'idée de l'apparence et du sous-jacent. Dans les textes qui mettent en scène l'entrelacement des voix, le signe déjoue la hiérarchie énonciative. L'effet de polyphonie globale, de morcellement, va de pair avec l'instauration d'un espace de latence.

- Non... de qui parlez-vous?... elle a l'air surprise, choquée...
- Eh bien, de ceux dont nous avons parlé la dernière fois... alors voilà, je n'sais pas vous le dire... mais après, quand j'y ai repensé... il faut que je vous avoue, il faut que vous le sachiez... elle recule, elle va appeler... où s'est-elle fourvoyée? Dans quel asile de fous?... qu'est-ce que c'est que cette brusque agression, ces gesticulations, cette excitation... à propos de qui? de quoi?...²⁰

19. Sarraute N., *Ici*, Gallimard, coll. « NRF », 1995, p. 32.

20. *Ibid.*, p. 57.

Il y a dans cet usage, que l'on retrouvera aussi chez Céline dans une perspective quelque peu différente, une volonté de déstabiliser l'autorité d'une voix unique (narratoriale par exemple) pour promouvoir la profusion (la confusion) et la contiguïté d'une multiplicité énonciative. La voix du narrateur ne distribue plus la parole mais s'intègre, se fond, dans la polyphonie.

Cette poétique, dont le point de suspension est partie prenante, est portée par une dimension politique, fondée sur la remise en cause d'une idéologie communicationnelle. La hiérarchie des voix n'est plus respectée. Mais cette dimension politique se comprend aussi dans la perspective d'une méfiance à l'égard de la règle, laquelle entraîne vers le figement du connu. Le signe polyvalent, mobile et labile, permet ainsi d'introduire le désordre supposé échapper à une norme jugée létale. Signe du soupçon, le point du latent est aussi signe de l'excès : la persistance qu'il adjoint déborde le cadre phrastique, afin de produire à la lecture un langage qui n'existe que dans cette perpétuelle oscillation du formulé et de l'informulé, dans ce que Virginia Woolf – dont l'usage du point de suspension est pour le moins notable – appelait « le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté²¹ ».

21. Woolf V., « Mr. Bennett and Mrs. Brown », *L'Art du roman*, Seuil, (1924), 2000, p. 65.



CHAPITRE 7
POÉTIQUE DU CORPS
LATENCE ET EXCÈS

*... Même cette comédie m'échappait...
c'était une comédie...*

Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*

Le signe en trois points inscrit dans le texte un au-delà, et traduit ce qui excède la possibilité de dire: il égrène la trace de l'informulé. Mais s'agit-il de montrer que tout ne peut se dire? Ou, à l'inverse, que tout a été dit? Que le discours est, littéralement, épuisé? D'un côté comme de l'autre, le signe est fondamentalement lié à l'excès, ce qui explique qu'on le retrouve avec une certaine fréquence dans la littérature qui interroge les limites, qui pose la question du dicible et de l'indicible.

Traduisant l'impossibilité de circonscrire le discours, il est alors la marque d'une littérature qui, de Sade à Bataille, se donne comme terrain d'exploration le satirique et le transgressif, posant une norme pour mieux s'en affranchir. Il abonde dans des œuvres qui investissent le corps,

interrogent la chair et aspirent à une forme de production sensorielle du sens (traces de l'héritage libertin). De la dimension poétique à la dimension politique, l'excès s'accompagne de la marque en trois points, comme un signe-litote: concentré en trois points d'un discours sans fin, il permet de dire le moins pour suggérer le plus. Le plus, c'est-à-dire un ensemble infini de possibles, c'est-à-dire l'impossible du fini.

I. AUX LIMITES DU DIRE

Certains auteurs ont une très nette prédilection pour l'usage du point de latence et l'introduisent de façon fréquente – frénétique? – dans le discours. À la fin du XIX^e siècle, Octave Mirbeau radicalise la tendance naturaliste dans le genre romanesque en le multipliant dans les paroles rapportées, tout en l'introduisant plus systématiquement dans le récit. Louis-Ferdinand Céline semble se situer dans la continuité de l'usage mirbellien, amenant à son paroxysme son emploi. Dans plusieurs de ses ouvrages, Georges Bataille use avec un soin tout particulier de l'idéogramme, s'inscrivant par là dans les traces de celui qui avait été le premier à exploiter leur potentiel signifiant: le Marquis de Sade¹. Qu'ont en commun les pages de Mirbeau, de Céline, ou encore de Bataille, rongées par les trois points? Que peut véhiculer une telle prolifération en termes de sens, ou d'effets de sens? Existe-t-il une stratégie

1. cf. chapitre 4.

discursive, une posture énonciative, un cadre générique, une expression politique spécifiques?

L'interrogation des limites est au centre de ces œuvres. Celles du corps, du corps social, de la pensée. Et comment signifier, dès lors que l'on a rencontré cette limite, ce heurt et cet impossible, un au-delà de la limite? Le point de latence est bien le signe fédérant ces enjeux discursifs, thématiques et idéologiques. Utilisé dans les paroles rapportées mais aussi, et ce dès les premières œuvres, dans la narration, il devient le sceau d'une écriture de l'excès.

Sans conteste, le discours de l'excès et du délire participe à la singularisation et à l'affirmation d'une voix qui vient s'opposer à la raison, voix qui se traduit textuellement par la présence envahissante des trois points, contre l'ordre raisonnable et raisonné du point seul, inscrivant tension et intensité dans le discours. Deux versants antagonistes peuvent être envisagés. Sur le premier, le point de latence signalerait que tout discours relève de la réticence; on ne peut tout dire et, dès lors, le discours doit être lardé par les absences: traces d'affects (aposiopèse: insister sur le phénomène de coupure), de retraits (ellipse: mettre en avant les segments présents), mais surtout de sous-entendus (réticence: orienter vers ce qui n'est pas visible)². Sur le second versant, le signe peut se comprendre à l'inverse comme la volonté exhibée de tout dire, de tout montrer, de signifier que tout est là; le dit a été épuisé et les trois points en signalent l'aboutissement. Embrassant les deux extrêmes, le signe présentifie le non-dit et le dit, l'esquive

2. Selon une distinction interprétative des trois phénomènes.

de l'impossible et l'esquisse de l'épuisement. C'est donc autour de ces deux pôles que se structure la tension, entre signifier l'indicible (impossibilité de tout dire) et traduire le tout dire (l'au-delà du dit).

La littérature qui explore les limites et interroge l'inconnu use du point de latence pour inscrire textuellement cette tension. Ce dernier participe à l'élaboration d'un langage qui, comme le dirait Maurice Blanchot, « met en jeu le langage³ ».

Face à l'expression véhémence et exacerbée des affects, des auteurs tels que Nathalie Sarraute (ou encore Colette, Marguerite Duras⁴ dans des perspectives toutefois différentes) activeraient une autre facette du signe, du côté des sensations languissantes, ténues, fugaces. Il y aurait, au sein des œuvres qui font un usage abondant des points de latence, de façon quelque peu schématique et artificielle, une opposition entre un usage orienté vers la véhémence, dans lequel ils deviennent les points ultimes succédant à l'interrogation frénétique des limites (correspondant à l'origine libertine), et un usage orienté vers la langueur (correspondant à son infléchissement romantique), dans lequel ils expriment davantage le trouble et le fugitif. Commentant « la présence obstinée de ce signe à l'intérieur des paragraphes » chez Colette, Jacques Drillon note

3. Blanchot M., *L'Entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 6.

4. Marguerite Duras fait un usage sensiblement croissant du signe, lequel finit par être utilisé abondamment dans les différents genres (romanesque, théâtral, scénaristique) investigués. Toutefois, l'usage se limite à la parole rapportée et s'inscrit ainsi dans une tradition séculaire qui n'offre pas de véritables particularités.

en effet le « goût du “vague” et de l’“ineffable” » qui semble « propre à la littérature “féminine” [sic]⁵ ». Il est évident qu’on ne peut maintenir une telle dichotomie. En admettant que ces usages tendent vers la langueur, si la langueur est bien liée au manque, si, comme le dit fort à propos Roland Barthes, « elle met l’absence dans la présence⁶ », on constate que ces emplois ne s’écartent en rien du signifié de latence, lequel permet largement d’unifier des usages qui, à chaque fois, cherchent à traduire ce qui échappe et excède, une béance, un évidement :

Tout leur échappait, même la mort...⁷

Le signe de ponctuation est du côté de l’expérimentation des limites mais aussi de l’expérience limite. Il peut intervenir lorsque le langage et le sujet sont parvenus à *un certain point*, qui est, pour Michel Foucault, de l’ordre de « l’invivable » ; ce dernier, commentant notamment l’œuvre de Georges Bataille, avance l’idée ainsi « d’une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même », expérience dans laquelle le sujet « sort de lui-même, se décompose comme sujet, aux limites de sa propre impossibilité⁸ ».

5. Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 423.

6. Barthes R., *Fragments d’un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 186.

7. Bataille G., *Julie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1971), 2004, p. 451.

8. Foucault M., « Entretiens avec Michel Foucault », *Dits et Écrits 1954-1988*, D. Defert et F. Ewald (dir.), Gallimard, 1994, vol. 4, p. 43, p. 49.

Le thème des expériences limites et la question de leur représentation dans le discours se retrouvent également chez Octave Mirbeau (peut-être à son paroxysme dans *Le Jardin des Supplices*) et chez Céline (la guerre, la violence, la mort, la perversion, l'incommunicabilité...), deux auteurs qui arpentent, en points de latence, les frontières de ce qu'il est possible de dire. L'omniprésence du ponctuant témoigne de la prise en compte de cet impossible à signifier et se comprend aussi comme une révolte, comme le symbole du refus de la mort du langage face à l'évocation de la mort physique et la volonté de poursuivre vers un au-delà du langage pourtant inaccessible. Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié, après s'être interrogé sur l'existence d'une fin dans les récits de Georges Bataille, fait des points de suspension, à l'instar de l'ironie et de l'attente, « le signe d'un refus de conclure » :

Le modèle sur lequel Bataille varie sans cesse, c'est un cri, et trois points de suspension. Les variations du récit ont une structure antithétique⁹.

Le cri littéraire s'accompagnerait du silence. Mais le point de latence n'est pas du côté du silence : ou alors de celui du « silence du cri », celui de « la voix qui parle sans mot¹⁰ » pour reprendre les termes de Maurice Blanchot. Car il dit à la fois le vide et l'angoisse du vide. Il conjure une telle angoisse en imposant le latent qui abolit la limite et ouvre

9. Tadié J.-Y., *Le Récit poétique*, PUF, 1978, p. 132.

10. Blanchot M., (1969), p. 38.

sur un ailleurs. Ce n'est donc pas tant un contre-point silencieux qu'un contre-point au silence. Un tremblement, une vibration, un spasme, la marque d'un écho qui résonne dans le silence.

