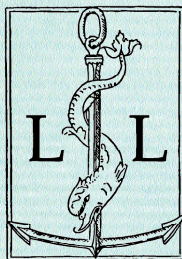


**Driss Ablali, Sémir Badir *et alii***

# **ANALYTIQUES DU SENSIBLE**

**Pour Claude Zilberberg**



Lambert-Lucas  
L I M O G E S



La réflexion menée par Claude Zilberberg tout au long de son œuvre vise dans le même temps la reformulation des fondements théoriques de la sémiotique et le déploiement du style de pensée que ces fondements induisent. Nous disons « dans le même temps », car le sujet tensif n'est pas un juge perché au sommet d'une critique des concepts : c'est un sujet affecté par les forces qui traversent son discours, forces qu'il s'agit pour lui d'éprouver en en reconnaissant la nature dans le moment où il en reçoit l'expérience. Parce qu'elle exalte la pensée sémiotique, qu'elle la rend aventureuse à mesure qu'elle la fortifie et parce qu'elle ouvre l'analyse au désir, c'est à cette expérimentation que les collaborateurs du présent recueil ont voulu rendre hommage.

282 pages  
30 euros  
ISBN 978-2-915806-36-6

*Textes réunis et présentés par  
Driss Ablali et Sémir Badir*

ANALYTIQUES DU SENSIBLE  
POUR CLAUDE ZILBERBERG

par  
Driss Ablali  
Sémir Badir  
Denis Bertrand  
Anne Beyaert-Geslin  
Jean-François Bordron  
Ivan Darrault-Harris  
Maria-Lucia Diniz  
José Roberto do Carmo Jr  
Roberto Flores  
Jacques Fontanille  
Ivã Carlos Lopes  
Renata Mancini  
Patrick Mpondo-Dicka  
Louis Panier  
Herman Parret  
Luisa Ruiz Moreno  
Luiz Tatit  
Gian Maria Tore

*Ouvrage publié avec le concours  
de l'Université de Limoges*





## PRÉSENTATION

Driss ABLALI et Sémir BADIR

Les esprits austères s'inquiètent de l'inflation galopante que connaît la création des concepts. Ceux-ci étaient jadis l'apanage de quelques grands philosophes mais il semble que les grands philosophes soient aujourd'hui devenus légions, et les penseurs des sciences humaines ne sont pas de reste. Menacé de destin scolastique, cet excès entraîne des changements d'attitude dans la réception et l'utilisation des concepts. Conservateurs et réactionnaires de tous bords prennent des « mesures » afin d'endiguer le flot créateur : tris, hiérarchies, normes, exclusions disciplinaires, sectarismes, contraintes pragmatiques d'application (utilitarismes), explicitations vulgarisatrices, etc. Ces violences ne sont pourtant pas inéluctables. Un peu d'imagination suffit pour s'en prévenir. Est-il indispensable d'assigner les concepts à leur fonction de représentation ? Il apparaît bien au contraire que la puissance qui gouverne la création des concepts les dévoue à tout autre chose qu'à une fonction de représentation. Il y a un *exercice* des concepts, une manière de les pratiquer comme des figures de la pensée – figures libres ou imposées, peu importe d'ailleurs –, et ce n'est pas nécessairement s'abandonner à un platonisme que de le reconnaître. Il est ainsi possible d'attribuer à la puissance qui gouverne la création des concepts une fonction d'*expérimentation*. L'expérimentation des concepts est une officine où, selon le mot de Valéry, on éprouve une systématique, sans nécessairement prétendre à ériger un système.

Les concepts ne sortent pas de nulle part. Ils sont extraits d'une *energeia* faite de tensions et détensions. D'où ce lien intime, difficile à briser en sciences humaines notamment, entre conceptualisation et écriture. L'expérimentateur de concepts est avant tout un producteur de textes ; il n'y a pas pour lui d'autre moyen que de mettre sa pensée en mots. Les concepts, tout comme les thèmes littéraires, ne sont pas des orphelins ou des ermites ; ils fréquentent des milieux textuels

spécifiques, à travers lesquels ils sont élaborés et validés, en fonction du voisinage d'autres concepts et des membres de leur famille lexicale. Le devenir de ces progénitures n'est pas inscrit non plus dans les astres. Leur environnement textuel les *affecte* et forge leur caractère. Ce sont des êtres sociaux mus par des désirs d'accouplement et de confrontation, par des ajustements et revirements réciproques. Aussi le travail de laborantin de la pensée ne se fait-il pas en chambre d'isolement ; il gagne au contraire à se considérer comme une ethnographie : il faut apprendre à reconnaître la structure tensile, ou affective – car c'est la même chose –, des concepts.

Les mêmes Tartuffe ricaneront cette fois : comment ! lier l'origine et le développement des choses de l'esprit à ces viles émanations du cœur que sont les affects, alors qu'il n'y a pas de scission plus résistante dans la tradition philosophique occidentale, plus taboue même, en dépit des déconstructions de toutes sortes, que celle du sensible et de l'intelligible ! C'est que les affects, eux aussi, demeurent très largement incompris. On les considère trop facilement comme des décharges d'expression, colère d'Achille ou pleureuses de Romont. Mais, pour permettre tant d'exubérance, il a d'abord fallu que ces affects soient des charges énergétiques, des puissances d'intervention, des relations sans relata.

En réalité, les affects sont les agents structurels de la pensée et régissent l'économie des concepts. Affect et concept sont les deux faces d'une seule unité, moins à la manière du signifiant et du signifié saussuriens qu'à celle de la forme et de la substance hjelmsleviennes : où les affects sont des constantes et les concepts des variables. Ce sont les composantes d'un *espace tensif* réglant uniment les sens (le monde sensible) et le sens (le monde intelligible). L'esthétique transcendante – système d'intuitions éthérées et incorruptibles – et l'analytique des concepts cèdent ainsi la place à une *analytique du sensible* rendant compte des relations affectives qui régissent la vie sociale des concepts. Une telle analytique comporte quatre dimensions, car à l'espace et au temps kantien doivent s'ajouter le *tempo* et la *tonicité*. Quant aux catégories, elles sont entièrement réformées par les paradigmes de la *direction*, de la *position* et de l'*élan*.

Les auteurs ayant participé au présent recueil se sont montrés sensibles à la situation expérimentale des concepts. Ils se sont adonnés à l'exercice de la *theoria*. En cela ils ont été guidés par la lecture de Claude Zilberberg. C'est à cet homme, en effet, qu'ils sont redevables de l'extraction de l'espace tensif. À lui, l'établissement des dimensions affectives et des catégories conceptuelles. À lui encore, la place stratégique des affects dans l'économie des concepts. La « sémiotique tensile », ainsi qu'on appelle le courant de la sémiotique qui rassem-

ble les expériences de ce penseur, n'est pas une théorie nouvelle mais un mode nouveau d'analyse. Un *style de pensée* caractérise cette sémiotique, style que les ouvrages de Zilberberg mettent en scène depuis plus de trente ans. C'est donc à lui, enfin, que les contributeurs de ce recueil voudraient dédier leurs travaux.

Le parcours intellectuel de Claude Zilberberg est exemplaire à plus d'un titre. D'une part, il a ouvert de nouveaux horizons pour l'étude du sens mais, d'autre part, il s'est toujours appuyé sur la tradition (la grande tradition de la pensée occidentale). D'une part, encore, il a creusé une cohérence nouvelle mais, d'autre part, il rassemble dans cette cohérence des formes de pensée dont rien, jusqu'ici, ne laissait présager la collection. Cassirer contre Hjelm-slev – *tout contre Hjelm-slev* –, Valéry avec Wöflin, Greimas jamais sans Freud, Baudelaire pour Lévi-Strauss : croisement des dynasties, selon tous les sens et toutes les profondeurs de la *theoria*, pour un héritage promis à une civilisation de pensée nouvelle. Il s'agit pour Zilberberg d'instaurer une tension du sens puis de la développer et de l'entretenir, jusqu'à sa limite propre, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle se laisse gagner par une autre dynamique, une autre boucle du discours, une façon différente de résumer l'inépuisable.

Le travail de Claude Zilberberg a donc une histoire. Il a une mémoire qui n'oublie pas d'où il vient, et en même temps d'où vient la sémiotique. La mémoire chez Zilberberg n'est pas faite que de traces, elle est aussi un travail qui nous tourne vers le passé où, cependant, il y a surtout de l'« à-venir ». D'un bout à l'autre d'une trajectoire à nulle autre pareille, Zilberberg a contribué sans relâche à défaire les oppositions les plus profondément enracinées qui structurent la sémiotique, à inquiéter les doxa établies, à poser les jalons d'une réflexion sémiotique fidèle à ses sources. Ce faisant, les travaux de Zilberberg ont approché l'épicentre du sémiotique, en le réinventant sans cesse.

Témoin de cette vigilance épistémologique, une écriture rebelle à toutes les formes de dogmatisme, en corps à corps permanent avec les textes de la tradition, en perpétuelle tension. Claude Zilberberg parle sur la densité de l'écriture et puise dans la littérature un certain nombre de ses formes et de ses thèmes privilégiés. Rarement, il est vrai, sémioticien aura été à ce point écrivain. Et puisque l'écriture exige un engagement total, Zilberberg a également établi, d'une manière à la fois précise et oblique, un pont vers la philosophie. *Raison et poétique du sens*, tel est le titre d'un de ses ouvrages. L'ambition de la sémiotique réside peut-être moins à développer les termes de cette opposition – si c'en est une – qu'à mettre en lumière ce « & » qui les noue souplement et dont le schéma tensif apporte la formulation théorique.



\*

L'œuvre de Claude Zilberberg connaît une réception qui dépasse largement les frontières hexagonales. La bibliographie témoigne de son infiltration en Italie et en Belgique. En Amérique latine, surtout, elle est traduite avec persévérance, en particulier par Desiderio Blanco, et bénéficie d'un accueil très enthousiaste. Le présent recueil permet d'en attester, puisqu'un bon tiers des contributeurs viennent du Brésil, du Chili ou du Mexique.

L'état des publications originales dénote toutefois une certaine confusion, bon nombre d'ouvrages et d'articles étant devenus à peu près introuvables. Un site dédié à Claude Zilberberg par ses amis brésiliens, José Roberto do Carmo Jr et Renata Mancini, corrige heureusement ce disparate<sup>1</sup>. Une sélection de textes, dont plusieurs inédits, ainsi qu'une bibliographie font de ce site un lieu incontournable de la sémiotique tensive. On y trouve également un glossaire des principaux concepts liés à cette sémiotique, glossaire qui a connu une version imprimée dans une annexe des *Éléments de grammaire tensive* mais qui continue de se développer.

L'œuvre de Claude Zilberberg suscite autre chose que de l'admiration fervente. Elle entraîne l'adhésion et engage à poursuivre la sémiotique tensive qu'elle a initiée. Aussi, l'hommage qui est rendu à cette pensée s'est fait dans ce recueil selon les trois voies que cette œuvre a expérimentées elle-même : par la discussion théorique, par l'étude de cas et par la mise en situation dans l'histoire de la sémiotique.

La première section, « Animation de la *theoria* », ne cherche pas à énoncer un commentaire *sur* la sémiotique tensive, mais propose une somme de réflexions faites *à partir d'elle* et *autour d'elle*. Elle comporte quatre contributions. La première est de Denis Bertrand, qui, en reprenant un titre de *Raison et poétique du sens*, « Sous les sèmes y a quoi ? », revient sur l'apport essentiel des travaux de Claude Zilberberg qu'il résume dans le lien qui unit le contenu conceptuel et la forme de son expression. Contenu et expression de la pensée du sémioticien sont les deux étayages essentiels de cette contribution. Jean-François Bordron cherche à articuler le problème des catégories avec celui de la fonction sémiotique. Il essaye de montrer en quoi le problème de la genèse du sens possède deux ordres de solutions, une compréhension économique et une compréhension dialectique. La contribution de Roberto Flores a pour assise fondamentale le concept

<sup>1</sup> Accessible à la page <http://www.claudezilberberg.net>.



de « *causalité* ». En partant des modèles de description proposés par P. A. Brandt et L. Talmy, il cherche à poser quelques bases pour un modèle causatif de la narrativité qui rend compte de ce qu'il appelle la « *progression narrative* ». « Catégories tensives et types interprétatifs », tel est le titre que nous propose Patrick Mpondo-Dicka pour examiner les notions de faire *missif*, de *tempo* et de la *tonicité*. À travers ce trio, il met l'accent sur la place primordiale prise par l'affect dans la réflexion zilberbergienne. L'auteur plaide pour un usage des catégories tensives au sein d'une sémiotique interprétative.

Les études de cas forment la partie centrale du recueil. Elles témoignent du fait que, sans initier de méthode, sans même pourvoir un système théorique, la sémiotique tensive est apte, à travers les concepts qu'elle met en place, et par cette mise en place elle-même (par la manière dont sont forgés les concepts), à s'offrir à l'étude d'objets particuliers. Elles montrent en outre qu'il n'y a pas de domaine d'application à proprement parler, mais que les concepts tensifs admettent une dispersion heureuse, selon les objets d'études des chercheurs. Claude Zilberberg a lui-même expérimenté les instruments de la sémiotique tensive à l'analyse de poèmes<sup>2</sup>. Deux auteurs du recueil étendent l'expérimentation à la prose, tandis qu'une troisième la prolonge sur un poème traduit de l'espagnol. « Je ne comprends pas », le texte de Nathalie Sarraute auquel s'intéresse Renata Mancini, semble n'avoir aucun thème – c'est quasiment un texte sur rien. Si son analyse représente une gageure pour la sémiotique classique, les concepts tensifs lui sont parfaitement adaptés car ils permettent de raisonner le discours en périodes alternées de tension et de relâchement. L'*Hymne aux Philippiens*, un texte bref extrait du *Nouveau Testament*, prend un relief nouveau avec l'étude que lui consacre Louis Panier. La *kénose*, passage de l'état divin à l'état d'esclave, puis la *morphê doulou*, ou mise à mort sur la croix, correspondent en effet à une dynamique tensive canonique, celle d'une intensité redoublant « vers le bas », une « *décadence* » accentuée, laquelle n'a évidemment rien à voir avec le récit proppien d'un ordre perturbé puis rétabli. Dans son analyse fouillée d'un poème de María Teresa Andruetto, « Nue dans la boutique », Luisa Moreno fait écho aux études que Zilberberg a consacrées au rythme depuis *L'Essor du poème*. Le rythme est ce qui dynamise la vie quotidienne, entendue comme « forme de vie » ; il dirige le poème vers l'intimité et règle l'échange entre les personnes. De la poésie, on passe assez naturellement à la chanson, surtout au Brésil où l'habitude est de dire, ainsi que l'observe malicieusement Luiz Tatit, que « les

2 Claude Zilberberg, *Cheminevements du poème. Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Jouve*, Limoges, Lambert Lucas, 2009.

grandes questions sont traitées dans l'univers de la chanson ». C'est au sujet d'une chanson célébrant le bonheur et sa légèreté, extraite de *Orfeu Negro*, que Tatit prend le défi de faire valoir la réflexion tensive. Ce ne sont pas seulement les paroles qui sont l'objet de son étude, mais la mélodie elle-même, car les concepts tensifs sont affectés uniment par le langage et par la musique. De fait, ici comme ailleurs, il ne s'agit pas seulement d'appliquer des concepts à un composé de paroles et de musique mais bien de *musicaliser* l'instrumentation sémiotique afin d'étendre son champ d'action. L'enjeu n'a pas échappé à José do Carmo qui s'intéresse, pour sa part, aux caractéristiques de l'énonciation musicale. Au moyen d'une confrontation entre deux registres énonciatifs, l'un par la pianiste Martha Agerich, l'autre par le logiciel Logic Audio, do Carmo dégage des grandeurs musicales selon la direction, la position et l'élan et parvient à donner une définition de la notion, vague jusqu'alors, de *climax*. L'étude de Gian Maria Tore ajoute l'image au son, puisqu'il s'agit d'y poser quelques questions à la séquence d'ouverture du célèbre film de Robert Bresson *Pickpocket*. Là aussi, il s'agit, contre l'approche représentationnelle du sens, d'observer finement quels échanges lient, ou délient, l'image et le son, comment s'instaure entre eux une dynamique du sens, à la fois rythme et effusion d'affects audiovisuels. L'étude qu'Anne Beyaert-Geslin consacre au portrait photographique contemporain clôt cette deuxième section. Comment faire un portrait éthique ? Telle est la question qui traverse son analyse, selon laquelle Zilberberg permet de « corriger » Wöfflin, à la manière dont Hjeltslev est « corrigé » par Cassirer chez Zilberberg.

La troisième section est consacrée à la contextualisation historique et aux témoignages. Driss Ablali revient sur les conséquences du tournant phénoménologique en sémiotique. L'auteur, après avoir présenté ce tournant, essaie de montrer que la sémiotique aujourd'hui gagnerait à suivre le paradigme tensif qui développe une acception linguistique du discours, au lieu d'encourager des ouvertures phénoménologiques qui l'éloignent du giron des sciences du langage. Sémir Badir s'interroge, de son côté, sur le rapport existant entre la sémiotique tensive et la théorie du langage conçue par Hjeltslev. L'œuvre de Claude Zilberberg est engagée dans ce rapport intertextuel selon plusieurs strates : strate des œuvres, bien sûr, mais aussi strate des écoles (glossématique et sémiotique greimassienne) et strate des disciplines (linguistique et sémiotique). Ce qui, invariablement, est mis en jeu dans ce rapport sont les questions d'héritage et de filiation.

Jacques Fontanille ouvre la série des témoignages en faisant découvrir au lecteur les rouages de l'aspect énigmatique de la pensée de Claude Zilberberg. À partir de *Tension et signification*, qui a été pu-

blié sous leurs deux noms, Fontanille estime que, dans l'entreprise tensive, deux genres sont à distinguer : la « pensée écrite » et la « pensée orale ». Toutes deux présentent, certes, des effets et des états passionnels différents, mais demeurent complémentaires dans la quête des tensions qui régissent le sens. Ivan Darrault-Harris évoque quant à lui les premières rencontres avec Zilberberg au séminaire de Greimas. Il revient notamment sur l'influence, mise en exergue par Zilberberg, qu'a dû jouer la psychanalyse dans la construction de l'édifice conceptuel sémiotique. L'article d'Herman Parret nous montre que l'admiration que suscite le travail de Zilberberg n'est pas seulement liée à la sympathie qui le lie au sémioticien depuis les années soixante, mais qu'elle est bien plutôt marquée par la rigueur du projet scientifique de la sémiotique tensive. De cette sémiotique, Parret énumère onze « traits » ou « figures » qu'il range alphabétiquement (pour ne pas les hiérarchiser), en deux séries : l'une à « connotation positive et structurante », l'autre « légèrement ironique et élégamment subversive ».

Le mot de la fin est laissé à Claude Zilberberg lui-même, qui a accepté d'évoquer, dans un entretien réalisé par Maria-Lucia Diniz, son parcours intellectuel, en ses rencontres, ses détours et ses aspirations<sup>3</sup>. La pensée de Zilberberg est, disions-nous, pétrie de mémoire. Elle est fondée d'histoire, pourrait-on aller jusqu'à dire – cette histoire de la sémiotique éternellement à écrire car la sémiotique n'est elle-même qu'en devenir.

3 Cette parole peut également être vue et entendue sur Youtube : Zilberberg y est interrogé par Luiz Tatit et Ivã Carlos Lopez, dans une série réalisée par Iara Farias et Waldir Beívidas, six entretiens d'environ dix minutes chacun à l'adresse

<http://www.youtube.com> (taper Claude Zilberberg dans l'application de recherche).

ANIMATION DE LA *THEORIA*



## L'ESTHÉTIQUE CONCEPTUELLE DE CLAUDE ZILBERBERG

Denis BERTRAND

« Sous les sèmes y a quoi ? », le ton est donné, célinien. On se souvient de ce titre éruptif du premier chapitre de l'*Essai sur les modalités tensives* (1981). D'ailleurs, cette référence, Claude la revendique rageusement dans la note 10 (page 29) du même essai :

Quand se décidera-t-on à prendre en compte le caractère volcanique du langage ? Combien de temps faudra-t-il attendre pour qu'un théoricien « à la Céline » apprenne aux contemporains que le langage est souffle ?

On a envie de répondre, avec la secrète induction de l'auteur, « le voici ! ».

« Sous les sèmes y a quoi ? » : cette simple question imprime la double direction qui me paraît marquer tout à la fois la construction sémiotique (j'avais écrit : méditation) de Claude, la quête centrale de son objet d'un côté, et le registre du discours qui lui donne forme de l'autre, cette « certaine euphorie de l'écriture » (dit-il dans l'« Avant-propos » du même ouvrage, p. xi), « cette certaine allégresse », ou désormais, avec le recul du temps, on peut le dire, cette allégresse certaine. Deux directions intimement liées qui, l'une par l'autre, définissent à mes yeux l'apport essentiel de l'auteur à notre discipline commune.

« Sous les sèmes y a quoi ? », cette question est si insistante, qu'on la retrouve, sous un autre énoncé certes, mais au fond inchangée, dans le titre d'un de ses derniers articles, vingt-cinq ans plus tard et à paraître dans un volume sur « La transversalité du sens », où elle a cette fois la forme articulée d'une réponse : « Le double conditionnement – tensif et rhétorique – des structures élémentaires de la signification ». On entrevoit ainsi ce qui se cache « sous » les sèmes – ce « conditionnement tensif et rhétorique », autrement dit, tout un univers qui se

découvre – et qui pourtant éclate à tout instant à la surface prosodique du discours de notre ami.

C'est cette double direction, de contenu et d'expression, qui fera l'objet des quelques remarques que je voudrais vous présenter ici, parce qu'elle recèle à mes yeux le paradoxe de la sémiotique zilberbergienne, abstraite mais vibrante, fondamentale mais en prise sur l'expérience vive du sens, théorique s'il en est mais aussi poétique.

\*

Il est banal de dire que cette sémiotique si savante et si cultivée échappe avec obstination et âpreté à tout mouvement de foule. J'entends encore Claude affirmer avec dédain sa méfiance pour les totalisations hâtives : après le « tout narratif », il y a eu le « tout modal », et puis le « tout aspectuel », et encore le « tout phénoménologique » ou encore « le tout esthétique ». Et de fait, il est difficile de trouver dans ses textes la place d'une problématique totalisante du sujet et de l'actant, ou d'une problématique *du* discours ou même d'une problématique *du* sensible (alors qu'au fond, il ne parle que de ça), l'une ou l'autre envisagée de face comme l'objet soudain cardinal de toute réflexion. Les chevilles ouvrières sont ailleurs. Elles sont dans la conceptualisation de l'infra, dans cet espace limite sous les vibrations sonores et sémantiques des mots, qui cherche des mots pour se dire tout en se maintenant rigoureusement dans les contraintes théoriques qui autorisent cette diction et lui assurent une validité partageable. Horizon cadré par les plus grands théoriciens du langage d'un côté (Hjelmslev en premier lieu) et révélé par les plus grands poètes de l'autre (Mallarmé d'abord). Les raretés lexicales, livrées à leur chance comme à leur inconnu, sont alors légion : c'est par exemple la pluie des « faire » dans la fabuleuse arborescence qui sous-tend les faire cognitif et pragmatique à la fin de *l'Essai sur les modalités tensives*. Dans ce vaste dépliant fait pour relancer l'intérêt sur les « systématisations de vaste envergure, les cosmogonies d'autrefois » (p. ix), on trouve ainsi, à côté des faire bien connus tels que l'opérateur, l'émissif, le manipulateur ou le persuasif, le faire clastique et le faire phanique, le faire tomique et le faire cratique à côté des faire contemplatif, déceleur ou allécheur...

Mais derrière l'anecdote lexicale, superficiellement listée, c'est un autre problème qui se dissimule, et qui m'intéresse ici. Un troublant écart se forme en effet entre la conceptualisation hardie, exigeante et subtile de la tensivité – concept totem dont les formes complexes et continues sous-tendent tout formant donné à tort pour élémentaire et discret –, et le texte élancé, rude, abrupt, provocateur, tout à la fois

nuancé et péremptoire, tramé de figurativité, de drame et de passion, qui vient porter au jour de la compréhension et de la description les réseaux fluents de la phorie enfin ajustés à l'expérience même du sens. Si l'esthésie et le vécu affectif apparaissent bien ici ou là dans le *Précis de grammaire tensive* (PGT) comme les prémisses, explicitées cette fois, de la construction théorique, et élevées au rang de catégories directrices, ils ont été longtemps enfouis à l'horizon des chaînes de présupposition d'où seule l'allégresse provocante de l'écriture les faisait indirectement émerger, et du coup les manifestant à leur insu.

Le concept alors se fait chair. Car là se situe pour moi, lecteur naïf, le propre de l'écriture, par où un « style sémiotique » vient se définir comme une véritable esthétique conceptuelle. En effet, toutes les subtilités théoriques ne sont arrachées au ronronnement encore abstrait de leur advenue et installées dans les fabuleuses taxinomies que l'on sait, que par la prédication qui les fait surgir, concrète, matérielle, charnelle, ou en un mot trop théorique, *figurative*. Les concepts deviennent alors, sous cet effet de loupe qui les scrute à loisir, des objets matériels, comme ces objets de valeur de la narrativité, stabilisés et manipulables dans l'aire de jeu du sens. Plus encore, cette mise en scène discursive qui fait des concepts une pâte consistante, volontiers rudoyée par leur artisan, bien plus qu'un effet de style où transparait l'ethos de l'énonciateur (fait de modestie et de désinvolture), cette mise en scène m'apparaît comme la condition même de leur possibilité d'émergence : il faut décoller ces concepts de leur gangue pour les porter au jour.

Et si, parmi les figures listées par la rhétorique, qui assurent selon l'auteur le double jeu d'ascendance et de décadence propre à la « quête du retentissement » qui caractérise cette discipline, s'il fallait élire une ou deux figures qui paraissent épouser mieux que toute autre l'émergence du concept et sa mise en circuit dans l'écriture de Claude Zilberberg, j'accorderais le privilège à la catachrèse pour la dénomination et à la prosopopée pour le discours. Par cette dernière l'abstraction prend la parole et se libère de son abstraction même. Elle devient sujet sensible dans le champ de la prédication qui la fait émerger et dont elle devient pour ainsi responsable.

Mais remontons d'un cran. L'esthésie conceptuelle se manifeste tout d'abord dans le choix des mots appelés à devenir concepts directeurs : la « phorie » par exemple, ou la « tensivité » partagée entre « extensité » et « intensité », qui s'imposent toutes comme des trajectoires dynamiques dans l'espace. On comprend la promotion centrale de l'« élasticité » du discours au début du *Précis de grammaire tensive* : à elle se rattachent, outre les termes ci-dessus, le couple essentiel de la diminution et de l'augmentation, mais aussi l'ajustement entre

singularité et pluralité, le privilège de la dépendance sur la différence, le primat de l'accent sur le *versus*, l'aspectualité définie comme le « devenir ascendant ou décadent d'une intensité ». Chacun de ces termes abrite dans son sémantisme une expérience sensible ténue, mais résistante et articulée comme les formants d'un génome. On peut y voir un art de la catachrèse, qui trouve un nom à un phénomène jusqu'alors innommé par rapprochement analogique avec une autre phénoménalité, mais celui-ci s'adresse ici invariablement à une phénoménalité de l'ordre du sensible. C'est ainsi, par exemple, que « la réciprocity multiplicative du tempo et de la tonicité est, écrit Claude Zilberberg, *l'assiette des valeurs d'éclat, c'est-à-dire de la superlativité* » (PGT : 5) : l'assiette des valeurs d'éclat, le socle, la garantie du solide à son point d'équilibre, dans le choc de l'oxymore... En un mot, l'esthésie commande les actes de dénomination.

Mais elle se situe également dans les prédicats qui appellent les concepts à tenir des rôles actantiels. Ils se trouvent alors chargés, comme de vaillantes maîtresses de maison, de « s'adresser » à d'autres formants, de les « accueillir » comme il faut, ou de « recueillir » les fruits de leur hospitalité.

Car cette esthésie se situe encore dans la véritable scène narrative et passionnelle où interagissent les termes conceptuels à travers leurs relations tourmentées. Ainsi, par exemple, lorsque Claude asserte la « préséance » du subir sur l'agir (PGT : 6), c'est bien d'une scène hiérarchisée gouvernée par des codes déontologiques qu'il s'agit. Du reste, la modalisation différenciée des deux infinitifs ainsi actantialisés sera confirmée quelques lignes plus loin par la révolte de l'agir, dans l'énoncé libérateur du devoir qui l'asservit, libération qui se résoudra dans le beau geste d'une rétribution généreuse :

Quand l'agir *s'affranchit de l'autorité* du subir, mais à *seule fin de le satisfaire, de le combler*, c'est la direction qui prend le pas sur la position et l'élan. (*ibid.* : 6)

Mais tout ne se passe pas toujours aussi bien, et la passion parfois semble dévorer les concepts, comme cette haine entre les sur-contraires. Après avoir présenté ce modèle séduisant où la classique relation de contrariété, par dilatation des intervalles, se trouve intensifiée par la distinction entre les sur-contraires « toniques et distants », et les sous-contraires « atones et proches », comme l'hermétique et le béant intensifiant le fermé et l'ouvert, l'auteur se prononce sur leurs états passionnels réciproques. Il évoque alors par delà « la *"détestation"* mutuelle des extrêmes », les sur-contraires, « la *solidarité* » qui les relie puisqu'ils partagent « la même "abjection" » pour les moyens termes (PGT : 11).



Cette esthésie conceptuelle se situe encore, ou enfin, dans la prosopopée elle-même. Je ne donnerai ici qu'un modeste exemple de cette phase ultime de l'animation qui, dans le discours de Claude Zilberberg, donne au concept force de discours, et plus encore de source de discours. Lorsqu'il analyse les directions axiologiques de la syntaxe extensive, où le tri du tri conduit aux valeurs d'absolu, concentrées et réflexives, et où le mélange des mélanges conduit aux valeurs d'univers, diffusantes et transitives, il affirme, je cite, que « chacune de ces directions axiologiques *tait* son mal secret » (PGT : 20) : à savoir l'exclusion au nom de la pureté pour le tri, l'inclusion jusqu'à l'indistinction pour le mélange. D'où se dégage une vision politique... Mais cela est bien l'affaire du discours « tu » des directions axiologiques en question... Plus largement, mais indirectement, une esthétique de la prosopopée traverse, me semble-t-il, l'expression conceptuelle zilberbergienne. La tensivité comme « être de langage » ordonne et contrôle le discours, littéralement « prend » la parole, la fait sienne, en commande l'énonciation :

Il n'y a pas d'abord des choses, puis des qualités, écrit Claude, mais plutôt des survenirs, des émergences soudaines, des accentuations *en quête de signifians d'accueil* plausibles. (PGT : 23)

Deux objets conceptuels, liés à la mise en discours, illustrent particulièrement à mes yeux cette disposition dans l'écriture à élire, à accompagner et à valoriser une esthétique tensive du surgissement, partout présente par ailleurs : il s'agit de la concession et de l'événementialité, l'une et l'autre du reste se rejoignant. La concession impose la réalisation advenue sur un fond de non-réalisable : « Bien que cette cause soit désespérée, je la défends. » Elle manifeste, emblématiquement, à la surface du discours ce qui se joue, enfoui, sous les catégories dites élémentaires, et que l'écriture de la théorie, contre toute attente fait surgir et met en formes. Contre « l'ordre morne de la règle » elle impose « l'ordre tonalisant de l'événement ». Cet événement, dont l'analyse admirable à la fin du *Précis de grammaire tensive* insère la réalité sensible dans le cadre des dynamiques intensives et extensives qu'il fait « vibrer », impose au sujet une « déroute modale instantanée » (le subir), et une temporalité qui est « comme foudroyée, anéantie » (PGT : 22). C'est là, un peu, l'état du lecteur absorbé dans la dynamique de cette sémiotique, et ébloui par elle.

\*

C'est dire, pour conclure, que ces quelques remarques superficielles sur la texture des énoncés n'avaient pas pour but de surligner quelques accidents heureux d'écriture dans un ensemble qui serait confiné à la

rhétorique argumentative de l'abstraction, mais bien au contraire de souligner la force poétique du lien, d'ordre semi-symbolique, qui à mes yeux unit le contenu conceptuel et la forme de son expression dans l'œuvre de Claude Zilberberg. Je lui laisserai le mot de la fin : « Depuis toujours l'éloquence n'est-elle pas partagée entre souffle et justesse ? » (PGT : 20). J'ajouterai : le souffle pour le plan de l'expression, « à la Céline », et la justesse pour le plan du contenu, dans la tension inexorable entre l'excès et l'insuffisance. L'entreprise scientifique pour saisir le mouvant du sens est rejointe par l'entreprise esthétique qui fait surgir l'émotion au sein du sens.

## ÉCONOMIE ET DIALECTIQUE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES CATÉGORIES

Jean-François BORDRON

Les lignes qui suivent sont dédiées en témoignage d'amitié et de profonde estime à Claude Zilberberg. Son œuvre possède la qualité, pour moi exemplaire, de ne rien supposer d'autre que ce qui est strictement nécessaire, et de laisser ainsi hors de son propos la multitude des entités avec lesquelles les sciences humaines ont coutume de s'illusionner. Sans prétendre à un tel ascétisme, j'espère que le texte qui suit, malgré certaines apparences, répondra à des préoccupations communes.

Il est courant de dire que notre langage et nos diverses sémiotiques catégorisent le monde, tout au moins le monde perçu, sans que soit toujours parfaitement clair ce que nous entendons exactement par « catégoriser ». Cette question est d'autant plus importante, dans le domaine de la sémiotique, que celle-ci, se comprenant comme une théorie du discours en acte, a nécessairement affaire au problème de la genèse du sens et par là à la catégorisation. La question se pose inévitablement de savoir si un procès sémiotique repose sur un usage de catégories universelles auxquelles, par un moyen ou par un autre, on attribuerait un pouvoir génératif ou si, en l'absence d'un inventaire crédible de telles catégories, il ne faudrait pas plutôt imaginer un procès de transformation permanent du domaine catégorial, par exemple sous la forme d'une dialectique, de telle sorte que la genèse du sens ne soit pas simplement une production mais ait encore la forme d'une histoire. Deux voies en somme se présenteraient à nous. La première pourrait prendre la forme d'une *économie du sens*, expression désignant un procès de production et d'échange sur la base d'un domaine catégorial en guise de matières premières. La seconde serait plutôt une *dialectique du sens* qui aurait en charge de comprendre les procédures

expliquant une transformation illimitée des catégories et, dans une certaine mesure, la traduction difficile des univers de discours entre eux. Ces deux voies ne sont pas ou pas totalement exclusives, comme le montre l'histoire de la sémiotique qui use des deux méthodes, ceci étant principalement autorisé par certaines variations possibles des notions d'*économie* et de *dialectique* permettant de les rapprocher plus ou moins l'une de l'autre. Mais elles se séparent, au moins en première approche, sur l'interprétation qu'il faut donner du terme de catégorie et sur son extension.

Mon ambition se limitera ici à tenter de comprendre ce qu'un usage sémiotique de la notion de catégorie peut produire sur elle en retour ou encore d'articuler le problème des catégories avec celui de la fonction sémiotique. L'arrière-plan de cette question, ce qui fait pour moi son intérêt présent, est, comme je viens de le suggérer, le conflit entre une compréhension économique et une compréhension dialectique de la genèse du sens. Comme l'a montré Saussure, les concepts économiques, auxquels il compare et même associe les faits linguistiques, sont fondés essentiellement sur la notion de *dualité*, cette dernière étant à la base de la théorie de la *valeur* que l'on sait si fondamentale. J'ai essayé de montrer ailleurs que le jeu de la dualité consiste en ceci que pour une entité donnée, par exemple une signifiant ou une unité lexicale, il n'y a pas une valeur positionnelle, comme on le dit communément, mais *au moins deux*. Ainsi, et c'est l'exemple le plus évidemment économique de Saussure, il y a une dualité irréductible entre la synchronie et la diachronie de telle sorte qu'un élément quelconque d'un langage suit nécessairement deux ordres de règles. L'un est défini par les variations historiques et leur logique propre, l'autre par les réarrangements rendus nécessaires dans le système synchronique de la langue. L'un est aveugle aux effets qu'il produit sur l'autre. La valeur est en quelque façon la conséquence de la dualité puisque celle-ci oblige à indexer un élément d'un système signifiant dans deux référentiels distincts. Cette compréhension des phénomènes de sens, et même de discours, peut avoir beaucoup de conséquences pour la question de leur genèse. La dualité peut sans doute être comprise statiquement, mais aussi dynamiquement. Comme l'indique Saussure, elle est essentiellement liée aux domaines dans lesquels le temps a une importance fondamentale, comme l'économie ou le langage, et qui, par là, bien qu'à des degrés divers, sont de l'ordre du procès. La dualité donne une forme et un contenu au procès puisqu'il s'agit, quant à la forme, d'une continuelle réinscription d'un item d'un ordre de valeur dans un autre, et, quant au contenu, d'un effet d'ajustement plus ou moins recherché et atteint. Il va de soi que, ce faisant, l'item subit lui-même des modifications comme le



montre par exemple, selon Saussure (CLG : 114 sq.), l'origine du français *décrépit* à partir de deux origines latines (*crispus* et *decrepitus*).

Ainsi, pour prendre un exemple très schématique, la valeur d'un objet dans un procès de travail doit être réinscrite comme valeur d'échange et comme valeur d'usage dans l'économie d'ensemble. Mais l'on voit aussi que cette réinscription n'a de sens que si un certain ajustement entre les valeurs est possible, quel qu'en soit le fondement<sup>1</sup>. Faute de quoi, il y a inévitablement crise. Retenons pour l'instant ces deux notions essentielles d'un procès fondé sur les notions de valeur et de dualité : *réinscription* et *ajustement*.

Il est tout aussi tentant de comprendre la genèse du sens comme le fait d'une instance énonçante productrice de contenus et d'expressions. Mais, malgré la précaution manifestée par le terme d'*instance*, on comprend le plus souvent cette production énonciative comme le fait d'un sujet, catégorie ignorée dans le cadre de la conception économique indiquée plus haut. Il en résulte une orientation subjective de la production du sens, non pas au sens péjoratif que l'on pourrait donner à ce terme mais bien au sens catégorial que l'on ne peut que laisser prudemment indéterminé quant à sa nature (ontologique ?, logique ?, grammaticale ?). Or la notion de sujet est inséparable d'une téléologie car que serait un sujet qui agirait indépendamment de toute fin, ne serait-ce qu'une fin immédiatement pratique ? Quel sens pourraient avoir les modalités qui le définissent, comme *pouvoir*, *vouloir*, *savoir*, si elles n'étaient tendues vers un contenu qui soit leur fin ? De la sorte, la genèse du sens devient bien une dialectique si l'on entend par là un procès téléologique, qu'il s'agisse d'une fin de persuasion pour la dialectique des rhéteurs, ou de la fin absolue réconciliant le sujet et l'objet dans la dialectique hégélienne. Dans l'histoire de la sémiotique, l'importance qu'a pu avoir la narrativité peut se comprendre comme le fait d'une tendance dialectisante dans la compréhension du sens. Il est non moins vrai que le parcours génératif et ses conversions ressemble plus pour sa part à une économie au sens saussurien. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas de choisir entre deux voies mais plutôt de comprendre pourquoi elles paraissent également pensables et de saisir le lieu de leur divergence. C'est sur ces points qu'une réflexion sur les catégories me paraît pouvoir apporter quelques éclaircissements.

Nous sommes partis de l'idée d'une genèse du sens, celle-ci pouvant suivre deux chemins, celui d'une économie et celui d'une dialectique.

<sup>1</sup> En règle générale, on peut dire que les ajustements entre les ordres de valeurs sont le fait d'autres ordres, plus fondamentaux, comme les valeurs esthétiques, éthiques ou véridictoires.

tique. Le premier se caractérise par l'absence de sujet à sa source, l'autre au contraire par la présence nécessaire de cette catégorie. Une différence tout aussi importante réside dans la nature des opérations. Nous avons noté, pour la première voie, la *réinscription* et l'*ajustement* sans que ces termes épuisent la question. La seconde voie se caractérise par l'usage déterminant de la *négation*. Ainsi dans la grammaire narrative le jeu des actants ne peut se comprendre sans l'opération de négation qui fonde la possibilité de la disjonction et par conséquent aussi l'étape finale du retour du héros (qui suppose, sur le carré sémiotique, une seconde négation qui est en quelque sorte la négation de la première). Ces négations sont essentiellement liées à la notion de sujet car c'est par rapport à un sujet qu'il y a négation, que l'on comprenne celle-ci comme la négation par et pour un sujet dans un jugement ou la négation à l'intérieur d'un devenir, narratif ou autre, par et pour un sujet d'action<sup>2</sup>. Cette liaison entre la catégorie de sujet et l'opération de négation est un fait profondément mystérieux dont je ne chercherai pas à dire la raison. Je remarquerai simplement qu'il semble autoriser une hypothèse : y aurait-il dans une économie, au sens de procès lié à la dualité, la possibilité d'une genèse sans négation ? Ou encore, la dualité et la négation permettent-elles de concevoir des procès de natures clairement distinctes ? C'est le point auquel nous allons nous intéresser en revenant à la question des catégories.

Il faut d'abord donner une définition, ne serait-ce que provisoire, de ce que l'on peut entendre par *catégorie*. L'expression *catégoriser* a pris un sens si extensif que n'importe quelle notion peut être considérée comme une catégorie. Le sens classique, celui qu'avaient en vue aussi bien Aristote que Kant ou Hegel ou Peirce implique qu'une catégorie est une notion primitive, la plus générale possible. Pour notre part, nous cherchons dans les catégories un point de départ notionnel à partir duquel il serait possible d'espérer dériver d'autres notions. Le terme de *notion* est choisi provisoirement pour éviter d'avoir à se prononcer sur la question de savoir si les catégories sont des prédicats qui désignent des propriétés des êtres (thèse réaliste), des signifiés linguistiques (thèse nominaliste) ou des concepts (thèse conceptualiste). On sait que l'histoire des catégories est immense et que ces différentes thèses, dans leurs versions dogmatiques comme dans leur versions modérées, ont été défendues tour à tour. Mais là n'est pas le centre de la question présente. Ce qui importe est de sa-

2 On objectera aisément que la négation, dans un calcul logique, n'a pas besoin de la notion de sujet. Ceci est évidemment exact mais n'implique pas que l'on puisse sans paradoxe abstraire ce calcul, pris dans son ensemble, de l'opération de jugement et donc de sujet.

voir s'il est possible de concevoir une genèse du sens qui ne soit pas seulement une dialectique du discours mais aussi un déploiement (une ex-plication) du fait sémiotique lui-même. On atteindrait alors ce que j'ai appelé une économie du sens<sup>3</sup>. On peut espérer que les catégories sont un élément de base de ce déploiement. Elles formeraient comme le *germe* à partir duquel d'autres notions pourraient s'engendrer de telle sorte que finalement l'existence d'une architectonique sémiotique serait explicable autrement que par un récit anthropologique. Ce qu'il faudrait pouvoir expliquer en effet, ce n'est pas tant pourquoi l'humanité produit des systèmes symboliques, ce qui est un fait empirique, mais plutôt pourquoi ces systèmes nous conduisent à nous concevoir comme humanité.

Comment définir ce germe catégoriel et comment inventorier les opérations susceptibles de le déployer ? Il n'existe malheureusement pas de liste de catégories dont on puisse dire qu'elle ait une valeur absolue. Ce fait ne provient pas d'une insuffisance de chacune d'elles prise pour elle-même mais plutôt de la nature même du problème posé. Pour faire un inventaire, il faut bien disposer au préalable d'un principe d'investigation, faute de quoi n'importe quel terme pourrait prétendre au titre de catégorie. Il en résulte que, selon le principe d'analyse posé au départ, une liste peut paraître adéquate ou non. Il est remarquable que les auteurs de telles listes, finalement peu nombreux, considèrent celles de leur prédécesseurs comme essentiellement sans principe unificateur. On sait que Kant jugea la liste d'Aristote rhapsodique et que Peirce porta à peu près le même jugement d'arbitraire sur celle proposée par Kant. On pourrait conclure de cette remarque qu'aucune liste n'est finalement satisfaisante et que la tâche d'en construire une est vaine. Il me semble plus juste de penser que chacune vaut pour elle-même dans l'exacte mesure où elle ne fait qu'un avec le point de vue qui la constitue. Ceci n'implique rien sur la nature des catégories envisagées ni sur le bien-fondé ultime d'une telle investigation.

Regardons brièvement trois conceptions des catégories sans autre intention que de suggérer le lien entre les listes et leurs points de vue unificateurs. Citons pour commencer un des passages dans lesquels Aristote énonce ses dix catégories :

Les expressions sans aucune liaison signifient la substance, la quantité, la relation, le lieu, le temps, la position, la possession, l'action, la passion.

<sup>3</sup> Le terme d'*économie* a une histoire complexe. De nos jours, on appelle économie ce qu'Aristote nommait la *chrématistique*, qu'il opposait à l'*économie* proprement dite (*Oikonomia*). Ce dernier terme désigne la gestion de l'ordre domestique et non l'échange marchand. *Économie* en est ainsi venu à désigner, principalement chez les théologiens, le déploiement d'un ordre comme dans l'expression « économie du salut ». C'est en ce sens très général de « déploiement d'un ordre » que j'utilise cette notion.

Est substance pour le dire en un mot, par exemple homme, cheval ; quantité, par exemple long de deux coudées, long de trois coudées ; qualité : blanc, grammairien ; relation : double, moitié, plus grand ; lieu : dans le lycée, au forum ; temps : hier, l'an dernier ; position : il est couché, il est assis ; possession : il est chaussé, il est armé ; action : il coupe, il brûle ; passion : il est coupé, il est brûlé. (*Organon I, Catégories 4*)

Sur l'origine de cette liste, sa constitution interne et le sens qu'il faut donner aux catégories il existe une littérature immense. Je me contenterai de citer un texte bien connu de Benveniste car il concerne directement mon propos :

Aristote pose ainsi la totalité des prédicats que l'on peut affirmer de l'être, et il vise à définir le statut logique de chacun d'eux. Or, il nous semble – et nous essaierons de montrer – que ces distinctions sont d'abord des catégories de langue, et qu'en fait Aristote, raisonnant d'une manière absolue, retrouve simplement certaines des catégories fondamentales de la langue dans laquelle il pense. (Benveniste 1966 : 66)

En toute rigueur l'argumentation de Benveniste ne peut rien prouver de plus que le fait qu'Aristote, dans l'inventaire des catégories, ait pris la langue grecque comme fil directeur. C'est l'avis de J. Vuillemin qui l'exprime ainsi :

D'abord, elle (la démonstration de Benveniste) fait apercevoir l'organisation de la table des catégories à laquelle on avait toujours reproché son caractère rhapsodique. Les six premières catégories se réfèrent toutes à des formes nominales, les quatre dernières à des formes verbales. À l'intérieur de cette division, l'énumération procède, sauf un cas, par opposition de couples. La catégorie des substantifs semble faire exception à cette règle ; mais elle se trouve, elle-même, subdivisée en noms propres (substances premières) et noms communs (substances secondes). (Vuillemin 1967 : 76)

A cet accord avec Benveniste, il ajoute une restriction :

Toutefois il est illégitime de conclure que la table des catégories de la pensée reflète celle des catégories de la langue. Pour pouvoir aller jusque là, il faudrait pouvoir montrer que le tableau des catégories empruntées à la langue est aussi le tableau complet de ces catégories quant à la langue. Dans le cas contraire, il y aura sélection et, si le philosophe choisit dans les catégories linguistiques, c'est que son choix n'est précisément plus dicté uniquement par la considération de la langue. (*ibid.* : 77)

On pourrait dire : la langue est le *point de vue* mis en acte par Aristote dans son investigation, mais il ne faut pas confondre le point de vue et ce qui est visé à travers lui. Dans le cas qui nous intéresse, le point de vue de la langue sur les catégories peut avoir, certes, un contenu linguistique, mais aussi un contenu logique et ontologique, ce qu'on s'accorde en général à reconnaître.

Le même raisonnement, formellement parlant, peut s'appliquer à la table des catégories proposée par Kant dans sa première *Critique*. Il

s'agit d'une « table » et non d'une liste, ce qui autorise en particulier la division en catégories mathématiques et catégories dynamiques. Le point essentiel est que cette table est constituée, non pas du point de vue de la langue, mais du point de vue des fonctions logiques du jugement. De la sorte, même si un certain nombre de ces catégories rappellent celles d'Aristote, il est cependant difficile de les homologuer sans risque de contresens évident. Mais, simultanément, il est tout aussi arbitraire de renoncer à une certaine comparaison, justifiable ne serait-ce que par le rapprochement, même polémique, que Kant opère lui-même. En d'autres termes, prenant l'exemple de la catégorie de quantité, il est tout aussi légitime de dire que celle-ci, comprise comme fonction du jugement, est bien différente de celle empruntée par Aristote à la langue grecque, que de dire qu'elles visent toutes deux une compréhension du domaine de la quantité. Si l'on refuse ce dernier point, il faut aussi renoncer à inscrire dans l'histoire du même problème la quantification logique utilisée depuis Frege et, pour les mêmes raisons, l'usage linguistique de la quantification (par exemple chez Hjelmslev). L'histoire des idées, et même l'histoire des disciplines, ne serait plus alors qu'une suite de paradigmes incommensurables entre eux, ce qui peut bien être soutenu, mais revient à rendre inintelligible toute forme de continuité. La théorie saussurienne de la dualité, que nous avons mentionnée plus haut, doit nous aider à comprendre que, s'il y a bien des paradigmes distincts, et en un sens incommensurables, il y a aussi une logique diachronique. On peut dire en ce sens, sans préjuger des analyses historiques pouvant fonder ces propos, que d'un inventaire de catégories à un autre, il y a bien une certaine continuité discursive, même si ces inventaires sont difficilement comparables terme à terme. Même si d'Aristote à Kant il y a à la fois une reformulation des problèmes et une reconfiguration des solutions, il n'en est pas moins vrai que Kant a nécessairement lu Aristote et, pour une part, ses commentateurs et que cette simple considération suffit à justifier l'idée d'une logique diachronique.

La liste que Peirce a, pour sa part, proposée ou, plus exactement, le dernier état de ses réflexions sur ce point qui ont été nombreuses et changeantes, montre que le problème des catégories, tel qu'il l'envisage, est bien différent de celui conçu par Kant, même s'il lui doit beaucoup. André De Tienne a proposé un historique détaillé (De Tienne 1996) de la conception des catégories de Peirce auquel on peut se référer. Je me contenterai de citer un texte de Peirce de 1893 qui me semble éclairant dans le contexte de notre réflexion :

Mais il ne me fallut que peu de temps pour démontrer mathématiquement que les prédicats indécomposables appartiennent à trois classes : premièrement, ceux qui, comme les verbes neutres, ne s'appliquent qu'à un sujet

unique ; deuxièmement, ceux qui, comme de simples verbes transitifs, ont chacun deux sujets, appelés dans la nomenclature grammaticale traditionnelle (généralement moins philosophique que celle de la logique) le « sujet nominatif » et « l'objet accusatif », bien que l'équivalence parfaite de signification entre « A affecte B » et « B est affecté par A » montre manifestement que les deux choses ici dénotées font l'objet d'une égale référence dans l'assertion ; et, troisièmement, ces prédicats qui ont trois sujets de ce type ou corrélats. Ces derniers (bien que la méthode purement formelle, mathématique, de De Morgan ne le garantisse pas, selon moi en tout cas) n'expriment jamais un simple fait brut mais toujours quelque relation de nature intellectuelle, soit qu'une action de type mental les constitue, soit qu'ils impliquent une loi générale. (Peirce 1993 : 39)

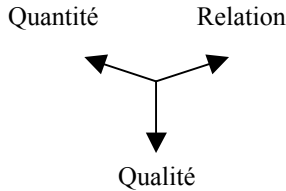
Ce texte, tout aussi grammatical<sup>4</sup> que logique, expose ce que Peirce appelle alors *qualité*, *relation* et *représentation* et qu'il comprend dans le contexte de la logique des relations. Ces termes, qui donneront naissance à *Firstness*, *Secondness* et *Thirdness*, exposent le point de vue de Peirce dans la constitution de sa liste qui est celui de la dynamique des relations. Les catégories prises en ce sens assurent l'unité des actes et non, comme chez Kant, l'unité dans la synthèse des représentations. Le point de vue qui donne sa cohérence à la succession des trois catégories est donc celui que Peirce appelait le pragmatisme. Pour le dire autrement, les catégories de Peirce prennent leur sens dans une théorie de la sémiologie ou du signe *en acte*, dans un procès d'interprétation, ce qui est bien différent des points de vue d'Aristote et de Kant.

Les trois exemples que nous venons de parcourir ont été évoqués dans le seul but de montrer l'impossibilité de construire un inventaire des catégories qui soit simplement une liste, une table ou tout autre dispositif débrayé du point de vue qui les fait apparaître comme nécessaires. C'est là d'ailleurs une vérité dont le champ d'application s'étend bien au delà du problème des catégories et concerne aussi les unités sémantiques de divers niveaux. Il nous faut donc dire le point de vue à partir duquel nous pensons possible de justifier notre *germe catégorial*.

Nous cherchons une genèse du sens qui ne fasse pas usage de la négation, non dialectique en ce sens. Il paraît de ce fait motivé de définir nos catégories comme *l'ensemble des prédicats qui ne peuvent*

4 Les exemples donnés par Peirce pour illustrer ses catégories sont les mêmes que ceux proposés par L. Tesnière pour exemplifier sa théorie des valences verbales. Sans que l'on puisse identifier les deux démarches, logique et grammaticale, on ne peut que constater le plus grand rapport entre *priméité*, *secondéité* et *tiercéité* d'une part et *monovalent*, *bivalent* et *trivalent* de l'autre. Il existe cependant des différences évidentes comme l'absence d'un équivalent d'*avalent* chez Peirce. Il est clair que nous rencontrons une fois de plus la question du rapport entre catégories de pensée et catégories de langue.

*être niés d'aucun sujet* et dont, pour cette raison, l'extension est sans limite (ce qui ne veut pas dire infinie). Notons que cette requête ne dit pas quel usage il est possible de faire de ces catégories ni si elles relèvent de considérations sémantiques, cognitives ou ontologiques. Le propos d'une genèse du sens ne peut, c'est du moins ce que j'ai essayé de montrer ailleurs (Bordron 2007), se passer d'aucune de ces trois dimensions de la sémiologie. Il s'agit donc d'une base catégoriale dont le contenu ne possède aucune orientation privilégiée puisque le choix même du point de vue qui la constitue ne comporte aucune détermination particulière, contrairement à celles que nous venons d'examiner chez Aristote, Kant et Peirce. Sous ces conditions, l'inventaire découle assez simplement puisque d'aucune chose, qu'il s'agisse d'une pensée, d'un langage ou d'un objet, on ne peut nier qu'elle possède une *qualité*, une *quantité* et une *relation* avec au moins un arrière-plan. Une syllabe, pour prendre un exemple langagier, aura nécessairement une certaine qualité, une certaine extension, et établira une relation, par exemple une continuité ou une discontinuité. Il en va de même pour un événement mental ou une donnée de perception et finalement pour tout ce qui peut entrer, d'une façon ou d'une autre, dans un procès sémiotique. Il faut ajouter que ces catégories ne sont pas séparables l'une de l'autre car il n'est pas pensable d'obtenir l'une sans les deux autres. En ce sens elles forment bien un germe ou un *concretum* que l'on peut représenter par une relation triple (et non par trois relations) :



Il va sans dire qu'il faut rigoureusement distinguer des catégories ainsi comprises d'un concept (comme « triangle » ou « cheval ») qui possède une extension et des oppositions sémantiques (comme Nature / Culture ou Vie / Mort) qui ont pour propriété essentielle d'être dialectisables.

Plusieurs questions viennent à l'esprit. La première est issue de la banalité même de ces catégories si on les rapportes aux inventaires précédemment examinés. On peut en effet facilement les extraire de la liste d'Aristote, de la table de Kant et, pour une part, de quelques versions de la liste de Peirce. On demandera donc quel est l'intérêt d'isoler précisément ces trois. La réponse, déjà énoncée, est qu'elles

sont les seules à résister à la négation, ce que l'on peut aisément vérifier, et, en second lieu qu'elles n'appartiennent en priorité à aucun des domaines que sont l'esprit, le langage, l'ontologie tout en jouant dans tous un rôle nécessaire. Elles donc par là une *puissance* de constitution incontestable.

On demandera encore s'il y a un moyen de prouver que cet inventaire est clos. La prudence commande d'être sceptique sur la possibilité d'une telle démonstration. On se contentera donc de laisser la question ouverte.

Finalement, dira-t-on, est-on sûr que ces catégories ne soient pas dialectisables ? Elles le sont bien évidemment et c'est là une des tâches essentielles de la *Logique* de Hegel. Mais elles ne le sont que sous l'hypothèse d'une téléologie, comme il est notoire. Or, rien dans leur sens premier ne nous oblige à inscrire ce point de vue. Ce que nous demandons à notre germe n'est pas d'exclure la dialectique mais de ne pouvoir être nié ni logiquement, ni ontologiquement, ce qui a un tout autre sens.

Si nous revenons à la logique économique exposée plus haut, il nous faut comprendre quels sont les ordres dans lesquels notre germe se trouve *réinscrit*, c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, *schématisé*. Par là sera exposé son pouvoir générateur.

Il semble que l'on puisse diviser une architectonique sémiotique selon les trois grands ordres que forment les *indices*, les *icônes* et les *symboles*. Nous comprenons ces notions issues de Peirce moins comme désignant des signes, ce qui est cependant le cas, que comme des *types phénoménologiques*. Nous entendons par là que notre rapport au réel, quel que soit ce que l'on désigne exactement par ce terme, a la forme d'une sémiose de telle sorte qu'il y a, au moins quant au domaine de la perception, une certaine équivalence entre le sémiotique et le phénoménologique (Bordron 2000). Il est d'ailleurs remarquable, en ne considérant que le problème des signes, qu'une parfaite continuité s'établisse entre ce que nous jugeons comme réel, comme un signe analogique et comme un signe conventionnel. On peut établir cette continuité dans chaque ordre :

- Dans l'ordre symbolique, le réel est donné par ce que décrit Lévi-Strauss dans *L'Effacité symbolique*, à savoir le moment où le symbolique *est* le réel. Le symbole analogique, selon l'exemple canonique peut être représenté par la balance symbole de la justice. Enfin le symbole conventionnel est une algèbre.
- Dans l'ordre de l'icône, le réel est donné par l'icône épiphanique dont un visage est sans doute le meilleur exemple. L'icône analogique et l'icône conventionnel (soumis à un code) vont de soi.



- Dans l'ordre de l'indice, la présence, l'être-là, est le réel comme indice de soi. Le nuage comme indice de la pluie est un exemple d'indice analogique (analogie entre un fait et d'autres faits). L'indice peut enfin être soumis à des règles comme on le voit dans la séméiologie médicale et son architecture (signe, symptôme, syndrome, maladie).

Cette continuité qui va du réel au signe conventionnel est un des arguments pour, en retour, inscrire le réel dans l'ordre de la sémiose. Mais nous cherchons plutôt, présentement, à illustrer à la fois l'autonomie de chacun de ces trois ordres et leurs dépendances puisqu'il n'existe en réalité aucun signe qui ne participe des trois. L'inscription du germe catégorial dans chacun des ordres peut alors se comprendre ainsi :

L'indice requiert une certaine *schématisation de la force* (l'être comme force et présence). Nos catégories deviennent alors l'intensité (la grandeur intensive, schème de la qualité), l'extension (schème de la quantité), et la continuité / discontinuité (schème de la relation). Nous retrouvons là la théorie de la présence proposée par Cl. Zilberberg et J. Fontanille. Nous y ajoutons cependant la catégorie de relation, indispensable pour décrire un ordre ou une succession, temporelle ou autre.

L'icône requiert une schématisation du réel compris comme espace, temps et matière. La matière par exemple, selon l'ordre des catégories, se schématise en *force*, *densité* et *disposition*. L'espace nous donne la *direction*, l'*extension* et la *limite*. Nous obtenons, toujours selon le même principe, le *contenu* du temps (qualité), la *série* du temps (quantité) et l'*ordre* du temps (relation). Ces schématisations peuvent être à leur tour schématisées, de telle sorte que sur la base d'un germe catégorial on puisse engendrer des notions de second et troisième degrés<sup>5</sup>. La force, par exemple, comprise sous la catégorie de relation donne l'*attraction*, la *répulsion* et la *polarité*<sup>6</sup>. Ces exemples ne paraissent abstraits que parce qu'ils sont pris en dehors de toute occurrence d'un discours qui les insérerait dans une architectonique sémiotique.

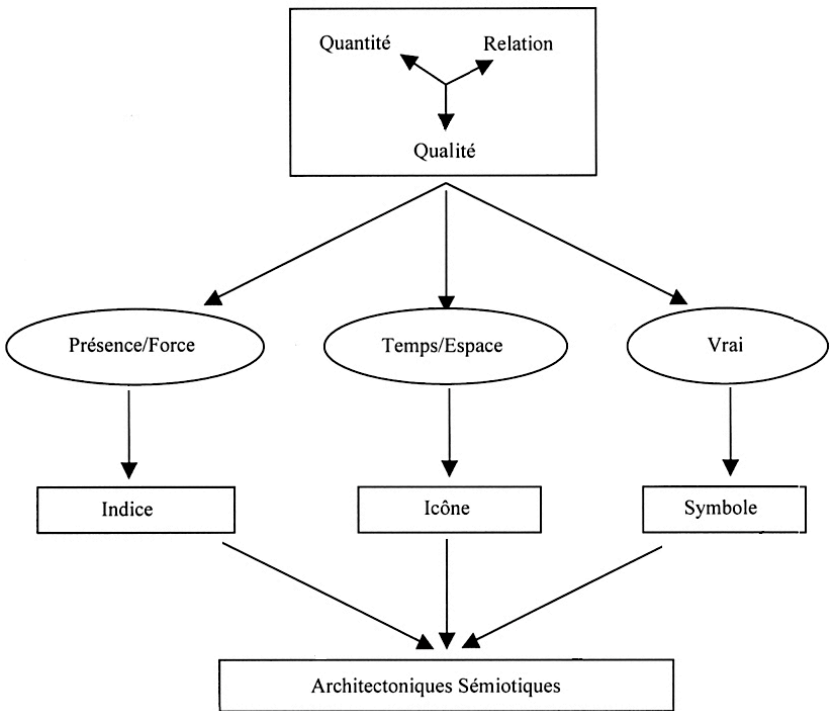
L'ordre symbolique pose un problème plus complexe car il suppose la notion de règle, celle-ci étant à son tour difficilement concevable sans un principe d'identité. De ce fait, l'ordre symbolique semble indissociable d'une notion de vérité. Il semble que la vérité, quelle que soit la définition que l'on en donne, soit une intuition fon-

<sup>5</sup> On peut continuer à appeler ces *notions* des *catégories*, à condition de ne pas les confondre avec les catégories au sens propre.

<sup>6</sup> Ce dernier exemple vient des *Premiers Principes d'une science de la nature* de Kant.

damentale, primitive, tout aussi nécessaire à l'ordre symbolique que l'espace ou le temps sont nécessaires à l'iconicité. Qu'il s'agisse de croyances ou de règles formelles, on peut toujours, dans l'ordre symbolique, faire précéder tout énoncé de l'assertion « il est vrai que... ». Cela est sans doute moins certain pour le symbole au sens analogique. Mais, d'une façon générale, dire quelque chose c'est dire que cela est vrai, sinon aucun mensonge ne serait possible. Il y a un mode du vrai selon lequel les catégories sont dites. On reconnaîtra aisément, sans prétendre à une définition nouvelle de la vérité, qu'il en existe au moins trois types d'approche. Selon la qualité, le vrai est identique avec l'être, ce qui est d'un usage courant en langue. Selon la quantité, il est une convention de mesure (dire que ce chemin mesure cent mètres suppose une convention). Selon la relation, la vérité est accord, adéquation, etc.

Résumons brièvement dans le tableau suivant le chemin que nous venons de parcourir :



J'ai essayé de montrer en quoi le problème de la genèse du sens possédait deux ordres de solutions. La solution *dialectique* correspond à l'ordre du discours et suppose la *négation* comme opération fondamentale. Elle postule également la catégorie de *sujet* et se trouve profondément *téléologique*. Le point de vue de l'économie du sens *ignore la négation*. Elle est fondée sur une logique de la *dualité* entre des ordres et sur l'opération de *réinscription* ou de *schématisation*. Elle requiert, du moins est-ce ce que j'ai voulu démontrer, un inventaire des catégories comme source de ses opérations.

On aimerait bien sûr que ces deux types de genèse possèdent une articulation, un centre de gravité en commun. Il est vraisemblable, si une solution existe à ce problème, qu'elle viendra d'un approfondissement du sens de la négation.

#### RÉFÉRENCES

- Aristote, *Organon I, Catégories* 4, trad. fr. par Tricot, Paris, Vrin, 1969.
- Benveniste E., 1966, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- Bordron J.-F. 2007, « Transversalité du sens et sémiose discursive », in J. Alonso, D. Bertrand, M. Costantini et S. Dambrine (éds), *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Bordron J.-F., 2000, « Catégories, icônes et types phénoménologiques », in *Visio. La Catégorisation perceptive*, vol. 5, n° 1.
- De Tienne A., 1996, *L'Analytique de la représentation chez Peirce*, Bruxelles, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Kant E., (1786) 1982, *Premiers Principes d'une science de la nature*, trad. fr. par J. Gibelin, Paris, Vrin.
- Peirce C.S., 1993, *Sur une méthode de recherche des catégories et Sur une nouvelle liste des catégories*, in *A la recherche d'une méthode*, traduction et édition de J. Deledalle-Rhodes et M. Balat sous la direction de G. Deledalle, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- Saussure F. de, (1916) 1922, 1971, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Vuillemin J., 1967, *De la logique à la théologie. Cinq études sur Aristote*, Paris, Flammarion.

## CAUSALITÉ ET SÉMIOTIQUE DES ÉVÉNEMENTS

Roberto FLORES

## INTRODUCTION

Occupée à rendre compte de la diversité d'univers discursifs et de la multiplicité de manifestations des catégories sémantiques de base, la sémiotique ne peut pas éluder la tâche de décrire ce qui, dans le langage courant mais aussi dans les langages spécialisés, s'énonce sous le terme de *cause*. Pour une sémiotique centrée sur le devenir, la continuité et les événements, il lui convient d'examiner le concept de causalité pour montrer le type de solidarité structurale qui découle de son orientation en vue d'arriver à une fin, ce qu'on peut appeler une *progression narrative*. L'objectif est de dégager un modèle de description qui enchaîne les unités du début jusqu'à la fin, une séquentialité narrative qui engendre sa propre continuité en permettant le passage d'une séquence discursive à une autre et, dans laquelle, la lecture n'anticipe pas sa fin mais la rencontre sur son chemin ; une lecture qui fait du discours une suite ouverte plus qu'une suite fermée.

Après avoir rappelé la méfiance que certains auteurs portent envers le concept de causalité, on abordera successivement quelques problèmes liés au concept de causativité en linguistique et les modèles de description proposés par P. A. Brandt et L. Talmy, pour poser finalement quelques bases pour un modèle causatif de la narrativité.

## 1. MÉFIANCE ENVERS LES CAUSES

A. J. Greimas a inscrit les causes dans un principe général d'« intelligence syntagmatique », mais il a rejeté la causalité comme principe de description des discours du fait qu'elle avait seulement un statut fiduciaire (Greimas 1983). Ce refus n'est pas sans rapport avec la méfiance des philosophes envers le concept :

The attempt to “analyze” causation seems to have reached an impasse; the proposals on hand seem so widely divergent that one wonders whether they are all analyses of one and the same concept. (Jaegwoon Kim *in* Hulswit)

Pour sa part, en essayant de démêler le confus écheveau de la causalité, mais depuis la philosophie et non pas spécifiquement par rapport au langage, Menno Hulswit dénonce en termes sévères, la « totale inadéquation » – et ceci depuis Hume – des théories de la causation <sup>1</sup>.

Or, en dépit de ces avis, il est possible de proposer une analyse causale à partir des rapports de présupposition syntagmatique dans les récits. Cette analyse aura comme but de déterminer les conditions dans lesquelles s'établit le lien qui va d'un événement antécédent vers un conséquent au sein d'un rapport de présupposition. Cela veut dire que l'analyse causale ne substitue pas l'analyse des présuppositions mais prend appui sur celle-ci. On arrive ainsi à une définition de départ : *un événement (A) cause un autre événement (B) quand l'occurrence de (A) produit l'occurrence de (B)* <sup>2</sup>. La causalité racontée est un rapport entre deux événements énoncés ; c'est une relation strictement entre deux événements. Une telle définition évite les séries causales infinies et la quête de causes premières, mais rend au rapport causal entre événements une portée locale et non pas globale. On appellera *causativité* ce rapport entre événements, en prenant soin de spécifier son sens et en le distinguant soigneusement de termes proches, l'agentivité et la factivité, qui ont cours respectivement en linguistique et en sémiotique.

