

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)  
**Band:** 59 (2012)  
**Heft:** 1: Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore  
  
**Artikel:** De la "fièvre littéraire" au "frisson du sens"  
**Autor:** Rimann, Jean-Philippe  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-323584>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## De la « fièvre littéraire » au « frisson du sens »

*Les œuvres d'art authentiques cachent en elle comme leur secret a priori. Elles restent en même temps sous l'effet de l'Aufklärung car elles aimeraient rendre commensurable aux hommes ce frisson remémoré, incommensurable dans le monde primitif magique.*

Theodor Adorno, *Théorie esthétique*.

### La fièvre littéraire

La « fièvre littéraire » est un étrange syntagme ou symptôme apparu dans l'espace des Belles-Lettres aux alentours de 1830. Il avait été précédé, hors des frontières françaises, par la propagation de la « fièvre de Werther », dont les manifestations, vestimentaires ou suicidaires, avaient contaminé l'ensemble de l'espace européen. Le « frisson », qui reste étroitement lié à cette apparition, avait lui-même reçu ses lettres de noblesse esthétique quelques décennies plus tôt, dans l'ouvrage consacré au sublime par Edmund Burke, initiateur malgré lui d'une nouvelle mode romanesque placée sous le signe des fantômes. Entre 1830 et 1850, le spectre sémantique du frisson se déploie d'ailleurs de concert avec celui de la fièvre pour désigner aussi bien des manifestations naturelles (éveil ou évanouissement, ondulation ou vibration) et le bruit qui les accompagne, que la propagation d'une émotion collective ; la Nature commence à frissonner à l'unisson des sujets. L'époque est en proie à une soudaine fébrilité lexicale qui vient ajouter de nouveaux items de dictionnaire aux configurations sémantiques acquises : « fébrile », « fiévreusement », « enfiévré » désignent moins l'élévation anormale de la température du corps qu'une certaine agitation ou anxiété.

Cette extension subite de l'aire lexicale recouverte par la fièvre et le frisson est directement liée au romantisme, puisque les premières occurrences du syntagme « fièvre littéraire », critiques retournées en éloge par ceux qu'elles sont supposées stigmatiser, désignent la naissance de cette esthétique nouvelle (tout du moins en France, où les états d'âmes des poètes prennent peu à peu la relève des états d'esprit de leurs voisins allemands), et l'un de ses événements fondateurs, la bataille d'Hernani. Ce symptôme d'hyperthermie littéraire serait aussi bien une sorte de

réplique, en mode mineur, de l'échec révolutionnaire de 1830, que le signe d'une intempérance esthétique encore stigmatisée, bien des années plus tard, par Zola<sup>1</sup> ou Valéry<sup>2</sup>. À l'aspect pathologique de cette soudaine ascension de température se rattache par ailleurs une nouvelle ramification sémantique, puisque la phtisie (renommée tuberculose en 1860), sorte de répondant physiologique du mal du siècle, est baptisée à l'époque « fièvre romantique ».

## Autobiographie de la fièvre

Si l'on entrelace les lignes de force qui traversent la sémantique des mots « fièvre » et « frisson » dans la première moitié du dix-neuvième siècle, on y trouve donc un nœud resserré autour de la révolution littéraire de 1830 et de son incontournable figure tutélaire, Victor Hugo. Et c'est bien les variations thermiques de l'œuvre hugolienne en ces années décisives qui retiendront tout d'abord mon attention, en faisant droit pour commencer à un article critique publié par le poète dans *L'Europe littéraire* du 1<sup>er</sup> décembre 1833 consacré à un jeune écrivain genevois, Ymbert Gallois, arrivé en 1827 à Paris pour y faire carrière littéraire, et mort dans la misère, tuberculeux, au mois d'octobre 1828. C'est à cette victime de la « fièvre romantique » – à tous les sens du terme – que Hugo, après l'avoir connue et aidée, rend hommage dans son texte, en lui cédant rapidement

<sup>1</sup> « [Gustave Moreau] ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre ; il a dédaigné la fièvre romantique, les effets de coloris faciles, les dérèglements du pinceau qui attend l'inspiration pour couvrir une toile avec des oppositions d'ombre et de lumière à faire cligner les yeux. » (Émile Zola, *Le Salon de 1876*, dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 343).

<sup>2</sup> « Que faire parmi tant de réfutations, n'étant riche que de désirs, tout ivre que l'on soit de cupidité et d'orgueil intellectuels ?

Se monter la tête ? Se donner enfin quelque fièvre littéraire ? En cultiver le délire ?

Je brûlais pour un beau sujet. Que c'est peu devant le papier !

Une grande soif, sans doute s'illustre elle-même de ruisselantes visions ; elle agit sur je ne sais quelles substances secrètes comme fait la lumière invisible sur le verre de Bohême tout pénétré d'urane ; elle éclaire ce qu'elle attend, elle diamante des cruches, elle se peint l'opalescence de carafes... Mais ces breuvages qu'elle se frappe ne sont que spécieux ; mais je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain. » (Paul Valéry, « Note et digression » (1919), *Variété*, dans *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1205). Rappelons que Kant opère une distinction terminologique salutaire entre la *Schwärmerei*, illuminisme visionnaire dont l'œuvre d'un Swedenborg pourrait constituer un bon exemple, et l'enthousiasme (*Enthusiasmus*), qui, dans la sphère de l'esthétique, peut atteindre le sublime.

la parole en tant que celle-ci constitue un document brut, un témoignage de première valeur :

Comme il croyait peu à la valeur essentielle et durable de sa prose ou de ses vers, comme il n'avait eu le temps de réaliser aucun de ses rêves d'artiste, il est mort avec la conviction désolante que rien de lui ne resterait après lui. Il se trompait. Il restera de lui une lettre.

Une lettre admirable, selon nous, une lettre éloquente, profonde, malade, fébrile, douloureuse, folle, unique ; une lettre qui raconte toute une âme, toute une vie, toute une mort ; une lettre étrange, vraie lettre de poète, pleine de vision et de vérité.

