

# LA PASSION DU DÉSESPOIR DANS LE POÈME « VENI, VIDI, VIXI » DE VICTOR HUGO

Amir BIGLARI<sup>1</sup>

- RÉSUMÉ: Dans cet article, en convoquant les outils de la sémiotique du discours, nous essayons d'analyser la dimension passionnelle dans l'un des poèmes de Victor Hugo. Dans ce poème où la dysphorie est omniprésente, c'est la passion du désespoir qui se situe au centre. Nous envisageons de faire apparaître la rationalité passionnelle ainsi que le mode de présence de la passion du désespoir dans le poème. Ainsi, indirectement, les théories de la sémiotique des passions sont-elles mises à l'épreuve du texte, ce qui permet d'examiner la valeur heuristique et la pertinence théorique des modèles de la sémiotique greimassienne sur cette question.
- MOTS-CLÉS: Passion. Dysphorie. Désespoir. Énonciation.

Jacques Fontanille (2003, p.193) définit trois «grandes rationalités qui nous servent à organiser notre expérience en discours», à savoir l'action, la passion et la cognition. Chacune de ces trois dimensions du discours obéit à une logique particulière. Nous nous intéressons ici à la dimension passionnelle, et le texte que nous avons choisi est l'un des poèmes des *Contemplations* de Victor Hugo (2008, p.209-210), intitulé «VENI,VIDI, VIXI». Chaque poème peut être analysé de façon autonome par rapport au reste du recueil. Pourtant, à un autre niveau d'analyse, il est intéressant d'étudier le rapport entre ce poème et les autres, ainsi que son statut et son fonctionnement dans le recueil entier. Ensuite la relation du recueil par rapport aux autres ouvrages de l'auteur et par rapport à l'ensemble de son œuvre, et ainsi de suite<sup>2</sup>.

Par ailleurs, nous nous engageons à rester fidèle au principe de l'immanence : chaque discours est une unité indépendante de tout ce qui est en dehors de lui, c'est-à-dire qu'il peut être étudié sans tenir compte de l'auteur, de la situation dans laquelle il a été produit, etc. Cela ne signifie pas que les autres approches ne sont pas intéressantes, tout au contraire, elles peuvent, chacune à son tour, révéler certains aspects du discours qui restent cachés dans les autres. Cependant, nous adopterons ici l'approche sémiotique fidèle à l'immanence discursive.

---

<sup>1</sup> UL – Université de Limoges. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Département des Sciences du Langage, Limoges – France. 87000 – biglari\_amir82@yahoo.fr.

<sup>2</sup> Chaque tout, d'un côté fait partie d'un tout supérieur, et, de l'autre il est composé de tous inférieurs, c'est-à-dire de parties. La nature et les dimensions du tout peuvent être très variées: un mot composé de lettres ou de phonèmes et faisant partie d'un syntagme, la Voie Lactée composée d'astres et faisant partie de l'univers, etc. L'étude des relations entre les parties, ainsi qu'entre les parties et le tout est passionnante.

Afin de faciliter la lecture du présent écrit, nous citons le poème analysé :

### **VENI, VIDI, VIXI**

*J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs  
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,  
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,  
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;*

*Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,  
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;  
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,  
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;*

*Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;  
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,  
O ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,  
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.*

*Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.  
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.  
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,  
Debout, mais incliné du côté du mystère.*

*J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,  
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.  
Je me suis étonné d'être un objet de haine,  
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.*

*Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile,  
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,  
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,  
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle.*

*Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;  
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;  
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme  
Qui se lève avant l'aube et qui n'a pas dormi.*

*Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,  
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.  
O seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit,  
Afin que je m'en aille et que je disparaisse !  
(HUGO, 2008, p.209-210)*

## Rappel théorique

En général, pour les analyses discursives, il faut aller au-delà de l'aspect lexical. En ce qui concerne l'analyse discursive de l'affect, les autres aspects reconnus en sémiotique comme généralisables sont les suivants : les codes modaux, les codes thymiques, les codes rythmiques et aspectuels, les codes somatiques, les codes perspectifs et les codes figuratifs.

En outre, Fontanille (1999, p.79) dégage « [...] les grandes lignes d'un schéma passionnel canonique, qui définirait les étapes nécessaires d'un parcours complet, et à partir duquel chaque texte établirait son propre parcours, éventuellement en sélectionnant et en inversant les étapes ». Le schéma passionnel canonique s'établit comme suit : (i) *l'éveil affectif* (ii) *la disposition* (iii) *le pivot passionnel* (iv) *l'émotion* (v) *la moralisation*<sup>3</sup>.