## 2. AGENTIVITÉ ET FACTIVITÉ

Tout d'abord, du fait que la causativité est une relation entre deux événements, et non pas entre une entité (un agent, par exemple) et un événement, elle se distingue de l'agentivité, qui est la relation entre un agent et son action : un agent ne peut pas être considéré comme une cause bien qu'il participe au rapport causal. Un énoncé comme

*Le camion a produit l'embouteillage*

est un énoncé elliptique puisqu'il omet la mention de l'événement dans lequel le camion est engagé, comme il arrive dans

*Le renversement du camion a bloqué la route et produit l'embouteillage.*

De sorte que, dans certain cas, il sera nécessaire de reconstruire par catalyse l'événement qui sert de cause.

<sup>1</sup> Dans la causalité, on distinguera entre la causation, qui est un fait du monde, l'inférence causale, les constructions causatives qui sont des faits linguistiques et la causativité, effet de sens discursif qui fait l'objet de cet exposé.

<sup>2</sup> On prend le terme *événement* dans le sens de ce qui se produit, c'est-à-dire, dans un sens plus large de ce qui survient.

L'analyse de la causativité coïncide partiellement avec l'analyse de l'action. Toute action est susceptible d'être présentée en termes d'événement : il suffit d'évoquer l'efficacité de son agent et non pas l'agent lui-même : *Jean a tué Pierre* (action) et *Pierre est mort par l'action de Jean* (événement). Par contre, un événement qui ne fait pas intervenir un sujet opérateur compétent n'est pas une action :

*La chute d'une branche a produit une panne d'électricité.*

Si la causativité est une relation entre deux événements et non pas entre deux actions, elle n'exclut pas l'intervention des agents mais ne l'exige pas.

Les événements qui interviennent dans une construction causative doivent être nettement distincts et autonomes, de façon à rendre possible leur manifestation en deux énoncés différents : l'un rapportera la cause et l'autre, l'effet. De cette façon le deuxième énoncé peut être rapporté sans faire mention du premier :

*La Bourse a chuté*

au lieu de :

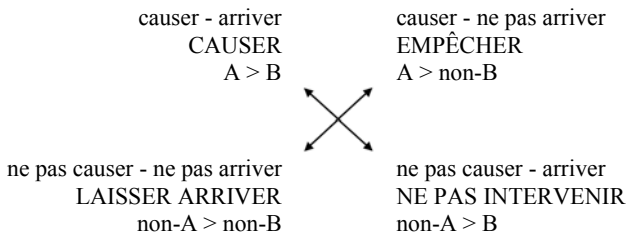
*La panique a produit la chute de la Bourse.*

L'autonomie de l'effet sert comme moyen pour identifier les énoncés causatifs.

En plus des rapports avec l'agentivité, il faut discuter les liens de la causativité avec la factivité, dans le sens établi par la sémiotique narrative.

La causativité est un cas plus général que la factivité, puisque, non seulement cette dernière est limitée à la dimension cognitive, mais elle est aussi restreinte aux cas où l'événement antécédent est une action réalisée par un sujet opérateur compétent. C'est ainsi que la causativité inclut le faire faire, mais aussi les rapports : événement-événement, faire-événement et événement-faire.

Il est possible d'articuler la catégorie de la causativité à l'instar de celle de la factivité :



### 3. LE MODÈLE DE P. A. BRANDT

En 2002, P.A. Brandt a abordé la question de la causalité dans le cadre de la théorie cognitive des espaces mentaux. Il a défini la cause comme « *a dynamic schema of a process ; it has typical initial conditions, a typical structure of affectation, and a typical result structure* ».

Il exprime le schéma global de la causalité par la notation suivante :

$$S1 [Ag \rightarrow (O1 \rightarrow O2)] > S2,$$

dans laquelle on peut distinguer les composantes suivantes :

- Le contrôle ou influence décisive de l'agent sur deux objets : [Ag > (O1 > O2)].

La situation productrice est conçue comme l'action qui se produit par le contrôle de l'agent et qui met en contact des deux objets : cette situation sera considérée comme la cause de la situation postérieure. Plus qu'un agent anthropomorphe, il s'agit de mettre en marche un circonstance qui déclenche un effet : la cause agente.

- L'affectation d'un objet par un autre : (O1 > O2).

Elle détermine le mode de l'affectation causale : comment est-ce que O1, en tant que cause efficiente, déclenche l'instauration de O2 ?

- L'efficacité par laquelle l'affectation produit une nouvelle situation à partir d'une autre antérieure : (S1 > S2).

Si une cause est partielle, elle peut être insuffisante pour produire l'effet :

*J'ai aidé à vider les bidons en ouvrant une des valves.*<sup>3</sup>

Si l'événement (A) est doué d'une efficience, son intervention doit être toute aussi efficace, même dans le cas où cet événement est une cause adjuvante.

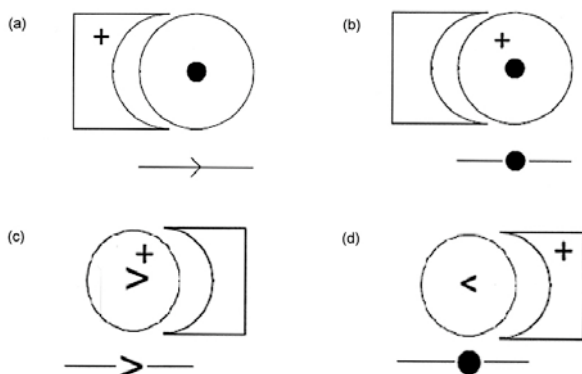
### 4. LA DYNAMIQUE DES FORCES DE TALMY

L. Talmy (2000 : 413-438) décrit l'efficacité causale en termes d'une dynamique des forces, qui fait intervenir : deux participants, l'agoniste, représenté par un cercle, et l'antagoniste, représenté par une forme concave ; la tendance des participants au repos, notée avec un point, ou à l'action, notée avec un > ; l'équilibre de forces noté avec un signe de plus (+) pour le participant le plus fort et de moins (-)

<sup>3</sup> Il sera alors utile de distinguer entre l'efficacité des causes et les circonstances simplement propices (Talmy 2000 : 508).

pour le plus faible ; finalement, le résultat, qui peut être un changement (une flèche en bas du diagramme) ou une permanence (un trait continu) (schéma ci-contre).

A partir de ces composantes, il reconnaît quatre formes de base pour l'affectation constante (*steady state*) : causation, résistance, dépassement, blocage. Ainsi, dans la *causation*, l'antagoniste exerce une force sur l'agoniste, qui a une tendance au repos pour produire un changement – diagramme (a). Dans la *résistance* (b), l'antagoniste n'arrive pas à vaincre la tendance au repos de l'agoniste et le résultat final est une permanence ou persistance de l'agoniste dans son état. Dans le *dépassement* (c), l'agoniste arrive à surmonter la force de l'antagoniste qui l'oriente vers le repos et il se produit un changement. Dans le *blocage* (d), l'agoniste n'arrive pas à surmonter la force exercée par l'antagoniste et il reste dans le repos :



Pour être conformes à une sémiotique événementielle, distincte d'une sémiotique de l'action, ces schémas ne doivent pas être centrés autour des agonistes. De cette façon, on obtient un modèle simplifié, qui correspond à un groupe de Klein et qui prend en compte uniquement les tendances au repos ou au changement, ainsi que le résultat final du rapport de forces :

Résultat Tendance	Changement (Ch)	Repos (R)
Repos (R)	<b>Causer (RCh)</b>	<b>Résister (RR)</b>
Changement (Ch)	<b>Dépasser (ChCh)</b>	<b>Bloquer (ChR)</b>



5. PRÉSUPPOSITION ET DYNAMIQUE DES FORCES

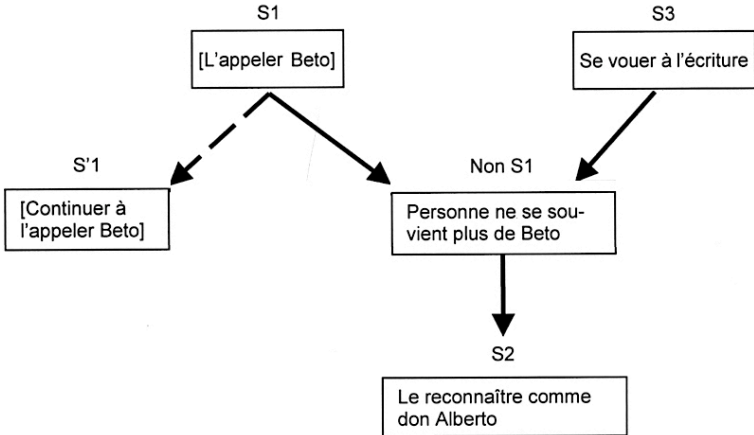
Il faut maintenant articuler la description des structures narratives causales autour des rapports de présupposition entre les événements. Dans la causation, un événement initial crée l'expectative de la réalisation d'un deuxième événement, soit comme permanence, soit comme changement, mais à la place de ce qui était attendu, se produit un événement alternatif. En termes de l'existence sémiotique, l'événement attendu ne se réalise pas, son existence est niée par l'événement alternatif et son existence devient virtuelle. Cela signifie que, quand on est en face de deux événements liés causalement, on devra supposer la négation d'un événement attendu, même s'il ne représente que la permanence de la situation initiale ou même si l'identité de cet événement n'est pas claire. Un exemple permet d'illustrer ce cas.

Dans une publicité de brandy Don Pedro, on trouve les lignes suivantes :

*Personne ne se souvient plus de Beto.*<sup>4</sup>

*Désormais, tout le monde le reconnaît comme don Alberto.*

Le texte oppose explicitement les énoncés *le reconnaître comme don Alberto* et *ne plus se souvenir de Beto* : il est évident que ce dernier constitue la négation d'un énoncé implicite *continuer à l'appeler Beto* (on mettra entre crochets l'énoncé reconstitué : les autres énoncés sont des citations).



Un énoncé se substitue donc à un autre, mais pour y arriver, il faut assigner à la situation qui mène vers le changement de prénom du

4 Hypocoristique d'Alberto. On reprend ici, à une correction près, une analyse de cette publicité déjà publiée (Flores 2005).

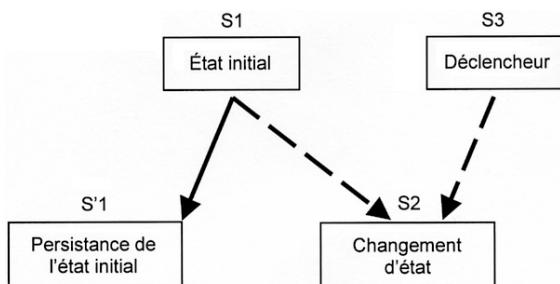
personnage un antécédent causal qui, dans le cas qui nous occupe, correspond au fait qu'il s'agit d'un écrivain de théâtre qui se voue « corps et âme » à son métier.

La production d'un événement alternatif à la persistance des états de choses est représenté dans l'arbre de présuppositions par une structure de bifurcation (Y inversé, dans laquelle la persistance niée est en pointillé), tandis que l'explicitation de l'antécédent causal permet de montrer une structure de confluence (Y). De sorte qu'une structure causale de base mettra en rapport au moins quatre événements reliés par une bifurcation et une confluence. Dans l'exemple donné, le résultat de la confluence se trouve dédoublé : la *reconnaissance* (S2) et son équivalent exprimé au moyen de la négation *ne plus se souvenir* (non-S1), reliés par une implication, ce qui est conforme au carré sémiotique. L'exemple décrit jusqu'à maintenant constitue une *causation* stricte. Les trois autres modèles de base que Talmy reconnaît – résistance, dépassement et blocage – reçoivent des descriptions spécifiques en termes d'arbres de présupposition.

La *résistance* nie le parcours qui conduit au changement <sup>5</sup>. Talmy donne un exemple :

*La hutte se dressait contre le vent*

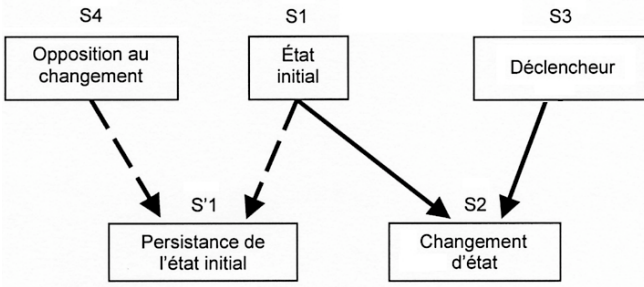
où l'on ne perçoit pas la cause opposée au déclencheur du changement ; l'agoniste domine et persiste dans son état en dépit de la force exercée par l'antagoniste.



Le *dépassement* fait de la persistance dans le changement un fait causal puisqu'on est à l'intérieur d'un groupe de Klein, il est l'inverse de la causation dans la mesure où le changement est le résultat d'une négation et il s'oppose au blocage. Exemple :

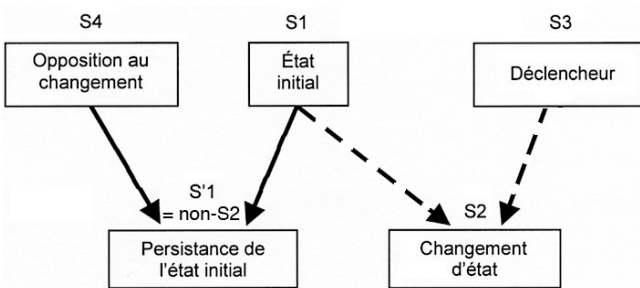
*Le trottoir n'a pas arrêté la voiture.*

<sup>5</sup> La présence d'une cause contraire (S4) fait d'elle un blocage.



Pour sa part, le *blocage* est l'inverse de la résistance et fait de la permanence dans l'état initial un fait causal : la permanence (S'1) est resémantisée comme la négation du changement d'état (non-S2). Exemple :

*Bien qu'il ait accéléré, le frein a empêché la voiture de bouger.*



Une situation initiale (S1) est vouée à subir un procès (S2), éventuellement causé. Ce procès se voit contrecarré par un événement (S4) qui survient et s'oppose à la première cause (S3), de sorte que le changement attendu se voit nié : la persistance de S1, notée comme S'1, est donc resémantisée comme négation de (S2).

La notation de Talmy met en relief la confrontation agonistique responsable de l'opposition entre les événements, elle donne l'apparence d'une symétrie structurale. Mais les arbres de présupposition dénoncent cette apparence en montrant la séquentialité sous-jacente aux schémas de la dynamique de forces. Comme le montre le groupe de Klein, la causation s'oppose paradigmatiquement à la résistance comme un programme s'oppose à un anti-programme : c'est l'opposition de base. Pour sa part le dépassement s'oppose au blocage et de ce fait il pourrait être dénommé un anti-blocage et, plus important encore, ces schémas n'ont de sens que par rapport à l'opposition de base. En effet, on peut dire que le blocage résiste à une causation et le dépassement résiste à un blocage. Ces quatre formes ne sont pas si-

tuées dans un même niveau de complexité : comme les arbres le montrent, la causation et la résistance sont plus simples que le blocage et le dépassement.

## 6. DEVENIR ET SYNTAGMATIQUE DES CAUSES

C. Zilberberg analyse ce que nous identifions comme une dynamique causale en termes de participation et d'exclusion de grandeurs sémiotiques au sein d'une chaîne syntagmatique. Étant donné un état initial, quelque chose survient, fait irruption dans le champ discursif, qui met fin à l'état antérieur pour le substituer par une situation nouvelle : c'est-à-dire, quelque chose provoque une rupture des expectatives engendrées initialement. On peut donc comprendre l'efficience causale en termes du *survenir* qui provoque une transformation de l'état des choses (Fontanille & Zilberberg 1998 : 118). Mais les transformations sont articulées par rapport au point de vue adopté pour les manifester : l'orientation est ainsi mise en rapport avec l'instance d'observation dans l'énonciation.

Avec l'intervention de l'observateur, le *devenir* des événements peut être vu à partir de l'image du temps centrée sur ce sujet (*ego*), qui suit le changement, l'évolution ou la permanence d'un événement donné en suivant un axe supposé du temps qui va du passé vers le futur, en passant par le présent. Cette conception du temps suppose la présence d'un sujet qui parcourt le temps comme un chemin qui va vers le futur et qui se place sur cet axe à un instant présent. La saisie des événements est cursive puisqu'elle prend les événements au passage, de façon à épouser le sens de leur progression. Mais on peut tout aussi bien produire une image du temps qui prend comme point focal l'événement lui-même et non pas un sujet au présent. L'orientation du temps se voit inversée : un événement aura d'abord une existence future, puis présente pour arriver finalement à être passée. C'est donc une orientation temporelle qui correspond aux modes d'existence sémiotique : virtualisé, actualisé et réalisé.

Avec les distinctions entre transformation/permanence, les deux orientations possibles des transformations et les deux images avec orientation inverse de l'axe du temps, il est possible d'établir trois formes de devenir.

Le *devenir* proprement dit rend compte de la persistance ou de l'évolution d'un événement déjà installé dans le discours. Cet événement se situe donc dans sa propre durée et il est saisi dans le présent d'un sujet pour lequel l'événement est toujours un *encore*. La saisie de l'événement est cursive, puisqu'elle se fait dans le sens de la progression narrative et ne fait pas mention de son début ou de sa fin, sauf pour cette dernière, comme une anticipation prospective du résultat

d'une éventuelle évolution. Les catégories aspectuelles concernées sont donc le progressif ou cursif et l'imperfectif. À la limite, le devenir rend difficile la distinction entre état et changement :

*La fleur se fane*

nous montre aussi bien un processus qu'un état, un devenir dont on ne perçoit pas la fin.

L'*advenir* saisit le déroulement de l'événement en soi et par rapport à un point de repère final, sans faire mention à une origine. L'orientation de l'axe temporel est donc celle de l'image du temps centrée sur un *événement* qui passe d'une existence virtuelle à une existence réalisée : le sujet qui saisit cognitivement l'événement le fait comme un *presque* ou un *pas encore*. Le déploiement de l'événement se fait dans une durée bornée vers la fin : éventuellement, il sera un *déjà*. Cette saisie de l'événement se fait sans référence à un facteur causal. Comme l'étymologie montre, l'*advenir* situe l'événement dans un espace de référence conçu comme un lieu d'arrivée. L'*advenir* est la forme privilégiée du discours prophétique : c'est une anticipation et une expression d'une fatalité, comme dans les récits historiographiques providentialistes ou comme c'est le cas du futur historique :

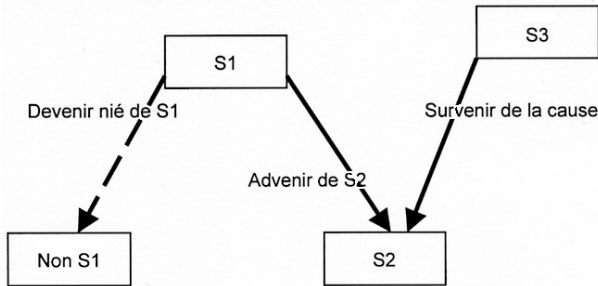
*La résistance des Aztèques sera inutile, à la fin Cortès les vaincra.*

Finalement, le *survenir* saisit l'interaction entre deux situations ou événements. Un événement se produit et interrompt ou infléchit le déroulement d'un deuxième événement. L'apparition de la cause est une irruption, puisqu'elle ne montre pas son origine ; d'après Fontanille et Zilberberg, elle est affectée d'une valence d'intensité qui rend compte de ce que les dictionnaires appellent le caractère « inopiné », « brusque », « brutal », « intempestif », voire « inattendu » de son arrivée. Si l'avènement peut être dit imminent, le *survenir* nie absolument cette visée protensive pour situer l'événement dans l'imprévision. Dans ce sens, il est affecté toujours d'un *déjà* ; il ne peut être saisi que quand il est avéré. L'événement qui survient le fait de façon non durative, on ne peut donc lui assigner un début et une fin : il est instantané. Dans certains cas, comme celui des constructions anticausatives (*Le verre s'est brisé*), on ne perçoit pas l'efficacité de la cause, seulement son efficacité.

Chaque événement pourra donc être présenté à partir de ces trois formes de devenir <sup>6</sup> : soit comme une évolution, comme une arrivée

6 Le lecteur remarquera que cette articulation de la catégorie du devenir est différente de celle proposée par Fontanille et Zilberberg, dans la mesure où ces auteurs prennent comme pivot de la catégorie l'événement conçu comme le résultat d'un *survenir*, tandis que nous nous l'avons centrée sur l'interruption d'une permanence ou l'infléchissement d'un procès.

attendue ou comme une surprise. L'arbre des présuppositions qui correspond à la causation stricte permet de situer les trois formes de devenir<sup>7</sup> :



Jusqu'à maintenant on a abordé les rapports de causalité du point de vue paradigmatique, à travers la dynamique de forces articulé dans un groupe de Klein ainsi que la description syntaxique des différentes formes de l'efficacité causale. Un dernier point à traiter correspond à la syntagmatique des causes que, comme on le verra, met en cause, dans l'ordre discursif, la primauté du paradigmatique sur le syntagmatique. Il faut d'abord établir que *tout* rapport causal surmonte les conditions responsables de l'état initial et engendre l'état intermédiaire de négation de l'état initial (*personne ne se souvient de Beto*), avant d'affirmer l'état final (*tout le monde l'appelle don Alberto*) :

Quand des événements se succèdent, quels que soient ces événements, s'ils sont distincts, il peut arriver que nous soyons portés à les percevoir comme si chaque événement était réponse de l'événement antécédent. (Zilberberg 1985 : § 44)

Ceci nous permet d'affirmer la précédece du syntagmatique (Zilberberg 1999 : 112 et sq.).

À ce propos, on se souviendra que, parmi les formes causales de base, le blocage peut être défini comme une résistance à une causation, et le dépassement, comme une résistance à un blocage. Si on reste, pour l'instant, dans le paradigmatique, il faut aussi signaler que la causation donne lieu à l'empêchement, représenté par la résistance. Néanmoins, quand on transite vers le syntagmatique, on constate que le rapport présuppositionnel postule une résistance antécédente avec comme conséquence un dépassement. Ceci nous permet d'affirmer que toute causation est, au fond, un dépassement des facteurs qui engendraient l'état initial. Face à un état initial, dont la tendance est à

7 Il faut remarquer que le sens du passage de S1 vers S2, ne correspond pas au sens de l'advenir : S2 est le but d'une flèche qui vient d'un « ailleurs », qui correspond à l'existence virtuelle.

la permanence, ou bien face à un procès dont la tendance est au devenir – c'est-à-dire à son accomplissement –, un premier événement causal résiste à cette tendance et la renverse pour faire place à la causation, qui prend la forme d'un dépassement. Cette résistance correspond à ce que C. Zilberberg a appelé l'*arrêt*, le dépassement conséquent à l'*arrêt de l'arrêt*, constitutif de la fonction *missive*, articulée en *rémission* et *émission* et caractéristique de la première articulation tensive du sens, la directivité :

à l'anti-programme, à l'arrêt, nous ferons correspondre un faire rémissif ; tandis qu'au programme, à l'arrêt de l'arrêt, nous ferons correspondre un faire émissif – que l'on pourrait bien dire aussi continuatif. (Zilberberg 1988 : 100-101)

De cette façon on obtient le syntagme causal de base :

[Devenir] > Résistance > Dépassement.

Cela veut dire que, quand un état persiste, ou bien quand un procès simplement se développe, il y a place seulement pour parler du devenir, sans que rien n'advienne ou ne survienne. La sémiose causative se produit quand le devenir rencontre une première résistance et survient le premier dépassement. Ainsi, l'anti-programme est confronté à un programme antécédent qu'on ne peut comprendre que comme un anti-anti-programme<sup>8</sup>. C'est pour cette raison que le syntagme de base ne débute pas avec une causation, mais avec une résistance. Le devenir initial n'exige pas un sujet volitif et agissant (l'agoniste, chez Talmy) ; celui-ci émerge à partir du premier obstacle rencontré : la syntagmatique reformule ainsi l'ordre paradigmatique pour permettre l'émergence du sujet. De cette façon on peut affirmer, à propos de la causativité mais aussi de la factitivité, que c'est à partir de la résistance et de la prohibition (faire-ne pas faire) que surgit la volonté d'action. Le devenir initial assume le rôle d'instance *ab initio* de la syntaxe causative, le lieu où, les choses étant comme elles sont, on ne peut que se plier à elles. Un devenir qui ne pourra pas se déployer comme causalité, seulement comme phase d'un procès.

#### RÉFÉRENCES

- Brandt P.A., 2000, "On causation and narration", *Winter Symposium : Structures of Causal Meaning*, Center for Semiotic Research, University of Aarhus, <http://hci.ucsd.edu/coulson/200/paab.pdf>.
- Flores R., 2005, "Narración, aspecto y dinámica de fuerzas", in Lubbers Quezada M. y Maldonado R., *Dimensiones del aspecto en*

<sup>8</sup> « ... nous supposons que tout moment de la chaîne est le lieu d'émotion et, éventuellement, de résolution d'un contraste entre un programme et un anti-programme » (Zilberberg 1988 : 100).

- español*, México-Querétaro, UAQ-UNAM : 327-346.
- Fontanille J. et Zilberberg C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Greimas A.J., 1983, *Du Sens 2*, Paris, Seuil.
- Hulswit M., 2005, "Causality and causation : The inadequacy of the received view",  
<http://www.library.utoronto.ca/see/seed/vol4-2/hulswit.htm>
- Talmy L., 2000, *Towards cognitive semantics*, Cambridge, MIT Press.
- Zilberberg C., 1985, *Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.
- Zilberberg C., 1988, *Raison et poétique du sens*, Paris, Puf.
- Zilberberg C., 1999, *Semiótica tensiva y formas de vida*, Puebla, BUAP.



## CATÉGORIES TENSIVES ET TYPES INTERPRÉTATIFS

Patrick MPONDO-DICKA

Le texte qui suit se veut un hommage et une attention, mais la seconde doit se comprendre au sens d'une vigilance : hommage à la pensée inventive et risquée de Claude Zilberberg, qui nous a toujours stimulé et accompagné dans notre devenir sémioticien ; attention à son évolution comme à ses retours. Alors que nous avons reçu, au dernier tiers de la thèse, la parution de *Tension et signification* comme un choc, il nous apparaît aujourd'hui que les prémisses étaient nombreuses et que la déferlante était, somme toute, prévisible. Une relecture des travaux de Zilberberg nous montre à quel point certaines notions sont taillées, retailées, polies, et constituées en joailleries cognitives. Notre travail a profité de ces relectures qui s'entrevoient jusque dans le plan de l'article, structuré en trois grandes parties.

Dans la première, nous exhumons d'abord la notion de faire *missif* qui un temps avait pris place dans la réflexion de l'auteur, non pour la restaurer, mais pour signaler le manque qu'elle laisse, et qui est à notre sens celui d'une activité énonçante utile à notre propos. Nous essayons ensuite de montrer la place primordiale prise par l'affect dans la réflexion zilberbergienne, lequel est, à notre sens, au principe même de la réflexion sur les catégories tensives et rend la pensée de l'auteur si singulière.

La deuxième partie tend à considérer les propositions tensives comme une tentative de modélisation, corrélée dans un premier temps au tournant phénoménologique de la sémiotique, dans un second temps examinée à l'aune de l'hésitation renouvelée sur la prévalence à donner au *tempo* ou à la *tonicité*.

Nous émettons, dans la troisième partie, quelques propositions pour un usage des catégories tensives au sein d'une sémiotique interprétative, qui revêt à nos yeux le mérite de situer son activité dans le cadre spatio-temporel de la rencontre entre un sujet et un objet et de

focaliser son attention sur l'activité propre à cette rencontre, la sémiotique ; en somme, il nous semble qu'une sémiotique interprétative réintroduit et réexamine la place *du* sémiotique, et que les propositions tensives peuvent l'aider en cela.

Notre conclusion, brève, vise à situer la réflexion dans un cadre historique plus large et à proposer, modestement, une lignée inédite et hypothétique à la réflexion tensive.

## 1. POUR ÉCLAIRCIR LA PROBLÉMATIQUE : LA SÉMIOTIQUE TENSIVE COMME MODÉLISATION DE L'ACTIVITÉ *COGNITIVE* OU *AFFECTIVE*

### 1.1 QU'EST DEVENU LE FAIRE *MISSIF* ?

Nous tenons l'article « Pour introduire le faire missif »<sup>1</sup> pour une véritable explication de texte de la réflexion théorique zilberbergienne, d'abord parce qu'il s'énonce comme tel ou, plus précisément, parce qu'il paraît débarrassé de quelques oripeaux bienséants qui en masqueraient le propos essentiel. Ainsi Zilberberg indique-t-il en l'introduisant :

Ce texte, inspiré par une certaine urgence, n'était pas initialement destiné à la publication, dans la mesure où il ignore toute prudence pour se mettre tout entier au service de son objectif : préciser les conditions et les aboutissants d'une homogénéité étendue. (Zilberberg 1988 : 97)

Ensuite, parce qu'il revêt la forme de courts chapitres synthétiques, dont la progression cartographie le champ de réflexion et y détermine un parcours : du *thymique* à la *phorie*, de la *phorie* au *tensif*, du *tensif* au *missif*, du *missif* au *modal*, etc., jusqu'à l'intégration finale du parcours génératif, et qu'il affiche dans cette progression une volonté, somme toute didactique, d'exhibition de sa démarche.

Le lien entre le nouveau et l'ancien<sup>2</sup> est alors non seulement manifeste mais volontaire, alors qu'aujourd'hui il semble plus lâche, voire ténu. Il faut dire qu'entre-temps la sémiotique du continu a fait son apparition progressive dans le champ de réflexion global de la sémiotique greimassienne, et que la sémiotique des passions, d'abord, la sémiotique tensive ensuite ont affiché, d'une manière ou d'une autre, leur rupture, ou tout au moins leur dépassement du modèle greimassien.

<sup>1</sup> Nous nous appuyons sur la version publiée dans *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF, 1988. L'auteur en indique deux autres versions, l'une, réduite, parue sous le titre « Immanence et transcendance du polémique », in *Actes sémiotiques. Bulletin*, VII-30, 1984, l'autre, étendue, dans *RSSI*, 6-3, 1986. Nous supposons que la version la plus récente est celle que l'auteur considère comme la plus aboutie, malgré l'avertissement quant à son caractère « brut » – sans quoi, pourquoi la publier ?

<sup>2</sup> Le *déjà* ancien, pourrait-on dire, eu égard au relativement court écart entre les dates de publication de *Sémiotique*, tome 1 (1979), et de *Raison et poétique du sens* (1988).

La démarche d'une intégration compréhensive, telle qu'elle apparaît dans cet article, nous semble plus qu'intéressante, dans la mesure où elle n'invalide pas, avec l'appareil théorique qui les portait, les analyses produites et considérées comme pertinentes. À moins de porter une attention distante aux bouleversements théoriques en cours, il nous paraît en effet difficile aujourd'hui de mener une analyse sémiotique comme il y a encore dix ans, sans être sans cesse traversé de doutes quant à la validité des concepts méthodologiques mis en œuvre<sup>3</sup>. Par exemple, les *essais de méthode* (1999) proposés par J. Fontanille relèvent d'une tentative de résorber ce déficit analytique, ou tout au moins cette « vacance méthodologique », produite par l'avènement, coup sur coup, de deux ouvrages théoriques fondamentaux visant à renouveler la discipline<sup>4</sup>.

L'article donne deux informations importantes quant à l'*usage* supposé des catégories tensives : la première<sup>5</sup>, que l'on retrouve aujourd'hui, dans les écrits les plus récents de l'auteur, situe le tensif et le missif au niveau figural, et les met en relation avec la temporalité et la spatialité au niveau figuratif, selon le schéma suivant (Zilberberg 1988 : 113) :

TENSIF	tension	détension	figural
MISSIF	arrêt	arrêt de l'arrêt	↓
-----	-----	-----	-----
TEMPORALITÉ	attente	détente	figuratif
SPATIALITÉ	fermeture	ouverture	

et d'après l'explication suivante :

Au titre de présupposé, le faire missif cautionne et contrôle l'aspectualisation sous les deux modes que nous pensons avoir reconnus : l'aspectualisation passante, dispensatrice des seuils et des degrés d'une part, l'aspectualisation saillante, dispensatrice des limites, d'autre part. (Zilberberg 1988 : 114)

Pour comprendre la distinction proposée entre l'aspectualisation saillante et l'aspectualisation passante, il faut se reporter à l'article de

3 La prudence recommande d'attendre, mais la réflexion et les applications n'en sont pas moins, selon nous, profondément troublées. Mais la prudence reste un choix, que chacun est libre de faire, ou pas.

4 Pour ne prendre en compte que *Sémiotique des passions* et *Tension et signification*, et à les considérer comme les ouvrages internes et centraux du champ sémiotique post-greimassien.

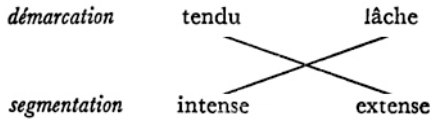
5 L'ordre est ici celui de l'importance au regard de la portée heuristique ; la première est, en fait, chronologiquement, la dernière (Zilberberg 1988 : 112-113, chap. 8, « Intégration et résolution »).

*Sémiotique 2*<sup>6</sup> rédigé par Zilberberg, où il défend l'idée que le concept d'aspectualisation, qui prend alors de l'importance dans la réflexion sémiotique, doit être articulé :

L'articulation consiste à établir une relation, probablement, de dépendance entre la *saillance* et la *passance*, la *saillance* prenant en charge les sèmes « inchoativité » et « terminativité », la *passance* recevant, elle, le sème « durativité ». [...] La *saillance* renvoie à l'opération de *démarcation* dont les aboutissants sont les *limites* tandis que la *passance* présuppose l'opération de *segmentation* dont les aboutissants sont les *degrés* et les *seuils*. (Greimas & Courtés 1986 : 23-24)

On peut, à la suite de ces deux citations, mesurer le lien entre la problématique tensive et la méthodologie sémiotique greimassienne « classique ». Le *missif* est avant tout un faire, et, de ce fait, pris en charge par une instance agissante, qui, au regard du procès signifiant, doit être dite *énonçante*. Le tensif est un cadre au sein duquel a lieu ce procès.

Dans le vocabulaire de 1988, c'est encore la phorie qui est la catégorie englobante, « articulée selon tension / laxité » (Zilberberg 1988 : 99), et qui « prédique, connote les contenus », leur est « coextensive ». Cette prédication prend la forme de deux opérations complémentaires, la *démarcation* et la *segmentation*, que l'auteur articule et commente de la manière suivante :



Les éléments *intenses* sont du côté de la *saillance* puisqu'ils sont compacts, « implosifs », transitifs ; leur champ d'action est local [...]. Pour leur part, les éléments *extenses* sont du côté de la *passance* puisqu'ils sont déployés, « explosifs », résorbants [...]. (Zilberberg 1988 : 99-100)

Si l'on essaie de comprendre l'ensemble de ces affirmations, il nous apparaît qu'elles explicitent les principes d'action de l'instance *énonçante* : celle-ci met en œuvre, complémentirement, des opérations saillantes ou passantes de *démarcation* selon une certaine tension, de *segmentation* selon une certaine intensité. Mais, à ce stade de la réflexion, ce faire a une incidence sur la structuration progressive du temps et de l'espace :

[...] nous attendons de ce dispositif qu'il éclaire, quelque jour, la façon dont la phorie [...] produit, génère le temps et l'espace figuraux – lesquels, traités, sont les milieux de notre identification. (Zilberberg 1988 : 100 ; nous soulignons)

6 Entendons par là *Sémiotique*, *dictionnaire raisonné de la théorie du langage 2*. De même, si besoin, nous parlerons de *Sémiotique 1* pour désigner le premier tome du dictionnaire rédigé par Greimas et Courtés.

Ainsi donc, l'instance détermine, par ses actes démarcatifs et segmentant, l'espace et le temps figuraux. Mais la fin de la phrase, que nous soulignons à dessein, permet aussi de comprendre la relation de cet espace et ce temps à un *sujet* dont il faut déterminer la nature, ce que l'auteur explicite plus loin, en décrivant la temporalité figurale ainsi générée :

- du côté de l'intense, une temporalité expectante qui attend la mise en procès qui l'exténuera ;
- du côté de l'extense, une temporalité originante qui répare – peut-être au nom de quelque principe de constance dont le *moi* est autant l'instigateur que le bénéficiaire – cette déperdition.

D'un côté, l'*attente*, cette mémoire de l'à-venir, de l'autre le *souvenir*, cette attente du passé – lesquels, ensemble, font du *moi* un espace mnésique ou le *je* circule, s'atteint et se retrouve. (*ibid.*)

L'introduction du *moi* et du *je* permet selon nous de situer la réflexion d'ensemble au regard des instances convoquées pour établir les opérations proposées par l'auteur. D'une part, le *moi*, instance psychologique, dont la prise en compte ne peut se faire qu'à travers un principe constituant ; ici, la phorie :

[...] la phorie prédique, connote les contenus, contraste les deixis et accuse les valeurs [...]. Cette phorie serait coextensive aux contenus, si bien qu'à tout prendre le terme de diaphorie soulignerait davantage l'intentionnalité qui l'anime. (Zilberberg 1988 : 99)

On peut comprendre la phorie comme le principe de déplacement porteur de sens, en un lieu et un temps (l'espace et le temps figuraux) propre à l'instance psychologique englobante, le *moi* ; sujet en *attente* de la réalisation d'une promesse de sens en quoi consiste l'objet attracteur qui provoque le processus d'attribution de sens, ou sujet du souvenir, qui cherche à retrouver cette identité qui le constitue.

Le *je*, conformément à la tradition linguistique et sémiotique, est cette instance de l'énonciation qui se constitue au fur et à mesure qu'elle explore l'espace-temps de la signification. Cette circulation nous paraît être la condition du faire missif, que l'on peut comprendre comme coextensif, si ce n'est similaire, à l'énonciation, ce que l'auteur indique explicitement :

L'instance de l'énonciation se donne à nous comme pouvoir de configuration complexe, oscillant, régulateur, rythmique, créateur de temps quand le faire rémissif survient, concentre, nominalise et modalise ; créateur d'espace quand le faire émissif advient, diffuse, verbalise et « narrativise ». Le « je » apparaît, au niveau figural, comme un lieu d'intersection et d'arbitrage entre temps et espace : le temps ne serait que la contention de l'espace pour autant que l'espace ne serait que le déploiement du temps. (Zilberberg 1988 : 104)

On peut se hasarder à comprendre que cette corrélation *inverse* (pour employer les termes même de la théorie tensive) de l'espace et du temps est d'autant plus envisageable et explicite que l'un et l'autre sont relatifs à l'intériorité du *moi*.

Trivialement – mais il nous semble devoir l'être pour être bien compris – il s'agit de comprendre que, dans l'optique de l'auteur, tout procès signifiant (et nous serons tenté de dire, sans que cette réflexion ait une correspondance directe avec la pensée zilberbergienne, toute *interprétation*) est interne au *moi*, ce qui place la phorie et les modalités tensives qui la constitue sous la dépendance des affects et des états d'âme du sujet interprétant.

Rappelons que pour Zilberberg,

la valeur instantanée du procès résulte de l'ajustement des *sub-valeurs*

– du faire émissif, qui sont d'entrain, d'entraînement,

– du faire rémissif, qui sont d'inhibition, d'arrêt, de stase. (Zilberberg 1988 : 101)

Le faire missif est à comprendre comme l'activité cognitive du sujet visant à explorer cette intériorité, parcours émissif dans le cas d'un entrain, d'un élan, rémissif dans le cas d'un ralentissement, d'un arrêt. Cette réflexion éclaire, nous semble-t-il, la sémiotique tensive telle qu'elle se développe aujourd'hui, en tant qu'entreprise de modélisation du fonctionnement cognitif ou psychologique.

## 1.2 L'AFFECT COMME CLÉ COGNITIVE

Du cognitif au thymique, ou à l'affectif, il n'y a pour Zilberberg que peu de distance. Ce chapitre reprend un titre d'article de Zilberberg où l'auteur propose des homologations explicites :

Dans la terminologie sémiotique, les formes viennent occuper le plan de l'expression, et les affects celui du contenu, et le mérite de Wölfflin devient celui de tout analyste : montrer qu'un changement dans le signifiant est solidaire d'un changement dans le signifié, qu'une modification formelle est corrélée à une modification affective – et réciproquement. (Zilberberg 1994 : 5)

Ou encore :

[les figures] deviennent des *formes* si elles sont rapportées au plan de l'expression et des *affects* si elles sont rapportées au plan du contenu. (Zilberberg 1994 : 7)

L'auteur reproche au linguiste et au sémioticien de renoncer, sous couvert de constitution de l'objet d'analyse, à la dimension affective qui l'innerve nécessairement :

L'affectivité n'est plus un supplément, excusé par le plaisir qu'il dispenserait, mais une raison constituante.

[...] Et de fait l'affectivité n'est pas réfractaire à l'analyse. Elle propose, si l'expression est permise, à la démarche analytique des données dont l'analyse linguistique, et parfois sémiotique, s'empresse de se décharger au plus vite. Ce que l'on a coutume, non sans solennité, d'appeler la constitution de l'objet n'est d'ordinaire qu'un délestage de l'objet, un renoncement à l'affectivité dont l'objet est le signifiant, littéralement une désaffectation, laquelle change, en forçant quelque peu les vocables, une grandeur affectée en grandeur désaffectée.

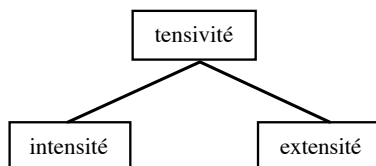
[...] Dans la mesure où le thymique contrôle la sémantique, cette désaffectation équivaut à une désémantisation insciente et fâcheuse à bien des égards. (Zilberberg 1994 : 15-16)

Il résulte de ces quelques remarques que ce que nous considérons comme une modélisation du cognitif peut aussi bien être conçu comme modélisation de la dimension affective, celle-ci étant, au regard de la catégorie thymique, d'un rang supérieur (figural). La représentation du procès signifiant qui en découle est la suivante : un objet affecte un sujet (on dira, dans les termes de *Tension et signification*, que l'objet entre dans le « champ de présence » du sujet) qui, de la sorte, le prend en charge. Cet *intérêt* pour l'objet (ou cette *affection*) est générateur d'un espace-temps intérieur au sujet (mais *commun* à l'objet dans la mesure où ce dernier le produit, ou en est l'origine), espace-temps de l'attention (phorie), où le faire cognitif ou affectif du sujet (le faire missif) donne progressivement sens à l'objet, c'est-à-dire tente de stabiliser sa relation à lui, soit en explorant son ressenti (faire émissif), soit en stoppant, ou suspendant cette exploration pour en examiner des zones particulières (faire rémissif). De cette exploration résulte la signification, une fois achevé l'ensemble du processus.

On peut certainement donner une autre forme à cette représentation, mais il nous semble que la clarification du *lieu* de la tensivité, fût-ce dans notre présentation naïve, est le préalable à l'usage des catégories tensives dans leur pleine efficacité.

Ainsi comprend-on, bien plus aisément nous semble-t-il, les principes directeurs de la théorie tensive tels que les énonce Zilberberg :

nous recevons l'affectivité, sous la dénomination d'intensité, comme grandeur régissante du couple dérivé de la schizie inaugurale :



Cette bifurcation appelle un certain nombre de précisions : (i) la tensivité est le lieu imaginaire où l'intensité, c'est-à-dire les états d'âme, le sensible, et l'extensité, c'est-à-dire les états de choses, l'intelligible, se conjoit-

gnent les uns les autres ; (ii) cette jonction indéfectible définit un espace tensif d'accueil pour les grandeurs accédant dans le champ de présence : du fait de son immersion dans cet espace, toute grandeur discursive se trouve qualifiée au titre de l'intensité et de l'extensité ; (iii) en continuité avec l'enseignement de Hjelmslev, une inégalité créatrice lie l'extensité à l'intensité : les états de choses sont dans la dépendance des états d'âme. (Zilberberg 2002 : 115)

La conjonction de l'intensité et de l'extensité se comprend donc comme relative à l'espace interne du sujet, et la rection des états de choses par les états d'âme, ou leur dépendance à l'égard de cette dernière, va de soi, dans la mesure où c'est l'affectivité qui en est la source. Les grandeurs accédant dans le champ de présence sont générées au fur et à mesure de l'exploration de cet espace interne ; toute grandeur ainsi apparaissant se trouve, de fait, immergée dans cette espace et, donc, « qualifiée au titre de l'intensité et de l'extensité ».

L'acceptation de ces principes met, de fait, la sémiotique en concurrence avec la psychologie (notamment la psychologie cognitive) et l'éloigne encore plus de la linguistique. Si cela ne nous semble pas réhibittoire, au regard des objets plus fréquemment portés à l'étude en sémiotique ces dernières années (visuels, audiovisuels, spatiaux, etc.), bien qu'il faille, sur la durée, en mesurer les conséquences, il semble que le virage tensif pose plus de problème à la sémiotique linguistique, quelle que soit ses terrains d'applications. Mais plus encore : on pourrait craindre que la sémiotique tensive ne permette pas, elle non plus, le retour *du* sémiotique en ce qu'il a de propre, au sein de la sémiotique.

C'est pour dissiper cette crainte que nous voudrions prolonger la réflexion et développer quelques propositions.

## 2. ÉVOLUTION DE LA MODÉLISATION TENSIVE

### 2.1 LE TOURNANT PHÉNOMÉNOLOGIQUE

*De l'imperfection* puis *Sémiotique des passions* ont réintroduit l'origine phénoménologique des conceptions sémiotiques et sont deux étapes importantes du *tournant phénoménologique* (Zilberberg 2003 : 19) de la sémiotique, que Denis Bertrand situe au début des années quatre-vingt-dix :

[...] le virage esthétique des années 1990, les travaux sur les formes de la sensorialité et les syntaxes figuratives qu'elles appellent, la promotion de la tensivité et d'une sémiotique du continu, la prise en compte de la parole en acte, le retour au réel « vécu » par le sujet du discours, forment autant de problématiques qui ont conduit à la réactivation du lien originnaire de la discipline avec la phénoménologie, autour de son geste central : *l'aesthesis*. (Bertrand 2003 : 226)



Aussi la part phénoménologique est-elle aujourd'hui, pensons-nous, *assumée* dans la praxis sémiotique. Cette intégration est, pour autant, plus particulièrement active au point de contact entre sémiotique et esthétique. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple récent où la problématique esthétique en sémiotique est explicitée :

[...] comment aborder l'objet visuel ? La sémiotique permet-elle de le décrire dans sa complexité perceptive et esthétique ? C'est-à-dire de décrire l'objet non comme une entité autonome, stable au sein d'un monde objectif, mais comme une instance abordable sous différents points de vue, en interaction avec un sujet qu'elle définit et qui la définit.

[...] Suivant la leçon phénoménologique, à laquelle notre problème nous a amenée à adhérer, il s'agirait d'approcher d'un entre-deux définitionnel varié ou variable. (Renoue 2003 : 437)

Plus loin, M. Renoue indique l'avantage heuristique qu'il y a à prendre des objets d'art contemporain pour objet d'analyse, et réaffirme l'incidence phénoménologique sur l'analyse sémiotique qu'elle propose :

[...] ces objets d'art contemporain posent presque directement au spectateur le problème de leur appréhension, du positionnement du sujet ou de son type de visée pour voir l'objet. En fait, plutôt que voir, ce que nous considérons est davantage une passion du regard, une manière d'assumer l'imperfection de la saisie en guettant un au-delà du visible, en cafouillant ou en « visant à côté » pour ouvrir le sens, suivant l'expression merleau-pontienne. (Renoue 2003 : 438)

La théorie tensive apparaît alors comme l'entreprise post-greimasienne la plus à même de proposer une modélisation adéquate pour rendre compte de l'*esthésie*, à considérer qu'il faille, pour faire œuvre scientifique, produire des modèles. Pour autant, des questions demeurent, notamment celle de la place de l'expérience esthétique au sein des autres expériences sensorielles ou signifiantes : à ne décrire qu'elle, on fait de l'expérience esthétique un parangon de toute expérience, ce qui tient du paradoxe, si on considère qu'elle est par ailleurs décrite comme singulière, exceptionnelle, dans l'ordre d'idée qui veut que l'art soit cette permanente recherche de l'inédit du sens.

Il nous semble que l'on peut sortir de cette aporie :

L'expérience esthétique est quelque sorte une expérience de subjectivation de l'objet perçu et d'objectivation du sujet percevant, dont la com-motion chiasmatisque est sans aucune doute la condition du *sensus communis æstheticus* et de l'empathie qui sous-tend notre aptitude énonciative à nous mettre à la place de tout un chacun. (Ouellet 2003 : 363)

Pierre Ouellet met ici le doigt sur un élément qui nous paraît crucial : l'expérience esthétique partage avec les autres expériences signifiantes un sens commun que nous aimerions nommer esthétique. L'esthétique n'est alors que l'expérience qui accorde à l'esthésie un

privilège exorbitant, ou dit autrement, si l'esthésie relève du neutre, l'esthétique relève de l'excès, celui-là même qui caractérise la com-motion convoquée par Ouellet.

Mais quelle peut être la nature de ce privilège, en quoi consiste cet excès ? Il convient maintenant de se pencher en détail sur les catégories tensives pour répondre à cette question.

## 2.2 TEMPO ET TONICITÉ

Il apparaît que la théorie tensive combine incessamment quatre grandeurs, le tempo, la tonicité, la spatialité et la temporalité, mais que la place respective de ces grandeurs les unes par rapport aux autres n'est pas encore acquise. Ainsi, chronologiquement, nous pouvons voir d'un texte l'autre des hésitations manifestes. En considérant *Tension et signification* comme l'acte de publicisation de la théorie tensive, on peut constater un premier renversement. Les publications qui précèdent semblent faire du *tempo* une catégorie majeure <sup>7</sup>. Ainsi, dans « L'affect comme clé cognitive » :

Un univers de discours reconnu tire son intelligibilité, son interprétabilité du fait qu'il apparaisse comme un *arrêt* – quelle que soit l'acception du vocable – sur un *complexe de tempo-durée-espace*, qui lui procure son plan de l'expression, autrement dit ses *manifestantes*. (Zilberberg 1994 : 22) ;

et dans « Signification du rythme et rythme de la signification » :

Le *tempo* n'est pas une dimension de plus, mais – mesure gardée – il occupe la même place que la profondeur dans la pensée de Merleau-Ponty, l'intensité dans celle de G. Deleuze, c'est-à-dire qu'il est *la* dimension à partir de laquelle les autres sourdent, parce qu'elle les contient déjà. (Zilberberg 1996 : 22) ;

ou encore, dans ce même article, où l'on trouve la notion de *tempo-intensité* :

- la praxis sémiotique engage deux dimensions, l'intensité et l'extensité, soit respectivement le sensible et l'intelligible ; [...]
- les dimensions elles-mêmes sont complexes : la dimension de l'intensité doit incessamment tenir compte du *tempo* et, en toute rigueur, cette dimension devrait être désignée comme *tempo-intensité* [...]. (*ibid.* : 9) ;

enfin, toujours dans le même article, la tonicité apparaît soumise au *tempo* :

La dimension jusque-là présupposée, l'intensité, est elle-même présupposante à l'égard du *tempo* : la tonicité et l'atonie sont dans la dépendance des valeurs de *tempo*, dès lors que ce dernier est conçu comme un diffè-

<sup>7</sup> Évidence initiée dès son titre par « Plaidoyer pour le tempo » au sein duquel est montré le rôle fondamental de la jonction dans l'économie sémiotique, et le rôle majeur du *tempo* sur le contrôle de la jonction.

rentiel entre l'allure du sujet et celle du monde, c'est-à-dire de l'entour du sujet. (*ibid.* : 18)

Or, c'est la tonicité, et non le *tempo*, qui apparaît comme la dimension primordiale dans *Tension et signification* :

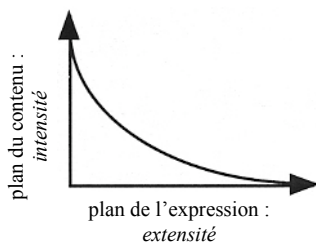
Nous tentons d'articuler ici une « sémantique du continu », qui puisse déboucher sur une sémiotique du continu, et qui serait susceptible de répondre de l'apparition du discontinu. Dans le plan de l'expression, les grandeurs continues correspondent à ce que Hjelmslev appelle les « exposants » (accents et intonation), et elles sont de l'ordre de l'intensité et de la quantité, dans la mesure où l'accent comme l'intonation peuvent affecter aussi bien la hauteur et la longueur des phonèmes (leur quantité ou leur extension) que l'énergie articulatoire (leur intensité).

Au nom de l'isomorphisme entre l'expression et le contenu, nous considérons que nous avons affaire, avec les valences, à *des gradients d'intensité* (par exemple, le gradient de la « fonctionnalité », des rôles domestiques du chien, ou celui de la hiérarchie des genres et des espèces). L'*intensité* et l'*extensité* sont les fonctifs d'une fonction qu'on pourrait identifier comme la *tonicité* (tonique / atone), l'une, l'intensité, au titre de l'« énergie » qui rend la perception plus ou moins vive, l'autre, l'extensité, au titre des « morphologies quantitatives » du monde sensible, qui guident ou contraignent le flux d'attention du sujet de la perception. (Fontanille & Zilberberg 1998 : 14)

Le *tempo* apparaît en revanche, tout au long de l'ouvrage, comme une commodité.

La dispute de la place respective du *tempo* et de la tonicité semble trouver une résolution stable chez Zilberberg, qui présente ainsi la catégorie tensive dans « Prose, poésie et éloquence dans le *Système des Beaux-Arts* d'Alain » :

Nous lions l'intensité et l'extensité par la fonction sémiotique, c'est-à-dire que l'intelligence des « *vécus de signification* » (Cassirer) conduit à poser l'intensité éprouvée au titre de plan du contenu et l'extensité au titre de plan de l'expression, soit :



De plus, nous supposons que chacune des deux dimensions retenues, l'intensité et l'extensité, comporte, sous bénéfice d'inventaire, deux sous-dimensions : (i) la dimension de l'intensité a pour sous-dimensions le *tempo* et la tonicité ; (ii) la dimension de l'extensité a pour sous-dimensions la temporalité et la spatialité [...].

dimensions tensives	{	intensité	→	éclatant vs faible
		extensité	→	concentré vs diffus
sous-dimensions de l'intensité	{	tempo	→	vif vs lent
		tonicité	→	tonique vs atone
sous-dimensions de l'extensité	{	temporalité	→	bref vs long
		spatialité	→	ouvert vs fermé

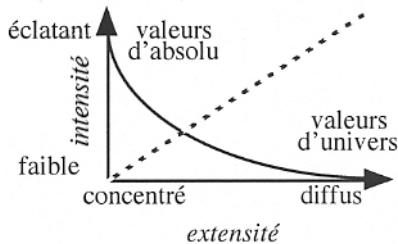
(Zilberberg 2002a : 237-238)

À ne comparer que les termes du schéma ci-dessus, on pourrait croire que l'*éclat* (éclatant vs faible) et l'*étendue* (concentré vs diffus) sont synonymes d'*intensité* et d'*extensité* – et au regard de l'évolution de la terminologie, on peut se dire, en ce qui concerne l'extensité, que le terme *étendue* lui est synonyme. Mais C. Zilberberg propose de distinguer les termes :

L'hypothèse du schématisme tensif postule qu'une valeur conjoint deux valences, l'une intensive, l'autre extensive ; l'*intensité* du point de vue figural – l'*éclat* du point de vue figuratif – renvoie au sensible ; l'*extensité* du point de vue figural – l'*étendue* du point de vue figuratif – intéresse l'intelligible. (Zilberberg 2002a : 229-230)

La cohabitation des deux divisions des dimensions (divisions figurales ou divisions figuratives) rend le schéma d'ensemble relativement obscur. Cependant, l'illustration de la division figurative est immédiate, puisque les produits respectifs de l'*éclatant* et du *concentré* d'une part, du *faible* et du *diffus* d'autre part aboutissent à des types de valeurs :

Le schématisme tensif s'efforce de penser le commerce de l'intensité et de l'extensité, de l'éclat et de l'étendue. Il convient de préciser que les valences varient tantôt en raison converse, tantôt en raison inverse les unes des autres. À partir de ces prémisses, une typologie proprement sémiotique des valeurs peut être proposée, laquelle oppose les *valeurs d'absolu*, attachées à l'éclat, et les *valeurs d'univers*, appréciant l'étendue, soit :



(Zilberberg 2002a : 230)

On comprend donc que ces valeurs sont figuratives, mais plus loin, l'auteur présente l'*étendue* comme relevant du figural :

Considérons maintenant la dimension de l'extensité. Si du point de vue figural, elle est définie par la tension [concentré vs diffus], du point de vue figuratif, c'est-à-dire par application de telle isotopie circonstancielle, elle se présente comme [singulier vs universel]. (Zilberberg 2002a : 230)

Les deux assertions se contredisent, et il nous semble qu'à choisir, la cohérence de la dimension figurale nous serait plus profitable. En utilisant le schématisme du réseau, on pourrait alors représenter ainsi l'intensité et l'extensité :

intensité		<i>tempo</i>		extensité		<i>temporalité</i>	
		vif	lent			bref	long
<i>tonicité</i>	tonique	éclatant		<i>spatialité</i>	ouvert		diffus
	atone		faible		fermé	concentré	

Cette représentation s'accorde, moyennant quelques aménagements terminologiques mineurs, aux propositions ultérieures de l'auteur, qui affirme, dans sa synthèse théorique récente, le « théorème sémiotique » suivant :

Entre sous-dimensions relevant d'une même dimension, la corrélation est converse et peut être pensée – par analogie pour l'instant – comme un *produit* : si les sciences dites humaines affirment à l'envi que le tout est supérieur à la somme des parties, elles n'ont garde de préciser la provenance de ce supplément gracieux, de ce dépassement inappréciable : sans voir dans les symboles autre chose que des commodités de présentation, nous posons que :

$$[a + b] < [a \times b]$$

Ce qui entraîne pour chacune des dimensions retenues : (i) que le produit du *tempo* et de la tonicité a pour aboutissant nécessaire l'*éclat*, le signifié inappréciable de toute exclamation [...]. La réciprocity multiplicative du *tempo* et de la tonicité est l'assiette plausible des *valeurs d'éclat*, c'est-à-dire de la superlativité : (ii) que le produit de la plus grande extension temporelle et de la plus grande extension spatiale a pour aboutissant nécessaire l'*universalité*, c'est-à-dire ce que nous avons appelé ailleurs des *valeurs d'univers*. Chacune dans leur ordre, les sous-dimensions fonctionnent comme des coefficients. (Zilberberg 2001 : 117)

Le *tempo* et la tonicité seraient donc traités sur un même plan :

en continuité avec l'enseignement de Hjelmslev, une inégalité créatrice lie l'extensité à l'intensité : les états de choses sont dans la dépendance des états d'âme [...]. (Zilberberg 2001 : 115)

et eu égard à la prévalence des états d'âme, l'intensité régirait alors

l'extensité, dans une mesure que l'auteur explique dans un second « théorème sémiotique » :

Si l'intensité au titre de dimension régit l'extensité, ce contrôle se maintient, en raison de ce que Hjelmslev appellerait « l'homogénéité », entre les sous-dimensions relevant de dimensions distinctes ; le *tempo* régit la durée selon une corrélation inverse, en ce sens que la vitesse pour les humains abrège la durée de leur faire : plus la vitesse est élevée, moins la durée est longue – l'être n'étant qu'un effet propre à l'extrême lenteur ; de son côté, la tonicité régit la spatialité, moins la spatialité d'ailleurs d'après Deleuze que la profondeur, selon une corrélation converse : plus la tonicité est forte, plus son champ de déploiement est vaste [...]. (Zilberberg 2001 : 116-117)

Cette proposition introduit une relation exclusive entre les sous-dimensions : le tempo est lié à la temporalité, la tonicité à la spatialité, sans que soit indiqué ce qui a motivé ces relations. Cela accentue la volonté de rendre égales *a priori* les sous-dimensions, ce qui apparaît, après ce bref tour d'horizon, comme une manière de réduire les hésitations quant à leur importance respective.

Mais ce sont les plus récents articles de l'auteur qui semblent résoudre la difficulté, par *augmentation* du nombre des grandeurs en présence. Restituant à la phorie sa valeur originante, l'auteur propose, dans son *Précis de grammaire tensive*, de décomposer la phorie en *phorèmes* :

Les variations et les vicissitudes de tous ordres affectant le sens découlent de son immersion dans le « mouvant » (Bergson), dans l'instable et l'imprévisible, en un mot, de la *phorie*. [...] À ces grandeurs, que nous proposons de désigner comme des *phorèmes*, il est demandé de montrer sans la fausser, c'est-à-dire sans l'immobiliser, la phorie que chiffre, selon un certain *point de vue*, chacune des quatre dimensions mentionnées. Pour qualifier en discours un *faire* advenant dans l'une ou l'autre des sous-dimensions, il importe de pouvoir reconnaître sa *direction*, l'*intervalle* ainsi parcouru, et son *élan*.

[...] Comme tout inventaire, cette tripartition est aveugle. En premier lieu, la direction et la position sont présupposantes, l'élan, présupposé ; nous avons adopté le terme de *phorème*, afin d'indiquer que les présupposantes demeurent débitrices de leur présupposée ; cette primauté de l'élan est en concordance avec deux autres données : d'une part, la présence du subir sur l'agir, d'autre part, la réaction que nous déclarons de l'extensité par l'intensité. En second lieu, mais sous un autre rapport, à savoir quand l'agir s'affranchit de l'autorité du subir mais à seule fin de le satisfaire, de le combler, c'est la direction qui prend le pas sur la position et l'élan. Nous touchons ici à la question du sujet, à condition de penser le sujet en termes de déformation, d'accommodation, de concordance. (Zilberberg 2002 : 119)

Il aboutit à une combinatoire de douze couples de valences :

Cette double logique de la complexité et de l'intersection conduit à ceci que le recouplement méthodique de trois phorèmes avec quatre sous-dimensions *produit*, en toutes les acceptions du terme, *douze* couples de valences :

dimensions	intensité régissante		extensité régie	
sous-dimensions phorèmes	tempo	tonicité	temporalité	spatialité
direction	accélération vs ralentissement	tonalisation vs atonisation	visée vs saisie	ouverture vs fermeture
position	devancement vs retardement	supériorité vs infériorité	antériorité vs postériorité	extériorité vs intériorité
élan	vitesse vs lenteur	tonicité vs atonie	brièveté vs longévité	déplacement vs repos

(Zilberberg 2002 : 120)

Ces nouvelles propositions sont trop fraîches pour que nous les ayons, d'une manière ou d'une autre, testées. Nous nous tiendrons à quelques remarques, en espérant que les *Éléments de grammaire tensive*, sous presse, apporteront leur lot de clarifications :

La rection de l'extensité par l'intensité est entérinée sans que soit résolue la question : Quelle sous-dimension intense pour telle sous-dimension extense ?

À plusieurs titres, la catégorie de l'élan nous apparaît comme surnuméraire, notamment au regard des sous-dimensions de l'intensité, qu'elle semble redoubler : ainsi la tonicité comme sous-dimension aurait pour valence, même à prendre garde à distinguer les termes, le *tonique* et l'*atone* ; de même, le *tempo* retrouve au titre de l'élan l'opposition *vif vs lent* qui jusqu'alors le caractérisait en propre. Et que dire de la différence entre atonisation et atonie ? On peut penser que ce n'est là qu'affaire de terminologie et que les termes demandent à être affinés, mais le fait même de leur inflation nous apparaît comme un signal.

La phorie fait retour, mais elle aussi comme en surnombre, dans la mesure où elle vient qualifier l'intensité qu'il lui était auparavant consubstantielle.

Ce surcroît est-il un gain ? Il est sans doute encore trop tôt pour se prononcer, mais il nous semble que l'aménagement du modèle n'est pas que de surface, et que ces « redondances » sont à interroger, ce que nous avons esquissé ici, en reprenant l'historique de la modélisa-

tion tensive. La préoccupation dynamique, ou énergétique, sous-jacente à la réflexion fait ici retour, en force, nous semble-t-il. Ce faisant, elle nous suggère une filiation inédite que nous évoquerons ci-dessous, pour finir. Ce fil méritera sans doute d'être suivi plus avant, qui ouvrirait la tensivité à d'autres préoccupations.

Pendant, et c'est la remarque la plus intéressante, les trois phorèmes proposés, direction, position, élan, peuvent renvoyer à une conception rythmique du procès signifiant, et nous avons ailleurs essayé de montrer toute la richesse heuristique que nous entrevoyons à une telle conception (Mpondo-Dicka 2006). Mais, pour cela, nous avons fait droit au postulat de la prédominance du *tempo*. Cela nous situe au lieu d'un balancement interne de la théorie tensive, dans la mesure où Zilberberg plaide dans le même article pour une prévalence du tempo,

Comment faire état du devenir sans prendre en considération sa vitesse, son *tempo* ? Le tempo est maître aussi bien de nos pensées que de nos affects, puisqu'il contrôle despotiquement les augmentations et les diminutions constitutives de nos vécus. Mais ce n'est pas l'existence du *tempo* qui est en cause, mais bien son autorité : comment poser les rudiments d'une *sémiotique de l'événement* sans déclarer la prévalence du *tempo* ? (Zilberberg 2002 : 114),

puis propose la modélisation ci-dessus, au sein de laquelle le tempo prend rang comme sous-dimension au côté de la tonicité.

Il nous semble pourtant que c'est dans la prévalence du tempo que réside la réponse à la question posée à la fin du chapitre précédent : dans la praxis de l'expérience esthétique, le privilège accordé à l'esthésie se chiffre en terme de *tempo*, en première approximation : malgré la tonicité éclatante des affects provoqués, l'émotion esthétique se caractérise par la lenteur du *tempo* qu'elle provoque ou nécessite, et sa force réside en partie dans cette syncope. Du côté de l'extensité, l'expérience esthétique se conçoit comme ouverte, ce qui lui permet de durer.

Il y a sans doute lieu d'affiner cette réflexion ; notamment en distinguant ce qui relève de l'expérience propre, indicible, et du discours qui, la prolongeant ou tentant de le faire, influe sur la durée qu'on lui concède. Il faudrait aussi caractériser plus avant *les* expériences esthétiques diverses, et sans doute au regard du fond culturel qui les accueille (ainsi, les haïku relèvent-ils d'une esthétique de la brièveté, soutenue par une philosophie de l'instant *plein* qui entre en conflit avec notre tradition philosophique).



### 3. PROPOSITION : LA MODÉLISATION TENSIVE AU SERVICE D'UNE SÉMIOTIQUE INTERPRÉTATIVE

#### 3.1 POSITION

Proposons abruptement : la sémiotique tensives, ou tout au moins la modélisation qu'elle propose, prend tout son efficace si elle est adossée à une sémiotique interprétative. C'est selon nous une manière de maintenir toujours saillante la relation sujet-objet comme visée première, et de concentrer l'investigation sur le sémiotique en jeu lors de la confrontation sujet-objet, ou, dit autrement, sur la *sémiosis* au moment de sa construction, *en acte*, donc. Il nous paraît donc primordial de nous intéresser au sujet et à l'objet *interdéfinis* et situés dans leur rencontre : le sujet *interprétant* et l'objet *interprété*<sup>8</sup>.

En disant cela, nous pensons donner un contour praxéologique à la phorie qui est au postulat de la tensivité, praxéologie qui s'accorde avec la conception rastérienne du « cours d'action sémiotique » (Rastier 2001b : 45) :

L'interprétation semble [...] constituée des moments critiques de l'action, et la théorie interprétative veut présenter la *synthèse rationnelle de ces moments critiques à visée régulatrice*. L'auto-rectification de l'action dans son cours suppose en effet une distance critique qui trouve un homologue dans la dimension critique de l'herméneutique. (nous soulignons)

Une sémiotique interprétative permet de décrire *les conditions nécessaires à une interprétation effective, relative à la rencontre d'un sujet et d'un objet (ou, au plus abstrait, d'un type de sujet avec un objet) et située dans une pratique donnée*, et il nous semble que la sémiotique tensives peut être heureusement mise à profit pour cette tâche.

#### 3.2 INSPIRATION

Dans « Plaidoyer pour le tempo », Zilberberg propose d'appréhender la *sémiosis* « dans la dépendance du temps », en revisitant Saussure :

Pour Saussure, l'opérateur qui conduit de la virtualisation à la réalisation n'est autre que le temps lui-même et sa manifestante attitrée : la linéarité.

<sup>8</sup> Nous avons, ailleurs, tenté de décrire le processus de qualification réciproque qui va d'un objet insignifiant mais entré dans le champ d'un sujet percevant, à un objet textualisé par un sujet énonciatif (Mpondo-Dicka 2000 : 155-164), en lui donnant le nom de processus interprétatif. Il nous faudrait aujourd'hui distinguer cette notion de celle de parcours interprétatif (au sens donné à la notion par Rastier), en considérant le premier comme général, caractérisant les divers modes de relation sujet-objet et de qualification réciproque, le second comme particulier, caractérisant la relation interprétative suivie d'un sujet *sémiotisant* un objet.

Si l'instant appelle, attend l'accent, la durée appelle le *tempo* qui déterminera sa valeur. (Zilberberg 1995 : 234)

Il nous semble que prendre en compte la linéarité dans toute sa profondeur temporelle, c'est restituer la part sémiotique du langage, dans la mesure où la linéarité n'est pas envisageable hors du plan de l'expression, mais n'est pas non plus envisageable *seulement* sur le plan de l'expression : c'est dans la corrélation des deux plans que sa valeur s'exprime. Ainsi, lorsque la linéarité est bien comprise, « la sémosis entre dans la dépendance du temps » (Zilberberg 1995 : 234), ce qui est, en soit, un énorme progrès.