Si le point de suspension a une capacité de résonance (inhérente à la latence), c'est bien la question du continu et du discontinu, du fini et de l'infini qui est au centre des enjeux. Le refus de finir fait que cet apparent oxymoron sémantique et visuel semble coïncider plutôt avec la projection fantasmatique de l'écriture désireuse d'épuiser le dire en refusant de se circonscrire, symbolisant alors l'excès et l'intensité. La fin refusée devient un commencement perpétuel, et le signe exprime moins le manque, la lacune qu'un prolongement, un débordement.

L'idéogramme du langage latent correspond au fantasme de création d'un langage de l'excès, d'un langage qui dirait tout, au-delà du bout de la nuit. Il n'est pas le signe d'un refus de conclure mais marque bien la volonté de conclure dans l'illimité, dans *l'attente ironique de la mort*, comme l'attestent les derniers mots de ce court récit de Georges Bataille :

J'ai fini.

Du sommeil qui nous laissa, peu de temps, dans le fond du taxi,
je me suis éveillé malade, le premier... Le reste est ironie, longue
attente de la mort...¹¹

11. Bataille G., *Madame Edwarda*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1937), 2004, p. 339.

II. ÉPARPILLEMENT EN ÉCLATS

Il peut être intéressant, dans une perspective historicisante (du style, d'un style), d'analyser à présent les motifs d'une figuration commune dont l'expression stylistique passe par l'insertion importante du signe en trois points. L'approche linguistique et littéraire doit être complétée par une dimension socio-historique afin de nourrir la réflexion sur les conditions de production d'une œuvre, dans le rapport entre l'auteur et son œuvre mais aussi dans le rapport entre l'auteur et son lecteur.

Contexte historique

Le point de suspension a été véritablement introduit après les grandes découvertes qui ont bouleversé la conception du monde fini et harmonieux. C'est pourquoi le signe est indéfectiblement lié à la perte; si l'ordre du monde est ébranlé, l'ordre du discours l'est également et le signe renvoie à cette explosion des limites: absence de clôture phrastique, de complétude sémantique, dilution des frontières énonciatives, failles de la communication. Ce qui est à l'œuvre chez Mirbeau, Bataille et Céline est aussi ce qui traverse le théâtre de Beckett et les romans de Sarraute. Pour rendre compte des bouleversements scientifiques, métaphysiques, qui ont profondément modifié les rapports humains et les conceptions langagières, le discours ne peut plus être structuré et ordonné par le point final, par le point traditionnel de l'objectivité rassurante. L'omniprésence du point de latence dans ces œuvres dit bien, pour paraphra-

ser Meschonnic, « la ruine par la surenchère », laquelle réaligne une typographie de « la crise du sens¹² ».

L'unité historique des œuvres tient au référent de la guerre (celle de 1870 ou celle de 14-18), traumatisme initial qui a profondément influencé les représentations langagières, esthétiques et idéologiques. Dans une lettre adressée à son frère Charles, Fernand Destouches, le père de Louis, évoque l'état post-traumatique de son fils en ces termes :

Il se demande encore par quel miracle il se trouve encore de ce monde; la présence du danger aigu de jour et de nuit auquel il a conscience seulement maintenant d'avoir échappé a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil ne fait que surexciter. [...] il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration. La vision de toutes les horreurs dont il a été témoin traverse constamment son cerveau¹³.

Thématiquement, la similitude entre les chapitres inauguraux des premiers romans de Mirbeau et de Céline est éloquente. Les deux premiers chapitres s'achèvent par un engagement, dénué de réelles motivations, du narrateur et le départ à la guerre. À l'origine de cette décision, l'oisiveté, mâtinée d'indifférence et d'incuriosité pour l'un (« Mais

12. Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 322-323.

13. Lettre de Fernand Destouches à son frère Charles, cité dans la « Notice », *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1184.

que faire? Où donc aller? Tout m'était indifférent et je n'avais aucune curiosité¹⁴ », de provocation et d'enthousiasme feint pour l'autre (« Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme. "J'vais voir si c'est ainsi!" que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager, et au pas de course encore¹⁵ »). Les deuxièmes chapitres racontent ensuite la guerre avec le même esprit démystificateur, disent tous deux le délire, l'absurdité et la cruauté avec le même ton sacrilège: les deux œuvres ont pu choquer et scandaliser en partie pour ces descriptions offensant la bienséance patriotique.

Les conséquences sur la représentation de la psyché humaine sont celles liées aux excès, dont le cauchemar et l'hallucination font figure d'états emblématiques. Les œuvres de Mirbeau et de Céline, auxquelles il est possible de confronter celles de Bataille, sont des récits de l'expérience humaine de la cruauté, dans lesquels il s'agit de « prendre sur soi la perversion et le crime non comme des valeurs exclusives mais comme devant être intégrées dans la totalité humaine¹⁶ ». Corollairement, les écrits mettent en scène une poétique du corps souffrant, délirant, dans laquelle la mort est omniprésente. À ce titre, les dernières lignes du premier roman de Mirbeau et de Céline peuvent également, à l'instar des deux *incipit*, être mises en parallèle, les deux œuvres faisant émerger de façon presque ana-

14. Mirbeau O., *Le Calvaire*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000, p. 143.

15. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 10.

16. Bataille G., « Programme », *L'Apprenti sorcier*, La différence, (1936), 1999, p. 282.

logue une horde d'humains cadavériques, « lambeaux de corps humains¹⁷ », « figures pâles et simples¹⁸ ».

Les premiers ouvrages majeurs – *Le Calvaire* (1886), *Histoire de l'œil* (1927, parution en 1928), *Le Voyage au bout de la nuit* (1932) –, peuvent être compris comme trois récits d'après-guerre, et donc d'initiation à la mort. Trois récits dans lesquels l'érotisme et la mort, entremêlés d'hallucinations, sont à l'œuvre. Georges Bataille, lisant le premier roman de Céline, s'intéresse surtout à la mort et à l'absence de transcendance (divine). En ce sens, il rejoint Élie Faure, lequel, commentant le *Voyage*, formule ce qui pourrait être une arche en trois points liant les œuvres à travers les différentes époques: « Nous avons tué Dieu. Et nous voici seuls, dans l'immensité formidable et le formidable néant, seuls en présence de la mort¹⁹. » Toute transcendance divine écartée, ne reste que la solitude de l'individu devant l'infini et la mort. Le signe d'infinitisation en trois points dit alors tout de cette désillusion fondamentale, analogue à celle qui l'avait fait naître après la grande crise de conscience européenne et la perte du monde conçu jusqu'alors comme un tout ordonné et fini.

La première entreprise sera donc celle de la dénonciation d'une société ayant rendu possible une telle folie. Et l'antimilitarisme peut être élargi à toute une dimension politique, autour du motif global de la transgression des

17. Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 303.

18. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 504.

19. Faure É., « D'un voyage au bout de la nuit », *Germinal*, juillet 1993. Cité dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935*, Imec, 1993.

valeurs communément établies : politiques (libertarisme), sociales (dislocation de la famille), morales (érotisme, folie) et religieuses (athéisme). Le sens de l'histoire, la rationalité, l'ordre divin ne sont plus. L'unité de l'individu, de l'œuvre, du sens, qui peut se traduire dans la phrase par la présence du point ordonnateur, vole en éclats sous le coup d'une interrogation et d'une mise en jeu de tous les fondements.

Sentiment de la langue

Le discours critique s'inscrit dans une ère du soupçon rhétorique, manifeste dans la volonté de décomposer et de désécrire. La tendance globale à l'iconoclastie peut se traduire dans le discours par l'introduction de l'idéogramme du langage non-réalisé, instrument de *logoclastie*. Chez les auteurs qui en usent (et en abusent), le signe apparaît comme la trace d'un imaginaire linguistique préexistant à la mise en œuvre.

Lorsque Céline déclare vouloir « échapper au langage académique, usuel²⁰ », c'est bien un imaginaire linguistique qui est activé ici, accordant une place prépondérante à la norme académique. Il s'agit de s'opposer à une idéologie de la clarté, de l'ordre, de la confiance en la raison – considérablement ébranlée au xx^e siècle – qui trouve son origine dans l'imaginaire de la langue française des xvii^e et xviii^e siècles notamment (on songe au Père Bouhours, évoquant l'idéal d'une langue aussi pure et transparente

20. Céline L.-F., « Lettre à André Rousseau », 24 mai 1936, *Romans*, tome 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1119.

que l'eau²¹). La défiance à l'égard de la raison et du langage entraîne une mise au premier plan du corps et la recherche d'une expression propre à dire le palpitant de l'émotion exacerbée et du *délire* (la sortie du sillon marquée par la périodicité d'un signe d'inachèvement).

La volonté d'écarter l'écrit littéraire, de s'opposer à un écrit lesté du poids de la tradition artistique et littéraire (niveau de langue élevé, recherche esthétisante, affectation...) est primordiale: le modèle repoussoir est la langue littéraire à « valeur sociale », distinctive, symbole de « bonne tenue intellectuelle, d'éducation supérieure²² ». L'idéogramme en trois points ne permet pas seulement l'affranchissement des limites syntaxiques et sémantiques; il ajoute de surcroît l'imaginaire fortement oralisé qui lui est associé depuis sa création dans le discours dramatique: sa présence devient alors l'indice de la valorisation de la parole aux dépens de l'écrit.

Cette opposition au « littéraire » est surtout un refus d'une certaine tradition littéraire, d'une littérature institutionnalisée et consacrée. Bourgeoise, si l'on veut. Les auteurs se posent contre ce qui leur paraît être des modèles dominants, modèles que l'on peut retrouver dans les systèmes d'oppositions forgés lors de la première moitié du XIX^e siècle: la langue littéraire, langue d'écrit relevant d'un

21. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (1671), cité dans « Les "Entretiens d'Ariste et d'Eugène" du Père Bouhours, soit la littérature et l'idéologie », Chevalier J.-Cl., *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'E.N.S. Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 26.

22. Bally Ch., *Le Langage et la Vie*, Payot, (1913), 1926, p. 45.

niveau élevé, s'oppose à la langue familière, à la langue parlée²³. L'œuvre de Mirbeau se positionne largement contre le courant de l'écriture artiste qui se développe à la fin du XIX^e siècle (dans laquelle, à en juger du moins par la production d'un Huysmans, le point de suspension est proscrit): tordre ou morceler la syntaxe, tendre vers l'oralité, mettre en avant le corps et l'émotion sont autant de façons de se démarquer d'une certaine affectation, d'une prose jugée désincarnée, précieuse, archaïsante, loin du vibrant de la parole et de la chair. Le style émotif de Céline ne fait pas autre chose: « L'émotion dans le langage écrit!... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit!...²⁴ »

Chez les auteurs à trois points domine la volonté de mettre en avant la parole et le corps face à l'écrit codifié et sociologiquement marqué. L'éparpillement en éclats du monolithe des Belles Lettres a trouvé une transcription pictogrammatique idoine, l'imaginaire du point de suspension épousant parfaitement cet imaginaire linguistique et littéraire.