## Le titre et l'organisation générale du poème

Commençons par le titre du poème, dont la traduction en français serait : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vécu ». La troisième partie du titre pourrait plus précisément se traduire « j'ai fini de vivre » ou « je suis mort ». C'est un parcours de vie qui est tracé par le titre, et la partie surprenante est la troisième : un locuteur<sup>4</sup> soit agonisant, soit mort (est-ce possible ?)<sup>5</sup>, soit désirant mourir. Quelle est la relation entre le titre et le poème ? Pour répondre à cette question, il faut s'attaquer au texte. Auparavant, une brève explication concernant l'organisation générale du poème et notre segmentation semble indispensable. Dans ce poème composé de huit quatrains, on peut surtout constater deux coupures, formant trois séquences : strophes 1-3, strophes 4-6, strophes 7-8. Dans la première séquence, de même que dans la troisième, le temps dominant est le présent, alors que dans la séquence médiane, le passé s'impose. Nous allons plus loin constater que la troisième séquence paraît être la suite de la première.

---

<sup>3</sup> Les théories actualisées du champ de la sémiotique des passions, suite à l'ouvrage-phare d'A. J. Greimas et de J. Fontanille, *La sémiotique des passions*, sont présentées dans les quatre ouvrages suivants: (i) Fontanille (1999, p.63-90); (ii) Fontanille (2003, p.129-133, p. 212-234); (iii) Fontanille (2002, p.601-637); (iv) Bertrand (2000, p. 225-250). Par ailleurs, selon le dernier auteur, le schéma canonique présenté par J. Fontanille, est trop compliqué: pour lui il n'y a que quatre phases : (i) la disposition (ii) la sensibilisation (iii) l'émotion (iv) la moralisation.

<sup>4</sup> Dans notre analyse, le concept de  *sujet*  et celui de  *locuteur*  s'appliquent à la même entité. Le premier désigne plutôt le rôle actantiel, et le deuxième plutôt la capacité de s'énoncer. Néanmoins, parfois ils seraient remplaçables l'un par l'autre.

<sup>5</sup> Dans la préface du recueil, Victor Hugo (2008, p.26) écrit: «Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des Contemplations se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.»

Sous l'angle de l'énonciation, le poème entier est centré sur l'état d'âme d'un « je » qui s'exprime. Tout est perçu et raconté de son seul point de vue. Toutefois, cet actant n'est pas tout à fait seul : la scène énonciative se complète à deux reprises de la présence de simulacres issus de l'imagination du sujet. D'abord à la fin de la première séquence, avec l'apparition d'un « tu » : le locuteur s'adresse à sa fille. Puis à la fin du poème, avec la présence d'un « vous » : il s'adresse au Seigneur. Le choix des pronoms (strict ou amplifié) détermine le type de relation qu'établit le locuteur avec ses interlocuteurs : une relation de grande affectivité avec la fille, mais une relation « officielle » avec le Seigneur ; celui-ci n'est qu'un actant puissant dont le sujet a besoin.

## Première séquence

La première séquence qui comprend les trois premières strophes, débute par une déclaration qui la clôt également : « J'ai bien assez vécu ». Et entre ces deux occurrences, huit « puisque » apparaissent. Autrement dit une seule affirmation est posée, et tout le reste est présupposé. Cette affirmation semble être centrale dans la première séquence : elle est le seul élément posé, elle inaugure le poème, elle se répète en fermant la séquence, et elle fait écho à la partie la plus problématique du titre, c'est-à-dire la dernière. Cet énoncé manifeste le débordement temporel dont se plaint le locuteur. C'est l'absence de l'aspect terminatif pour un procès qui a déjà suffisamment duré qui le lasse : il souhaite que sa vie touche à son terme, c'est-à-dire que l'objet de valeur du sujet est la mort<sup>6</sup>. Autrement dit un certain seuil, en l'occurrence d'ordre temporel, est dépassé : le dépassement du seuil est une condition minimale dans la constitution du sujet passionnel. Quelle passion le sujet éprouve-t-il et pourquoi ?