Cette lettre, l'ami auquel Ymbert Galloix l'adressait a bien voulu nous la confier. La voici. Elle fera mieux connaître Ymbert Galloix que tout ce que nous pourrions dire. Nous la publions telle qu'elle est, avec les répétitions, les néologismes, les fautes de français (il y en a), et tous ces embarras d'expression propres au style genevois<sup>3</sup>.

Dans sa maladresse même et la gêne genevoise de son style, qui participe de son authenticité, la lettre retranscrite par Hugo, et introduite de telle manière qu'elle acquiert un statut d'œuvre à part entière, relate une expérience de dessaisissement de soi, de défaillance de toute pensée assurée. Elle est vraie d'avoir été éprouvée – littéralement et dans tous ses non-sens – par un être privé de futur et de nécessité, témoignant ainsi de tout le négatif de l'existence moderne, « illusions perdues », rêves avortés, passions sans emploi ou révoltes sans issue : « Ymbert Gallois, pour nous, n'est pas seulement Ymbert Gallois, il est un symbole. Il représente à nos yeux une notable portion de la généreuse jeunesse d'aujourd'hui. Au dedans d'elle un génie mal compris qui la dévore ; au dehors, une société mal posée qui l'étouffe »<sup>4</sup>. Hugo, après avoir ainsi donné la lettre à lire, reprend la parole en un long commentaire qui engage son propre rapport à l'écriture :

Quand on songe que l'homme qui a écrit ceci est mort là-dessus, des réflexions de toutes sortes débordent autour de chacune des lignes de cette longue lettre. Quel roman, quelle histoire, quelle biographie que cette lettre ! Certes, ce n'est pas nous qui répéterons les banalités convenues, ce n'est pas nous qui exigerons que

---

<sup>3</sup> Victor Hugo, « Ymbert Gallois », *Littérature et philosophie mêlée*, dans *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 194.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 205.



toutes souffrances peintes par l'artiste soient constamment éprouvées par l'artiste, ce n'est pas nous qui trouverons mauvais que Byron pleure dans une élégie et rie à son billard ; ce n'est pas nous qui poserons des limites à la création littéraire et qui blâmerons le poète de se donner artificiellement telle ou telle douleur pour l'analyser dans ses convulsions comme le médecin s'inocule telle ou telle fièvre pour l'épier dans ses paroxysmes. Nous reconnaissons plus que personne tout ce qu'il y a de réel, de vrai, de beau et de profond dans certaines études psychologiques faites sur des souffrances d'exception et sur des états singuliers du cœur par d'éminents poètes contemporains qui n'en sont pas morts. Mais nous ne pouvons nous empêcher d'observer que ce qu'il y a de particulièrement poignant dans la lettre que nous venons de citer, c'est que celui qui l'a écrite en est mort. Ce n'est pas un homme qui dit : Je souffre, c'est un homme qui souffre ; ce n'est pas un homme qui dit : Je meurs, c'est un homme qui meurt. Ce n'est pas l'anatomie étudiée sur la cire, ni même sur la chair morte ; c'est l'anatomie étudiée nerf à nerf, fibre à fibre, veine à veine, sur la chair qui vit, sur la chair qui saigne, sur la chair qui hurle. Vous voyez la plaie, vous entendez le cri. Cette lettre, ce n'est pas chose littéraire, chose philosophique, chose poétique, œuvre de profond artiste, fantaisie du génie, vision d'Hoffmann, cauchemar de Jean-Paul ; non, c'est une chose réelle, c'est un homme dans un bouge qui écrit<sup>5</sup>.

À travers l'analogie de l'inoculation de la fièvre à des fins d'analyse médicale, Hugo met en évidence et questionne certains paradoxes, esthétiques et énonciatifs, auxquels se trouve nécessairement confrontée la poétique romantique en tant qu'elle est, essentiellement, gagée sur une certaine présence du sujet dans sa parole. Si l'échec existentiel et littéraire constitue une œuvre (« quel roman, quelle histoire, quelle biographie ») à la place de celle dont elle constate l'avortement, c'est semble-t-il aussi, précisément et contradictoirement, parce qu'elle « n'est pas chose littéraire ». « Ymbert Gallois qui souffre vaut Byron »<sup>6</sup>, mais à la condition de transformer la biographie de l'auteur en certificat d'authenticité, de penser le rapport des signes à la vie (et la mort) de celui qui, en l'absence de toute véritable intentionnalité esthétique, les a produits. L'échec ou la perte surmontés dans l'acte d'écriture même qui les déclare, excédant ainsi son propre énoncé, est l'un des mythes fondateurs de l'œuvre romantique, mais la voix qui parle ici de la vie décomposée ne peut plus se désigner comme survivante et exorciser ainsi le mal qu'elle met en

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 204.

sens. Le dit, qui ressortit de toute évidence à la déploration romantique, exprime la fatalité d'une fêlure, d'une débâcle intérieure, que le dire ne répare pas. À cette distinction essentielle entre « ceux qui en sont morts » et les autres s'ajoute encore l'éventualité d'une distance supplémentaire, celle d'une procuration imaginaire qui permet à l'écrivain d'analyser douleur ou fièvre avec une équanimité imperturbable, ou de les mettre en scène sous une forme cauchemardesque dont l'efficacité sur le lecteur se retourne, tôt ou tard, en explicitation de leur statut d'illusion<sup>7</sup>.

Il est évidemment tentant d'essayer de voir si cette tension entre deux postulations semble-t-il antagonistes, légitimation par le vécu biographique et procuration imaginaire, ne vaudrait pas également, à l'époque, pour l'œuvre de celui qui a l'air d'en découvrir à propos d'un autre la pertinence spécifique.