Syntaxiquement, le signe permet également de déjouer l'ordonnancement classique de la phrase. Il est l'instrument d'une remise en cause de la hiérarchie syntaxique, un élément d'insubordination phrastique à mettre en parallèle avec l'insubordination sociale. Le point de latence est le support d'une contestation de l'ordre syntaxique,

23. Voir à ce sujet, Siouffi G., « La "langue littéraire" au tournant du siècle: d'une paradoxale survie », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p. 35-49

24. Céline L.-F., *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, (1955), 1976, p. 22-23.

logique, tout en manifestant une forte charge intensive; il permet de tricher avec les codes, les règles et la hiérarchie institutionnels; il constitue sans doute l'élément de ponctuation le plus efficace pour « échapper à la phrase²⁵ » et à ses sujétions. La multiplication de fragments plus ou moins autonomes, en apparence désorganisés, isolés par les trois points, façonne autant de phalanstères issus de l'éclatement de la grande langue nationale. En autorisant la discontinuité, le signe ouvre des brèches dans la structure langagière de l'écrit.

Points de suspicion céliniens

La contestation peut se généraliser au langage lui-même. Le point de latence est le signe idoine de l'expression de la défiance à l'égard du langage. Chez Céline tout particulièrement, il se mue en point de suspicion, invitant à « se méfier, sans cesse, des mots²⁶ ». Relativement rares dans la narration du *Voyage*, bien que de plus en plus présents, les points de latence sont souvent le symbole de la perte des illusions, du déniement face au réel :

Mais je me méfiais de l'Abbé bien davantage encore... Je ne pipais pas pendant qu'il parlait.

Lui attribuer, à lui, Parapine, des sentiments fraternels... C'était tout de même trop l'embellir... Ça devait être plus compliqué encore. Mais tout arrive...²⁷

25. Laffèche G., « Céline, d'une langue l'autre », *Études françaises*, vol. 10, n° 1, 1974, p. 16.

26. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 487.

27. *Ibid.*, p. 443, p. 415.

De tels exemples sont symptomatiques d'un usage qui, comme nous l'avons vu avec Sade, permet de souligner le cheminement de la pensée naïve à la lucidité. Les trois points sont la traduction visuelle d'une suspicion face aux discours des autres. Dès qu'il s'agit d'envisager l'abjection de l'homme, Céline fait presque systématiquement appel aux points de suspension. Ainsi, à quelques pages d'intervalles : « Mais il y a toutes les sales histoires, les sales chichis que remue la Justice au moment d'un crime rien que pour amuser les contribuables, ces vicieux... », « C'est pas brutal comme les Polonais les Arabes, mais c'est vicieux... Y a pas à dire c'est vicieux...²⁸ » L'adjectif « vicieux » semble appeler, chez Céline, l'emploi des trois points et rejoint la thématique de l'hypocrisie et des faux-semblants qui traverse en filigrane cette anti-épopée. Le point de latence est l'un des motifs du discours fallacieux. Voire de la paranoïa. Le pessimisme généralisé de Céline aboutit à la suspicion radicale qui impose la présence d'un double discursif (virtuel) derrière chaque propos supposément oblique et trompeur.

À l'abri de chacun de leurs mots et de leur sollicitude, il fallait dès maintenant comprendre : « Tu vas crever gentil militaire... Tu vas crever... C'est la guerre... Chacun sa vie... Chacun son rôle... Chacun sa mort...²⁹ »

28. *Ibid.*, p. 314-317.

29. *Ibid.*, p. 88.

Le signe peut donc intervenir comme un révélateur de l'hypocrisie et de la comédie du langage. En s'introduisant notamment dans le discours patriotique, militaire, il orchestre alors le passage de l'héroïque à l'héroï-comique³⁰.

III. SATIRE ET DÉLIRE

Une présence aussi abondante du signe se rapproche inévitablement d'une esthétique de la ponctuation ; la prédilection manifestée à l'égard de l'idéogramme est patente et, sans nul doute, partie prenante d'un style. Plusieurs traits caractéristiques peuvent être mis en évidence.

Sur le plan générique, les œuvres se fondent sur une recherche formelle, une quête de renouvellement, une mise en question des codes qui va de pair avec les enjeux thématiques et stylistiques. Ainsi, « Mirbeau l'essayiste », selon le mot de Valéry Larbaud, lequel remerciait l'auteur d'avoir écrit des livres qui n'étaient « pas véritablement des romans », mais des essais, avec « des aspirations intellectuelles et esthétiques³¹ ». Ainsi Céline, biographe, romancier, pamphlétaire, dramaturge, essayiste, dont le seul

30. Voir notamment le passage de Bardamu et Voireuse chez le bijoutier Puta, dont deux répliques de volume identique sont ponctuées différemment : la présence des trois points dans la seconde introduit une certaine fissuration du discours sous l'effet de l'hypocrisie. Le bijoutier, sincère dans la première, joue très certainement la comédie dans la seconde (Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 105-106).

31. Larbaud V., « Mirbeau l'essayiste », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n° 9, 1922, p. 131.

premier roman « excède³² » en bien des façons l'appartenance aux romans de guerre en mêlant l'autobiographie, le picaresque, le récit de voyages, etc. Ainsi, Georges Bataille qui cherche « *passionnément ce que peuvent être des récits – comment orienter l'effort par lequel le roman se renouvelle, ou mieux se perpétue*³³ ». La forme, l'inscription générique, sera donc instable, modelée par la dimension fondamentale de la recherche, de l'exploration et du remodelage des limites qui confère aux œuvres un aspect polymorphe.

Les vertus de suggestion et de suspicion propres à l'incorporation d'un espace de latence dans le discours font de l'idéogramme le sceau de l'écriture satirique. Principes inhérents à ce type de discours, outrance, excès et exagération ont ainsi pu constituer des éléments récurrents de la réception critique des œuvres, laquelle, dès 1932, avance très souvent le nom de Mirbeau (confirmant ou infirmant la parenté) lorsqu'elle interroge le naturalisme et l'esthétique des satiristes dont Céline serait un continuateur (iconoclaste). La dimension satirique et/ou transgressive est très certainement un trait commun à l'ensemble de ces œuvres.

Par-delà l'inscription générique fluctuante et certainement peu opérante, il est possible de faire émerger un trait récurrent qui repose sur la prédominance du discours à la première personne. Le discours du « je » permet ainsi de restituer une vision subjective du réel. Ce besoin de la première personne se comprend à la lumière d'une expérience

32. Viart D., *Le Roman français au XX^e siècle*, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 74.

33. Bataille G., « Avant-propos », *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 111.

humaine déstabilisée en profondeur, laquelle impose des changements narratifs majeurs. Les « deux piliers du roman mimétique traditionnel³⁴ », à savoir la narration à la troisième personne et, le plus souvent, le passé-simple, sont rejetés : « Je suis né, un soir d'octobre » ; « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. » ; « J'ai été élevé seul³⁵. » Un tel choix correspond, sur le plan de l'histoire littéraire mais aussi, plus largement, de l'épistémologie, à une mutation de la littérature à partir de 1850.

Les expériences de monologue intérieur abondent par ailleurs dans ces récits, et les points de latence accompagnent souvent, comme chez Dujardin³⁶, les moments de transition entre l'éveil et le sommeil. Une des premières occurrences de série de points de suspension dans la narration du *Voyage* intervient justement à l'occasion d'une plongée dans le sommeil :

Dans ma chambre, à peine avais-je fermé les yeux que la blonde du cinéma venait me rechanter encore et tout de suite pour moi seul alors toute sa mélodie de sa détresse. Je l'aidais pour ainsi dire à m'endormir et j'y parvins assez bien... Je n'étais plus tout à fait seul... Il est impossible de dormir seul...³⁷

34. Godard H., *Une Grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard, NRF, 2003, p. 12.

35. Premières phrases des trois récits (Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 121 ; Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 7 ; Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 3).

36. Cf. chapitre 6.

37. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 202.

Parmi les différentes formes de monologue, certaines semblent privilégier l'usage des points de latence. La forme paroxystique de cette mise en scène à la première personne, qui voit proliférer le signe en trois points, est bien entendu celle du délire dans lequel le sujet, halluciné, théâtralise sa parole :

Je marchais, machinalement, engourdi, dans un rêve...
D'étranges hallucinations passaient devant mes yeux...³⁸

Les scènes de délire du *Voyage au bout de la nuit* sont aussi ponctuées par les trois points, qui interviennent de façon exponentielle (en supplémentation notamment : « Je délirais encore énormément mais avec une certaine logique...³⁹ »). Dans une lettre adressée à Élie Faure, Céline confiait : « Vous avez raison en ce qui concerne la hideur du genre humain. Il faut se placer véritablement en état de cauchemar pour approcher le ton véritable⁴⁰. » Le « ton véritable » s'obtient par le délire issu de l'état de cauchemar et les trois points qui fleurissent lors des visions morbides permettent de traduire l'arrivée dans le monde de l'horreur.

Chez Bataille, le dessaisissement se réalise plutôt par l'effondrement du pouvoir clôturant ; l'usage en suspension, marqué par la présence d'une minuscule en début de chaque segment, domine plus largement :

38. Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 150.

39. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 181-182.

40. Céline L.-F., « Lettre à Élie Faure », *Les Cahiers de l'Herne*, (1972), p. 70.

Je perdais pied.

« C'est trop noir... »

... Xénie, le long de moi s'allongea... elle eut alors l'apparence d'une morte... elle était nue... elle avait des seins pâles de prostituée... un nuage de suie noircissait le ciel... il déroba en moi le ciel et la lumière... un cadavre à côté de moi, j'allais mourir⁴¹ ?

La diffraction syntaxique opérée par les trois points peut se lire comme une forme d'exemplification de la diffraction du moi ayant lieu dans les scènes de délire. Préoccupation hautement célinienne, si l'on croit la justification donnée à la littérature par l'auteur du *Voyage*: « si la littérature a une excuse, c'est de raconter nos délires. Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c'est Freud⁴². » Le point de latence, dans ces œuvres, est lié à la passivité d'un sujet qui est en proie à la défaillance du langage. Il est du côté de la perte, de la confusion. En ouvrant sur un ailleurs, le signe introduit la déliaison pour mieux traduire la déraison. Et vient ainsi régulièrement scander les impressions et les hallucinations – discours endophasique au sens psychiatrique du terme – qui échappent non seulement à la structure du discours hiérarchisé, mais aussi à la verbalisation.

Les romans de Mirbeau, de Céline et de Bataille s'inscrivent alors dans la lignée des romans du début du XIX^e siècle, rassemblés par Nodier sous l'étiquette de « genre frénétique ». Le goût pour la description de l'horreur, la

41. Bataille G., *Le Bleu du ciel*, p. 131.

42. Céline L.-F., Interview avec Charles Chassé, *La dépêche de Brest et de l'Ouest*, n° 18187, 11 octobre 1933.

convulsion, le délire, dans la fascination et dans la répulsion, dans l'exaltation et le dégoût, manifeste chez ces trois auteurs, les rapproche sans conteste de la littérature frénétique, laquelle faisait déjà un usage conséquent, et singulier, de la suite de points⁴³. La chair verbale morcelée se comprend à l'aune d'une poétique du corps à laquelle la ponctuation, véritable dimension physiologique de l'écriture, participe pleinement, entraînant la création d'une forme d'écorché textuel, à l'image de l'écorché pictural.