Cette première assomption est justifiée par huit éléments introduits par huit « puisque ». Comme on le sait, ce terme explique une cause, en faisant reconnaître comme logique, évident, incontestable et obligatoire le rapport de cause à effet. C'est ainsi qu'on peut dire que « puisque » modalise l'énoncé, en ce sens que c'est le locuteur qui conçoit le rapport de cause à effet comme évident ou obligatoire. Donc, à la différence de « parce que », il n'est pas question d'une simple relation causale exposée comme objective, mais d'une relation causale complètement marquée par le point de vue du locuteur. On peut également aller plus loin dans l'interprétation de « puisque » en supposant que le locuteur considère les causes comme connues de l'interlocuteur (lecteur potentiel). Même si celui-ci ne connaît pas les causes, l'effet de sens produit donne l'illusion qu'il les connaît. En d'autres termes, le locuteur expose ses causes en tant que phénomènes sinon observés

---

<sup>6</sup> Même si cet effet de sens n'est que l'une des lectures possibles de la première proposition, une lecture du poème entier, du moins jusqu'à la fin de la première séquence, atteste la pertinence de cette lecture.

par l'interlocuteur, au moins conçus comme visiblement liés à la conséquence<sup>7</sup>. Alors, l'interlocuteur est censé, ou du moins invité à, trouver le rapport de cause à effet indéniable et légitime, et éprouver les mêmes états d'âme que le locuteur<sup>8</sup>. Cette implication de l'interlocuteur est renforcée par l'embrayage total de cette séquence, ainsi que celui de la troisième séquence : l'embrayage actantiel avec le « je », l'embrayage temporel avec le présent, et l'embrayage spatial implicite. Il faut pareillement noter l'importance des déictiques tels que « ce » (vers 6), « cette » (vers 10), etc. qui augmentent à leur tour le degré de présence de l'interlocuteur<sup>9</sup>.

Mais bizarrement, dans ce poème, les « puisque » n'entraînent pas de cause ! Plutôt des conséquences ! Même si ce dernier terme n'est pas tout à fait adéquat pour tous les « puisque » du poème, le terme de cause l'est sans doute encore moins. Ce que nous proposons, ce sont de nouveaux termes afin de sortir de ce cercle qui semble ne pas pouvoir bien décrire le phénomène. Nous pensons qu'il s'agit d'indices qui montrent que son temps de vie est passé et qu'il est maintenant temps de mourir. Autrement dit, il s'agit de symptômes pour une anomalie, à savoir une vie trop longue, à travers l'emploi anormal de « puisque ».<sup>10</sup> Ce n'est pas le sujet qui est responsable de la première anomalie, mais il l'est pour la deuxième. Celui de la première sera, implicitement ou explicitement, évoqué à plusieurs reprises au cours du poème.

Nous allons étudier les huit indices qui impliquent indiscutablement, selon le locuteur, le débordement temporel dont la conséquence logique est de viser un nouvel objet de valeur qu'est la mort :

A : « puisque dans mes douleurs / Je marche sans trouver de bras qui me secourent ». Ces douleurs dévoilent la présence d'un destinataire qui impose le *ne pas pouvoir ne pas faire* au sujet. Cependant, le problème ne s'arrête pas ici : encore plus décevante est l'absence d'un autre actant, malgré son effort pour en

---

<sup>7</sup> Selon le Groupe λ-1 (1975, p.279), avec le « puisque », « [...] l'auditeur est [...] pris dans l'engrenage d'un syllogisme : tu viens d'admettre que q est vrai, tu admets le lien «p implique q», tu dois donc, avec toutes les conséquences qui s'ensuivent, donner ton accord à p. »

<sup>8</sup> Dans la préface du recueil, Victor Hugo (2008, p.26) dit : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. [...] quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. »

<sup>9</sup> Comme l'explique Benveniste (1974, p.82), dans une énonciation, le locuteur « [...] implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. »

<sup>10</sup> Il nous paraît que les « puisque » de ce poème méritent d'être étudiés de plus près, ce qui n'entre pas dans le cadre du présent travail. L'une des hypothèses que nous pouvons faire c'est que le poète, en utilisant parodiquement le « puisque », lance un défi au monde : il conteste l'ordre établi. Cette idée se renforce par le fait que selon les commentateurs, le titre de ce poème reprend aussi parodiquement les mots de Jules César *veni, vidi, vici* : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ». Hugo (2008) ayant remplacé le dernier terme par, selon les traductions, « j'ai vécu » ou « je suis mort », fait correspondre la victoire à la mort. Et c'est la suggestion de cette correspondance qui semble être l'enjeu principal du poème.

trouver un, qui l'aiderait, c'est-à-dire d'un «adjuvant», doté du *faire pouvoir*, qui le protégerait contre le destinataire.

B : « puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent ». C : « puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ». Les énoncés B et C présupposent que, auparavant, le locuteur se réjouissait en étant entouré d'enfants, en regardant les fleurs, mais plus maintenant.

D : « Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête, / J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ». Une sorte de paradoxe apparaît. On est confronté à deux univers thymiques opposés : l'euphorie par excellence à l'extérieur, la dysphorie à l'intérieur. Pour l'euphorie, le sujet présente un «responsable» : c'est Dieu. Mais le «responsable» de la dysphorie du sujet reste caché. Est-ce lui-même, est-ce Dieu, ou un autre actant ? La lecture du poème entier permettra de répondre à cette question.

Il semble qu'il existe un obstacle puissant entre l'extéroception et l'intéroception. Selon les théories sémiotiques, ce qui garantit le passage entre l'extérieur et l'intérieur est d'ordre proprioceptif. Ici, c'est le corps propre du sujet qui empêche toute interaction : le corps propre joue le rôle d'un «anti-sujet».

E : « Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour, / Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ». Deux nouvelles informations apparaissent. D'une part, en utilisant le terme « l'homme », le sujet suggère que tout être humain dans cette situation-là aurait le même état d'âme. Alors l'effet de généralisation est à nouveau mis en jeu. D'autre part, il nomme pour la première fois son état d'âme : puisqu'il « sent de tout la tristesse », il ne peut pas ne pas être triste. Pour comprendre cet état d'âme, nous nous référons au *Petit Robert* (2008). Tristesse : « État affectif pénible, calme et durable ; envahissement de la conscience par une douleur, une insatisfaction, par un malaise dont on ne démêle pas la cause, et qui empêche de se réjouir du reste. » On constate donc qu'un pas de plus est accompli : non seulement l'état d'âme est nommé, mais aussi la « douleur » évoquée plus haut a exercé son influence : elle a envahi le sujet. Le fait que celui-ci ne se réjouisse ni des enfants, ni des fleurs, ni de la fête de la nature trouve ici son nom. D'ailleurs selon la définition, la tristesse est qualifiée de calme et de durable : un état affectif de faible intensité, mais de forte étendue. C'est cette faiblesse d'intensité qui empêche toute sorte de révolte. On reviendra plus loin sur son aspect duratif. En plus, dans le vers, la tristesse ressentie par le sujet est désignée comme secrète. Cela présuppose (i) qu'il existe dans chaque phénomène extérieur un aspect dysphorisant qui n'est pas perçu à l'état normal ; (ii) que le sujet soit préparé pour recevoir ce secret. Le sujet possède donc la capacité d'être le siège de cette passion.

F : « Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ». Le dernier mot est défini par *Le Petit Robert* (2008) de la manière suivante : « Qui a subi une défaite (de la part d'un ennemi, d'un rival, d'une force quelconque). » On est à nouveau témoin de l'évocation de la présence du destinataire qui fait subir au sujet le *ne pas pouvoir ne pas faire*. Le verbe « espérer » est ainsi défini : « [...] considérer (ce qu'on désire) comme devant se réaliser. » Il s'agit donc de la présentification d'une absence désirable qui a la possibilité de se présenter dans le futur. Dans le vers, l'espoir est qualifié de serein, ce qui laisse supposer qu'il peut exister un espoir, pour le sujet, qui n'est pas serein, mais qui est agité et inquiet, c'est-à-dire un espoir désamorcé par la crainte et l'incertitude. L'espoir non-certain n'est pas loin du désespoir, voire peut-être plus difficile à supporter : quelqu'un qui est désespéré est au moins sûr, mais quelqu'un qui a de l'espoir non-serein, est dans un état d'incertitude et d'inquiétude accablant.

On peut imaginer un carré sémiotique dont les contraires sont « l'espoir serein » et « le désespoir inquiet », et les subcontraires « le désespoir serein » et « l'espoir inquiet ». Notre sujet chez qui l'espoir serein est vaincu, se trouve soit dans la position du contradictoire (= l'espoir inquiet), soit dans la position du contraire (= le désespoir non serein). Ce qui est sûr, c'est qu'il est incertain, agité et inquiet<sup>11</sup>.