« [L'auteur] ne laisse même subsister dans ses ouvrages ce qui est personnel que parce que c'est peut-être quelquefois un reflet de ce qui est général. Il ne croit pas que son *individualité*, comme on dit aujourd'hui en assez mauvais style, vaille la peine d'être autrement étudiée »<sup>8</sup>, déclare Hugo dans la préface des *Chants du crépuscule*, datée de 1835. À l'énonciation très localisée et circonstancielle des odes historiques et politiques, espace rassurant des ancrages temporels, biographiques ou psychologiques, succède peu à peu un moi poétique plus instable, « écho sonore » des voix de la création, indissolublement personnel et tout à fait impersonnel, préfigurant ainsi la prosopopée de soi du proscrit solitaire dont le pouvoir de vision s'élargit à l'univers, moi ductile et flottant tout autant que signataire daté de son texte, ou figure de proue d'une opposition hautaine et sans concessions.

---

<sup>7</sup> L'exemple de Jean Paul, cité par Hugo, est évidemment à cet égard particulièrement parlant. On peut songer à un conte comme « L'anéantissement », mêlant fièvre corporelle, onirique et spirituelle en une vaste analogie résumée en conclusion : « Et de même que les tourments de la fièvre avaient fait naître son rêve infernal – et la victoire de la nature son rêve céleste [...] : de même nos rêves spirituels enflammeront les fièvres de nos âmes, mais aussi les rafraîchiront, les guériront – et les fantômes de notre cœur disparaîtront, lorsque nous remédierons à ses faiblesses. » (Jean Paul, *Choix de rêves*, traduction d'Albert Béguin, José Corti, 2001 [1931], pp. 161-162).

<sup>8</sup> Victor Hugo « Préface » des *Chants du crépuscule*, [1835], *Œuvres poétiques*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 811.

C'est autour de cette ambiguïté énonciative que s'élabore, dès les années trente, l'œuvre poétique de Hugo : à la fois élosion du je biographique au profit d'une instance plus vaste, aux identités fluctuantes et acte de parole circonstanciel, historique, ayant prise sur l'événement.

## Fièvre spectrale

Mille huit cent vingt-huit est aussi la date de publication d'un texte qui problématise exemplairement cette tension énonciative exemplifiée par la fièvre : *Le Dernier Jour d'un condamné*. Ce livre qui parle du présent (aux deux sens du terme, comme référent du discours et source de son émission) met par ailleurs en jeu un rapport problématique du sujet à l'écriture, où la dimension fictionnelle est tour à tour déniée et exposée, conférant ainsi au texte, selon ses éditions successives, un statut générique différent, allant du document brut, anonyme, jusqu'au manifeste contre la peine de mort. Les détracteurs de Hugo insistent tous sur cette problématique énonciative, exemplifiée par la fièvre dans le texte sur Gallois. De Vigny, collègue aigri, qui supporte mal le succès de Hugo : « [...] il a commencé par sa maturité ; le voilà qui entre dans sa jeunesse et qui vit après avoir écrit, quand on devrait écrire après avoir vécu »<sup>9</sup> à Nisard (ou Nodier, l'attribution est équivoque) :

L'écrivain, ce semble, épouvante plus que le condamné. On est froid pour cet être qui ne ressemble à personne, et qui souffre avec tant de science et d'analyse ; mais toute la pitié du lecteur passe du côté du poète ; lui qui s'est mis volontairement tant de noir dans l'âme, lui qui s'est fait homicide en idée, qui s'est rêvé pour le plaisir du lecteur jugé, emprisonné, exécuté, pendant que d'autres poètes se font plus gratuitement, et dans de plus doux rêves, heureux en toutes choses, en amour, en talent, en avenir<sup>10</sup>.

Captif aussi bien de sa sphère mentale obsédée par la mort que de l'univers clos qui l'entoure, amputé par le dispositif du récit de toute

---

<sup>9</sup> Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, 23 mai 1829, dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1948, p. 893.

<sup>10</sup> Désiré Nisard ou Charles Nodier, «Sur 'Le Dernier jour d'un condamné'», *Journal des Débats*, 26 février 1829, reproduit dans Victor Hugo, *Œuvres complètes* tome III, Paris, Le Club français du livre, 1970, p. 1382.

dimension personnelle ou mémorielle autre que celle des événements immédiats, le condamné devient un je sans « moi », impuissant à coïncider avec une quelconque consistance biographique, et menacé d'être réifié en élément des parois qui l'enserrent : « j'étais là, comme une des pierres qu'il mesurait »<sup>11</sup>. Le texte, dont la teneur narrative s'amenuise, est souvent réduit à la confrontation fébrile du je et du langage. Le langage qu'il produit, en s'interrogeant sur sa nécessité, et le langage qu'il déchiffre, dans sa composante la plus matérielle. Une scène de fièvre l'illustre exemplairement :

Certes, si j'avais l'esprit plus libre, je prendrais intérêt à ce livre étrange qui se développe page à page à mes yeux sur chaque pierre de ce cachot. J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensée, épars sur la dalle ; à retrouver chaque homme sous chaque nom ; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête, comme ceux qui les ont écrits.

[...] Sur le mur opposé on lit ce mot : *Papavoine*. Le P majuscule est brodé d'arabesques et enjolivé avec soin.

[...] Papavoine, l'horrible fou qui tuait les enfants à coups de couteau sur la tête ! Voilà, me disais-je, et un frisson de fièvre me montait dans les reins, voilà quels ont été avant moi les hôtes de cette cellule. [...] J'irai à mon tour les rejoindre au cimetière de Clamart, où l'herbe pousse si bien !

Je ne suis ni visionnaire, ni superstitieux, il est probable que ces idées me donnaient un accès de fièvre ; mais, pendant que je rêvais ainsi, il m'a semblé tout à coup que ces noms fatals étaient écrits avec du feu sur le mur noir ; un tintement de plus en plus précipité a éclaté dans mes oreilles ; une lueur rousse a rempli mes yeux ; et puis il m'a paru que le cachot était plein d'hommes, d'hommes étranges qui portaient leur tête dans leur main gauche, et la portaient par la bouche, parce qu'il n'y avait pas de chevelure<sup>12</sup>.