L'auteur fait également, dans le même article, le lien entre *tempo* et jonction, en donnant à celle-ci une extension beaucoup plus grande que celle du principe logique de la narrativité, (ce qui n'est pas une moindre réflexion), et met à jour le rôle essentiel du tempo dans l'économie descriptive.

Tout d'abord, insistons sur l'extension donnée au concept de jonction, dans une lecture qui nous paraît innovante de la sémiotique greimassienne :

Quatre « régions » [où s'exerce la pertinence différentielle de la jonction] concernées peuvent être reconnues : (i) au niveau énonciatif, la jonction commande les débrayages constitutifs de l'« illusion référentielle » et les embrayages constitutifs de l'« illusion subjective » ; [...] (ii) la jonction concerne les structures dites élémentaires du modèle constitutionnel ; à ce niveau, le sème  $s_1$  est à la fois conjoint au et disjoint du sème  $s_2$  ; [...] (iii) la jonction intéresse au niveau syntaxique de surface la relation entre le sujet et l'objet ; l'intimité entre le sujet et l'objet est telle que l'objet mérite le qualificatif de « sub-objet », et la perte de l'objet est, pour le sujet, génératrice d'affects qui vont servir de « déclics » pour la narrativité ; (iv) la jonction contrôle la constitution de l'objectivité elle-même à travers les tris et les mélanges déjà mentionnés. (Zilberberg 1995 : 237)

Ces tris et mélanges évoqués préfigurent les principes de l'activité tensive :

Les variations de *tempo* règlent l'alternance même du *et* et du *ou* : quand le *tempo* s'emballe, il tend à faire prévaloir le *ou* dans l'exacte mesure où la décélération rappelle progressivement le *et*. [...] Le *ou*, que la diligence impose, sélectionne l'instant et la fermeture que l'on peut considérer comme les manifestantes de l'*exclusion*, tandis que le *et*, auquel la lenteur donne accès, a pour figures la durée et l'ouverture, en lesquelles nous reconnaissons les manifestantes de la *participation*. (Zilberberg 1995 : 230-231)

Ces réflexions prennent tout leur sens lorsqu'on les intègre à une perspective interprétative : le *tempo* y est alors situé dans la relation sujet-objet, et la jonction figurale y apparaît comme celle d'un sujet interprète et d'un objet interprété. L'*exclusion* et la *participation* sont

celles des figures saisies par le sujet pour poursuivre son parcours interprétatif – on peut comprendre l'exclusion comme la disjonction, la participation comme la conjonction du sujet interprète avec des localités de l'objet. Les figures temporelles (instant, durée, et toute la gradation possible entre ces deux extrêmes) et spatiales (fermeture et ouverture, et leurs gradations) sont interprétables en termes de saisies molaire et sémantique, ce qu'il nous faut clarifier.

### 3.3. EXPLICATION

On rencontre toujours des difficultés à distinguer de manière exclusive, dans les analyses, ce qui relève de l'espace et ce qui relève du temps. Par exemple, les déplacements, au niveau figuratifs, posent toujours le problème de leur indexation selon la temporalité ou selon la spatialité (et leur double indexation n'est pas forcément une résolution du problème). La catégorie de la personne est également, depuis Benveniste, étroitement corrélé à des coordonnées spatio-temporelles, puisque l'on peut partager *personne* et *non personne* selon les oppositions spatiale *ici/non ici* et temporelle *maintenant/non maintenant*. L'instance trinitaire de l'énonciation est la manifestation directe de cette corrélation. Enfin, du point de vue figural, la notion de présence n'est explicable, pour les auteurs de *Tension et signification*, qu'au regard de sa mise en relation avec la spatialité et la temporalité (Fontanille & Zilberberg 1998 : 92-94). La complémentarité spatio-temporelle, telle que nous la pensons, est constitutive des saisies molaire et sémantique (Geninasca 1997 : 59, puis Fontanille 1998 : 226-228) et permet de les caractériser au regard de l'extensité de l'objet, ce que nous schématiserons de la manière suivante :

		temporalité	
		bref	long
spatialité	ouvert	inférence	dédifférenciation
	fermé	référence	différence

Fig. 1 : Configuration spatio-temporelle des saisies molaire et sémantique

La *référence* apparaît comme une saisie brève et fermée : la localité de l'objet est rapidement isolée et identifiée, ce qui arrête le procès interprétatif, la valeur étant établie sans nécessité de parcourir le reste de l'objet pour affiner l'interprétation. La présence identifiée est suffisante, stabilisante.

Selon le tempo, on peut dire que la référence, parce qu'elle est pré-établie culturellement, est l'opération la plus rapide ; mais elle peut s'avérer la plus difficile, car elle convoque un champ culturel qui peut manquer à l'interprète. Selon nous, la référence est une des opérations nécessaires à toute interprétation. En sémiotique greimassienne, on a essayé de restreindre la question référentielle à celle de l'*illusion référentielle*, puis de l'*impression référentielle*<sup>9</sup>, c'est-à-dire à sa fonction discursive ; mais ce n'est qu'une façon de contourner le problème, et nous admettons avec Eco « que la sémiotique d'inspiration structuraliste ne s'est pas occupée de la question de la référence » (Eco 1999 : 398).

La référence n'est ni accidentelle, ni principale, mais fait partie des opérations nécessaires à la construction du sens.

L'*inférence* apparaît comme une saisie brève et ouverte : rapidement identifiée, la localité de l'objet est mise en relation avec d'autres localités. Au cinéma, l'identification d'une transition relève de l'*inférence* : cette transition reconnue mène vers une nouvelle séquence, elle en est l'indicateur ; ainsi, les transitions jalonnent l'interprétation du film comme autant de balises qui signaleraient le chemin.

L'*inférence*, du point de vue du tempo, demande plus de temps, car elle est à construire. Mettant en relation au moins deux localités, elle demande un trajet qui, relativement à la référence déjà constituée, prend du temps. En situant l'*inférence* dans la relation interprétative sujet-objet, elle nous apparaît au principe d'une première déstabilisation de l'interprète. Si la référence renvoie aux « certitudes » culturelles et encyclopédiques, l'*inférence* demande déjà de les mettre en question, de les interroger, ne serait-ce que pour les réaffirmer ensuite.

La *différence* apparaît comme une saisie longue et fermée. Le travail interprétatif est plus soutenu, au regard de l'attention et de l'énergie qu'il mobilise ; mais l'établissement d'une différence donne à la localité saisie une valeur fixe. Selon son degré de fixité, elle peut alors servir, elle aussi, de référence, dans la poursuite du parcours interprétatif.

La *dédifférenciation* apparaît comme une saisie longue et ouverte ; longue, parce qu'elle s'appuie sur une différenciation préalable ; ouverte, parce qu'elle reconfigure des valeurs déjà acquises, qui peuvent ainsi être modulées, si ce n'est remises en question : par exemple,

9 À la suite de l'*illusion référentielle* barthésienne, reprise par les greimassiens, Rastier préfère parler, de façon moins péjorative, d'*impression référentielle*, concept dont la définition évolue avec sa théorie ; dans un premier temps, « elle est déterminée par des propriétés sémantiques du texte, notamment par son type d'isotopie générique » (Greimas & Courtés 1986 : 111) ; par la suite, et, pour nous, plus obscurément, elle est définie comme « représentation mentale contrainte par l'interprétation d'un passage ou d'un texte. Cette représentation peut se définir comme un *simulacre multimodal* ».

porter son attention sur le détail d'un paysage, c'est suspendre ce paysage en tant que tel, même si c'est pour revenir ensuite à ce paysage *mieux* compris, parce que compris dans son détail. Cette appréhension est assez bien rendue par le résultat d'une *mise au point* photographique ou mieux, cinématographique : la longue focale embrasse l'image dans son ensemble, la focale courte élit un détail au détriment de l'ensemble.

### 3.4 EXPLORATION : DE QUELQUES TYPES INTERPRÉTATIFS

Si l'on envisage la référence au regard de l'objet dans sa totalité, on obtient une interprétation qui ne serait qu'un cumul de références. Or, si pour l'analyse textuelle, ce genre d'interprétations apparaît fallacieux, il est d'autres pratiques interprétatives qui y correspondent exactement : l'inventaire, par exemple, n'est qu'une collection de références, que l'on joue, ou pas, sur l'ambivalence concrète/abstraite de cette affirmation. Toute opération de dénombrement, comptage, listage, consiste à identifier un ensemble de références pour un objet donné. Qu'il s'agisse d'inventorier un stock, ou d'établir la liste des substantifs d'un texte, l'opération s'appuie sur une référencement généralisée, et consiste en une série de sélections brèves, vives et locales. Cela n'aboutit pas à l'établissement d'un texte, mais, selon nous, cela relève de l'interprétation. On reconnaît la procédure d'*indexation*, envisagée selon ses caractéristiques interprétatives.

Chaque technique d'analyse s'appuie, de ce point de vue, sur un référencement, dans la mesure où elle cherche à faire correspondre des moments du texte à un inventaire de phénomènes pré-étiquetés.

Le cas des inférences plurielles renvoie plutôt, selon nous, à la procédure de *signalisation* : il s'agit de jalonner le parcours de points de repère qui seront autant d'indicateurs de sens. Plus que le listage, qui relève de l'indexation, la signalisation effectue un repérage – ou un balisage.

Les différences plurielles sont bien connues de nos disciplines, aussi serons-nous bref. Les diverses différenciations aboutissent *in fine* à des classements, des regroupements basés sur une caractéristique commune. Les classes sémantiques en contexte, pour ne donner qu'un exemple, relèvent de cette différenciation plurielle. Or, la constitution de classes sémantiques, même contextuelle, conduit *in fine* à l'autonomie de la classe, c'est-à-dire l'externalisation du domaine<sup>10</sup> sémantique repéré (qui peut, ainsi, être repris *ailleurs*). En revanche, la différenciation plurielle peut donner lieu à regroupement « inter-

<sup>10</sup> Nous entendons ici domaine en un sens commun. Il ne s'agit pas de la classe méso-générique décrite par Rastier.

nalisé », dont la pertinence n'est possible qu'au regard de l'objet dont est issu le classement. Les isotopies relèvent de cette seconde variété. Bien qu'elles différencient des localités objectales et les regroupent en une entité commune, cette différenciation et ce regroupement restent liés à l'objet interprété, et sont non pertinents pour un autre objet. Sous ce point de vue, nous parlerons de *localisation* pour désigner le résultat des différences plurielles, en considérant que le terme indique mieux le produit de l'interprétation internalisée (isotopie) que celui de la potentielle externalisation (classe sémantique).

Enfin, les dédifférenciations plurielles relèvent de l'*embrassement* (au sens où l'on embrasse un paysage)<sup>11</sup> : une séquence filmique, par exemple, n'est perçue comme telle qu'après avoir mis en œuvre une reconnaissance des figures qui la composent, une mise en lien de ces figures entre elles. L'interprétation consiste alors à établir l'*extension* pertinente du principe de regroupement choisi, à *embrasser* la séquence dans son ensemble.

*Indexation, signalisation, localisation et embrassement* apparaissent comme des types interprétatifs simples, combinant des saisies de même type. Il est loisible d'imaginer que d'autres types mixtes sont possibles, ou que ces types sont combinables. On peut considérer qu'il existe au moins un type complexe : la textualisation. Si nous insistons tant, dans nos recherches diverses, sur la textualisation, c'est sans doute parce qu'elle est notre type interprétatif de prédilection. Mais il faut voir que d'autres pratiques interprétatives ont cours, dont nos théories rendent mal compte, parce qu'elles les ignorent en partie. Par exemple, les apprentissages de lecture rapide commencent par faire perdre les réflexes de la lecture littéraire, continue et exhaustive : or, cette lecture favorise les saisies sémantiques, localisation et embrassement : leur combinaison serait le minimum nécessaire à l'avènement d'une textualisation.

Les saisies singularisantes, à l'extension restreinte, ralentissent l'interprétation sur la forme élue, tandis que les saisies pluralisantes, extensive de ce fait, accélèrent l'interprétation d'une localité pour pouvoir en interpréter plusieurs, et ainsi construire une interprétation d'ensemble. Cela peut être schématisé de la manière suivante :

<sup>11</sup> Nombre de dénominations étaient en concurrence pour désigner cette opération ; l'embrassement avait l'avantage insigne de sa rareté d'emploi – qui évite les collusions qu'auraient nécessairement créé un terme comme *extension*, longtemps candidat à la désignation. De plus, l'apparente hétérogénéité de l'ensemble terminologique nous permet d'éviter le schématisme induit par des termes « à contrariété morphologique » ; les opérations sont concurrentes, mais pas contraire et du reste, il aurait été complexe de justifier des couples tels que, par exemple, localisation / délocalisation (*sic*). Inconvenant : la morphologie d'*embrassement* le rend étrange au regard des trois autres.

temps / \ espace	bref ←—————→ long			
fermé	référence	différence	indexation	localisation
ouvert	inférence	dédifférenciation	signalisation	embrassement
<i>nombre</i>	<i>saisies singularisantes</i>		<i>saisies pluralisantes</i>	
tempo	ralentissement ←—————→ accélération			

Fig. 2 : Saisies et types interprétatifs

Cette présentation s'accorde avec le « théorème sémiotique » selon lequel le tempo régit la durée selon une corrélation inverse... mais l'adéquation n'est qu'une commodité de l'économie tensive, dans la mesure ou d'autres saisies pluralisantes, plus complexes, sont envisageables – un inventaire est à faire, qui distinguerait, selon les cours d'action sémiotiques engagés, les *types interprétatifs*.

#### POUR CONCLURE : UNE PROBLÉMATIQUE ANCIENNE

L'hésitation entre *tempo* et *tonicité* que nous avons relevée plus haut insiste sur la difficulté à nommer la *dynamique* interprétative (si l'on rapporte ces catégories au sujet), ou langagière (si l'on rapporte ces catégories à l'objet), tout autant qu'elle en indique la primauté. Or, ces préoccupations retrouvent des fondements de l'ontologie occidentale, si l'on en croit Rastier :

Les théories classiques du processus de création ont en effet développé la division aristotélicienne entre les trois moments de l'action : *dunamis* (puissance), *energeia* (actualisation) et *ergon* (réalisation). (Rastier 2006, *en ligne*)

La parenté de la *dunamis* avec la dynamique d'aujourd'hui nous paraît éclairante pour notre propos, tant elle synthétise l'évolution de l'effort sémiotique : tout de puissance dans un premier temps (le parcours génératif), tout de tension aujourd'hui, comme si l'oscillation ne pouvait qu'être en ces deux *variétés*. Il faudrait alors que la seconde veille à ne pas, subrepticement et peut-être inconsciemment, repousser l'acte hors des limites de sa pertinence, comme le fit la première, pour qui le réalisé était inaccessible, indescriptible. Mais si l'on en croit F. Rastier, il n'y avait là rien que de la conformité à l'ontologie occidentale :

[...] L'opposition entre la puissance et l'acte est un des fondements de l'ontologie occidentale, dans la mesure où elle permet de sauvegarder

l'unité invariable de l'Être et de réduire l'action à la manifestation ou mise en œuvre d'une puissance. Pour passer de la puissance à l'acte produit, il faut une instance médiatrice qui revêt un rôle crucial : ce sera la force. Pour ce qui concerne le langage, la force est celle de l'énonciation, qui permet de passer du mental au linguistique. Dans les théories vitalistes ou subjectivistes, elle sera présentée comme une dynamique ; dans les théories mécanistes et objectivistes, comme une générativité. (Rastier 2006, *en ligne*)

Notre proposition, qui vise à user de la modélisation tensive au sein d'une sémiotique interprétative, serait en accord avec la place centrale de l'énonciation dans le processus sémiotique, en considérant cependant cette énonciation comme située dans un cadre englobant, et en faisant fond sur la description de l'objet au détriment de celle du sujet, dans la mesure où seul le premier est au sens propre objectivable, mais que le trajet de cette objectivation profite à la représentation du second. La modélisation tensive gagnerait alors en efficacité descriptive, selon nous, en situant ses catégories au cœur même du sémiotique, de la relation coopérative et productive entre un sujet et un objet élu, selon les normes d'une pratique, quitte à les excéder.

Le virage tensif déplacerait alors le curseur sémiotique vers cette instance de médiation énoncée ci-dessus comme *force*, mais mieux comprise, mieux détaillée, mieux située. Nous pensons que cette pensée affleure, explicite bien que fugace, sous la réflexion suivante :

Pour ce qui concerne l'intensité, elle n'est pas étrangère à la notion – à jamais obscure – de *force*, mais comme son *être* est un *faire*, et sans doute «rien au-delà», comme elle fait sentir ses effets, ceux-ci sont mesurables au titre de leur soudaineté, de leur «brusquerie» et de leur énergie. (Zilberberg 2002 : 116.)

#### RÉFÉRENCES

- Bertrand D., 2003, « Topique et esthésie », in Parouty-David F. et Zilberberg C. (éds), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim : 221-236.
- Courtés J. et Greimas A.J., 1979 et 1986, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage I et II*, Paris, Hachette.
- Eco U., 1999, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Le Livre de Poche.
- Fontanille J., 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- Fontanille J., 2004, *Soma et séma, figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Fontanille J. et Zilberberg C., 1998, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga.
- Geninasca J., 1997, *La Parole littéraire*, Paris, Puf.



- Mpondo-Dicka P., 2000, *Sémiotique de l'audiovisuel*, Thèse de doctorat de l'Université Toulouse 2 - Le Mirail.
- Mpondo-Dicka P., 2006, « Le rythme, propositions pour une intégration sémiotique », in Ballabriga M. et Mpondo-Dicka P. (éds), *Rythme et textualité*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud.
- Ouellet P., 2003, « Sémiotique de l'empathie : l'expérience esthétique de l'autre », in Parouty-David F. et Zilberberg C. (éds), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim : 355-374.
- Parouty-David F. et Zilberberg C. (éds), 2003, *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim.
- Rastier F., 2001a, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- Rastier F., 2001b, « Sémiotique et sciences de la culture », en ligne sur Texto! [www.revue-texto.net](http://www.revue-texto.net)
- Rastier F., 2002, « Saussure, la pensée indienne et la critique de l'ontologie », *Revue de Sémantique et de Pragmatique* 11 : 123-146.
- Renoue M., 2003, « Des saisies de tableaux chinois, une installation d'Ingo Maurer », in Parouty-David F. et Zilberberg C. (éds), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim : 438-450.
- Zilberberg C., 1994, « L'affect comme clef cognitive ? », *Eutopias*, 2<sup>a</sup> época, Documents de travail 49 : 1-30.
- Zilberberg C., 1995, « Plaidoyer pour le tempo », in Fontanille J. (éd.), *Le Devenir*, Pulim, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques » : 223-241.
- Zilberberg C., 1996, « Signification du rythme et rythme de la signification », in *Le Sens du rythme*, *Degrés* 87.
- Zilberberg C., 2001, « Remarques sur l'assiette tensive du rythme », <http://www.claudezilberberg.net/pdfs/rythme.pdf>
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence* 70 : 111-143.
- Zilberberg C., 2003, « Présentation », in Parouty-David F. et Zilberberg C. (éds), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim : 11-35.

## ÉTUDES DE CAS

## UNE LECTURE TENSIVE DE NATHALIE SARRAUTE

Renata MANCINI

1

## PIRATAS DO TIETÊ - Laerte



*Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.*

Nathalie Sarraute

En mettant l'accent sur le rôle joué par la structure concessive de l'événement dans toute œuvre d'art, Claude Zilberberg affirme l'autorité du sensible sur l'intelligible et élève l'affectivité à la condition de centre du discours.

Ce déplacement proposé par la sémiotique tensive semble réfléchir l'esthétique de Nathalie Sarraute, puisqu'elle cherche à transporter le

1 "À medida que lia, cada palavra se tornava som real em meus ouvidos... / Era como se o autor estivesse, em pessoa, atrás de mim, lendo seu próprio texto em voz alta. / Nunca me deparara com técnica literária semelhante."

lecteur en des lieux où l'intellection ne reçoit qu'un statut secondaire et la dimension sensible joue le rôle principal. L'auteur affirme même que c'est

par un changement de rythme ou de forme qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors. (Benmussa 2002 : 117)

C'est précisément cette possibilité de convergence qui nous a amenée à analyser un texte de Sarraute, avec l'aide des outils d'analyse tensive que Zilberberg nous met entre les mains.

Nathalie Sarraute est, comme on le sait, l'une des figures les plus importantes du *Nouveau Roman* français. Sa quête incessante d'un nouveau langage pour le roman résulte de la mise en question des formes romanesques traditionnelles et de son refus de conserver des structures de texte consacrées, refus qui caractérise ce mouvement littéraire. Malgré leur diversité, les auteurs du Nouveau Roman conduisent un effort commun afin de placer le lecteur en contact direct avec l'acte d'écrire. Il s'agit d'une expérience de lecture nouvelle, l'écrivain se présentant au lecteur et mettant au premier plan les mouvements de la composition qui se déploie devant ses yeux<sup>2</sup>. En d'autres termes, les choses sont laissées en l'état où elles sont « en train de se faire », au lieu d'être traitées comme une succession de formes achevées. Ce choix a deux conséquences qui méritent l'attention :

- la cohérence textuelle devient plus lâche, dans la mesure où les relations entre les événements deviennent moins prévisibles et où il est fait appel très souvent à la catalyse ;
- une relation de plus grande proximité s'établit entre l'énonciateur et l'énonciataire, puisque celui-ci a un accès privilégié au travail de construction du texte, dont la conception est plus le partage d'une expérience donnée qu'une construction fictionnelle classique. Il s'agit, en réalité, d'une interaction « directe », pour ainsi dire, et qui découle du simple fait de se baser sur la manipulation de la dimension sensible de l'énonciataire.

La production de Nathalie Sarraute vise à recréer cette expérience partagée. Sa conception de base est d'arriver jusqu'aux mouvements intérieurs communs à tous – qu'elle nomme *tropismes* – et qui nous unissent dans une identité partagée, à partir de laquelle nous nous construisons en tant que singularités. Dans les mots de l'auteur :

Ce qui est intéressant ce n'est pas le personnage, mais ce qui se passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui. [...] C'est du réel mais qui

2 Cf. "The property common to all nouveaux romans is that they embody the creative activity of the novelist – they display the novelist at work" (Sturrock 1969 : 4).

n'est pas enfermé dans la forme d'un personnage. [...] Du réel qui reste anonyme, propre à tous, qui se maintient le plus possible au niveau du « ressenti » de tous. (propos cités par Benmussa 2002 : 157)

Le texte ainsi conçu attribue le rôle principal à la dimension sensible. Du moins pourrait-on voir dans cette caractéristique un défi pour l'analyse qu'il s'agit selon nous, avec les moyens de la sémiotique tensive de Claude Zilberberg, de relever.

Le texte de Sarraute sur lequel porte notre choix s'intitule « Je ne comprends pas ». Il constitue l'un des chapitres de *L'Usage de la parole*, publié en 1980.

Notre stratégie d'analyse peut se diviser en trois étapes. Au cours de la première, nous traiterons de la *déconstruction figurative*, soit des personnages, soit de leur entourage. Dans un second temps, nous montrerons comment l'auteur crée, au niveau discursif, un environnement accueillant pour ce rapprochement entre l'énonciateur et l'énonciataire par le *mélange des voix* obtenu à partir de l'usage astucieux des mécanismes de projection des actants dans l'énoncé, ainsi que par l'emploi des discours direct et indirect libre. Finalement, nous montrerons que le fil conducteur de la narration est la *pulsation des faits*, pulsation assurée par la manipulation sensorielle de l'énonciataire et dont l'approche tensive est en mesure d'explicitier les mécanismes.

### 1. LA PROFONDEUR FIGURATIVE

Nous ne devons pas sous-estimer l'importance que Nathalie Sarraute attribue dans son œuvre à la déconstruction des personnages, puisque ceux-ci ne présentent jamais de caractérisation onomastique, ni même de description physique ou psychologique. Ce sont des personnages dont la densité sémique<sup>3</sup> est minimale et dont la vocation principale semble de fonctionner seulement comme moyen d'accès pour arriver à ces mouvements anonymes, communs à tous. C'est ce que l'auteur appelle « [...] du réel mais qui n'est pas enfermé dans la forme d'un personnage » (Benmussa 2002 : 157). De la même façon, elle insiste sur l'importance d'évoquer des situations anodines, des situations quotidiennes, banales, dont l'intérêt est inexistant.

Le refus d'un univers iconique socialement partagé produit la désstabilisation de la figurativité vers un type de « déréalisation ». De la sorte, l'auteur rejette une figurativité de similitude et penche en direction d'un univers sensible fondateur qui, en même temps, est celui qui

3 Cf. « On entend par là non seulement la densité des traits qui entrent dans la composition du formant figuratif, mais aussi celle des réseaux associatifs qu'elle autorise avec d'autres formants » (Bertrand 2000 : 133).

commande le partage figuratif. Ce mouvement

se situe au sein de ce que Merleau-Ponty nomme « la foi perceptive », « l'opinion originaire », « la croyance-mère », c'est-à-dire la modalité génératrice de cet entrelacs de la perception où le sujet et l'objet fondent leur lien de valeur réciproque et existent l'un pour l'autre. (Bertrand 2000 : 157)

En somme, il s'agit d'un croire partagé.

Nous devons comprendre les conséquences de cette situation, sans toutefois tomber dans le piège de concevoir la figurativité comme « un habillage de l'abstraction, [car] c'est au contraire l'abstraction qui est fictive et fabulatrice, habillage déteint d'une figurativité première » (Bertrand 2001 : 2). Sarraute semble vouloir explorer cette figurativité originelle, fondée sur la mobilité inhérente au procès perceptif. C'est une recherche de ce que Bertrand dit se situer à « l'intersection du sensible et du figuratif, au moment vacillant du figurable » (*op. cit.* : 246).

Il s'agit d'avancer en direction d'un univers mouvant, où il n'y a pas de place pour une figurativité bien dessinée, si l'on peut dire, dans laquelle les catégories déictiques ne rencontrent jamais de point stable et défini. L'analyse à faire dépend donc de la relation entre le figural et le figuratif, c'est-à-dire entre les régimes profonds responsables de l'organisation d'un mouvement, d'un flux, à l'intérieur duquel les rôles actantiels prennent forme et se manifestent discursivement. Du point de vue figural, les rôles actantiels peuvent être compris comme des « vécus de signification » (Cassirer) tributaires de la configuration des valences du champ de présence.

Cette configuration est déterminée par la direction du flux phorique et, comme l'affirme Zilberberg, « du point de vue tensif l'ascendance et la descendance sont les directions susceptibles d'être analysées de manière canonique » (Zilberberg : « Direction »), ce que nous aborderons dans la troisième étape de cette analyse.

De cette façon, les traits qui composent les figures au niveau discursif pourraient être entendus au niveau tensif comme étant les vecteurs chargés d'indiquer l'orientation des valences constitutives du champ de présence. D'après ce point de vue, les modes d'existence concernent aussi bien les relations assumées par le sujet dans l'énoncé, que celles établies par le sujet de l'énonciation. De cette manière, ils se réfèrent aussi bien au devenir des actants débrayés dans l'énoncé, qu'à l'interaction dynamique qui s'établit entre énonciateur et énonciataire.

Dans le texte de Sarraute domine le *mode d'existence réalisé*, c'est-à-dire qu'on opère dans la plénitude de la conjonction entre sujet et objet, dans ce cas, entre énonciation et énoncé. Tous deux sont unis

dans le corps du texte, ce qui nous permet de dire que le sujet de l'énonciation se présentifie par l'établissement du contact direct entre énonciateur et énonciataire créé par l'œuvre. Ceci se produit parce que l'œuvre excède les limites de l'énoncé en soi et se met à englober au premier plan la manipulation sensible de l'énonciataire pour construire son effet de sens final.

C'est dans cet univers fluide que se situe le texte de Sarraute, dont l'accent mis sur la déstabilisation inaugure une interaction dynamique entre énonciateur et énonciataire, étant donné que celui-ci est mobilisé pour s'engager dans une sorte d'interaction avec l'œuvre, dans laquelle ses propres réactions et attentes sont dirigées vers l'espace de pertinence de la création du sens. En résumé, le trait caractéristique de ce texte est son ouverture sur la dimension pragmatique, dans laquelle l'énonciateur et l'énonciataire sont appelés à interagir au premier plan.

## 2. LE MÉLANGE DES VOIX AU NIVEAU DISCURSIF

Si nous ne considérons que les thèmes et les figures superficielles du niveau discursif, « Je ne comprends pas » paraît être, dans un premier temps, un texte sur rien. L'auteur reste fidèle à sa caractéristique de décélérer le rythme des actions, de façon à se concentrer sur ses détails, cherchant dans son déroulement détaillé à montrer « les pulsations secrètes de la vie derrière des apparences inoffensives et normales » (Rosenthal 1975 : 116). Il s'agit d'une situation absolument banale : deux personnes bavardent, assises sur banc dans un jardin. L'une d'elles parle sans arrêt, tandis que l'autre, patiemment, l'écoute. Un observateur qui se place tantôt à l'extérieur de la situation et tantôt à l'intérieur nous relate le déroulement de l'action.

C'est à peine, du reste, qu'on parle d'un déroulement de l'action, étant donné que celle-ci se limite à un petit déploiement de la situation initiale. Il semble clair que dans « Je ne comprends pas » l'action proprement dite ne joue pas un rôle prépondérant. La description limitée du début, point de départ de la narration, ne subit pas de changement jusqu'à la fin, et la détermination physique, psychologique, celle du caractère, etc., des personnages ne semblent pas avoir d'importance. Bref, il s'agit un texte qui au commencement s'appuie sur une situation suffisamment définie pour pouvoir s'étendre dans l'indétermination de son développement.

Dans le déroulement de la narration s'établit une alternance entre débrayages énoncifs et énonciatifs. Cette alternance est habilement combinée aussi bien avec l'usage du discours indirect libre qu'avec celui du discours direct, ce qui finit par créer un effet de confusion

entre les rôles de narrateur et d'interlocuteur.

Au commencement du texte le narrateur se projette à la première personne « je », qui installe une relation de réciprocité entre narrateur et narrataire. Quand il décrit la situation dont il parle, il se sert d'un débrayage énoncif qui, cependant, instaure une indéfinition, à un moment donné où « quelqu'un » s'approche du banc, foyer principal de la situation. Ce quelqu'un en question est débrayé comme « on » et peut assumer le rôle de pronom indéfini de la troisième personne, mais peut également être assigné à la première personne du singulier « je » ou à la première personne du pluriel « nous ».

De cette façon, le narrateur synchronise les rôles actantiels discursifs de narrateur et d'interlocuteur<sup>4</sup>. Le discours indirect libre fait qu'il y a un « mélange » des voix des deux énonciations en question, puisqu'il ne subordonne pas le discours cité au citant (comme dans le discours indirect), de même qu'il ne garde pas de démarcations nettes entre les voix (comme dans le discours direct) (*ibid.* : 81-84).

Il faut souligner que dans plusieurs instances (voir, par exemple, toujours dans *L'Usage de la parole*, le second paragraphe de la p. 148), il y a un usage abondant du discours indirect libre. Ce n'est pas un hasard si le discours indirect libre ajouté aux réticences, exclamations et interrogations, crée, tout au long du texte, un effet curieux en relation avec le plan de l'expression textuelle : il crée un mimétisme de la parole, avec un rythme ponctué par des pauses plus ou moins nombreuses et généralement par périodes fragmentées, reproduisant une certaine respiration de la parole qui, d'une certaine manière finit par organiser l'échange continu des voix. Comme si, au-delà du jeu entre les voix du narrateur et du narrataire, d'une part, de l'interlocuteur et de l'interlocutaire, d'autre part, ce simulacre de diction orale dans l'expression textuelle manifestait également le dialogue entre l'énonciateur et l'énonciataire. En d'autres termes, l'usage particulier du plan de l'expression textuelle, proche de la diction orale, permet à l'énonciateur d'explorer la dimension sensible de l'énonciataire, ce qui amène aussi cette interlocution à la surface. En fait, c'est cette manipulation sensible qui fournit un support au suspense, qui permet de conserver le fil narratif. Nous transcrivons ci-dessous un bref extrait du texte pour éclairer notre argument :

Et si celui à qui ces paroles sont envoyées allait tout à coup... il suffit de quelques mots... Mais va-t-il avoir le courage de les dire ?... On a envie

4 D'après Fiorin, « Narrateur / narrataire sont des actants de l'énonciation énoncée, ce qui correspond au second niveau de la hiérarchie énonciative, juste après le premier niveau énonciateur / énonciataire. Il s'agit de l'installation dans l'énoncé du destinataire / destinataire » ; et encore : « Les actants discursifs interlocuteur / interlocutaire correspondent au troisième niveau de la hiérarchie discursive. Ce niveau s'installe quand le narrateur donne la parole à un actant de l'énoncé » (Fiorin 1999 : 65 et 67).



de le pousser... qu'il fasse donc, qu'il ose... nous le ferions à sa place... Nous le ferions ? Vraiment ?... soyons sincères... Nous l'oserions ?... il nous est arrivé de le faire ?... Nous avons osé dans les mêmes conditions interrompre fermement ?... Vous avez osé prononcer ces paroles, vous avez dit : « Je ne comprends pas » ? [...] Mais ici vous savez bien quels sont les risques. Qu'il dise tout à coup, je tremble déjà et me recroqueville... qu'il dise à celui qui lui parle, qu'il lui dise sur ce ton digne et sûr qui convient : « Je ne comprends pas »... ne me dites pas que vous ne savez pas ce qui peut se produire... (*L'Usage de la parole*, p. 152-153)

Cet *effet de parole* allié au fait que le discours indirect libre ne permet pas d'établir une hiérarchie entre les énonciations en jeu crée une zone de libre accès, pour ainsi dire, où les actants discursifs s'entrecroisent et se confondent. La conséquence immédiate d'une telle stratégie est une perméabilité entre les voix du narrateur et du narrataire, de l'interlocuteur et de l'interlocutaire, de l'énonciateur et de l'énonciataire, dont l'interaction fructueuse fait valoir la pertinence de la maxime selon laquelle ce type de discours est caractéristique d'une énonciation qui ne conçoit pas de soi-même une image fixe, stable et achevée (Bakhtine 2002 : 150).

Il est intéressant de remarquer également que la phrase « Je ne comprends pas » est toujours introduite en discours direct, par l'emploi des guillemets, ce qui caractérise la démarcation nette de la voix qui la prononce. Si nous suivons à la trace l'emploi de l'expression « Je ne comprends pas »<sup>5</sup> au long du texte, nous remarquerons une alternance entre la voix du narrateur et celle de l'interlocuteur, la voix du deuxième interlocuteur « personne assise sur le banc » et une voix généralisée, quelqu'un d'hypothétique, la voix de n'importe qui. Si nous allions à cette alternance le fait que ces voix sont embrouillées les unes avec les autres, comme nous l'avons mentionné plus haut, nous voyons que l'auteur cherche à amener le lecteur à partager ces choses qui sont communes à tous, par lesquelles nous sommes tous passés et qui montrent combien notre individualité est tributaire de caractéristiques générales tout à fait banales.

En somme, ce qu'il importe d'évaluer, c'est combien pèse le rôle de l'*autre* dans la construction du *moi*, et combien l'un est présent en l'autre. Et pour le montrer, Sarraute cherche à les placer tous les deux en contact direct. Le texte, alors, paraît n'être qu'un moyen pour que se réalise l'interaction entre énonciateur et énonciataire, un prétexte pour engager cette interlocution, un événement linguistique centré sur le contact entre les parties, à la manière de la fonction phatique (Benveniste 1974 : 86-88).

5 Voir les occurrences p. 152, 153 et 154.

En outre, cette narration construit un suspense créant une tension qu'il faut résoudre. La différence de ce qui est proposé ici avec une autre narration quelconque qui, au fond, est structurée selon ce même schéma canonique, c'est justement le fait qu'ici le suspense est traité au premier plan. Il n'est pas sous-jacent au déroulement des faits narratifs, mais il est lui-même le fait proprement dit. Le point de pertinence du texte est justement la création d'une tension, qui va croissant jusqu'au moment où la détente est inévitable. L'engagement direct de l'énonciateur avec l'énonciataire est le fait prépondérant. Tant et si bien que l'énonciataire est mobilisé sensoriellement. Dans un premier temps, le texte semble ne porter sur rien d'important. Il y a seulement une situation initiale qui sert de point de départ pour que l'interlocution s'engage. À partir de là, le texte vise à établir une relation, de première main, d'union entre énonciateur et énonciataire par l'intermédiaire d'une production linguistique.

Finalement une question se pose : qu'est-ce qui a créé la tension, le suspense et principalement, qu'est-ce qui a soutenu l'attention de l'énonciataire page après page, sans qu'aucun rebondissement de la situation ou qu'aucune idée nouvelle ne soient introduits ou développés ? En d'autres termes, qu'est-ce qui retient le lecteur jusqu'au moment où la personne silencieuse assise sur le banc finit par se manifester et par interrompre l'inconfort de sa situation, à savoir être immobilisée par l'absence de sens du propos de son interlocuteur ? C'est exactement ce dont nous avons parlé, ce simulacre de la parole créé par le texte, lequel, parce qu'il mime la parole au plan de l'expression écrite, fait qu'il y a un engagement sensible de la part de l'énonciataire. Cet expédient décélère la narration et exige de l'énonciataire une participation directe dans l'interlocution, si l'on peut dire, puisque le déroulement des faits est vécu instant par instant, mot par mot. C'est précisément cet engagement sensible de l'énonciataire que nous pouvons étudier à la lumière de l'approche tensive.

### 3. L'ENGAGEMENT SENSIBLE

L'une des caractéristiques les plus marquantes de la littérature contemporaine est la grande importance accordée aux modes d'exploration perceptive du monde. À l'inverse des œuvres qui testent les limites de la perception dans un monde de l'instantanéité, où l'acte perceptif doit construire une identité dans sa relation avec un monde accéléré, « Je ne comprends pas » explore l'hypertrophie de la perception par la décélération, ce qui produit un sujet « détaché » du monde de l'action. Dit d'une autre façon, au lieu d'explorer le détachement de l'acte perceptif par l'accélération, créant ainsi un sujet

pratiquement inerte, dans le texte de Sarraute la perception est mise à l'épreuve par la décélération. De la sorte, s'ouvre une dimension perceptive nouvelle, créée à partir de la lenteur, ce qui permet au sujet de sentir la pulsation des faits, avant même que les actions ne la dépassent.

Si, d'un côté, « Je ne comprends pas » prend pour thème un effacement de l'individualité, de l'autre, il place au premier plan la dimension pragmatique, sans laquelle il serait impossible d'en comprendre le sens. C'est cette veine pragmatique – créée, entre autres choses, par la recherche d'une oralité au plan de l'expression du texte – qui forge (à la manière de la fonction phatique) une interaction entre énonciateur et énonciataire, interaction qui trace peu à peu, au cours de l'énoncé, un profil du sujet de l'énonciation. Ceci fait que l'acte de lecture devient beaucoup plus dépendant de la perception individuelle de l'œuvre, ou, mieux encore, de son vécu proprement dit, car ce type de texte traite plus de « modèles d'expérience que d'histoires » (Rosenenthal 1975 : 119).

L'analyse sémiotique d'un texte ancré dans cette dimension pragmatique doit pouvoir compter sur des procédés qui nous rendent compte du déroulement de la narration dans sa « respiration propre ». Ainsi, comme nous le dit Sarraute elle-même, beaucoup de balises thématique-figuratives qui assureraient une certaine clé de lecture sont retirées, laissant le lecteur à la merci de sa propre interaction avec l'œuvre.

Alors, le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contour [...]. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention, ne freine son effort. (*L'Ère du soupçon*, p. 76)

Partant de la prémisse selon laquelle « le discours est une *totalité rythmique* » (Zilberberg, *Éloge de la concession* : 23), la sémiotique tensive offre une voie d'accès aux mouvements d'un texte tel que « Je ne comprends pas ». À partir de l'approche tensive, il semble possible de dévoiler le rythme du discours – la propre pulsation de l'interlocution cherchée par Sarraute – dans la tension ininterrompue entre l'implication et la concession. Ceci parce que l'espace tensif est le champ de déploiement de la phorie, laquelle peut être analysée comme composition de vecteurs orientés responsable du déroulement discursif.

Claude Zilberberg souligne que les valeurs sémiotiques se construisent à partir de l'intersection de valences intensives et extensives. Tandis que celles-ci concernent l'intelligible, les états de choses,

celles-là concernent le sensible, les états d'âme. Étant donné que Nathalie Sarraute se sert de la manipulation sensorielle de l'énonciataire comme stratégie de construction du sens de son œuvre, nous nous tournerons vers l'étude des valences intensives à l'intérieur du texte en vue d'obtenir la clé d'accès à sa dimension sensible.

L'intensité est un syncrétisme entre le *tempo* et la *tonicité*, ou encore, « l'intensité conjoint le *tempo* et la *tonicité* » (Zilberberg 2002 : 116). Pourtant, quelle que soit la dimension choisie, le procédé d'analyse doit reconnaître, au-delà de ces sub-dimensions, une autre balise conceptuelle, celle des *phorèmes*, articulés en *direction*, *position* et *élan* (Zilberberg 2006 : 60).

Les figures élémentaires de la phorie – les phorèmes – sont considérées dans la sémiotique tensive « plutôt comme des participes présents que comme des participes passés, plutôt comme des vecteurs que comme des traits » (Zilberberg, « Phorème »). Ce sont elles, par conséquent, qui déterminent le contour du mouvement du flux phorique, du fait qu'elles permettent d'en analyser le mouvement (*élan*), l'intervalle parcouru (*position*) et l'orientation (*direction*). Ainsi, de l'intersection entre les sub-dimensions et les phorèmes résultent les sub-valences dont l'interaction trace les mouvements, le rythme qui construit un discours donné.

Étant donné les spécificités de « Je ne comprends pas » et les limites de ce travail, nous ne traiterons dans notre analyse que des sub-valences résultant de l'intersection des sub-dimensions de *tempo* et de *tonicité* avec les *phorèmes* d'*élan* et de *direction*. En ce qui concerne le *tempo*, laissons Zilberberg nous en montrer, dans ses propres mots, sa pertinence pour le contexte de cette analyse :

Le tempo est maître aussi bien de nos pensées que de nos affects, puisqu'il contrôle despotiquement les augmentations et les diminutions constitutives de nos vécus. (Zilberberg 2002 : 114)

Si nous nous penchons sur le texte « Je ne comprends pas », nous remarquerons qu'il est construit autour de la passion de l'impatience, qui n'est rien de plus que l'appropriation pragmatique de la temporalité par le sujet. Son mouvement initial est lent, il y a peu d'action et presque rien ne change de place après la proposition de la situation initiale. Il s'agit d'un état de choses construit sur la permanence, sur un quasi non-déroulement de la narration, dû à son extrême lenteur. Cette lenteur – qui se manifeste soit au plan de l'expression textuelle, avec le mimétisme de l'oralité, soit au plan du contenu, avec la dilatation de la durée des « actions » – garde en soi le germe de sa propre transformation, car elle sert de point de départ à un mouvement, à une réaction du sujet pour mettre une fin à cette quasi-immobilité.

Cette appropriation temporelle par le sujet de l'énonciation peut mieux se comprendre si nous partons de l'analyse du phorème de l'*élan* qui, outre qu'il est un élément présupposé pour la sémiotique tensive, est précisément la figure de la phorie qui traite de « l'appropriation pratique, pragmatique, familière de la temporalité par les sujets » (Zilberberg 2006 : 63). Le mouvement déterminé par l'*élan* est ascendant, vu que « l'ascendance a pour point de départ la permanence » (*ibid.* : 18). C'est-à-dire qu'on part d'un « état », dont le tempo est lent, par définition, et qui se développe en un mouvement ascendant qui, à la limite, transforme l'état en événement, lequel « en sa soudaineté est la “variété” accélérée du fait » (*ibid.* : 81).

Nous analyserons d'abord le résultat de l'intersection de l'*élan* avec les deux sub-dimensions de l'intensité – le *tempo* et la *tonicité* – et, de la même façon nous observerons la même intersection avec le phorème de la *direction*, terme présupposé qui détermine l'*élan*. Ce mouvement ascendant sera analysé en prenant pour balises les catégories aspectuelles proposées par Zilberberg : amenuisement, atténuation, relèvement et redoublement, dans cet ordre.

Le tempo (*ibid.* : 70)

	amenuisement	atténuation	relèvement	redoublement
<i>élan</i>	inertie	lenteur	vitesse	vivacité
<i>direction</i>	« traîner »	ralentissement	accélération	précipitation

La tonicité

	amenuisement	atténuation	relèvement	redoublement
<i>élan</i>	état	repos	mouvement	coup
<i>direction</i>	exténuation	atonisation	tonalisation	déchaînement

Le texte de Sarraute semble exploiter principalement deux moments de ce processus, qui sont l'atténuation et le redoublement. Il part d'une situation dont le mouvement est lent, sans qu'il y ait, au début, la moindre ébauche de changement. Dans ces conditions, en ce qui concerne la sub-dimension du *tempo*, l'*élan* se caractérise par la lenteur, et la *direction* par le ralentissement. En ce qui se rapporte à la *tonicité*, ce commencement caractérise une situation de repos, pour l'*élan*, et d'atonisation pour la *direction*. Cet état de choses se réfère aussi bien aux relations entre les acteurs discursifs projetés dans

l'énoncé – soit la personne assise sur le banc en état de paralysie bombardée par le flux de paroles dénuées de sens de son interlocuteur, soit l'observateur / narrateur décontenancé par la scène à laquelle il assiste –, qu'à la relation entre énonciateur et énonciataire, étant donné que celui-ci se trouve en contact avec un texte ralenti par l'effet d'oralité du plan de l'expression et par une durée dilatée sur le plan du contenu. Dans un premier temps, l'énonciateur semble ne rien chercher d'autre qu'à établir un contact avec l'énonciataire, et à le maintenir grâce à une expectative créée à propos de la conséquence désastreuse que le fait de prononcer les mots « Je ne comprends pas » pourrait peut-être avoir.

Pourtant, au moment où l'interlocutaire finit par dire « Je ne comprends pas », toute l'expectative créée jusqu'alors se défait. Suivant une logique concessive, selon laquelle, quoique nous eussions été préparés à une réaction adverse de l'interlocuteur, ce dernier exulte devant le courage de son interlocutaire quand il se révolte contre ce qu'il croyait être un usage indu de la parole, c'est-à-dire, son simple usage phatique. Cette réaction imprévue accélère la narration, au point que l'observateur / narrateur n'a pas même l'occasion de narrer et de commenter les faits qu'il observe et doit les laisser se présenter par eux-mêmes. Aidé par le mélange des voix, l'énonciataire se transforme en observateur de l'interlocution, qui se déroule sans intermédiaire devant ses yeux.

Ah bravo, Ah merci... si vous saviez... je perdais déjà l'espoir, c'est si rare, ça ne se produit presque jamais... j'ai beau m'efforcer, accumuler les absurdités, l'incohérence... prendre au hasard et assembler des mots sans suite... j'ai beau emprunter sans vergogne aux plus éhontés de nos charlatans, aller jusqu'aux extrêmes limites, il n'y a rien à faire, personne ne bronche, tout le monde accepte, acquiesce... Mais vous !... Ah, c'est une chance... (*L'Usage de la parole*, p. 156)

Cette rupture de l'expectative crée ce que Zilberberg dénomme l'*insolite* (la prévalence d'un contre-programme conjonctif sur un programme disjonctif), c'est-à-dire qu'il s'agit d'une conjonction concessive qui porte en soi une « valeur d'événement » (Zilberberg 2006 : 83). Le narrateur va même jusqu'à affirmer que cette situation est si étrange que cela pourrait faire croire qu'il s'agit d'un rêve :

si l'on perdait de vue que ce que les rêves nous montrent de plus invraisemblable n'est rien, quand on le compare à ce que nous offre parfois la « réalité ». (*L'Usage de la parole*, p. 155)

En raison de ce *tempo* accéléré, qui transporte l'*élan* jusqu'à la vacuité, et de ce changement de *tonicité*, où l'*élan* est configuré par le coup, Sarraute semble réussir à placer au premier plan « la dimension événementielle de la sensation... [qui est] du côté du survenir » (Zil-

berberg 2006 : 92). Autrement dit, l'auteur semble mener à bien l'exploration de l'appréhension sensible du sens du texte. Mais, comme tout événement porte en soi le germe de sa dissolution en un état, la *direction* est caractérisée comme précipitation, en ce qui concerne le *tempo*, et comme déchaînement quant à la *tonicité*. En d'autres termes, les sub-valences paroxystiques instaurent naturellement un *trop* sur lequel portera une inflexion. C'est exactement ce qui se produit dans le texte.

Après le changement brusque d'expectative que l'inattendu a imposé au sujet, cesse la tension, à la rigueur, responsable du maintien de cette narration. Cependant, au moment où les deux interlocuteurs tombent d'accord pour considérer que le « bon usage » de la parole se rapporte aux situations où elle est utilisée pour transmettre des idées nettes et cohérentes – en opposition aux discours construits seulement dans l'intention d'exister, par un usage de la parole servant seulement à établir une relation intersubjective, usage considéré ici comme irrespectueux –, l'engagement direct entre l'énonciateur et l'énonciataire est interrompu, engagement qui se réalisait par l'intermédiaire du texte, lequel semble n'avoir été produit que pour établir ce contact. Pour cette raison, quand le narrateur fait valoir habilement sa prérogative et rappelle l'existence du pacte énonciatif pour dire que toutes ces marques de respect, presque de révérence envers la parole, ne pourraient ni exister, ni même avoir de sens, sauf dans un conte de fées, le texte perd sa fonction et se dissipe dans l'ironie laissée par sa trace.

#### POUR FINIR

Nous avons cherché dans ce travail à mettre en évidence ce que nous croyons être la convergence entre une méthodologie d'analyse qui prend l'affectivité pour base de la construction du sens – et qui ne cache pas sa fascination pour la dimension concessive de l'événement – et une œuvre qui se tourne justement vers l'exploration sensorielle, vers la « primauté du subir sur l'agir ».

Nous pensons que l'approche tensive est une évolution naturelle de la théorie sémiotique qui, après s'être limitée pendant un certain temps aux contenus intelligibles, s'est intéressée à la possibilité d'aborder aussi les contenus sensibles. Prise dans cette perspective, la sémiotique élargit ses possibilités dans la tâche de comprendre et d'explicitier les mécanismes de formation du sens des textes, lesquels, de plus en plus, font appel à la théorie pour rendre compte de l'expérience vécue ainsi que des différents modes d'adhésion que le contrat énonciatif propose à ses lecteurs. C'est le cas de « Je ne comprends pas ». Dans ce sens, Claude Zilberberg paraît faire chorus avec

Nathalie Sarraute quand il se demande : « Qu'est-ce qui est à communiquer à l'énonciataire, en un mot à discourir, sinon ce survenu qu'il ignore ? » (Zilberberg : « Événement ») <sup>6</sup>.

#### RÉFÉRENCES

- Bakhtine M., 2002, *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec - Annablume.
- Benmussa S., 2002, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- Benveniste E., 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- Bertrand D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- Bertrand D., 2001, « Topique et esthésie » in J. Fontanille (éd.), *Sémio 2001*, Limoges, Pulim [CD-rom].
- Fiorin J. L., 1999, *As astúcias da enunciação*, São Paulo, Ática.
- Rosenthal E. T., 1975, *O universo fragmentário*, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Sarraute N., 1956, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Sarraute N., 1980, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard.
- Sturrock J., 1969, *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, London, Oxford University Press.
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70*.
- Zilberberg C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- Zilberberg C., en ligne, « Direction », in *Glossaire*,  
[www.claudezilberberg.net](http://www.claudezilberberg.net).
- Zilberberg C., en ligne, « Événement », in *Glossaire*,  
[www.claudezilberberg.net](http://www.claudezilberberg.net).
- Zilberberg C., en ligne, « Phorème » in *Glossaire*,  
[www.claudezilberberg.net](http://www.claudezilberberg.net).
- Zilberberg C., en ligne, *Éloge de la concession*,  
[www.claudezilberberg.net/download/eloge.html](http://www.claudezilberberg.net/download/eloge.html) [document pdf].
- Zilberberg C., à paraître, « Pour saluer l'événement », *Comunicação Midiática*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Bauru (trad. en portugais de M.L. Vissoto Diniz).

6 Voir aussi Zilberberg, à paraître.



ESPACE ET SUJET DANS *L'HYMNE AUX PHILIPPIENS* :  
NOTES DE LECTURE POUR UNE APPROCHE TENSIVE

Louis PANIER

La perspective tensive proposée par Claude Zilberberg apporte un point de vue nouveau sur la théorie du sens et des conditions de sa construction. Ce regard tensif sur la sémiotique invite à en revisiter les bases « classiques », et à explorer de nouveaux champs d'investigation ; mais pour qui s'intéresse à la lecture des textes et à leur interprétation, il permet sans doute aussi d'aborder d'une manière renouvelée des textes auxquels la sémiotique « classique » s'est déjà parfois intéressée.

Tel est l'exercice de lecture auquel je voudrais me livrer dans les pages qui suivent, en reprenant l'analyse d'un court texte de la Bible, extrait de l'Épître de Paul aux Philippiens (2, 6-10) et couramment appelé *Hymne aux Philippiens*. Mon propos n'est pas d'« appliquer » à ce texte une méthode de lecture, ou d'y retrouver de manière un peu « scolaire » des catégories et des notions élaborées par Claude Zilberberg. Je voudrais plutôt voir comment la perspective d'une sémiotique tensive donne à ce texte un relief nouveau, faisant apparaître des relations et une dynamique qui participent à la construction du sens. L'exercice s'est avéré très intéressant et il sera difficile de suivre toutes les perspectives ouvertes. On proposera donc ici des notes de lecture, pistes à prolonger, ou points de vue à approfondir.

Le texte de Paul (Ph 2, 5-11) est le suivant :

- (5) Ayez entre vous les mêmes sentiments qui furent en Christ Jésus.  
 (6) Lui, qui était de condition divine, ne se prévalut pas d'être l'égal de Dieu, (7) mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave et se faisant semblable aux hommes. Offrant ainsi tous les dehors d'un homme, (8) il s'abaissa lui-même, se faisant obéissant jusqu'à la mort et à la mort de la croix. (9) C'est pourquoi Dieu l'a souverainement exalté et lui a donné le Nom qui est au-dessus de tout nom, (10) afin qu'au nom de Jésus

tout genou ploie, aux cieux, sur terre et aux enfers, (11) et que toute langue confesse que Jésus-Christ est Seigneur, à la gloire de Dieu le Père. (trad. Osty <sup>1</sup>)

### QUELQUES REMARQUES PRÉALABLES

À première lecture, ce texte ne semble pas concerner directement une recherche sémiotique orientée vers les conditions d'un apparaître du monde, ou vers les variations d'affect qui pourraient constituer le parcours d'un sujet exposé à cet apparaître. Cependant quelques observations préliminaires invitent à penser que cet hymne peut se prêter à une approche tensives, et même la solliciter.

Inscrit dans le corps du discours de Paul <sup>2</sup>, il vient y présenter la « disposition » <sup>3</sup> d'un sujet, mais d'une disposition déployée dans la tension d'un parcours de transformations ; celles-ci ne peuvent se réduire à des changements d'états ou à des transferts d'objets-valeurs inscrits dans des axiologies établies, et articulées par les seules formes de la syntaxe narrative. C'est la condition même de sujet qui est ici en cause. Sans doute le texte joue-t-il des oppositions entre */divinité/* et */humanité/*, mais pour enregistrer les modulations des relations du sujet qui peuvent définir ces contenus comme valeurs. Il conviendra alors de suivre la manière dont ces modulations sous-tendent la dynamique du discours de l'hymne.

Une autre observation nous incite à porter un regard « tensif » sur ce texte. La mise en discours du sujet dans l'hymne manifeste de manière insistante les *conditions spatiales* de sa constitution. Le sujet est construit dans le discours comme un espace soumis à des variations – en particulier dans la « kénose » (v. 7) – et sa manifestation est posée comme une situation dans l'espace – il est *sur-exalté* et son nom est *au-dessus de tout nom*. Le dispositif figuratif de l'hymne pourrait ainsi consister en une « spatialisation » des conditions sémiotiques du sujet, et l'approche tensives semble particulièrement apte à rendre compte des modulations de cet espace-sujet dans le discours de l'épître. Celles-ci supposent la mise en place d'un espace, de ses

1 Pour cette étude, nous travaillons entre plusieurs traductions dans la mesure où elles sont révélatrices des possibilités d'expansion des grandeurs figuratives du texte grec (qui sera parfois cité directement).

2 Les études exégétiques de ce texte s'accordent à dire qu'il s'agit d'un hymne primitif, antérieur à la rédaction de l'épître, et inséré dans le texte. « Nous nous trouvons en présence d'un hymne primitif que les chrétiens de Philippi connaissaient probablement et dont Paul peut faire usage pour les besoins de son exhortation sans en expliquer les termes pourtant très étrangers à sa manière habituelle de s'exprimer » (Bonnard 1950 : 47).

3 *Sôphrosunê* a à voir avec le « bon sens », et pourrait sans doute correspondre à ce que la sémiotique nomme une « forme de vie ».

bornes (ou limites) et le franchissement de ces limites ; les espaces du sujet sont posés pour être « excédés », outrepassés, tant en direction de *l'amenuisement* qu'en direction de la *plénitude*. Le texte de l'hymne manifeste alors un espace tensif, un espace du sujet, soumis à des forces et à leurs modulations.

Même s'il ne se réduit pas à une structure narrative élémentaire, le discours de l'hymne se présente comme une organisation syntagmatique et paradigmatique de procès posant des *seuils* entre des états et des formes (ou régimes) de tensivité. Une première phase concerne le passage entre « forme divine » (*morphê theou*) et « forme d'esclave » (*morphê doulou*), passage réalisé par l'opération de « kénose » (*ekenôsen*) que le texte oppose à la « revendication d'égalité » (se prévaloir d'être égal, considérer l'égalité comme une proie, *arpagmon égêsato*). Une seconde phase concerne le passage de cette forme d'esclave, condition humaine, reconnue, à l'obéissance de la mort sur la croix, passage réalisé par une opération d'« abaissement » (*etapeinôsen eauton*). La deuxième partie du discours, au contraire, manifeste des opérations d'exaltation comportant l'attribution du nom (« au dessus de tout nom »), les effets de reconnaissance, et la réarticulation des figures d'acteurs dans un espace total polarisé à partir de ce nom.

« Ayez entre vous <sup>4</sup> les mêmes sentiments (dispositions) qui [sont] en Christ Jésus ». L'énonciateur de l'épître propose aux énonciataires le parcours déployé dans l'hymne comme une « forme », ou un modèle, pour la constitution du sujet et de ses interactions. S'il s'agit bien ici de mettre en discours une « forme de vie », elle peut être décrite comme un espace tensif dynamique : c'est le parcours dynamique du sujet et ses « trans-formations » <sup>5</sup>, qui sont proposés à titre de modèle. Cette modification de l'espace tensif du sujet ne s'analyse pas simplement comme un programme narratif de transformation d'état et de transfert d'objet-valeur. Il s'agit plutôt d'établir la forme d'identité d'un sujet sémiotique, dans la tension entre deux dynamiques, entre la qualité acquise et la nomination reçue.

#### LA STRUCTURE DIVINE : UN ARRÊT INITIAL

Le parcours du texte s'ouvre sur la position d'un sujet « établi dans la forme (la structure <sup>6</sup>) de Dieu <sup>7</sup> », et « disposant » de cette condition

4 Ou « en vous » (*ên umin*).

5 Au sens propre du terme, puisque le texte parle de la « *morphê theou* » et de la *morphê doulou* qui caractérisent le sujet.

6 Les commentateurs remarques la différence posée dans le texte entre *morphê* et *schêma* (v. 7b). Si *schêma* peut désigner la forme en tant qu'elle apparaît (dessin, figure), *morphê* désignerait la forme en tant qu'elle structure.

7 *Theou*, sans article. On ne peut assurer qu'ici il s'agit d'un acteur singulier (« Dieu »)

(*en morphê theou uparchôn*). Aucune tension, aucun affect ne vient caractériser cet état stable du sujet défini, constitué par cette « forme » : une telle disposition peut être assimilée à un « arrêt ». La divinité – dont le texte ne fournit pas de définition ni d'expansion figurative – appartient à la qualité de l'acteur plus qu'elle ne détermine la singularité d'un sujet. Aucun mouvement ne caractérise cet état (ni ascendance, ni décadence), état « pur » dans lequel l'intensité est caractérisée par l'atonie, et l'extensité par la longévité et le repos (atemporalité d'une éternité divine). On pourrait supposer que pour cette instance, il s'agit d'un état antérieur à toute émergence de sujet, un état de *pré-sujet*.

#### REVENDEICATION VS ANÉANTISSEMENT : DEUX VECTEURS DE LA TENSIVITÉ

Par rapport à cet état premier, à cette forme réalisée et stabilisée, le discours envisage, mais pour en nier l'actualisation, un procès d'émergence pour un sujet, la constitution d'un espace tensif par rapport auquel, ensuite, un parcours effectif pourra être mesuré.

« Il ne se prévalut pas d'être égal de Dieu »

ou

« Il n'a pas considéré comme une proie le fait d'être égal de Dieu » (*Ouk arpagmon égesato to einai isa theô*)

On enregistre ici l'émergence d'une *intensité* : la qualité formelle de l'acteur (sa forme divine) donne lieu à une structure duelle (Sujet vs Objet), telle que cette qualité formelle devient objet-valeur pour une structure idéologique de sujet, et pour la mise en œuvre d'une *visée* : combinaison tonique d'une intensité forte et d'une saisie concentrée selon laquelle la qualité divine (la *mesure* d'égalité : *to einai isa theô*) devient objet désirable et approprié. Ce qui *est* devient l'objet d'un *vouloir-être* ou d'un *faire-être*, défini soit dans la perspective d'un programme d'*appropriation*, soit dans la perspective d'un programme de *non-dépossession* : il s'agit d'acquérir ou de conserver ce qui définissait une qualité (forme) d'être (divin).

Avec la figure de la « proie »<sup>8</sup> s'indiquent bien l'intensité de la visée et la concentration de la saisie. La mise en place des aspects phoriques, voire axiologiques, et de leur reprise interprétative (« se prévaloir de » ou « considérer comme »), engagent bien vers une articulation de valences, et vers leur prise en charge par un sujet qui

distingué de « Jésus ». La détermination *o theos* intervient en revanche dans la 2<sup>e</sup> partie : « C'est pourquoi Dieu l'a exalté » (v. 9).

<sup>8</sup> *Arpazô*, « ravir, enlever de force » ; *arpagmos*, « objet de rapine, proie à saisir ». Ces éléments sémantiques se retrouvent on le sait dans le nom d'Harpagon.

les inscrit dans un système de valeurs – sans qu'on manifeste ici à quoi la divinité comme valeur pourrait être opposée. Le texte insiste plus sur *l'intensité de la visée* d'un tel acteur par rapport à cet « objet » que sur sa catégorisation axiologique.

L'identité de l'acteur ne caractérise plus un état (établissement – *uparchôn*), mais, dans tous les sens du terme, une « propriété » qui peut, d'une certaine manière, se trouver détachée du sujet pour être posée devant lui et déployer un dispositif de visée et de saisie qui en assure la valorisation. Cette structure tensile d'un sujet (visée / saisie) instaure, par rapport à l'état précédent une forme de « division » du sujet ( $S \cap O$ ) qui ouvre sur une actantialité spécifique :

1. *De caractère polémique : revendiquer, retenir comme une proie*, engage dans un dispositif narratif de « rivalité » (appropriation / dépossession). Ce type de sujet est pris dans une structure d'affrontement, ou de résistance ; il s'agit d'anticiper, pour l'empêcher, la perspective d'une perte ou d'une diminution. La revendication d'égalité s'établit sur le fond d'un procès décadent et d'une disposition polémique du sujet.
2. *De caractère « imaginaire » : l'égalité avec Dieu (to einai isa theô)* est opposée ici à la *structure* divine (*morphê theou*). Celle-ci relève de l'établissement, celle-là suppose une qualité mesurable (et mesurée) à l'aune d'un critère de référence (un prototype dont on est ou non l'« égal ») ; elle suppose un dispositif de comparaison : l'être (soi) est relatif à un autre (alter-ego) conçu non pas tant comme véritablement « autre », mais comme mesure (ou comparant) de soi<sup>9</sup> sur la base d'une altérité commune.

Dans ce cas, l'espace tensif ici mis en œuvre est assez complexe. Si l'égalité divine se mesure comme une réalité déjà définie, on est dans un cas de « valeurs d'univers » : l'égalité se mesure, et elle existe, sans visée particulière. Mais, à partir de ce dispositif « d'univers », se constitue un sujet de visée intense (l'égalité est revendiquée). L'égalité appartient à la *mesure*, la revendication d'égalité appartient à *l'intensité* de la visée, mais c'est cette égalité même qui oriente la visée.

Si l'on considère la succession de ces deux éléments : forme (structure) et revendication d'égalité, on pourrait suggérer qu'ils s'articulent comme *l'état* et *l'identification* de cet état. Le christ est de forme divine, et, dans ce cas, c'est par revendication que s'opère son identification. On verra dans les versets suivants comment le texte propose d'autre forme d'articulation entre l'état et l'identification de cet état : à quoi, par qui, et comment un sujet pose-t-il son identité ?

9 L'altérité de Dieu apparaîtra plus loin dans l'attribution du nom.

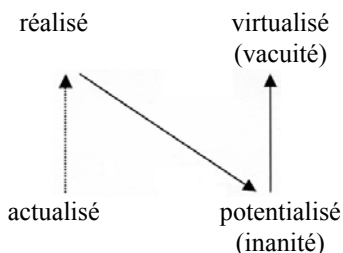
Cette première forme d'identification du sujet vient faire sens avec le parcours effectif. La « revendication d'égalité » n'est pas seulement une hypothèse envisagée par l'énonciateur, mais *ce que le sujet a refusé d'accomplir*, placé à la croisée de ces deux vouloir. L'anéantissement (kénose) suppose le refus de la revendication, et donc un autre axe pour une visée.

LA KÉNOSE : « IL S'ANÉANTIT LUI-MÊME »

Le dispositif précédent engageait la mise en relation d'un sujet et d'un objet (la propriété divine), il s'agit maintenant d'affecter le sujet lui-même. Ce procès d'anéantissement (« kénose »<sup>10</sup>) constitue *la seule performance attribuée à Jésus-Christ* dans notre texte. Le verbe utilisé indique une opération de « vide » (*kenōō*) mise en discours sur la dimension de l'espace (plein / vide) où elle manifeste un terme extrême. Une telle « activité passive » suppose un visée, mais orientée, semble-t-il, par la décadence de la visée et la décroissance de la saisie. S'il y a comme précédemment une forme de « division » du sujet (entre soi et soi), elle ne s'établit pas dans la relation syntaxique ( $S \cap O$ ), mais dans les déterminations spatiales du sujet, telles que peut en rendre compte la figurativité : « se vider » quant au volume, « s'abaisser » quant à la dimensionnalité. Le sujet est un espace tensif : sa détermination ne se fait pas dans les *valeurs de la mesure* (égalité avec Dieu), mais dans les *modalités de la saisie* : le vide, l'abaissement, sont des gradients plus que des valeurs discrètes.

En opposant les deux procès (revendiquer / s'anéantir), le discours de l'hymne n'oppose pas deux états discrets encadrant une performance, mais il constitue un axe entre deux champs de valence : celui de la *mesure* (extensité + / intensité -) et celui de la *pondération* posant la possibilité d'un sujet dans l'espace tensif. Ce procès de kénose produit un sujet, non pas au regard d'une situation de manque à combler (ou de statut à ne pas perdre), mais dans une dynamique du « vide », dont serait ici manifestée la phase de « potentialité » – au sens de la grammaire tensive (Fontanille & Zilberberg 1998 : 104) –, ou d'« inanité », caractérisant la modalité existentielle du sujet.

10 À partir des textes de Paul (Épître aux Philippiens, 2, 7 ; 1<sup>re</sup> Épître aux Corinthiens 9,15 ; 2<sup>e</sup> Épître aux Corinthiens 9,3), le terme de *kénose* est devenu un terme spécifique en théologie chrétienne pour désigner justement la mort du Christ comme abaissement radical.



Si l'on tente de relire le parcours de l'hymne à partir d'un tel schéma, on pourrait envisager la position de départ du texte comme la position d'un sujet *actualisé* pour lequel « manque » (ou peut manquer) l'égalité divine ; la revendication d'égalité consisterait alors à constituer un sujet *réalisé* dans cet ordre. C'est par rapport à cette position (refusée) que peut être posée la « *potentialité* », la « *kénose* » correspondant à la situation d'« inanité ». Dans cette hypothèse, le second procès d'abaissement, conduisant à la mort de la croix, correspondrait à la « *vacuité* » et à la *virtualité*. Mais il faudra tenir compte du fait que, dans l'ensemble de l'hymne, ce premier dispositif est associé, et contreposé ensuite (c'est pourquoi, *dio kai* v.9), à un autre dispositif sémiotique pour lequel l'identité du sujet est relative à l'attribution du nom, et non pas à la réalisation d'une propriété du sujet.