Et c'est justement l'inquiétude qui prépare le terrain pour un sujet passionné (GREIMAS; FONTANILLE, 1991, p.214-215) : « [...] elle fait revivre au sujet passionné l'ébranlement phorique fondamental, celui qui engendre le « sentir » minimal. » L'inquiétude empêche la construction d'un véritable sujet de quête, car le sujet inquiet est incapable de polariser la catégorie thymique, il est agité entre l'euphorie et la dysphorie.

G : « Puisqu'en cette saison des parfums et des roses, / O ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes ». L'euphorie extérieure, qui n'agit pas du tout sur le sujet, est à nouveau évoquée. Malgré la lumière de l'extérieur, lui qui était à la non-lumière (il « fuit le jour »), désire aller à l'ombre. Mais non pas à n'importe laquelle : à celle où repose sa fille. Il veut rejoindre celle-ci. Ainsi l'état affectif atteint-il son apogée : c'est pour la première fois que le désir de mourir se manifeste ; jusqu'à présent c'était seulement la description de son état. En outre, le sujet qui avait commencé dans la douleur (« dans mes douleurs ») et qui était arrivé à l'état de non-joie (« esprit sans joie »), au lieu d'accomplir le parcours prévisible en se dirigeant vers la joie, non seulement retourne à son point initial, mais aussi va en arrière : il souhaite disparaître. La passion du désespoir arrive à son point culminant en même temps que se déploie l'énonciation par excellence, avec l'intervention d'un simulacre qui remplit la position de l'interlocuteur.

---

<sup>11</sup> Il est intéressant de voir le choix d'un autre poète romantique, Alfred de Vigny, parmi les quatre positions du carré. Il opte pour le désespoir serein : « un désespoir paisible, sans convulsions de colère et sans reproches au ciel, est la sagesse même. » Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité par Fontanille (1980, p.14).

H : « Puisque mon cœur est mort ». Cette fois-ci le mot « mort » s'exprime explicitement : le sujet l'utilise concernant un organe corporel qui est, selon *Le Petit Robert* (2008) « [...] le siège des sensations et émotions ». Donc les états d'âme du sujet n'ont plus de siège. Il s'agit d'ailleurs d'un fait réalisé, ce qui montre qu'il s'est passé un événement, en l'occurrence la survenue du désir de mourir. Cette présence du corps est différente de celle des vers précédents : le corps-mouvement qui a pour corrélat sémantique la phorie tient lieu du corps-enveloppe qui a pour corrélat sémantique la tensivité<sup>12</sup>. Mais ces deux formes somatiques sont cohérentes et complémentaires : la dysphorie fait écho au ralentissement.

Ces huit indices, dans un ordre ascendant, sont au service d'une seule donnée : le fait que le sujet a « bien assez vécu ». Il est étonnant de voir que même le désir de mourir qui constitue le sommet de la passion mise en scène est pris pour présupposé, pour connu de l'interlocuteur, au service d'un autre fait. Cette insistance sur l'excès temporel, ne peut pas être gratuite : c'est ce dépassement du seuil qui signale la création d'un sujet passionnel. Un sujet qui n'éprouve pas le dépassement d'un certain seuil, ne peut être passionnel.

## Deuxième séquence

Dans les trois strophes de cette séquence, le passé remplace le présent. Le point essentiel souligné c'est que le sujet explique qu'il a rempli sa « tâche » dans la vie. L'existence d'une tâche présuppose la présence d'un destinataire qui avait signé un contrat avec le sujet. Et le sujet qui a fait ce qu'il a pu, qui a servi, qui a veillé, qui a beaucoup souffert et travaillé, qui est donc resté fidèle au contrat et qui a réalisé la performance avec succès, a le droit d'être dûment récompensé à l'étape de la sanction. Mais, celle-ci va à l'encontre de son attente : non seulement il n'est pas récompensé (sanction effective non-positive), il est même puni (sanction effective négative) : il a bien souvent vu qu'on riait de sa peine, il a été un objet de haine ! D'où son étonnement. Par conséquent, le contrat fiduciaire est rompu de la part du destinataire ; celui-ci n'est au fond qu'un anti-destinataire ! C'est pourquoi le sujet, toujours attaché aux valeurs auxquelles il avait adhéré, est « morne » et « épuisé » ; il est à bout de force. Et comme on l'a vu dans la séquence précédente, il lui manque au moins un « adjuvant » pour résister, et il n'a même plus aucun espoir d'en trouver un. Cette idée est à nouveau évoquée dans la présente séquence : « Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile ».