L'« accès de fièvre » provoqué par le déchiffrement des inscriptions du cachot entraîne une confusion entre activité psychique et perceptive, créant ainsi un continuum où les propriétés objectives des signes ou des choses et les représentations vécues du sujet se nouent ensemble de manière inextricable. Au bord de perdre contenance, le condamné appréhende sa scène mentale en un espace d'étrangeté fantomatique né de la

<sup>11</sup> Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, dans *Œuvres complètes, Romans I*, Paris Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 468.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 441-442.

coalescence des signes et des choses, du monde visible et du monde intérieur. Le recentrement obsidional de la narration dans une conscience anonyme, qui devient prison intérieure, confère une intensité toute particulière à cette confrontation avec des graffitis nominaux tronqués et renvoyant à des corps sans tête. Car c'est bien dans la vision fébrile des signes, fièvre qu'ils ont eux-mêmes provoquée, que s'opère ce travail actif d'assimilation des opérations sensorielles et mentales. L'imagination fiévreuse du condamné est à plusieurs reprises dans le récit obsédée et comme hypnotisée par le vacillement simultané de la pensée, des signes et du monde, dont la texture commune est entraînée dans une même fragmentation ou instabilité dynamique. L'évocation de l'instrument de la mort imminente, la guillotine, en fournit une assez bonne illustration :

Le nom de la chose est effroyable, et je ne comprends pas comment j'ai pu jusqu'à présent l'écrire et le prononcer.

La combinaison de ces dix lettres, leur aspect, leur physionomie est bien faite pour réveiller une idée épouvantable [...].

L'image que j'y attache, à ce mot hideux, est vague, indéterminée, et d'autant plus sinistre. Chaque syllabe est comme une pièce de la machine. J'en construis et j'en démolis sans cesse dans mon esprit la monstrueuse charpente<sup>13</sup>.

Tout cela n'est pas sans évoquer, sur un mode négatif, l'esthétique de décomposition créatrice revendiquée par Hugo, comme le signale de façon plaisante un poème des *Contemplations* daté de 1834, clin d'œil au *Dernier Jour d'un condamné*, et qui est une sorte de prolongement, dans le même livre I, de « Réponse à un acte d'accusation » :

C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ;

[...]

J'ai déjà confessé ce tas de crimes-là

Oui, je suis Papavoine, Érostrate, Attila :

Après ?<sup>14</sup>

On retrouve en 1831, dans le chapitre de *Notre-Dame de Paris* précisément intitulé « Fièvre » un autre de ces épisodes importants où s'éprouve,

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>14</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, XXVI, « Quelques mots à un autre ».



à l'occasion d'une crise fébrile, un obscurcissement conjoint du sujet et des signes, du monde et du sens. L'inscription, gravée dans la pierre ou imprimée, est l'un des thèmes majeurs du roman, et son origine explicite (« C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre »), elle lui fournit également son décor, puisque les lettres en caractères gothiques, hébraïques, grecs et romains sur les murs de la cathédrale ou de la sombre cellule de Frolo se mêlent et s'effacent les uns les autres, créant un univers perceptif tissé de signes, soumettant le sujet qui s'y aventure à une véritable puissance d'égarment du visible. C'est une telle épreuve, rappelant étrangement les affres du condamné, que traverse le prêtre enfiévré lorsque, à force de mêler les figures inquiétantes et torturées de ses fantasmes aux fantômes hallucinatoires de sa perception, il sent vaciller son existence dans un entre-deux indéfinissable, « un chaos d'objets indéterminés qui se fondaient par les bords les uns dans les autres »<sup>15</sup>.

Ainsi la fièvre ou la folie était arrivée à un tel degré d'intensité que le monde extérieur n'était plus pour l'infortuné qu'une sorte d'apocalypse visible, palpable, effrayante.

[...] Il se jeta avidement sur le saint livre, dans l'espoir d'y trouver quelque consolation ou quelque encouragement. Le livre était ouvert à ce passage de Job, sur lequel son œil fixe se promena : « Et un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa. »

À cette lecture lugubre, il éprouva ce qu'éprouve l'aveugle qui se sent piquer par le bâton qu'il a ramassé. Ses genoux se dérobaient sous lui, et il s'affaissa sur le pavé, songeant à celle qui était morte dans le jour. Il sentait passer et se dégorger dans son cerveau tant de fumées monstrueuses, qu'il lui semblait que sa tête était devenue une des cheminées de l'enfer<sup>16</sup>.

La correspondance entre la déréluction extérieure et intérieure, suscitant des formes hallucinatoires inchoatives et disparaissantes, est relancée par l'acte de lecture. Le passage biblique, condensé, est une citation du livre de Job, mais il est surtout – fait à ma connaissance jamais relevé par les commentateurs – celui que cite Burke à titre d'exemple lorsqu'il affirme, dans une controverse au sujet du lien, que lui-même postule, du sublime et de l'incertitude des choses décrites, qu'« une idée claire n'est

<sup>15</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, livre IX, ch. 1, dans *Romans I*, op. cit., p. 753.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 755.

qu'un autre nom pour une petite idée»<sup>17</sup>. Et c'est bien, en termes esthétiques, d'un type particulier de sublime que relèvent ces crises de fièvre littéraire, annonçant ainsi la poétique hugolienne de l'époque de l'exil, celle d'une labilité représentative, d'une intermittence des formes tour à tour objet de décompositions et recompositions, où toute image du monde, du sujet et des signes prend une allure spectrale, et où l'impalpable se matérialise en une constante germination anarchique et babélique.