#### EN FORME D'ESCLAVE

*Alla eauton ekenôsen morphê doulou labôn, en omoiômati anthrôpôn genomenos ; kai schêmati euretheis ôs anthrôpos etapeinôsen eauton genomenos upêkoos mechri thanatou, thanatou de staurou.*

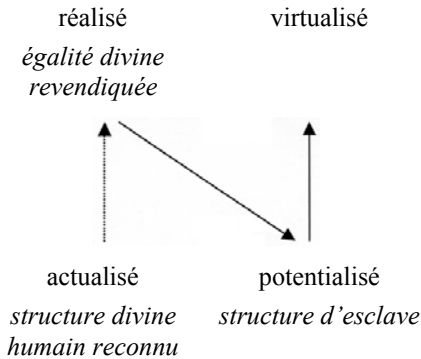
« Mais il s'anéantit lui-même prenant forme d'esclave et se faisant semblable aux hommes. Offrant ainsi tous les dehors d'un homme, il s'abaissa plus encore jusqu'à la mort et à la mort de la croix. »

L'opération de la *kénose* donne lieu à une nouvelle détermination du sujet : « *en forme (structure) d'esclave* » et à une nouvelle condition d'identité.

Cette « forme » nouvelle vient s'articuler à la « forme de Dieu » qui caractérisait l'état initial de l'acteur. L'écart entre les figures de *Dieu* et d'*esclave* ne correspond pas directement à la différence « théologique » ou « ontologique » qu'on supposerait entre le divin et l'humain. S'il est question, sous cette figure d'esclave, de l'*humanité* du Christ, elle n'est pas posée dans une simple opposition binaire à la *divinité*. La position de l'esclave opposé à Dieu ouvre plutôt une isotopie de la hiérarchie, ou du pouvoir, en posant les deux bornes

extrêmes de cet axe existentiel. L'opposition peut également concerner des structures actantielles, distinguant l'*autonomie* absolue du divin et l'*hétéronomie* totale de l'esclave supposant la dépendant par rapport à un *tiers actant* (au sens de J-C. Coquet) et l'absence de tout vouloir. Du point de vue tensif, la structure de l'esclave – si l'on peut ainsi traduire *morphê* – présuppose une position dynamique dans l'intensité et l'extensité : on opposerait ainsi des gradients propres à la structure de Dieu et à la structure d'esclave.

Du côté « divin », comme du côté « esclave », la forme (ou la structure) n'est pas la seule détermination de l'acteur. Il est question dans l'un et l'autre cas de la possibilité de son *identification* comme sujet : comment le reconnaître ? Nous avons vu plus haut que la « revendication » étant une première perspective d'identification du sujet. On distinguera ici *morphê* et *schéma*, la première figure posant une *structure*, la seconde un *apparaître*. Dans le cas de *morphê theou*, c'est par *égalité* avec Dieu, et selon ce critère <sup>11</sup>, que le sujet pourrait être reconnu, dans le dispositif de la *mesure*, indiqué plus haut, et par une « revendication » de cette propriété divine, sans l'engagement d'un tiers. En revanche, dans le cas de la *morphê doulou*, cette reconnaissance se fait en raison d'une *similitude* (*en omoiômati anthrôpon genomenos*), et elle suppose une autre instance (non encore actorialisée toutefois) pour qui cette identité apparaît : « étant reconnu pour homme par tout ce qui a paru de lui au dehors <sup>12</sup> » (*schêmati euretheis ôs anthrôpos*).



<sup>11</sup> Faute d'un « autre » pour cette reconnaissance, l'identité est « revendiquée ». Il n'en va pas de même pour la « *morphê doulou* » et pour l'identité finale du nom donné.

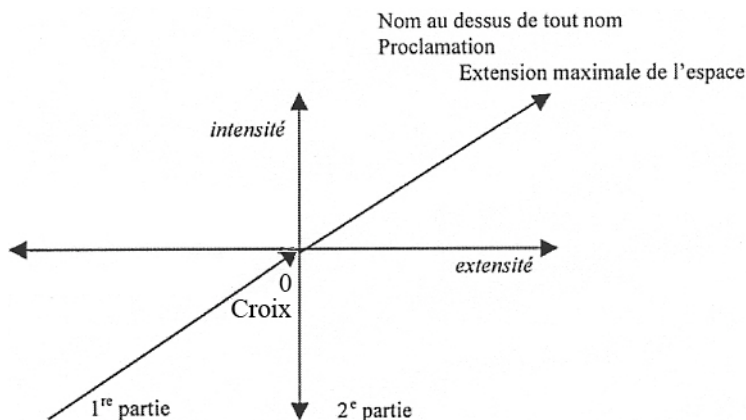
<sup>12</sup> Selon la traduction très précise de Lemaître de Sacy. Il y a bien une autre instance pour le reconnaître, ce que ne rend pas la traduction Osty « offrant ainsi tous les dehors d'un homme ».



LA MORT DE LA CROIX

Par rapport au dispositif précédent : *morphé doulou* et reconnaissance comme humain, le discours ouvre un nouveau procès : « il s'abaissa lui-même se faisant obéissant jusqu'à la mort et à la mort de la croix ».

Ce procès est à nouveau un procès *réfléchi* qui concerne l'existence même de l'actant, et comme pour la « kénose », les figures manifestent la dimension *spatiale* de la figurativité. Il s'agit du « très-bas ». Si, dans les termes de la grammaire tensive, la kénose est lisible comme une *amenuisement*, il s'agira ici d'un *redoublement de l'amenuisement*<sup>13</sup>, une intensification de la dynamique *décadente*. Certaines traductions indiquant « il s'abaissa plus encore » insistent sur cette forme paradoxale de l'intensité<sup>14</sup>, posant une réalisation et son dépassement : le redoublement marque un excès dans l'amenuisement, une forme « oxymorique » de l'intensité, l'outre-passement du point bas, du point-origine où se croisent et d'où procède, dans le schématisation de l'espace tensif, les deux axes de l'intensité et de l'extensité, point où pourrait être envisager un « retournement » du schéma tensif.



13 Nous reprenons ici, en en modifiant un peu l'usage, les termes de Zilberberg (2002 : 125 sq.) :

S1	S2	S3	S4
Sur-contraire	Sous-contraire	Sous-contraire	Sur-contraire

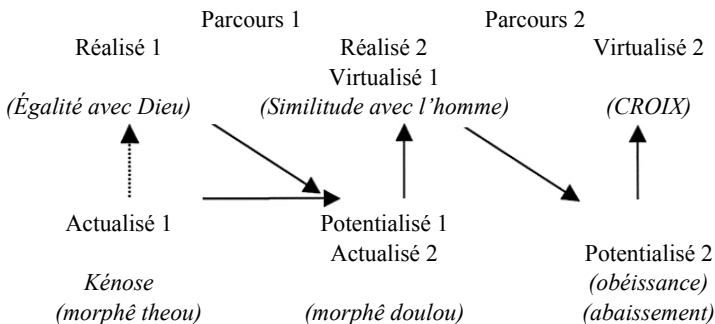
Entre *morphé theou* et *morphé doulou*, nous considérons qu'il y a déjà un écart plus fort qu'entre sur-contraire et sous-contraire.

14 Ainsi la traduction (de Boyer & Roger, Paris, Bayard, 2001) : *Lui très bas, très soumis / Jusqu'à l'extrême mort / Mort en croix.*

Par rapport aux dispositifs de reconnaissance (d'identification) que nous avons signalés plus haut, on notera que la position actuelle ne comporte pas de figure de l'identification, comme ce fut le cas pour la revendication d'égalité ou pour la similitude humaine dans les versets précédents, l'obéissance définit un acteur dans la pure hétéronomie, sans que soit posé l'éventuelle modalité de la reconnaissance de cet acteur comme sujet, sans même que soit ici manifestée actoriellement l'instance par rapport à laquelle se définit l'obéissance qui alors le caractérise : il est l'« obéissant »<sup>15</sup>.

La position d'esclave obéissant aboutit dans le texte à « la mort *de la croix* » qui vient intensifier la figure de l'« obéissance jusqu'à la mort ». Comme nous l'avons noté plus haut pour les rapports entre *divinité* et *humanité*, le texte ne se plie pas ici à une simple opposition entre *vie* et *mort*. La mort est plutôt le fond sur lequel émergent deux figures sur un axe d'intensité croissante : l'« obéissance » et la « croix ». La position de la croix vient en quelque sorte comme le *redoublement* de la position de l'obéissance de l'esclave. La croix pourrait être le point ultime de la non-reconnaissance<sup>16</sup>, ou le point ultime de la méconnaissance. Faut-il alors parler d'une intensité minimale pour une saisie minimale, au point origine sur le schéma de l'espace tensif, le point ultime de *l'atténuation* ?

La première partie de l'hymne développe la succession de deux double parcours de virtualisation des modalités existentielles du sujet, qu'il est possible de modéliser de la manière suivante :



15 Le terme grec « *upêkoos* », dérivé d'« *akouô* » (entendre, écouter) laisserait supposer que cette hétéronomie est liée à une relation de parole.

16 En développant le plan figuratif, il serait possible de considérer, historiquement, le fait que la crucifixion était le châtement réservé aux esclaves. Dans ce cas la mort sur la croix serait le point de reconnaissance (sanction au sens sémiotique) de l'être esclave de Jésus Christ. Son identité d'esclave est manifeste dans le signe produit de sa mort. Mais au lieu de la révolte (on pense à celle de Spartacus) c'est ici l'obéissance la plus intense que signale la croix.

On constate que le second parcours ne vient pas faire retour sur le premier dans une symétrie qui permettrait de revenir à l'égalité divine. Le double parcours, entièrement tendu du côté de la virtualisation, n'est pas un parcours de divinité retrouvée ! On n'est pas dans le schéma proppien de l'ordre perturbé et rétabli.

#### UN SIMPLE NOM AU-DESSUS DE TOUT NOM

La seconde partie de l'hymne pose un dispositif différent, qui ne vient pas rétablir une situation initiale. L'ensemble du parcours reste marqué par cette tension.

« C'est pourquoi Dieu l'a souverainement exalté et lui a donné le Nom qui est au-dessus de tout nom, afin qu'au nom de Jésus tout genou ploie, aux cieux, sur terre et aux enfers, et que toute langue confesse que Jésus-Christ est Seigneur, à la gloire de Dieu le Père. »

On retrouve dans cette séquence un dispositif *spatial*, mais qui manifeste la position du « nom » (placé au-dessus de tout nom et en face duquel tout genou fléchit). Le dispositif actoriel se modifie, le Christ reste un acteur passif (on se rappelle que sa seule action dans le texte est la « kénose »), Dieu (*o theos*) intervient comme acteur agissant et d'autres figures actorielles (« tout genou », « toute langue ») sont convoquées dans le cadre d'une « reconnaissance », soit par la position des corps dans l'espace (tout genou fléchit) soit par une activité de parole (proclamation ou confession de foi). On retiendra l'association faite des corps et de la parole dans cette phase finale de l'hymne.

On pourrait sans doute lire cette fin de l'hymne selon les modèles habituels de la grammaire narrative : une performance (kénose, abaissement) ayant été accomplie, le héros se voit glorifié par un Destinataire divin, et on lui attribue les signes ou les marques (les titres) de cette identité nouvelle. Cette lecture narrative ne rend pas vraiment compte des dynamiques qui traversent le plan figuratif de l'hymne, pour l'analyse desquels les éléments de grammaire tensive s'avèrent utiles.

Par rapport aux positions tensives extrêmes du *vide* et de l'*abaissement*, l'espace du sujet est maintenant marqué par les positions extrêmes de l'*élévation* et de la totalisation de l'*étendue* : « Dieu l'a sur-exalté » (*uper-upsôsen*), lui a donné « le nom au-dessus de tout nom », et les instances convoquées pour la reconnaissance sont situées « au ciel, sur terre et dans les enfers ». L'outre-passement des dimensions de l'espace vient construire *autour du nom* un dispositif qui inverse les formes de l'espace tensif précédent, caractérisé par le « vide » et « l'abaissement ».

Mais cette inversion correspond à une transformation de la modalité existentielle du sujet : aux opérations *réfléchies* manifestées dans la première partie (revendication pour soi, kénose et abaissement de soi-même) correspondent ici des opérations *transitives*, dont l'acteur est l'objet, mais *sous la modalité du nom* : celui qui lui a été donné, qui est au-dessus de tout nom et qui est le nom propre « Jésus ». Pour le Christ dont il est question ici, il n'y a pas à proprement parler de retour à la vie, ni de retour à la qualité divine, les dispositions tensives où il prend place concernent son nom et convoquent des sujets affectés dans le corps et dans le langage : les genoux fléchissent, les langues proclament. Les parcours successifs de décadence concernent le sujet lui-même, structurellement pourrait-on dire (il est question de *morphé*), et les possibilités – ou non – de son identification. Le parcours d'ascendance concerne, lui, l'attribution symbolique du nom propre, et les effets sensibles du langage (sur les corps et sur les langues <sup>17</sup>).

Il faut noter en outre, dans cette partie de l'hymne, conjointement à l'apparition du nom et des effets de langage, un ré-embayage énonciatif du discours. La première partie est débrayée par rapport au dispositif énonciatif (énonciateur-énonciataire) du corps de l'épître (v. 5 : « *Ayez entre vous* les mêmes sentiments qui furent en Christ Jésus, *lui qui...* »). Le « c'est pourquoi » (*dio kai*) qui ouvre la seconde partie au v. 9 présuppose la prise de position d'une instance énonciative articulant la logique d'ensemble du discours, et du côté des *consécutions* (« c'est pourquoi »), et du côté des *finalités* (« afin que », *ina*).

La construction logique de l'ensemble du discours de l'hymne pourrait être celle d'une *double concession* :

- (*bien que* de structure divine) le Christ est inscrit dans un double parcours de *décadence* jusqu'à la position de mort sur la croix.
- (*bien que* mort sur la croix en situation d'esclave), il est inscrit, par son nom, dans un processus d'*ascendance* jusqu'à la position suprême et absolue.

La première concession n'est pas explicitement énoncée dans le texte, elle soutient toutefois le dispositif discursif. La revendication d'égalité divine pourrait en effet être *impliquée* par la « structure divine » de l'actant, comme ce à quoi le sujet, en tant qu'il est /divin/, peut *parvenir* <sup>18</sup>. On peut se demander si le parcours concessif dans le double procès de décadence qui conduit jusqu'à la mort de la croix

<sup>17</sup> En grec, comme en français, la *langue* (*glossa*) peut être l'organe de la parole ou le système linguistique (langue naturelle).

<sup>18</sup> Il s'agirait du passage de la position « actualisée » à la position « réalisée », dans les schémas utilisés plus haut.

pourrait relever du *survenir*, non pas pour le Christ lui-même puisque la kénose et l'abaissement sont les performances qui définissent son action propre, mais eu égard à un univers sémantique et axiologique qui articulerait, pour un énonciataire, les rapports entre *divinité* et *humanité*.

Cette seconde *concession* (bien que mort sur la croix), est en fait inversée sous la forme d'une *consécution* (« c'est pourquoi », *dio kai*) et reprise dans une *implication* (« afin que », *ina*) ; pour autant, il ne s'agit pas d'un simple programme narratif développé à partir de la « manipulation » d'un destinataire, ni de la simple transformation d'état d'un sujet, ni d'un retour à l'état initial perturbé.

On pourrait alors supposer que l'ensemble du discours de l'hymne repose sur une tension, ou sur une torsion de la logique des procès engagés, et sur la double position énonciative d'un débrayage (v. 6-8) et d'un embrayage (v. 9-11). Le double parcours du Christ (kénose jusqu'à la croix vs exaltation du nom), dans son déploiement discursif, présuppose une instance d'énonciation, susceptible de nouer la logique paradoxale de la concession.

L'ensemble du texte développe donc une construction de l'espace, et de ses dimensions. À la forme décadente (kénose, abaissement) de l'espace précédent succède une ascendance dans un espace en expansion. Le sujet est « sur-exalté » (*uper-upsod*), le nom qu'on lui donne est « au-dessus de tout nom », les instances convoquées pour la reconnaissance manifestent une totalisation actorielle (« tout genou, toute langue ») et une saturation de l'espace (« au ciel, sur terre, aux enfers », *epouraniôn kai epigeiôn, kai katachtoniôn*). Cette extension maximale et des acteurs et de l'espace est conforme ici à la singularité absolue du sujet et à son unicité dans le « nom (gracieusement) donné » (*echarisato*). Ce nom conjugue donc une intensité maximale et une extension minimale, il est « au-dessus de tout nom », mais c'est aussi le nom « propre », le plus singulier : « Jésus ». Il ne s'agit pas d'abord d'un titre déterminant une qualité, ou une propriété – qui pourrait correspondre à la forme ou à la structure de l'actant (*morphê theou* ou *morphê doulou*) – ou à une définition de l'ordre de la mesure, c'est le nom le plus singulier qui dans le texte biblique correspond au sujet « historique » : Jésus (de Nazareth). Le texte de l'hymne nous fait ainsi passer des valeurs d'univers (mesure du divin) aux valeurs d'absolu (singularité de nom).

Les figures mises en place ici sont importantes : les genoux *fléchissent*, les langues *proclament* (ou confessent). Le texte met en avant les formes *sensibles* de la reconnaissance, passant par les corps en mouvement (fléchissement, qui reproduit l'abaissement signalé plus haut) et par l'intensité modale et énonciative du « croire » : la

proclamation ou la « confession » (qui est une confession de foi, *exomologêsetai*).

L'hymne s'achève par une déclinaison du nom : au *nom propre* « Jésus » donné par Dieu répond de la part des acteurs en extension maximale (ciel, terre, enfers) une *titulature* : « *Jésus Christ Seigneur* ». Cette forme d'identification du sujet vient s'articuler aux formes d'identification déjà mentionnées dans l'hymne et faire parcours discursif avec elles. Sans doute l'appellation de *Seigneur* vient-elle faire écart avec la position d'obéissance de celui qui meurt sur la croix, mais il ne s'agit pas de restaurer une identité perdue ou mécon nue, selon les formes habituelles de la *sanction* et des procédures de *véridiction* (*être vs paraître*, avec des formes paradoxale de mise en œuvre ici). Les titres reconnus pour Jésus sont « à la gloire du Dieu Père » (*eis doxan theou patros*).

La fin de l'hymne nous conduit donc dans ne nouvelle disposition d'espace qu'il sera possible de distinguer de celle qui ouvrait le passage. Là où le Christ était posé dans la « forme divine », dans un statut sans tensivité, concentrant sur lui la focalisation du discours, nous trouvons maintenant un espace déployé dans sa plus grande extension, autour du *nom* qui fait médiation entre la totalité des acteurs (tout genou, toute langue, au ciel, sur terre, aux enfers) marqués par une intensité forte, et du titre qui lui répond, en direction de la gloire du Dieu Père. Pris dans son ensemble, le discours de l'hymne nous apparaîtrait ainsi comme le parcours discursif conduisant d'une position *atone* (bien que divine) vers une position d'*amplification* et d'intensité montante (bien que soit posée la mort de l'esclave sur la croix). Cette conversion des positions suppose la prise en charge de l'énonciation, et au plan global du discours (comme on l'a vu à propos du « c'est pourquoi », *dio kai*), et à l'intérieur de l'énoncé (avec la convocation des figures d'énonciation que sont les genoux qui fléchissent et les langues qui confessent).

#### RÉFÉRENCES

- Bonnard P., 1950, *L'Épître de saint Paul au Philippiens, Commentaire du Nouveau Testament X*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- Fontanille J. et Zilberberg C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence* 70.

L'ESSOR DE LA VALEUR <sup>1</sup>

Luisa RUIZ MORENO

## POUR COMMENCER

Le titre de ce travail veut faire allusion à un livre que nous pourrions qualifier d'émouvant de par son contenu scientifique et sa curieuse édition presque artisanale : *L'Essor du poème. Information rythmique* dont l'auteur fait l'objet d'un hommage à travers ces pages – auteur qui, à l'époque de la publication de ce livre, avait à sa charge l'atelier de sémiotique poétique dans le cadre du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques. Dans cet atelier et dans l'austérité des installations de l'École des Hautes Études situées au célèbre 10, rue Monsieur-le-Prince, Claude Zilberberg exposait ses recherches sur « Larme » d'Arthur Rimbaud. Et voici une autre allusion dans la seconde partie du titre donné à ces pages qui fait référence à *valeur* puisque ces études (I) et (II) – publiées d'abord dans *Actes Sémiotiques* puis dans *Raison et poétique du sens* – apportent une précision que je voudrais évoquer : « Expérience et identification des valeurs » et « Une prosodie en progrès ». Il s'agit de courtes données, suffisantes cependant pour rappeler toute une isotopie sur les conditions du surgissement de la sémiotique tensive, auxquelles nous devrions ajouter les pré-conditions : *Essai sur les modalités tensives* – dans une édition non moins curieuse, avec là aussi de grandes feuilles pliées pour montrer la complexité des tableaux, des schémas et des synopsis.

Mais nous ne pouvons omettre dans le recensement de ce qui nourrit les réflexions qui vont suivre le livre de Zilberberg publié à l'origine en espagnol grâce à la traduction de Roberto Flores Ortiz. Il s'agit de *Semiótica tensiva y formas de vida*, un ouvrage qui recueille trois cours intensifs de Claude Zilberberg donnés à Puebla : en 1996, « Éléments de sémiotique tensive » ; en 1997, « Rythme et formes de

<sup>1</sup> Traduction de Dominique Bertolotti.

vie » ; et en 1999, « Sémiotique de la douceur ». Ce livre « un peu difficile » – selon l’opinion de l’auteur lui-même qui y expose sa théorie non encore épurée – a cependant servi comme une sorte de manuel dans différentes universités latino-américaines, par exemple à l’Université de Puebla et à l’École Nationale d’Anthropologie et d’Histoire à Mexico, et en Argentine dans des universités comme celles de Córdoba, Buenos Aires, Salta et Jujuy.

Ainsi, à partir de ces sources, nous offrons un exercice d’analyse d’un poème en langue espagnole traduit en français, ce qui est déjà un véritable défi. De cette façon, nous nous proposons de montrer le fonctionnement de la sémiotique tensive dans notre milieu, c’est-à-dire non seulement comme l’application d’un modèle théorico-méthodologique mais comme une appropriation : interpréter la sémiotique tensive comme un apport à la sémiotique générale vivifiée par celui-ci et la mettre en question dans ses propres exécution et rendement.

Ceci étant dit, nous devons avant tout nous arrêter sur la lecture du poème « Nue dans la boutique » (version originale espagnole et traduction française <sup>2</sup> ci-dessous) de María Teresa Andruetto.

DESNUDA EN LA TIENDA

*No era coqueta  
Era fuerte.*

June Jordan

Necesito ropa, dijiste. Una blusa  
alegre, de color subido. Y fuimos  
a la tienda. La chica que nos llevó  
a los vestidores se llamaba Tula.  
Te queda rico, dijo, te queda de novela.  
Nos metimos las dos en esa caja,  
entrábamos apenas.

Como no había asientos ni percheros  
te ofrecí mis brazos.

Te sacaste el vestido, la campera,  
te sacaste la blusa, las hombreras,  
te sacaste el turbante, la remera,  
te sacaste el corpiño, la bolsita de mijo,  
te miraste al espejo y me miraste  
y vi tu pecho crudo, las costillas  
al aire, y después tu corazón  
como una piedra, fuerte y fatal  
como una piedra.

2 Avec la consultation de Brigitte Papret, Rita Catrina Imboden, Jane Marie Michel et Verónica Estay afin de présenter une traduction qui conserve un rythme et une métrique aussi proches que possible de l’original.



NUE DANS LA BOUTIQUE <sup>3</sup>

*Elle n'était pas coquette  
Elle était forte.*

June Jordan

J'ai besoin de vêtement, as-tu dit. Un chemisier  
gai, de couleur vive. Et nous sommes allées  
à la boutique. La fille qui nous a guidées  
vers les cabines d'essayage s'appelait Tula.  
Il te va super, dit-elle, on dirait une star.  
Nous sommes rentrées toutes les deux dans cette boîte,  
on y tenait à peine.

Comme il n'y avait ni chaises ni portemanteaux  
je t'ai offert mes bras.

T'as enlevé la robe, la veste,  
t'as enlevé le chemisier, les épaulettes,  
t'as enlevé le turban, le tee-shirt,  
t'as enlevé le soutien-gorge, le petit sac de millet,  
tu t'es regardée dans le miroir et tu m'as regardée  
et j'ai vu ta poitrine crue, les côtes  
à l'air, et puis ton cœur,  
comme une pierre, fort et fatal  
comme une pierre.

## 1. IMMANENCE DU QUOTIDIEN

Notre étude sera abordée depuis une problématique générale où nous conduit le texte même : le quotidien (par exemple, ce qui constitue le fait banal d'aller s'acheter des vêtements comme ce qui nous est ici décrit) comme un texte qui offre ses formes pour l'appréhension du sens. Cette problématique de grande amplitude peut être circonscrite dans l'exposé d'une sémiotique des *formes de vie*. Ce biais théorique permet d'associer l'instance phénoménique du quotidien – perception où les unités chronologiques se répètent – avec une catégorie temporelle et existentielle : *la vie quotidienne* qui resterait comprise dans le syntagme des *formes de vie* ; considéré à son tour comme une unité discursive de type aspectuel.

En conséquence, ces associations qui confluent en une question formelle nous permettent de détecter dans le discours l'établissement d'un point de vue qui observe et évalue les actions journalières acheminées vers la constitution d'un *sens de vie* non dépourvu d'un effet esthétique. Ce dernier, nécessairement, fait ancrage dans la figure du sujet (ce sujet étant celui qui donne le sens et la forme) et ne peut se développer que dans l'espace où l'usage met en relation presque de manière immédiate avec *la vie quotidienne* : le domaine domestique.

3 Traduction de Dominique Bertolotti.

Ainsi, cette expression se cristallise en une formule qui combine le topologico-temporel avec l'aspectuel et alors la *vie quotidienne* indique aussi le lieu – dont l'ambiance est peuplée d'objets fournis par l'habitude – où trouvent leur place les rythmes usés et où se passent des événements apparemment triviaux ou prosaïques, des faits sans importance, des choses de la vie quotidienne, toujours liés aux êtres proches, à la famille ou à la maison où l'on habite.

De telles absorptions spatio-temporelles sont possible dans le poème d'Andruetto grâce à l'intersubjectivité qui résulte d'un système de connexions : entre le geste et le regard manifestes dans le discours, entre le fait de regarder et celui de voir, entre les acteurs qui les produisent et entre le sujet qui évaluent aussi bien les faits que son propre énoncé testimonial.

Selon l'orientation que nous avons donnée à ces considérations, « l'immanence du quotidien » est une manière de postuler que celui-ci est une manifestation des formes sémiotiques qui lui sont présupposées et, bien évidemment, immanentes, et qui peuvent en outre être décrites – comme une simple explication de ce qui est implicite – parce qu'on analyse l'espace sémantique où le quotidien a lieu et devient un thème du discours. Mais nous pouvons aussi dire que le quotidien même est une forme en constitution permanente – assimilable d'une certaine façon à « l'invention du quotidien » conçue par Michel de Certeau – qui, à son tour, construit d'autres relations de sens dans les parcours que cette forme configure pour se constituer et prendre finalement sa forme. C'est ce qui nous permet en premier lieu de concevoir le quotidien comme un texte et, en second lieu, de lier le quotidien à ce que la sémiotique appelle habituellement *forme de vie*, unité discursive qui se détache de l'ensemble auquel elle reste pourtant intégrée comme une partie constitutive mais en se faisant noter au moyen d'une sorte de rupture en relation à la norme ou à l'usage.

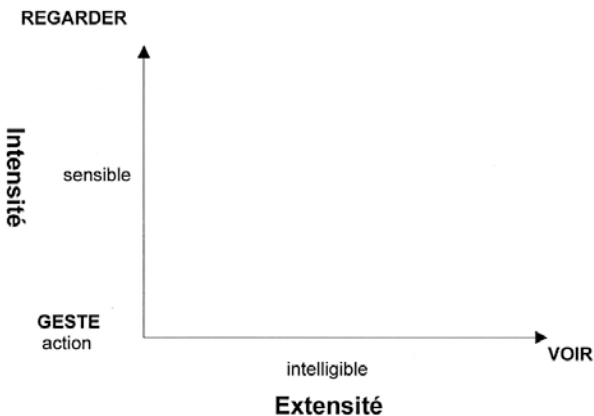
Cette unité distinctive, qui peut être à son tour un ensemble d'éléments commutables entre eux, est répercutée sur tout le système sémiotique mis en jeu, tout en conservant son identité en traversant les différents niveaux et les configurations les plus hétérogènes.

Ainsi, la sélection et la cohérence, caractéristiques implicites dans ces notions, font qu'une « forme de vie » ait la propriété de lier correctement un système de valeurs – inhérentes au « sens de la vie » d'un sujet – à son plan de l'expression correspondant, étant donné que l'accent mis sur cette dernière couche est fondamental dans une forme de vie.

Alors, de là, l'importance qu'acquière « les gestes » dans ce contexte discursif, ceux-ci pouvant être répétitifs – ceux qui vont constituer une forme stabilisée en des *styles de vie* – ou uniques, tel

que le « beau geste » qui est un cas spécial de forme de vie. Tout ceci finit par produire, en conséquence, des effets esthétiques de grande intensité.

Et maintenant, si nous nous attachons au cas particulier du poème d'Andruetto, la « forme de vie » s'érige ici *depuis* et *dans* le quotidien pris comme substance du plan du contenu. En ce qui concerne le plan de l'expression, la prosodie et l'écriture font leur part en faveur d'une configuration plastique en accord avec les projections sur le sens de la vie, de même que sur l'autre plan le font les structures aussi bien élémentaires que complexes. La sémiosis se conforme ainsi par présupposition mutuelle, en articulant les formes d'un plan avec celles de l'autre. Ces formes, qui tissent la relation entre les sujets compromis dans le discours, ont comme ancrage le « geste » représenté sur le point d'intersection d'un schéma tensif dont les axes débouchent sur deux actions : « voir », à laquelle conduit l'intelligible, et « regarder » à laquelle conduit le sensible, ces deux actions sont manifestes entre le sixième et le septième vers de la deuxième strophe. Le schéma tensif serait ainsi posé, alors de manière hypothétique, sans toutefois encore y consigner ses arcs de corrélations et sa dynamique, simplement comme un diagramme provisoire et un support de ces considérations.



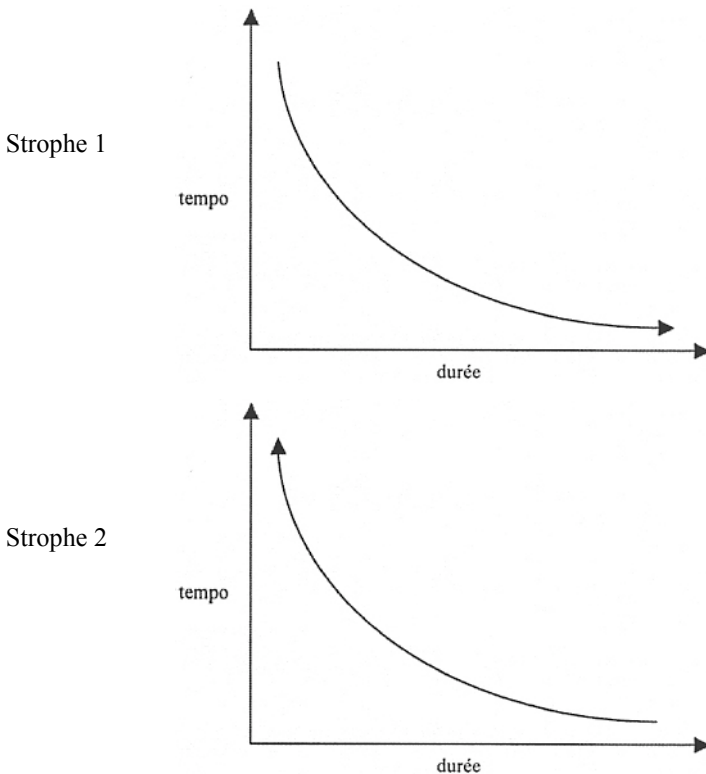
## 2. SUR LE PLAN DE L'EXPRESSION

Comme nous pouvons le voir, la superficie textuelle du poème *Nue dans la boutique* est composée de deux strophes. La première strophe a sept vers et la deuxième, et dernière, neuf. Entre les strophes, un distique irrégulier joue le rôle de passage, tel un pont articulaire apportant une solution de continuité à la césure établie entre les deux segments du texte.

Il s'agit, alors, de trois séquences qui sont distribuées sur la page presque de façon égale avec un ordre vertical et, dans chacune d'elles, les vers se succèdent en ligne fermée.

Ces caractéristiques produisent à la vue l'effet d'un poème classique d'extension courte, c'est-à-dire sujet à des règles de strophe, métrique et de rime. De telle façon que la spatialisation de la substance verbale constitue une topologie austère et atone pour la perception visuelle.

Au contraire, pour la perception auditive, la tonicité sonore est antagonique étant donné qu'elle augmente, diminue et produit des répétitions. Un tel protagonisme phonique provient d'une alternance entre deux structures élémentaires qui mettent en corrélation le *tempo* et la durée du son et chacune de ces structures sert de support respectivement aux deux strophes. La première strophe, longue par rapport à la dimension courte du poème mais moins longue que la deuxième strophe, a un *tempo* lent et une durée longue. La deuxième strophe, quant à elle, présente un *tempo* vif et une durée brève. Voici la représentation de telles structures sur les schémas tensifs suivants :



Il semblerait, parce qu'en réalité il s'agit d'un effet de son, que ce qui accélère ou ralentit le *tempo* et allonge ou ralentit la durée est une étroite coopération entre l'anaphore, la rime et le rythme<sup>4</sup>.

En effet, dans la première strophe, sans rime, les chevauchements syntaxiques coupent le rythme au milieu des vers, non pas à la fin, ce qui provoque des retards dans la césure et des entraînements phonétiques d'un mètre à l'autre qui ne permettent pas l'établissement d'une régularité rythmique.

En compensation, dans la seconde strophe, le *tempo* s'accélère grâce à un patron rythmique soutenu qui introduit l'anaphore : « t'as enlevé... » (*Te sacaste...*). Cette mesure se compose de l'articulation de deux syntagmes rythmiques inégaux, ordonnés ainsi selon les coups et les pauses :

$$(1 - 2 - 3) / (4)$$

Le groupe rythmique ainsi formé dès le premier vers de la seconde strophe donne lieu en lui-même à des répétitions successives et à sa propre emphase, qui est davantage renforcée par les énumérations des pièces de vêtement et la rime de consonne des trois premiers vers.

La rime est interrompue dans la quatrième ligne avec « le petit sac de millet » (*la bolsita de mijo*) et en parfait accord avec l'épuisement du rythme, puisque dans ce vers on ajouterait une unité au second syntagme rythmique, et à cette sorte de détention s'ajoute la disparition des anaphores ; tout ceci semble rendre au *tempo* la lenteur perdue.

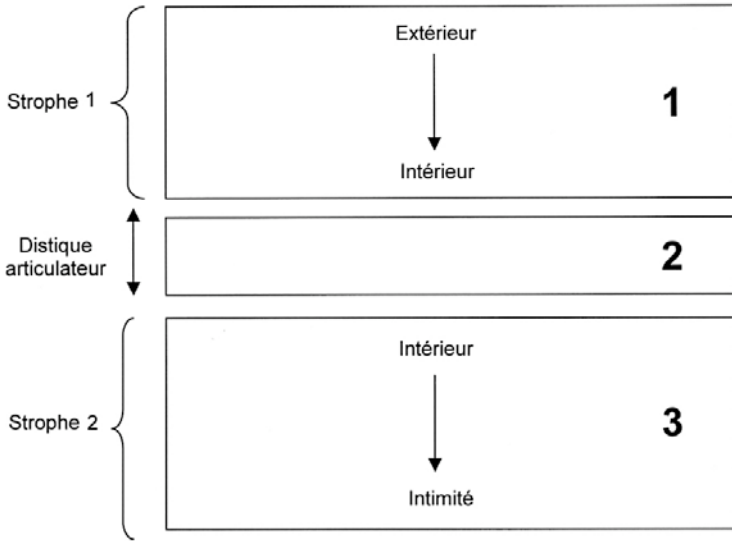
Après cette discontinuité phonique, les chevauchements recommencent, de même que les anaphores, mais avec moins de persistance. Quant au rythme, il ne peut plus reprendre son pas bien qu'il promette dans l'avant-dernier vers l'introduction d'un nouveau patron du type :  $(1 - 2) / (3 - 4)$  qui ne se concrétise pas, étant donné que la répétition qui est était promise dans le dernier vers s'y interrompt brutalement.

Le distique articulatoire, qui dans la disposition séquentielle serait la seconde unité, est presque atone, avec peu d'intensité phonique et tend visuellement à la linéarité spatiale. Ceci concorde avec le style explicatif de cette unité de passage introduite par le « comme » causatif. Cette deuxième séquence du texte, que nous n'avons pas appelé strophe parce que face aux deux autres elle perd ses traits de style et devient prose, permet – à partir d'elle – de distinguer plastiquement sur la page deux silhouettes semblables.

Le poème peut alors être représenté géométriquement, au moyen de la conjugaison de trois rectangles énumérés de 1 à 3, suivant un

4 Toutes les notions sur le rythme ici considérées ont été prises dans *L'Essor du poème. Information rythmique*, de Claude Zilberberg.

ordre vertical et de haut en bas qui concorde avec l'ordre donné aux séquences, comme le montre la figure suivante :



Ainsi, la configuration plastique qui en résulte nous permet de nous adonner à un exercice élémentaire de mécanique optique : superposer l'armure eidétique aux trois unités poétiques. De telle façon que le jeu de superpositions graphiques ainsi obtenu nous permet, en plus de faire une valorisation spatiale de la sonorité, d'ordonner visuellement en trois blocs les captures de la signification que l'analyse jette et de les y consigner.

### 3. SUR LE PLAN DU CONTENU

Sans pour autant abandonner la focalisation du second bloc, nous pouvons dire que sémantiquement ce distique est un endroit où s'inscrit le sujet (*je / tu*) de l'énonciation en un acteur négatif, qui assume le rôle actanciel de l'énonciateur à la première personne (*[je] t'ai offert*) mais déjà séparé du pluriel qui l'incluait dans le premier bloc.

Il s'agirait d'un acteur négatif parce que son jeu est précisément celui de ne pas jouer avec des gestes en mouvement et de ne pas prononcer de mots ; cependant, sa fonction actorielle est aussi celle du geste « offrir ses bras ». Et en jouant un rôle passionnel (passif), cet acteur se projette sur les autres figures subjectives du poème auxquelles il octroie davantage de relief.

Ainsi, l'instance de l'énonciation qui en soi est articulée par l'acte même, se met en discours de manière particulière dans ce bref espace du texte sous un style atone, en faisant un ancrage en forme de charnière qui unit deux parties en mutuelle dépendance. Les attaches de ces parties sont représentées sur notre graphique par les flèches doubles qui vont du bloc 2 au bloc 1 et vers le numéro 3.

Cette mise en discours se fait par la figure d'un témoin<sup>5</sup> qui participe également aux événements qui sont référés et qui sont narrés pour qui (tu) non seulement les connaît déjà, mais encore, qui plus est, en a été le protagoniste, acteur pro-positif dans la première strophe et acteur gesticulant dans la deuxième. Ceci nous indique qu'il s'agit non d'un *tu* interlocuteur auquel on informe quelque chose qu'il ignore et dont on attend une écoute ou une réponse, mais un *tu* qui est hors de la structure actancielle et qui occupe plutôt la place d'une troisième personne absente et dont finalement on parle, seulement présente par le récit de mémoire que constitue le poème.

Dans ce contexte, *tu*, plus que le lieu d'inscription de l'énonciataire, est une figure créée expressément par *je* sur la surface discursive pour donner lieu au déploiement de la mémoire ; dimension sémiotique profonde qui, grâce à ce simulacre intersubjectif : *tu* agissant comme (tu) inclus dans la seconde personne du pluriel et qui n'y est plus, apporte au champ de présence un être perdu. Sous cette couverture figurative, inexistante pour le dialogue actuel dans la mesure où ce n'est plus *tu* qui l'a bien été par le passé évoqué, émerge la troisième personne et énonciataire du poème.

Dans cette unité de passage, le second bloc, nous pouvons visualiser que l'acteur dans le rôle de témoin se nivelle en s'iconisant en siège et en portemanteau, il ramène son rôle de participant et de narrateur à celui de simple spectateur – il inhibe la parole et fait le geste d'offrir ses bras (s'allonger, se rapprocher de) – et il se convertit en assistant de l'action de l'autre, en réduisant sa propre action à servir de soutien et en se donnant même en remplacement d'autres objets élémentaires qui servent d'appui.

Depuis cette scène minime et d'ambiance domestique niée – puisqu'il n'y a ni sièges ni portemanteaux et où on aurait attendu trouver ces objets qui recourent l'extension pour délimiter le lieu en une proxémique de support – l'espace extérieur et l'espace intérieur se brisent, vers l'un et l'autre côté. Nous les avons représentés par les blocs 1 et 3, en correspondance avec la première et la deuxième strophe où la signification distribue une direction topologique vers

5 La notion de témoin et toutes les autres qui concernent les acteurs et les actants sont prises dans « L'observateur dans le discours verbal », de Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*.

dehors, l'espace extérieur, et l'autre vers dedans, l'espace intérieur, respectivement.

Dans cette répartition, le même bloc 2 fait partie de la représentation de l'espace intérieur en guise de vestibule. Et c'est là que s'inscrit le sujet avec sa contrariété inhérente figurée par les flèches bidirectionnelles et qui indiquent aussi dorénavant le lien des espaces opposés.

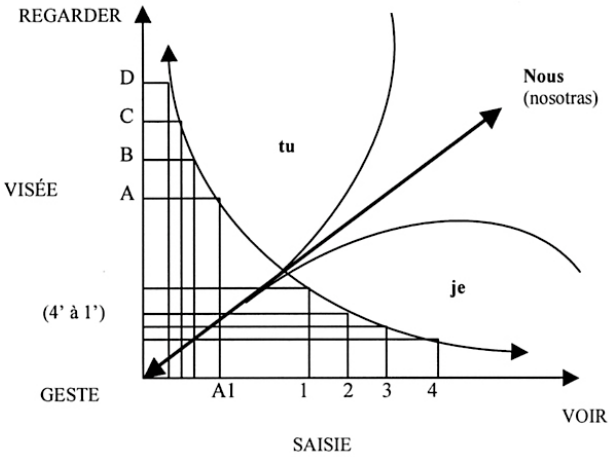
Malgré ces indications, vers l'un et l'autre côté, qui sont données depuis le second bloc où nous avons placé le spectateur, on peut tracer verticalement sur le graphique une progression de l'extérieur vers l'intérieur selon la trajectoire que réalisent les acteurs du discours : depuis un quelconque lieu incertain où le narrateur manifeste dans la première strophe, tout en étant un témoin participant, débute le parcours (« et nous sommes allées », *fui mos*) qu'il réalisera avec son partenaire. À partir de là, ce dernier a exprimé la nécessité – injonction pour l'autre, disposé à la satisfaire sans plus – d'acheter des vêtements. Voici posé un programme narratif classique de recherche.

Le début du parcours est signalé à partir de la nécessité manifeste dans le premier vers (« j'ai besoin de vêtements », *necesito ropa*) qui devient désir de quelque chose de gai et de couleur vive tel que stipulé dans le second vers, ensuite la course se poursuit par le fait d'aller depuis cette dimension ouverte, extérieure, et seulement marquée par la modalité du vouloir – un en-dehors pour le spectateur du bloc 2 – vers l'endroit fermé de la boutique, et de là à un autre endroit encore plus fermé qui se trouve dans son intérieur : les cabines, converties – à leur tour et immédiatement par l'œuvre de similitude – à un autre endroit encore plus fermé : la boîte, espace intérieur qui ne permet pas d'être un simili d'une intériorité d'un autre type (la boîte mortuaire ou cercueil par exemple), ce que nous avons signalé dans le bloc 3 avec le sens de la flèche qui va de l'intérieur à l'intime.

Le lieu d'arrivée n'accueille pas les acteurs, c'est une boîte vide et étroite et dans cet intérieur, la progression continue vers un autre intérieur : elle avance vers la profondeur, qui est avant tout l'intimité, non plus de l'espace fermé mais du sujet lui-même (*je/tu*) qui y est immergé. Il s'agit du sujet *nous* (*nosotras*), lorsque *tu* n'était pas encore un simulacre de cette troisième personne *elle* (référée dans l'épigraphe) – qui est celle en laquelle elle se convertira ensuite – convoquée dans le discours pour restituer la mémoire et, finalement, l'identité perdue avec la déclinaison de sa compagne.

Ces considérations étant faites et grâce au schéma tensif déjà configuré, nous pouvons tenter une représentation de la forme que le sens de la vie suggère dans ce poème. Dans le geste, avions-nous dit, tout converge et diverge : la figure du ou des sujets et leurs actions.





En effet, si nous nous positionnons sur l'angle formé par les deux axes, nous avons d'un côté la partie du sujet qui agit somatiquement et avec une gesticulation active (*tu*), un sujet qui bouge avec un *tempo* vif (« t'as enlevé », *te sacaste*, qui se répète successivement dans quatre vers) qui atteint un niveau maximum d'intensité sur l'axe du sensible et qui terminera par un épuisement : arrêt face au miroir qui *fait* regarder.

L'avance accélérée sur l'intensité sensible est accompagnée d'un acte de dépouillement où (*tu*) perd l'ordre que chaque acteur avait tracé en avançant sur l'extension : de la périphérie vers le centre, de ce qui est ouvert vers ce qui est fermé, de ce qui est plus extérieur vers ce qui est intérieur.

Ainsi, le *tu* observé par (*je*) retire ses vêtements par une séquence qui ne suit pas vraiment l'ordre établi par celles qui sont allées à la boutique et qui est l'ordre dans lequel on attendrait le déshabillage, mais en revanche *tu* enlève sa robe avant la veste, les accessoires (les épauettes, le turban et le sachet de millet) en même temps que les éléments classiques de l'habillement (robe, veste, chemisier, tee-shirt, soutien-gorge). C'est-à-dire que nous sommes en présence d'un dérangement dans la disposition des choses et de la hiérarchie des éléments.

De même, un accessoire tel que le sachet de millet sur lequel, comme nous le signalerons sur le plan de l'expression, la rime s'interrompt pour arriver à produire l'effet d'une espèce de dés-accelération (diminution de l'intensité). En effet, ce syntagme constitue sémantiquement une rareté dans le contexte des vêtements en accord avec la

boutique, son employée et son langage un peu frivole.

Cette sorte d'anormalité phonico-sémantique est comparable à celle provoquée par le turban, étant donné le son vibratoire au milieu du vers et la rareté de ce couvre-chef chez un client en rien hors du commun et au milieu du répertoire d'une boutique de caractéristiques normales.

S'agirait-il donc de pièces de vêtements qui constituent un ensemble sémantique dont la fonction est très différente de celle de l'ensemble des vêtements d'usage ordinaire ?

Nous savons qu'il ne s'agit pas d'amulettes pour conjurer un sort adverse et encore moins de parures ostensibles. Il s'agit en réalité du turban qu'utilisent les femmes en cours de traitement contre le cancer afin de dissimuler la calvitie produite. Le sachet de millet, quant à lui, complète la figure de la prothèse : le remplacement le plus écologique du sein extirpé.

D'un autre côté, nous sommes en présence de la partie (*je*) du sujet énonçant que nous avons représenté sur l'axe de l'intelligible. Ce (*je*) agit de manière cognitive grâce au discours d'un actant observateur qui s'inscrit sur la scène au moyen de diverses figures qui assument par ailleurs d'autres rôles, verbaux ou gestuels, et dont les degrés de présence et compromis avec les actions qui se passent dans le récit sont variables.

Cet observateur, dans la mesure où il rend compte verbalement des faits auxquels il a assisté, est un témoin. Nous pourrions dire qu'il en est ainsi dans la généralité du poème, étant donné qu'il s'agit de la figure de soutien et de contrôle, mais cet observateur, qui non seulement a été présent, prend part aux événements et devient un témoin participant, soit parce qu'il accompagne (« nous sommes allées à la boutique, nous sommes entrées toutes les deux, on y tenait à peine ») ou parce que, se séparant de son côté, il joue le rôle de soutien, pour occuper ainsi un rôle subalterne sur la scène (« je t'ai offert mes bras »), ou bien, en reculant d'un pas et en abandonnant tout rôle principal – qui reste en faveur de l'autre qui gesticule – il se convertit en spectateur.

Au contraire, cette prise de distance, son geste passif, octroie au *je* un rôle cognitif plus tonique et un rôle principal plus décidé dans l'intelligence des choses (*et j'ai vu*).

Quelle est alors la correspondance entre *tu* et *je* ?

*Tu* est régi par des valeurs d'absolu (points A, B, C et D sur le schéma) que la dimension sensible potentialise en intensité : « t'as enlevé » (répété quatre fois de suite), dans une gesticulation corporelle sans trêve et sans ordre, sans plus d'attention que son seul désir. Ce qui implique des opérations de sélection dans la dimension intelligible

(A1 sur le schéma), comme unique exemple manifeste dans le texte : l'exclusive élucidation d'une nécessité, celle d'acheter un vêtement de couleur vive.

*Je* est régi par les valeurs d'univers qui se placent sur l'extensité tout en gardant un ordre logique et prévisible, du général au particulier, de l'incluant à l'inclus, du superficiel au profond : « ta poitrine crue, les côtes à l'air, et puis ton cœur » (1, 2 et 3 sur le schéma). Cette disposition pour la progression sur l'extensité rend possible la comparaison et la trouvaille de la similarité avec d'autres objets du monde, ce qui est propre à la valorisation des circonstances et des choses, du calcul et de la prévision du futur montrés par la rationalité : « ton cœur comme une pierre, fort et fatal » (4 sur le schéma). Cette énumération ordonnée sur l'axe horizontal a ses pendants sur l'axe vertical (1', 2', 3' et 4') mais situés sur une intensité sensiblement plus basse que celle qui caractérise *tu*.

Ainsi le cadran du schéma reste également divisé en deux parties selon la direction que prend l'arc de correspondances : l'arc en ascension marque la zone des valeurs absolues qui régissent *tu* et en descente pour marquer la zone des valeurs d'univers qui régissent *je*. La zone limitrophe de la divergence est tracée par la chaîne qui enlace les intersections des éléments opposés pour les projeter vers une zone de convergence : *nous*. À l'extrême opposé de ce sujet syncrétique où les différences perdent leur valeur, se trouve une autre zone commune entre le *je* et le *tu*, celle du geste, mais où s'établit la restriction des particularités de chacune des figures qui forment le *nous*, spécificité qui les sépare et leur octroie une identité. De la même manière, l'angle aigu du *cusp* indique la discontinuité et la continuité de l'identité de chacune dans le déploiement de *nous*.

#### 4. ENTRE LE SENSIBLE ET L'INTELLIGIBLE

Sans laisser de côté le schéma tensif que nous avons utilisé pour saisir la forme du contenu, nous pouvons – à partir de ce modèle non encore épuisé – articuler les deux substances sémiotiques, le sensible et l'intelligible, en même temps que les deux plans du texte, expression et contenu, que, pour des raisons d'opération, nous avons analysé séparément.

Ainsi, l'explication de la dynamique du schéma peut nous apporter des bénéfices considérables pour l'exhaustivité de l'analyse.

Sur l'axe du sensible, lorsque la gestualité menée à bien de façon tonique par *tu*, est marquée par un *tempo* vif et ascendant, la correspondance sur le plan de l'expression est un rythme soutenu au patron inégal – « t'as enlevé la robe, la veste » (1 – 2 – 3) / (4) – et qui se

répète dans les vers suivants.

Une telle répétition augmente aussi le degré du sens car l'intensité du *tempo* s'élève à la puissance maximum pour déboucher sur un arrêt subit du rythme et du *tempo*. Ce qui donne lieu au fait de regarder, impliquant l'apparition du miroir et de l'autre qu'il reflète. La rencontre avec le miroir provoque le fait de (se) regarder et regarder l'autre dont l'image a été découverte dans le miroir. Au contraire, en ce qui concerne *je*, son *tempo* est lent, sur cet axe, il serait représenté à un degré très faible, car en effet sa présence sur la scène est toujours atone tel que le montrent ses rôles actanciels. Et, sur le plan de l'expression, le son qui correspond à *je* est celui qui s'étend sur la durée, sans rime et sans patron rythmique, nous l'avons vu sur le distique articulatoire et géométriquement sur le bloc 2.

De façon concomitante, sur l'axe de l'intelligible il y a aussi une expansion : la disposition ordonnée des objets qui se voient (les parties du corps) croît vers la profondeur, ce qui implique également un arrêt : le voir du *je*. Ce qui veut dire que *je* peut voir quand *tu* s'arrête et regarde, et le *tempo* de la gestualité somatique s'est ralenti, jusqu'à arriver à zéro. Le voir, qui est un geste de type cognitif, marque une emphase tonique de discernement et détermine la zone de prédominance de *je* dans l'espace où se tisse la signification. De cette manière, un changement de sens s'opère sur l'axe de l'extensité, de la rétraction de *tu* à l'expansion de *je* et des opérations cognitives de la sélection à celles de type de mélange qui, bien qu'ainsi nommées du fait d'être valorisantes et relativisantes, favorisent le rétablissement de l'ordre.

Ainsi, la détermination de l'espace du *je* dans le cadran, la zone où domine l'intelligible, permet de déterminer l'espace de *tu*, la zone où domine le sensible, le rythme, le mouvement, de même que l'expression décidée et emphatique de la volonté qui apparaît dans les deux premiers vers : « j'ai besoin de vêtement ».

Nous pouvons alors dire que *je* est un principe actif (il occupe la place du sujet) lorsque la gestualité somatique de *tu* diminue et, vice-versa, lorsque *je* est passif de l'action déterminante sur la scène menée à bien par *tu* quand ce dernier l'exerce avec toute son intensité.

Selon les rôles actanciels que chaque participant met en acte, *je* est assumé – comme nous l'avons vu – par tous les acteurs qui se chargent d'une fonction cognitive et qui convoquent, par conséquent, cette dimension du discours. En revanche, *tu* réalise un rôle pragmatique, éthique et affectif : presque exclusivement appelé à la dimension sensible du discours et s'inscrivant comme un acteur passionné par sa nécessité, son désir et son rythme propre. Le rythme et la tonicité ne s'emparent pas de l'acteur gesticulant quand *tu* peut exercer une action contemplative : regarder, qui – selon le texte même – est une

action non seulement différente de voir, par ses propriétés réflexives, mais de plus est un détonnant (« tu t'es regardée, tu m'as regardée et j'ai vu »). Regarder est aussi le résultat d'une tonification affective qui a dans la visée le miroir, ce que nous avons consigné sur l'axe de l'intensité.

Sur ce, la ligne qui peut être tracée en unissant les différents points de croisement – entre le *tempo* et la durée, la visée et la saisie, la rapidité et la lenteur, la tonicité et l'atonie, qui sont les tenseurs entre le geste, le voir et le regarder – est celle qui établit l'intersubjectivité entre *tu* et *je*, soit « *nous* » (les deux, celles qui sommes allées à la boutique). Cette ligne est finalement celle qui trace l'intentionnalité de la signification et qui pointe vers la constitution d'une valeur : la nudité qui est annoncée dans le titre, qui est la nudité du cœur (qui est comme), la pierre, fort et fatal, et celle à laquelle on arrive après (*puis*).

Comme on peut le constater, *puis* est une double aspectualisation : de l'événement de voir et de l'objet vu, puisqu'il indique le lieu et le temps (*puis*) *les côtes à l'air (se trouve) ton cœur / puis ton cœur comme (devient, se convertira ou sera) une pierre*. Tout ceci aboutit à une prédiction ou une prémonition de la mort, étant donné que le temps futur rendu présent dans l'objet est qualifié comme « fatal » (malheur, infortune, échéance du délai, sort, destin). Et nous pouvons dire que c'est cela : un destin qui les laissera désseparées l'une de l'autre, ce que *je* voit sur la poitrine crue de *tu* quand *tu* regarde. C'est la *saisie* de *je*, consignée sur l'axe de l'extensité du schéma. En effet, le regard de *tu* se dirige vers le miroir et dans un double geste regarde alternativement l'une et l'autre, et la relation entre chacune ici représentée : l'une sur une scène : de protagoniste de l'action ; l'autre, sur une autre scène : en tant que spectatrice. Et le regard de *tu* fait voir à *je* qu'en cette différence de lieux il y a une grande distance, que le destin fatal est pour qui est vue, observée.

Et ceci a lieu lorsque le rythme du geste d'enlever ses vêtements diminue, quand *tu* s'arrête tout comme s'arrêtera le rythme de son cœur converti en pierre. Il semblerait que c'est cela la nudité vers laquelle pointe la direction du sens : la vérité nue de la mort, face à laquelle il n'y a pas de faiblesse, il n'y a aucun vêtement qui puisse la dissimuler.

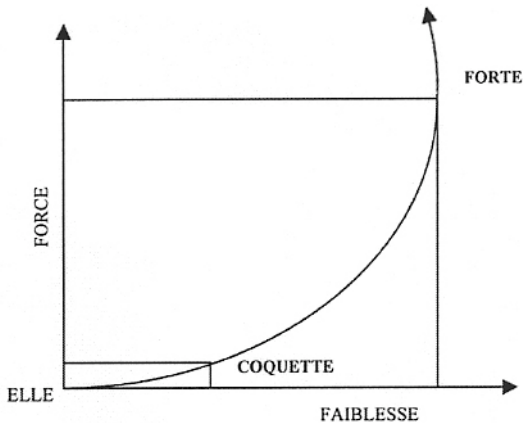
Justement, dans l'épigraphe, *coquette* est opposée à *forte*. La coquetterie, selon les dictionnaires de langue espagnole et française consultés<sup>6</sup>, consiste à prendre en compte de manière particulière l'autre, se préparer pour l'autre, dont on attend une valorisation posi-

6 Petit Robert et dictionnaire de la RAE.

tive ; en définitive, c'est la faiblesse de caractère, la faiblesse face à l'autre car sa présence affecte. Et si le cœur est fort comme une pierre et comme *tu*, qu'est-ce qui équivaut à la coquetterie dans ce système ? En effet, Tula, l'employée qui parle avec affectation, puisqu'elle utilise des adjectifs tel que « super » (*rico*), « on dirait une star » (*de novela*) au lieu de bien ou de joli, et non le fait d'acheter un chemisier de couleur vive comme on aurait pu s'y attendre car l'acquisition de ce vêtement est une nécessité de *tu* (*elle*) qui provient d'une autre : la conformation du soi-même menacé. La menace de l'« après... (puis...) » accélère son *tempo* et raccourcit la durée entre les pauses et les accents de son rythme, ainsi l'urgence de l'identité du *fort* est possible avec la presque absence de l'autre, car sa passion ne donne pas lieu ni ne lui laisse l'énergie suffisante pour la coquetterie qu'il dispense en concessions, valorisations, etc., attributs administrés par la rationalité.

En conséquence, *coquette*  $\longleftrightarrow$  *fort* constituera une *sémiotique de la faiblesse*  $\longleftrightarrow$  une *sémiotique de la force*. La *faiblesse* et la *force* sont des valences affectives du sujet en tant que valeur sémiotique ; l'une se déroulant dans les opérations qui l'approvisionne de l'intelligible, et l'autre, dans les degrés de l'impulsion qui lui fournit le sensible.

À partir de cette dernière constatation, une structure élémentaire se profile que nous pouvons visualiser sur le schéma tensif suivant dont le point d'intersection entre les axes représente *elle* dont parle en définitive le poème :



Comme nous pouvons le voir sur le schéma, *elle*, qui se définit dans le discours comme *forte* par opposition catégorique à *coquette*, est régie par les *valeurs d'absolu* établies au moyen d'une corrélation converse entre les valences, ce qui coïncide avec la zone de *tu* sur le

schéma antérieur. L'arc des corrélations s'élève vers l'axe de l'intensité où le sensible acquiert la figure de la force dont la splendeur augmente jusqu'à l'éclatement : l'arrêt brusque face à ce qui se passe dans le miroir. Dans cette structure, *coquette*, est une qualité sous-estimée, infime, dont l'atonie sensible et intelligible ne la laisse pas progresser davantage que de quelques degrés très bas sur chaque axe.

Moyennant cette structure les autres sont valorisées où la relation intersubjective (de *nous*, les deux, celles qui sommes allées à la boutique) qui enchaîne le début de la marche du discours se brise à la fin en un *je* <—> *tu*, scindés, lorsque *je* voit le cœur de *tu* comme une pierre, dans la boîte où toutes deux s'étaient mises. Voir implique, ainsi, une prise de distance même dans l'étroitesse et la fermeture de l'espace, l'établissement d'un point de vue, la source, la visée et la saisie : *je* voit depuis l'extérieur de la boîte, *tu* regarde depuis l'intérieur de la boîte.

En ce qui concerne le niveau narratif, on peut observer que cette structure de base prépare et produit une inversion d'un programme de quête et d'un programme de dépouillement, de détachement qui prépare finalement à un programme de perte.

En accord avec les résultats de l'analyse, un premier programme narratif se pose avec un objet de valeur désiré qui est de l'ordre du pragmatique : acheter des vêtements. L'obtention de cette valeur est diluée, elle perd de l'importance et tous les objets de cet ordre sont jetés hors du sujet. Cependant, face à tous les objets nommés, ce premier objet désiré est le seul qui est qualifié : gai et de couleur vive, de manière qu'il comporte une autre valeur supplémentaire (composée de deux intensités avec une charge positive : l'intensité d'un état d'âme et l'intensité affective impliquée dans la couleur tonique) mais également qui se perd. Ce qui reste est ce qui adviendra, la vérité nue et l'accomplissement de la loi : *puis ton cœur comme une pierre...* comme une réalité absolue, sans opposition, *fatal* (« ... parce que le rythme a quelque chose de fatal... », *op. cit.*, n. 1), net et sans la faiblesse de la coquetterie, sans la plasticité et la dynamisme des formes. La nudité, qui est ce qui reste, se manifeste dans la boutique, l'espace banal du quotidien ; espace qui, malgré cette banalité, montre son immanence. La forme de vie ainsi constituée était d'alternance, entre l'éclat de *tu / elle* et l'ombre de *je*. Privée de son alter ego, *je* est resté sans une forme possible à partir de laquelle on peut visualiser son identité présente, du moins à partir de l'énoncé. Mais seule l'empreinte du poème semble viser le surgissement d'une autre valeur, qui provient peut-être d'une logique concessive face aux faits : ... bien que cette forme de vie soit perdue... me voici, *je* dis que...

## RÉFÉRENCES

- Andruetto M. T., 2001, « Desnuda en la tienda », *Kodak*, Córdoba, Argos.
- Fontanille J., 1989, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Fontanille J. et Zilberberg C. 1998, *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- Greimas A.J., Fontanille J. *et al.*, (1993-1995) 1997, *RSSI*, vol. 13, n<sup>os</sup> 1-2, dossier « Les formes de vie », Université de Québec à Montréal, 1993 ; *Morphé 13/14*, 1995-1996 ; dossier « Formas de vida », trad. R. Dorra et L. Ruiz Moreno, Puebla, BUAP.
- Zilberberg C., 1981, *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, John Benjamins.
- Zilberberg C., 1985, *L'Essor du poème, Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.
- Zilberberg C., 1986-1987, « "Larme" d'Arthur Rimbaud I et II », in *Actes Sémiotiques 8 et 9*.
- Zilberberg C., 1988, *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF.
- Zilberberg C., 1999a, « Sémiotique de la douceur », *Tópicos del Seminario 2*, Puebla, BUAP.
- Zilberberg C., 1999b, *Semiótica tensiva y formas de vida*, Puebla, BUAP.
- Zilberberg C., 2000, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, trad. de D. Blanco, Lima, Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Zilberberg C., 2001, « De l'affect à la valeur », in Castellana M. (éd.), *Texte et valeur*, Paris, L'Harmattan : 43-78.
- Zilberberg C., 2002a, "Valores semióticos y valores pictóricos", *Tópicos del Seminario 8*, Puebla, BUAP.
- Zilberberg C., 2002b, « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70*, : 111-143 (version espagnole : *Escritos 27*, traduction de R. Flores Ortiz, Puebla, BUAP, 2003).
- Zilberberg C., 2007, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2001.
- Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1983.



## ÉLOGE DU LÉGER

Luiz TATIT et Ivã Carlos LOPES

## 1. LA LÉGÈRETÉ

L'habitude est désormais prise de dire qu'au Brésil, les plus graves problèmes sont traités par les chansons de « variétés ». Les paroles négligeraient-elles de développer leurs sujets, les mélodies s'occupent de les approfondir, ne serait-ce qu'au plan émotionnel, si bien que l'absence de réponse définitive – dont, à en croire les philosophes, il est permis de se méfier – se trouve généralement compensée par une reformulation plus précise des questions.

En 1959, à la demande du réalisateur français Marcel Camus qui les invitait à créer la bande-son du film *Orfeu Negro*, Tom Jobim et Vinicius de Moraes ont composé à partir de son scénario, signé Jacques Viot et Marcel Camus, une chanson entièrement consacrée au thème du bonheur. À grand renfort d'appels téléphoniques, Jobim (habitant à Rio) et Moraes (poursuivant alors à Montevideo sa carrière de diplomate) en sont venus à conclure une samba intitulée *A Felicidade*, « Le Bonheur », où cette question était soigneusement scrutée sur la base d'un élément médiateur, le concept de *légèreté*.

Au début du texte, l'idée de « bonheur » est présentée d'emblée en opposition frontale avec le sentiment de « tristesse », au sein de ce que Claude Zilberberg appelle (voir p. 116 de son « Précis de grammaire tensive ») la *sous-dimension temporelle* : « La tristesse n'a pas de fin / Le bonheur si ». L'infinitude de la tristesse en fait le terme extensif (Hjelmslev) d'une telle relation, soit celui qui remplit l'ensemble du champ de cet état affectif, à l'exception de la petite enclave – autrement dit, de la période éphémère – réservée à son pendant affectif, le bonheur. À travers une telle image de la permanence implacable de la tristesse sur l'axe de la temporalité, Vinicius de Moraes, l'auteur des paroles, assigne au bonheur un destin inéluctable : à peine touche-t-il à

son acmé que déjà il s'infléchit vers la tristesse disséminée sur toutes les autres phases de la durée.

Depuis lors est mis en place le lien conceptuel reconnu par l'auteur entre le bonheur et la légèreté. Ces deux notions sont données pareillement comme le terme intensif de leurs univers sémantiques respectifs. En ce qui concerne le *poids*, on présuppose la généralité de la force exercée par l'attraction gravitationnelle, motivant comme une attente intuitive selon laquelle tout ce qui s'élève tend dès que possible à retomber sur la surface terrestre. À ce titre, construire la légèreté revient à suspendre pour un temps le poids d'un corps quelconque afin de le soustraire à l'action de la pesanteur. Néanmoins, étant donné la pression incontournable de cette force dans le monde dit « réel » et surtout dans notre imaginaire, les conditions idéales seraient-elles réunies pour l'existence d'un élément léger, cette existence n'en porterait pas moins le sceau de sa fin imminente. La loi de la gravitation se trouve ainsi posée en menace permanente vis-à-vis de l'élément léger. C'est une telle base physique qui fonde le sens figuré de *léger* dans des expressions comme « sommeil léger » (celui qui peut s'interrompre à tout moment).