Il est également à noter que le désespoir de cette séquence, contrairement à celui des deux séquences englobantes, est rétrospectif – le désespoir marque la fin d'un programme –, et non pas prospectif – le désespoir indique le commencement

---

<sup>12</sup> Voir Fontanille (2002, p.618).



d'un programme. De plus, dans celles-ci le sujet est un sujet zéro, à savoir un sujet caractérisé par le *ne pas vouloir* (le vouloir est donc zéro), un sujet qui dirait (COQUET, 1989, p.100) : « [...] je ne m'approprierais aucun objet de valeur. » ; tandis que le sujet de la seconde séquence est un sujet de la séparation, c'est-à-dire un sujet qui dirait : « je n'ai pas acquis tel(s) objet(s) de valeur ».

## **Dernière séquence**

Dans la dernière séquence, c'est-à-dire les deux dernières strophes du poème, on retourne au présent : la séquence commence avec le mot « maintenant ». Nous sommes, comme dans la première séquence, témoins d'un corps (presque) inopérant, et cette fois-ci de façon plus intense : son regard ne s'ouvre qu'à demi, il ne se tourne plus même quand on le nomme, il ne daigne plus même répondre, il est dans une « sombre paresse ». Le sujet est « plein de stupeur et d'ennui ». Selon *Le Petit Robert* (2008), la stupeur signifie à la fois l'« étonnement profond », et l'état psychologique marqué par « l'engourdissement général », « l'immobilité du visage et le mutisme ». La manifestation somatique s'intensifie en même temps que le désespoir s'élève à nouveau au faite, dans les deux derniers vers. C'est « l'ennui », défini par *Le Petit Robert* (2008) comme « mélancolie vague, lassitude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien », qui caractérise l'état d'âme du sujet. À nouveau comme dans la première séquence, on est proche de la tristesse et de l'indifférence.

Dans les deux derniers vers, le sujet, qui ne trouvait aucun actant adjuvant, s'adresse à un autre actant, et lui demande de l'aider. D'où apparaît cet actant ? Sans doute cet actant ne peut-il être que le destinataire déjà évoqué à plusieurs reprises dans les séquences précédentes. L'identité du destinataire, qui a rompu le contrat fiduciaire, qui est responsable de l'anomalie temporelle et de la dysphorie du sujet, se révèle : c'est le Seigneur<sup>13</sup>. Ce n'est que celui-ci qui peut l'aider à atteindre le nouvel objet de valeur qu'il désire : la mort.

## **Le schéma passionnel du poème**

*L'éveil affectif* est l'étape où la sensibilité du sujet se réveille : son corps est affecté par une présence, et une modification dans l'intensité et l'étendue se met en place. Cette phase est tout à fait liée aux codes rythmiques et aspectuels. « Elle est non seulement la condition préalable, mais aussi l'accompagnement

---

<sup>13</sup> Plus précisément, il est question d'un "hyper-destinataire", car il est tout à fait probable que les événements et les êtres humains ont apparemment joué le rôle du destinataire, mais sous le contrôle d'un destinataire hiérarchiquement supérieur, que nous appelons l'hyper-destinataire.

et l'indice permanent. *L'éveil* déclenche et soutient donc à la fois l'ensemble du parcours passionnel. » (FONTANILLE, 1999, p.79).

Dans ce poème, le rythme ralenti et l'aspect duratif associés à un état dysphorique signalent à la fois l'entrée dans un état passionnel et le *style tensif* du parcours passionnel tout entier : l'intensité faible et le déploiement temporel long. Il semble que certains indices de la première séquence annoncent l'entrée dans l'état passionnel : « Je marche sans trouver ... » / « je ris à peine aux enfants qui m'entourent », etc. Le rythme ralenti confinant à l'immobilité, inaugure le poème et reste un support omniprésent, en affectant peu ou prou le corps du sujet. À la fin du poème le ralentissement, plus marqué, est remplacé pratiquement par l'immobilité : « mon regard ne s'ouvre qu'à demi », « je ne me tourne plus », etc. : *l'éveil affectif* est l'accompagnateur permanent du parcours passionnel.

*La disposition* est l'étape où le sujet ayant dépassé le stade du simple émoi se dote de l'identité modale nécessaire pour ressentir telle passion ou tel type de passion. Cette phase se rattache notamment aux codes modaux. Par ailleurs il s'agit du « moment où se forme l'*image* passionnelle » (FONTANILLE, 2003, p.131): le sujet imagine des scénarios dont les conséquences logiques seraient une passion et pas une autre.