IV. LES METTEURS EN TEXTE DU CORPS

Style écorché

Scalpels textuels, les trois points découpent, dissèquent, rappelant le *tripalium*, instrument de torture composé de trois pieux, et participent à la création d'un langage d'écorché qui, visuellement, doit être mis en relation avec les peintres dits de l'horreur (dont Goya est le plus parfait représentant). Existe-t-il un lien entre l'usage immodéré du point de suspension chez certains auteurs et l'expression picturale de l'horreur? Un style écorché en littérature qui répondrait au genre de l'écorché pictural? Élie Faure, que Céline a longtemps admiré et considéré comme son maître, n'emploie jamais le point de suspension; il y a pourtant recours lorsqu'il aborde les eaux-fortes de Goya. L'apparition du signe est dès lors éminemment signifiante.

43. Cf. chapitre 5.

Il est indigné comme un saint, mais il a le sadisme de la torture, et quand il dit: « j'ai vu cela », devant des membres arrachés, des troncs décapités, des têtes pendues aux branches, il montre une âme de bourreau... Il a vécu avec fureur sa terre sinistre et charmante et son siècle menant de front la débauche consciente et l'héroïsme instinctif⁴⁴.

Chez Goya aussi le corps constitue la vérité de l'être, et le supplice qu'il peint a très certainement des liens de parenté avec la souffrance corporelle représentée textuellement dans les œuvres littéraires. Le cauchemar est l'un des motifs récurrents dans les peintures littéraires de Mirbeau, Bataille et Céline, c'est pourquoi le rapprochement avec Goya est très souvent invoqué par la critique. Mirbeau devient le « Goya de la plume⁴⁵ ». Céline est comparé à Breughel et à Bosh⁴⁶, mais surtout, et ce dès la réception critique immédiate, à Goya⁴⁷. Pour Julia Kristeva, Céline va même plus loin que Goya dans la noirceur et la cruauté :

44. Faure É., (1976), *Histoire de l'art, L'Art moderne*, tome 1, Denoël, Folio, coll. « Essais », 1987, p. 349.

45. Dorgelès R., « Une étrange machine à transformer le réel » (Préface), *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, (1934), 2000, p. 25.

46. Stephen Day Ph., *Le Miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*, Klincksieck, 1974.

47. Edmond Jaloux parle d'une « vision à la Goya », Émile Henriot évoque les « torturantes vérités » de Goya et Jean Cabanel avance l'idée d'un « éclairage » similaire entre le *Voyage* et les eaux-fortes du peintre espagnol (Jaloux E., *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932; Cabanel J., « Louis-Ferdinand Céline », *Triptyque*, février 1933; Henriot É., « Sur un écrivain pessimiste », *Le Temps*, 19 décembre 1932). Articles cités dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, (1993).

Jamais peut-être, même chez Bosch ou chez le Goya le plus noir, la “nature” humaine, l’autre côté du “sensé”, de l’“humain civilisé”, du “divin” n’ont été ouverts avec autant de cruauté, avec si peu de complaisance, d’illusion ou d’espoir⁴⁸.

Georges Bataille a pour sa part consacré plusieurs articles à la peinture de Goya dans lesquels il dit sa fascination et son admiration pour le peintre qui annonce « les déchirements du monde actuel⁴⁹ ».

Au point de vue graphique et sémantique, le point de latence exprime une forme de violence et d’agressivité en écartelant les éléments verbaux par des espacements en points. Mais on peut aussi considérer qu’en abolissant la clôture syntaxique du point et en introduisant l’inachevé dans le discours, il produit une esquisse de langage qui exacerbe la dimension incisive. L’imperfection de l’esquisse – œuvre inachevée – rejoint l’imperfection du langage – discours inachevé, interrompu : non-réalisé – créant dans les deux cas une esthétique commune du *non finito*. Les coups de pinceau de Goya, lorsqu’ils traduisent ses visions rapides, semblent traduire la même urgence à dire que celle qui anime la verve des auteurs.

Si les points de suspension instaurent, chez Céline notamment, un effet d’esquisse dans le langage, ils confèrent ainsi au texte une dimension mouvante et donc vivante. Le signe abonde ainsi dans les descriptions de la

48. Kristeva J., *Pouvoirs de l’horreur*, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 172.

49. Bataille G., « Goya », *Critique*, n° 21, février 1948, *Œuvres complètes*, tome 11, p. 309. Voir aussi « L’œuvre de Goya et la lutte des classes », *Critique*, n° 40, septembre 1949, *Œuvres Complètes*, tome 11, p. 550.

chair musculeuse, élastique, érotique: « De muscles en muscles, par groupes anatomiques, je procédais... Par versants musculaires, par régions... »; « Sous la peau veloutée, tendue, détendue, miraculeuse...⁵⁰ » Mais, le plus souvent, c'est dans la description du corps putréfié, troué, que l'espace graphique en trois points imprime ses béances textuelles :

Collés au mur comme des fusillés ils étaient ces vieux morts... Plus tout à fait en peau ni en os, ni en vêtements qu'ils étaient... Un peu de tout cela ensemble seulement... En très crasseux état et avec des trous partout... Le temps qui était après leur peau depuis des siècles ne les lâchait toujours pas... Il leur déchirait encore des bouts de figure par-ci par-là le temps... Il leur agrandissait tous les trous et leur trouvait encore des longs filins d'épiderme que la mort avait oubliés après les cartilages⁵¹.

Les textes de Mirbeau, de Céline et de Bataille peuvent être rapprochés des peintures de Goya⁵². Au centre de ces récits, comme au cœur des toiles du peintre espagnol, la condition humaine, non plus « merveilleusement corporelle » comme le disait Montaigne, mais bien *atrocement* corporelle.

50. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 472.

51. *Ibid.*, p. 387.

52. Il est également une figure de peintre, dans *Le Calvaire* de Mirbeau, qui semble parfaitement représenter ce goût commun pour l'évocation du supplice corporel, pour les « chairs suppliciées », pour la « volupté infernale » (Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 179).

C'est de la nudité
et de l'atrocité⁵³.

Nudité, atrocité: l'expression textuelle de l'horreur passe par l'intrusion du signe, en écho au genre de l'écorché pictural. Céline ne dit d'ailleurs pas autre chose, lorsqu'il évoque, dans le travail d'écriture, la « torture » infligée à la « pâte de vie », les hurlements, les cris, qui finissent par parler « un drôle de langage d'écorché⁵⁴ ». Les points de latence permettent la représentation graphique de ce *travail* d'étirement de la pâte horizontale, tout comme ils permettent de signifier les éléments non-verbalisés du cri, de la plainte. Ils produisent une image textuelle qui ne peut que se confronter à celle, picturale, de l'écorché.

À corps ouvert

Frémissements, tremblements, états d'excitation et de transe : l'analyse des points de latence montre bien les qualités de transcription visuelle des états d'extrêmes secousses qui traversent le corps. Le signe est ainsi régulièrement apposé au terme d'énoncés évoquant le *tremblement*. On le voit avec les exemples empruntés à Octave Mirbeau : « Je tremblais... le rouge me montait à la figure », « Je haletais... Tout mon corps tremblait, secoué par un frisson...⁵⁵ ». Ou encore à Georges Bataille :

53. Bataille G., *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 376.

54. Céline L.-F., « *Qu'on s'explique...* », postface à « Voyage au bout de la nuit », Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1933), 2008, p. 1112.

55. Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 198, p. 301.

– ... Les pieds nus, je m’avançais dans le couloir en tremblant...
Je tremblais de peur et d’excitation devant le cadavre, à bout
d’excitation... j’étais en transe...⁵⁶

L’effondrement du discours ordonné, normé, sous le poids des sensations, est aussi lié à la prise de pouvoir du physiologique. Les points de suspension deviennent dans ce cas de figure, le signe du continu entre le corps et le langage. Traduisant souvent l’idée de spasmes, fixant des vertiges. Le signe intervient alors pour indiquer l’impossible verbalisation de la douleur, que seul le gémissement, qui est hors du langage, peut endosser.

La vérité de l’être, c’est le corps, et le corps souffrant, le corps finitude qui submerge l’esprit et l’entraîne sur les sentiers de la folie. Jacques Lacan utilisait la métaphore du point de suspension pour qualifier le symptôme, afin de signifier sa répétition⁵⁷. La littérature semble réaliser une analogie du même ordre. Le texte mutilé exhibe ses métastases et ses tumeurs. L’évocation du corps en souffrance passe par la morsure des trois points :

Le tréponème à l’heure qu’il est leur limait déjà les artères...
L’alcool leur bouffait les foies... Le soleil leur fendillait les
rognons... Les morpions leur collaient aux poils et l’eczéma à
la peau du ventre. La lumière grésillante finirait bien par leur
roustiller la rétine!... Dans pas longtemps que leur resterait-
il! Un bout du cerveau... Pour en faire quoi avec? Je vous le

56. Bataille G., *Le Bleu du ciel*, p. 156.

57. Cf. chapitre 3.

demande?... Là où ils allaient? Pour se suicider? Ça ne pouvait leur servir qu'à ça un cerveau là où ils allaient... On a beau dire, c'est pas drôle de vieillir dans les pays où y a pas de distractions... Où on est forcé de se regarder dans la glace dont le tain verdit devenir de plus en plus déchu, de plus en plus moche... On va vite à pourrir, dans les verdures, surtout quand il fait chaud atrocement⁵⁸.

Le langage apparaît subitement dévoré, rongé dans sa matérialité même par une force délétère (dans les paragraphes qui précèdent et suivent la citation ci-dessus, le point de suspension est complètement absent). Il participe ainsi de la dimension physiologique d'une écriture obsédée par le corps malade, d'une écriture « contaminée du virus organique⁵⁹ ».

En raison de leur présence imposante, les points de latence modifient la texture et produisent du sens. La mort à l'ouvrage est représentée graphiquement par un signe qui illustre la condition humaine conçue, par Céline, comme « pourriture en suspens ».

Impossible de faire comprendre à une famille qu'un homme, parent ou pas, ce n'est rien après tout que de la pourriture en suspens... Elle refuserait de payer pour de la pourriture en suspens...⁶⁰

58. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 115-116.

59. Chesneau A., « La phrase de Céline dans ses rapports avec l'écriture organique », *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, éditions Didier, 1971, p. 97.

60. Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 426.

Le point de suspension apparaît bien comme la représentation graphique d'une dimension biologique. Les béances du texte dévoilent ainsi un corps ouvert, un corps à vif. Ainsi, ce que Georges Bataille dit du Marquis de Sade dans *La Littérature et le mal* pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'ensemble des œuvres évoquées :

Ses livres donnent cette sensation : qu'avec une résolution exaspérée, il voulait l'impossible et l'envers de la vie : il eut la ferme décision de la ménagère, qui, pressée d'aboutir, dépouille un lapin d'un mouvement sûr (la ménagère aussi révèle l'envers de la vérité et, dans ce cas, l'envers est aussi le cœur de la vérité)⁶¹.