Le deuxième segment des paroles de notre chanson décrit à la lettre cet aspect de la légèreté :

*Le bonheur, c'est comme la plume  
Que le vent emporte en l'air  
Elle s'envole si légère  
Pourtant sa vie est brève  
Il lui faut du vent sans cesse*

Même s'il ne fait la moindre allusion à l'univers hjelmslevien, Italo Calvino, lorsqu'il se penche sur le concept de légèreté dans son célèbre essai *Leçons américaines*<sup>1</sup>, envisage de même ce concept comme un terme intensif. En se référant à l'ensemble de sa production littéraire, l'auteur déclare :

Le plus souvent, mon intervention s'est traduite par une soustraction de poids ; je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités ; je me suis efforcé, surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et au langage. (*ibid.* : 19)

Et Calvino d'évoquer la fonction existentielle de la littérature, manifestée par « la recherche de la légèreté comme réaction à la pesanteur du vivre » (*ibid.* : 54). Les écrivains ont été nombreux, comme il nous le rappelle, à avancer leurs points de vue sur la légèreté, souvent en présupposant une certaine tendance de la « réalité » à faire en sorte que les choses en viennent à prendre du poids et qu'elles quittent par

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Leçons Américaine. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001 : 19-58.

voie de conséquence cet état en principe délicat. C'est ce qui ressort de son commentaire sur le roman bien connu de Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* :

Le roman nous montre comment, dans la vie, tout ce que nous choisissons et apprécions pour sa légèreté se révèle bientôt d'une insupportable pesanteur. (*ibid.* : 25)

Cependant, puisque Calvino fait au fond l'éloge de la légèreté, la démarcation de son espace tensif devient décisive compte tenu de la présupposition nécessaire à la reconnaissance des vertus de ce concept vis-à-vis de son terme extensif. Autrement dit, la légèreté présuppose la force du poids, celle-là même qu'engendre la gravitation :

[...] si nous trouvons frappante l'idée d'un monde constitué d'atomes sans poids, c'est parce que nous avons l'expérience du poids des choses ; de même, il nous serait impossible d'admirer la légèreté du langage si nous ne savions admirer aussi le langage qui pèse. (*ibid.* : 37)

La précarité du léger n'est pourtant pas sans appeler une contrepartie, à savoir l'aisance. Aussi longtemps que dure sa légèreté, un corps s'avère capable de bouger avec une facilité remarquable, tel un danseur qualifié de « léger », ce qui lui permettra d'atteindre le sommet de sa performance ou, en tout cas, de sa présence dans l'interaction avec les valeurs recherchées. Lorsqu'il dit, dans la strophe citée, « Elle s'envole si légère », Vinicius de Moraes met en relief cette isotopie de *l'aisance* qui accompagne *l'éphémère* ; plus loin, il conclura la description de cet instant de plénitude en inscrivant le bonheur dans un nouveau cadre de comparaison :

*Le bonheur, c'est comme la goutte  
De rosée sur un pétale de fleur  
Elle brille, tranquille,  
Ensuite, légère, elle oscille  
Et tombe comme une larme d'amour*

Cette légèreté qui amène la vigueur éclatante du bonheur, affranchie de tout obstacle immédiat (« tranquille »), c'est celle-là même qui entraînera l'ébranlement subséquent (« Ensuite, légère, elle oscille ») et la ruine de l'apogée entraperçu l'espace d'un instant.

Partie intégrante de l'essai de Calvino, cette isotopie de l'aisance y figure comme la raison principale du choix de la légèreté en tant que composante essentielle d'un heureux démarrage escompté pour le nouveau millénaire alors imminent. L'auteur nous rappelle que déjà le poète Giacomo Leopardi opposait la légèreté au « poids de la vie » afin de mieux rendre compte de l'idée de bonheur :

Leopardi traduit le bonheur inaccessible en images de légèreté : tels les oiseaux, une voix de femme chantant à la fenêtre, la transparence de l'air, et surtout la lune. (*ibid.* : 50)

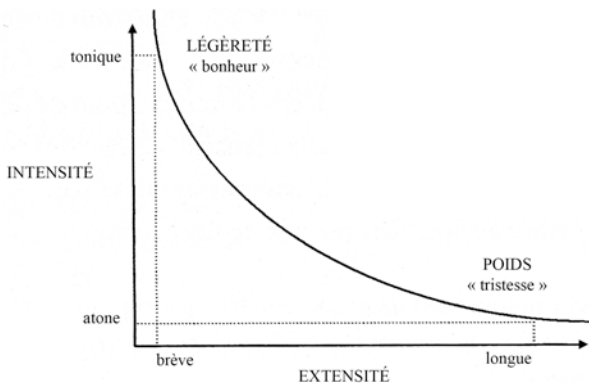
Cependant l'exemple le plus frappant de l'efficacité de la légèreté reste pour Calvino la façon dont, dans un récit du *Décameron* de Boccace (VI, 9), le philosophe Guido Cavalcanti réussit à se soustraire au harcèlement d'une bande de jeunes cavaliers qui, importuns, s'avisent de le défier un jour qu'il se promène, absorbé dans de profondes pensées, parmi les tombes qui entourent l'église de San Giovanni à Florence. Non seulement il réprimande verbalement ceux qui le traquent mais en outre Cavalcanti trouve le moyen de s'échapper ; grâce à sa légèreté, il s'élance au-delà de la zone circonscrite par les chevaux. Donnons la parole à Boccace :

Prenant alors appui sur l'un des tombeaux, qui étaient fort élevés, en homme doué d'une grande légèreté il fit un bond, retomba de l'autre côté et put ainsi leur fausser compagnie. (*ibid.* : 32)

Et Calvino de conclure par la remarque suivante :

Si je voulais choisir un symbole votif pour saluer le nouveau millénaire, je choiserais celui-ci : le bond agile et imprévu du poète-philosophe qui prend appui sur la pesanteur du monde, démontrant que sa gravité détient le secret de la légèreté – alors que ce qui passe aux yeux de beaucoup pour la vitalité d'une époque bruyante, agressive, piaffante et vrombissante appartient aussi sûrement au règne de la mort qu'un cimetière d'automobiles rouillées. (*ibid.* : 32-33)

Dès lors, ces deux expressions de la légèreté, celle qui, à la faveur de l'aisance, brille d'un plein éclat tant qu'elle peut persister, de même que celle, fugitive, s'acheminant inéluctablement vers la pesanteur du monde « réel », composent dans sa délicatesse cet état particulier de bonheur. On en représentera l'inscription dans le champ tensif par la tonalisation (éclat) et l'accélération (elle s'envole si légère) sur l'axe de l'intensité, et par la brève durée sur l'axe de l'extensité. En raison inverse, couvrant toutes les zones exclues par la légèreté, se trouve la pesanteur opaque – partant, atone – de la tristesse avec son existence éternelle.



De tels critères ainsi posés sous-tendront désormais nos propos sur les paroles, la mélodie et leur interaction réciproque dans la chanson de Tom Jobim et Vinicius de Moraes.

## 2. AU SUJET DES PAROLES

Pour la commodité des renvois, nous donnons ci-dessous le texte original de Vinicius de Moraes, suivi d'une traduction libre :

### « A Felicidade »

Tom Jobim / Vinicius de Moraes

- |                |    |   |
|----------------|----|---|
|                | 1  | <i>Tristeza não tem fim</i>                   |
| Refrão         | 2  | <i>Felicidade sim</i>                         |
|                | 3  | <i>A felicidade é como a pluma</i>            |
|                | 4  | <i>Que o vento vai levando pelo ar</i>        |
| A <sub>1</sub> | 5  | <i>Voa tão leve</i>                           |
|                | 6  | <i>Mas tem a vida breve</i>                   |
|                | 7  | <i>Precisa que haja vento sem parar</i>       |
|                | 8  | <i>A felicidade do pobre parece</i>           |
|                | 9  | <i>A grande ilusão do carnaval</i>            |
|                | 10 | <i>A gente trabalha o ano inteiro</i>         |
| B <sub>1</sub> | 11 | <i>Por um momento de sonho</i>                |
|                | 12 | <i>Pra fazer a fantasia</i>                   |
|                | 13 | <i>De rei ou de pirata ou jardineira</i>      |
|                | 14 | <i>Pra tudo se acabar na quarta-feira</i>     |
|                | 15 | <i>Tristeza não tem fim</i>                   |
| Refrão         | 16 | <i>Felicidade sim</i>                         |
|                | 17 | <i>A felicidade é como a gota</i>             |
|                | 18 | <i>De orvalho numa pétala de flor</i>         |
| A <sub>2</sub> | 19 | <i>Brilha tranqüila</i>                       |
|                | 20 | <i>Depois de leve oscila</i>                  |
|                | 21 | <i>E cai como uma lágrima de amor</i>         |
|                | 22 | <i>A minha felicidade está sonhando</i>       |
|                | 23 | <i>Nos olhos da minha namorada</i>            |
|                | 24 | <i>É como esta noite, passando, passando,</i> |
| B <sub>2</sub> | 25 | <i>Em busca da madrugada</i>                  |
|                | 26 | <i>Falem baixo, por favor,</i>                |
|                | 27 | <i>Pra que ela acorde alegre como o dia</i>   |
|                | 28 | <i>Oferecendo beijos de amor</i>              |

## « Le Bonheur »

Tom Jobim / Vinicius de Moraes

- Refrain 1 *La tristesse n'a pas de fin*  
 2 *Le bonheur si*
- 3 *Le bonheur, c'est comme la plume*  
 4 *Que le vent emporte en l'air*
- A<sub>1</sub> 5 *Elle s'envole si légère*  
 6 *Pourtant sa vie est brève*  
 7 *Il lui faut du vent sans cesse*
- 8 *Le bonheur du pauvre rappelle*  
 9 *La grande illusion du carnaval*  
 10 *On travaille tout au long de l'année*
- B<sub>1</sub> 11 *Pour avoir un moment de rêve*  
 12 *Et pour faire son déguisement*  
 13 *De roi, de pirate ou de jardinière*  
 14 *Et tout est terminé le mercredi*
- Refrain 15 *La tristesse n'a pas de fin*  
 16 *Le bonheur si*
- 17 *Le bonheur, c'est comme la goutte*  
 18 *De rosée sur un pétale de fleur*
- A<sub>2</sub> 19 *Elle brille, tranquille,*  
 20 *Ensuite, légère, elle oscille*  
 21 *Et tombe comme une larme d'amour*
- 22 *Mon bonheur à moi, il rêve*  
 23 *Dans les yeux de mon amie*  
 24 *On dirait cette nuit s'enfuyant, s'enfuyant*
- B<sub>2</sub> 25 *En quête du petit matin*  
 26 *Parlez doucement, je vous en prie,*  
 27 *Pour qu'à son réveil, joyeuse comme le jour,*  
 28 *Elle m'offre ses baisers d'amour*

Vinicius de Moraes se plaisait à réfléchir sur les durées, sur la persistance possible d'un état de choses en rapport avec telle ou telle dominante affective ; il en a fait le sujet de nombreuses œuvres – poèmes et chansons confondus. Dans la composition qui nous occupe, la confrontation d'un bonheur léger avec une tristesse grave se précise de proche en proche dans la succession des figures qui lui prêtent une concrétisation à travers plusieurs types de définitions.

Eu égard au degré de généralité de ces définitions, le passage de la strophe A<sub>1</sub> à la strophe B<sub>1</sub> résonne dans la transition de la strophe A<sub>2</sub> à

la strophe B<sub>2</sub>. Il s'agit en effet, dans les deux cas, d'une définition du bonheur par comparaison dans les strophes A, puis par illustration d'un genre plus spécifique de bonheur dans les strophes B.

Dans A<sub>1</sub>, le bonheur est comparé à « la plume / que le vent emporte en l'air ». Le rapprochement s'établit sur la base de certains traits partagés par le bonheur et par la plume : légères, elles ont l'une comme l'autre la vie brève. Ce point fait écho, au passage, à l'aphorisme bien connu d'Hippocrate : « La vie est brève, l'art est long, l'occasion fugitive, l'expérience incertaine, le jugement difficile ». Un bonheur *volatil*, c'est-à-dire, capable de voler, mais pas pour longtemps. Notons en outre qu'un tel bonheur nécessite une force extérieure, le vent, agissant sur la plume pour assurer son vol fragile. Nous voici en présence des rapports actantiels qui sous-tendent tout récit : incarnation figurative de l'idée abstraite du bonheur, la plume y est investie du rôle actantiel de sujet sur lequel s'exerce l'action du vent. Celui-ci figurativise, quant à lui, le rôle de destinataire, soit cet autre sujet qui pousse le premier à faire ou à ne pas faire quelque chose. Il apparaîtra dans la suite de l'analyse que la dépendance entre sujet et destinataire ici décelée revient à plusieurs reprises tout au long de la composition.

À l'instar de la strophe A<sub>1</sub>, la strophe A<sub>2</sub> définit le bonheur en le rapprochant d'un élément concret du monde naturel : là la plume emportée par le vent, ici la « goutte de rosée sur un pétale de fleur ». Terme comparé, le bonheur s'y voit assigner les attributs de son terme comparant la goutte de rosée, laquelle « brille, tranquille ». Pareille image renvoie irrésistiblement à l'esthétique classique, avec son goût prononcé pour la placidité de la contemplation et son souci de la préservation d'un bien-être durable. Mais ces deux segments de la chanson se trouvent couplés en même temps par d'autres parallélismes. Déjà, sur le plan descriptif, il y a cette « chute » de la plume ou de la goutte de rosée, susceptible de mettre fin à l'état euphorique. De plus, dans sa structure linguistique de surface, chacune des deux strophes comporte également trois phrases étalées le long de ses cinq vers selon un schéma 2 + 2 + 1 ; ici comme là, le vers médian affiche la même tournure avec son adjectif à fonction adverbiale, « Elle s'envole si *légère* » (v. 5) et « Elle brille, *tranquille* » (v. 19), faisant ainsi ressortir deux valeurs majeures investies dans les définitions comparatives du bonheur.

De même qu'en A<sub>1</sub>, la figure matérialisant ici le bonheur – la goutte de rosée – reçoit l'action d'une force venant de l'extérieur, mais interprétable dans ce dernier cas comme un anti-sujet : la force de la gravitation, responsable de l'oscillation et finalement de la chute de ce sujet narratif incarné par la goutte. En d'autres termes, si le

sujet-plume dans A<sub>1</sub> obéissait à l'action d'un destinataire assurant la continuité de son programme (voler), dans A<sub>2</sub> le sujet-goutte de rosée se trouve aux prises avec un anti-sujet qui, cette fois-ci, vient au contraire mettre un terme à son programme (briller tranquillement). Or, avoir une fin ou ne pas en avoir, telle est bien la question qui établit la dépendance du bonheur et de la tristesse, ainsi que le dit le refrain, qui ne sera pas démenti par les autres segments de la chanson.

Il convient de noter, parmi les facteurs de la congruence des strophes en question, la scénographie des figures élues pour mieux concrétiser le bonheur. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui fait figure de « sujet », c'est-à-dire le « héros » de ces micro-récits, c'est un objet de petite dimension – conformément à sa brièveté dans la sous-dimension de la durée –, mis en scène contre la toile de fond d'un autre représentant du monde naturel lui servant de support ; il en est ainsi du vent dans A<sub>1</sub> et, de même, du pétale de fleur dans A<sub>2</sub>. Un peu comme si, chacun à son tour, le vent et le pétale étaient là tout exprès pour nous dire « Voilà ! », tous les deux guidant notre attention vers le frêle corpuscule à admirer. À travers un tel aménagement de la scène, Vinicius de Moraes fait de ces deux strophes A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub> les passages les plus résolument *visuels* de son texte, faisant contraste avec la tendance plutôt narrative des strophes complémentaires ici désignées B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub>. Au demeurant, alors que la plume prête au bonheur un mouvement aérien, la goutte de rosée est quant à elle une figure statique, suspendue certes, mais sur un support terrestre (le pétale de fleur) jusqu'à ce qu'elle en vienne à osciller et à chuter, perdant par là même l'éclat qui faisait son prix. Si le premier bonheur était tributaire de la continuation du mouvement, le deuxième relève de la permanence dans la situation de repos ; en tout état de cause, l'un comme l'autre opposent leur résistance aux forces « gravitationnelles » rattachées à la tristesse. C'est précisément cette scénographie mise en œuvre par l'énonciateur qui accorde à nos deux figures une telle exemplarité. Infimes particules noyées au milieu de leurs semblables, la plume et la goutte auraient été en principe toutes désignées pour ne pas se faire remarquer. La démarche *élective* de l'énonciateur renverse ce scénario prévisible, grâce à des opérations de zoom qui érigent les deux corpuscules en pivots figuratifs.

Tout comme les strophes A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub>, les strophes B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub> sont liées par un certain nombre de propriétés comparables, à commencer bien entendu par la reprise du même dessin mélodique sous-jacent. Des « bonheurs » plus spécifiques y font leur apparition, à savoir, *le bonheur du pauvre* dans B<sub>1</sub> et *mon bonheur* dans B<sub>2</sub> ; de ce point de vue, la chanson montre un agencement symétrique en deux grandes moitiés débutant par le refrain, soit :



refrain / A<sub>1</sub> / B<sub>1</sub>refrain / A<sub>2</sub> / B<sub>2</sub>

Chacune de ces deux moitiés mène d'une définition plus générale et abstraite – *bonheur*, sans article, au refrain – à une illustration plus ponctuelle, en passant par les strophes intermédiaires A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub>, où le bonheur se voit assigner des traits concrets par le rapprochement avec des figures ressortissant de la nature.

Analysées sous cet angle, les strophes homologues A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub> d'une part, B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub> de l'autre, trahissent une progression à l'intérieur de chaque couple. En ce qui concerne les strophes comparatives A<sub>1</sub> et A<sub>2</sub>, le rapprochement présent dans la première d'entre elles se trouve redoublé dans la deuxième par l'ajout d'une nouvelle comparaison ; terme comparant des vers 17 et 18, la goutte de rosée devient le terme comparé du vers 21, « Et tombe comme une larme d'amour », où elle se voit incorporer une nuance de tristesse inconnue jusque-là. Pour ce qui est des strophes « illustratives » B<sub>1</sub> et B<sub>2</sub>, la progression en cause réside dans la transition du « bonheur du pauvre » faisant l'objet de la première – un certain bonheur donc, forcément plus étroit que le bonheur tout court mentionné au refrain – vers ce « mon bonheur à moi » tout à fait particulier dont s'occupe le segment B<sub>2</sub> où l'ensemble du texte est couronné de la mise en scène du couple d'amants et de cette interpellation directe aux auditeurs qui intervient au vers 26, « Parlez doucement, je vous en prie ». Une telle interpellation vient jeter sur la scène énonciative une lumière nettement plus forte que celle du vers 10 (« On travaille tout au long de l'année ») où elle était annoncée mais sans cette intensité qui distinguera la strophe finale.

Ce même geste de rapprochement des instances de l'énonciation qui culmine dans la dernière strophe est signalé dans la composante linguistique par les verbes qui cessent enfin de traduire des « vérités éternelles » pour prendre des valeurs plus « situées ». Car au fil de la chanson se déploient depuis le début des verbes au présent gnomique, fixant des états de choses éternels, d'où un effet de suspension du temps : « Le bonheur, *c'est* comme... », « Le bonheur du pauvre *rap-pelle*... », etc. Il en sera ainsi jusqu'à l'irruption de ce bonheur particulier, « Mon bonheur à moi » (v. 22), qui « rêve » dans un *ici/maintenant*, suivi de cette nuit « s'enfuyant » (v. 24) ; il s'agit dans le texte original en portugais de deux gérondifs soulignant après tout le temps qui s'écoule et que nous proposons d'interpréter comme le temps où se situe le narrateur, *ici* partagé entre un actant de l'énoncé d'une part et un actant de l'énonciation de l'autre. Ce dernier peut pour finir se déprendre de cette distance préservée par les verbes intemporels pour nous jeter en plein dans l'événement esthétique maté-

rialisé par le sommeil de sa bien-aimée. On rejoint là le fragment à proprement parler le plus narrativisé de toute la chanson ; se décidant finalement à couler, le temps y ouvre la perspective d'un avenir immédiat où se réveillera la femme endormie. Nous voici renvoyés en arrière à la strophe homologue B<sub>1</sub>, où il était question comme à présent d'un rêve fugace, là le rêve collectif représenté par la « grande illusion » du carnaval, ici le rêve particulier de la dormeuse qui pourrait à tout instant se réveiller. Cette scène nous renvoie de même, grâce à l'image de la nuit qui s'achemine vers le petit matin, à la « goutte de rosée » du segment précédent, A<sub>2</sub>, la rosée symbolisant la transition de la nuit vers le jour.

Ceci nous apporte une idée de la structuration globale de ce texte. Le mouvement d'ensemble vers une particularisation toujours accrue de l'idée du « bonheur » – d'autant plus proche des sujets de l'énonciation que se déroulent les paroles – trouve sa contrepartie à petite échelle lorsque nous observons, au sein de chaque strophe, l'évolution de la mélodie qui, procédant par degrés conjoints au départ, finit par élargir de plus en plus ses intervalles. Mouvement qui se réitère dans toutes les strophes à l'exception du refrain où cette chanson met en vis-à-vis, on dirait presque de façon didactique, les deux démarches mélodiques en confrontation, dont l'une porte les paroles sur la tristesse (les sauts d'intervalle) et l'autre soutient la prédication du bonheur (les degrés conjoints). Toujours dans le refrain, la permanence de la tristesse (terme extensif de la relation) se fait sentir du reste par la base harmonique ; celle-ci prolonge en effet un même accord en sous-bassement du vers « La tristesse n'a pas de fin » et ne s'autorisera à bouger qu'au vers suivant, évocation du bonheur (terme intensif, c'est-à-dire transitoire, de la relation) qui se détache sur le fond d'une harmonie changeante.

### 3. AU SUJET DE LA MÉLODIE

Conçue comme une *samba-canção* (à la lettre, « samba-chanson », genre qui présente sous une version ralentie la structure rythmique de la samba), la mélodie de la composition en cause est éminemment passionnelle du moment qu'elle fait un usage très large de toutes les zones de son champ de tessiture et que par ailleurs elle parcourt ces chemins d'une ligne intonative assez mesurée, au fil de laquelle se multiplient les notes à longue durée propres à l'expression plaintive du chant.

Afin de nous faire une idée de l'ampleur caractérisant dans cette mélodie l'exploitation des différents étages de la tessiture, il n'est que de comparer les hauteurs mélodiques par lesquelles débute les trois

grands morceaux dont elle est formée<sup>2</sup> (Fig. 1) :

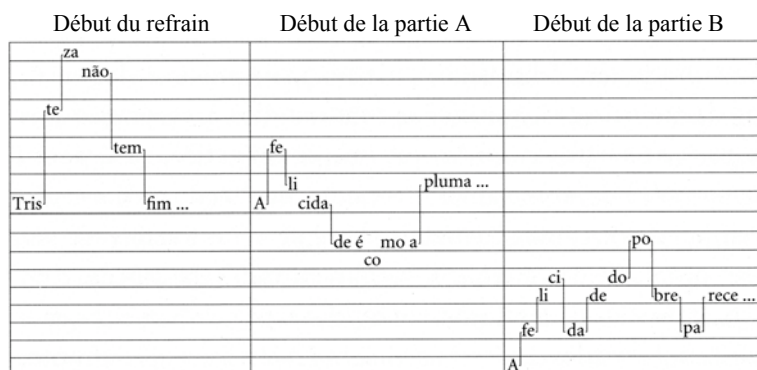


Fig. 1 : Débuts

Si les notes du refrain se déploient dans le registre aigu, celles du début des parties A et B se situent respectivement dans les registres moyen et grave. Autant d'indices d'une trajectoire mélodique à forte expansion « verticale » qui peut se passer des redoublements thématiques – autrement dit, des répétitions à la file de motifs – si couramment observés dans la chanson de consommation. En l'absence des identités thématiques induites par la répétition continue, il n'est guère de suggestion de conjonction entre actants du côté des paroles non plus. Voilà qui ouvre donc la voie aux passions fondées sur le sentiment du manque, ce qu'indique la mélodie par un parcours (vertical) de lente recherche d'elle-même.

Dans un tel cadre de grande expansion passionnelle ressortent deux modes de distribution – par des écarts plus importants (sauts d'intervalle) ou par degrés conjoints – des notes le long du champ de tessiture, lesquels correspondent d'emblée à différentes *tempi*. À l'intérieur d'un contexte musical au *tempo* lent, les sauts d'intervalle accélèrent la courbe mélodique puisqu'ils brûlent les étapes ; ils traduisent de ce fait une certaine impatience du sujet (souvent personifié par le chanteur) à accomplir au plus vite la ligne du chant. Le mouvement par degrés conjoints, lui, ajoute à la conduite consécutive de base par la création d'une prévisibilité scalaire qui rétablit de proche en proche la continuité du parcours. On est fondé à dire dans ce dernier cas que la quête mélodique suit un rythme tranquille, sans se précipiter, une telle démarche suggérant, dans le morceau examiné, une association immédiate avec l'image légère de la goutte de rosée

2 Dans les diagrammes qui suivent, les interlignes correspondent aux demi-tons proposés par la mélodie, de telle sorte que l'écart entre les deux lignes extrêmes représente l'ensemble de l'ambitus de la chanson.

qui, elle aussi, « brille tranquille ». Ces deux caractéristiques mélodiques sont opposées dès la première exécution du refrain où elles établissent tout de suite une synchronisation des tensions mélodiques avec le contenu des paroles. Les sauts d'intervalle se retrouvent attachés au vers *Tristeza não tem fim*, « La tristesse n'a pas de fin », et les valeurs dysphoriques présentes sur les deux faces (l'impatience mélodique et l'idée même de la tristesse éternelle) assurent une opposition frontale vis-à-vis de la modulation graduelle qui recouvre le vers suivant, *Felicidade sim*, « Le bonheur si ». Dans ce dernier segment intonatif, non seulement les intervalles se rétrécissent de façon notable, mais en outre les pics de durée mélodique dessinent une progression descendante par degrés (cf. les syllabes entourées dans la figure 2).

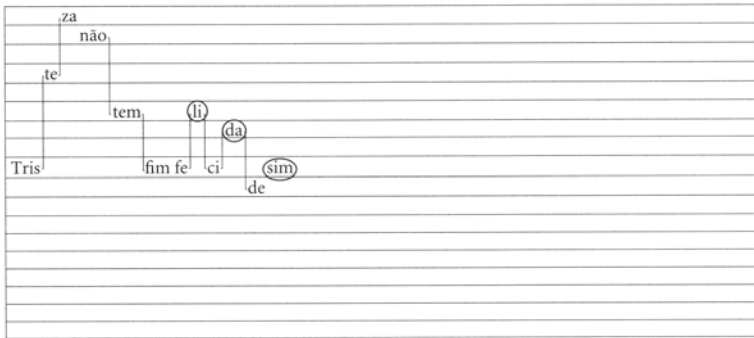


Fig. 2 : Refrain

Un tel synchronisme des inflexions mélodiques avec les contenus qui y ont trait dans les paroles, quoique courant, ne constitue pas pour autant, loin s'en faut, la seule façon d'engendrer une compatibilité entre les deux composantes de la chanson. Souvent les sauts effectués dans la mélodie anticipent des tensions passionnelles dont la teneur ne sera dévoilée par les paroles que dans un autre morceau de la composition. Il arrive même que de telles tensions soient passées sous silence du côté des paroles, où elles resteront à l'état de sous-entendus. De toute façon, si synchronisation il y a, l'effet de communion du contour mélodique et des données linguistiques en devient d'autant plus éloquent, si bien qu'il en vient à jouer un rôle singulier dans l'œuvre, comme en témoigne notre exemple.

En identifiant les sauts d'intervalle (sommets de la modulation passionnelle) avec la tristesse d'une part, et les gradations (version adoucie de cette même modulation) avec le bonheur, d'autre part, les énonciateurs confèrent du « poids » au mouvement mélodique : plus l'écart entre les notes se creuse, plus s'accroît le poids se soldant selon les

paroles en quelque chose comme un destin inéluctable sur lequel débouchent toutes les séquences émises par la voix ; à l'inverse, les notes se resserrant en degrés conjoints et la gradation devenant plus nette, la légèreté et l'aisance des motifs en seront d'autant plus sensibles, quitte à s'en retrouver, en revanche, d'autant plus éphémères.

Dès lors « Le Bonheur » affiche dans son refrain un paradigme comprenant d'une manière synthétique les deux conduites mélodiques extrêmes à l'œuvre dans cette chanson ; il reviendra aux parties restantes de déployer les formes de la transition de l'une à l'autre. Afin de laisser transparaître la légèreté propre au bonheur et sa tendance à aboutir à la lourdeur de la tristesse, les deux morceaux débutent par des motifs ondulants en degrés conjoints qui s'ouvrent peu à peu à mesure que leurs notes acquièrent plus d'écart (ou de poids) entre elles, jusqu'à ce qu'elles couvrent un large champ de tessiture. Envisageons à présent la première séquence de la partie A :

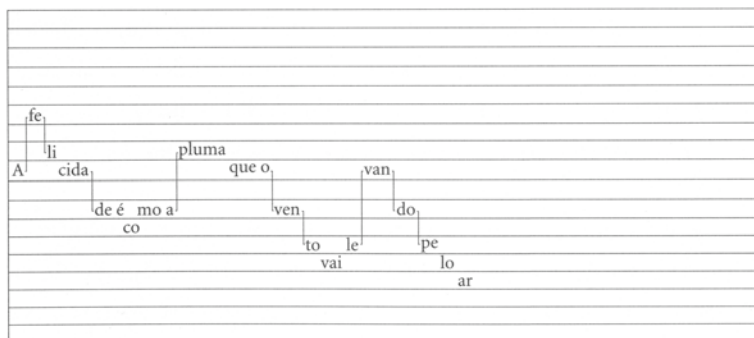


Fig. 3 : 1<sup>re</sup> séquence de A<sub>1</sub>

Les mouvements sinueux de la mélodie suivent une progression scalaire, avec des écarts d'un demi-ton ou deux et en admettant à l'occasion des insertions transitoires de trois demi-tons. Ce n'est que vers la fin de la séquence, entre les syllabes « le » et « van », qu'apparaît un intervalle de quatre demi-tons préfigurant les écarts propres à la deuxième séquence de la partie A<sub>1</sub>. La prépondérance des degrés conjoints assure la sensation d'un discours mélodique sans solution de continuité, démarche mise en rapport avec le bonheur et la légèreté dès la toute première occurrence du refrain.

Tandis que la figure de la « plume » est esquissée par les paroles avec ses traits d'*aisance* et de *fragilité*, la mélodie continue cède progressivement la place aux grands sauts d'intervalle, d'où un élargissement de l'extension passionnelle du chant. Désormais les élévations et les chutes soudaines provoqueront la suspension de la légèreté en même temps qu'un contact inévitable avec la lourdeur redoutée.

Ce passage de l'évolution continue à l'évolution discontinue est manifeste dans la deuxième séquence mélodique de la partie A<sub>1</sub> (Fig. 4). Les intervalles fléchés y représentent les principaux points de discontinuité ainsi que l'augmentation de leur dissémination jusqu'au bout de la partie A.

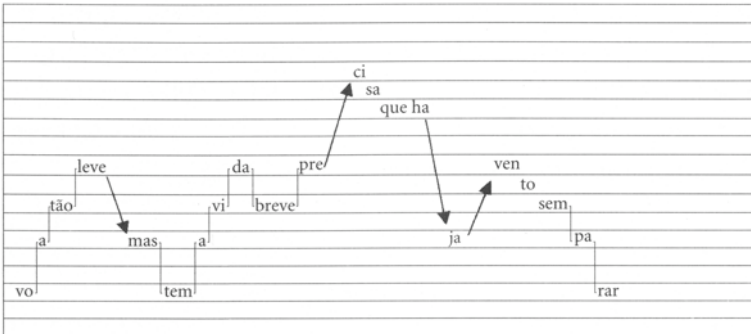


Fig. 4 : 2<sup>e</sup> séquence de A<sub>1</sub>

Venons-en maintenant à la partie B<sub>1</sub>, la plus longue et la plus étendue dans tout le champ de la tessiture. En partant cette fois-ci du registre grave, elle reproduit le même itinéraire où les modulations continues subissent çà et là la menace des sauts d'intervalle avant d'éclater dans des mouvements disjoints réfractaires aux prévisions. Ceci demande explication.

Il est aisé d'observer que la progression ondulante de la mélodie de la première séquence de B<sub>1</sub> obéit à la proximité des degrés de la gamme, avec tout au plus des intervalles de tierce dans son fragment final (Figure 5). C'est la conduite rattachée au bonheur et à la légèreté qui prévaut ici.

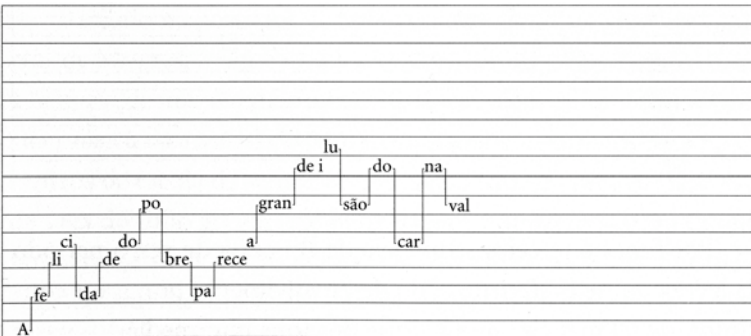


Fig. 5 : 1<sup>re</sup> séquence de B<sub>1</sub>

Les interventions des sauts deviendront plus marquées à partir de la deuxième séquence de B<sub>1</sub>, notamment aux points fléchés ci-dessous dans la figure 6. Brisant l'enchaînement fondu des courbes, ces discontinuités laissent tout de suite entrevoir le poids qui les sous-tend comme une force de la pesanteur, même si la modulation continue persiste encore un temps, dans la mélodie qui soutient la phrase *Por um momento pra fazer a fantasia*, « Pour avoir un moment de rêve et pour faire son déguisement ».

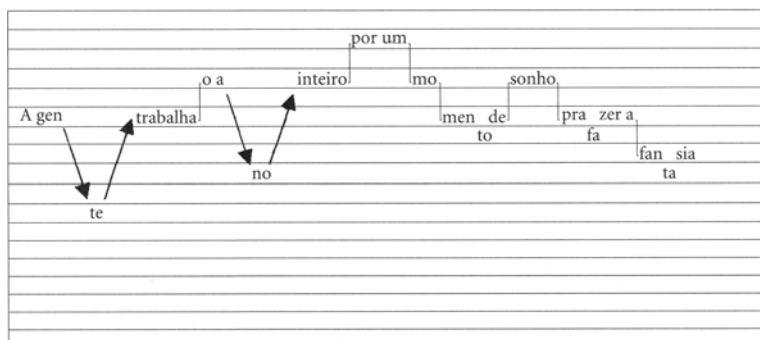


Fig. 6 : 2<sup>e</sup> séquence de B<sub>1</sub>

Dans la troisième séquence de B<sub>1</sub>, enfin, cesse définitivement la période de la légèreté ou, si l'on veut, du développement par degrés conjoints, de telle sorte que l'ellipse des tons intermédiaires y devient la règle (cf. les flèches dans la figure 7). Cet acheminement plus vif (par sauts) de la mélodie tranche avec la sérénité de la première séquence et plonge la chanson dans le format de la tristesse retenu depuis le refrain. Celle-ci, du coup, sera dorénavant sans bornes.

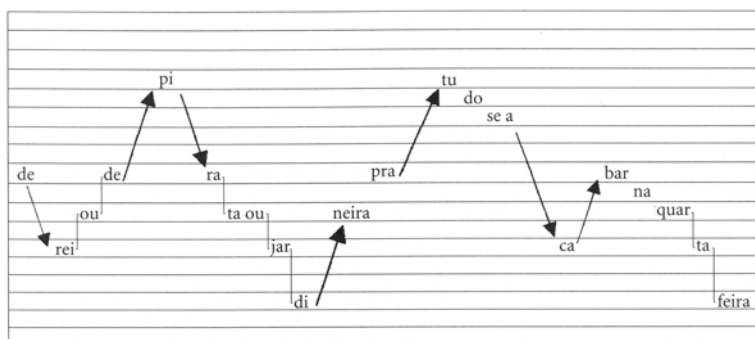


Fig. 7 : 3<sup>e</sup> séquence de B<sub>1</sub>

Tous les propos tenus jusqu'ici au sujet de la mélodie des parties A<sub>1</sub> et B<sub>1</sub> peuvent s'étendre aux parties A<sub>2</sub> et B<sub>2</sub>, les seules différences

appréciables se rapportant non pas à la composante musicale mais aux paroles que nous avons déjà eu l'occasion de commenter.

#### 4. POUR FINIR

Adaptation de la pièce de théâtre *Orfeu da Conceição* écrite par Vinicius de Moraes, le film *Orfeu Negro* raconte l'histoire d'un jeune compositeur de sambas de Rio de Janeiro dont la musique connaît un grand succès pendant le carnaval du Morne de Babylone, quartier populaire qui abrite quelques-unes des principales écoles de samba de la ville. Héritier du mythe grec, le personnage, surnommé Orphée, se trouve aux prises avec la destinée sinistre de son Eurydice à lui, que menace en permanence la présence de la Mort.

Comme il fallait s'y attendre, le film de Marcel Camus fait état du contraste entre d'un côté la légèreté du carnaval, période de fête populaire nivelant dans la danse et l'euphorie toutes les couches socio-économiques, et de l'autre le poids de la mort qui guette la vie pauvre des favelas, tantôt de façon camouflée (pendant les jours de fête), tantôt de façon affichée et constante (après les festivités). À l'exemple de son éponyme mythique, cet Orphée est doué d'une aptitude spéciale pour le chant, qu'il met à profit pour assurer d'importantes transformations au sein de sa communauté ; l'une de ces transformations concerne précisément le passage de l'existence morose caractérisant la vie quotidienne de ses pairs aux brefs moments d'extase absolue éprouvés durant le défilé carnavalesque.

Nous avons constaté que, dans la chanson « Le Bonheur », les figures de la « plume » et de la « rosée » illustrent, de pair avec les inflexions incessantes de la mélodie, l'aisance et l'éclat éphémères subsumés sous le concept de la légèreté. Envisagée dans le cadre du film en question, cette chanson comme un tout symbolise – parmi d'autres morceaux présents à ses côtés sur la bande-son – la possibilité d'un affranchissement provisoire de la fatale pesanteur qui ne manquera pas d'entraîner les habitants de la favela vers les tribulations de la vie réelle. Une telle « force de gravitation » semble bien s'incarner dans le personnage de la Mort en tenue de carnaval qui observe la fête, toujours à l'affût du meilleur instant pour passer à l'acte.

Survient alors la mort d'Eurydice suivie de celle d'Orphée, ainsi puni pour avoir essayé à tout prix de la remettre en vie. Et pourtant l'esprit d'Orphée reparaît vers la fin du film sous la forme d'un adolescent qui, à la demande d'un de ses amis, exécute sur sa guitare une mélodie visant à susciter, du haut de la colline, le lever du soleil. À ce moment précis, le jeune compositeur n'a plus qu'à retrouver la légèreté.



## PROTHÈSES, INTERFACES ET ÉNONCIATION MUSICALE

José Roberto DO CARMO JR

*L'énonciation est double : prédicative et incarnée, à un détail près, à savoir que les prothèses prodigieuses dont l'homme d'aujourd'hui dispose ont ajouté au corps restreint de l'homme d'autrefois un corps quasiment infini, sans toutefois retirer au corps restreint le privilège de dire en fin de compte, en bout de chaîne, ce qu'il en est « exactement ».*

C. Zilberberg, *Éloge de la concession*

### LA MUSICALISATION DE LA SÉMIOTIQUE

Dans les *Éléments de grammaire tensive*, Claude Zilberberg (2006) montre de quelle manière la base de la théorie sémiotique pourrait supporter un ajustement conceptuel, de façon à ménager une place à l'affectivité dans le discours théorique. Traduite en catégories continues, telles que le *tempo* et la *tonicité*, l'affectivité s'élève, dans les écrits de Zilberberg, à la condition de terme présupposé dans toute génération de sens. Cet encadrement de la question, présenté auparavant par Fontanille et Zilberberg dans *Tension et signification* gagne maintenant, avec les *Éléments*, le statut d'une grammaire du sens.

Techniquement, le procédé fondamental de l'approche tensive consiste à emprunter des catégories du plan de l'expression prosodique et musicale pour caractériser les flux tensifs déjà présents dans les strates les plus profondes du parcours génératif. De là vient que cette proposition ait parfois été appelée prosodisation ou musicalisation de la sémiotique (Fontanille & Zilberberg 1998).

Dans ce cadre, la possibilité d'appliquer les résultats de la sémiotique tensive au langage musical paraît tentante, à condition d'inverser, d'une certaine manière, le chemin suivi jusqu'ici par Zilberberg.

Si les catégories prosodiques et musicales peuvent traduire les variations affectives, la grammaire tensive ne pourrait-elle pas jeter un nouvel éclairage sur le devenir musical ? La musique ne serait-elle pas une sémiotique faite sur mesure pour tester les hypothèses zilberbergiennes ?

Le principal obstacle à cette application de la grammaire tensive est le mystère qui enveloppe encore les catégories musicales. La difficulté ici ne se rapporte pas seulement à l'inventaire de ces catégories, connues de longue date, mais, surtout, à la hiérarchie qui s'établit entre elles. La question à laquelle il faut répondre c'est : quelle fonction remplit chacune de ces catégories – durée, tempo, intensité, timbre, etc. – dans l'ensemble de l'architecture musicale ?

L'objectif de cet essai est de proposer une première approche de cette question. D'abord nous discuterons quelques prémisses que nous considérons comme fondamentales dans la description du mécanisme de l'énonciation musicale. Ensuite, nous nous pencherons sur deux interprétations du *prélude* opus 28, n° 4, en mi mineur de Frédéric Chopin, la première dans l'interprétation aujourd'hui classique de la pianiste Martha Argerich, et la seconde, suivant la lecture d'un « pianiste virtuel », le logiciel Audio Logic 4.0. Pour finir, nous verrons comment la comparaison de ces deux interprétations permet un rapprochement entre le concept zilberbergien de *phorème* et le schéma de catégories qui organisent l'énonciation dans le langage musical.

### PROTHÈSES MUSICALES

Une première donnée à considérer est le fait que les instruments musicaux constituent un *locus* privilégié de la praxis énonciative musicale. Ils offrent par conséquent les conditions permettant une investigation sur le nombre de catégories musicales, leurs termes et leurs multiples interrelations. On sait, cependant, qu'un instrument musical en soi et par lui-même n'énonce rien. Un instrument musical n'est rien que l'*instrument* d'un faire musical, et ce faire présuppose un *corps*. En d'autres termes, les instruments de musique sont des *prothèses* du sujet de l'énonciation. Comme l'a montré Fontanille (2003), l'idée sémiotiquement pertinente en jeu dans ce concept est de nature modale. En se substituant à, en étendant ou amplifiant un pouvoir-faire, la prothèse confère au corps un supplément modal devenant ainsi un « prolongement sémiotique » de ce corps. C'est dans ce sens que les instruments de musique peuvent être considérés comme des prothèses.

Un examen, même superficiel, de l'univers des prothèses musicales révèle que celles-ci peuvent avoir différentes relations avec le corps du sujet de l'énonciation. Par exemple, il y a une différence

considérable entre l'appareil phonateur humain (un *instrument-corps*) et un synthétiseur musical numérique (un *instrument-non-corps*). Dans le premier cas, le corps et la prothèse se confondent, dans le second, ils fonctionnent par l'intermédiaire d'un logiciel. Et entre ces deux extrêmes il semble y avoir un certain nombre de degrés intermédiaires. Nous traiterons cette distance relative comme une différence du *degré d'intimité* (Hjelmslev 1972) entre le corps et la prothèse, ce qui nous permettra d'élaborer un schéma général des degrés de jonction entre le corps et les prothèses musicales.

La voix humaine, le plus primitif des instruments de musique, semble être un cas unique de jonction *absolue* entre corps et prothèse. L'appareil phonateur d'un chanteur est le *synchrétisme* d'un corps et d'une prothèse, puisque l'immersion de la prothèse dans le corps est totale, au point de se confondre avec lui. De là vient que la voix est capable de traduire en sons les moindres altérations somatiques, ce qui en fait un moyen d'expression illimité du corps du sujet de l'énonciation. Les vibratos, les glissandos, les variations articulaires de tous ordres ont pour origine des gestes, c'est-à-dire des mouvements corporels que l'appareil phonateur traduit en expression sonore associée de façon connotative à des signifiés. On peut donc parler d'une *physiologie vocale* (Hjelmslev 1971), qui serait une espèce de figuration sonore du corps. C'est cette physiologie vocale qui permet de distinguer différents individus ; c'est également cette physiologie vocale qui révèle les nuances des états d'âme de ces individus à travers leur voix.

La relation entre corps et prothèse est différente dans le cas des instruments à vent et à cordes. Ici, on observe déjà une relation entre instrumentiste et instrument qui n'est que relativement intime, justement parce qu'il y a une zone d'intersection à l'intérieur de laquelle il est difficile de préciser rigoureusement où s'arrête le corps et où commence la prothèse. Le poumon, le diaphragme, la langue et les lèvres sont des parties intégrantes d'une clarinette, d'une trompette et d'un saxophone, tout autant que le sont leurs anches, leurs pistons, leurs clés et leurs tubes. Les mains et les doigts sont des parties constitutives d'un violon ou d'un violoncelle, tout comme les cordes et les crins de leur archet. Étant donné cette connexion, chaque petite modification dans l'angle ou dans la force avec laquelle l'instrumentiste empoigne le talon de l'archet d'un instrument se reflète dans le timbre produit. Et il y a de nombreuses variations possibles de position et de force. La même variabilité s'observe dans l'embouchure des instruments à vent. Dans les deux cas nous sommes en présence d'un nombre pratiquement illimité de variations physiques du corps qui se reflètent immédiatement en variations du timbre de la prothèse. Mais,

à la différence de ce qui se produit avec la voix, nous n'avons ici qu'une jonction *relative* entre corps et prothèse. Dans le cas d'un violon, par exemple, les cordes, quoique en contact direct avec le corps, conservent une relative autonomie dans la production de la sonorité finale, dans la mesure où celle-ci est déterminée par des facteurs qui échappent au contrôle du corps : cordes d'acier ou de boyau ont leur sonorité caractéristique, de même que les soies de nylon ou de crin.

Une relation plus subtile caractérise les instruments dans lesquels le contact passe par l'intermédiaire d'un type quelconque de mécanisme. Le piano est un bon exemple de ce type de prothèse. Doté d'un mécanisme des plus complexes et des plus sophistiqués, le piano est l'instrument *extensif* par excellence, car il peut se substituer fonctionnellement à n'importe quel autre instrument mélodico-harmonique, ou même à tout un ensemble orchestral. Mais la complexité du mécanisme de cet instrument finit par agir comme une interface dans la relation corps/prothèse. La principale conséquence sémiotique de cette interface est le fait que le mécanisme du piano occupe un espace entre le corps et l'élément vibrant responsable de la sonorité de l'instrument, réduisant de cette façon le degré d'intimité entre eux : dans le piano, le contact corps/instrument sert seulement à transférer l'énergie, la force du geste. De là le nom de *piano-forte*. Cette distance entre le corps et l'élément vibrant de l'instrument explique la relative « facilité » avec laquelle il est possible d'exécuter une mélodie sur cet instrument. N'importe quel individu sans entraînement musical n'a besoin que quelques minutes pour exécuter une mélodie simple au piano ; la même mélodie exigerait des mois d'entraînement pour être exécutée au violon ou à la trompette. Il y a à cela une raison bien simple : la participation du corps est beaucoup plus décisive au violon et à la trompette qu'au piano. Ceci ne vaut pas seulement pour le piano, mais, en principe, pour divers instruments à clavier (l'orgue, le clavecin, le clavicorde, etc.) dans lesquels le contact du corps avec l'élément vibrant passe par l'intermédiaire d'un mécanisme.

Finalement, il y a des prothèses musicales dans lesquelles ne se réalise aucun contact avec le corps. À cette classe appartiennent les instruments de musique basés sur un ordinateur. Ce type d'instrument est insensible au geste, puisque la connexion entre corps et prothèse passe par l'intermédiaire non plus d'un mécanisme, comme dans le cas du piano, mais par une interface *logique* dénommée MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Une interface MIDI est, en fait, un *protocole*, c'est-à-dire un ensemble d'instructions qui déterminent comment une information musicale est codifiée et traitée dans les divers éléments qui participent au processus de génération, transmis-

sion et reproduction du son (ordinateur, périphériques, synthétiseur, claviers, amplificateurs, etc.). Nous avons vu que, dans le cas des instruments traditionnels, la motricité du corps contient une information que la prothèse musicale traduit en sons. Une interface MIDI contient aussi et transmet une information (numérique) que le périphérique traduit en sons. Toutefois, il y a une différence dans la qualité de l'information transmise dans les deux cas, qualité qui constitue une valeur sémiotique. Dans les instruments traditionnels, le son trouve son origine dans un mouvement corporel ; dans les instruments basés sur un ordinateur, le son prend son origine dans un code abstrait qui a perdu son attache corporelle, s'il en a jamais eu une. Dans le premier cas, nous avons un corps actif – poumon, diaphragme, langue, lèvres et doigts – qui participe à la génération de la sonorité ; dans le second, nous avons un « corps » immobile et atrophié. Dans un instrument musical basé sur un ordinateur le corps est hypostasié dans la flèche de la souris.

La figure ci-dessous présente l'un de ces instruments virtuels, le logiciel Logic Audio 4.0, avec les premières mesures du *Prélude* op. 28 / 4, en mi mineur, de Frédéric Chopin.



Pour ce type d'instrument, l'exécution d'un morceau comprend deux étapes : (i) l'*actualisation* de l'énoncé, qui consiste en la sélection et l'insertion des notes de la partition, soit par le piano virtuel, qui se trouve à gauche du moniteur, soit en copiant et collant directement chacune des figures de durée (noire, croche, double croche, etc.) dans la grille du pentagramme ; (ii) la *réalisation* de l'énoncé, qui consiste à appuyer sur le bouton « play », et c'est alors que le morceau est exécuté selon les instructions du protocole MIDI. Dans les deux étapes de cette procédure, le corps de l'instrumentiste ne participe que par l'action de la souris. On remarquera que la « lecture » de l'œuvre est faite note par note. Les notes sont insérées une à une, et l'exécution suit le même modèle, de façon que le prélude se réduise à une *liste d'instructions* que le logiciel exécute.

#### PROTHÈSES RÉELLES ET PROTHÈSES VIRTUELLES

À partir de ces données, nous pouvons grouper les prothèses musicales en deux grandes catégories. D'une part, celles qui conservent un certain degré de jonction avec le corps propre de l'interprète : ce sont les *prothèses réelles*, comme la voix, le piano, la clarinette, le violon, etc. D'autre part, celles qui sont disjointes du corps propre : ce sont les prothèses virtuelles, comme le logiciel Logic Audio 4.0, par exemple. Ces deux catégories présentent des caractéristiques énonciatives distinctes. Une prothèse réelle apporte à l'énoncé les marques de l'instance « interprète » du sujet de l'énonciation, du simple fait qu'elle est un prolongement de ce sujet, tandis qu'une prothèse virtuelle ne peut pas le faire, puisqu'elle n'a aucun lien, direct ou indirect, avec le sujet de l'énonciation. Cela signifie que lors de la interprétation avec un piano virtuel, qu'elle soit réalisée par un musicien débutant ou par un virtuose, *les marques de l'interprète sont réduites à zéro*, créant ainsi l'effet de sens d'une *absence*<sup>1</sup>.

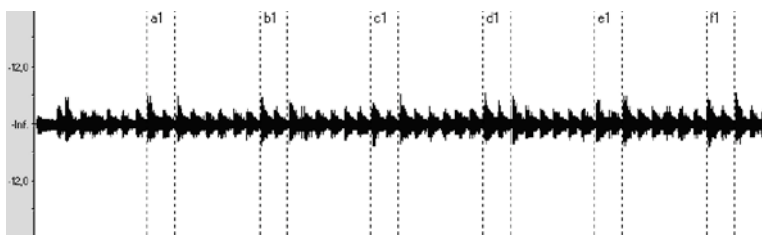
Au contraire, quand le musicien interprète une œuvre sur un instrument réel, il introduit dans cette interprétation une gestualité. Il serait peut-être même possible d'affirmer qu'une interprétation musicale n'est pas beaucoup plus qu'une gestualité particulière qui se laisse traduire en sons. Interpréter Beethoven ou Debussy équivaldrait, dans ce cas, à actualiser la gestualité de Beethoven ou de Debuss-

1 Il faut remarquer que certains logiciels peuvent être utilisés d'une manière très semblable à celle d'un instrument réel (par contre, ils seraient inutiles pour la performance musicale). Néanmoins, dans cet essai, nous nous sommes intéressés exclusivement aux fonctions minimales d'un logiciel musical. Cela veut dire que, à partir du cas limite où le logiciel musical est réduit au rôle d'un automate, nous élaborons une hypothèse qui n'a de valeur qu'heuristique et qui, au bout du compte, cherche à répondre à la question suivante : comment, d'un point de vue sémiotique, traduire les différences existant entre la performance humaine et la performance d'un automate ?

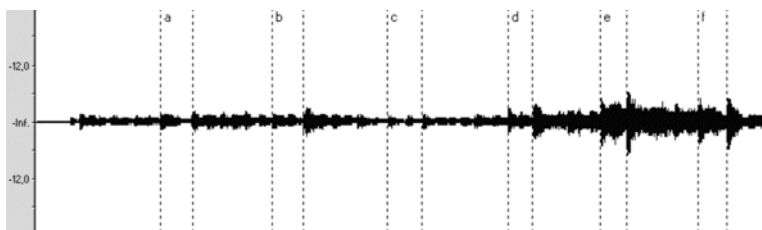
sy virtualisée dans la partition musicale, ce qui ne peut pas être fait par un instrument musical basé sur un ordinateur.

Bien qu'il soit impossible de donner des exemples concrets de ce que nous discutons ici avec un support imprimé comme celui du livre, nous pouvons nous servir de certains expédients pour surmonter cette limitation, en représentant graphiquement ce qui se produit au cours d'une interprétation musicale à l'aide de spectrogrammes. Dans un spectrogramme il est possible de représenter le tempo (la vitesse) sur l'axe horizontal et la dynamique (intensité) sur l'axe vertical. La figure ci-dessous présente le spectrogramme des 18 premières mesures du *Prélude* op. 28 / 4 de Chopin, dans l'interprétation de Logic Audio et dans celle de Martha Argerich, respectivement.

LOGIC AUDIO 4.0



MARTHA ARGERICH



Nous avons signalé par des pointillés les intervalles entre les noyaux de chacune des cellules mélodiques (temps forts) et les notes qui les précèdent immédiatement. Nous voyons que l'interprétation de Martha Argerich cherche à exploiter l'élasticité de la durée. Certains intervalles sont étirés (a, b, c, f) et d'autres concentrés (d, e), de façon que la pianiste crée un *rythme dans le rythme*. Ce modelage de la durée n'est pas aléatoire. Comme les intervalles soumis à cette déformation temporelle sont ceux qui précèdent ou qui suivent immédiatement les temps forts des mesures, l'interprète crée un effet de suspension de la transition *tension* (temps faible) —> *relâchement* (temps fort). Cette suspension valorise les cellules de la mélodie dont les

noyaux sont maintenant dilatés et crée une série de saillies sur la ligne mélodique. Cette manipulation a pour résultat une modulation du tempo, qui ralentit (*a, b, c*), accélère (*d, e*) et de nouveau ralentit (*f*). En somme le tempo de Martha Argerich est un tempo *hétérochronique*, catégorie qui admet de multiples valeurs de durée.

La lecture du logiciel Logic Audio, au contraire, obéit strictement à la division de temps établie sur la partition et, par conséquent, tous les intervalles entre *a* et *f* sont identiques entre eux. Le *Prélude* manque de relief et de ponctuation, et la perception de ses unités, telles que les cellules et les phrases, devient totalement dépendante du contour mélodique. La lecture du Logic Audio est *isochronique*. Dans ce sens, le tempo est une catégorie syncrétique, réduite à une unique valeur invariable.

L'opposition isochronie vs hétérochronie résulte du *principe du syncrétisme* (Hjelmlev 1972 : 103-104), qui surdétermine le temps par la catégorie expansion / concentration. Le syncrétisme suspend les oppositions et *concentre* les valeurs sémiotiques. La résolution du syncrétisme, au contraire, réstaura les oppositions et distribue ces valeurs. Le temps expansé admet de multiples valeurs tandis que le temps concentré admet une unique valeur syncrétique. Le temps expansé *évolue*, c'est un temps hétérogène, le temps concentré *involue* (Tatit 1994 : 74), c'est un temps homogène. Martha Argerich dispose d'une palette temporelle expansée et elle en fait usage en introduisant des oscillations dans le tempo. Le Logic Audio dispose d'une palette temporelle concentrée.

La catégorie abstraite expansion vs concentration semble également surdéterminer la dynamique des deux interprétations. Les différences de traitement dynamique sont déjà perceptibles dans la figure que nous venons de voir, mais deviennent encore plus évidentes si nous ne considérons plus seulement un passage, mais l'œuvre dans sa totalité (ci-contre)

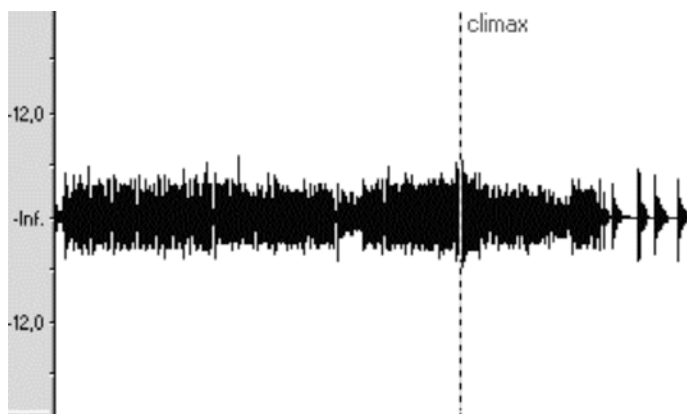
L'interprétation d'une prothèse virtuelle est caractérisée par l'*isodynamie*, c'est-à-dire par la suspension des différences d'intensité, de façon que, à la limite, les termes de cette catégorie (faible : fort) tendent à se syncrétiser, tandis que le registre de Martha Argerich construit un phrasé, une discontinuité du texte grâce au contraste dynamique entre le faible et le fort, en créant un climax d'intensité, comme on peut l'observer sur la figure précédente.

Isochronie et isodynamie sont des neutralisations ou des syncrétismes catégoriels qui contribuent à la création d'un effet de sens d'*insuffisance interprétative*. Si nous acceptons la maxime saussurienne selon laquelle le sens existe seulement par les différences, la « neutralisation » des différences d'intensité et de durée fait que la

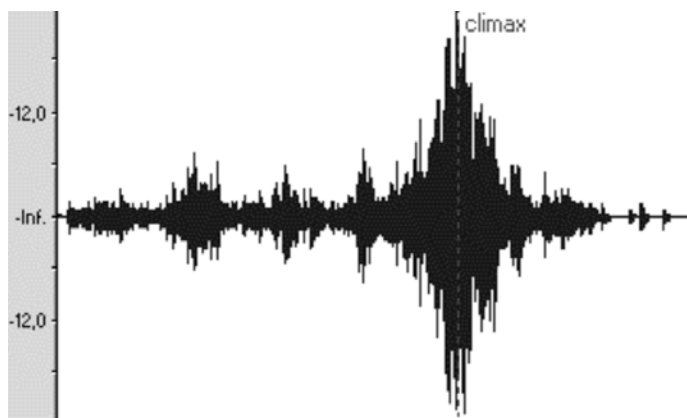


dynamique et le tempo cessent d'exister, en tant que catégories *articulables* du plan de l'expression. Si la fonction sémiotique se caractérise par la présupposition réciproque entre catégories du plan de l'expression et catégories du plan du contenu, alors, faute de l'un de ces termes, comme dans le cas présent de neutralisation d'une catégorie de l'expression, la fonction cesse d'exister et il n'y a plus de production de signification. C'est pour cette raison que, dans la interprétation du logiciel Logic Audio, se crée l'effet de sens suivant lequel le sujet de l'énonciation « disparaît » de la superficie du texte.

## LOGIC AUDIO 4.0



## MARTHA ARGERICH



L'interprétation de Martha Argerich, pour sa part, imprime nettement ses marques dans le prélude en explorant les potentialités expressives des différences dynamiques et cinétiques. En intégrant à sa interprétation les oppositions dynamiques, la pianiste réussit à introduire un relief dans le texte dans un ordre tel que des éléments auparavant dispersés (les cellules mélodiques, les tensions harmoniques) se mettent à produire des réverbérations, c'est-à-dire à occuper plus d'espace dans le texte, non seulement parce qu'ils durent davantage, mais également parce qu'ils sont plus intensément énoncés. Ainsi, Martha Argerich rend clairement visible ce qui alors n'était que confusément perçu. Le facteur décisif n'est pas ici l'intensité ou l'allure en elles-mêmes, mais les intervalles d'intensité et de durée dans lesquels le Prélude est énoncé. Dans certains passages Martha Argerich fait surrager le piano, dans d'autres, elle le fait s'exclamer. Avec cette « gestualité », en même temps qu'elle crée un sens particulier pour le prélude de Chopin, Martha Argerich se construit, elle-même, en tant que sujet qui énonce une visée à travers la musique.

#### SOMME MÉLODIQUE

La comparaison du *modus operandi* des prothèses réelles et des prothèses virtuelles nous aide à reconstruire le schéma organisateur des formes musicales. L'imperméabilité des prothèses virtuelles au geste, prévue par l'analyse de leur fonctionnement et prouvée par la comparaison des spectrogrammes, se reflète sur certaines catégories – la dynamique, le tempo et le timbre –, mais pas sur d'autres – la hauteur, la durée et l'intensité. Cela signifie que les catégories de la dynamique, du tempo et du timbre sont sensibles aux différents modes d'interaction entre corps et prothèse, tandis que les catégories de la hauteur, durée et intensité ne le sont pas.

Comment s'explique cette spécialisation des catégories musicales ? Rappelons-nous que l'unité minimale d'une chaîne mélodique est la note musicale. Comme n'importe quelle autre grandeur sémiotique minimale, la note est une grandeur complexe qui résulte d'un ensemble de traits co-occurents (fonction *et... et...*) et alternants entre eux (fonction *ou... ou...*). Si nous adoptons la perspective de Hjelmlev (1971 : 109) selon laquelle « toute grandeur est une somme », c'est-à-dire celle que toute grandeur résulte d'une fonction parmi des fonctions dans une même série, une somme mélodique présenterait la configuration suivante :

## SOMME MÉLODIQUE

← *ou... ou...* →

HAUTEUR	grave : aigu	
DURÉE	long : bref	↑
INTENSITÉ	forte : faible	<i>et... et...</i>
TEMPO	grave : presto	↓
DYNAMIQUE	forte : piano	
TIMBRE	classe ouverte (?)	

La hauteur, la durée l'intensité, le timbre, la dynamique et le tempo constituent le cadre de catégories généralement accepté. En toute interprétation musicale a lieu la sélection d'une hauteur, d'une durée, d'une intensité, du timbre, du tempo et d'une dynamique déterminés. Etant donné le principe d'immanence, c'est dans cette somme mélodique et en elle uniquement, que doivent se refléter les différences entre les interprétations de Martha Argerich et de Logic Audio. À savoir, les deux interprétations sont différentes réalisations de la somme mélodique, et ce fait se reflète sur les différentes valeurs que chacune des catégories de ce tableau peut présenter. Pour comprendre comment cela se produit, nous devons pénétrer dans le mécanisme *logique* des prothèses virtuelles et le comparer au mécanisme *technologique* des prothèses réelles

Un logiciel comme le Logic Audio utilise le système binaire dans le traitement de l'information musicale. Chaque information binaire minimum (bit) possède deux états possibles (0 ou 1). Le « système » du Logic Audio opère avec 7 bits <sup>2</sup>, par conséquent il dispose de  $2^7 = 128$  « états possibles ». De la sorte, sur un piano virtuel la catégorie de la hauteur (grave : aigu) a 128 hauteurs possibles, ce qui signifie qu'un piano virtuel possède 128 « touches virtuelles ». De la même façon la catégorie durée (long:bref) et la catégorie de l'intensité (fort:faible) possèdent aussi chacune 128 valeurs différentes. Ces champs de durées, hauteurs et intensités sont bien plus étendus que ceux qui sont utilisés sur des instruments réels. Par exemple, quand Chopin a composé son prélude, il avait sur sa palette 88 valeurs de hauteur (La<sub>1</sub> à Do<sub>7</sub>), 128 de durée (de ronde à quadruple croche) et 3 d'intensité (fort, faible et mi-fort). En résumé :

<sup>2</sup> En fait, il utilise les premiers 7 bits d'un byte (un ensemble de 8 bits)

	Prothèse réelle	Prothèse virtuelle
HAUTEUR (grave : aigu)	88	128
DURÉE (long : bref)	128	128
INTENSITÉ (fort : faible)	3	128

Par conséquent, les prothèses virtuelles sont en apparence plus « riches » que les prothèses réelles. C'est pour cette raison qu'une prothèse virtuelle peut exécuter toute une gamme de sons « impossibles ». Par exemple, il est impossible pour une contrebasse d'orchestre de produire la note Do1 (son extrêmement grave), bien qu'il soit possible de le créer au moyen d'un logiciel sur une contrebasse virtuelle. Nous ne pouvons composer un morceau de piano comportant un nombre de notes supérieur à celui qu'un pianiste peut jouer, parce que le pianiste n'a que dix doigts et si on exclut les clusters (notes jouées avec les bras, par exemple), ce morceau ne serait pas jouable. Mais un instrument virtuel peut exécuter un morceau avec n'importe quel nombre de notes jouées simultanément, jusqu'à la limite logique de 128 (dans un système qui opère avec 7 bits). En somme, alors que les limites et les possibilités des instruments réels sont d'ordre *physique* et *technologique*, les limites et possibilités des instruments virtuels sont d'ordre *logique*.

Mais il semble que la différence cruciale entre prothèses virtuelles et réelles se situe ailleurs. Disjointe du corps, une prothèse virtuelle n'a pas les moyens d'introduire des variations de tempo, de dynamique et de timbre dans une interprétation musicale. Pour cette raison, dans ce type de prothèse, ces catégories ont une valeur par *défaut*<sup>3</sup>, à savoir, une valeur syncrétique qui demeure inaltérée du commencement à la fin de la pièce.

	Prothèse réelle	Prothèse virtuelle
TEMPO (adagio : allegro)	Illimitée	1
DYNAMIQUE (forte:piano)	Illimitée	1
TIMBRE (classe ouverte ?)	Illimitée	1

3 Une étude sémiotique des valeurs par défaut est encore à faire. À ce qu'il semble, tout l'univers de prothèses qui marque la culture post-moderne, comme les ordinateurs personnels, les appareils de photographie, d'équipement de son, etc., fait un usage extensif des valeurs par défaut, responsables de la création de l'effet de sens d'« artificialité ».

Si une prothèse réelle permet à l'instrumentiste d'introduire, par sa gestualité, un nombre illimité de variations et de nuances de timbre, de force et de vitesse, les prothèses virtuelles, disjointes du corps de l'interprète, se limitent avec monotonie à reproduire un timbre, un tempo et une dynamique uniques. Cette valeur par défaut du logiciel se reflète dans une interprétation *isodynamique*, *isochronique* et *isotimbrique* qui produit l'effet de sens d'une insuffisance énonciative, si caractéristique des instruments musicaux basés sur un ordinateur.

#### PHORÈMES

La grammaire tensive que Zilberberg présente dans les *Eléments* apporte un « paquet » de concepts suffisamment abstraits pour traiter le problème général de l'énonciation, indépendamment de sa manifestation dans une sémiotique particulière. En premier lieu, le concept de *phorème*<sup>4</sup> – qui est de l'ordre des réalisables sémiotiques – semble pouvoir traduire fidèlement les variations de dynamique et de tempo que nous venons de décrire. Nous suggérons de nommer respectivement *dynamèmes* et *chronèmes*, ces grandeurs musicales qui pourraient s'articuler de la manière suivante :

Chronème		Dynamème	
DIRECTION	<i>rallentando</i> : <i>accelerando</i>	DIRECTION	<i>decrecendo</i> : <i>crescendo</i>
POSITION	<i>syncope</i> : <i>contretemps</i>	POSITION	<i>callando</i> : <i>sforzando</i>
ÉLAN	<i>adagio</i> : <i>allegro</i>	ÉLAN	<i>piano</i> : <i>forte</i>

Sans entrer dans les détails de ce schéma, nous soulignons simplement que, dans le cas des chronèmes, l'*élan*, terme présupposé, décrit le mouvement musical dans ce qu'il a de stabilisé, c'est-à-dire comme une impulsion sonore qui se conserve au long du temps. Dire que le tempo d'une pièce est *adagio*, *allegro* ou *presto* revient à affirmer une certaine constance pour les valeurs de durée. La *position* et la *direction* (présupposants) déterminent l'*élan* (présupposé). Tout tempo peut être orienté vers une diminution ou une augmentation, traditionnellement désignés par *rallentando* et *accelerando*, respectivement. L'*élan* peut en outre subir des altérations de position sur son axe propre, en créant l'effet d'avancement (par exemple, la *syncope*) ou de retardement (par exemple, le *contretemps*).

4 Cf. l'entrée « phorème » in [www.claudezilberberg.net/glossaire.html](http://www.claudezilberberg.net/glossaire.html)

Dans le cas des dynamènes, l'*élan* consiste en une *constante énergétique* qui donne de la cohérence à toute pièce musicale. C'est cette constante que nous désignons par l'opposition de base *piano* vs *forte*. De la même façon que pour les chronèmes, l'*élan* dynamique peut être orienté selon la direction, soit descendante (*decrecendo*), soit ascendante (*crescendo*). La position détermine également la dynamique de la pièce en lui ajoutant (*sforzando*) ou en lui retirant (*callando*) une quantité d'énergie.

Reprenons les interprétations du prélude de Chopin à la lumière de ce schéma. Nous affirmons que la lecture du Logic Audio est synchrétique parce que le tempo, sans autre détermination, n'est autre qu'un syncrétisme qui suspend les oppositions d'*élan* (*adagio* vs *allegro*), de *direction* (*rallentando* vs *accelerando*) et de *position* (syncope vs contretemps). Il s'agit d'un tempo *sans spécification*<sup>5</sup>.