Dans le poème, il semble que les deux principales modalités avant que le sujet arrive au cœur de la passion soient le *ne pas pouvoir ne pas faire* (vivre dans la douleur) et le *ne pas pouvoir faire* (continuer à vivre) : il est condamné à vivre dans la douleur, mais il ne peut pas supporter la situation. Ce conflit modal crée un sujet triste et désespéré (vers 3, 4, 6, 7, 8, 9). La tristesse et le désespoir apparaissent dès cette phase, mais ils forment pour l'instant des états d'âme qui servent de préliminaires pour engendrer le pivot passionnel.

D'autre part, dans l'imaginaire du sujet s'esquisse un scénario : il se sent renfermé dans un conflit modal inévitable, il se voit dans une impasse. Quelle décision faut-il prendre ? Quelle solution est-elle possible ? Ce n'est qu'à l'étape suivante qu'il trouvera une échappatoire : le conflit modal débouchera sur une nouvelle modalité.

*Le pivot passionnel* est l'étape où la transformation passionnelle s'effectue. Le sujet trouve une nouvelle identité : c'est seulement au cours de cette phase que le sujet «[...] connaîtra le sens du trouble (*éveil*) et de l'image (*disposition*) qui précèdent. Il est alors doté d'un rôle passionnel identifiable. » (FONTANILLE, 2003, p.131). En plus, le pivot passionnel est en rapport avec les codes figuratifs, et par conséquent avec les *scènes typiques*.

Cette phase apparaît lorsque l'énonciation se complète, c'est-à-dire là où le sujet s'adresse à sa fille. C'est à ce moment que la principale composante du poème, la mort, trouve sa place. D'après la théorie sémiotique, nous pouvons

prévoir qu'une *scène typique* est mise en place. Pour confirmer cette idée il faut attendre.

En effet, une nouvelle modalité neutralise le conflit modal évoqué : le vouloir mourir, qui qualifie la nouvelle identité du sujet. Autrement dit, le sujet entièrement désespéré dans le paradigme de vie, aspire au changement de paradigme : il veut aller au-delà. À ce stade, le sujet se rend compte du sens du ralentissement ainsi que du sens et du statut du désespoir et de la tristesse préliminaires dans son parcours passionnel.

*L'émotion* « [...] est la conséquence observable du pivot passionnel. » (FONTANILLE, 2003, p.131) à travers les réactions du corps du sujet à la tension qu'il subit. C'est pendant cette phase que l'événement passionnel se socialise : il se fait connaître à soi-même et aux autres. L'émotion nous ramène donc aux codes somatiques.

Il semble que dans la première séquence, on s'arrête au *pivot passionnel*, et que pour la suite du parcours passionnel, il faille attendre la séquence trois. Nous pensons que cette dernière, sauf dans les deux derniers vers, constitue la phase de *l'émotion* : à travers l'immobilité du corps, le sujet fait manifestement observer à lui-même et aux autres son état intérieur. Le corps sentant du sujet exprime le caractère attendu – car déjà dans les indices de *l'éveil* le corps avait commencé à être lent et inopérant –, mais insupportable du *pivot passionnel*.

Dans les deux derniers vers, la deuxième occurrence du *pivot passionnel* se fait jour, et comme dans la première occurrence, lorsque la scène énonciative se complète avec un autre actant imaginaire. Par conséquent, on peut dire qu'il s'agit d'une *scène typique* : le sujet souhaitant mourir s'adresse à un simulacre. Et cette fois-ci avec cette différence que par rapport à la première occurrence, la simple aspiration fait place à une demande. Le sujet n'est plus dans la pure affectivité, mais il est en même temps pourvu de la compétence cognitive, car il ne s'adresse plus à un être mort, mais au seul actant qui, selon l'univers mental du sujet, pourrait vraiment faire quelque chose pour lui.

*La moralisation* est l'étape où une certaine évaluation porte sur l'une des quatre étapes précédentes. Elle « [...] sanctionne en quelque sorte la réinsertion dans la collectivité et le monde de l'action, pour un sujet provisoirement égaré dans ses tensions intérieures. » (FONTANILLE, 1999, p.81).

Où est la *moralisation* dans le poème ? Existe-t-il un jugement sur le désespoir exposé ou sur le désir de mourir ? Le seul jugement du poème porte sur ses actions dans le passé et non pas sur son état d'âme actuel. La *moralisation* est absente. Est-ce que cette absence de *moralisation* est une caractéristique du sujet désespéré ou est-elle propre à une sorte de désespoir ? Est-ce que l'absence de

la sanction passionnelle (= *la moralisation*) chez le sujet est une vengeance de celui-ci contre le destinataire qui lui refuse la sanction pragmatique attendue?