V. ÉROS, LATENCE ET POINTS

La dimension érotique du signe, consacrée par les différents usages, depuis la littérature libertine jusqu'aux représentations langagières contemporaines, est patente. Cette dimension constitue un aspect fondamental du point de latence dont l'essence est de dire en dissimulant (voiler pour mieux révéler) ; intrinsèquement, le signe introduit une dimension érotique dans le langage. Ce phénomène convoque à nouveau les problématiques aphrodisiaques de la réticence⁶².

61. Bataille G., *La Littérature et le mal*, Gallimard, (1957), 1990, p. 91-92.

62. Kliebenstein G., « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence, La Licorne*, n° 68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), 2004, p. 139.

Points de suspension et réticence sont bien liés par l'idée de latence. Le signe inscrit dans le texte le temps de latence de la fantasmagorie et de la jouissance. L'emploi libertin, entre décence et provocation, permet de feindre de ne pas dire tout en disant de façon plus expressive encore : par ce type singulier de prétérition graphique, la jouissance est d'autant plus signifiée qu'elle échappe à la verbalisation. Ainsi, l'imaginaire érotisé du point de suspension se retrouve chez de nombreux auteurs, avec des associations parfois très explicites :

De l'avoir évoqué suffit pour que ma main gauche dans ma poche percée... Et le souvenir de Mignon ne me quittera pas que je n'aie terminé mon geste⁶³.

Le point de latence finit par devenir le représentant graphique du phallus. Au terme de l'œuvre de Genet, le personnage de Mignon, évoquant les plaisirs charnels passés, invite son correspondant à « reconnaître le pointillé » et à l'embrasser ; la métaphore est aussitôt explicitée par le narrateur : « ce pointillé dont parle Mignon, c'est la silhouette de sa queue⁶⁴. »

Le temps du désir et de la jouissance physique peut être manifesté dans un étirement qui illustre à la fois la volonté de voiler l'acte charnel et la volonté d'inscrire, avec force, dans l'infinité des points, l'infinité d'un plaisir physique :

63. Genet J., *Notre-Dame des fleurs*, Gallimard, coll. « Folio », (1951), 1976, p. 21.

64. *Ibid.*, p. 377.

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
..... les glaces qui tapissaient
les murs, et dont le plafond lui-même était fait, multipliaient
l'image animale d'un accouplement: au plus léger mouvement,
nos cœurs rompus s'ouvriraient au vide où nous perdait l'infinité
de nos reflets⁶⁵.

Georges Bataille joue avec l'imaginaire elliptique et sexualisé de la suite de points: la scène d'amour entre le narrateur (Pierre Angélique) et Madame Edwarda s'ouvre ainsi par les préliminaires des pointillés. Cet imaginaire érotique entretient aussi des liens avec la censure, le refoulé, l'innommable. La suite de points est associée, depuis les libertins, à ce qui ne doit, ou ne peut, être verbalisé. Dans deux récits d'Octave Mirbeau, la ligne de points elliptique est réquisitionnée lors de scènes de viol, inscrivant dans la continuité linéaire une expressivité énonciative de l'ordre de l'informulable. C'est le cas dans *Sébastien Roch*, ouvrage

65. Bataille G., *Madame Edwarda*, p. 332.

considéré comme largement autobiographique⁶⁶; mais aussi dans *L'Écuyère*:

– Tu seras à moi, Julia Forsell!

.....

Quand il se releva, la bouche grimaçant un rire de faune, l'écuyère pâmée semblait morte⁶⁷.

La ligne permet d'exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire ce que Roland Barthes choisit de nommer la « pensivité⁶⁸ ». Un espace de latence hypertrophié qui devient la représentation d'une virtualité, d'un au-delà des mots: traces du vacillement de l'être, instances de transition du langage vers le corps.

La geste énonciative imprimée par les trois points et la ligne de points interroge la limite; face aux tabous que constituent le sexe et la mort, les points multiples se présentent pour marquer la transgression de l'interdit. Ils prennent en considération cette « crainte » qu'évoque Michel Foucault, et inscrivent, contre « cette masse de choses dites », « tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux »; l'introduction du point de latence pourrait alors participer à une forme de « régularité discursive » qui permet au discours littéraire de déplacer, de contourner, et par

66. Mirbeau O., *Sébastien Roch*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, (1890), 2000, p. 657.

67. Mirbeau O., *L'Écuyère*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, (1882), 2000, p. 913.

68. Barthes R., *S/Z*, Seuil, 1970, p. 222-223.

là-même de signifier, « l'interdit » majeur qui frappe « le discours de la sexualité⁶⁹ ».

La transgression peut d'ailleurs aisément passer du corps biologique au corps social ; certains personnages d'Octave Mirbeau, l'anarchiste, n'envisagent pas le corps social autrement que comme un corps physiologique en décomposition, rappelant la « pourriture en suspens » célinienne :

Les temps sont mauvais, Monseigneur... De toutes parts, la société craque, la religion s'effondre, tout se désagrège et pourrit...⁷⁰

Le signe en trois points peut ainsi être la traduction typographique de l'éparpillement en éclats, ou plutôt de la décomposition, des valeurs, des codes, des convenances, des croyances (morales, religieuses, politiques...). Signe libertin, satirique, le point de subversion orchestre un battement de sens et se met au service d'une grande démystification, linguistique, et donc politique.

69. Foucault M., *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », (1971), 2012, p. 53-54, p. 69.

70. Mirbeau O., *L'Abbé Jules*, Mercure de France, (1888), 1991, p. 484.



CHAPITRE 8
LATENCE /VS/ PATENCE
POLITIQUE DES POINTS

La ponctuation, donc, non seulement se prête exemplairement à être interprétée en termes politiques, mais elle est aussi considérée, de manière récurrente, comme représentant par elle-même et en tant que telle un enjeu politique.

Peter Szendy. *À coups de points.*

Le signe en trois points, qui interroge ou remet en cause la notion de clôture, peut être considéré comme le pendant négatif du point, comme une forme de contre-point (idéologique). Toutes les valeurs qui fondent l'imaginaire du point clôturant – la vérité, la certitude, l'autorité – se retrouvent dans un mot absolument antinomique au regard de la latence: la patence. Ainsi, la dimension transgressive et satirique du point de latence, qui se lie à la question de l'inépuisable du discours, ne se comprend que contre un imaginaire de l'achèvement et de l'évidence: rejetant un certain ordre, le signe délivre des limites du point organisateur

et ouvre, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, sur la « grande prolifération du discours¹ ».

Alors qu'il est l'objet, dans le discours littéraire du début du *xxi*^e siècle, d'une certaine désaffection, il reste largement utilisé dans le discours de presse. Sa présence dépend cependant d'une politique éditoriale, fondée sur le degré de subjectivité dans le traitement de l'information : ainsi, un journal comme *Le Monde* semble proscrire l'emploi des points de latence, en dehors de leurs fonctions « objectives » (coupures citationnelles, énumérations) ; des journaux plus orientés politiquement comme *Libération* ou *Le Figaro* en usent plus abondamment ; enfin, un hebdomadaire comme *Le Canard enchaîné* use sans compter de cet espace intersubjectif produit par un signe qui apparaît bien comme l'idéogramme de l'écriture satirique.

I. LE POINT DE MINUIT

Un nombre relativement important d'auteurs publiés aux éditions de Minuit (à l'exception notable d'Hélène Lenoir qui bénéficie d'une exclusivité) semble ne plus vouloir user, aujourd'hui, du signe en trois points, et l'on constate une raréfaction, pour ne pas dire une disparition pure et simple, de son emploi². Bien plus, ses fonctions semblent être trans-

1. Foucault M., *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », (1971), 2012, p. 52.

2. Cette disparition relative du signe (dans une maison qui acceptait son emploi auparavant) est aussi constatée dans le langage dramatique où les accidents du langage, signalés chez Samuel Beckett par les trois points, sont volontiers marqués aujourd'hui par le blanc, le saut de ligne ou encore le tiret.

férées sur le point, dont la « force subversive » porte alors « atteinte à la structure phrastique » et serait « susceptible de participer à la mise en cause de la croyance dans l'Ordre du récit³ ». Le point de suspension a ainsi complètement disparu de la prose narrative de Jean Echenoz, Christian Gailly, Laurent Mauvignier ou encore Christian Oster :

Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme oui, ici, ce qui s'est passé ici.

Tout le monde sait ça. Et elle aussi. Et donc.

J'ai gaffé. Pourvu qu'il⁴.

L'usage singulier qui est fait ici montre que le marquage de l'interruption brusque du locuteur n'est plus l'apanage du point de suspension. Le discours se départit de sa dentelure en trois points et préfère conserver davantage de densité. L'interruption traduite par le point est rendue plus abrupte, notamment en raison de l'horizon d'attente grammatical du lecteur (le point de suspension assumant, par convention, le rôle du marquage de la non-réalisation, *a fortiori* dans le cas de l'inachèvement). Le point seul n'a pas la même dimension spatiale, et conserve ses vertus d'interruption nette, voire cassante ; il demeure un disjoncteur quand le point de latence, produisant un continuum en pointillés, a toujours un rôle de conducteur, créant une

3. Narjoux C., « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, Seuil, 2010, p. 325.

4. Mauvignier L., *Des Hommes*, Minuit, 2009, p. 52. Oster Ch., *L'Imprévu*, Minuit, 2005, p. 101. Gailly Ch., *L'Incident*, Minuit, 1996, p. 71. Trois exemples cités par Narjoux C., (2010), p. 332.

césure moins abrupte, et atténuant ainsi l'effet d'enchaînement expéditif de segments incomplets. La particularité du signe est de créer une rupture de la continuité syntaxique tout en introduisant une certaine continuité puisqu'il a la capacité de relier les énoncés entre eux. Les points successifs apparaissent comme des instruments de ligature et cette fonction semble encore plus prégnante alors même qu'ils se livrent, avec véhémence, à leur pratique de brisure : plus ils tordent l'articulation hiérarchique ou logique de la syntaxe, plus ils morcellent les énoncés, plus ils activent leur fonction de points de suture, d'opérateur de liaison. Couture discursive du formulé et de l'informulé.

L'absence de point de latence dans ces récits a sans doute de nombreuses explications ; elle témoigne dans un premier temps d'un refus de l'expressivité, de la fiction d'oralité ou de la coloration endophasique du signe (leur présence massive au xx^e siècle s'expliquant, en outre, par la volonté d'opposer à l'écrit, à la norme, l'émotion du parlé). Mais on peut aussi supposer que l'usage abondant du point de latence au siècle précédent a conféré au signe une dimension très datée et, pour ainsi dire, un statut de cliché littéraire. Enfin, l'idéogramme est aujourd'hui omniprésent dans le discours ordinaire, sur d'autres supports de communication écrite, ce qui peut contribuer à le discréditer littérairement.