Nous avons vu qu'avec Martha Argerich, au contraire, le tempo se résout en de multiples nuances. Elle a sur sa « palette » quelques oppositions catégorielles et elle fait usage de chacune d'entre elles. Le spectrogramme des 18 premières mesures a montré que la pianiste crée un relief dans le texte avec des phases de décélération / accélération / décélération, c'est-à-dire en déterminant ou en modulant le tempo lent de base (*élan*) par des processus d'augmentation et de diminution (*direction*). Ces saillies sont mises encore plus en évidence par la suspension des notes qui précèdent immédiatement les noyaux des cellules, c'est-à-dire par leur déplacement sur l'axe temporel (*position*).

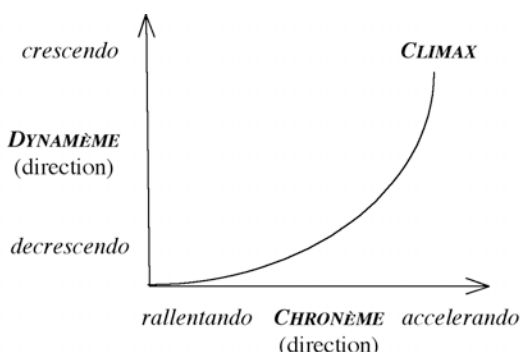
La résolution des catégories dynamiques est plus visible si l'on considère la pièce dans sa totalité. Quoique le registre du prélude soit en *piano* (*élan*), le climax se construit en direction du *fortissimo* (*direction*). En fait, cet effet de *climax* est construit comme une corrélation converse entre chronèmes et dynamènes. C'est ce que nous désignons, depuis les travaux de Riemann, par accent *agogique*<sup>6</sup>.

La simple existence d'énoncés musicaux présuppose une instance énonçante, un sujet de l'énonciation. C'est à travers la chaîne de notes musicales, qui est son énoncé, que le compositeur / interprète dit quelque chose. Mais c'est un dire musical. Le musicien ne peut pas dire *moi, ici, maintenant*, avec des tons, des accents et des timbres. Néanmoins, il doit pouvoir affirmer une certaine *variante* de ces ins-

5 « Tout cela n'empêche pas que le singulier soit un nombre (dans le sens grammatical), que le masculin soit un genre, que le présent soit un temps : c'est un nombre, un genre, un temps *sans spécification* » (Hjelmslev 1985 : 41).

6 « À l'augmentation de l'intensité, à la progression dynamique positive, s'allient une diminution progressive des durées et une accélération du mouvement » (Riemann 1914 : 90).

tances au moyen de tons, d'accents et de timbres. Si, comme l'affirme Benveniste, les catégories de l'énonciation ne sont pas des catégories constitutives des langues, mais du langage, alors toutes les sémiotiques, y compris la sémiotique musicale, doivent présenter des réalisations particulières de la temporalité, de la spatialité et de l'actorialité. Nous aurions alors des *variantes* musicales des instances de l'énonciation.



Le concept de phorème permet une première approximation de ce problème théorique. Avec le concept de phorème « nous touchons [...] à la question du sujet, à condition de penser le sujet en termes de déformation, d'accommodation, de concordance » (Zilberberg 2006 : 60). Un énonciateur musical n'instaure pas une temporalité en disant *maintenant* ou *alors*. Il crée un effet de durée avec le temps musical du *tempo*. Cet énonciateur n'instaure pas non plus une temporalité en affirmant *ici* ou *ailleurs*. Il crée un effet d'espace par la *dynamique*. De là vient que nous pouvons parler d'un *volume* (selon Le Robert, « partie de l'espace qu'occupe un corps ») sonore. Enfin, l'énonciateur musical ne peut pas dire *moi* ou *toi*, mais il peut créer un effet de présence en tant que *timbre*. C'est pour cela que nous parlons de la *voix* du piano, du violon, du hautbois. De ce point de vue, tempo, dynamique et timbre seraient les correlats musicaux des instances de l'énonciation, ce qui nous permet de comprendre les différences que ces catégories présentent par rapport aux catégories de hauteur, durée et intensité, qui pourraient être nommées catégories de l'instance de l'énoncé. Les tableaux présentés plus haut pourraient alors être réinterprétés.

Catégories de l'énoncé		Catégories de l'énonciation	
HAUTEUR	grave : aigu	TEMPO	adagio : allegro
DURÉE	long : bref	DYNAMIQUE	piano : forte
INTENSITÉ	fort : faible	TIMBRE	classe ouverte

### CONCLUSION

L'histoire de la musique a été l'histoire de la conquête de champs sonores et celle de l'amplification des horizons de la musicalité. Pour cette raison, parler de l'insuffisance énonciative des prothèses virtuelles est mettre en évidence un seul côté de la question. Les prothèses virtuelles signifient un pas en avant dans l'expansionnisme sonore, car ils élargissent le champ des catégories musicales jusqu'aux limites de l'audition et réalisent le rêve d'expansion des domaines sonores de hauteur, durée et intensité qui ont orienté l'histoire de la musique et les transformations de son langage, ce que nous observons depuis l'*ars nova* jusqu'à Stockhausen.

Avec les prothèses virtuelles, il est possible de produire des notes aux limites extrêmes de la hauteur (grave et aigu) jusqu'au point où elles échappent à la perception, ce qui est vrai également pour les valeurs extrêmes de durée et d'intensité. Nous avons vu que le prix à payer pour cette victoire a été une disjonction de la prothèse avec le corps de l'interprète.

Tout musicien désire pour sa prothèse l'*expressivité* d'un appareil phonateur. Tout instrumentiste désire faire « chanter » son instrument. En termes sémiotiques, le corps veut se joindre à sa prothèse, se fondre avec elle de manière syncrétique, en reconstruisant l'*excellence énonciative* de l'appareil phonateur, qui contrôle de manière absolue tous les paramètres musicaux. Mais, en même temps, tout instrumentiste désire l'amplitude de hauteur, de durée et d'intensité des prothèses virtuelles. Il s'agit d'une synthèse entre analogique et numérique dont seul l'avenir nous dira si elle est ou non réalisable.

### RÉFÉRENCES

- Fontanille J., 2003, *Soma et Séma*, Paris, Maisonneuve & Larose.  
 Fontanille J. et Zilberberg C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.



- Hjelmslev L., 1971, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- Hjelmslev L., 1972, *La Catégorie des cas*, Munich, W. Fink.
- Hjelmslev L., 1985, « Structure générale des corrélations linguistiques », *Nouveaux Essais*, Paris, PUF : 24-66.
- Riemann H., 1914, *Elementos de Estética Musical*, Madrid, Jorro.
- Tatit L., 1994, *Semiótica da canção : melodia e letra*, São Paulo, Editora Escuta.
- Zilberberg C., « phorème », *Glossaire*, [www.claudezilberberg.net](http://www.claudezilberberg.net)
- Zilberberg C., 1990, « Relativité du rythme », *Protée 18-1* : 37-46.
- Zilberberg C., 2006, *Eléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

AVEC HJELMSLEV ET ZILBERBERG AU CINÉMA :  
 INTENSITÉS ET RHÉTORIQUES  
 DU TEXTE AUDIOVISUEL

Gian Maria TORE

1. UN CADRE POUR UNE SÉMIOTIQUE DU TEXTE AUDIOVISUEL

Les pages qui suivent se proposent de développer une conception sémiotique qui a ses bases essentielles dans les théories de Louis Hjelmslev et de Claude Zilberberg. À travers l'étude d'un texte audiovisuel, l'incipit du film *Pickpocket* de Robert Bresson (1959), il ne sera pas tant question d'illustrer la sémiotique de Hjelmslev et de Zilberberg, moins encore de l'appliquer ; plutôt, comme une telle théorie textuelle n'a jamais été développée dans le domaine de l'audiovisuel<sup>1</sup>, il s'agira de l'*expérimenter*. Nous viserons, d'une part, à rendre compte, avec elle, du texte filmique en question ; de l'autre, à montrer son intérêt et sa portée heuristique, et dans la théorie du langage et dans les études filmiques.

Avant d'aborder notre corpus, il vaut la peine de s'attarder d'abord sur le couplage théorique Hjelmslev-Zilberberg dans la sémiotique, et ensuite sur son utilité dans l'étude du texte audiovisuel. Eu égard à la sémiotique structurale, nous dirons ici que le rôle de Zilberberg a été de donner une place centrale au Hjelmslev « prosodique », chez qui dans tout texte il y a un ordre d'éléments et de fonctions « composants » et un ordre d'éléments et de fonctions « constituants », et ce dernier domine, règle ou dérègle, le premier (par accentuations, inten-

1 Certes, il ne faut pas oublier l'essai très important de Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Mais, non seulement, regrettablement, cet essai a été vite oublié (on dirait en partie par Metz lui-même) ; surtout son inspiration est le Hjelmslev des *Prolégomènes à une théorie du langage*, et non pas le Hjelmslev « morphématique » ou « prosodique » : cf. la note suivante.

sives, et par modulations, extensives)<sup>2</sup> : un texte est non seulement composé, mais aussi, avant tout, doué d'une certaine « consistance ». Or Zilberberg a justement insisté sur la variabilité d'une telle consistance : sur la mise en variation de la « tenue » des composantes et sur les enjeux sémiotiques qui en découlent ; sur l'importance capitale des faits « tensifs » et sur la « rhétorique » qui en dispose<sup>3</sup>.

Or, une telle conception tensive et rhétorique de la sémiotique prend à contrepied deux approches académiques parmi les plus solides, dans les études filmiques comme ailleurs en sciences humaines. L'une est l'approche cognitiviste, qui dans les études filmiques est dite néo-formaliste : elle aussi propose une étude de la « rhétorique » audiovisuelle, mais cette dernière y est étrangement vidée de tout effet sémiotique. Ainsi, une analyse néo-formaliste très riche de *Pickpocket*<sup>4</sup> a pu conclure que dans ce film « les effets surgissent d'une manipulation formelle qui est, dans un sens fort, *insignifiante (nonsignifying)* »<sup>5</sup> : le film consisterait donc dans l'imposition d'un style sans signification et finalisé à soi-même<sup>6</sup>. Or dans notre courte analyse nous voudrions démontrer le contraire exact, c'est-à-dire que la rhétorique du texte (sa « stylistiques », si l'on veut) est précisément ce qui

2 Rappelons, même d'une manière assez cavalière, que Hjelmlev distingue entre « constituants » (ou « exposants ») et « composants ». Les premiers, au plan de l'expression, s'appellent « prosodèmes » ; au plan du contenu, « morphèmes ». Les uns comme les autres constituent ce qui donne à toute chaîne textuelle la « consistance » de sa « composition », puisqu'ils l'orientent dans une « (di)rection », que celle-ci soit concentrée (*intensité*) ou étalée (*extensité*) – v. deux articles essentiels : « Essai d'une théorie des morphèmes » et « The syllable as structural unit » ; ainsi que, plus général, *La Catégorie des cas et Le Langage* (les références sont données en fin d'article).

3 V. la dernière présentation systématique de Cl. Zilberberg, « Le double conditionnement – tensif et rhétorique – des structures élémentaires de la signification », in Alonso (éd.) 2006. Une mise au point significative de la « sémiotique tensive » de Hjelmlev dans la généralisation zilberbergienne se trouve dans Zilberberg 2002 : 111-143. Sur la conception tensive de la rhétorique v. Fontanille & Zilberberg 1998, notamment le chapitre « Praxis » ainsi que Fontanille 2003 : 269 sq.

4 V. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 : 289-310. Ce livre a marqué la naissance de la vague cognitiviste dans les *films studies* anglo-saxonnes.

5 Bordwell *op. cit.* : 306, souligné dans le texte.

6 En effet, selon le ciné-cognitivism, la signification d'un film ne réside que dans l'identification de l'« intrigue », entre d'une part des opérations sémantiques universelles, dont le produit serait une « fabula », et de l'autre des opérations plus particulièrement filmiques, dont le produit serait un « style » (v. notamment Bordwell, *op.cit.*, ch. 4 et 12). En somme, pour Bordwell et les cognitivistes du cinéma, la rhétorique audiovisuelle (dont le « style » est l'effet final et cohérent) ne sert qu'à mettre en relief ou dans l'ombre l'« intrigue ». Cela serait exemplaire dans *Pickpocket*, intrigue « subordonnée à une structuration stylistique immanente » (*ibid.* : 305) et rendue obscure par l'émergence d'« un style puissant et très solide [qui] refuse les schémas conventionnels de la production de la signification » et qui résiste obstinément « à l'interprétation, [dans] sa préférence de l'ordre au-dessus de la signification » (*ibid.* : 306).

gère le sens des composantes du texte même : elle produit, règle ou dérègle, la tenue des différentes figurations ; elle en oriente la valeur. Autrement dit : on peut difficilement expliquer le sens de ce qu'on voit et qu'on entend en se passant des opérations « constituantes » du texte, ses intensifications ou ses modulations des figurations, bref de sa rhétorique audiovisuelle.

L'autre approche académique qui est adoptée dans l'analyse filmique et mise en question par le textualisme hjelmslevien et zilberbergien est la narratologie et ses dérivées. Différemment de l'approche cognitive, l'approche de type narratologique est certainement attentive à la construction du sens dans le texte, toutefois elle aussi tourne à une conception représentationnelle du texte : tout comme dans l'approche néo-formaliste des cognitivistes, dans la narratologie chaque texte narratif est, au fond, un mode de représentation particulier de certains événements. Or, nous voudrions montrer que dans un film comme *Pickpocket* le sens des événements est moins le produit d'une *représentation* qu'un réseau de *transformations*. Autrement dit, l'événement attesté dans notre séquence (un vol d'un pickpocket) est moins une affaire d'*identification* d'acteurs, actions, lieux, qu'une *différenciation* de la figuration entre ordres de valeurs en tension entre eux. Ainsi, loin d'être un « tout de signification »<sup>7</sup>, la séquence fait sens par une hétérogénéisation irréductible des composantes, dont certaines s'avèreront solides, stables ; d'autres, décousues, précaires. Question de consistances différentes.

## 2. LA RHÉTORIQUE VISUELLE DE *PICKPOCKET* (1<sup>re</sup> PARTIE) : FIGURER ET VALORISER

Passons à l'analyse de la séquence initiale de *Pickpocket*. Selon la conception narratologique, on devrait pouvoir en expliquer le sens par une « macro-position »<sup>8</sup> du type : « un jeune pickpocket commet un vol au dam d'une dame élégante à l'hippodrome de Longchamp, pendant une course de chevaux », ajoutant que le discours est filtré par le monde cognitif du protagoniste, qui raconte la scène en flash-back<sup>9</sup>. Mais, dès une première approche du texte, on peut s'apercevoir aisément

7 Selon l'expression et la conception sémiotique de Jacques Geninasca (1997 *passim*).

8 L'analyse par « macro-propositions » est avancée par la sémiotique textuelle d'Umberto Eco (1985) selon lequel – tout comme chez Bordwell – la « lecture » d'un texte est l'ensemble des opérations cognitives permettant l'identification de l'intrigue discursive et son passage à la fabula, par la formulation d'un ensemble de macro-propositions logico-narratives – même si pour Eco, différemment que pour Bordwell, cela débouche sur l'expérience de l'ameublement des mondes possibles.

9 Plus précisément, on dirait dans l'approche narratologique qu'il s'agit d'une voix « intradiégétique » (c.-à-d. personnifiée) « homodiégétique autodiégétique » (c.-à-d. qui fait partie de l'histoire et en première personne) (v. notamment Genette 1972, ch. 4-5).

ment qu'une telle explication sémiotique est *marginale*, sinon erronée.

Prenons la question clé du soi-disant point de vue du protagoniste : comme nous venons de l'indiquer, la narratologie ou les approches sémiotiques confrères souligneraient que la séquence est censée être le récit du protagoniste, qui raconte avec sa voix « off ». Soit. Mais, premièrement, il semble clair que cela *n'explique* rien de plus que ce que l'on comprend immédiatement à la vision du film, sauf donner une étiquette typologique, c'est-à-dire assigner le film à l'une des classes possibles de la narration. Deuxièmement, une telle position passe à côté du processus de production de la figuration de la séquence, et donc de ses effets : donnant une identité à la figuration audiovisuelle, elle méconnaît précisément le non-savoir qui accompagne celle-ci, entre autres à cause de la voix même. En effet, *dans cette séquence* – et non pas dans la synthèse transcendante, dans la représentation, qu'on peut en donner – rien ne montre que la voix entendue est la voix du protagoniste ; rien n'a pu le montrer auparavant, car on est au tout début du film et le protagoniste doit encore ouvrir la bouche. Tout simplement, le texte audiovisuel, *tel qu'il est disposé*, fait entendre quelqu'un qui parle en première personne, et fait voir en même temps quelqu'un qui agit... Certes, la séquence est précédée d'un plan très important, où on voit la main du protagoniste écrire le journal intime, et on entend sa voix lire ce qui est écrit : ce plan institue un récit autobiographique et surtout autographique, qui s'étendra aussi à notre scène du vol. Il n'en reste pas moins que de telles identifications sont *laissées à croire*, mais non pas attestées ; potentielles, et non pas actuelles. Dans la séquence, rien ne montre que :

1. la voix off entendue sur le journal intime puis sur la séquence du vol soit la même du personnage qui commet le vol (car ici ce dernier n'ouvre pas la bouche) ;
2. la voix off appartienne à la main qui écrit le journal (pourquoi ne pas songer, par exemple, que la voix est en train de dicter ses confessions à un policier ?) ;
3. cette main qui écrit le journal soit la même main qui ensuite commet le vol à l'hippodrome.

En somme, la faiblesse d'une approche qui doit se *représenter* des événements est qu'elle finit par en savoir plus que le texte lui-même : elle voit ce qui n'est pas donné à voir<sup>10</sup>. Dans notre cas, son problème gravissime est de *poser* l'existence d'un même acteur, d'un même ordre d'actions, donné par un point de vue déterminé, énonçant un

10 Sur la faiblesse épistémologique de toute approche post-kantienne, iconographique, représentationnelle, v. Didi-Huberman 1990.

récit cohésif. Qu'en est-il donc des différenciations figurales qui, en revanche, semblent *constituer* le texte ?

L'approche narrative greimassienne – dont la théorie de Zilberberg est à la fois une mise en question et un développement – nous donnerait déjà une conception plus fine du processus de production de la valeur textuelle. En fait, bien qu'une telle approche soit « discursive » et non pas « textuelle », elle peut articuler le texte selon ses différenciations ; l'expliquer selon les avatars de l'objet de la valeur contenus. Dans un texte aussi simple que notre séquence du vol, cela peut s'avérer d'une certaine portée analytique : on peut rendre compte du vol comme d'un événement constitué de trois phases *d'une même* transformation :

- I. entrée dans l'hippodrome : disposition des actants → virtualisation de l'objet de valeur ;
- II. vol auprès de la piste, lors de la course : confrontation interactante → actualisation de la valeur ;
- III. sortie par des lieux partialement similaires à ceux de l'entrée : conjonction avec l'objet et éventuelle sanction → réalisation.

Cela étant, une telle tripartition continue à poser une sémiotique élémentaire, linéaire, unitaire : il nous reste à nous demander si notre texte présente vraiment *une figuration au développement si cohésif, à la syntaxe si cohérente*.

Examinons de plus près les figurations audio-visuelles de la séquence. La tâche est rendue aisée du fait que la figuration visuelle et la figuration sonore y sont produites de manière distincte : pour l'instant, nous examinerons la seule figuration visuelle ; ensuite, nous considérerons les effets de son interaction avec la figuration sonore.

Visuellement, le film se déroule selon une certaine économie figurative. Faute de pouvoir disposer des images en mouvement du film, il est important d'en donner une courte description, selon la tripartition en syntagmes, que nous maintenons :

- I. Entrée dans l'hippodrome / virtualisation de l'objet de valeur (l'argent à voler) : plans 1 à 3.

Au plan 1, on voit une dame sortir de l'argent de son sac et le donner à un homme qui le consigne à un caissier, chez qui d'autres gens se présentent aussi. Au plan 2, on voit toujours un rassemblement de gens, et la figure saillante d'un homme qui regarde la scène que nous venons de décrire (c'est donc un contrechamp). Au plan 3, la foule et les trois acteurs précédemment distingués se dirigent ensemble sous une arcade (plan de synthèse clôturante).

Ce syntagme est formellement repris par le syntagme III, qui lui est spéculaire :

III. Sortie de ces mêmes lieux / réalisation du pickpocket (avec l'argent volé) : plans 13 à 15.

Ici aussi il y a trois plans ; au premier comme au deuxième de ces plans (plans 13 et 14), on retrouve la même figuration du plan de clôture du syntagme I (plan 3) : nos trois acteurs, la dame, le partenaire et le voleur, qui, dans la foule, passent au-dessous d'une arcade. Ce n'est qu'au troisième plan du syntagme (plan 15) qu'un léger écart se produit avec le syntagme I : le protagoniste sort de l'hippodrome en franchissant ses grilles d'entrée ; et là où au syntagme I il regardait les deux personnes pour les accoster, ici c'est lui qui est individué et accosté par deux autres personnes (ce sont deux policiers). Il y a donc une inversion figurativo-narrative, qui se développera dans les plans successifs et que nous ne prendrons pas en compte ici.

Les deux syntagmes I et III encadrent donc un noyau central :

II. Spectacles de la course des chevaux et du vol de l'argent / transformation : plans 4 à 12.

Le syntagme central mérite une description plus attentive des particularités textuelles de la figuration, c'est-à-dire des modes dont le discours est géré par l'énonciation *filmique*. Le premier des plans du syntagme (plan 4) prolonge le plan précédent (plan 3) : il montre la suite du passage sous l'arc. Il *consiste* en un travelling avant, qui commence par un plan américain (forme textuelle exclusive du syntagme I) et se termine sur un gros plan du visage (hapax legomenon de la séquence entière). Ainsi, par le travelling avant, d'une part le « prolongement » y est littéral ; de l'autre, il produit une *transformation intensive* de la figuration : le travelling, qui avance jusqu'au gros plan, *montre* que la figuration est un prolongement, poussé jusqu'au basculement dans la nouveauté.

Il est essentiel de retenir que, dès son début, le syntagme central consiste en une *répétition-transformation intensive*. En effet, les plans suivants opèrent de cette même manière, mais la répétition-transformation intensive y est radicalisée : ils consistent en une même paire de plans (plans 5-6) qui se réitère quatre fois (plans 7-8, 9-10, 11-12). Le premier des plans de la paire (plans 5, 7, 9, 11) rassemble, d'une manière frontale et rapprochée, les trois personnages du syntagme (I) ; le deuxième (plans 6, 8, 10, 12) montre le détail du basculement des rapports entre les figures : une main vole l'argent du sac de la dame. Or, cette répétition-transformation – répétition transformée, ou transformation répétée – a un double effet. Du côté textuel, elle stabilise la tendance annoncée par le premier plan du syntagme, le plan en travelling avant avec zoom :

la tendance à passer à une figuration *rapprochée*, et même très rapprochée. Du côté figuratif, elle produit une *concentration* de la valeur sur la main en train de voler, dans un climax qui culmine au plan final, lorsque l'argent est extrait du sac. Le renversement est alors complet, la transformation accomplie : l'argent que la main élégante faisait entrer dans le sac au tout début de la séquence, maintenant, est ressorti par la main du voleur.

Cette première description analytique de la séquence fait apparaître clairement que l'ensemble des opérations de textualisation (la « stylistique ») filmique, loin d'être « insignifiante », affecte directement la valeur du discours filmique : il dispose dans le texte filmique les *composantes* figuratives selon des *consistances* différentes. Plus précisément, on voit que la figuration est textualisée selon trois *opérations rhétoriques* – d'ailleurs typiques du cinéma de Bresson, et ici très évidentes : *la répétition, la synecdoque et l'ellipse* ; combinées toutes dans une *argumentation concessive*.

Ainsi, dans le syntagme centrale, le fait essentiel de la textualisation filmique est qu'on ne voit point de course de chevaux, événement pourtant essentiel pour savoir que l'on se trouve dans un hippodrome – comme nous l'illustrerons, la course de chevaux, et l'hippodrome en général, ne sont configurés d'une manière stable et définitive que grâce aux sons. Il s'agit donc d'une ellipse, mais qui de toute évidence tient à une argumentation concessive : on ne montre pas ce qui *a priori* est assumé comme nécessaire (justement la course et son spectacle), et on donne la plus grande valeur à quelque chose qui *a priori* n'est censée avoir aucune importance (le vol d'un pickpocket)<sup>11</sup>. Ainsi le vol se produit-il bien comme un *accident* dans l'hippodrome : quelque chose qui ne comptait pas de droit, mais qui a la plus grande importance de fait. Le vol, devenu une transformation intensive centrale dans le texte filmique, se réalise comme quelque chose qui ad-vient à l'hippodrome, donné comme cadre de fond : il en est l'*aventure sémiotique*<sup>12</sup>.

A côté de l'ellipse, la répétition et la synecdoque aussi produisent cet accident, elles réalisent cette aventure. La répétition initiée par la paire de plans fait achopper le déroulement des événements ; la synecdoque de l'ensemble main-sac-argent donne à voir un accident pour lequel le jeune homme devient une main, la dame devient un sac, l'interaction intersubjective devient une circulation d'argent. Ainsi,

11 Zilberberg a fait de la *concession* l'opération essentielle de production discursive de l'événement, par opposition à l'*implication*, où des valeurs données a priori sont développées et non pas contrariées. V. notamment « Eloge de la concession », 2004.

12 Selon la formule connue de Roland Barthes 2002, formule qui correspond bien à la conception zilberbergienne de la sémiotique comme événement, sur-venir et ad-venir.



ellipse, réitération et synecdoque, combinées d'une manière concessive, forment un ensemble d'opérations rhétoriques qui textualisent la figuration d'une manière *accidentelle*. C'est dire que, de la sorte, le sens du texte semble être précisément de *casser l'homogénéité cohésive et cohérente d'une figuration déterminée et stable*, telle celle de la course de chevaux à l'hippodrome, avec ses protagonistes, et avec même un pickpocket infiltré. Le sens de notre séquence est de produire des écarts visibles, de *figurer des différences*.

Il nous reste à préciser quelles sont les composantes différenciées, c'est-à-dire les figurations à consistance variée et en tension réciproque ; et surtout à expliquer la signification engendrée dans cette tension. Restons-en à la figuration visuelle, dont nous venons d'indiquer la sémiose concessive ; ensuite, nous passerons au complexe audio-visuel. Jusqu'au plan 5, l'espace filmique de l'hippodrome se définit par une série de raccords, basés sur des mouvements du cadre et des regards. Nous ne pourrions pas les analyser ici, mais il est clair que les raccords produisent, dans le texte filmique, une figuration cohésive (un « tout de signification »). Or, à partir du plan 6, et puis pour quatre fois, cette logique du raccord est brisée ; et ainsi l'unité de lieu et d'action, qu'au cinéma est dite « scène »<sup>13</sup>, est poussée à ses limites. Aussi, l'effet du « style » concessif du texte apparaît clairement : produire un espace discursif non pas continu et unitaire (une « scène »), mais diffracté.

Dans une première « concession », le spectacle de la course est donné à voir seulement sur les visages peu expressifs des spectateurs – c'est le premier plan de la paire. Dans une « concession » ultérieure, le spectacle de la course est dénié d'une manière décisive en faveur d'un autre spectacle, d'une toute autre nature et valeur : le vol – au second plan de la paire. Le fait que cet agencement binaire est répété quatre fois ne fait qu'*emphatiser* un tel écart, renforçant ainsi l'hétérogénéisation de figuration. De plus en plus, au cours de leur réitération, les deux plans paraissent fonctionner, respectivement, comme un *plan d'absorption* et un *plan de rupture*. En effet, à chaque fois, dans le premier, rien ne semble se passer, sauf que les trois acteurs de la scène se sont rassemblés en spectateurs de la course de chevaux ; c'est là toute la concession à l'hippodrome, entièrement absorbé dans ce fait filmique insignifiant, et par là *dévalorisé*. Car non seulement la course n'y est pas vue, sa figuration restant elliptique ; mais, qui plus est, la figuration actualisée est partielle, imparfaite, mal réalisée : les spectateurs aux regards amorphes sont aussi mal cadrés (la dame et son

13 Pour notre analyse, il est important de retenir que – dans la praxis textualisante du cinéma, tout comme dans la praxis théâtrale ou romanesque – la « scène » est la textualisation d'une figuration spatiale, temporelle et actorielle *unitaire*.

partenaire sont coupés en deux). Et, malgré son insignifiance, cette figuration est répétée quatre fois sans qu'aucun changement n'y intervienne ; elle est étirée sur des durées extraordinairement longues : respectivement 28, 10, 16 et 8 secondes. L'effet est de créer une *tabula rasa* pour l'émergence de l'événement dans le plan d'après, le plan de rupture, le plan très rapproché de la main sur le sac de la dame. Dans ce second type de plan, la figuration n'est pas répétée de la manière monotone du plan d'absorption, mais selon une *climax ascendant* : à chaque fois une nouvelle frontière y est franchie : d'abord le sac est approché, puis ouvert, puis pénétré par la main, et enfin vidé. C'est une véritable *progression qualitative*, laquelle se trouve intensifiée par la rhétorique de l'alternance contrastive avec les plans du spectacle vide de l'hippodrome. En contraste avec ces derniers, dans les plans du vol il y a un resserrement de l'extension figurative (du gros plan abondant des spectateurs mal cadrés au plan de détail de la main sur le sac), qui est aussi rétrécissement de la durée (incomparablement plus courte : 6 secondes contre 28, 5 contre 10, 3 contre 16, 3 contre 8).

En conclusion de cette analyse de la seule figuration visuelle de la séquence, on voit en quel sens les opérations de la textualisation, loin d'être l'émergence d'un style « insignifiant » comme le prétend l'analyse cognitive néo-formaliste, est une véritable production de la valeur du visible. Et on voit aussi en quoi cette production de la valeur des composantes visuelles (les plans, avec les acteurs et les espaces qu'ils contiennent) est réglée d'une manière prosodique : le syntagme du vol actualise très clairement l'enjeu sémiotique de déplacer l'accent intensif de l'espace social de l'hippodrome à celui individuel de l'action du pickpocket, après que les deux espaces ont été hétérogénéisés.

Contre une conception sémiotique standardisée, que la sémiotique « rhétorique » nous aide à dépasser, il apparaît clair que le discours, et même le récit, consiste ici non pas en une homogénéisation, une unification, mais en une altération, un détournement de la spatialité discursive. Le sens de la séquence est précisément de créer une spatialité *nouvelle* par rapport à celle qui est donnée aux syntagmes I et III, et aux deux premiers plans du syntagme II. La spatialité « donnée » est collective, intersubjective, et consiste en des *passages* entre des étendues équivalentes : les caisses, les arcs, les grilles d'entrée/sortie, mais aussi la piste de course, et même les trois acteurs, qui sont cadrés d'une manière quelconque, avec une temporalité creuse, dans une scène atone. La spatialité qui, au contraire, fait sens en tant que « non donnée », c'est-à-dire accidentelle et difficile, consiste non pas en des passages, mais en des *sauts qualitatifs* : la main qui approche le sac,

l'ouvre, s'y introduit, en sort l'argent. Ainsi la spatialité « donnée » des *seuils réversibles* est-elle détournée, hétérogénéisée en une spatialité « non donnée » des *limites décisives* <sup>14</sup>.

Pour résumer cette première analyse, il apparaît que le sens de la séquence consiste à actualiser une figuration et à la scinder :

- d'une part, pour la faire signifier comme une figuration « quelconque » (car le fait qu'il y ait un hippodrome, telle dame ou tel monsieur devient vite sans importance : il devient vite « donné ») ;
- de l'autre, pour y creuser une valeur « singulière », y donner une signification à la fois locale et absolue (puisque propre à un certain moment, à un certain plan du film, et à la fois libre de toute détermination environnementale, déconnectée de toute coordination plus générale) <sup>15</sup>.

### 3. LA RHÉTORIQUE AUDIO-VISUELLE DE *PICKPOCKET* (2<sup>e</sup> PARTIE) : HÉTÉROGÉNÉISER LE SÉMIOTIQUE

Passons maintenant à une analyse de la figuration sonore. Nous verrons aussitôt la légitimité d'une analyse séparée de l'image et des sons : nous montrerons que le son produit une troisième spatialité, *différente* des deux que nous venons d'étudier.

L'ensemble de la figuration sonore de notre séquence se compose de deux processus bien distincts : les soi-disant sons d'ambiance et la voix off. Commençons par les premiers, et remarquons que l'hippodrome produit par ceux-ci ne ressemble que très partiellement à celui produit par les images ; et il ne ressemble pas du tout à l'espace du vol. L'hippodrome entendu est une spatialité qui n'est ni une spatialité des seuils, ni une spatialité des limites ; il constitue plutôt une spatialité du *continu*. Pas de passages ou de sauts, de scansion ou d'écart ; plutôt, un ensemble extrêmement *cohésif* où les figures se mélangent. En outre, cette spatialité est *homogène et cohérente* : la figuration sonore de l'hippodrome n'est pas segmentée et sélectionnée (pas d'ellipses ou de synecdoques), elle contient la totalité des activités collectives de cet espace ; elle actualise tout ce qu'on attend de cet espace. L'hippodrome entendu par les sons d'ambiance, en fait, est

14 Sur les rhétoriques des « seuils » et des « limites » comme stratégies opposées de valorisation, v. Zilberberg 2002. Sur une sémiotique plus générale qui accueille les questions des modélisations de l'espace, à partir des concepts de « début » et de « fin » v. Lotman et Uspenskij 1975 : 135-248.

15 Sur l'image / figuration « quelconque » et la signification qui s'y produirait dans les films, v. Mityr 2001 : 53 sq., où il est question d'une théorisation générale du langage cinématographique. Sur le cinéma de Bresson en particulier et sur l'espace « quelconque » comme base pour la production d'une rupture qualitative, v. Deleuze 1983, ch. 7.

l'objet discursif où se trouvent des annonces aux haut-parleurs, des caisses, des grands cris, le déroulement de la course (entendue aux haut-parleurs), des pas... En somme, ici se trouvent autant le passage des gens et la circulation de l'argent, que l'entière course de chevaux : c'est dire que rien n'y est présenté en « concession », puisque la figuration est totale ; et donc rien n'y surgira en « accident ».

Dans les faits, ce n'est que dans le son que la figuration unitaire, « scénique », de l'hippodrome de *Pickpocket* peut se produire totalement ; ce n'est qu'ici que la figuration est isotopique, cohésive et cohérente. Partant, attribuer ces mêmes caractères à la configuration audiovisuelle entière, ce serait ne pas voir que d'autres modèles figuratifs sont aussi en jeu dans le film, et notamment d'autres spatialités. Le tableau ci-dessous résume une telle différenciation, en faisant du prétendu « tout de signification » de notre séquence une spatialité triple : une objectivité incertaine, en tension vers trois figurations.

MODÈLES méta-sémiotiques	Spatialités	<i>Totalité</i> unitaire	<i>Seuils</i> de la totalité unitaire	<i>Limites</i> démultiplicateurs
	Propriétés topologiques	Cohésion (espace fusionné)	cohésion (espace raccordé)	ni cohésion (espace à sauts)
		et cohérence (global)	sans cohérence (elliptique & réitéré)	ni cohérence (synecdotique & réitéré)
OBJETS sémiotiques de la séquence	Opérations figurales	(mise en) Scène	Concession	(production de l') Accident
	Figurations	Hippodrome	Cas singulier d'hippodrome	Série de gestes jusqu'au vol

Nous ne nous attarderons pas sur l'explication méta-sémiotique de ce tableau ; indiquons seulement que l'« objet » est ici la figuration particulière d'un espace ; le « modèle », le réglage topologique en

amont, qui aurait pu/pourrait avoir d'autres objets particuliers, dans d'autres textes. Ce qui compte de souligner ici, c'est combien ce réglage en amont donne à l'expérience filmique toute sa consistance. C'est dire que le sens du film n'est pas seulement dans l'ensemble de ses figurations : le sens de notre séquence n'est pas dans l'indentification d'un hippodrome et d'un vol. *Le sens est dans l'articulation et dans la valorisation de l'audio-visible par une série d'opérations rhétoriques en amont*, qui ici produisent un hippodrome *comme* une totalité d'abord, *déclinée* d'une manière singulière ensuite et *diffractée* enfin dans une série de gestes tout à fait accidentels. On voit donc pourquoi la figuration de *Pickpocket* est loin de faire sens pour l'intrigue qu'on peut identifier, pour les personnages ou les lieux qu'on peut y reconnaître : elle fait sens *dans le processus* d'hétérogénéisation singulière où ceux-ci se produisent.

La singularité de la figuration de *Pickpocket*, explicable par *la compétition complexe* entre différents processus, est scellée par la dernière composante textuelle que nous allons analyser : la voix « off ». Dans notre séquence, la voix off se laisse définir d'abord de manière négative : elle est la partie de la figuration sonore qui ne contribue pas directement à la réalisation de la scène audio-visuelle de l'hippodrome, ni à ses événements (sans les plans et les syntagmes analysés, sans les bruits, il n'y aurait pas de scène ou d'événements ; mais sans la voix off, si). C'est d'ailleurs le piège où tomberait ici l'approche narratologique, comme nous l'expliquions au début : la voix de notre séquence a beau être successive aux événements et appartenir à celui qui en a été le protagoniste, elle n'explique en rien le contenu de l'action vue, ni ne l'influence ; ni ne joue à les cacher. Ainsi, vers la fin de la séquence, au syntagme III, il semble y avoir presque une contradiction entre d'une part ce qu'elle dit, « je n'avais plus les pieds sur la terre, je dominais le monde », et de l'autre ce que les images figurent, deux hommes qui accostent le protagoniste. Seulement après ce contraste, la voix fait état, *en retard* : « mais une minute après j'étais pris ». On voit donc que, même si *a priori* on aurait ici toutes les conditions pour une focalisation interne (annonce d'un récit au début, intervention au temps imparfait...), il n'en est rien : ce sont les effets prosodiques, tensifs et rhétoriques, qui comptent : dans le cas de la fin de la séquence, où le protagoniste est capturé, ce qui compte c'est l'effet de précipitation des événements (car la voix est en retard sur ceux-ci), outre leur passionalisation euphorique (« je n'avais plus les pieds sur la terre, je dominais le monde »).

Plus généralement, dans les interventions « off » au cours de la séquence entière, l'importance de la voix se mesure à la manière dont elle affecte la figuration au long de son étendue : à quel moment elle

intervient pour la scander, quel *tempo* elle y produit <sup>16</sup>. Dans la séquence comme dans le reste du film, jamais la voix n'exprime un savoir omniscient, partout elle produit des tensions dans la scène audio-visuelle, elle en affecte la tenue, ici par des anticipations potentialisatrices, là par des retardements contrastants. Toujours il est question d'une mise en cause de savoirs et d'affects, plus ou moins « concédés », plus ou moins « déclinés ».

Considérons les deux autres interventions de la voix – la voix intervient trois fois : respectivement aux syntagmes I, II et III. La première intervention a lieu presque au début de la scène, dans le syntagme I. Lorsqu'on voit l'argent des paris circuler et le jeune protagoniste y assister, on entend : « depuis plusieurs jours ma résolution était prise, mais en aurais-je l'audace ». De toute évidence, ici aussi la voix ne se rapporte à aucun contenu actuel des images, ni ne l'affecte ; ici aussi elle affecte plutôt le tempo du syntagme, la consistance de la figuration. En effet, elle fait en sorte que la figuration vue se trouve dans un état de retard possible : *il peut* se passer quelque chose, mais ce n'est pas sûr. L'effet est celui d'un léger suspense. Il s'avère alors que le fonctionnement audio-visuel du syntagme I est égal et contraire à celui du syntagme III, où la voix met la figuration dans un état d'avance, de vitesse et même de précipitation. Dans les deux cas, il s'agit toujours d'une mise en tension du processus filmique qui joue sur des effets de tempo, même si une fois il s'agit d'une précipitation (syntagme III) ; une autre, d'une suspension (syntagme I). En intervenant à tel ou à tel autre moment de l'action figurée, la voix apporte une complication modale : là où une action aurait pu se résoudre simplement, elle y creuse un potentiel, elle pathémise (la « décision », l'« audace », la « joie » qui « soulève les pieds de terre »...). Le potentiel est contenu dans un énoncé certes, mais il ne s'exprime pas sans affecter le processus énonciatif du film.

Considérons la troisième intervention de la voix, qui se situe au syntagme II. On voit le pickpocket s'approcher de la dame et tenter le coup, alors qu'on entend « j'aurais mieux fait de m'en aller ». La complication modale de l'action, encore une fois, est très claire. En termes narratifs classiques, il s'agit d'une suspension de l'actualisation du sujet, c'est-à-dire de son état de conjonction avec son objet de valeur. Nous ajouterons qu'il s'agit d'une modulation amplifiante de la figuration, car les trois spectateurs des courses se trouvent comme hors-propos : en dehors du propos de la voix, qui valorise un ailleurs, qui est « mieux » qu'ici.

16 L'importance du tempo comme réglage de l'efficacité du texte, et donc de son processus sémiotique, a été plaidée constamment par Zilberberg (pour une présentation, v. Zilberberg 1995).

En général, on voit qu'avec la voix la figuration de la séquence se trouve *scandée* et *modulée*. D'une part, les interventions de la voix scandent les moments intensifs : de même qu'un accent répartit l'énergie vocale dans une syllabe et puis dans des mots, les interventions de la voix marquent les étapes où la *valeur* est en jeu dans la séquence ; elles expriment les moments forts de la figuration et de la passionnalisation. En effet, la première fois, la voix intervient sur l'apparition de l'argent près du guichet des paris : elle marque la circulation de l'objet de valeur, sa virtualité ; la deuxième fois, c'est sur l'approchement de la dame avec son sac : la voix scande alors la confrontation, l'actualité ; la troisième, c'est sur le vol à la tire : la voix signe la possession, la réalisation. En bref, la voix scande les trois syntagmes du texte filmique ; elle les *accentue* dans la mesure où ceux-ci constituent les étapes problématiques du parcours de la valeur. D'autre part, outre scander les moments intensifs par accentuation, la voix règle aussi *l'extension* de ces mêmes moments par modulation. De même que les intonations modulent les énoncés verbaux dans le sens d'une interrogation ou d'une exclamation, la voix gère le processus filmique dans le sens d'une attente, lorsqu'elle retarde et suspend l'action (dans sa première intervention), ou dans le sens d'une surprise, lorsqu'elle fait précipiter l'action et que c'est elle-même qui est en retard (dans les deux autres interventions).

En synthèse, que ce soit par ses fonctions d'accentuation ou de modulation, il s'avère que la voix ne participe guère à la figuration de la scène de l'hippodrome, ni à la figuration du vol, car elle n'en donne aucune « information ». Sa fonction serait plutôt de rendre poreux le partage entre les deux, d'en régler la dynamique. Si la voix était absente, la scène et ses accidents ne changeraient pas ; mais, par sa présence l'accidentalité de la scène est assurée d'un grand relief. La voix produit à la fois une dynamique d'intensification inopinée et de modulation extensive, complexe voire contradictoire. C'est pourquoi elle ne peut être rabattue au rang d'instance informatrice qu'avec un aveuglement conséquent aux dynamiques qui rythment l'expérience audiovisuelle et qui en font toute sa consistance. Son rôle étant beaucoup moins de peindre la représentation d'une narration que de prendre cette dernière dans une véritable prosodie audiovisuelle, la voix participe plus généralement à la rhétorique audiovisuelle. Elle intervient dans l'ensemble du processus où se joue le sens du film, avant que ce dernier, éventuellement, ne raconte, ne représente quoi que ce soit.

## 4. CE QUI TIENT DANS UNE AUDIO-VISION

En général, contre toute approche *représentationnelle* du langage (dans le cognitivisme comme dans la narratologie, ou ailleurs, par exemple dans l'iconologie ou dans les *cultural studies*...), nous avons montré que ce n'est pas tout à fait l'hippodrome de Longchamp qu'on expérimente dans la séquence de *Pickpocket*, ce n'est pas sa représentation. Plutôt, c'est un hippodrome orienté dans un certain sens, *décliné* dans un *cas* singulier. Plus précisément, le texte consiste en une double différenciation audiovisuelle : il y a une totalité unitaire, la « scène » de l'hippodrome, avec ses activités, qui est donnée comme base ; et puis deux autres macro-figurations qui se produisent progressivement : d'abord la totalité est *localisée* en des seuils, ensuite elle est *démultipliée* en une série de limites à dépasser.

Finalement, le processus sémiotique du film, dont notre approche prosodique et rhétorique a essayé de rendre compte, consiste en une *hétérogénéisation progressive*, des figures et de leurs valeurs. En particulier, nous avons vu que la configuration préalable de l'hippodrome n'existe qu'en fond sonore, inclusif d'une totalité virtuelle de figures ; et que seulement un nombre très restreint de celles-ci est actualisé par la vision et l'action : les arcs, les guichets, les tourniquets, mais aussi la dame, le sac... Il s'agit là d'autant de figures-seuils pour l'action accidentelle du vol. Un nombre indéfini, virtuel, d'autres figures de l'hippodrome restent mélangées dans le fond, actualisables mais inactuelles : les visages des autres gens, dont on entend ici et là les pas et le vacarme ; la course des chevaux... Avec les termes de Zilberberg, on peut dire que l'hippodrome est figuré comme *un mélange*, puisque son existence a la valeur d'*une universalité* inclusive sans restes et distinctions ; alors que l'action du vol *passé* par ce mélange en en sortant, en s'y profilant comme *un tri*, puisque son existence vaut comme *exclusivité absolue, limite*<sup>17</sup>.

Au cœur de la séquence, l'alternance binaire entre plans d'absorption et plans de rupture porte à l'extrême cette dynamique du triage dans le mélange. Nous avons montré qu'à ce moment-là il s'agit d'absorber toute la scène dans un plan devenu atone, y retenir le plus possible la configuration « collectiviste » de l'hippodrome et l'évider ainsi de toute consistance ; et ensuite déplacer l'accent sur le plan de détail qui suit, dans une configuration « individualiste », singularisante. Le plan collectif de l'hippodrome, avec la dame et l'homme mal

17 Sur la sémiotique « du mélange / du tri » et sur les valeurs « d'univers / d'absolu » : cf. notamment Fontanille et Zilberberg, *op. cit.* : 19-43, où se développe une riche casuistique des rhétoriques qui produisent et manient ces deux ordres de valeurs, éventuellement en compétition ; et qui pourrait bien s'adapter à ce qui se passe dans notre séquence.



cadrés, dure et se répète, malgré son manque de transformation interne ; c'est dire que son existence est inconsistante, anodine. Le plan singulier suivant, avec la main qui « traverse » le sac jusqu'à l'argent, se charge de récupérer toute la tension enlevée au plan précédent et la concentre sur soi. C'est comme dans un musique où un battre suit un lever, un presto suit un lento : prosodie du texte filmique, rhétorique audiovisuelle.

#### RÉFÉRENCES

- Barthes R., (1974, 1985) 2002, « L'aventure sémiologique », *Le Monde* du 7 juin 1974 ; repris dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985 ; maintenant dans *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Seuil : 521-526.
- Bordwell D., 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Deleuze G., 1983, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman G., 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- Eco U. (1979) 1985, *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Fontanille J., (1999) 2003, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- Fontanille J. et Zilberberg C., 1998, *Tension et signification*, Spri-mont, Mardaga.
- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- Geninasca J., 1997, *La Parole littéraire*, Paris, PUF.
- Hjelmslev L., (1935-1937) 1972, *La Catégorie des cas*, München, Fink.
- Hjelmslev L., (1938) 1971, « Essai d'une théorie des morphèmes », *Essais linguistiques*, Paris, Minuit : 161-173.
- Hjelmslev L., (1943, 1968) 1971, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Annales de l'université de Copenhague puis Paris, Minuit.
- Hjelmslev L., (1963) 1966, *Le Langage*, Paris, Minuit.
- Hjelmslev L., (1939) 1985, « The syllable as structural unit », tr. fr. in *Nouveaux Essais*, Paris, PUF : 165-171.
- Lotman Y. et Uspenskij B., (1965-1973) 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Metz C., 1971, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse.
- Mitry J., (1963-1965), 2001, *Esthétique et psychologie du cinéma*, , éd. en 1 vol. Paris, Cerf.

- Zilberberg C., (1993) 2002, « Seuils, limites, valeurs », *Acta Semiotica Fennica II*, Imatra, Oylä-Vuoksi ; maintenant dans Hénault A. (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF : 343-360.
- Zilberberg C., 1995, « Plaidoyer pour le *tempo* », in Fontanille J. (éd.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim : 223-241.
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70* : 111-143.
- Zilberberg C., 2004, « Eloge de la concession »,   
[www.claudezilberberg.net/download/downset.htm](http://www.claudezilberberg.net/download/downset.htm)
- Zilberberg C., 2006, « Le double conditionnement – tensif et rhétorique – des structures élémentaires de la signification », in Alonso J. (éd.), *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, PUV.

PRÉLUDE AU PORTRAIT FRONTAL :  
 QUELQUES LEÇONS DE WÖLFFLIN ET ZILBERBERG

Anne BEYAERT-GESLIN

*Rien n'est plus mystérieux sans  
 doute aux yeux de l'homme que  
 l'épaisseur de son propre corps.*

D. Le Breton (1990 : 8)

Genre fondateur, genre le plus fourni de l'histoire de l'art, domaine d'investigation pour d'innombrables champs du savoir, le portrait est un objet d'étude extrêmement banal. Si cette absence d'originalité rend l'étude difficile, donnant sans cesse l'impression que tout a été fait par les artistes et dit dans les analyses des œuvres, la difficulté tient aussi au fait que la plupart des concepts mobilisés par son étude – la ressemblance, l'« effet de présence » d'Alberti et de Marin<sup>1</sup> ou l'empathie – se laissent soumettre à l'examen sémiotique.

Dans cet article, je partirai d'une définition triviale du portrait comme « représentation ressemblante d'une personne », sachant que le genre ainsi conçu se laisse circonscrire dès l'abord par une réserve de Pontévia (1986) qui limite le portrait aux personnes « occupées à se ressembler », c'est-à-dire aux sujets d'être, excluant ainsi les représentations de sujets de *faire*, telles les scènes de genre ou la peinture d'histoire. Je m'efforcerai de définir le statut de l'actant représenté dans le portrait frontal d'aujourd'hui, un modèle initié par Thomas

1 « La peinture a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants » (Alberti 1992 : 131). Louis Marin (1981 : 9) note plus précisément : « le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence mais effet de présence ».

Ruff dans les années quatre-vingt, qui s'est stabilisé en stéréotype dans l'art avec R. Dijkstra, C. Fréger et Evergon, comme dans la publicité. Je m'attacherai pour cela aux substituts pronominaux *je / il* pour en montrer les limites, avant d'examiner les propositions de Wölfflin (1916) et de trouver secours, pour cette étude pleine de paradoxes, dans le texte de Zilberberg (1992).

#### LE JE ET LE IL

De quel matériel disposons-nous pour décrire l'actant représenté par ces photographies ? Pour commencer, il faut relire les textes fondateurs de Shapiro <sup>2</sup> et Paris <sup>3</sup> qui proposent de modéliser le portrait à partir des substituts pronominaux *je* et *il*, le portrait de face correspondant à la première personne et le profil, à la troisième. Plus précisément, Shapiro constate, dans diverses représentations de groupe, que l'effet de présence tient essentiellement au contraste d'un visage de face parmi les personnages de profil, la face s'arrogeant alors l'accent tandis que le profil reste inaccentué. Cette hiérarchie n'est que la prémisses d'un contraste axiologique qui partage les valeurs positives et négatives, la face endossant « la valeur la plus haute, et l'autre, par contraste, la plus basse » <sup>4</sup>. Une telle axiologie trouve résonance dans le texte de Paris qui, remarquant la marginalité du portrait de profil, l'associe à la représentation des traîtres, des félons ou des inférieurs. Mises à part quelques exceptions fameuses comme le *Portrait d'une élégante* d'Uccello, qui témoigne de l'influence des monnaies antiques, les Primitifs réservent le profil aux « êtres néfastes et inférieurs », estime cet auteur (Paris 1965 : 114-115). Les deux contributions permettent de donner forme à un système semi-symbolique séminal que corroborent les représentations du Christ parmi les apôtres et de Judas

2 Meyer Shapiro explique : « le visage de profil est détaché de l'observateur et appartient, avec le corps en action (ou inerte et sans but), à un espace que les autres profils partagent sur la surface de l'image. Il correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne : le pronom "il" ou "elle" non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante ; au lieu que le visage tourné vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel dirigé vers le spectateur, et correspond au rôle du "je" dans le langage, associé au "tu" qui en est le complément obligé » (2000 : 95).

3 J. Paris anticipait la proposition de Shapiro : « Le portrait frontal répond (ainsi) dans la peinture à la première personne dans le récit. C'est un "je" dont le regard énonce la transcendance. Par ce regard, j'entre avec lui dans un double rapport de contemplant à contemplé qui le fondera, lui, dans son altérité, comme il me fonde moi dans ma conscience » (1965 : 106).

4 Shapiro précise : « La dualité face/profil peut alors signifier la distinction entre le bien et le mal, le sacré et le moins sacré, le noble et le roturier, l'actif et le passif, l'engagé et le neutre, le vif et le mort, la personne réelle et l'image. Le couplage de ces qualités ou états avec les positions de profil et de face varie d'une culture à l'autre, mais l'idée prévaut que le contraste entre ces positions exprime une polarité » (2000 : 107).

au dernier repas : quand un visage de face se détache dans un groupe, c'est celui du personnage majeur qui incarne des valeurs positives, tandis que le visage de profil se détachant dans le groupe incarne au contraire le personnage secondaire et les valeurs négatives.

Parfaitement concordante, la proposition de Paris est plus précise et se concentre sur le regard, donné comme instance principale de la présence. Elle rencontre sur ce point différentes études telles celles de Landowski (1997) et Fresnault-Deruelle<sup>5</sup> qui ont souligné l'importance du regard dans l'interaction, l'anthropologue Le Breton estimant que « la saisie par le regard fait du visage de l'autre l'essentiel de son identité, l'enracinement le plus significatif de sa présence » (1990 : 104) et notant une modification de l'axiologie corporelle depuis la Renaissance, le regard remplaçant la bouche en tant qu'instance principale de la sémiotique du visage.

#### FACE ET PROFIL

Si la célébrité des textes de Shapiro et Paris et les innombrables reprises dont il font l'objet suffit à attester leur intérêt, les modèles du *je* et du *il* prêtent, comme tous les modèles, à discussion. Une première critique soutiendrait que le couple face / profil n'est guère représenté en art, une désaffection qui peut surprendre dans la mesure où ces modèles, aujourd'hui intégrés au système anthropométrique, correspondent aux formes reconnues par Bertillon comme offrant les meilleures garanties pour l'identification de l'autre<sup>6</sup>. Shapiro tient lui aussi ces figures pour exceptionnelles et observent qu'elles contrastent avec le modèle dominant, le portrait de trois-quarts<sup>7</sup>.

Une seconde critique observerait que leur valeur de contraste, qui permet de singulariser un actant dans le groupe, ne les voue que par extension au portrait : Shapiro décrit essentiellement des scènes religieuses qui n'entrent qu'au prix d'une certaine bonne volonté dans le genre du portrait parce qu'elles rassemblent des sujets de *faire*. Enfin, il faudrait souligner l'asymétrie des deux figures personnelles : *je* est une instance d'énonciation alors que *il* ne peut l'être. Autrement dit, le

5 Cet auteur observe le portrait dans l'affiche politique, notamment. En croisant des critères géographiques, topologique et aspectuels, il aboutit à un carré sémiotique construit sur l'opposition première surveillance / vigilance. V. Fresnault-Deruelle 1993 : 105-122.

6 Le système anthropométrique mis en place à partir de 1878 par Alphonse Bertillon, à la préfecture de police de Paris, est décrit par Le Breton (2003 : 46 sq.). La photographie de face et de profil constitue en fait la pièce maîtresse d'un dispositif incluant aussi des mesures systématiques de la tête, de l'oreille droite, du pied et du médius gauche, la taille, l'envergure des bras et du buste, etc.

7 Pour Shapiro, le portrait de trois-quarts domine dès l'Antiquité tardive et jusqu'à la fin du Moyen-Âge.

portrait montré de face, sujet de l'énonciation dit « *je* », alors que le portrait de profil n'est jamais que celui dont on parle, considéré comme un *il* par l'observateur. Rejeté lors de l'énonciation, celui-ci entre dans ce que Barthes appelle « l'espace des potins » et des « pronoms méchants » (2003 : 143). Il y aurait, selon lui, une sorte de déchéance actantielle à préférer au nom propre le pronom « *il* » ou « *elle* » car « on peut mesurer en soi-même parfois la grande résistance qu'on a à dire "il" ou "elle" d'une personne qu'on aime » (*ibid.*). Déchéance actantielle de l'autre, crainte d'un désamour, on retrouverait en tout cas dans ce transfert du nom de l'autre à son substitut pronominal la péjoration signalée par Paris qui attribue à la figure de profil le rôle du félon<sup>8</sup>.

#### DU JE AU ON

La portée de ces modèles se trouvant ainsi fragilisée, il semble préférable d'assimiler le portrait frontal de l'art contemporain, non à un *je*, mais à un *on*. Substitut emblématique de la postmodernité, le pronom *on*, fût-il utilisé comme sujet de l'énonciation ou comme figure énoncée, traduit, selon Benveniste (1966 : 235), une « *généralité indé-cise* ». Il s'impose en effet comme une figure commode qui neutralise les oppositions de *personne* et de *nombre* et peut s'utiliser comme substitut des pronoms des trois personnes, l'usage dominant le conjugant comme un *il* ou un *elle* et lui conférant d'une connotation impersonnelle. Le *on* oblitère l'opposition de *genre* et permet par surcroît de surmonter la différence entre personne et non-personne, c'est-à-dire entre *je, tu ; nous, vous* qui participent à l'instance de l'énonciation, et la troisième personne, mise à l'écart de l'acte d'énonciation, celle dont il est question dans l'énoncé. La figure *on* marque donc un dépassement du débrayage actantiel : il témoigne d'une solidarité de la figure énoncée avec l'instance d'énonciation qui l'amène à s'exprimer *avec, pour voire à la place de* l'observateur.

#### L'INDIVIDUEL ET LE COLLECTIF

Instance générique susceptible de vaincre diverses oppositions, le pronom *on* témoigne ainsi d'une tension entre un *actant collectif* et un *actant individuel*. Dans *Sémiotique I*, Greimas & Courtés définissent l'actant collectif à partir d'une compétence modale commune, indi-

<sup>8</sup> Dans sa *Lettre au père*, Kafka déplore que son père fasse usage de cette troisième personne, avec la connotation péjorative et l'éloignement qu'elle suppose, pour désigner ses sœurs et lui-même. Le plus intéressante est peut être que Kafka, s'adressant à son tour au père sous la forme d'un « *tu* », utilise aussi cette troisième personne et se désigne par « l'enfant » (Kafka 1957).

quant qu'« un actant est dit collectif lorsqu'à partir d'une collection d'acteurs individuels, il se trouve doté d'une compétence modale commune ou d'une faire commun à tous les acteurs qu'il subsume » (1979 : 43). Tenant cette définition pour acquise, Zilberberg se concentre sur le mode de répartition de la compétence commune et observe que c'est toujours « la jonction, la coalescence de l'actant individuel et de l'actant collectif qui fait problème » (1985 : 29, en note), la collectivisation des compétences pouvant aussi bien être homogène que différentielle.

Sur ces quelques principes linguistiques et sémiotiques peut se bâtir une hypothèse selon laquelle le substitut pronominal *on* témoigne d'une tension entre le particulier et le général, ou, si l'on préfère sa traduction sociale, d'une tension individuel / collectif.

En premier lieu, cette tension se manifeste dans le portrait de face sous la forme d'une pression généralisante que décrit Shapiro :

[...] même lorsqu'elle montre un individu singulier, divin ou humain, la frontalité intégrale, en particulier celle de la sculpture en ronde bosse, dégagée du mur, et celle de l'image peinte ou en relief surplombant de haut le spectateur, peut évoquer l'homme universel et abstrait, hors de tout contexte et sans la subjectivité que suppose le regard. (2000 : 95)

Plus généralement, la tension particulier / général caractérise l'intentionnalité du portrait qui, tout au long de son histoire, traduit l'effort du particulier contre le général et, à l'inverse, le poids du collectif sur l'individu. Plusieurs auteurs ont relaté un processus d'individuation qui se produit au sortir de la Renaissance quand « l'individu n'est plus le membre d'une communauté au sens où pouvait l'entendre l'homme médiéval, (mais) devient un corps à lui tout seul » (Le Breton 2003 : 27), « l'affirmation du "je" (devenant) une force supérieure à celle du "nous autres" » (*ibid.* : 26). Apportant une contribution sémiotique à la question, Todorov (2000) a mis en évidence la traduction au plan de l'expression de cette transformation du plan du contenu. Il a montré que, chez les Primitifs flamands, l'invention de l'individu se traduit par la représentation du temps et l'invention de l'ombre.

#### LE VISAGE ET LA TÊTE

Omniprésente, la tension particulier / général ou individuel / collectif permet, de façon plus essentielle, de distinguer les deux figures que forment le visage et la tête. Dans cette opposition, le *visage* représente l'*individuel*. Lieu de passage entre l'intérieur et l'extérieur de l'être, modelé par les affects et par le temps qui l'orne d'ombres asymétriques (les ombres qui *individualisent* selon Todorov), celui-ci s'accom-

plit et se défait sous le regard de l'autre en appelant une définition aspectuelle. Le visage se compose comme une *épiphanie* dont l'enjeu est la caractérisation de l'individu. Puisque l'ombre individualise et permet de dessiner l'individu, le visage dispose nécessairement le personnage de trois-quarts.

Ce visage insaisissable, dont des générations de peintures depuis le xv<sup>e</sup> siècle, n'ont cessé de reproduire l'épiphanie sans en épuiser l'énigme, s'oppose à la tête du xx<sup>e</sup> siècle. Représentée par Bacon<sup>9</sup> mais surtout par Giacometti, la tête qui nous fait tous semblables<sup>10</sup> incarne la *généralité*. Elle fixe des valeurs d'univers, un modèle général du vivant où les affects devront nécessairement être stabilisés et les ombres oblitérées, ce qui impose une représentation de face et induit une temporalité particulière, non plus épiphanique et *singulative*, mais au contraire *durative* voire *a-temporelle*.

#### CLASSIQUE ET BAROQUE

Ainsi conçues et dotées de caractéristiques lumineuses et aspectuelles spécifiques, les figures du visage et de la tête ne sont pas sans évoquer les modèles stylistiques de Wölfflin ([1916] 1992).

Rappelons les cinq axes de transformation qui, selon cet auteur, caractérisent la transformation du style classique en baroque : c'est un passage du *linéaire* au *pictural*, d'une organisation par *plans* à une *profondeur*, d'une *forme fermée* à une *forme ouverte*, de l'*unité* à la *multiplicité* et de la *clarté absolue* à la *clarté relative*. Or, si le simple énoncé de ces principes permet d'esquisser un lien entre le portrait frontal et le style classique, le portrait en diagonale se laissant décrire à l'aune du style baroque, ce lien ne trouve qu'une validité théorique, les analyses menées par Wölfflin lui-même ne montrant aucun portrait de face mais seulement une diversité de portraits en diagonale. Cette particularité nous amènerait à accorder au portrait un statut singulier dans le système de l'historien, celui-ci satisfaisant certains critères séparés mais ne justifiant pas le fondement structuraliste du système qui impose la solidarité des arguments.

Reprenons les implications de Wölfflin pour voir en quoi elles s'appliquent ou non au portrait. L'opposition liminaire linéaire vs pictural ne pose à vrai dire aucun problème et permet de distinguer le traitement d'un Aldgrever (linéaire) de celui de Lievens (pictural) qui

9 Deleuze décrit Bacon comme un « peintre de têtes et non de visages » (2002 : 19).

10 Jean Genet a magnifiquement décrit l'effet de généralité en rapportant que Giacometti s'est exclamé en lui offrant son portrait : « Comme vous êtes beau ! [...] Comme tout le monde, hein ? Ni plus ni moins ». Le compagnonnage de Giacometti amènera d'ailleurs l'écrivain à ce sentiment – douloureux, tient-il à préciser – que n'importe quel homme en vaut exactement n'importe quel autre (Genet 1992).



estompe le contour. Parce qu'elles s'appliquent à des représentations de groupe, à des compositions plutôt qu'à des figures uniques, les implications suivantes supposent en revanche certaines précautions dont Wölfflin convient lui-même :

Le portrait semble être le moins fait pour attester le bien-fondé de nos catégories, puisqu'on est à l'ordinaire en présence d'une seule personne et non de plusieurs entre lesquelles pourrait naître des rapports de juxtaposition ou de profondeur. (*op. cit.* : 99)

Le principe de la frontalité n'étant guère utilisé par les artistes représentatifs du style classique, Wölfflin est amené à préciser : « sans doute le classique tolère dans une toile un mouvement qui s'accomplit de biais » (*ibid.* : 146). L'historien de l'art propose alors une autre description du portrait classique, en envisageant la symétrie à l'intérieur d'un système orthogonal où le jeu des verticales et des horizontales tend à manifester la coïncidence des formants avec le cadre, l'histoire du portrait en pied traduisant alors un « relâchement progressif des rapports du cadre et de son contenu » (*ibid.* : 154). À lire ces propositions, on s'aperçoit donc que le lien entre le portrait frontal et le classique repose sur une simplification : il existe certes un portrait conforme au style classique mais c'est un portrait de trois-quarts dont « l'effort classique » consiste à accuser l'angle droit, à stabiliser la composition pour conférer « le caractère de la chose qui se referme sur soi » (*ibid.* : 155). « Jamais autant qu'alors, explique d'ailleurs Wölfflin, et jamais avec une pareille énergie, on n'a ressenti la symétrie du corps humain, le contraste des verticales et des horizontales et l'attrait de la proportionnalité fermée » (*ibid.* : 151) <sup>11</sup>.

#### WÖLFFLIN ET ZILBERBERG

Si cette incursion dans l'œuvre de Wölfflin peut sembler *a priori* décevante parce qu'elle argumente un modèle plastique quelque peu différent du nôtre, elle révèle aussi l'originalité du portrait frontal contemporain en fournissant de surcroît quelques apports précieux, aperçus et affûtés par Zilberberg. Avant d'examiner ces propositions sémiotiques, il importe de marquer une différence de point de vue épistémologique. Tandis que l'historien de l'art s'attache aux modèles empiriques du classique et du baroque, l'art des XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> composant son corpus, aux *faits* donc, le sémioticien s'en tient au *texte* de Wölfflin.

Il trouve chez Wölfflin deux modèles sémiotiques dont il examine

<sup>11</sup> L'historien de l'art rejoint sur ce point les conceptions de G. Simmel qui a souligné la symétrie du visage, décrite comme un principe « anti-individualiste » : « Le visage constitue, du point de vue esthétique, la plus remarquable synthèse entre les deux principes formels de la symétrie et de l'individuation » (Simmel 1988 : 142).

la cohérence, en montrant que ceux-ci sont « des totalités dont la consistance [...] accède à l'heuristique » (Zilberberg 1992 : 15). Il observe par exemple que, si l'historien considère le style comme un complexe formel et affectif, ni la forme ni l'affect ne sont cependant considérés en eux-mêmes, l'essentiel étant le et qui les conjoint. Zilberberg concentre l'attention sur deux notions séminales qu'il met à l'épreuve : la profondeur et le tempo. Avec des délicatesses de peintre et des ruses de sioux, le sémioticien montre comment « le baroque construit la profondeur [...] une profondeur dont l'art de la Renaissance s'efforçait préventivement et par obstruction, d'amortir l'essor » (*ibid.* : 53).

Tout se passe, ajoute-t-il, comme si le baroque s'était engagé dans cette entreprise de confrontation de l'impalpable en surmontant les apories sensibles successives : permettre à la profondeur de s'éloigner en s'approchant, de s'approcher en se dégageant, de présenter le mouvement sans l'inhiber, saisir l'intensité sans l'exténuer, donner à voir l'illumination de la « lumière » sans l'astreindre à éclairer, laisser le tempo accourir sans le freiner, soutenir l'insoutenable, à savoir le paroxysme. (*ibid.*)

Il distingue deux processus de régulation, deux façons d'ajuster la *protension* et la *rétenion*, sous la forme d'un *tempo*. Régi par le principe de l'extension spatiale, le classique est *spatialisant* mais *détemporalisant* et son *tempo* infiniment lent fait sourdre son inverse, une *expansion indéfinie*. Déterminé par la *concentration*, le baroque est au contraire *désatialisant* et *temporalisant*, son tempo infiniment vif renversant donc l'*expansion en concentration*. Classique et baroque représentent deux façons d'organiser la profondeur, de corrélérer le temps et l'espace de façon inverse<sup>12</sup>. Ce sont deux tempos et deux styles sémiotiques, l'un correspondant à la « retenue », au « bonheur » ; l'autre à la « dépense » et à « l'excès ». Le Zilberberg d'hier associe à la poétique du classique l'*être* et le *déclaratif* et à la poétique du baroque, l'*événement* et l'*exclamatif*, argumentant ainsi une opposition que le Zilberberg d'aujourd'hui traduirait sans doute par des *modes d'efficience* distincts.