C'est cet imaginaire de la fièvre et du frisson, touchant le sujet aussi bien que la représentation et ses signes dont je me propose de suivre maintenant une certaine postérité au travers de l'œuvre de deux écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, Blanchot et Barthes, observateurs et théoriciens attentifs de l'espace littéraire et de la part mal maîtrisable, ou si peu, du pouvoir que la langue exerce, malgré qu'il en ait, sur celui qui pense, parle, écrit.

### «Le frisson de l'irréel devenu langage»

La plupart des récits de Blanchot concernent des épisodes de maladie et de fièvre<sup>18</sup>, souvent accompagnés d'une perte de la vue, et plus généralement d'une remise en question de la prédominance de la lumière ou de la vision dans l'exercice de la pensée :

Cette brûlure me passait par tout le corps, je la retrouvais au bout de mes doigts, dans le cou, elle me desséchait, mais son vrai but n'était pas là, ce qu'elle voulait, c'était atteindre les yeux, toucher mon regard qu'elle rendait si amer et si brûlant que je ne pouvais plus ni baisser ni relever les paupières [...] <sup>19</sup>.

Seuls, les yeux, plus noirs, plus brillants et plus larges qu'ils n'auraient dû l'être – et quelquefois un peu tirés de leur orbite par la fièvre – avaient une fixité anormale<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Edmund Burke, *Du sublime et du beau*, traduction de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998, p. 110.

<sup>18</sup> A propos d'*Aminadab*, le premier récit de Blanchot, Bataille parle d'ailleurs de «l'humour de la fièvre» (*Le Coupable*, dans *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 349). Il aime beaucoup ce livre, dit-il dans une lettre à Leiris, et particulièrement pour «son double aspect comique et solennel» (*Choix de lettres 1917-1962*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 193-194). S'il y a un livre à venir sur Blanchot auteur comique, il n'a semble-t-il pas encore trouvé son rédacteur.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, p. 146.

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, p. 12.



Cette suspension du rapport optique au monde compromet radicalement la structuration de l'espace par laquelle un sujet se définit, à partir d'un ici central, comme unique corps de chair distant et distinct d'un objet sur lequel son regard institue une relation de maîtrise ou de désir. Sous l'emprise de la fièvre, cessant de pouvoir s'imaginer au point de recoupement de tous les axes du visible, le corps percevant construit ou présupposé par le système perspectif perd ici son identité. Il n'est pas localisable, n'a pas de place et ne parvient pas même à avoir lieu. L'espace de la fièvre, dans l'œuvre de Blanchot est donc un espace où le statut de réalité des expériences décrites est foncièrement équivoque, espace d'un entre-deux dialectique où les êtres et les objets, ouverts à la ressemblance et fermés à l'identification, cessent de constituer des réalités distinctes, individuées selon le modèle d'un étayage de la phénoménalité sur la conscience. Lévinas en donne une très bonne et concise description :

Nous n'avons pas affaire à des personnages allégoriques. La plénitude sensible de ces figures cependant dépouillées et comme abstraites, est entière ; on se trouve aux prises avec des épaisseurs et des masses étalées dans des dimensions et selon un ordre propres, suscitant, comme dans le délire, des problèmes à peine communicables dès que la fièvre est tombée et que le jour s'est levé. C'est là le relief unique de l'espace littéraire de Blanchot<sup>21</sup>.

On connaît l'influence décisive de Hegel sur la pensée et l'écriture de Blanchot, mais ses figures les plus évidentes, anthropologisation du négatif dans les années 30 ou 40, sous l'influence des cours de Kojève, ou ontologisation du négatif, dans une lecture de nature plus heideggerienne, masquent peut-être l'influence de textes du corpus hégélien moins célèbres que la *Phénoménologie de l'Esprit*, mais plus directement liés à notre thème fébrile.

La version de 1830, très amplifiée, de *L'Encyclopédie des sciences philosophiques* présente en effet, de façon détaillée, la conception hégélienne – dialectisée, on s'en serait douté – de la fièvre<sup>22</sup>. L'ascension de la température interne du corps, selon Hegel, révèle que, au lieu de jouer sa

<sup>21</sup> Emmanuel Lévinas, « La servante et son maître (à propos de 'L'attente l'oubli') », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 514.

<sup>22</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Encyclopédie des sciences philosophiques*, vol. III, *Philosophie de la nature* traduction de Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2004, § 373.

partition au sein du tout de l'organisme, la diversité différentielle d'une partie se soustrait au mouvement global, s'arrête et s'érige en instance autonome. L'organe, dont l'essence est précisément inscrite dans le concept même de l'organisme comme principe agrégateur, se met à entraver sa fluidité. La fièvre est une tentative de la structure unitaire du corps pour soumettre la partie récalcitrante ; à la fois expression de la maladie et début de la guérison, elle est précisément synthèse inachevée, moment dialectique d'une tension entre l'inadéquation de la partie au tout et sa résorption.

Dans les récits blanchotiens, la fièvre apparaît comme une interruption de l'inhérence vitale du corps propre, familiarité à laquelle se substitue un corps devenu tout à coup étranger et inquiétant. Membres ou organes ne peuvent plus être identifiés comme « partie intégrante » d'un unique organisme, comme s'ils décidaient de mener, chacun de leur côté, leur aventure propre. Organe sans corps, la partie existe en elle-même, sans référence à une complétude, comme une étrange synecdoque ou *pars pro toto* coupée radicalement de tout lien avec la totalité singulière qu'elle est supposée condenser. Pris de fièvre, les « personnages » sont sans cesse détachés de leur propre corps, et n'apparaissent plus du tout comme des pôles égologiques stables ou constitués :