La ponctuation est bien une donnée épistémologique de premier ordre, et ce nouvel usage du point, qui traduit une nouvelle relation au langage, pourrait apparaître comme l'avatar contemporain, narquois peut-être, du signe en trois points. Refusant à son tour la possibilité d'un achèvement idéologique.

II. POINTS DE LATENCE ET (DÉS)ORDRE DU DISCOURS

Si le geste ponctuant, en tant que processus de mise en texte, de mise en forme de l'informe discursif, témoigne de la volonté d'établir une univocité du rapport au monde et au langage⁵, alors le point de suspension, signe de l'ailleurs du discours, fait figure de contestataire, introduisant l'équivocité dans la communication : le discours se double ; et se trouble.

L'imaginaire de la ponctuation est du côté de l'unité, de l'univocité, de la normalité. La ponctuation classerait et ordonnerait, elle participerait à la mise en texte en délimitant et en segmentant. Les fonctions d'ordonnement mettent en avant le rôle de hiérarchisation syntaxique, sémantique et énonciatif ; à travers ces mécanismes de structuration et de délimitation, émerge une dimension qui conditionne de façon prégnante un imaginaire linguistique de la ponctuation, rejoignant ainsi les enjeux de l'ordre du discours : les éléments ponctuels, outils de liaison et de coupure, sont appréhendés comme des éléments de limitation participant d'une procédure de contrôle.

La ponctuation est alors ce qui, dans la langue, incarne peut-être le mieux l'idée de norme et de contrôle : son système codifié semble une façon d'ordonner l'écriture. La multitude de signes placés aux frontières du mot, de la phrase ou du texte cristallise bon nombre d'enjeux du discours prescriptif

5. Orlandi É., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007, p. 66.

et restrictif: la ponctuation peut être perçue comme un « système répressif, sournois » visant à instaurer l'ordre dans un espace de liberté, un « ordre moral⁶ ». Au début du xx^e siècle, un mouvement de remise en cause généralisée lie étroitement ponctuation et enjeux politiques; on comprend ainsi comment la déponctuation d'Apollinaire a pu être perçue comme « un acte de défi politique⁷ ». La ponctuation est du côté de la répression: dès lors, on suppose qu'il existe, d'un côté, les règles et les entraves, de l'autre, la pratique *déviante*. Aujourd'hui encore, certains spécialistes continuent d'en appeler à une « politique de la ponctuation », soit des « mesures de clarification, de rationalisation, de codification » face à « l'anarchisme et à l'impressionnisme », « difficilement tolérables⁸ ».

Il s'agirait de rétablir un ordre face à « l'anarchie ». Dans cette perspective, la ponctuation (noire essentiellement) rejoindrait la question de l'ordre du discours, qui repose sur des « procédures de contrôle et de délimitation »; plus précisément, les fonctions de la procédure de « contrôle interne » (contrôle exercé par les discours eux-mêmes), décrites par l'auteur de *L'Ordre du discours*, s'accordent parfaitement avec celles de la ponctuation, puisque la procédure s'appuie sur des principes de « classification, d'ordonnement, de distribution », afin de maîtriser « l'événement » et le

6. Geneviève Serreau et Christiane Rochefort, citées par Annette Lorenceau dans « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui », *Langue française*, n° 45, Larousse, 1980, p. 95.

7. Dürrenmatt J., *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division dans le texte romantique*, PUV, 1998, p. 84.

8. Perrot J., « Ponctuation et fonctions linguistiques », *Langue française*, n° 45, Larousse, 1980, p. 67.

« hasard⁹ ». La ponctuation relèverait idéalement de la procédure de contrôle interne, en proposant de classer et d'ordonner le discours, de le hiérarchiser; en remédiant ainsi à l'inquiétude fondamentale qui le constitue, inquiétude fondée sur l'idée d'inachèvement et d'inépuisable. Forme de « garde-fou¹⁰ », de « surmoi¹¹ », dans le discours.

S'en prendre à la ponctuation, c'est déstabiliser l'ordre au profit d'une nouvelle idéologie : on trouve ainsi des exemples de politique ponctuant dans nombre de projets politiques, depuis l'utopie de Charles Fourier qui, dans *Le Nouveau monde industriel et sociétaire* (1829), se propose de créer un nouveau système de ponctuation¹², jusqu'au régime totalitaire nazi dont l'usage des guillemets ironiques (permettant de signifier distance et mépris sur la parole de l'autre) a parfaitement bien été décrit, dès 1947, par Victor Klemperer¹³. Ponctuation et enjeux politiques se lient indissociablement.

Tous les éléments de ponctuation cependant ne supportent pas les mêmes enjeux et il en est qui, à l'intérieur même du système, ont pu apparaître comme des éléments de déstabilisation, de contestation, de subversion.

Face au signe primitif, minimal et emblématique qu'est le point du patent, le signe du latent semble s'être développé

9. Foucault M., (1971), 2012, p. 23.

10. Lala M.-C., « À la pointe du style », (1999), p. 108.

11. Rey A., « Introduction », *Le Discours psychanalytique. La Ponctuation*, n° 18, octobre 1997, p. 31.

12. Cité par Szendy P., *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 143.

13. Klemperer V., *La Langue du III^e Reich*, Albin Michel, « Agora », (1947), 2003, p. 107.

pour contester la hiérarchie de l'achèvement apparue avec la notion de phrase notamment. Car le point est bien un point de « référence », il est « lieu sans lieu » mais aussi « lieu des lieux », « zéro de la mesure et du logos¹⁴ ». À partir de cette fonction d'étalon, on peut le considérer comme un élément « législateur », car « il couronne l'accomplissement de la pensée, donne l'illusion qu'une conclusion a été atteinte » et « possède une certaine arrogance, née, comme celle de Napoléon, de sa petite taille¹⁵ ». L'imaginaire de la ponctuation place le point du côté de la décision, du choix, de la perfection ; vertu *technocratique*, il est « la figure par excellence du rassemblement dans l'unité avec soi, de la réunion et de la concentration sur soi¹⁶ ». Jacques Drillon en fait ainsi « un signe positif » :

Le point est un signe positif. La phrase est terminée, la cause entendue, la vérité dégagée. Le fait est certain. Voilà qui, en notre époque technocratique, est une qualité inappréciable, une vertu¹⁷.

L'auteur du *Traité de la ponctuation* met en avant le « poids du point », « signe du fait accompli », « marque de l'irréversible, de ce qui ne mérite plus d'attention¹⁸ ». De telles attributions semblent absolument contraires aux fonctions dévolues aux points de latence : avec ces derniers, la phrase n'est

14. Serres M., *Hermès III. La traduction*, Minit, 1976, p. 189.

15. Manguel A., « Le point final », *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud/Léméac, 2011, p. 163.

16. Szendy P., (2013), p. 21.

17. Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 131.

18. *Ibid.*, p. 133.

pas « terminée », la cause pas tout à fait « entendue », une part de vérité reste à « dégager ». Dans nombre d'emplois, ils sont le signe de l'imprécision (du vague), de la démesure (excès), de la réversibilité (ironie), de ce qui mérite un surcroît d'attention (soulignement). Le discours journalistique en offre d'ailleurs de parfaits exemples¹⁹ :

Un rappel au dogme européen contraignant Manuel Valls et Michel Sapin à jurer qu'ils tiendraient leurs engagements...
Derrière ce bal de faux-culs, la réalité est cruelle²⁰.

Une certaine idéologie rationaliste et communicationnelle accorde au point la notion d'unité et de perfection du sens. Le point est symbole d'autorité, il légifère au sens où il porte la loi du discours, fondée sur une idée de complétude. Face à une telle idéologie, les points de latence permettent de réintroduire de l'imperfection et du non-fini qui deviennent fréquemment le lieu d'un discours critique, sous forme de sous-entendu, de suspicion (« à jurer qu'ils tiendraient leurs engagements... »).

Le refus de l'achèvement phrastique – disons d'un achèvement explicite et sans ambiguïté – est aussi le refus de l'univers langagier fondé sur la clarté, la raison, le sens : il s'agit de s'opposer à l'univocité du point pour introduire l'équivocité, la « multiplicité ouverte²¹ ». Soit une forme de transgression langagière.

19. Pour les exemples qui suivent : *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération* et *Le Canard enchaîné* (mercredi 16 avril 2014).

20. *Libération*, mercredi 16 avril 2014, n° 10239, p. 2.

21. Foucault M., (1971), 2012, p. 28.



POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION

Serait-il d'un grand secours de dire, par analogie, qu'il faudrait trouver pour le transgressif un langage qui serait ce que le dialectique a été pour la contradiction? Il vaut mieux sans doute essayer de parler de cette expérience et de la faire parler au creux même de la défaillance de son langage, là où précisément les mots lui manquent, où le sujet qui parlait vient à s'évanouir, où le spectacle bascule dans l'œil révolté²².

Il serait en effet tentant de voir dans le point de latence la matérialisation graphique symbolisant le « transgressif » dans le langage. Traduisant la « défaillance » de celui-ci, le manque des mots.

III. DISTANCIATION ET SATIRE DANS LE DISCOURS DE PRESSE

L'imaginaire du point de latence, tel qu'il a été envisagé ici, fondé sur l'excès, sur la labilité, sur l'affranchissement, ne se limite évidemment pas au discours littéraire: en prenant en compte les différentes spécificités discursives, il convient de montrer comment la valeur de latence suppose une réflexivité critique, particulièrement prégnante dans le genre de discours satirique²³. Ainsi, les effets de sens que nous

22. Foucault M., « Préface à la transgression », *Dits et Écrits 1954-1988*, Defert D., Ewald F., (dir.), Gallimard, vol. 1, 1994, p. 241.

23. Satirique entendu au sens de « distanciation » et « de coupure radicale avec le monde antagoniste », qui « s'installe en un point extrême de divergence idéologique » (Angenot M., *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982, p. 35).



avons pu analyser dans le discours littéraire (mais aussi analogique) intéressent évidemment le discours journalistique.

La valeur de latence a pour effet d'introduire une distanciation dont la coloration est fortement critique. Les postures énonciatives et les stratégies discursives à l'œuvre derrière l'usage du signe sont toujours celles d'une opposition, d'une remise en cause. La présence abondante du signe dans certains quotidiens ou hebdomadaires ne peut qu'interpeller. Claude Demanuelli, en 1987, diagnostiquait dans le discours médiatique une « suspensionnité aiguë » en pointant l'excès (le « trop ») d'un signe reflet de l'« indigence » du scripteur : « c'est trop dire, ou trop peu²⁴ ». La dimension excessive (« trop » ou « trop peu »), intrinsèquement satirique, du point de latence peut alors être examinée à l'aune du discours journalistique afin de proposer une nouvelle interprétation des diverses implications de la présence – politique – du signe.