Si le Zilberberg d'hier fait le reproche à Wölfflin de « ne pouvoir s'empêcher d'accorder sa préférence à l'art classique », laissant tout loisir d'imaginer que sa préférence personnelle va au baroque, le lecteur peut se demander si le Zilberberg d'aujourd'hui n'en ferait l'aveu plus spontanément en raison des liens du baroque à l'événement – n'est ce pas Wölfflin qui l'a amené à l'événement, enjeu principal du *Précis* (Zilberberg 2002) et des *Éléments de grammaire tensive* (Zilberberg 2006) ?

<sup>12</sup> Deux schémas tensifs se dessinent, bien que les valences ne soient pas encore inventées...

Cette actualité éditoriale justifierait un petit voyage dans le temps de treize années pour prolonger les résultats de *Présence de Wölfflin*. Dans le « Précis », l'événement est associé à un paroxysme d'intensité (le « feu » de l'événement), à un pur « syncrétisme de subvalences paroxystiques de tempo et de tonicité » qui emmène dans « l'univers de la démesure », tandis que l'état est associé à l'extensité et à la lisibilité. Plus précisément, l'événement suscite l'étonnement du sujet, il est ce qui *survient*, ajoute l'auteur, en proposant d'opposer le mode d'efficience du *survenir* au *parvenir* de l'état.

Associer le baroque à l'événement nous autorise-t-il à associer le classique à l'état alors que Zilberberg l'assimilait plutôt à l'être en 1992 ? Au lieu de traiter frontalement la dichotomie, il semble préférable de préciser ce régime de l'être ou de l'état pour l'appliquer à nos portraits et montrer que ce régime, loin d'occasionner une *abolition* des tensions, recouvre au contraire des potentialités et une structure modale complexe que Zilberberg aperçoit lorsqu'il devine, sous les principes classiques, l'opération d'une « rétention sourde » (Zilberberg 1992 : 59). Les tensions ne sont pas réduites dans le portrait mais stimulées au contraire, prenant le sens du *neutre* de Barthes qui, loin d'atténuer les valeurs, les intensifie<sup>13</sup> et rejoignant aussi certains principes décrits par Simmel :

L'extrême individualisation (des éléments du visages) s'intègre dans une extrême unité [...] ; à part le visage humain, il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue. (1988 : 138)

#### IMMOBILITÉ ET IMPASSIBILITÉ

Chaque tête est construite sur le principe symétrique que Zilberberg traduit par un équilibre de deux obliques convergentes<sup>14</sup>. Cet équilibre aboutit à un équilibre des forces et génère une *fixation*, une *immobilité* (Zilberberg 1992 : 27) que corroborent les recherches de Kandinsky notamment ([1926] 1984). Cette immobilité de la forme classique doit cependant être précisée si l'on veut l'appliquer à un portrait, c'est-à-dire à un actant et à une relation intersubjective. Elle reste un effet de surface qui traduit une *a-phorie*, c'est-à-dire une absence de mouvement et d'émotion mais peut aussi témoigner d'une *rétention*. L'immobilité des traits ne se conçoit pas alors comme une absence de phorie mais plutôt comme une stratégie d'ajustement à l'autre.

13 « Ni le degré zéro, ni le degré complexe : c'est le degré intensif, le plus ou moins, l'intensité » (Barthes 2003 : 245).

14 L'importance de la symétrie du visage est soulignée dans le texte de Simmel (1988) déjà cité.

Plus précisément, elle peut alors exprimer l'effort sur soi de l'impassibilité, que Le Breton décrit comme une « ruse de l'individu placé dans une situation délicate et qui doit taire ses sentiments pour ne pas se dévoiler et donner prise sur lui » (Le Breton 2003 : 259). Il faudrait sans doute s'arrêter plus longuement au magnifique passage que Le Breton consacre à l'impassibilité décrite comme un « mouvement rituel provisoire » de l'enfant pris en faute, de celui qui craint une réaction hostile à son égard par exemple, pouvant devenir une constante de la relation aux autres, notamment dans les sociétés totalitaires où l'espace public (est dépourvu) d'une « zone de confiance suffisante pour que chacun puisse exprimer réellement ce qu'il pense ou ressent » (*ibid.* : 260). Le Breton se réfère lui-même aux récits de Griffin, d'Orwell ou d'Eliade sur la société roumaine sous Ceausescu pour évoquer cet « impératif de contrôle » qui « vise à se faire transparent, insignifiant, sans relief d'aucune sorte dans l'espace » (*ibid.* : 261).

Qu'ils décrivent l'impassibilité comme un « mouvement provisoire » ou une « constante », ces témoignages suffisent à montrer que la manifestation de la *protension* se conçoit à l'intérieur d'un échange social où elle prend le sens d'informations données à l'autre et lui offrant une prise possible sur soi. Plus précisément, ils donnent à penser que l'*être* du classique, lorsqu'il s'applique au portrait frontal peut dissimuler différentes structures modales négatives au titre de la résistance et de la *rétenion* (un *ne pas vouloir faire* qui se décline en *ne pas vouloir montrer, ne pas vouloir tromper*). L'*être* du portrait témoigne alors d'un ajustement stratégique qui, associé à une certaine définition aspectuelle (*détemporalisation* et *spatialisation*) et rythmique, pourrait se laisser définir comme une *forme de vie*.

Parce que le portrait représente un actant et une relation à l'autre, il ne se conçoit jamais hors d'un *éthos*, de certaines ritualités du visage et du corps, hors d'un contrat social que la *neutralité*, en suspendant les scénarios intersubjectifs fondés sur l'attraction et la répulsion, sur les pratiques stéréotypés de séduction ou de défiance, interrompt et interroge.

### L'ÉTHOS DU PORTRAIT FRONTAL

La frontalité des portraits doit être envisagée relativement à une pratique photographique, elle-même subordonnée à une société donnée comme le rappelle Susan Sontag par exemple. Celle-ci observe qu'en Chine, on ne prend jamais de photographie spontanée, celle d'un bébé à quatre pattes ou d'une personne arrêtée au milieu d'un mouvement :

À la différence de nos pays, où nous posons quand nous le pouvons et où nous laissons faire quand nous le devons, en Chine prendre une photo est

toujours un rite, qui implique toujours la pose et, par voie de conséquence, le consentement. (Sontag 1983 : 201)

Sa description suffit à associer à l'acte photographique des schémas modaux complexes (des *devoir faire* gouvernant des *devoir être*, des *vouloir faire* gouvernant des *vouloir être*) qui s'ajoutent aux schémas modaux prescrits par l'éthos, cet ensemble d'usages et de coutumes qui fonde les stéréotypes sociaux.

À cette aune, on s'aperçoit que le portrait frontal au regard droit repose sur une scène prédicative typique, le face-à-face qui implique une pose du modèle. Cette pose implique une intrication de deux parcours modaux antagonistes, comme l'a montré Barthes<sup>15</sup> mais induit surtout la reconnaissance mutuelle des sujets et l'identification de leur statut dans l'énonciation. Si la position relative des corps suffit à orienter l'énonciation et à établir leur statut épistémologique (qui photographie l'autre ?), elle ne vaut cependant pas forcément pour un consentement. Nous avons en effet souligné le caractère très occasionnel des portraits frontaux dans l'histoire de l'art et trouvé pour seule référence systématique les portraits anthropométriques de Bertillon cependant, poursuivant dans la même voie, nous pouvions aussi évoquer les séries de photographies réalisées à l'entrée des camps de concentration et celles qui conservent le visage des millions de morts du Cambodge. Ces pratiques photographiques, qui semblent être les seuls préalables historiques à nos images, sont dirigées par la même intentionnalité : surveiller l'autre. Plus précisément, elles entendent l'*incriminer*, constituant ainsi un acte *performatif* de déchéance actantielle par lequel le statut de *sujet* disposant de la plénitude de ses compétences modales et de la maîtrise de son image se trouve littéralement arraché et remplacé par ce statut d'*objet* qu'endossent, selon Simone Weil<sup>16</sup>, les personnes victimes de la violence.

#### LES PORTRAITS DE RUFF ET DE FRÉGER

Qu'elle soit policière ou artistique, la pratique du portrait frontal a pour effet de réduire l'autre à son apparence, à son enveloppe (l'*enveloppe* sans le *mouvement* pourrait-on dire par référence à Fontanille, d'où une définition partielle de l'autre) conformément à la description de Régis Durand qui souligne le « réalisme dermatolo-

15 « Devant l'objectif, je suis à la fois celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit et celui dont le photographe se sert pour exhiber son art », note-il, observant que cette structure modale complexe rencontre celle du photographe qui « croyant bien faire, impose tout de même un devoir-être » (Barthes 1994 : 1117).

16 Dans un essai sur la guerre intitulé « L'Iliade ou le poème de la force », S. Weil juge la violence injustifiable en raison de cette conversion actantielle, parce qu'elle transforme en objet quiconque y est soumis, comme l'explique S. Sontag (2003 : 20-21).

gique » (1997 : 7) des portraits de Ruff. L'intentionnalité de ce type de portrait est en tout cas l'*objectivation*, ce qui établit dès l'abord un lien de parenté avec les inventaires de châteaux d'eau et d'usines, photographiés de façon frontale et en noir et blanc par B. et H. Becher.

La frontalité classique permettant, comme l'indique Zilberberg, le « rendu du détail » (1992), cette photographie objective se montre attentive aux propriétés extérieures des choses, fussent-ils des corps humains ou des châteaux d'eau, et procède donc à une *catégorisation du monde*. Dans le cas du portrait, celle-ci s'effectue selon des traits morphologiques, en se concentrant d'abord sur la partie la plus significative du corps, le visage. Comme en sémiotique, cette catégorisation photographique de l'espèce humaine s'effectue par l'introduction d'un trait pertinent, en l'occurrence une *couverture actorielle* qui ouvre sur des classements par genres et par espèces, constituant ainsi des séries tels les sumos, les majorettes et les sidérurgistes de C. Fréger<sup>17</sup>. Ces séries de portraits mettent la compétence thématique du modèle en évidence et intègrent donc le corps et son vêtement<sup>18</sup> qui suffit investir un *acteur* (le sumo, le sidérurgiste), tout en le situant dans une axiologie<sup>19</sup>. L'importance du vêtement pour de tels inventaires doit être soulignée car, si celui-ci permet de transformer un *actant* en *acteur*, c'est en marquant la tension entre le particulier et le général, l'individuel et le collectif que nous avons évoquée précédemment. Comme l'a souligné Gombrich, le vêtement, le décorum, la pose permettent d'affecter l'attitude appropriée à sa condition comme le montre la photographie mondaine du XX<sup>e</sup> siècle, les portraits d'artistes ou d'écrivains, ceux des chefs d'État<sup>20</sup> d'aujourd'hui et des rois d'hier. Ainsi le portrait de Louis XIV en grand appareil, peint par Hyacinthe Rigaud s'efforce-t-il de représenter le roi plutôt que la personne de Louis incarnant cette « transsubstantiation d'un individu en monarque » soulignée par Marin (1981). À l'inverse, l'habit peut être un uniforme, une tenue. Il intègre alors l'actant à un groupe social, équipe de foot, corporation ou armée, certains traits particuliers tel le numéro 10 du maillot du joueur de foot<sup>21</sup> ou la barrette sur la

17 Les photographies de Ruff échappent à la règle, chaque image s'intitulant sobrement portrait.

18 Le rôle déterminant du vêtement ne doit pas oblitérer celui du corps lui-même qui « entre » désormais dans le portrait et peut se montrer nu, sous le jour de la beauté sensuelle et musclée des magazines (Beyaert-Geslin, à paraître).

19 Barthes cite une scène de Galilée de Brecht où le cardinal Barberini, d'abord favorable à Galilée lui devient peu à peu hostile au fur et à mesure qu'on le revêt lentement d'un vêtement papal (2003 :196).

20 Ce point est souligné par Ernst Gombrich (1998).

21 On observe alors, dans le cas du maillot de Zinedine Zidane, la « transsubstantiation » observée par Marin, le maillot au chiffre 10 représentant le champion.

veste du soldat, introduisant alors une tension individualisante.

La compétence collective ainsi attribuée mérite toutefois examen. En effet, loin de recueillir une identité collective déjà établie, on s'aperçoit que les portraits constituent la classe d'acteurs en se concentrant sur un trait unique et en écrasant toutes les autres déterminations thématiques de la personne, en estompant donc sa complexité de personne. C'est le cas des *majorettes* de C. Fréger, par exemple, qui, rassemblées sur cette activité commune, pouvaient sans doute être définies selon d'autres critères en faisant des habitantes de telle ou telle ville, des jeunes Françaises, des collégiennes, etc.

#### L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE

Si cet exemple suffit à montrer le caractère subjectif de cette énonciation photographique, son statut d'énonciation, il dévoile aussi son caractère *performatif* : en construisant le groupe, l'image déclare l'identité collective. L'exemple le plus intéressant est à ce titre la série des « accouchées » de Dijkstra<sup>22</sup> qui réunit des portraits en pied de jeunes femmes nues portant leur nouveau-né dans les bras. Ici encore, la classe d'individus a été construite sur un trait pertinent bien particulier, la proximité de l'accouchement qui conduit, à un moment de leur vie, ces jeunes femmes à la maternité. L'acte photographique suffit à leur conférer un statut d'« accouchées » à l'exception de toute autre détermination, géographique ou professionnelle par exemple.

Cette propriété performative du portrait frontal actuel nous incite à conserver le substitut pronominal *on* mais en apercevant, sous ses commodités linguistiques, une certaine ambiguïté *éthique*. En effet, nous pourrions avancer que cette photographie « sensibilise » l'individuel à l'aune du collectif, illustrant ainsi ce beau principe de Genet : « chaque être en vaut exactement un autre, je dis bien exactement »<sup>23</sup>. Cependant, sous ces apparences généreuses, ce portrait induit aussi une déchéance du sujet individuel qui se trouve entièrement recouvert par l'identité collective. En ce sens, de la même façon que le baroque « attaque le contour » (Zilberberg 1992), nous pourrions affirmer que le portrait frontal actuel « attaque la personne ».

#### CONCLUSIONS : PRÉSENCE ET CONTINGENCE

Cette étude, qui souligne certaines limites des propositions de Wölflin mais s'efforce aussi de les ressourcer à l'aune des apports ultérieurs de Zilberberg, manifeste la complexité du portrait frontal actuel.

22 La série de Rineke Dijkstra fait partie des collections du Musée national d'art moderne (Beaubourg).

23 V. supra note 10.

*In fine*, elle tend à dévoiler les implications de ces photographies relativement à l'éthique en montrant, sous la sibylline « retenue » du classique (Zilberberg), une « rétention sourde » qui masque l'écrasement de l'individu sous le poids du collectif voire, en certains cas, une possible *incrimination* par le portrait frontal. En dépit de ses apparences démocratiques, ce portrait actuel réserve certaines ambiguïtés.

Comment faire un portrait éthique ? En introduisant un peu de la « dépense » et de l'« excès » du baroque, dirait sans doute Zilberberg. Notre étude tend en tout cas à montrer qu'il importe de préserver, au niveau de l'expression, les traits qui traduiront une *individuation* au plan du contenu, c'est-à-dire les ombres qui distinguent la figure du *visage* de celle de la *tête*. Ces ombres essentielles imposent un nouvel ajustement du corps, donc une autre *scène prédicative* basée sur un principe de *contingence* qui, donnant consistance à la personne, restaure le principe affectif de la présence<sup>24</sup>. Loin de revendiquer la précision de la vue frontale qui permet de dessiner un portrait-robot, cette contingence dévoilerait ces *punctum*, ces détails ou blessures affectives – le dessin du nez, une petite marque sur la joue – qui, dans *La Chambre claire* de Barthes, suffisent à restituer l'épaisseur d'une *présence*.

#### RÉFÉRENCES

- Alberti L.B. (1436) 1992, *De pictura*, Paris, Macula.
- Barthes R., 1994, *La Chambre claire, Œuvres complètes 3*, Paris, Seuil.
- Barthes R., 2002, *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil / Imec.
- Benveniste E., 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- Beyaert-Geslin A., à paraître, « Fragile Margaret », dans *Sens et signification en art*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- Deleuze G., (1981) 2002, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil (1<sup>re</sup> éd. La Différence).
- Durand R., 1997, « L'image laïque de Thomas Ruff », dans *Thomas Ruff*, Centre national de la photographie, Arles, Actes sud.
- Fresnault-Deruelle P., 1993, *L'Éloquence des images, Images fixes III*, Paris, Puf.
- Genet J., 1992, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète.

24 Dans *Présence de Wölfflin*, Zilberberg situe très résolument la présence sous la dépendance de l'affect et évoque une primitive affective qu'il associe à J.-M. Floch.



- Gombrich E., 1998, « La mystérieuse alchimie de la ressemblance », Introduction à *Tête à tête, portraits de Henri Cartier-Bresson*, Paris, Gallimard.
- Greimas A.J. & Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Paris, Hachette.
- Kafka F., 1957, *Lettre au père*, Paris, Gallimard.
- Kandinsky W., (1926) 1984, *Point-Ligne-Plan, Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël.
- Landowski É., 1997, *Présences de l'autre*, Paris, Puf.
- Le Breton D., 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf.
- Le Breton D., 2003, *Des visages, Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- Marin L., 1981, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit.
- Paris J., 1965, *L'Espace et le Regard*, Paris, Seuil.
- Pontévia J.-M., 1986, *Écrits sur l'art et pensées détachées III : Ogni dipintore dipinge se*, Paris, William Blake.
- Shapiro M., 2000, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula.
- Simmel G. 1988, « La signification esthétique du visage », *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages.
- Sontag S., 1983, *Sur la photographie*, Paris, Seuil.
- Sontag S., 2003, *Devant la souffrance des autres*, Paris, Christian Bourgois.
- Todorov T., 2000, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro.
- Wölfflin H., (1916) 1992, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Brionne, Gérard Monfort.
- Zilberberg C., 1985, « Dissentiments, consentements », *L'Actant collectif, Actes sémiotiques VIII-34*.
- Zilberberg C., 1992, *Présence de Wölfflin, NAS 23-24*, Limoges, Pulim.
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70* : 111-143.
- Zilberberg C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

## HISTOIRES ET TÉMOIGNAGES

CLAUDE ZILBERBERG,  
UN NOUVEAU PARADIGME SÉMIOTIQUE ?

Driss ABLALI

*Le passage du continu au discontinu est bien ce en quoi consiste de très haut le problème du langage.*

Valéry, *Cahiers III* : 50

Le titre que nous avons choisi n'est pas ambigu, en tous cas ne souhaite pas l'être. Il ne s'agit pas de procéder au dénombrement de tous les paradigmes sémiotiques, et de montrer comment celui de Zilberberg, s'il en est un, s'en distingue. Tout le monde le sait : la sémiotique de Greimas et de son école est la seule sémiotique en France à avoir un grand passé théorique derrière elle, étendu sur presque un demi-siècle. Il y avait l'époque de la narrativité, de la discursivité, des passions, de la cognition et, depuis le début des années quatre-vingt-dix, de la phénoménologie. Nous ne parlerons pas non plus de tous les tournants, et nous bornerons au dernier. Que se passe-t-il depuis plus d'une décennie en sémiotique, en particulier, et sur la scène des sciences du langage, en général, pour voir autant de théories recourir à la phénoménologie pour l'étude de la langue et des textes ? Comment se fait-il que le tournant phénoménologique ait éclaté comme le tonnerre dans le ciel jusque là serein de la sémiotique ? Peut-on y voir un projet qui consiste à donner à nouveaux frais une réponse linguistique et sémiotique au vieux problème philosophique des rapports entre l'âme et le corps ? Les travaux de A.J. Greimas, de J. Petitot, de J.-Cl. Coquet, P. Ouellet et de J. Fontanille revendiquent des concepts phénoménologiques. La foudre a frappé jusqu'aux rivages de la sémantique, comme en témoignent les travaux de P. Cadiot et J.-M. Visetti, où les références aux théories gestaltistes et aux phénoménologues de

la perception s'affichent comme une assise fondamentale de leur théorie des « formes sémantiques ».

Restons dans la sémiotique. On observe depuis le début des années quatre-vingt-dix une tentative d'allonger le chapelet théorique, l'ambition de créer un nouveau paradigme phénoménologique, loin des postulats du structuralisme, de la linguistique et de la logique formelle. Nous tenons à rappeler que cette rencontre avec la phénoménologie était pour la sémiotique un renfort de poids pour y prendre de l'élan, y retrouver de nouveaux concepts qui aident à frayer le chemin d'un accès à des niveaux d'analyse trop compliqués pour que la *sémiotique du discontinu* (Ablali 2003) puisse en rendre compte.

Pour cerner de plus cette relation entre sémiotique et phénoménologie, et ensuite entre la sémiotique phénoménologique et la sémiotique tensive de Zilberberg, nous procéderons en trois temps : d'abord le cadre épistémologique de cette rencontre avec la phénoménologie, puis un rapprochement entre les travaux de Husserl et Merleau-Ponty, d'une part, et ceux des sémioticiens, d'autre part, afin de voir les répercussions de ce genre de conceptualisation sur la question du sens. C'est à ce moment-là que nous ferons appel au paradigme tensif dont Zilberberg est le précurseur pour tenter de comprendre lequel des deux convient à la sémiotique, elle qui se veut textuelle. Nous terminerons sur les différences entre ces deux paradigmes, lesquels, nous tenons à le rappeler, quitte à anticiper, sont tous les deux continuistes, sauf que la paradigme phénoménologique prône un accès à l'amont du sens par le biais d'une heuristique non linguistique, alors que le paradigme tensif revendique aussi une base continuiste, mais pour développer une acception linguistique du discours.

On peut regrouper, non sans risques, en deux axes les grandes étapes dans la conceptualisation de la sémiotique française d'obédience greimassienne : une sémiotique du discontinu et une sémiotique du continu. La première qui va des années soixante jusqu'à la fin des années quatre-vingt avait pour objectif de mettre en place, avec comme toile de fond la pensée de Propp et de Hjelmlev, les principes d'organisation de tous les discours narratifs, asseoir une grammaire universelle du discontinu sous forme de schémas narratif, thématique et discursif de fonctions solidaires et invariables. La recherche s'est focalisée sur l'« actantialité », la « structure élémentaire », les « modalités », le « parcours génératif », les « isotopies », l'énonciation et les passions. L'analyse sémiotique des textes dans ses différentes substances devra donc définir les structures immanentes de la signification, conçues comme un construit et non comme un donné. Les textes sont confinés dans leur logique interne, coupés des déterminations exogènes. L'immanence régnait en force.

Trente ans plus tard, Greimas, convaincu des « limites du corps et de l'esprit », juge indispensable l'interrogation des « préconditions de la signification », source de toute discontinuité, en prenant le texte dans son état *ab quo*, en se posant des questions comme : D'où viennent les modalités ? Quelle est leur source ? Comment s'opère le passage aux valeurs et aux sujets ? Il fallait donc prévoir les préconditions antérieures au « carré sémiotique » et aux « modalités », d'où la nécessité d'élargir le compas théorique, l'ambition de créer un nouveau paradigme continuiste, loin des postulats linguistiques que la sémiotique revendiquait jusque là.

#### LE PARADIGME PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Une fois ces deux axes résumés, quoique de façon hasardeuse, nous commençons par une question : Pourquoi ce vif intérêt pour la phénoménologie ? Profond renouvellement épistémologique donc. Ce qui tient ensemble à l'heure actuelle une bonne partie des multiples programmes de recherche que l'on regroupe sous le nom de « sémiotique du continu », c'est le travail philosophique qui est fait à leur propos. Sans la phénoménologie, il n'y aurait pas de sémiotique du continu. C'est elle qui systématise, discipline et règle l'heuristique de base qui régit actuellement les travaux en sémiotique. Mais il ne faut pas l'oublier, cette rencontre avec la phénoménologie ne date pas d'hier, elle remonte aux années cinquante. Depuis son article sur Saussure, Greimas (1956) manifeste un grand intérêt pour la littérature phénoménologique. La chose se confirme dans *Sémantique structurale*. Le nom de Merleau-Ponty, abordé pour la question de la « perception », domine les premières pages, dépassant même celui de Saussure et de Hjelmslev. Au-delà de la valeur statistique, on y lit d'abord un choix méthodologique et heuristique. Mais ce que Greimas n'y allègue pas d'une manière explicite, lorsqu'il aborde le problème de la perception, c'est qu'il y a deux façons d'envisager cette dernière : soit on la cerne en amont, comme le fait le phénoménologue, soit on la cerne en aval, c'est la tradition saussurienne. Sans exclure la première voie, Greimas s'engage résolument dans l'étude de la nature discrète des éléments constitutifs de la signification. Au lieu d'être attentif à l'expérience perceptive, il l'écarte au profit de l'objet perçu, comme l'explique clairement ce passage de *Sémantique structurale* :

La question de savoir si les éléments des signifiants sont discrets ou non, antérieurement à leur perception, relève des conditions de l'émission de la signification, que nous ne pouvons pas nous permettre d'analyser. (Greimas 1966 : 12)

Mais après la période dite structuraliste, beaucoup de problèmes sont restés non résolus. Au milieu des années quatre-vingt, des dépla-

cements d'intérêts se sont produits sur la scène des sciences du langage. La linguistique a bien enterré le comparatisme et l'histoire à cause de la doxa des universaux et du cognitivisme. Le spectre du cognitivisme hantait toutes les sciences de l'université. Aucune discipline n'a pu résister aux théories cognitives pour s'attirer les bonnes grâces de l'esprit nouveau. Du coup, les structures qui « ne pouvaient pas descendre dans la rue », sont devenues dynamiques, les théories de l'auto-organisation prônent que les systèmes s'auto-organisent, et l'avènement des sciences cognitives remettait en question ce qui restait de l'héritage structuraliste. Bien évidemment, la sémiotique ne pouvant pas rester indifférente à ces changements va rencontrer, vers le début des années quatre-vingt-dix, de nouvelles questions, et de nouveaux centres d'intérêts, qui vont l'éloigner de ses origines linguistiques et textuelles. D'où l'apparition d'une nouvelle problématique en sémiotique appelée « continue ». Ainsi ce qui a été écarté dans *Sémantique structurale* s'impose maintenant avec force sur le devant de la scène sémiotique.

Si le dialogue avec la phénoménologie est resté pendant longtemps en sémiotique un sujet tabou, Greimas au fur et à mesure qu'il élargissait l'échafaudage de la demeure sémiotique incorporait des concepts phénoménologiques sur le « simulacre », les « passions », la « perception » et la « protensivité ». Les travaux de J.-Cl. Coquet vont aussi dans ce sens. L'auteur de *La Quête du sens* est l'un des premiers sémioticiens de l'École de Paris à avoir osé lever le tabou de la réalité et de la substance dans son approche énonciative du discours, en proposant le point de vue de « la phénoménologie appliquée à la linguistique et à la sémiotique. Sa tâche est de mettre en lumière "l'activité parlante", comme disent les linguistes, cette activité qu'on ne peut dissocier de la réalité du discours et de ses instances » (1997 : 1).

Plusieurs des voies de recherche qui sont avancées par ladite « nouvelle sémiotique » visent à bâtir un autre monde du sens gisant derrière les structures sémio-narratives, celui du procès d'émergence de la signification, procès qui aurait tendance, à en croire les sémioticiens, à se manifester dans le texte tout autant que les structures sémio-narratives elles-mêmes. Ce procès n'est autre que ce que Merleau-Ponty appelle « l'état naissant », la couche primordiale où naissent les idées comme les choses, c'est-à-dire la manière fuyante d'apparaître, la substance en train de devenir forme – la « qualité de substance », dirait Hjelmslev, l'« éveil du percevoir », selon Valéry. Aussi bien Husserl que Merleau-Ponty insistent sur le « revenir aux choses mêmes », mais que signifie exactement cette notion de « choses mêmes » chez les deux philosophes les plus cités par Greimas ? Et quelle est sa relation avec la notion de « préconditions

de la signification » des sémioticiens ? Nous avons développé ceci dans un travail paru dans *Semiotica* (Ablali 2004), et sans entrer ici dans les développements nécessaires, nous dirons quelques mots sur les « choses mêmes ». Pour l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, revenir aux choses mêmes, c'est « c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante » (Merleau-Ponty 1945 : III).

Cette influence de la phénoménologie sur le discours de la sémiotique greimassienne s'observe dans cette notion de « choses mêmes » que la sémiotique a adaptée aux besoins de son heuristique. Ce retour aux « choses mêmes » lui permet d'ouvrir de nouvelles interrogations, comme celle d'aller du discours manifeste à l'imagination des conditions préalables à sa réalisation, de partir, comme le disent Greimas et Fontanille,

du flou originel et « potentiel », pour aboutir, à travers sa « virtualisation » et son « actualisation », jusqu'au stade de la « réalisation », en passant des préconditions épistémologiques aux manifestations discursives. (1991 : 11)

À cet égard, les discours de la sémiotique et de la phénoménologie naviguent de conserve : la sémiotique en affirmant que la signification prend appui sur la perception et le sensible, définit le continu comme une phase vague et confuse où ni le sujet ni l'objet ne se saisissent entièrement, mais se font simplement imaginer. C'est une fusion du sujet et du monde qui est évoquée, une fusion « *d'un sujet protensif* » *indissolublement lié à une « ombre de valeur »* (Greimas et Fontanille 1991 : 26), comme le disent les auteurs de *Sémiotique des passions*. C'est ce que Valéry (1990), cher à Zilberberg, appelle « l'informe ».

Dans cette approche de l'amorphe, la sémiotique rejoint alors le discours de la phénoménologie de Merleau-Ponty : dans l'expérience perceptive, le sujet ne s'assume pas entièrement, il n'a pas encore conscience d'être le sujet ; autour de ma vision, il y a un horizon de choses non vues et non visibles, car la vision est prépersonnelle, elle est toujours limitée. Si nous voulons traduire exactement cette expérience perceptive, il faut dire qu'*on perçoit en moi* et non pas que *je perçois*. Et c'est pour faire du sensible un mode plus élémentaire que celui du rapport « noèse-noème », que Merleau-Ponty commence à écrire le sensible avec majuscule. Le « sensible » signifie l'objet du sentir, tandis que le « Sensible » désigne le milieu formateur de l'objet et du sujet, il est lui-même la « chair » où le sujet et l'objet ne connaissent pas de distinction. S'inspirant de Merleau-Ponty, cette fusion, Greimas et Fontanille, la désignent par « tensivité phorique », qui « n'est pour le monde humain qu'une des propriétés fondamen-

tales de cet espace intérieur que nous avons reconnu et défini comme le rabattement du monde naturel sur le sujet, en vue de constituer le monde propre de l'existence sémiotique » (Greimas & Fontanille 1991 : 17).

Pourtant, ici il faut souligner que cette « tensivité phorique », car c'est à ce niveau que la sémiotique commence à s'éloigner du giron de la linguistique et du texte, relève de l'imaginaire, c'est-à-dire qu'elle est inaccessible directement dans le texte, elle est seulement reconstruite par présupposition, « encatalysée » dirait Hjelmslev. Mais la question que nous nous posons, puisqu'on est dans le domaine du texte, est la suivante : est-ce que les textes portent en eux et seulement en eux les traces de cette tensivité phorique ? En d'autres termes, est-ce qu'il existe des marques linguistiques, narratives ou énonciatives pour expliquer l'inexplicable ou l'imaginaire ? ou pour représenter les « images intraduites », pour citer encore une fois Valéry ?

La façon dont est décrit le continu dans *Sémiotique des passions* témoigne clairement de son involution spéculative qui l'a vite coupé de la description sémio-linguistique des textes. Dans cet ouvrage, nous ne manquons pas de relever le retour des mêmes formulations chaque fois que les auteurs évoquent la possibilité de rapporter la signification du texte à un domaine d'objectivité indépendant des textes. En tant que lieu insaisissable, le continu ne peut être qu'imaginaire, d'où les formulations suivantes :

Avant de « poser » un sujet tensif face à des valeurs investies dans des objets (ou le monde comme valeur), il convient d'*imaginer* un palier de « pressentiments » où se trouveraient, intimement liés l'un à l'autre, le sujet pour le monde et le monde pour le sujet. (1991 : 25)

Une page plus loin, Greimas et Fontanille écrivent :

C'est une situation comparable, mais antérieure au positionnement actantiel, qu'il s'agit d'*imaginer*. (*ibid.* : 26)

Et plus loin :

On pourrait *imaginer*, provisoirement, que le sujet de quête, avant de recevoir le vouloir et le devoir, est instauré lorsqu'il découvre l'existence d'un système de valeurs et que cette instauration préalable en ferait un sujet potentialisé. (*ibid.* : 57-58 ; c'est nous qui soulignons dans les trois passages)

Acceptons pour l'instant l'idée d'accès au continu à travers l'imagination et posons quelques questions sur les chemins qui y mènent : Comment la sémiotique pourrait-elle prétendre dévoiler le sens le plus profond du texte, sa phase originale qui précède la textualisation et qui la fonde ? Incombe-t-il à la sémiotique de résoudre ce genre de problèmes ? Comme l'a dit clairement Greimas dans son débat avec Ricoeur,



On est obligé de reconnaître que le discours, ça bouge, qu'il y a des forces qui ne s'expliquent pas entièrement par les modalités, qu'il y a autre chose. Et c'est donc là le problème [...]. D'où l'idée que derrière les structures les plus élémentaires, – articulables –, de la signification (carré sémiotique), il y a un horizon ontique dont nous autres sémioticiens ne pouvons rien dire, parce qu'avec les instruments sémiotiques on n'est pas capable d'en dire quelque chose [...]. Alors quelle est la solution ? (1994 : 203)

La solution qui s'impose d'elle-même d'après Greimas, aussi bien dans ce débat avec Ricoeur que dans *Sémiotique des passions*, consiste à placer la sémiotique sous la dépendance d'une autre discipline censée détenir la connaissance sur le continu, à savoir la phénoménologie. C'est la phénoménologie qui montre donc à la sémiotique la voie adéquate pour interroger le niveau continu du texte. Depuis surtout De l'imperfection, la dette des sémioticiens envers les phénoménologues est importante ; les références à Husserl et à Merleau-Ponty se sont multipliées, chez Greimas lui-même, chez Coquet, chez Petitot, chez Ouellet et chez Fontanille. Les concepts fondamentaux de la sémiotique sont phénoménologiques : « présence, champ, corps, esthésie, horizon, profondeur, intentionnalité, perception », etc.

L'enjeu pour le sémioticien consiste donc à saisir à un stade très précoce de la genèse de la signification le sens le plus profond du texte, sa phase originnaire et sensible qui précède la textualisation et la fonde. Certes, le continu est au commencement de la signification, mais il faut rappeler que ce postulat ne s'appuie sur aucune base empirique, car il est de l'ordre de la croyance. Le continu, tel qu'il est abordé par le paradigme phénoménologique, relève, pour le répéter, de l'imaginaire, il est invisible, car non articulé, c'est-à-dire qu'il est présenté comme purement intérieur sans aucune représentation linguistiquement partagée. C'est une création du sémioticien, qui s'efface tout naturellement devant sa représentation, il cède entièrement devant la discontinuité qu'il met en place, il est « barré » comme le dit J. Lacan à propos du « sujet barré », il n'est plus là, il se barre, n'occupant que « théoriquement » sa place. Il n'y a donc pas de sujet au niveau du continu qui puisse être empirique et psychologique. Il ne s'agit en fait que d'une instance, imaginée dans une masse amorphe, à partir d'une manifestation discursive. Nous n'accédons jamais au continu, ce que nous percevons n'est autre que le discontinu. Ainsi le continu est seulement reconstructible par présupposition à partir des unités discrètes et catégorisées, mais sans aucun fondement textuel. Là aussi nous rejoignons l'idée de R. Thom, qui dit ceci : « Savoir si le fond de la nature est continu ou discontinu, c'est un problème métaphysique, et je ne crois pas que quiconque dispose d'une réponse » (1991 : 67).

« Nous sommes faits pour voir essentiellement des discontinuités. Elles seules sont significatives » (68). À la source donc du sens saisi comme résultat se trouvent la perception, la passion et la sensibilité : c'est-à-dire que derrière les formes « saillantes », pour reprendre une expression « catastrophiste » de Petitot, il y a place dans le texte pour une « prégnance thymique », pour un « avant-coup du sens », sauf que ce dernier n'a aucune base textuelle ni linguistique, car il est « inexprimable, indicible » (Petitot 1985 : 292-293). Or comment peut-on accepter d'une théorie qui se veut textuelle revendiquant des principes saussuriens et hjelmsleviens de travailler sur l'inconnaissable et l'indicible, à moins de se transformer en une philosophie ?

#### LE PARADIGME TENSIF

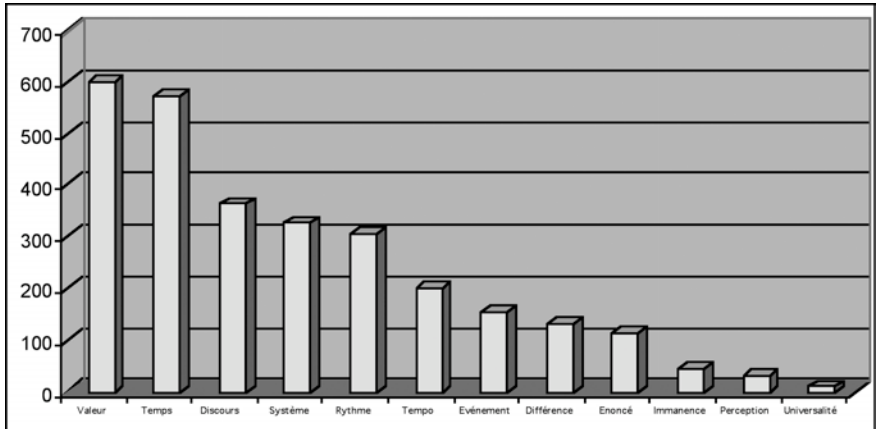
Cette « phénoménologisation » de la sémiotique à laquelle nous assistons depuis plus d'une décennie ne fait qu'éloigner la sémiotique des rivages du texte et des problèmes de la textualité pour la placer dans le giron des théories philosophiques et métaphysiques. Il ne faut pas oublier qu'une sémiotique du continu est un projet philosophique qui ne convient pas à la description sémiotique des textes. Et comme le dit Zilberberg :

Effectif ou non, fondé ou non, ce « tournant phénoménologique » constitue une mise en demeure. En faisant siennes les positions de la phénoménologie, notamment telle qu'elle est configurée dans l'œuvre de Merleau-Ponty, la sémiotique ne s'éloigne-t-elle pas de sa double référence saussurienne et hjelmslevienne ? Si tel était le cas, n'est-on pas en droit de considérer que, « fatigué », le conçu se retire devant la « fraîcheur » du perçu ? Nous laissons de côté ici la question de savoir si une discipline exigeante peut changer d'assise conceptuelle sans avoir à connaître d'importantes conséquences. (2002 : 117)

Or chez Zilberberg l'approche continue de la tensivité emprunte d'autres voix. Approche continue, oui, mais sans fondement phénoménologique. Elle n'est, ni ne prétend être, une sémiotique de la perception ou de la cognition, comme c'est le cas par exemple chez Greimas, Petitot ou chez Ouellet. Du continu, oui, à base phénoménologique, non. Une sémiotique du continu sans Husserl ni Merleau-Ponty, avec Saussure et Hjelmslev. En ce point, il n'est pas inutile de souligner que Hjelmslev est la forme qui marque le plus d'occurrences dans le corpus Zilberberg, corpus dont nous disposons en version électronique, et qui a été soumis à un logiciel de statistique (Hyperbase<sup>1</sup>), lequel livre des résultats intéressants. *Hjelmslev* est cité 651 fois ; *Saussure* aussi enregistre des résultats satisfaisants, 286 ; or *Merleau-Ponty* comme *Husserl* sont marqués par une très basse fré-

1 Logiciel de statistique conçu par Etienne Brunet, Université de Nice.

quence : 50 occurrences pour le premier, et pour le second 3 occurrences. Cela s'explique par l'abondance d'un vocabulaire sémiolinguistique : le mot *valeur* enregistre 603 occurrences ; *temps*, 575 ; *discours*, 365 ; *système*, 328 ; *rythme*, 307 ; *tempo*, 203 ; *événement*, 155 ; *différence*, 132 ; *énoncé*, 114 ; *immanence*, 46 ; *perception*, 30 ; *universalité*, 11. L'histogramme suivant l'illustre clairement :



Et Zilberberg lui-même s'en explique ainsi, et sans ambages :

Autant la prévalence accordée au perçu semble éloigner la sémiologie de ses références linguistiques déclarées, autant l'attention que nous accordons, avec d'autres et après d'autres, au vécu et au ressenti permet de maintenir intacte, sans que l'on puisse parler de paradoxe ou de provocation, la référence linguistique. (2006 : 8)

Contrairement au paradigme phénoménologique et cognitif qui stipulent l'existence d'un espace originel non linguistique, à partir duquel on pourrait expliquer des faits linguistiques, Zilberberg met le texte en dehors de toute tentative d'expliquer la signification à partir d'un niveau « anté-linguistique », en écartant du paradigme tensif toute conception qui ramène le sens à un aspect de la pensée et du comportement plutôt qu'une caractéristique du langage et du texte. L'acception qui se dégage du modèle de Zilberberg sur le continu consiste à mettre ce dernier en relation avec le langage et de récuser qu'un lien puisse se nouer au sein des textes entre un sens non encore catégorisé, sans fondement physique et verbal, et les structures textuelles, qui elles, sont intelligibles et visibles. En témoignent les concepts clés de Zilberberg, et qui mettent tous l'accent, sans équivoque, sur l'aspect discontinu de l'analyse. Entres autres, nous pouvons, accompagnés de leur fréquence, citer : *intervalle*, 116 ; *événe-*

*ment*, 155 ; *rythme*, 229 ; *tempo*, 181 ; *aspectualité*, 49 ; *acte*, 106 ; *seuils*, 102 ; *limites*, 104 ; *différence*, 136 ; entre autres. La sémosis est ainsi définie, pour citer Zilberberg, « non comme repos, mais comme acte ».

Et entre les deux paradigmes continuistes, la balance est loin d'être égale. Pour le paradigme tensif, l'aspect linguistique prévaut largement. Nous ferons état de trois suggestions : la place que le point de vue tensif accorde à l'analyse linguistique ; l'espace tensif est constitué par le recouplement de l'intensité et de l'extensité et le rabattement de celle-ci sur celle-là ; le rôle des notions de seuils et limites, division et événement comme composantes différentielles des objets

On a sans doute compris où nous voulions en venir : la sémiotique tensive n'est pas une autre sémiotique, qui s'opposerait à la sémiotique dite structurale. Elle s'intéresse, de fait, à un ensemble de phénomènes discursifs que leur caractère graduel, continu, dynamique ou affectif rendait difficilement accessibles à une approche discontinue, binaire, statique et strictement narrative. Ce faisant, elle découvre l'unité d'un autre domaine de recherches : celui du discours en acte, de l'énonciation vivante, celui de la présence sensible à l'autre et au monde, celui des émotions et des passions, mais dans leur forme linguistique et textuelle. Et, pour se démarquer du paradigme phénoménologique qui part du mental pour aller au linguistique, le paradigme tensif, lui, à l'égard du continu, se pose, à l'égard du tempo, de la tonicité, de la temporalité et de la spatialité, la question suivante :

Comment justement passe-t-on du style intensif : « boire d'un seul coup, d'un seul trait », au style extensif : « boire à petits coups, à petites gorgées » ? Comment passe-t-on d'un « continuum non analysé mais analysable » (Hjelmslev) à une articulation projetant forcément une mesure et un nombre s'ajustant harmonieusement en fin de compte l'un à l'autre ? (Zilberberg 2006 : 43)

Derrière la conviction tensive de cette priorité, orientant l'intérêt vers l'aspect linguistique de l'analyse, se trouve une réflexion épistémologique sur la sémiotique en général, sur la conception du texte, sur les principes qui régissent l'analyse, bref sur le faire du sémioticien. Comme on le sait, Zilberberg est l'un des rares sémioticiens à avoir vraiment lu Hjelmslev, il a aussi participé à rendre accessible la pensée du danois en France. Mais cela ne l'a pas empêché de croiser le fer avec lui sur certaines questions cruciales qui ont pesé, et qui pèsent toujours, dans le débat sur le texte et l'analyse. Mais en même temps, on peut dire que Zilberberg est le plus hjelmslevien des sémioticiens, nous dirons le plus danois des sémioticiens français, parce qu'il est à la fois hjelmslevien et brøndalien. Le duel fut l'un contre l'autre, aussi bien scientifiquement que humainement. Or chez Zilberberg, Hjelms-

slev et Brøndal ne sauraient être l'un sans l'autre. L'antagonisme est modéré, le pacifisme est déclaré. L'accent est beaucoup plus mis sur les jointures que sur les points de désaccord. Question sur laquelle il faudra un jour se pencher. Mais pour l'instant nous nous limiterons à Hjelslev, à des principes comme l'empirisme, l'exhaustivité, la simplicité, l'universalité et l'immanence. Ce sont les principes hjelsleviens que tous les sémioticiens ont appliqué dans l'analyse des textes : l'analyse sémiotique du texte doit être empirique et immanente. Mais la question que nous nous sommes posée dans notre thèse de doctorat en 1997 est la suivante : est-ce qu'une analyse sémiotique d'un texte, pour être désignée comme telle, doit impérativement suivre ces principes ? Et c'est là où nous avons fait une vraie rencontre avec les réflexions épistémologiques de Zilberberg. Faute de temps, et ne pouvant pas entrer dans leurs menus détails, nous en citons un passage, qui était l'un des moments clés de notre réflexion épistémologique sur la sémiotique. L'énonciation même de ce passage est propre à emplir de terreur le plus téméraire. Avec témérité, Zilberberg dit ceci :

Le principe d'empirisme, réunissant l'exhaustivité, la non-contradiction et la simplicité, est peu adapté au traitement des questions sémiotiques : l'exhaustivité est une fiction [...] La non-contradiction, décisive pour les mathématiques et importante pour les sciences dites exactes, ne convient pas aux sciences herméneutiques. (1997 : 180-181)

En effet, la question du sens conduit Zilberberg à éprouver les limites de certains principes comme l'universalité et l'immanence, lesquels ne conviennent pas aux théories de l'interprétation. Tout ceci conduit inmanquablement à souligner que ces principes ont beaucoup gêné le développement de la sémiotique vis-à-vis de la textualité. Ils ne soucient guère de la spécificité des textes et de leur contexte socio-culturel. Car elles écartent toute conception de la signification en dehors de la stabilité des structures.

C'est donc un autre Hjelslev qui a intéressé Zilberberg, peut-être moins l'épistémologue que le linguiste, celui des *Principes de grammaire générale* et de *La catégorie des cas*. Et là encore, d'une façon qu'on ne peut que lire comme intentionnellement éclairante, Zilberberg, dont la pensée s'est construite avec les autres, parfois aussi contre eux, nous livre à l'égard de son maître Greimas ceci : « Je dois, me semble-t-il, à A.J. Greimas l'exigence de rigueur et de précision, le sens de la proportion et le souci de la généralisation, même si aujourd'hui, sur ce point, je considère que la sémiotique doit plutôt proposer une typologie des possibles plutôt qu'une liste d'universaux » (1997 : 180).

Reste à préciser que l'approche de Zilberberg des discours est l'une des rares à aborder le texte dans sa spécificité textuelle, et non

comme un prétexte pour mettre en exergue l'applicabilité des machines théoriques. Il suffit de lire ces analyses de Baudelaire, Rimbaud et Valéry. Valéry justement qui dans un passage des *Cahiers* résume de façon on ne peut plus claire notre exposé : « Le passage du continu au discontinu est bien ce en quoi consiste de très haut le problème du langage. [...] La confusion est au commencement de la connaissance. Le continu n'accède jamais à la présence » (1990 : 50). Ce sera notre dernier mot.

#### RÉFÉRENCES

- Ablali D., 2003, *La Sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, collection « Sémantiques ».
- Ablali D., 2004, « Sémiotique et phénoménologie », *Semiotica*, vol. 151/04 : 219-240.
- Coquet J.-C., 1997, *La Quête du sens*, Paris, Puf.
- Greimas A.J., 1956, « L'actualité du saussurisme », *Le Français moderne* : 191-204.
- Greimas A.J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Seuil.
- Greimas A.J., 1994, « Débat entre Greimas et Ricœur », dans Hénault A. (éd.), *Le Pouvoir comme passion*, Paris, Puf : 195-216.
- Greimas A.J. et Fontanille J., 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- Husserl E., 1950, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Petitot J., 1985, *Morphogenèse du sens*, Paris, Puf.
- Valéry P., 1990, *Cahiers III*, Paris, Gallimard.
- Zilberberg C., 1988, *Raison et poétique du sens*, Paris, Puf.
- Zilberberg C., 1997, « Une continuité incertaine : Saussure, Hjelmslev, Greimas », in A. Zinna (éd.), *Hjelmslev aujourd'hui*, Turnhout, Brepols : 165-192.
- Zilberberg C., 2002, « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70* : 111-143.
- Zilberberg C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- Zilberberg C. et Fontanille J., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

ZILBERBERG - HJELMSLEV :  
 ALLER - RETOUR

Sémir BADIR

« La lecture », écrit Claude Zilberberg, « n'est pas, quel que soit l'empire des apparences, un acte individuel. La lecture est une activité non finie » (1986b : 139). Il ne faudrait pas toutefois, aux apparences de l'empirie, faire prévaloir une pure logique des contraires. La lecture, si elle ne peut être assimilée à un acte individuel, car ce serait par trop la priver d'histoire, n'en est pas pour autant un acte collectif. Elle serait plutôt un acte interindividuel, un acte qui lie les individus les uns aux autres et qui fait, justement, histoire, grande et petite, et récit. Et sans doute cette histoire-là ne peut pas être achevée. On est toujours le lecteur de quelqu'un, toujours sous la lecture d'un autre. La lecture, c'est-à-dire ? Le sens, bien entendu ; l'interprétation en acte ; mais aussi : le relais de la parole ; l'enchaînement des textes. La lecture, en tout cas celle qui nous occupe ici, est un intertexte actif.

Mais déjà je dois m'arrêter, interrompre le cours de cette présentation et revenir sur ce qui la tient, l'acte interindividuel de lecture qui relie Zilberberg à Hjelmslev et ceux-ci à moi-même, et par moi. La lecture : récit inachevé ; la lecture : intertexte – est-ce tout à fait compatible ? L'intertexte peut-il être conçu, par la transitivité qui s'impose au vu de ces équivalences, comme un récit inachevé ? Je trouve chez Zilberberg une autre notation – ses lectures, à lui, sont pleines de notations, et je me demande encore si elles font le courant du texte ou si elles le remontent – sur la forme du livre : « Quelle doit être la forme [du] livre ? quel est le paradigme ? il nous semble que l'alternative est : conte ou dictionnaire ? » (1986b : 139). Alternative audacieuse, assurément. Le livre – c'est-à-dire tous les livres – peut-il se plier soit à l'un soit à l'autre de ces paradigmes ? Mais quoi ! les *Fleurs du mal*, conte ou dictionnaire ? et la *Recherche* ? et la première *Critique* ?

Bien malin qui peut le dire ! En fait, pour lui donner une chance d'être admise, l'alternative demande à être lue : non seulement placée dans le texte d'où je l'ai extraite, mais encore située dans l'intertexte des lectures de Zilberberg. On se rappelle alors, en premier lieu, que le conte est le modèle sur lequel Greimas a bâti l'analyse sémiotique du récit – et cela était déjà le fruit d'une lecture, celle que Greimas a faite de l'œuvre de Propp. Il est revenu à Zilberberg de pointer du doigt les limitations qu'un tel modèle apportait à la théorisation greimassienne (cf. Zilberberg 1993b). À devoir choisir pour chaque livre entre le récit et le dictionnaire, les chances paraissent un peu élargies. J'y trouve en tout cas une reformulation de mon interruption interrogatoire : l'intertexte formé par les lectures des textes de Hjelmslev et de Zilberberg est-il lui-même une sorte de grand récit, fût-il inachevé, ou bien gagne-t-il à être conçu sous le régime d'un dictionnaire ? Pour éclairer le débat, je replace à présent la question posée initialement par Zilberberg dans son contexte d'origine. À la suite, celui-ci écrit en effet : « Peut-être sommes-nous en face de deux modes de l'imaginaire – à moins que le conte, la fable, désigne le parcours et le dictionnaire, le terme » (1986b : 139). À présent, il me semble qu'on peut mieux comprendre l'enjeu de son interrogation. Pour l'appliquer au cas de l'intertexte, la forme que prendra cet acte interindividuel de lecture pourrait donc être celle d'un récit – ce qui implique, d'une part, qu'on veille à la succession des rédactions et parutions comme à la chronologie des lectures ; et qu'on prévoie, d'autre part, sinon un commencement et une fin, en tout cas des péripéties qui se nouent et se dénouent de manière à justifier l'intérêt qu'on porte à ce récit. Ou bien alors, la forme donnée à l'intertexte met l'accent sur sa finalité – à savoir, pour l'auteur considéré, l'usage des livres lus, et, pour son lecteur, la consultation de ses références ; dans ce cas, conformément au modèle du dictionnaire, c'est probablement un réseau qui sera mis en place, avec des éléments centraux constituant autant d'« entrées principales » pour la lecture de l'œuvre de Zilberberg, et des éléments satellites dont le nombre dimensionne l'œuvre et l'assimile à un système (relativement clos), une galaxie (en relation avec d'autres) ou un univers (une totalité ouverte et en expansion).

On peut faire l'hypothèse que, en raison même de l'alternative qu'elles offrent, les deux formes d'intertexte sont complémentaires, comme le sont le procès et le système. En conformité avec la détermination hjelmslevienne du procès sur le système, j'ordonnerai ces formes de la manière suivante : d'abord en établissant un relevé des textes et des lectures qui établissent l'intertexte entre Zilberberg et Hjelmslev. Ce relevé constituera, comme on peut s'y attendre, le récit d'une remontée : c'est vers le sommet Hjelmslev que nous nous senti-



rons tirés par les mécaniques zilberbergiennes ; et ce sont des paysages conceptuels qui se dessineront bientôt, avec des obstacles à repérer avant la descente, des pentes noires (sinon des crevasses) à éviter, des pointes de vitesse à espérer. Après quoi, au retour, la piste sera bien vite dévalée vers le terme de ce récit intertextuel, terme qui a pour enseigne les *Éléments de grammaire tensive*.

#### ALLER

L'intertexte Zilberberg – Hjelmslev est un intertexte bien étoffé, et cela à double titre. D'un côté, Zilberberg a écrit un nombre assez considérable d'articles qui portent directement sur Hjelmslev, sa théorie, son œuvre. Comme ces articles sont jalonnés sur les vingt dernières années, la conception narrative de l'intertexte peut aisément être adossée au parcours biographique. J'ai compté six contributions principales :

- en 1985 : « Connaissance de Hjelmslev (Prague ou Copenhague ?) »,
- en 1986 « Le *Mémoire* de Saussure lu par L. Hjelmslev » et « À propos de l'édition française des *Nouveaux Essais* de Louis Hjelmslev »,
- en 1993, « Description de la description »,
- en 1997, « Une continuité incertaine : Saussure, Hjelmslev, Greimas »,
- et enfin en 2001 : « Forme, fonction, affect ».

A quoi bien entendu il est possible d'ajouter d'autres articles, lesquels se rapportent à Greimas, Brøndal <sup>1</sup>, Saussure, et où Hjelmslev n'est jamais loin. Je n'y mets pas en revanche les articles où s'élabore patiemment la réflexion théorique qui formera la contribution personnelle de Zilberberg à la sémiotique. Ces articles-là, où le nom de Hjelmslev n'est évidemment pas absent, tant s'en faut, constituent la plate-forme sur laquelle sont bâtis les *Éléments de grammaire tensive* et seront dès lors abordés selon l'autre conception de l'intertexte. Je me permets ainsi d'opérer un tri dans la bibliographie de Zilberberg, distinguant les travaux exégétiques des essais théoriques, bien que les uns soient concomitants aux autres et que, dans le détail, comme j'aurai à le reconnaître ultérieurement, cette distinction est plus comode que réellement valide ; elle ordonne simplement le récit inter-

<sup>1</sup> Au moins l'un des deux articles consacrés à Brøndal (Zilberberg 1989) mériterait presque d'être considéré avec l'attention égale à ceux directement consacrés à Hjelmslev, puisque Zilberberg y mène une comparaison systématique des théories des deux linguistes danois.

textuel afin d'y ménager, au retour, un dénouement.

De l'autre côté, on rassemble dans l'intertexte Zilberberg - Hjelmslev les textes lus et commentés ; à commencer bien sûr par ceux de Hjelmslev, mais aussi d'autres textes, d'autres auteurs, car il n'y pas de raison qui empêche de contenir l'acte interindividuel de la lecture entre les deux auteurs strictement nécessaires, à savoir le lecteur et l'auteur lu. Il est évident au contraire que, bien souvent, d'autres auteurs sont convoqués dans l'acte de lire, et c'est d'abord en cela que la lecture ne peut être qu'une activité non finie. Chaque nouveau texte lu rend d'autant plus long, ce qui ne veut pas dire plus difficile ni même plus lent, le parcours qui lie le lecteur à un auteur donné, et plus large le réseau des relais intertextuel. Le présent texte peut en témoigner, c'est en tout cas ce que je souhaite : la connaissance (relative) de l'œuvre de Hjelmslev a considérablement influencé la lecture que je peux proposer des textes de Zilberberg ; elle l'a, croit-on pouvoir dire, « enrichi », à condition d'inclure dans les richesses disponibles la rapidité de compréhension et l'aisance d'usage de certains concepts. En revanche, ma méconnaissance des textes de Cassirer ou de Valéry empêche assurément de pouvoir considérer la lecture achevée, même quant au projet qui a été ici avancé ; et seul l'inachèvement irréductible, principiel, de la lecture m'en console et me donne le courage d'avancer, d'avancer malgré tout dans mon propre récit intertextuel – mais laissons cela. Zilberberg, pour sa part, est parfaitement conscient des enjeux de l'intertexte. Il le dote d'une déontologie explicite : « La connaissance de Hjelmslev est d'abord relative au *nombre* des textes qu'on considère et ensuite à une certaine pondération entre ces différents textes, pondération qu'il vaut mieux afficher que taire, mettre au clair qu'ignorer » (1985 : 128).

#### Le théoricien et le linguiste

La pondération entre les textes de Hjelmslev est sans doute l'un des principaux points d'accès à la lecture qu'en propose Zilberberg. Ce sera en tout cas le premier aspect que je voudrais évoquer – il y en aura trois en tout. Il permet de spécifier le rapport que les lecteurs de Hjelmslev ont à l'égard de son œuvre ; il s'agit donc ici principalement de soulever la question des « successeurs » : Qui succède à Hjelmslev et comment ? Bien entendu, la question inclut également la situation que Zilberberg entend occuper, vis-à-vis de Hjelmslev et, par rebonds, vis-à-vis de ses successeurs, au moins sur le chapitre de l'intertexte hjelmslevien. En fait, il n'y a qu'un lecteur qui vaille la peine d'être mentionné, mais ce lecteur est aussi un auteur d'envergure – il s'agit bien entendu de Greimas. D'après Zilberberg, il y a, en fonction des livres lus, deux Hjelmslev : le théoricien des *PTL*

et le linguiste de la *CdC*, abstraction faite des articles qui se répartissent équitablement sous les deux professions. « Pour l'essentiel », juge-t-il alors, « Greimas a suivi le *théoricien* Hjelmslev et non le *linguiste* Hjelmslev, il a prolongé l'enseignement des *Prolégomènes* et "négligé" les thèmes proprement linguistiques de la réflexion de Hjelmslev » (1997 : 179-180) ; un peu plus loin, il ajoute : « On peut considérer que les *Prolégomènes* sont un "mauvais" livre puisqu'il [fait] écran au reste de l'œuvre » (1997 : 180).

La distinction entre l'œuvre du théoricien et l'œuvre du linguiste a sans doute un air familier. Zilberberg l'a souvent avancée dans ses interventions orales (récemment encore, au colloque de Limoges en mars 2005) et, par ailleurs, elle a pu servir à opérer des tris chez d'autres auteurs ; je pense en particulier à Saussure, mais il n'y a pas de raison qu'elle n'offre quelque rendement sur Chomsky, sur Jakobson et même sur Martinet. Il faut cependant « inquiéter » cette trop grande familiarité. Qui fait cette distinction ? Et à qui profite-t-elle ? Sont-ce des linguistes qui s'y affairent ? Pas vraiment. Des épistémologues, alors ? Non plus. Il est tout de même intéressant de relever que ce ne sont pas les personnes qui travaillent dans les disciplines concernées qui se préoccupent d'une telle distinction. Celle-ci est principalement le fait des sémioticiens. En l'occurrence, c'est le sémioticien Zilberberg qui la propose, et c'est du sémioticien Greimas qu'elle sert à interpréter l'intertexte. À n'en pas douter, cette affaire de tri est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. Et, de fait, l'argument que Zilberberg consacre à l'intertexte Greimas – Hjelmslev aboutit à la conclusion que « la plus grande partie de l'œuvre [de Greimas] n'est pas en affinité avec les *Prolégomènes* dont Greimas se réclame, mais avec la linguistique de Hjelmslev – à son insu » (1997 : 183) !

L'enjeu de la distinction est gnoséologique mais la place qu'elle prépare n'intéresse ni la linguistique ni l'épistémologie ; elle vise la sémiotique et est aménagée de manière polémique. Au niveau individuel, la distinction est narrativisée en termes d'héritage. Zilberberg y est juge et partie, en toute connaissance de cause et en cherchant à rendre l'intention explicite (comme en témoigne cette proposition déjà citée : « pondération qu'il vaut mieux afficher que taire, mettre au clair qu'ignorer »). Elle lui permet de suggérer que l'héritage de Hjelmslev peut être autre chose que ce que Greimas en a fait et, par là même, il peut, à bon droit, réclamer cet héritage pour lui-même – j'y viens dans un instant. Mais la notion d'héritage a ses limites. Cette métaphore juridico-économique dont la sociologie de Bourdieu a permis l'importation en histoire des sciences ne peut pas rendre compte adéquatement de l'enjeu gnoséologique dont la distinction

Hjelmslev-le-linguiste vs Hjelmslev-le-théoricien est le prétexte. Pour ma part, j'emploierais volontiers une métaphore vitaliste afin d'élever la portée de cette distinction au niveau des disciplines. Il y aurait alors à rapporter un récit de la lignée. De quelle souche descendent les sémioticiens ? Est-ce plutôt des linguistes ou des épistémologues ? Ou plutôt, n'est-ce pas seulement pour eux que les linguistes se dédoublent en épistémologues ? Et quel sémioticien est le meilleur spécimen de son espèce ? Dépend-il d'un croisement entre espèces existantes ou, au contraire, est-il le produit de la spécialisation d'une espèce ? Telles sont pour moi les questions auxquelles Zilberberg, à travers ses actes intertextuels, se préoccupe d'apporter des réponses.

Mais si l'on cherche à les formuler au sujet même de Zilberberg, ce que la décence l'a empêché d'explicitier tout à fait, force est d'admettre que les conclusions à tirer sont aussi délicates, voire paradoxales, que celles auxquelles lui-même aboutit sur le compte de Greimas. Car enfin, est-ce bien Zilberberg qui promeut le linguiste Hjelmslev ? Je suis prêt à parier que, de l'avis de la plupart de ses lecteurs, c'est la théorie hjelmslevienne qui a indubitablement exercé le plus de poids dans ses réflexions. Serait-ce donc qu'il faille admettre à son endroit, et pour ainsi dire en guise de négatif de la démarche greimassienne, que la plus grande partie de son œuvre n'est pas en affinité avec la *Catégorie des cas* dont Zilberberg se réclame pourtant, mais, sinon à son insu, du moins en pleine dénégation du fait, avec la théorie de Hjelmslev ? Pour débrouiller le paradoxe dans lequel le destin de la sémiotique a ainsi l'air de s'empêtrer, je pense que le second tri opéré par Zilberberg dans l'œuvre de Hjelmslev va pouvoir s'avérer d'un recours salutaire.

Auparavant, je voudrais relever le jugement que porte Zilberberg sur les *PTL*. Que le livre soit « mauvais », avec des guillemets (tout de même !), s'explique suffisamment par la problématique de l'héritage. Nous sommes bien face à un enjeu déontologique, faisant valoir dans un cadre nomologique un argument éthique : a droit à l'héritage hjelmslevien celui qui a acquis la connaissance la plus étendue de cette œuvre parce qu'il est mauvais, pour la postérité même de celle-ci, de se voir réduite à un livre unique. Que les *PTL* fassent « écran » appelle en revanche, me semble-t-il, un développement interprétatif. Je proposerai trois paraphrases. En premier lieu, et c'est sans doute le sens le plus directement indexable à l'usage qu'en fait Zilberberg, le livre fait écran par son pouvoir d'opacité. L'hermétisme est un piège à double effet : devant le précipice, on recule ; une fois dedans, difficile d'en sortir – c'est là d'ailleurs une des obsessions les plus emblématiques du parcours de Zilberberg : la nécessité de « sortir de Hjelmslev » (nous aurons à y revenir). Ensuite, le livre fait écran en cette

particularité qu'il permet que se projettent sur lui les fantasmes propres au lecteur. Les *PTL* sont un miroir : la sémiotique greimasienne, par exemple, s'y réfléchit entièrement en lui demandant caution de sa beauté. Plus largement, on pourrait prétendre, sans même forcer le trait, que la sémiotique tout entière, puisque Greimas est en mesure d'accaparer l'exclusivité de son appellation, est le fantasme animé, le grand intertexte actif de la lecture de cette œuvre singulière. Enfin, et pour ainsi dire en retour, les *PTL* feront écran telle une glace sans tain. Les *PTL* nous observent pendant que nous les lisons. La distinction opérée par Zilberberg, quoi que lui-même en fasse, génère un enjeu épistémologique qui est entièrement redevable à l'existence des *PTL*. Ce ne sont pas, en tout cas pas seulement, aux intentions de Hjeltslev que j'impute le pouvoir de ce livre. C'est, d'une manière tout aussi risquée mais plus argumentable, à une certaine logique (une dialectique, si l'on préfère) de l'histoire des sciences humaines, logique selon laquelle le projet des *PTL* se trouve effectivement réalisé, à tout le moins en partie réalisé, par son devenir sémiotique.

#### L'homme de tradition et le « grand abstracteur »

La seconde pondération à opérer ne sépare pas seulement les œuvres mais aussi, dans chacune d'elles, des parties, voire, à l'intérieur de parties congrues, des accents. Hjeltslev, nous dit Zilberberg, est tantôt un homme de tradition, tantôt un « grand abstracteur » (1985 : 129 ; 1986b : 130 et 137). Les commentateurs ont donné très peu d'échos au souci de Hjeltslev de conserver une trace de la tradition linguistique. Il y a bien des historiens de la linguistique<sup>2</sup> pour avoir inscrit le projet de Hjeltslev dans une continuité. Mais il ne s'agit pas exactement de cela ici. Il s'agit de voir dans quelle mesure la continuité avec les travaux de ses prédécesseurs commande une lecture sémiotique de Hjeltslev. Hormis Zilberberg, seul, à ma connaissance, Herman Parret (1995) a avancé des hypothèses en ce sens, dans une étude consacrée à la *Catégorie des cas* et au localisme qu'y affiche Hjeltslev. Or la tendance conservatrice de Hjeltslev est loin d'être négligeable. Il est arrivé à Hjeltslev de faire précéder ses propositions théoriques et ses analyses par un état censément exhaustif de la question. Outre la *Catégorie des cas* (1935)<sup>3</sup>, on trouve un tel effort de recension dans un article postérieur de vingt ans, « Animé et inanimé, personnel et non personnel » ([1956], 1971), ce qui témoigne de la constance de ce souci d'archiviste. D'une façon plus ramassée, on

2 Je pense en particulier aux travaux de Frans Gregersen (1991), de Michael Rasmussen (1992) et de Pierre Swiggers.

3 Et l'ébauche que constitue « Structure générale des corrélations linguistiques », dont la rédaction date de 1933 mais qui n'a été publié qu'en 1973 dans *EL II*.

trouvera des notes préliminaires sur les travaux des prédécesseurs également dans des travaux d'importance tels l'article « La notion de rection » ([1939] 1971) ou le posthume *Sprogsystem og sprogorandrning* (1972 ; ces conférences datent de 1934). Par ailleurs, la bibliographie de Hjelmslev contient un grand nombre d'études biographiques – une bonne dizaine, resserrée, il est vrai, sur les années 1943-1946 – consacrées aux linguistes des générations précédentes. Celle qui ouvre le recueil des *Études linguistiques II*, sur Rasmus Rask (1973 : 3-16), contient d'ailleurs un authentique questionnement épistémologique. On le voit, le traditionalisme de Hjelmslev peut être largement étayé par la lecture de son œuvre. Cependant, l'impression laissée par le « grand abstracteur », suivant l'élégante formule proposée par Zilberberg, l'emporte très largement – on ne le présente plus. Mais il faut noter que, selon Zilberberg, la tension qui peut exister entre ces deux tendances se manifeste déjà en faveur de l'abstraction dans l'œuvre de Hjelmslev : « Hjelmslev corrige la tentation de la “table rase” – l'expression se trouve chez Hjelmslev lui-même – par l'affirmation de la continuité mais non l'inverse » (1985 : 129)<sup>4</sup>. Ce jugement, qui sonne comme un reproche, ne me paraît pas tout à fait fondé. L'inverse, qui doit consister à corriger la tendance à l'archivage et au respect de la tradition par une volonté d'abstraction, n'est-il pas attesté à chaque fois que Hjelmslev, après avoir fait l'état d'une question – et l'on sait à présent qu'il n'y a pas ménagé sa peine – cherche à en combler les manques et à en dépasser les limites ? Or la méthode pour y parvenir n'aura pas changé d'un iota tout au long de son parcours intellectuel : elle consiste à élargir le cadre théorique et à y faire jouer des concepts plus abstraits que ceux employés par ses prédécesseurs. Mais le jugement de Zilberberg prend toute son sens dans le récit intertextuel qui lui est sous-jacent. Celui qui n'a vu dans Hjelmslev qu'un grand abstracteur, c'est évidemment Greimas. Et c'est lui aussi qui a souvent succombé à la tentation de la table rase, effaçant peu à peu de ses livres, pour des raisons qui du reste ne sont pas toutes d'ordre épistémologique, toute référence aux travaux de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Or il est clair que Zilberberg n'est pas, ne peut pas être vis-à-vis de Greimas dans la position de lecture qu'il occupe vis-à-vis de Hjelmslev. Entre Zilberberg et Greimas, l'intertexte est beaucoup plus conflictuel. D'abord, bien entendu, pour des raisons de génération et de parcours biographique. Greimas aura été,

4 On peut trouver en effet au moins une fois l'expression de *table rase* à la page 14 des *PTL* : « Il sera plus aisé d'y parvenir si l'on s'efforce d'oublier le passé et de faire table rase partout où il n'a rien fourni de positif pouvant être utilisé ». Toutefois, l'original danois n'emploie pas l'expression dans sa version latine mais dit moins durement : *begynde forfra* (*OSG* : 8), ce que le traducteur anglais, F. Whitfield, a rendu très justement par *by starting from the beginning* (*PTL* 61 : 7).

peu ou prou, le « maître » de Zilberberg ; aussi est-ce en fonction de lui que doit s'évaluer, non l'œuvre même de Zilberberg, mais la distance nécessaire et instauratrice de leur intertexte – sujet encore chaud, sur lequel je ne voudrais pas risquer de m'avancer davantage aujourd'hui. Ensuite, l'objet principal du conflit concerne, ainsi que je l'ai déjà signalé, l'héritage hjelmslevien. Prendre ses distances par rapport à Greimas, cela consiste notamment, sinon surtout, à lire autrement que lui l'œuvre de Hjelmslev. Enfin, il reste à préciser que la distance à établir ne peut pas être si grande que l'on ne tombe dans un autre cadre gnoséologique. Lire Hjelmslev différemment que Greimas, certes, mais dans le but identique d'y trouver les moyens de fonder mieux qu'il ne l'a fait la sémiotique.