Ce n'est qu'après un écoulement très long du temps qu'elle commença de sentir une différence de température et de tension entre les deux corps, jusque-là parfaitement identiques, qu'elle avait. On eût dit que les rayons inconnus, la vie inassimilable qui convenait aux figures déjà à moitié consumées de l'écran réussissaient à le toucher et l'embrasaient silencieusement. Une chaleur qui était comme la chaleur paradoxale du fond de l'être, l'image lourde et grossière de la chaleur plutôt que la chaleur même, flottait au-dessus de Thomas. C'était bien la fièvre qui allumait un fond vague d'organes et les rendait phosphorescents. [...] C'était un corps réduit en cendres et se révélant dans sa destruction. Ce qui parvenait, par une suite d'impressions de plus en plus fortes et de plus en plus inexprimables, jusqu'au cœur bouleversé d'Irène, ne se distinguait pas d'une douleur triste le long de laquelle elle descendait dans la connaissance fatale de cet autre corps, devenu son vrai, son indéniable corps. [...] Par la dévastation et la mort un corps très tendre, d'une merveilleuse délicatesse, se construisait. Une chaude et mélancolique absence débordait sur elle. C'était bien la fièvre, c'était bien le malaise attendu qui, après dix ans de mariage, après une demi-heure de cinéma, lui faisait percevoir, distincte d'elle-même, une autre vie trouble et mortelle. [...] Bientôt tout le bras de Thomas lui fit mal. Il n'y avait pas un os, un muscle qui n'eût sa gangrène, et les

fibres d'une secrète, d'une terrible anatomie lui étaient révélées par le progrès de cette corruption<sup>23</sup>.

Selon une division proche de celle opérée par Mallarmé entre « parole brute » et « essentielle », que pourtant elles problématisent, certaines réflexions de Blanchot sur l'écriture opposent la « fièvre terrestre »<sup>24</sup>, ou la « bruyante fièvre des tâches »<sup>25</sup>, versant diurne, visible et dicible de la fièvre lié à la constitution d'un monde sur lequel a prise notre activité pratique ou cognitive, au poème dans sa conception mallarméenne, versant nocturne où « tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis »<sup>26</sup>, et que Blanchot paraphrase ainsi : « Alors, en même temps que brille pour s'éteindre le frisson de l'irréel devenu langage, s'affirme la présence insolite des choses réelles devenues pure absence, pure fiction [...] »<sup>27</sup>. Par ailleurs, le travail de réécriture et de condensation de la première version de *Thomas l'obscur*, texte republié en 1950, substitue à l'expression « mot à double face »<sup>28</sup>, mot encore susceptible de rendre compte de formes ou d'expériences situées dans les parages de l'indicible, une formulation plus ample (l'une des seules variantes de ce type) où la possibilité expressive devient l'objet d'un questionnement (ou d'un désir), et qui sera encore placée, vingt ans plus tard, en exergue de *L'Entretien infini* : « Car, pour nous, au sein du jour quelque chose peut-il apparaître qui ne serait pas le jour, quelque chose qui dans une atmosphère de lumière et de limpidité représenterait le frisson d'effroi d'où le jour est sorti ? »<sup>29</sup>. Ce frisson inaugural, il reviendrait au silence – au silence de l'art – d'en répercuter la puissance, d'en

<sup>23</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, première version, Paris, Gallimard, 1941, pp. 122-123.

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953, p. 133. Dans la première version de *Thomas l'obscur* (pp. 119-120), il est par ailleurs fait allusion aux événements politiques de 1934 en termes de fièvre : « Ce soir, [...] tous les hommes, émus par la fièvre, avaient une opinion sur les plus hauts problèmes devant lesquels l'humanité hésitante recule. C'était pour ce soir la guerre civile [...] Mais l'émeute fut vaincue. Il manqua au dernier moment l'intervention suprême de la rhétorique qui achève les révolutions [...] ».

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988 [1955], pp. 39 et 162.

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 211.

<sup>27</sup> Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 47.

<sup>28</sup> Blanchot, *Thomas l'obscur*, première version, op. cit., p. 203.

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, deuxième version, Paris, Gallimard, 1950, p. 205 et *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. V.

relancer le pouvoir d'ébranlement, ainsi que l'atteste cette réflexion née de la lecture du livre de Georges Bataille sur Lascaux : « Ce qui frappe donc, ce qui lui paraît 'terrible', c'est, dans l'écriture comme dans la peinture, le silence, silence majestueux, mutisme en lui-même inhumain et qui fait passer dans l'art le frisson des forces sacrées, ces forces qui, par l'horreur et la terreur, ouvrent l'homme à des régions étrangères »<sup>30</sup>. Pour Blanchot ce silence *ne va pas sans dire*, il n'est pas un mutisme hors parole, une forme quelconque d'extase ou d'accablement aphone, – il s'agit de le faire, comme dit si bien la locution, de le mettre en œuvre : « Il n'y a des blancs que s'il y a du noir, du silence que si la parole et le bruit se produisent pour cesser »<sup>31</sup>.

Ce déplacement de la fièvre et du frisson – lexique et expérience – à l'intérieur de l'espace artistique voire linguistique n'est pas le propre de l'œuvre de Blanchot. On peut en trouver plusieurs traces après-guerre, notamment dans un article de Merleau-Ponty publié en 1945, dont l'influence a été considérable puisqu'il constitue en quelque sorte l'acte de naissance des spéculations phénoménologiques françaises sur la peinture ; la « fièvre vague » y désigne ce qui se situe en-deçà de l'horizon du langage et du sens<sup>32</sup>. Michaux, dans un texte strictement contemporain de celui-ci, commentant sa propre pratique de la peinture, liée étroitement (il y est fait très discrètement allusion) à l'accident tragique et aux souffrances de sa femme brûlée vive et défigurée, parle d'une « perpétuelle fièvre de visages »<sup>33</sup> en un sens à la fois proche et inverse de la « fièvre vague » de Merleau-Ponty, puisqu'il s'agit alors non d'un chaos informel, mais d'une hantise figurative qu'il cherche à accompagner ou affronter. Cependant c'est sans doute dans l'œuvre de Barthes que la

<sup>30</sup> Maurice Blanchot, *La Bête de Lascaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1982 [1958], p. 16.

<sup>31</sup> Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 24.