La ponctuation est le lieu d'un engagement. Le point de suspension offre un lieu de partage – on dit souvent de *connivence* (de *coniveo*, le clin d'œil) – et donc un engagement (du locuteur, lui-même engageant le lecteur). Dans le discours journalistique, cette forme ponctuante, particulièrement expressive et affective, dont l'imprécision ou l'implicite crée une ouverture au lecteur, interroge évidemment la question du politique.

De prime abord, le point de latence invite au doute, à la prise en compte de l'ambivalence. L'introduction d'un mi-dire simule une dénonciation à mots couverts :

24. Demanuelli Cl., *Points de repères*, CEREC, Travaux LVIII, 1987, p. 91.

À la grande satisfaction de l'avocat de la SNCM, Jean-Pierre Mignard, autre ami de Hollande... (*CE*, p. 3)

Dans le format typographique étroit des colonnes, l'espace graphique instauré par les trois points fonctionne comme un signal, la plupart du temps renforcé par la position clausulaire de l'énoncé concerné. Ce faisant, cette façon de baliser la réflexion, en explicitant l'implicite, abolit toute subtilité. Ainsi, l'usage en suspension, très prisé du discours journalistique, permet souvent de faire apparaître un paradoxe : la distanciation graphique introduite par l'espacement en trois points sépare les deux segments tout en les reliant, exhibant de façon très appuyée la nature surprenante ou contradictoire du rapprochement. La latence permet ici ce saut logique et argumentatif, créant un apparent zeugme sémantique :

Ironie de l'histoire : l'élue de droite raffe le siège au titre de sa présence sur une liste... de gauche aux élections régionales de 2010. (*CE*, p. 1)

Ce rejet élevé à l'égard de Hollande produit l'effondrement de la gauche... face au front national. (*Figaro*, p. 2)

L'emploi clausulaire du point de latence est cependant l'emploi dominant dans *Le Canard enchaîné*. Le signe est présent dans les titres (« Quand les juges torturent des juges... », p. 4), mais aussi en clause de paragraphe (« Tout en promettant une refonte à terme du calcul des cotisations... », p. 1) ; et principalement en clause d'article :

Est-ce mieux ou pire que sans la machine ? Mystère... (p. 4)

La fonction clausulaire est encore plus importante dans les brèves d'actualité, ne comportant que quelques paragraphes :

L'« avenir » commence à nous rappeler un peu le passé... (p. 7)

Le point de latence, tel qu'il est employé dans le *Canard enchaîné*, prolonge bien souvent la clôture paragraphique ou la clôture finale ; une position aux limites du texte qui participe d'une stratégie énonciative. Le signe apparaît comme le point d'orgue satirique et ironique de l'investigation critique. Ainsi, sans l'assumer complètement, il intervient comme un indice – supplémentaire, et donc éventuellement superfétatoire – de l'ironie antiphrastique :

C'est beau la confiance... Et pratique (p. 5)

Merveilleuse société de l'égalité des chances... (p. 4)

L'ironie, fondée sur l'oblique et l'ambiguïté, impose dans l'écrit la prise en compte du contexte afin de reconstruire l'intention du scripteur. Or, d'une part, l'horizon d'attente créé par le journal satirique rend l'ambivalence quasi nulle ; d'autre part, la mise en valeur de ces énoncés est déjà largement assurée par l'alinéa et surtout par la position clausulaire : la présence du signe est donc véritablement un surmarquage, qui laisse supposer l'existence d'une forme d'impératif ponctuationnel satirique. Explicitant, à gros traits, un espace intersubjectif, le point de latence, redondant en cotexte et en contexte, semble n'exister que pour lui-même, lieu de partage, de connivence, dont le signifié représente à lui seul les enjeux de l'écriture critique.



IV. POINDRE DANS LA PAROLE DE L'AUTRE

Le cas de la prise en charge des paroles rapportées, dans lesquelles le signe participe à la construction du point de vue, est également particulièrement révélateur d'enjeux singuliers. Lorsqu'il cite un propos, le journaliste peut en effet s'effacer ou marquer sa présence en ponctuant et donc en modalisant le propos. Il suffit notamment de considérer la place de la ponctuation dans l'opération de citation : soit à l'intérieur des guillemets, soit à l'extérieur.

L'utilisation de signes de ponctuation (points d'exclamation ou de suspension) après la citation, dont la dimension serait très nettement ironique ou critique²⁵, est fort logiquement attendue dans un hebdomadaire satirique comme *Le Canard enchaîné*. Or, l'emploi du point de suspension après les guillemets fermants est fort peu représenté (une seule occurrence dans le numéro étudié) :

Il a simplement regretté, dans le « New York Times » en 2002, d'« avoir mal géré les médias »... Et a déclaré à l'agence Reuters, l'été dernier : « *Je suis triste comme le passager arrière d'une voiture qui aurait écrasé un chiot* » (*sic*). (p. 7)

La posture du journaliste est ici évidente : ce dernier ajoute le point de suspension au terme de la première réplique,

25. Voir à ce sujet les travaux d'Alain Rabatel : « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Effacement énonciatif et discours rapportés*, *Langages*, n° 156, 2004 ; et « Analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct "complet" en fin de phrase », *Neuphilologische Mitteilungen*, 107-2, 2006.



en aval du guillemet fermant (dimension dérisoire et outrageante des « regrets »), ainsi qu'un « (*sic*) » dans la deuxième, afin de souligner le caractère surprenant et ici proprement choquant des propos : signe de ponctuation et adverbe latin sont des signaux explicites de distanciation énonciative. Le point de vue du journaliste est dominant et la ponctuation en dehors des propos rapportés relève d'une forme spécifique de modalisation axiologique.

Cette unique occurrence mise à part, on constate une présence beaucoup plus importante, et surprenante, du signe à l'intérieur du discours cité. Cet usage tend *a priori* vers une autonomie du discours direct et une indépendance du point de vue : le journaliste semble se mettre en retrait.

« Moi président de la République... », et bla-bla-bli et bla-bla-bla.
(p. 8)

Le point de latence a bien entendu ici une fonction abrégative. Cependant, cette abréviation est fortement modalisée par le propos qui suit immédiatement le discours cité et qui, de fait, reconfigure la fonction supposément neutre et objective du signe. Ainsi, même dans une fonction traditionnelle de coupure et d'abréviation, l'usage du point de latence dans l'hebdomadaire n'est jamais un événement complètement anodin.

Une telle intrusion semble alors ouvrir la voie à d'autres usages, beaucoup moins neutres. Ajouté dans le discours direct, le signe produirait un discours autre susceptible d'infléchir le sens du propos : le discours serait alors moins *rapporté* qu'*importé*. Ajoutons à cela les spécificités du dis-

cours journalistique, et particulièrement celles du *Canard enchaîné*, dans lequel les paroles rapportées sont signalées par l'usage du gras ou de l'italique, phénomène de surmarquage typographique destiné à produire un effet d'hyperréalisme²⁶. Il existe bien un surmarquage typographique, mettant au premier plan la parole autre et participant du soulignement de l'hétérogénéité. On peut alors s'interroger sur la présence, en sus, des points de latence : participent-ils à l'effet d'hyperréalisme ? Ou, à l'inverse, d'une présence insidieuse du journaliste, commentant le propos ? La seconde hypothèse est sans doute la plus probable. Face au surmarquage du discours direct, qui contribue à son isolement et produit un gage d'authenticité, les points de latence semblent représenter à l'inverse la porosité des frontières entre les différentes voix et incarnent l'insertion furtive du point de vue du journaliste dans le propos du locuteur. Ainsi, se présentent, à de nombreuses reprises, des occurrences de point de latence à l'intérieur du discours cité :

En conclusion, il a lancé : « *Et, maintenant, que ceux qui me critiquent se taisent à jamais...* ». Ce n'est plus un parti, c'est une secte ! (p. 3)

Le signe n'est pas toujours présent en fin de discours rapporté ; son intervention est donc particulièrement significative, le point de vue du journaliste se surimposant afin

26. Voir Rosier L., « La presse et les modalités du discours rapporté : l'effet d'hyperréalisme du discours direct surmarqué », *L'Information grammaticale*, n° 94, 2002, p. 32.

de souligner un effet, tel l'autoritarisme grandiloquent (et donc ridicule) : « *Et, maintenant, que ceux qui me critiquent se taisent à jamais...* »

La présence ponctuelle de l'idéogramme à l'intérieur des paroles rapportées relève évidemment d'un parti pris, d'un ajout modalisant et donc d'une forme d'interprétation du propos. Contrairement aux marques explicites qui mettent en avant une présence venant recomposer le discours d'autrui, le dédoublement opéré par le point de suspension n'est pas explicite : on pourrait croire à une modalisation du locuteur, soit un commentaire sur son propre énoncé. Mais dans le cas d'une retranscription d'un propos tenu oralement, l'ajout du signe est surtout le fait d'un jugement implicite du scripteur. Dès lors, l'objectivité supposée du discours direct encadré par les guillemets est mise à mal par l'intrusion d'un signe qui travestit, en périphérie mais de façon notable, le discours.

Ce type d'emploi montre que le journaliste du *Canard enchaîné* importe sans problème un élément emblématique de l'écriture satirique dans la parole de l'autre ; les points d'ironie, de raillerie et de suspicion, ponctuants de l'identité (de l'*ethos*) du quotidien, s'insinuent jusque dans le discours direct. Lequel porte ainsi les stigmates de son insertion dans un contexte de politique scripturale satirique.

Le problème soulevé par l'usage de la ponctuation est sans doute minime au regard d'un enjeu plus global lié à la retranscription des paroles rapportées dans le discours journalistique. Il existe en effet dans la presse un usage relativement libre des guillemets de citation et, bien souvent, il s'avère que les propos rapportés ont subi une reformulation (montage

dû aux impératifs de concision, par exemple). Les guillemets ne garantissent pas la dimension littérale, *in extenso*, des paroles rapportées, mais semblent employés pour créer un effet d'objectivité. Il y a toujours une certaine traduction et le choix de la ponctuation peut paraître bien insignifiant au regard de ces multiples distorsions. Cependant, l'effet sur le lecteur reste manifeste : que le propos soit retranscrit littéralement ou non, l'adjonction d'un ponctuant, du point aux points de suspension, n'aura de toutes façons pas la même conséquence en termes de réception.

Pour s'en convaincre, on peut comparer la variation de la ponctuation dans un même énoncé (ministériel), repris par trois médias différents. La divergence porte sur l'emploi du signe de ponctuation à la suite d'un terme – et ce n'est pas anodin – hautement polémique (« austérité ») :

Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité. Ce nécessaire équilibre, nous allons, à nouveau, l'expliquer à nos partenaires européens. (Le Monde, p. 6)

Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité... Ce nécessaire équilibre, nous allons l'expliquer à nos partenaires européens. (Libération, p. 3)

Face à ces deux choix ponctuels différents, on peut se reporter à la version papier « originale » de la déclaration de politique générale du premier ministre, disponible sur le site du gouvernement :

Bien sûr, il faut redresser nos comptes publics mais sans casser notre modèle social et nos services publics, sinon les Français ne l'accepteraient pas.

Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité!

Ce nécessaire équilibre, nous allons, à nouveau, l'expliquer à nos partenaires européens. La reprise économique est là, mais elle est fragile. Nous devons l'entretenir comme un feu naissant, l'accompagner²⁷.

Trois éléments de ponctuation différents sont employés pour délimiter un seul et même propos: le point d'exclamation énergique et déterminé du discours original (couplé avec la mise en valeur typographique: blancs et caractère gras), le point neutre utilisé par le journal *Le Monde*, et le point de suspension sceptique du journal *Libération*. Chaque signe reflète une posture idéologique évidente.

Dans le cas de *Libération*, l'adjonction du point de latence relève sans doute d'une interprétation polémique: le signe apparaît comme le symbole idéogrammatique d'un discours critique et sceptique qui traverse l'ensemble de l'article (en amont, le journaliste évoque « le flou » entretenu par le ministre). À l'intérieur des paroles rapportées, il instaure un décalage, crée un espace graphique, une distanciation qui fonctionne, sinon comme une remise en cause, du moins comme un ajout venant souligner à dessein le dernier terme

27. <http://www.gouvernement.fr/premier-ministre/verite-efficacite-confiance-declaration-de-politique-generale-du-premier-ministre-0>

(l'austérité) de l'énoncé. Connaissant par ailleurs le débat terminologique autour du mot « austérité », chaque gouvernement se refusant à l'employer (lui préférant les termes plus euphémistiques d'équilibre, d'efforts nécessaires, de sérieux budgétaire, etc.), le soulignement suspicieux opéré par le point de latence apparaît d'autant plus signifiant.

Il existe une dimension politique incontestable à l'œuvre derrière chaque geste ponctuant. La ponctuation inscrit la présence d'un sujet dans son discours et révèle un engagement, politique. Pour Peter Szendy, l'exercice du pouvoir est même « inhérent à chaque geste ponctuant » car « la ponctuation n'est jamais qu'une affaire de style ou de rhétorique au sens courant : elle est force, elle est puissance, elle est décision politique²⁸ ». Face aux discours publics, formatés, circonscrits, achevés par le point d'autorité, le point de suspension permet de produire un mi-dire qui favorise l'équivocité ; il devient alors l'instrument privilégié du discours journalistique satirique : soit qu'il prolonge le propos de façon critique du locuteur, soit qu'il interviennent, inopinément, dans le discours direct, introduisant un discours autre dans le discours premier, qu'il vient alors infléchir voire, avançant masqué, travestir.

28. Szendy P., (2013), p. 10.

CONCLUSION

[...] retarder le plus possible cette issue fatale, inévitable, inéluctable, et terrifiante, au bout d'une phrase, au bout du vide, conclure.

Éric Chevillard, *Préhistoire*

(In)achevant la phrase, le signe en trois points abolit dans le même temps la clôture familière, autoritaire et rassurante, du point final; il oriente l'attention vers un au-delà indéterminé, ou, comme aurait pu le dire Rilke, un « quelque part dans l'inachevé »; retarde, esquive, refoule la fin *inéluctable*; s'oppose, *a priori*, à l'idée même de conclusion.

Idéogramme du latent, il indique l'absence de langage verbalisé et inscrit dans le discours une forme de *parole gelée*, elliptique, virtuelle, ouvrant à l'infini des interprétations. De telles dispositions en font un élément déstabilisateur qui va remettre en cause la clôture syntaxique et sémantique et, ce faisant, la logique, la clarté et l'auto-

suffisance d'un imaginaire de la langue, porté par l'idéal d'achèvement et de totalité. Son émergence dans la langue classique, en tant que signe à même de traduire l'état de perte, peut alors se comprendre à la lumière des grands bouleversements qu'ont connus les siècles antérieurs : l'abandon de la représentation traditionnelle d'un monde clos au profit d'un univers infini, engendrant un décentrement du monde et la perte du sentiment harmonieux d'unité, peut avoir favorisé l'apparition de ces points d'inépuisable. La langue, à l'image du monde, ne s'achève plus par un point.

Au regard de la polyvalence du point de suspension, la notion de latence permet sans aucun doute de mieux comprendre les enjeux et les représentations linguistiques et littéraires qui accompagnent le signe, depuis son apparition jusqu'aux usages les plus contemporains. À partir d'une fonction unique d'interruption dans le théâtre du xvii^e siècle, différents emplois se développent, en tout premier lieu dans les ouvrages libertins : la suite de points, convention réservée aux textes théâtraux, puis aux paroles rapportées, est introduite dans le récit, ce qui démultiplie ses fonctions et ses enjeux. Elle se répand alors massivement dans des genres littéraires que l'on pourrait qualifier de satiriques, au sens large, qui expérimentent et interrogent les limites, le débordement, l'excès.

Mais le signe est un point de départ possible vers un en deçà discursif et intime, ouvrant sur un centre tu, la marque inédite d'un échec du discours rappelant l'ineffable

CONCLUSION

romantique. Il induit en outre une mise en sommeil du discours, et peut se comprendre comme une marque textuelle de refoulement : il se lie alors aux enjeux de l'inconscient et vient dire la défiance, la distance prise avec les mots. Il adjoint un au-delà au discours réalisé, et apparaît comme le signe idoine pour donner à voir un processus (temps de latence). Il permet alors d'actualiser tout ce qui ne peut être verbalisé : émotion, plainte, cri, douleur, pâmoison, etc. Le point de latence se donne comme une extension vers l'intraduisible physiologique. De là son lien étroit avec une littérature qui fait du corps la clef de voûte de ses investigations. De Mirbeau à Céline, l'esquisse de langage produite par le signe de l'inachevé rejoint celle du style écorché. Les trois points, forme de *tripalium* textuel, mettent en texte le corps (souffrant).

La valeur de latence suppose une posture antagoniste (au regard de la verbalisation) qui, dans l'écrit, revêt bien souvent une dimension critique. S'inscrivant dans une forme de discours agonique, le signe se lie aux enjeux de la satire et de la polémique. Ainsi, employé abondamment dans la fiction littéraire satirique, mettant en jeu l'excès, l'idéogramme se retrouve également dans le discours journalistique satirique et devient un instrument politique – hypocrite – de subversion. Il introduit une forme de réflexivité qui souligne la défaillance des mots. Le signe est alors éristique, arme de controverse, semant la discorde en exhibant l'insuffisance. Mais, ce faisant, il peut tout aussi bien fédérer, rassemblant scripteurs et récepteurs dans un connivent *happy few*.

La latence est donc investie par un discours qui interroge l'ailleurs, cherche l'intensité, prend en compte l'informulé. Le signe abonde dans un discours désireux de produire un langage du corps au détriment du langage de raison, de s'affranchir des limites en réalisant un débordement phrastique, de mettre en avant un infini du sens, joyeux ou inquiet, un souffle dionysiaque. Labilité du sens, labilité du monde, le signe du mi-dire est instrument de suspicion et de contestation. Sourdine graphique, ouvert à l'inépuisable du sens, il forme un langage présent sous la forme latente. Un discours filigrané.

La propriété oblique du langage semble se concentrer avec une acuité inégalée dans cet élément graphique en trois points, employé de façon symptomatique pour suggérer l'équivoque, pour appuyer la satire, pour déplier l'ironie. Le signe du latent fait apparaître un surplus de sens, ou un autre sens, dans l'intervalle qui sépare les mots et devient l'idéogramme des possibles, pleinement inscrit dans la problématique du dire, tant il est vrai, comme l'affirme Merleau-Ponty, que « le sens est le mouvement total de la parole » et que « dire, ce n'est pas mettre un mot sous chaque pensée¹ ».

Tous les signes de ponctuation ne se prêtent sans doute pas à la réflexion qui a été menée ici. Tous ne sont sûrement pas aussi complexes, aussi ambivalents, aussi séduisants

1. Merleau-Ponty M., *Signes*, Gallimard, coll. « Folio essais », (1960), 2001, p. 69-71

CONCLUSION

que les trois points de latence, forme mimétique de langage située quelque part entre présence et absence. Mais, en parcourant les enjeux de cet élément emblématique de notre rapport à la langue, peut-être aura-t-on montré que ces petits signes, qui peuplent et balisent notre expression (écrite), engagent, de la production à la réception, un cheminement, une interprétation. Ponctuer est bien une façon d'inscrire sa présence tout en inscrivant l'autre. Ponctuer, c'est anticiper, accueillir, fantasmer la présence d'un lecteur. Un lecteur latent.



TABLE

PRÉSENTATION	9
CHAPITRE I	
NAISSANCE D'UN SIGNE MARGINAL	17
I. L'interruption avant les points de suspension	18
II. Première apparition au théâtre	24
III. Combien de points ?	27
IV. Trois points, c'est tout	33
V. Le baptême	36
CHAPITRE 2	
LE POINT DE... POUR UNE DÉFINITION DU SIGNE	39
I. Un signe polyvalent	40
II. Le signe du latent	48
III. Suppression, suspension, supplémentation	55
CHAPITRE 3	
POINT D'ORGUE DIONYSIAQUE. IMAGINAIRE DES TROIS POINTS	63
I. Discours analogique	64
II. Mi-dire : langage texto et équivoque	79
III. L'inconscient textuel	85
IV. L'esprit dionysiaque	92
CHAPITRE 4	
INACHÈVEMENT ET TRANSGRESSION. VERS LES POINTS LIBERTINS	97
I. Le comédien textuel	98
II. Le contre-point et l'infini	104
III. L'indicible (extase et censure)	111
IV. De la dépossession à la domination : instruments sadiens	118

CHAPITRE 5	
INFORMULÉ ET LABILITÉ. ÉCRIRE L'AILLEURS	127
I. Exil romantique et excès frénétique : l'intensité	128
II. Temps de latence : le processus	137
III. L'informulé symboliste	142
CHAPITRE 6	
ORALITÉ OU DISCOURS INTÉRIEUR. RÉFLEXIVITÉ DE LA LATENCE	151
I. Paroles rapportées : enjeux du non-verbalisé	152
II. Monologue intérieur : enjeux du non-réalisé	157
III. Le flux des « tropismes »	160
CHAPITRE 7	
POÉTIQUE DU CORPS. LATENCE ET EXCÈS	165
I. Aux limites du dire	166
II. Éparpillement en éclats	172
III. Satire et délire	181
IV. Les metteurs en texte du corps	186
V. Éros, latence et points	193
CHAPITRE 8	
LATENCE /vs/ PATENCE. POLITIQUE DES POINTS	199
I. Le point de <i>Minuit</i>	200
II. Points de latence et (dés)ordre du discours	203
III. Distanciation et satire dans le discours de presse	208
IV. Poindre dans la parole de l'autre	212
CONCLUSION	219





Achevé d'imprimer
en août 2015
par Présence graphique – Monts

Dépôt légal : septembre 2015
ISBN : 978-2-35018-374-9

N° d'impression :

Imprimé en Europe