## Conclusion

Nous proposons ici une lecture sémiotique de la passion du désespoir dans le poème de Victor Hugo. Nous avons constaté que cette passion suit une certaine rationalité. En outre, ce poème romantique a pu en partie rentrer dans le schéma passionnel prévu par la théorie. Ce dernier point indique (i) l'efficacité et la pertinence des théories déjà développées, (ii) le chemin qui leur reste à parcourir, (iii) que les textes ne cessent pas de nous apprendre sur la présentation de la forme du contenu.

Dans ce poème, nous étions témoins d'une intensité dysphorique très haute, due à l'opposition entre la saisie et la visée du sujet. Celui-ci a été dans le passé dans l'euphorie, il est maintenant malgré son attente dans la dysphorie, et pour son avenir, n'ayant pas le moindre espoir d'atteindre une nouvelle euphorie, ni même une non-dysphorie, il souhaite se débarrasser de la dysphorie en changeant le paradigme : il aspire à mourir.

Comme nous l'avons remarqué, tous les actants censés être euphorisants sont considérés comme un *actant collectif*, qui est également d'ordre énoncif, par rapport auquel le sujet reste indifférent. Les seuls *actants individuels*, qui sont également d'ordre énonciatif, ce sont ses interlocuteurs imaginaires (= simulacres) : le « tu » et le « vous ». Ces deux *scènes typiques* surgissent comme les cris d'un être désespéré face à une impasse totale : il ne se révolte pas, mais il crie. Avec ces deux moments, le ponctuel tonique (la manifestation du désir de mourir) interrompt le duratif atone (le désespoir, la tristesse et l'indifférence).

L'absence de la révolte montre que c'est uniquement le sujet qui est virtualisé, et pas du tout le destinataire<sup>14</sup>. La preuve c'est que la dernière déclaration du sujet est adressée au destinataire reconnu comme le seul actant qui puisse le sauver. En d'autres termes, notre sujet n'est pas robuste et agressif, mais fragile et sur la défensive.

On pourrait également définir un nouveau projet de recherche, plus complexe et plus vaste, en vue de faire apparaître le schéma passionnel du désespoir dans la poésie de Victor Hugo ou en choisissant un corpus beaucoup plus étendu, et encore mieux interculturel.

BIGLARI, A. The passion of despair in the poem "Veni, Vidi, Vixi" by Victor Hugo. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.523-535, 2009.

---

<sup>14</sup> Voir Fontanille (1980, p.24).

- **ABSTRACT:** *In this paper, by using the tools of discourse semiotics, we analyze the passion dimension in Victor Hugo's poem "Veni, Vidi, Vixi". In the poem, where dysphoria is omnipresent, the passion of despair is central. We intend to unveil the passionate rationality as well as the mode of presence of the passion of despair in the poem. Thus, indirectly, the semiotics theories of passions are put to test in the text, which allows us to assess the heuristic value and the theoretical pertinence of the Greimasian semiotics for the analysis of passions.*
- **KEYWORDS:** *Passions. Dysphoria. Despair. Enunciation.*

## REFERENCES

- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974. 2v.
- BERTRAND, D. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan, 2000.
- COQUET, J.-C. *Le discours et son sujet*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 2003.
- \_\_\_\_\_. Sémiotique des passions. In: HÉNAULT, A. (Dir.). *Questions de sémiotique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. p.601-637.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- \_\_\_\_\_. Le désespoir ou Les malheurs du cœur et le salut de l'esprit. *Actes sémiotiques: Documents*, Paris, v.2, n.16, p.5-32, 1980.
- GREIMAS, A. J.; COURTRES, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. tome 1, Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âmes*. Paris: Seuil, 1991.
- LE GROUPE  $\lambda$ -1. Car, parce que, puisque. *Revue romane*, Copenhague, tome 10, fasc.2, p.258-280, 1975.
- HUGO, V. *Les contemplations*. Présentation par Pierre Laforgue. Paris: Flammarion, 2008.
- MARSCIANI, F. Les parcours passionnels de l'indifférence. *Actes sémiotiques: documents*, Paris, v.6, n.53, 1984.
- ROBERT, P. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Société du Nouveau Littre, 2008. 1 CD-ROM.

Recebido em abril de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