<sup>32</sup> « La 'conception' ne peut pas précéder l'exécution'. Avant l'expression, il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'œuvre faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là *quelque chose* plutôt que *rien*. Parce qu'il est revenu pour en prendre conscience au fonds d'expérience muette et solitaire sur lequel sont bâtis la culture et l'échange des idées, l'artiste lance son oeuvre comme un homme a lancé la première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri, si elle pourra se détacher du flux de vie individuelle où elle naît [...] » (Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Fontaine*, volume 8, n° 47, décembre 1945, repris dans *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Nagel, 1948, p. 32).

<sup>33</sup> Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture » [1946], *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 320.

fièvre et le frisson apparaissent le plus manifestement dans des contextes liés à des questions esthétiques ou linguistiques.

### « Le frisson du sens »

Si la fièvre est déjà chez Hugo un type d'expérience transposable dans une certaine poétique, et entraînant dans son sillage des questionnements esthétiques complexes, le frisson, tel qu'il apparaît dans son œuvre, reste confiné de façon peu innovante<sup>34</sup> dans la conception et l'usage lexical qu'en fait le romantisme, déplaçant ses qualités du domaine du seul corps humain à celui d'un paysage physique qui en contient, en reflète aussi, ou en répète les tropismes : palpitations, diastoles et systoles très rapides d'une vibration du monde sensible, ou susurrements, chuchotements et soupirs témoignant de la vitalité d'une nature bruissante. C'est encore de cette acception que Roland Barthes semble hériter lorsque l'expression « frisson du sens » apparaît en 1963 pour la première fois dans son œuvre, au sein d'une référence à Hegel : « Au dire de Hegel, l'ancien Grec s'étonnait du *naturel* de la nature ; il lui prêtait sans cesse l'oreille, interrogeait le sens des sources, des montagnes, des forêts, des orages ; sans savoir ce que tous ces objets lui disaient nommément, il percevait dans l'ordre végétal ou cosmique un immense *frisson* du sens [...] »<sup>35</sup>. L'expression elle-même est une invention de Barthes, puisqu'il n'est question dans les traductions françaises du texte hégélien (la première édition, publiée deux ans après l'original allemand, date de 1832) que de « frisson de la nature [...] spiritualisé ». Le syntagme s'affranchit d'ailleurs assez vite de son contexte hégélien pour s'appliquer analogiquement à l'activité structuraliste comme attention portée, en amont du sens constitué, sur son émergence, ou plus précisément sur son inlassable fabrication :

Mais devant cette nature sociale, qui est tout simplement la culture, l'homme structural n'est pas différent de l'ancien Grec : lui aussi, il prête l'oreille au naturel

<sup>34</sup> Hormis cependant le « frisson nouveau » dont il crédite l'œuvre de Baudelaire dans une lettre du 6 octobre 1859, donné par plusieurs dictionnaires comme première occurrence attestée de « frisson » au sens de « courant d'émotion, état d'âme collectif qui se propage ».

<sup>35</sup> Roland Barthes, « L'activité structuraliste » [1963], *Œuvres complètes* tome I, Paris, Seuil, 1993, p. 1332. Barthes mentionne en note les *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduction de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1946 [1937], p. 212.



de la culture, et perçoit sans cesse en elle, moins des sens stables, finis, « vrais », que le frisson d'une machine immense qui est l'humanité en train de procéder inlassablement à une création du sens, sans laquelle elle ne serait plus humaine<sup>36</sup>.

En 1965, le frisson du sens désigne, dans une perspective plus littéraire, l'effet produit par une pratique stylistique disruptive qui permettrait de remonter en-deçà – ou de se situer au-delà – des significations cristallisées. Contre une certaine idéologie des synesthésies et des correspondances (dont le romantisme fournirait évidemment d'abondants exemples), l'anacoluthie, telle que la pratique Chateaubriand, apparaît selon Barthes comme une contre-analogie, une métaphore dissimilatrice :

[L'anacoluthie] de Chateaubriand inaugure peut-être une nouvelle logique, toute moderne, dont l'opérateur est la seule et extrême rapidité du verbe [...]. Cette parataxe éperdue, ce silence des articulations a, bien entendu, les plus grandes conséquences pour l'économie générale du sens : l'anacoluthie oblige à *chercher* le sens, elle le fait « frissonner » sans l'arrêter [...].

L'anacoluthie introduit en effet à une poétique de la distance. On croit communément que l'effort littéraire consiste à rechercher des affinités, des correspondances, des similitudes et que la fonction de l'écrivain est *d'unir* la nature et l'homme en un seul monde (c'est ce que l'on pourrait appeler sa fonction synesthésique). Cependant la métaphore, figure fondamentale de la littérature, peut être aussi comprise comme un puissant instrument de disjonction ; notamment chez Chateaubriand où elle abonde, elle nous représente la contiguïté mais aussi l'incommunication de deux mondes [...]<sup>37</sup>.

La référence au texte de Hegel revient dans un texte de 1975 consacré à l'écoute du « bruissement de la langue », pratique hédoniste définie comme « une érotique (au sens le plus large du terme) »<sup>38</sup>, qui n'est plus finalisée, comme dix ans plus tôt, par un projet théorique ou politique de dénaturalisation des idéologies. Le frisson du sens a clairement basculé du côté de la texture sonore, du déploiement heureux des signifiants hors de la grille normée des usages linguistiques :

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1332.

<sup>37</sup> Roland Barthes, « Chateaubriand : 'Vie de Rancé' » [1965], *Essais critiques*, dans *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994, pp. 1363-1364.

<sup>38</sup> Roland Barthes, « Le bruissement de la langue » [1975], *Œuvres Complètes* tome III, Paris, Seuil, 1994, p. 276.

Je m'imagine aujourd'hui un peu à la manière de l'ancien Grec, tel que le décrit Hegel : il interrogeait, dit-il, avec passion, sans relâche, le bruissement des feuillages, des sources, des vents, bref le frisson de la Nature, pour y percevoir le dessin d'une intelligence. Et moi, c'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne<sup>39</sup>.

La boucle sera bouclée dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, daté de la même année, qui dresse une sorte de panorama de la polysémie d'une « notion » qui, au travers d'une décennie d'avatars théoriques, constitue presque un autoportrait intellectuel de son inventeur, ce qui justifie qu'une rubrique entière lui soit consacrée :

### Le frisson du sens

Tout son travail, c'est évident, a pour objet une moralité du signe (*moralité* n'est pas *morale*).

Dans cette moralité, comme thème fréquent, le frisson du sens a une place double ; il est ce premier état selon lequel le « naturel » commence à s'agiter, à signifier (à redevenir relatif, historique, idiomatique) ; l'illusion (abhorrée) du *cela-va-de-soi* s'écaille, craque, la machine des langages se met en marche, la « Nature » frissonne de toute la socialité qui y est comprimée, endormie : je m'étonne devant le « naturel » des phrases, tout comme l'ancien Grec de Hegel s'étonne devant la Nature et y écoute le frisson du sens. Cependant à cet état initial de la lecture sémantique, selon lequel les choses sont en marche vers le sens « vrai » (celui de l'Histoire), répond ailleurs et presque contradictoirement une autre valeur : le sens, avant de s'abolir dans l'in-signifiante, frissonne encore : *il y a du sens*, mais ce sens ne se laisse pas « prendre » ; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition. L'état idéal de la socialité se déclare ainsi : un immense et perpétuel bruissement anime des sens innombrables qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre la forme définitive d'un signe tristement alourdi de son signifié : thème heureux et impossible, car ce sens idéalement frissonnant se voit impitoyablement récupéré par un sens solide (celui de la Doxa) ou par un sens nul (celui des mystiques de libération).

(Formes de ce frisson : le Texte, la signifiante, et peut-être : le Neutre.)<sup>40</sup>

Autant le frisson qui agite l'espace des signes, tout à la fois vacillement qui prépare une fin et tremblement qui annonce un commencement, est

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, [1975] dans *Œuvres Complètes* tome III, *op. cit.*, p. 169.



positivé dans l'œuvre de Barthes comme une éviction heureuse de la tutelle du signifié, toujours menacé de coaguler en stéréotype ou idéologie, autant la fièvre y apparaît-elle comme un signe poisseux, qui excède, révulse et ne peut être excédé. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, la « fièvre de langage » est l'exemple emblématique du discours mécanique et stéréotypé, compulsif et anonyme, de l'être amoureux :

### La loquèle

LOQUÈLE. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du « discourir » amoureux.

« Trop penser me font amours. » Par moments, au gré d'une piqure infime, il se déclenche dans ma tête une fièvre de langage, un défilé de raisons, d'interprétations, d'allocutions. Je n'ai plus conscience que d'une machine qui s'entretient elle-même, d'une vielle dont un joueur anonyme tourne la manivelle en titubant, et qui ne se tait jamais. Dans la loquèle, rien ne vient empêcher le ressassement. [...]

Ou encore : souvent, l'enfant autistique regarde ses propres doigts en train de tripoter des objets (mais il ne regarde pas les objets eux-mêmes) : c'est le *twiddling*. Le *twiddling* n'est pas un jeu ; c'est une manipulation rituelle, marquée par des traits stéréotypés et compulsifs. Ainsi de l'amoureux en proie à la loquèle : il tripote sa blessure<sup>41</sup>.

Contrairement au signe linguistique, dans lequel il est toujours possible d'introduire du jeu pour faire bouger la signification, la fièvre est un signe qui colle à son espace de manifestation (le corps), elle « prend » (pour employer l'une des images favorites de Roland Barthes, devenue paradoxalement un stéréotype de sa propre écriture) comme on le dit d'une sauce :

Il apparaît tout de suite, pour un profane, qu'en médecine le signe, si l'on veut le déterminer par la carence ou l'absence d'un trait, a besoin, pour signifier, de son lieu, c'est-à-dire d'un espace corporel. Le signe signifie selon un certain espace du corps, quitte à imaginer une classe des signes médicaux sans lieux, c'est-à-dire dont le corps en entier serait le lieu, comme par exemple la fièvre. On voit alors que la sémiologie médicale, et c'est en cela qu'elle se distinguerait du mécanisme

---

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres Complètes*, tome III, op. cit., pp. 609-610.

de la langue, a besoin, pour que le signe opère sa fonction signifiante, d'une sorte de support corporel, d'un lieu particularisé, ce qui n'est pas le cas dans la langue [...]<sup>42</sup>.

La feuille de fièvre reproduite dans l'autoportrait de 1975<sup>43</sup>, outre qu'elle renvoie son auteur à sa propre « fièvre romantique » de jeunesse, la tuberculose, est l'exemple même du mauvais graphe : celui qui est immédiatement déchiffrable en termes de signification, alors que le tracé est libérateur pour Barthes précisément parce qu'il demeure hors sens, comme dans ses propres graphies ou les tracés de Cy Twombly<sup>44</sup>.

La fièvre, espace par excellence, chez Hugo ou Blanchot, d'une expérience de vacillation du sujet entraînant avec elle le langage et le monde dans toute une mythologie du trouble ou du chaos, est donc devenue chez Barthes le lieu même d'une assignation identitaire, corps anatomique plutôt que corps libidinal, et d'un figement des signes en stéréotypes que seul le « frisson du langage », échappant en un mouvement de déprise à la « tyrannie de la signification », peut parvenir à ébranler ou fissurer.

Jean-Philippe RIMANN  
*Université de Fribourg*  
jean-philippe.rimann@unifr.ch

---

<sup>42</sup> Roland Barthes, « Sémiologie et médecine » [1972], OC, tome 2, *op. cit.*, p. 1460.

<sup>43</sup> Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>44</sup> Cf. Roland Barthes, « Sagesse de l'art » [1979], OC, tome 3, p. 1021-1047.