Faisons alors l'hypothèse que le tri opéré dans l'œuvre hjelmslevienne entre une tendance à l'abstraction et une tendance à la tradition, tradition qu'il faut pouvoir entendre dans un sens actif, redynamisé en vertu même de son opposition à l'abstraction (la tendance à la tradition, ce serait la tendance à charger en synchronie, tel un événement textuel, le plus de sens déposé par l'histoire), ce tri offre à la sémiotique deux paradigmes épistémologiques entre lesquels elle a longtemps balancé. Si Greimas est le champion de l'abstraction, alors Barthes pourrait être devenu, au fur et à mesure que le désir interindividuel d'une alternative paradigmatique se sera fait sentir, le champion de la tradition. Je n'argumenterai pas ici cette hypothèse tentée ailleurs<sup>5</sup> ; qu'il me soit seulement permis d'indiquer qu'à travers elle on rend compte de ce que Barthes, tout en marquant explicitement son éloignement de la sémiotique, aura gardé le souci constant de la sémiologie – le distinguo sémiotique vs sémiologie ne servant à rien d'autre qu'à manifester l'alternative épistémologique dont la sémiotique est l'enjeu.

A-t-on pour autant divagué au-delà du sujet proposé pour la présente étude ? Je ne le pense pas. Certes, Zilberberg cite très rarement Barthes et ne semble pas avoir porté sur son œuvre d'intérêt particulier. Mais je constate que, quel qu'en soit la cause, ce désintérêt et le vide épistémologique qu'il suscite facilitent l'évitement du conflit qui oppose Zilberberg, fût-ce malgré lui, à Greimas et sa déviation sur un intertexte moins suspect d'enjeu de pouvoir symbolique. Que constate-t-on, en effet ? D'une part, le piège de l'abstraction dans lequel Greimas a versé vaut, d'après Zilberberg, également pour Hjelmslev. D'autre part, le grand abstracteur Hjelmslev trouve bien pour sa part à être opposé, contrebalancé, « corrigé » dans l'intertexte zilberbergien par des auteurs qui lui sont contemporains, principalement par Cassi-

5 À ce sujet, voir Badir 2005.

rer et par Valéry. Mise en œuvre dans les textes à caractère plus personnel, cette opposition est d'ailleurs explicitement annoncée comme le projet intertextuel propre à l'auteur : « Même si l'entreprise apparaît quelque peu déraisonnable, nous avons tacitement essayé de "corriger" Hjelmslev par Cassirer » (2001 : 99). Ainsi, l'opération de tri consistant à faire de la tradition et de l'abstraction des termes en opposition s'est avérée fructueuse car, au lieu de nous laisser sur un constat équivoque où aucun des protagonistes du récit intertextuel ne trouve à imposer l'option qui est la sienne, elle permet de mettre en avant la supériorité de la position épistémologique à laquelle prétend Zilberberg sur celle occupée par Greimas. Sortir de Hjelmslev, écrit-il, « non pour le renier, mais pour le dépasser »<sup>6</sup>. Assurément cette relève dialectique donne sens à l'intertexte : en tant que récit, il lui assure une finalité ouverte ; en tant que terme (ou réseau), il le dote d'un principe hiérarchique.

#### Le polémiste et le continuateur

Fructueuse, la seconde pondération l'est d'autant plus qu'elle est capable d'être orientée dans les deux directions du temps. Jusqu'ici, elle s'est exercée sur la postérité de l'œuvre hjelmslevienne. Nous pouvons à présent la diriger vers les origines de cette œuvre. Elle vise alors les prédécesseurs, les devanciers, les influences et s'observe à partir des lectures faites par Hjelmslev. En principe, on sort ici du périmètre d'exercice de l'intertexte Zilberberg - Hjelmslev. Toutefois, comme les études que Zilberberg a consacrées à Hjelmslev portent elles-mêmes, pour une large part, sur les antécédents de l'œuvre, nous sommes amenés à nous y porter également, au moins pour interroger les raisons qui ont poussé Zilberberg à effectuer de tels travaux. Une première raison vient bientôt à l'esprit : si l'on admet l'interprétation que j'ai avancée au sujet de l'intertexte Greimas - Zilberberg, il est clair que Zilberberg a tout intérêt à reporter sur Hjelmslev les griefs qu'il porte à l'endroit de Greimas – griefs, le mot est probablement trop fort : disons des critiques de principe. Dans cette perspective, les prédécesseurs de Hjelmslev auront à être valorisés afin d'indiquer que d'autres options étaient possibles. Cette raison, qui séduirait un sociologue parce qu'elle peut être traduite aisément en stratégie de détournement d'un capital symbolique, ne me paraît pas pourtant suffire à expliquer le sérieux, voire l'entêtement, que Zilberberg a mis à la tâche. En fait, même si pour Zilberberg Hjelmslev a en fin de compte fait le choix de l'abstraction sur la tradition, ce dont le *Résumé* peut témoigner de façon convaincante, il n'empêche que son œuvre est marquée par la tension existant entre les deux attitudes, alors que chez

6 Lettre privée, 30 octobre 1999.



Greimas l'abstraction a pris le pas sans que s'immiscent les doutes et les scrupules. En quelque sorte, Hjelmslev est, en puissance, l'agent de sa propre relève. Ainsi, en étudiant de façon très approfondie l'intertexte hjelmslevien, Zilberberg cherche à déterminer les failles et les erreurs de parcours que Hjelmslev n'a pas pu ou pas su éviter, non pas dans le but impersonnel d'une compréhension historique mais afin d'y puiser des enseignements épistémologiques dont son propre parcours théorique pourrait bénéficier et, partant, grâce auxquels la sémiotique pourrait trouver une issue favorable à son très problématique positionnement gnoseologique.

Du point de vue qui nous occupe, l'examen des études effectuées par Zilberberg sur l'intertexte hjelmslevien serait une chose vite entendue s'il venait seulement confirmer les positions narratives que la seconde pondération a permis de déduire de l'intertexte des continuateurs de Hjelmslev. Ces études réservent toutefois une surprise. Lorsque le tri entre tradition et abstraction vient à être appliqué à l'intertexte des lectures hjelmsleviennes, il trouve à se décliner en une troisième pondération. Hjelmslev est alors tantôt continuateur, tantôt polémiste. Mais, contre toute attente, c'est le continuateur qui engendre l'abstracteur, tandis que le polémiste est soutenu par le conservateur. Il y a là comme un chiasme, et je suis tenté, pour en rendre compte, d'employer les concepts d'implication et de concession développés par la grammaire tensive<sup>7</sup>. Une concordance forte est ordinairement posée entre tradition et continuité : il ne saurait y avoir de tradition (pour rappel, je souhaite qu'on entende le terme dans un sens actif, dynamique) que dans une temporalité où les valeurs de la continuité sont plus fortes que celles de la discontinuité ; entre polémique et abstraction, la concordance est également de mise : en acte et en pouvoir d'action, l'abstraction suppose l'antagonisme, et même un antagonisme vif, urgent. L'abstraction, bien comprise, en tout cas comme la comprend Zilberberg, est « libératrice » (1986b : 137). Cependant, comme la disjonction entre tradition et abstraction, d'une part, continuité et polémique, d'autre part, reste faiblement implicative, un parcours concessif peut venir suspendre les concordances attendues et les suppléer par des conjonctions insolites. Hjelmslev aura été un grand abstracteur bien que, en cela, il n'ait pas cherché autre chose qu'à suivre l'enseignement de Saussure. L'événement que constitue cette concession est signifié par Hjelmslev lui-même : « Un seul théoricien mérite d'être cité comme un devancier indiscutable : le Suisse Ferdinand de Saussure » (*PTL*, 14). Et, par ailleurs, bien que Hjelmslev ait eu l'air d'apporter la polémique au Cercle de Prague,

7 Cf. Zilberberg 2005 : 93-95.

son vrai souci aura été de restaurer le respect de la tradition. Il faut, par exemple, lire à cet égard la lettre qu'il adresse à Martinet après la publication dans le *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* du compte rendu que ce dernier a fait d'*OSG*. Son premier élan de protestation concerne, non pas un point d'histoire de la linguistique, mais la valeur même qui est accordée à cette histoire, en somme l'historicité de l'activité des linguistes. Et Hjelmslev argumente son point de vue avec toutes les preuves à l'appui : « [...] vous faussez à mon avis la perspective. La glossématique mise à part, la phonologie pragoise ne constitue pas la première, mais au contraire la dernière tentative de l'ordre indiqué. Il y avait d'abord Porzezinski et Baudouin de Courtenay, qui par l'école polono-russe ont exercé une influence très considérable en Europe orientale, influence qui a été, on ne saurait le nier, d'une certaine envergure, et dont la phonologie pragoise ne constitue qu'un dernier retentissement ; il y avait d'autre part Saussure, dont l'influence en Europe occidentale n'a pas été moindre. Mais il y avait aussi, indépendamment de ces grands courants de l'Europe continentale, un Daniel Jones et un Edward Sapir, pour ne citer que ces noms qui, bien avant le Congrès de La Haye qui a été le berceau de la phonologie, ont fondé des écoles puissantes en Angleterre et en Amérique. » Un peu plus loin, Hjelmslev enfonce le clou : « La phonologie de Prague m'a semblé, dès le début, constituer plutôt un recul par rapport à ses devanciers, sauf sur les points – nombreux il est vrai – où elle n'a fait en principe que les répéter » (1985 : 198-199).

L'audace et la perspicacité de Zilberberg lui font envisager de libérer de leur contexte historique ces conjonctions concessives mises à jour dans l'intertexte hjelmslevien de manière à ce qu'elles deviennent les implications d'une perspective épistémologique inédite. Ainsi, pour lui, toute tradition devient source de polémique ; toute continuité se réalise dans l'abstraction. Ce sont là les deux mouvements d'une seule dynamique, dont la grammaire tensive fait la théorie en même temps qu'elle les manifeste dans un style. Aussi est-ce un « style de pensée » que Zilberberg inaugure pour la sémiotique. C'est ce que je tenterai de montrer, en me penchant à présent sur les *Éléments de grammaire tensive*, à travers quelques exemples.

#### RETOUR

Nous n'en avons pas pour autant fini avec l'intertexte Zilberberg - Hjelmslev. Comme on l'aura compris, j'ai moi-même exercé une pondération sur les textes qui composent l'œuvre, toujours en cours, de Zilberberg : d'un côté, il y a l'exégète engagé de Saussure, Hjelmslev, Greimas et quelques autres ; de l'autre, le penseur, plus exacte-

ment : le *Pense-Phrase*, le *logothète* (deux expressions empruntées à Barthes<sup>8</sup>) de la grammaire tensive. Ordinairement, par exemple chez les philosophes, cette pondération épouse la chronologie bibliographique ; à tout le moins elle s'y inscrit en termes tendancielles. On distinguera ainsi une phase centrifuge centrée sur l'intertexte, où l'auteur règle ses comptes avec les prédécesseurs, polémique avec les concurrents, tisse un réseau d'influences, à laquelle succède une phase centripète, où l'auteur assimile les influences, met un terme, fût-ce provisoirement, aux différends qui l'opposent à ses prédécesseurs et à ses contemporains, et entre ainsi dans l'élaboration d'une spéculation propre. Chez Zilberberg on observe au prime abord une relative concomitance entre les travaux exégétiques et ce qu'on pourrait appeler, en faisant jouer l'opposition des préfixes grecs, les travaux « éségétiques ». En y regardant de plus près, il apparaît qu'entre les deux genres s'opère un glissement. Les articles « Description de la description » et « Forme, fonction, affect » en offrent l'impression la plus nette : ils annoncent une visée exégétique mais préfigurent en réalité les *EGT*. Toutefois, le passage entre exégèse et éségèse, qu'on le veuille tranché ou nuancé, ne s'accompagne nullement ici d'une raréfaction de l'intertexte. En ce qui concerne Hjelm-slev, la régularité et la fréquence avec lesquelles apparaît son nom est un fait saillant. Dans les cinquante-cinq pages du Glossaire<sup>9</sup>, on compte 56 occurrences de son nom, soit une occurrence par page. Le nom de Hjelm-slev revient quatre fois plus souvent que ceux de Saussure (17 occurrences), Greimas (15 occurrences) ou Cassirer (13 occurrences). Dans les *EGT*, le rapport, s'il n'est pas tout à fait aussi écrasant, est encore majoritaire et tout aussi régulier : sur les 240 pages du manuscrit, il est fait 80 fois référence au nom de Hjelm-slev, pour 43 fois à Cassirer et 36 à Valéry. Aussi faut-il admettre qu'en réalité l'exégèse a entièrement été *versée* dans l'éségèse. Concomitance et glissement progressif ne sont que les avatars ordinaires de la pondération entre exégèse et éségèse. En revanche, une action de déversement, telle qu'elle résulte d'une conjonction entre concomitance et glissement, doit nécessairement faire figure d'exception, sans quoi le tri serait rendu caduc, à tout le moins demanderait-il à être reformulé. L'œuvre de Zilberberg est donc, à mon sens, marquée au sceau de l'exceptionnalité. Et, si le récit intertextuel qui en a été entrepris jusqu'ici ne manque pas à la vraisemblance, il doit être capable de présenter comme un déroulement logique une présence aussi massive de l'intertexte dans l'éségèse ainsi que la prépondérance qu'y occupe Hjelm-slev.

8 Sur le *Pense-Phrase*, v. Barthes 1973 : 81 ; sur le *logothète*, v. Barthes 1971 : préface.

9 Disponible sur le site <http://www.claudezilberberg.net> depuis 2005. Le glossaire accompane l'édition des *Éléments de grammaire tensive*.

Au fait, c'est tout simple. Dès lors que l'on se donne pour programme épistémologique la réconciliation de l'abstraction et de la tradition, l'incorporation de l'intertexte au cœur même de l'élaboration théorique est un plan d'écriture à privilégier, un « bricolage » (concept de Lévi-Strauss que Zilberberg affectionne particulièrement) susceptible de déployer ledit programme. Soulignons si nécessaire que, en parlant d'intertexte, il ne faut pas seulement entendre un copieux répertoire de références et de citations. Un intertexte de quelque consistance doit être un ensemble de références régulier et même, dans une certaine mesure, systématique. Pour ce qui regarde l'intertexte zilberbergien, il faut ajouter qu'il apparie des auteurs très différents les uns des autres : outre les linguistes et les sémioticiens, on y rencontre des poètes (Baudelaire, Mallarmé, Henri Michaux), des « hommes de lettres » (Goethe, Paul Valéry, Edmond Jabès), des historiens de l'art (Henri Focillon, Wöfflin), des philosophes (Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Walter Benjamin mais aussi Aristote), des anthropologues (Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss), sans oublier – *last but not least* – les lexicographes anonymes du *Micro-Robert*. Il se confirme par là que l'intertexte mis en place par Zilberberg a valeur d'univers : la théorie de la grammaire tensive agit sur l'intertexte comme une force d'organisation en expansion plutôt que comme un champ gravitationnel.

Le programme épistémologique fonctionne également dans ses implications insolites. Zilberberg a pu montrer que, dans l'intertexte Hjelmslev – Saussure, un texte en cachait un autre, séminal, violemment novateur, et sans véritable postérité – le *Mémoire sur le système primitif des voyelles*. Or il en est exactement de même dans l'intertexte Zilberberg – Hjelmslev : les *Prolégomènes* ont fait écran à *La Catégorie des cas*. Pour assurer la continuité de Saussure à Zilberberg en passant par Hjelmslev, il a fallu établir une connexion, jusque là inexistante et improbable, entre ces deux livres, le *Mémoire* et *La Catégorie des cas*. Elle s'effectue au prix d'efforts considérables d'abstraction que consacrent les *Éléments de grammaire tensive* et qui consistent, pour l'essentiel, à mettre en avant, tant dans la théorie de la syllabe qui est à la base des déductions sur le phonème *A* que dans la théorie des catégories sémantiques qui raisonne les systèmes casuels de langues diverses selon le nombre de leur dimension, et en vertu d'un principe d'isomorphisme du plan de l'expression et du plan du contenu, le primat de l'opposition entre le complexe et le simple, le concentré et l'étendu, l'intensif et l'extensif. Par ailleurs, la tradition implique la polémique, car c'est en polémiquant avec Hjelmslev comme on le ferait avec un contemporain que Zilberberg témoigne de l'actualité de cette tradition. Ainsi, par exemple, les propositions nou-

velles que contiennent les *EGT* trouvent souvent à se démarquer à partir de l'œuvre hjelmslevienne : « Le fait sémiotique au titre de localité est obligé par son appartenance à l'espace tensif, lui-même produit par le rabatement de l'intensité sur l'extensité, du sensible sur l'intelligible ; à procéder différemment, l'analyste est conduit à poser, comme Hjelmslev est amené à le faire [...] » (*EGT*, 29) ; mieux, c'est à partir de l'œuvre hjelmslevienne qu'elles font valoir leur mérite : « Cette problématique [du surcroît et de la déperdition] peut être rattachée à la difficile question de la relation à poser entre la "forme scientifique" et la "forme sémiotique" chez Hjelmslev lequel les distingue mais sans préciser leur ajointement » (*EGT* : 107).

La réconciliation de l'abstraction et de la tradition dans les *EGT* a alors, en retour, deux effets majeurs sur l'intertexte. Premièrement, avoir en projet la relève de Hjelmslev, c'est insérer celui-ci dans un intertexte dont il devient aussi la source, et les *EGT*, la cible. Autrement dit, c'est faire de Hjelmslev le lecteur idéal des *EGT*. Le style même de la polémique, en tant que forme dialogique, actualise cette instanciation de lecture. Deuxièmement, le nom de Hjelmslev a dans les *EGT* un devenir conceptuel, ou bien c'est sa théorie qui a un devenir actantiel, ce qui revient au même. La conceptualisation de Hjelmslev transparait déjà dans des appariements syntagmatiques tels que « entre les catégories hjelmsleviennes et les catégories tensives » (*EGT* : 7). Plus globalement, l'impression en est donnée par la fréquence avec laquelle son nom apparait. Hjelmslev n'est pas pour Zilberberg un devancier, car ce n'est pas en linguiste qu'il prétend à la continuité, ni un guide, une source d'inspiration, comme il l'a été pour Greimas (« Claude Lévi-Strauss a dit que chaque fois avant de rédiger, il lisait trois pages du *18-Brumaire* de Marx. Pour moi, ce sont des pages de Hjelmslev » in Dosse 1991 : 263). Hjelmslev est un univers de référence ou, si l'on préfère, un imaginaire. Il ne s'en cache pas d'ailleurs ; quand il écrit : « les concepts majeurs de la théorie hjelmslevienne, sinon de son imaginaire, forment, sous un certain point de vue [...] », assurément, le point de vue en question appartient en propre à Zilberberg. Revenons alors à la question initiale sur le Livre, la forme du livre : « conte ou dictionnaire ? Peut-être sommes-nous en face de deux modes de l'imaginaire » (1986b : 139). Il me semble qu'en instaurant un intertexte Hjelmslev - Zilberberg en retour de l'intertexte Zilberberg - Hjelmslev, les *EGT* bénéficient de toutes les intensités de la fable, mais qu'en outre en répartissant l'intertexte en valeur d'univers grâce à la force de dissémination et d'abstraction contenue dans l'ouvrage, Zilberberg pourrait bien avoir abouti à une forme nouvelle, qui appelle à sa propre tradition.

RÉFÉRENCES

- Badir S., 2005, « Barthes sémiologue », Actes du colloque « Barthes, leçons (1977-1980) », Urbino, Centro di Linguistica e di Semiotica, 14 au 14 juillet [à paraître].
- Barthes R., 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil (Points).
- Barthes R., 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points).
- Dosse F., 1991, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte.
- Gregersen F., 1991, *Sociolingvistikens (u)mulighed : videnskabshistoriske studier i Ferdinand de Saussures og Louis Hjelmslevs strukturalistiske sprogteorier*, Copenhagen, Tiderne Skifter.
- Hjelmslev L., 1928, *Principes de grammaire générale*, Copenhagen, Bianco Lunos Bogtrykkeri, 1929. Ici : *PGG*.
- Hjelmslev L., 1935, *La Catégorie des cas. Étude de grammaire générale*, Aarhus, Acta Jutlandica, VII. Ici : *CdC*.
- Hjelmslev L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse. Travaux du cercle linguistique de Copenhague XXV*, 1993. Ici : *OSG*.
- Hjelmslev L., 1943, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin, University Press [2<sup>e</sup> édition révisée], 1961. Ici : *PTL 61*.
- Hjelmslev L., 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit (Arguments), 1971. Ici : *PTL*.
- Hjelmslev L., 1971, *Essais linguistiques*, Minuit (Arguments). Ici : *EL*.
- Hjelmslev L., 1972, *Sprogssystem og sprogforandring. Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, XV*, Copenhagen, Nordisk Sprog-og Kulturforlag
- Hjelmslev L., 1973, *Essais linguistiques II. Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, XIV*, Copenhagen, Nordisk Sprog-og Kulturforlag. Ici : *EL II*.
- Parret H. 1995, *Préhistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas. Nouveaux actes sémiotiques 38*.
- Rasmussen M., 1992, *Hjelmslevs sprogteori : glossematikken i videnskabshistorisk, videnskabsteoretisk og erkendelsesteoretisk perspektiv*, Odense, Odense universitetsforlag.
- Swiggers P., 1995, « Le programme d'une linguistique générale chez Louis Hjelmslev », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, XC-1 : 53-83.
- Zilberberg C., 1985, « Connaissance de Hjelmslev (Prague ou Copenhague ?) », in *Louis Hjelmslev, Linguistica, Semiotica, Epistemo-*

- mologia. Il Protagora* 7-8 : 127-168.
- Zilberberg C., 1986a, « Le *Mémoire* de Saussure lu par L. Hjelm-slev », *Versus* 43 : 59-90.
- Zilberberg C., 1986b, « À propos de l'édition française des *Nouveaux Essais* de Louis Hjelmslev », *Versus* 43 : 129-140.
- Zilberberg C., 1989, « Relecture de Brøndal », *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague* 22 : 15-38.
- Zilberberg C., 1993a, « Description de la description », in M. Rasmus-sen (dir.), *Louis Hjelmslev et la sémiotique. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague* 24 : 151-172.
- Zilberberg C., 1993b, « Greimas et le paradigme sémiotique », in *Ensayos, Lingüística, Semiotica, Critica Literaria* : 13-58.
- Zilberberg C., 1997, « Une continuité incertaine : Saussure, Hjelmslev, Greimas », in A. Zinna (éd.), *Hjelmslev aujourd'hui*, Turnhout, Brepols : 165-192.
- Zilberberg C., 2001, « Forme, fonction, affect », in *Louis Hjelmslev a cent'anni dalla nascita*, *Janus* 2 : 79-100.
- Zilberberg C., 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim. Ici : EGT.

CLAUDE ZILBERBERG :  
UNE PENSÉE À SUIVRE...

Jacques FONTANILLE

J'ai choisi, en hommage à Claude Zilberberg, de témoigner d'un exercice difficile et exaltant : suivre et pénétrer sa pensée. Si je peux me dispenser ici, en quelque sorte, d'une contribution plus académique, et si je peux me livrer à un exercice plus personnel, c'est parce que, d'une si longue fréquentation intellectuelle, d'un compagnonnage scientifique et d'une amitié aussi fidèles, il ressort que, à l'exception d'une différence entre deux styles de pensée, je ne sais plus très bien aujourd'hui, dans la sémiotique que je pratique, ce qui appartient à Claude Zilberberg et ce qui m'appartient.

Ceci est un témoignage, puisque j'ai été là, j'ai vu et entendu, dans nos séminaires, dans nos colloques, et au cours de la préparation de *Tension et signification*. Comprendre la pensée d'autrui est chose banale ; mais prétendre comprendre le cheminement de cette pensée demande plus d'attention, et aussi quelque témérité. L'exercice est périlleux, il est vrai, et peut-être même imprudent, car si l'intéressé n'a aucun droit à protester de la manière dont on le comprend (puisque l'intentionnalité n'est pas l'intention), il a en revanche tout loisir de récuser la manière dont on reconstitue le *modus operandi* de sa pratique intellectuelle.

Mais prenons le risque.

Au début, le risque est faible, car le point de départ est de notoriété publique : la pensée de Claude Zilberberg est énigmatique, et même pour ceux qui l'observent depuis longtemps, qui travaillent avec lui régulièrement, et elle reste toujours à maints égards imprévisible. Et c'est ce qui en fait toute la valeur, puisque ces effets de surface manifestent en somme la créativité de cette pensée.



Ce qui réduit aussi le risque pour moi, c'est que j'ai eu de nombreuses occasions, et même parfois l'obligation, de pénétrer cette pensée pour me l'approprier et la restituer : entre autres, pendant quinze années de séminaires, à la suite de l'exposé annuel de Claude Zilberberg, j'étais tenu au moins de donner l'impression d'avoir compris quelque chose. Mais je voudrais pour commencer évoquer la conception et la rédaction en duo de *Tensions et signification*, qui a été une des plus belles aventures intellectuelles, et une des plus difficiles, qu'il m'a été donné de connaître.

Cette expérience fut dissymétrique. D'un côté, je souhaitais reprendre et systématiser quelques-unes des notions apparues dans *Sémiotique des passions*, et de l'autre, Claude Zilberberg apportait un ensemble de visions nouvelles, certes en prolongement de son œuvre antérieure, mais qui allaient changer en profondeur notre manière de faire de la sémiotique. Par conséquent, j'ai eu à m'approprier ces apports, au cours d'un long travail de discussion, d'élagage, de reformulation, de systématisation et de mise en cohérence avec ce qui venait de *Sémiotique des passions*. Quelle plus belle occasion pour pénétrer et comprendre une manière de pensée, que celle qui consiste à la démonter et à la reconstruire en compatibilité avec la sienne propre !

Un des premiers mystères de la pensée de Claude Zilberberg, c'est l'entour nécessaire dont elle se pare, et surtout le caractère systématique des digressions et des associations d'idées dont elle se nourrit. Cette pensée semble mettre en œuvre deux systémativités complémentaires, et qui entretiennent une relation tensiv, dans le plus pur style de la « structure tensiv » : d'un côté la systématique d'inspiration hjelmslevienne, qui procède par déduction des fonctifs à partir des fonctions, et qui conduit à des typologies et des cartographies positionnelles de configurations conceptuelles, et de l'autre une systématique éminemment personnelle, mais qui n'est pas étrangère à notre formation initiale commune, celle des professeurs de lettres, et qui, comme dans l'explication de textes, procède par allusions, associations, rapprochements, dérivations et bifurcations ; sauf que dans le cas de Claude Zilberberg, tous ces procédés concernent le développement conceptuel, et non le supposé « sens » du texte à analyser.

Tout comme dans la structure tensiv canonique, ces deux directions peuvent chez lui se renforcer l'une l'autre, se combattre, dominer tour à tour, mais rarement s'annuler réciproquement. Pour le lecteur lambda, la digression encombre l'exposition du thème principal ; mais le lecteur « intime », en revanche, comprend que l'exposition est étayée sur la digression, et que le faisceau de toutes les branches du

raisonnement va conduire, peu après ou un peu plus loin, à la formation d'une configuration stabilisée.

Quand apparaîtra cette configuration stabilisée, le premier, le lecteur lambda, sera tout surpris ; s'il est naïf, il sera simplement fasciné ; s'il est d'un peu de mauvaise foi, il protestera, et fera semblant de ne pas comprendre « d'où ça sort ? ». En revanche, le second, le lecteur intime, sera à la fois conforté dans ses prévisions, soulagé de les voir se réaliser ; et, longtemps inquiet de perdre le fil principal, craignant que l'auteur ne s'embrouille lui-même dans les multiples fils conceptuels et les innombrables références qu'il tire de toutes parts, le lecteur partagera avec l'auteur (et avec jubilation) l'aboutissement : « Enfin, il y est arrivé ! ». Un long parcours semé d'équilibres instables et d'écheveaux imprévisibles parvient, parfois inopinément, à la configuration stabilisée.

Voilà la première raison pour laquelle la pensée de Claude Zilberberg ne laisse jamais indifférent, même ceux qui la rejettent : il y a, au cœur même de ses raisonnements et de ses déploiements argumentatifs, un principe tensif qui engendre des états passionnels chez le lecteur, ou, plus précisément, des processus de mise en tension qui sont en eux-mêmes des configurations passionnelles.

Mais il faut faire en ce qui concerne Claude Zilberberg une différence radicale entre la « pensée écrite » et la « pensée orale ». Je dois pour cela faire appel à un autre type d'expérience, celle des exposés dans le Séminaire Intersémiotique, à Paris. Les habitués du séminaire savent qu'à force d'expérience et d'attention, j'ai appris à maîtriser la séquence « ex-post » des exposés, et quelques aspects du commentaire-à-chaud-de-celui-qui-fait-semblant-d'avoir-compris.

Or, écouter les exposés de Claude Zilberberg, en anticipant mentalement sur les possibles commentaires à venir, est une expérience cognitivo-pathémique hors du commun : j'ai souvent eu quelques sueurs froides, et de petits moments de panique.

Car, à l'oral, Claude Zilberberg étire le préambule d'une telle manière qu'il est en général impossible de savoir s'il va traiter le thème annoncé, s'il a oublié qu'il devait le traiter, ou s'il a décidé de faire patienter ou d'impatienter l'auditoire. À cet égard, la technique de préparation des exposés est, chez Claude Zilberberg, particulièrement significative : il se présente en général avec un paquet de feuilles composé de deux ensembles : une partie entièrement rédigée et dactylographiée, qui est sous la pile, et une partie constituée de notes manuscrites sur des feuillets de plus petite taille, au-dessus de la pile. C'est le dessus de la pile qui est déroutant, car il prépare sans l'annoncer, à la manière des entrées froides et des salades composées, ce qui

constitue le « plat principal » du repas auquel il nous convie.

De ce premier moment de la présentation orale, celui où se succèdent les feuillets manuscrits, on pourrait être tenté de dire que Claude Zilberberg est dans la digression ; et pourtant il n'y est pas encore, puisque le thème principal n'est pas engagé. On pourrait aussi supposer qu'il est dans l'introduction, mais ce n'est pas le cas, puisque le thème principal n'est en général pas annoncé. On doit alors admettre qu'il a placé là l'ensemble des préoccupations sur le fond desquelles la suite va s'édifier, une sorte de balayage d'une problématique qui n'est encore que potentielle, et qui va s'actualiser dans le problème principal.

Mais on se rend compte alors que la matière qui est ainsi déployée en ligne, en une succession qui tient l'auditoire en haleine, est exactement de même nature que celle qui nourrit les vraies digressions à l'écrit, et on croit alors tenir le secret de la « méthode » de Claude Zilberberg : une sorte de principe de conversion, et de conservation, entre l'oral et l'écrit.

En effet, ce qui passe à l'écrit pour associations, rapprochements, dérivations et bifurcations inattendues, correspond, à l'oral, à une séquence initiale de déploiement de la problématique d'arrière-plan. Mais, du coup, on doit aussi constater que la matière qui leur est commune participe tout autant de la systématité hjelmslevienne que l'exposé du thème principal ; et on doit pour finir admettre qu'il n'y a pas dans la pensée de Claude Zilberberg deux systématités qui se confrontent, se confortent ou se combattent, mais une seule, et soumise à deux points de vue différents, deux distances et deux « plans d'immanence ». En somme, on pouvait croire à une confrontation entre deux systématités, alors que la tension concerne deux « régimes » d'une même systématité.

D'un côté, quelque chose prend forme à partir de la culture propre de Claude Zilberberg, culture épistémologique, anthropologique, linguistique, sémiotique et artistique : grâce à une série d'extractions pertinentes, il constitue en quelque sorte le plan d'immanence d'une « forme de vie ».

De l'autre, quelque chose se dessine à partir d'un thème à traiter, et comme toute thématique, celle-ci est susceptible, au moment de la manifestation et de la « mise en pertinence » de prendre l'allure d'une « pratique » déterminée, en général soit une pratique d'analyse inductive, soit une pratique de construction déductive.

Le cheminement que je cherche à reconstituer se présente alors, du point de vue d'une sémiotique des « plans d'immanence », comme une intégration une pratique (inductive ou déductive) à l'intérieur

d'une « forme de vie » intellectuelle et culturelle. A l'écrit, l'intégration est « descendante » : ce sont les éléments de la « forme de vie » qui s'intègrent à l'intérieur d'une « pratique » d'exposé inductif ou déductif, et qui y font « digression ». A l'oral, l'intégration est « ascendante » : ce sont les éléments de la « pratique » qui, sur le tard, viennent s'intégrer au déploiement de la « forme de vie ».

Tentons ici un rapprochement qui pourra paraître étrange : dans une étude récente sur les phénomènes intertextuels entre mythe et narration littéraire, et plus particulièrement sur les conversions et la conservation des configurations passionnelles, au cours du passage entre le discours mythique et le discours narratif, j'ai cru pouvoir avancer et démontrer l'hypothèse suivante.

Entre les deux genres, et entre les deux pratiques culturelles, il y a conservation de la configuration passionnelle, qui se présente en général comme une structure tensive confrontant au moins deux directions axiologiques ou deux isotopies thématiques ou figuratives. Et le passage d'un genre à l'autre, et d'une pratique culturelle à l'autre, affecte seulement le mode de résolution de cette tension / confrontation constitutive, mais au point de rendre la configuration passionnelle méconnaissable :

- dans le discours mythique, la confrontation se manifeste sur la dimension paradigmatique, et sera résolue de manière paradigmatique, par des figures de médiation bien connues, dont Lévi-Strauss a naguère proposé la formule d'engendrement (la formule canonique du mythe) ; à la place de la configuration passionnelle proprement dite, apparaît alors une figure de médiation mythique ;
- dans le discours narratif, anecdotique, littéraire ou quotidien, la confrontation se manifeste sur la dimension syntagmatique, et sera résolue de manière syntagmatique, grâce à la mise en séquence des éléments constitutifs de la tension génératrice : c'est ainsi qu'apparaît la séquence canonique d'une passion particulière, reconnaissable justement à sa forme canonique.

Les deux « régimes » et les deux types de résolution des tensions produisent tous deux des effets et des états passionnels, différents, parfois irréductibles l'un à l'autre, et pourtant complémentaires, comme le verso et le recto de la même configuration.

Maintenant, transposons, et vérifions les conséquences de cette hypothèse dans le cas de Claude Zilberberg.

Il y a dans sa manière de penser deux procédures de résolution différentes de la tension qui est chez lui fondatrice, la tension entre la « forme de vie » intellectuelle qu'il se donne, et les « pratiques » in-

ductives et déductives auxquelles il s'adonne, tension qui se manifeste concrètement au cours des processus d'intégration évoqués plus haut.

- À l'écrit : une manifestation et une résolution de type paradigmatique, et qui donnera l'impression que, par rapport à la pratique en cours, la forme de vie est digressive, associative, et proliférante.
- À l'oral, une manifestation et une résolution de type syntagmatique, grâce à l'adoption d'une séquence de forme canonique, où l'on reconnaît peu ou prou une introduction, une présentation de la problématique, un développement et une analyse concrète.

Chacun des deux types de manifestation et de résolution de la tension produit chez le lecteur et l'auditeur des passions spécifiques, que j'ai évoquées plus haut. Mais il faut aussi supposer que Claude Zilberberg lui-même, selon qu'il pense à l'écrit ou à l'oral, connaît aussi deux états passionnels différents : là s'arrête le questionnement et l'analyse, aux portes de la passion intellectuelle.

50, RUE DE VARENNE :  
DE LA NÉVROSE ÉCLAIRANT LA SÉMIOSE

Ivan DARRAULT-HARRIS

La première rencontre avec Claude Zilberberg eut effectivement lieu dans la salle qui hébergeait alors le séminaire de Greimas, rue de Varenne <sup>1</sup>, dans le quartier des ambassades et des ministères, presque en face de l'entrée, monumentale mais infranchissable, de l'Hôtel Matignon, résidence du Premier Ministre.

L'immeuble du Centre culturel italien exhalait un charme désuet, lieu utopique de silence en plein Paris, avec ses fenêtres donnant sur un jardin – on eût dit presque un parc – accessible dès la belle saison ; je ressens encore la pénombre feutrée de ses locaux et revois sa salle confortable qui accueillait alors, me semble-t-il, une bonne trentaine – peut-être davantage – de participants pour moi inconnus.

J'appris beaucoup plus tard que ce séminaire venait déjà d'accomplir une ou deux migrations (depuis les locaux de l'EPHE au sein de la Sorbonne) ; et ce lieu était loin d'être le dernier puisque nous allions encore nous déplacer rue de Tournon (où enseignait aussi Roland Barthes, à des heures voisines, dans la même salle), puis à la Faculté de Théologie protestante, enfin à la Maison d'Amérique latine <sup>2</sup>.

1 Jean-Claude Coquet m'apprend que le séminaire de Greimas, après la Sorbonne et avant d'occuper la salle où se fit la première rencontre avec Claude Zilberberg, s'était tenu dans un autre lieu de la même rue de Varenne, ou dans une rue fort proche, sans qu'il soit possible, aujourd'hui, de l'identifier avec certitude.

2 Une petite histoire des lieux du séminaire serait sûrement à faire, tant les climats, les ambiances se succédèrent. Ainsi reviendra à beaucoup le souvenir de la salle alors enfumée de la rue de Tournon, enfumée d'abord par Greimas lui-même dont le discours était interrompu par des accès d'une toux si violente que les participants attendaient quelquefois dans l'anxiété la reprise du cours de la parole magistrale. Tout comme Freud en son temps (qui confiait que, sans l'usage du cigare, la psychanalyse n'aurait pas vu le jour !), Greimas, qui dut cesser l'usage du tabac, se plaignait de la diminution sensible du rendement intellectuel engendré par l'abstinence !

Greimas m'avait demandé une première intervention à caractère quasi initiatique, pour marquer mon éventuelle agrégation à son séminaire. Le sujet imposé portait sur cette question plus méthodologique que théorique : « Comment commencer ? ». Et m'était immédiatement venue à l'esprit, pour ne point me rassurer, cette belle et juste réflexion de Jankélévitch : « On n'apprend pas à commencer. Pour commencer, il suffit d'avoir du courage ! »

Il s'agissait de proposer une stratégie de première approche sémiotique du texte, à l'époque (les années soixante-dix) le texte littéraire. J'avais choisi, pour affronter l'inconnu, impressionnant, du séminaire, un terrain connu – l'œuvre de Lautréamont, auteur de ma maîtrise pictave<sup>3</sup> – travail sémiotique parallèle à et contemporain de ceux de François Rastier sur Mallarmé et d'Albert Prevos sur Ionesco, sous la direction de J.-C. Coquet (Greimas avait déjà quitté l'université de Poitiers, élu directeur d'études, à la fin de l'année 1964, à la VI<sup>e</sup> section de l'EPHE<sup>4</sup>).

J'ai heureusement oublié aujourd'hui le contenu de mon intervention, mais non l'immense trac qui l'accompagnait ; le propos fut pourtant favorablement accueilli par le maître – et son auteur intégré dans le séminaire – puis soumis aux questions de la salle.

Claude Zilberberg – il me semble le réentendre – prit alors la parole, posément et... redoutablement : il avait suivi l'exposé pas à pas, et son questionnement incisif mettait en lumière crue les failles que ma rhétorique n'avait pas réussi à lui dissimuler. Je me souviens précisément d'une expression qui évaluait, de manière courtoisement ambivalente, certes, mon propos : « La mariée est trop belle ! ». Et l'on sait combien l'hyperbole est proche de l'antiphrase !

Ce premier contact fut générateur pour moi de réparties qu'on imagine difficiles : Claude Zilberberg m'apparut alors tel qu'il continua, fidèlement, d'être par la suite, un « suffisant » auditeur et lecteur, parangon incontesté de l'évaluation de nos travaux.

Mais Claude Zilberberg, bien au-delà de ce moment initiatique tout compte fait douloureux (mais la douleur authentifie le rite), eut sur moi une autre influence plus que déterminante, dont la conscience fut tardive et que j'ai plaisir à développer aujourd'hui.

Et l'on verra que, paradoxalement, ce n'est pas le fondateur de la sémiotique tensive qui sera reconnu et loué (mais d'autres le font ici même avec talent).

À cette époque où nous étions encore très proches des débuts de l'entreprise sémiotique (Greimas n'était revenu d'Ankara qu'en 1962),

3 Adjectif dérivé du nom de la ville de Poitiers.

4 On sait que la VI<sup>e</sup> section de l'École Pratique des Hautes Études fut ensuite constituée en un établissement autonome, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

le champ d'investigation était immense, se déployant à perte de vue, riche de toutes les perspectives ouvertes en 1966 par *Sémantique structurale*. Dans ce contexte de recherche si particulier et stimulant, enthousiasmant (mais non dénué du risque de solipsisme), Claude Zilberberg était le seul à intervenir très régulièrement pour rappeler, posément, l'importance de l'œuvre de Freud et des travaux psychanalytiques en général, importance à prendre en compte dans le développement de la sémiotique naissante ou, pour le moins encore, dans la première enfance.

Certes, *Sémantique structurale* contenait les traces bien visibles de l'influence freudienne sur Greimas dans son approche, par exemple, des modèles actantiels : l'auteur y montre une connaissance solide et respectueuse des propositions psychanalytiques tout en marquant nettement les différences et les divergences d'avec la sémiotique alors en construction. Et l'on se souvient de sa critique fort vive et très argumentée de la méthode psychocritique d'un Charles Mauron.

C'est Claude Zilberberg qui m'a ouvert les yeux, alors, sur le rôle important qu'avait dû jouer la psychanalyse, à bas bruit, dans la construction de l'édifice conceptuel sémiotique.

Et il m'a fallu attendre fort longtemps pour que Greimas, dans une lettre écrite peu avant sa disparition, m'indique à quel point la lecture de la *Traumdeutung* de Freud l'avait obsédé, durant des années, et lui avait ouvert la voie de l'invention de concepts aussi importants que celui d'*isotopie*, sans oublier l'architecture stratifiée du parcours génératif.

Mais Claude Zilberberg ne marquait pas seulement, dans ses interventions, l'influence psychanalytique dans l'amont de l'histoire de l'École de Paris, il suggérait, à mes yeux, que ce compagnonnage se devait d'être poursuivi. Alors que Greimas, de son côté, avait très vite cessé ses références explicites à la psychanalyse : on sait, par exemple, que les espoirs qu'il avait mis en Lacan se sont rapidement évanouis, et que distance voire défiance avaient remplacé la reconnaissance de l'auteur du concept d'*assomption*. Nous sommes donc très redevables à Claude Zilberberg d'avoir maintenu ce précieux lien interdisciplinaire, cette « basse continue » en un temps où l'épistémologie structuraliste pure et dure dominait de manière tonitruante.

Je voudrais, en forme d'offrande et de reconnaissance, proposer à Claude Zilberberg quelques réflexions illustrant la valeur heuristique de la psychanalyse dans la résolution de problèmes pourtant éminemment, strictement sémiotiques. En le considérant comme l'inspirateur initial de ces propositions.



Notre paysage épistémologique, on le sait, a heureusement changé, sous l'influence déterminante de la phénoménologie, et le sujet semble définitivement ressuscité, dans son corps et dans sa chair. Mais ce sujet doté d'un corps l'est aussi d'un espace psychique, nous dit la psychanalyse, peuplé de fantasmes, sortes de scénarios où, toujours, le sujet tient la vedette. Fantasmes dont l'existence traverse et relie, nous rappelle Freud, les trois strates de sa seconde topique, ça, moi et sur-moi.

Et Freud de nous indiquer que ces fantasmes restent en sommeil (comme les chiens, ils ne dorment que d'un œil), si quelque événement corporel ne vient pas, justement, les éveiller et leur fournir l'occasion de leur *donner corps*. Citons Freud :

Il arrive assez fréquemment que, chez des personnes qui sont disposées à la névrose, sans souffrir précisément d'une névrose déclarée [littéralement : parvenue à la floraison (*floriden Neurose*)], une transformation corporelle (*Körperveränderung*) – par inflammation ou lésion – éveille le travail du symptôme, de telle sorte que ce symptôme donné par la réalité se fait le représentant de tous ces fantasmes inconscients qui guettent l'occasion de s'approprier un moyen d'expression.<sup>5</sup>

Nous sommes ici confrontés à un processus de genèse rendue possible de la *sémiose* : une unité de contenu, virtuelle, orpheline, attend de rencontrer le plan de l'expression pour constituer une entité sémiotique complète, la *névrose* (rappelons que la névrose, pour Freud, est une forme d'existence psychique, donc bien plus qu'une forme pathologique).

Le psychanalyste P.-L. Assoun commente cette citation :

Ce que suggère Freud, c'est que ces « fantasmes aux aguets », encore inactifs, vont s'emparer avidement de ce moyen d'expression (*Ausdrucksmittel*), en se servant de ce représentant (*Vertreter*) qu'est le symptôme – organique, donc – fourni par la réalité, avec la plus grande célérité (*eiligst*).<sup>6</sup>

Nous avons donc ici les trois termes nécessaires à l'émergence du sémiotique : le contenu (les fantasmes), l'expression (les symptômes du corps organique) et la relation sémiotisante à l'œuvre (le travail du symptôme névrotique). Nouvelle entité sémiotique qui, à l'évidence, met en difficulté le médecin organiciste qui en est resté à la simple sémiologie médicale, sans voir que le symptôme organique est pris tout entier dans une organisation signifiante de niveau et complexité bien supérieurs.

5 S. Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, 1917, XXIV<sup>e</sup> leçon, « La nervosité commune », G.W. XI, 406, cité par P.-L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Corps et Symptôme I : Clinique du corps*, Anthropos, Paris, Economica, 1997 : 35.

6 P.-L. Assoun, *op.cit.* : 36.

Sans l'irruption occasionnelle de la lésion organique, le fantasme serait resté inactif, virtualisé, dirait le sémioticien.

Un corps devenu vulnérable peut ainsi se faire le moyen – voire le « jouet » – de fantasmes actifs. Preuve que le fantasme ne dort jamais que d'un œil [...]. Mais il faut bien la déchirure – prise dans le corps d'un *effet de castration* réel – pour que s'enclenche cette mise en scène <sup>7</sup>,

conclut P.-L. Assoun, qui rappelle entre-temps que le commanditaire du fantasme est bien le désir et son *primum movens*, la jouissance et, plus précisément, l'auto-érotisme, stratégie du sujet éminemment régressive.

Ce remarquable processus sémiotique décrit par Freud mériterait sans aucun doute de longs développements, tant sont évoqués ici les modes d'existence reconnus par les sémioticiens, par exemple dans leur tentative de marquer, à l'aide des modalités, les statuts successifs du sujet de l'action, de la performance : du virtuel au réalisé. Or Freud nous décrit précisément les phases successives qui relient le névrosé potentiel au névrosé déclaré, « florissant », ses fantasmes inconscients ayant trouvé expression, corps, dans un « pépin de santé ».

Ultime remarque : ce processus sémiotique si original d'un contenu quêtant obstinément, cupidement un plan d'expression possible éclaire singulièrement, à nos yeux, l'éveil, à l'adolescence, d'un fantasme typique et récurrent, celui d'*auto-engendrement* (le sujet récusant alors le non récusable, soit le fait d'être le produit de la rencontre de deux sujets désirants) à la faveur, justement, de cette révolution corporelle de la puberté qui entraîne la perte irrémédiable et castratrice du corps d'enfant. Non que nous allions jusqu'à faire de l'adolescence une pathonévrose de croissance ! Mais cette nouvelle jonction somatopsychique – le fantasme trouvant expression dans ce corps mutant – autorise d'analyser, sur nouveaux frais, les modes d'énonciation originaux, en acte et en discours, des adolescents aujourd'hui <sup>8</sup>.

Où l'on constate que le détour par Freud était bien nécessaire pour éclairer un processus au fondement même de l'énonciation adolescente.

Que Claude Zilberberg soit donc vivement remercié pour avoir ainsi, de la rue de Varenne à la rue Serpente <sup>9</sup>, gardé vivante la parole psychanalytique fécondant notre sémiotique.

<sup>7</sup> *Ibid.* : 37.

<sup>8</sup> Le lecteur pourra consulter le chapitre que nous avons consacré à la construction d'un modèle éthosémiotique des discours et comportements adolescents dans *Les Âges de la vie*, volume rassemblant les Actes du Congrès de l'Association française de sémiotique (Lyon, 2004), Paris, PUF, 2008.

<sup>9</sup> Lieu actuel du Séminaire Intersémiotique de Paris, sous la direction conjointe de Jacques Fontanille, Denis Bertrand, Jean-François Bordron et Claude Zilberberg.

LA SÉMIOTIQUE DE ZILBERBERG  
OU LE RÊVE D'UN ALCHEMISTE

Herman PARRET

Les organisateurs de la journée d'études *Claude Zilberberg* nous invitent à envoyer « avec émotion » notre « salut sémiotique » à notre ami et collègue. Pour moi, il s'agit de fêter à cette occasion une amitié intellectuelle de quarante ans – en effet, c'est dans l'ambiance enthousiasmante de 68 que l'on s'est rencontrés pour la première fois au séminaire de Greimas, dans cette toute petite bibliothèque du Collège de France, lui jeune mais sage intellectuel parisien, prototypiquement franco-français, et moi débarqué d'en dehors du périphérique parisien, donc de nulle part. Je suis fier que Claude Zilberberg m'ait dédié son récent *Éléments de grammaire tensive* « À Herman, l'ami indéfectible ». Et pourtant on n'a bu que peu de pots ensemble, on n'a pas fréquenté le Café de Flore, on préférerait le sandwich-après-le-séminaire dans un bistrot populaire. Mais de Saint-Maur à Bruxelles et retour, la correspondance a été dense : dans mon système de classification des tirés-à-part le dossier « Zilberberg » pullule, je n'en ai pas de plus abondant. « Amitié intellectuelle », dirais-je. Il est vrai, on a toujours été du même côté dans le débat sémiotique, dans la défense de l'Affect, du Temps, de la Musique, moi comme modeste bricoleur de philosophèmes, lui comme ambitieux constructeur logothète de concepts et de théorèmes ; moi toujours inquiet à l'égard de toutes sortes de réductionnismes, lui inquiet plutôt de se trouver paralysé par les impuissances d'une certaine orthodoxie sémiotique qu'il fallait absolument réformer. Une contribution à ce recueil d'hommages est un exercice délicat, voire dangereux. Comment montrer que ma sympathie n'est pas due à une admiration aveugle mais bien plutôt à une fascination devant l'obstination, devant l'étrangeté fantasmagorique d'une incroyable idiosyncrasie. Comme elle est imaginative, poétique, délirante, l'œuvre de Claude Zilberberg...

Voici ce que je ne ferai pas. On le sait, la sémiotique de Zilberberg est *filiale*, elle embrasse une certaine tradition, elle *transmet* les anciens – Saussure, Hjelmslev, Greimas – à la différence des œuvres de rupture valorisées par les avant-gardes. Zilberberg reconnaît ses dettes à l'égard des anciens. D'une certaine façon, il reprend un mot de Verdi cité par Barthes : « Tournons-nous vers le passé, ce sera un progrès ». La *filiation* se réalise par *glissement* et, me semble-t-il, le *glissement* s'oppose justement à un mot d'ordre avant-gardiste : la *déconstruction*. Le sémioticien n'est pas un casseur, un déconstructiviste, mais un skieur qui arpente, à grandes enjambées, ces montagnes que sont Saussure, Hjelmslev, Greimas. Sémir Badir nous a parlé savamment de ces enjambées et de ce paysage montagnard. Toutefois, je ne reviendrai plus sur la question de la filiation et du glissement. Je n'étudierai ni ne dépouillerai pas non plus les grandes machines conceptuelles comme elles sont construites si ingénieusement dans *Tension et signification* (1998) ou dans le *Glossaire-Micro-Zilberberg* (2005). Je n'ajouterai rien non plus à la défense du rythme, à l'apologie du temps, au combat pour le pathémique, à la critique de la différence, à l'éloge de la dépendance, au plaidoyer pour l'affect, à la « mise-en-assiette » tensive de la valence, à la passion de l'intervalle, à l'hypostase de l'événement, à la préséance de la complexité, et je ne commenterai pas le paysage des états d'âme qui nous sont si chers : l'étonnement, l'attente, le suspens, la stupeur, le transport, la profondeur (deleuzienne), le jaillissement, le rayonnement (merleau-pontien), l'éclat, tout ce qui fait vibrer les « cordes de notre être ». Tout ce qui est essentiel à la sémiotique tensive, à cette cathédrale d'interdéfinitions et d'interfaces, est bien marqué dans l'esprit de tous ceux présents en ce lieu. J'aborderai la matière plutôt en énumérant onze « traits » ou « figures » que je rangerai alphabétiquement (pour ne pas les hiérarchiser), mais quand même en deux séries : de 1 à 7, à connotation positive et structurante, de 8 à 11, légèrement ironiques et élégamment subversifs.

### *Consistance*

Déjà en 1981, dans *Essai sur les modalités tensives* (VIII), Zilberberg pointe une caractéristique de méthode qui marquera ses travaux : « Un des aspects de notre travail est, en reprenant un mot de Poe : “Découvrir, même par accident, ce qui nous apparaît maintenant comme la plus large, la plus droite et plus commode de toutes les routes, la grande avenue, la majestueuse route royale de la *consistance*” ». Le *Petit Robert* définit ainsi la consistance : « État d'un corps relativement à sa *solidité*, à la *cohésion* de ses parties. *Fig.* État de ce qui est ferme, solide ». Sémantisme composé du sémantème « solidité » en

combinaison avec le sémantème « cohésion, cohérence ». Je vous laisse spéculer sur la solidité et la cohérence du projet zilberbergien ! *Solidité* « paysanne », dirais-je, anthropologie bien plantée, ancrée dans l'essentiel, *cohérence* du texte total, rien en dehors, en deçà, au-delà, en dessous du texte, cohérence immanente, cohérence du Poème absolu.

### *Constance*

Recourons encore au *Petit Robert* pour *constance* : « *Vieilli*. Force morale, fermeté d'âme qui permet de garder l'empire sur soi-même. *Littér.* Persévérance dans ce que l'on entreprend. *Dér.* Qualité de ce qui ne cesse d'être le même ». Bien pertinemment sont mises en relation la persévérance dans ce que l'on entreprend avec la force morale, la fermeté d'âme, elle-même expliquée par une raison qui touche à l'inconscient : « ce qui permet de garder l'empire sur soi-même ». De l'*Essai sur les modalités tensives* (1981) aux *Éléments de grammaire tensive* (2006), cette longue histoire de vingt-cinq ans, quelle constance dans l'hétérodoxie dont la philosophie est d'emblée clairement exposée : « Et pour nous démasquer entièrement, avouons que nous mettons l'orthodoxie *au service de l'hérésie*, si hérésie il y a... si hérésie il pouvait y avoir, car enfin l'hérésie est, pour les doctrines et les institutions, salutaire et l'orthodoxie fatale ! » (*Essai* : 32-33). Contre l'orthodoxie du dédain pour la manifestation et les structures superficielles, contre l'orthodoxie « des carrés idéaux, pour les carrés bricolés, mixtes, hétérogènes », toujours avec modestie et incertitude : « L'*Essai*, une bouteille à la mer, un pari : que se passe-t-il si l'on pousse à fond certaines hypothèses... Sans la monotonie qui en résulterait, le tout aurait dû être rédigé au conditionnel » (*Essai*, XI). Non seulement constance de méthode et de tonalité mais également constance de fond : en fait, et bien profondément, cette grammaire tensive est une « logique du désir » et la tension est « une propriété du vivant ».

### *Culture*

La culture, nous dit le *Petit Robert*, est « l'ensemble des connaissances qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement », cette immense culture-là domine, de toute évidence, une pensée qui est plus que raison théorique. Culture littéraire et philosophique, tôt acquise et exploitée, et dès l'*Essai*, Zilberberg reconnaît que « Trois références surplombent notre entreprise : 1. le dictionnaire Greimas-Courtés, 2. les *Prolégomènes* de Hjelmslev, 3. les *Cahiers de Valéry* » (XI). Valéry incarne cette culture du sens critique, du goût et du jugement : « Valéry a réussi une réflexion systématique hors de

tout système. Intelligence ouverte à tous les domaines, interdisciplinaires avant que le terme fût forgé, rêvant d'une physique de la pensée, inquiète des axiomes du pensable, curieuse, vive, infatigable, la réflexion de Valéry est un éblouissement », mais il y a également Proust, La Rochefoucauld, et Rimbaud, Baudelaire, et les philosophes, surtout Cassirer, souvent Ricœur et de plus en plus fréquemment Deleuze... Ces « références culturelles », philosophiques, littéraires, n'épuisent pas le « savoir culturel » de Zilberberg qui est subtilement dans sa « sémiotique de la *nuance* » (à saisir, dit-il, comme événement), tout au long de mille analyses suggestives.

### *Empirique*

Cette fois-ci, le *Petit Robert* ne nous livre pas le secret de l'épistémologie zilberbergienne : « Qui s'appuie principalement sur l'expérience et non pas sur les données scientifiques ou rationnelles. *Mod.* Qui reste au niveau de l'expérience *spontanée ou commune*, n'a rien de rationnel ni de systématique ». Dans ce sens-là, il n'y a pas d'empirique chez Zilberberg puisque l'expérience y est par nécessité *textualisée* – comme il le soutient dans les *Eléments*, si l'empirique n'est pas les choses mais les *événements*, ces événements sont textualisés. Il est inexact que Zilberberg ne saisit pas la richesse inépuisable des phénomènes. Bien au contraire, et de là cette explosion, cette prolifération des taxinomies. On se souvient de la double page des modalités du *faire cognitif* dans l'*Essai* (122), ou la taxinomie des modalités du *faire pragmatique* (modalités tensives, volitives, démiques, tropiques, duliques, concupiscentes, apéritives, instrumentales, statutaires, mercuriales, entropiques, libidinales, phagiques, antitropiques, conjugales et chrématologiques). Mis à part cette taxinomie des événements ou des phénomènes textualisés, on trouve chez Zilberberg une épistémologie qui confronte le point de vue sémiotique sur l'empirique avec le point de vue phénoménologique. Dans *Plaidoyer pour le tempo* (33), il écrit : « La phénoménologie s'intéresse aux choses, la sémiotique aux rapports (entre les choses). De même que le poète fait valoir le signifiant aux dépens du signifié, de même le sujet sémiotique pense être en présence d'une matière... Que cette matière soit culinaire comme dans les livres de recette, conceptuelle comme dans les traités savants, figurative comme dans les ouvrages dits d'esthétique, est *secondaire* ». Par conséquent, le point de vue sémiotique s'intéresse à l'expérience textualisée des rapports et non pas à l'expérience des choses, de la matière. Point de vue exemplifié par l'*histoire de l'œuf* (l'exemple est de Françoise Bastide). Si la phénoménologie s'intéresse à l'œuf, la sémiotique par contre pose la question de savoir si l'œuf sera consommé « à la coque » ou « sur le plat » et, dans le

premier cas, s'il sera consommé « dur » ou « mollet », dans le second, si le « blanc » et le « jaune » resteront séparés ou s'ils seront mélangés. Si la phénoménologie extrait l'œuf des discours qui le comprennent pour l'enchâsser dans son propre discours, la sémiotique entend décrire *l'œuf en discours*. « La phénoménologie, écrit Zilberberg, s'attache à l'essence pré- ou extradiscursive, la sémiotique à la *singularité discursive*. Si le sujet sémiotique, *en poète qui s'ignore*, attend, quelle que soit la matière traitée, la rime "inouïe", alors il est clair que l'objet sémiotique a pour paradigme la surprise, la nouveauté, l'invention, la découverte, le paradoxe, le scandale, l'éclat, bref la dysphorie et l'euphorie de la *valeur*. Chacun de ces points de vue a ses limites, ses points aveugles, qui commandent la prudence à l'égard du dialogue éventuel entre les deux disciplines. » Il se peut que progressivement la sémiotique se soit phénoménologisée. Il reste néanmoins que, cette fois-ci, la définition de l'empirique dans le *Petit Robert* n'est pas adéquate pour comprendre l'épistémologie de Zilberberg : l'expérience de l'empirie n'a rien de spontanée ou de commune, elle est radicalement textualisée ou discursivisée.

#### *Langue française*

Et d'abord les dictionnaires, comme le *Micro-Robert*, « ce viatique du sémioticien ». A la suite de Valéry : « Tout est prédit par le Dictionnaire » (*Cahiers I* : 394). Et toujours ce va-et-vient entre *Robert* et *Littré*. Zilberberg discute par exemple les deux définitions de « transport » : « La définition du *Robert* est sous le signe de l'*hésitation* et de l'*incertitude* ; la définition du *Littré* présente, par contre, un *air assuré et décidé*, qui à mes yeux confère une supériorité indiscutable » ! Dans l'*Essai* déjà, on trouve un commentaire bien déterminé de la fonction du dictionnaire : « Les dictionnaires sont des ouvrages utiles et charmants, mais à condition de fermer les yeux sur les procédures, ou l'absence de procédures qui les caractérisent... Le tort irrévocable des dictionnaires, pour parler avec Péguy, est double : en premier lieu, les dictionnaires abordent le plan du contenu à l'aide de distinctions pertinentes pour le plan de l'expression ; en second lieu, il faut se rappeler que l'on ne trouve que ce que l'on cherche... De là que les dictionnaires s'apparentent davantage à des *œuvres de fiction* sans personnage qu'à des ouvrages scientifiques » (104). Et je transcris un passage de *Sémiotique de la douceur* (1999 : 35-36) : « Nous utiliserons les indications fournies par les grands dictionnaires que nous constituons en *corpus*, afin de ne pas manquer à l'objectivation. Nous recevons les définitions des dictionnaires comme ces informateurs recrutés par la recherche ethnographique... en nous abstenant de tout jugement de valeur à leur égard, puisque sa formulation suppose

l'analyse achevée, ce qui est quelque peu contradictoire. Elles sont ce qu'elles sont et selon le mot d'ordre énergique, *il convient de faire avec* ». Il s'agit évidemment de dictionnaires du français, « la meilleure parmi les langues ». Si Zilberberg assume la marginalité de sa sémiotique, c'est qu'elle est intraduisible, idéolectale, « française » par conséquent. Quelle tendresse pour la polysémie de *tendre* : « en français, c'est tout à fait remarquable » (*Essai* : 91) ou pour le vocabulaire des couleurs : « Notre propos n'est pas la lexicalisation différentielle des *couleurs* selon les cultures, mais il est intéressant de constater que le *français* semble soucieux de marquer la corrélation entre la tonalisation et la temporalisation du ton » (*Valeur picturale* : 14). Apologie du français et de ses dictionnaires.

### *Méthode*

Dans ma préface de *Raison et poétique du sens* (1988) j'avais déjà pu constater que « Zilberberg dévoile le mystère du mystère avec respect et modestie », mais que la « méthode du Zilberberg quotidien » génère des inquiétudes : « D'aucuns s'inquiéteront d'une certaine prolifération conceptuelle, de certaines homologations osées, d'un certain excès d'épistémologie, d'un manquement aux principes de simplicité et d'économie..., voire d'un délire terminologique ». Toutefois, Zilberberg a Deleuze et Barthes de son côté. Gilles Deleuze, dans *Nietzsche et la philosophie* (1962 : 123-124), écrit à propos de la méthode : « La *méthode* suppose toujours une bonne volonté du penseur, une décision préméditée. La *culture* est une violence subie par la pensée sous l'action de forces sélectives, un dressage qui met en jeu tout l'inconscient du penseur ». Et Barthes commente dans *Le Vivre-ensemble* que dans « méthode » il y a l'idée d'une *démarche* vers un but (voir *Petit Robert* : « La méthode est un ensemble de démarches raisonnées, suivies, pour parvenir à un but »), d'un *protocole* d'opérations pour obtenir un résultat, et en même temps l'idée de *chemin droit* : le sujet fétichise le but, la méthode entre au service d'une généralité, d'une « moralité ». Le sujet, dit Barthes, abdique ce qu'il ne connaît pas de lui-même, son irréductible, sa force (sans parler de son inconscient). La *culture*, par contre, est *paideia* – « dressage », force, violence – mais pas dans le sens excité du vocabulaire nietzschéen : « force » comme engendrement d'une différence ; « dressage », toujours selon Barthes, renvoie à tituber entre les bribes, entre les bornes de savoirs, entre les *saveurs*.

*Méthode* et *culture* sont intrinsèquement liées. La méthode est une démarche vers un but (qui ne peut être que la vérité, « d'une certaine vérité » au moins), mais c'est une démarche titubante, démarche dirigée culturellement par la force du désir, démarche sur des chemins



fantasmagoriques. Chez Zilberberg, la culture dirige la méthode, il y a plus de fantasmes que de fétiches, plus de désir que de vérité. Les *Éléments de grammaire tensive* s'achèvent sur une déclaration de méthode qui s'énonce comme *la défense de la pioche* :

Sans abuser du retournement des génitifs, le discours de la théorie doit être à l'image de la théorie du discours. Ce qui en l'occurrence signifie deux choses : (i) du point de vue de l'extensité, si la théorie se veut, à bon droit, puisque c'est la demande du moment, « hypothético-déductive », à l'examen elle se présente comme un montage, une recette recyclant puis amalgamant des ingrédients « pris à droite et à gauche » dont elle s'efforce – c'est la moindre des choses – de tirer le meilleur parti. À cet égard, la sémiotique « a pioché » d'abord dans la linguistique, dans l'anthropologie structurale, puis dans la phénoménologie, parfois dans la psychanalyse, dans la « théorie des catastrophes » avec J. Petitot, mais elle a ignoré la rhétorique et comme art du discours et comme trésor des figures. Or il est clair que la rhétorique tropologique est en affinité avec les valences et les opérations que nous avons repérées : ainsi que fait une métaphore sinon d'effectuer un mélange entre deux grandeurs tantôt à partir de leurs morphologies remarquables, tantôt à partir de leurs caractéristiques tensives ? (ii) du point de vue de l'intensité, les choses sont plus nettes encore : il n'y pas d'abord des choses, puis des qualités, mais plutôt des survenirs, des émergences soudaines, des accentuations en quête de signifiants d'accueil plausibles. (2006 : 191)

« Défense de la pioche » profitant de la rhétorique tropologique même, telle est la démarche titubante d'une méthode qui doit tout à la culture.

### Style

Zilberberg, dans les *Éléments de grammaire tensive*, commente la notion « style » du *Micro-Robert* que voici : « *Abstrait* (dans le langage). Aspect de l'expression chez un écrivain, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation. *Dans les arts de l'espace et du temps*. Manière particulière (personnelle ou collective) de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art ; ensemble des caractères d'une œuvre qui permettent de la classer avec d'autres dans un ensemble constituant un *type esthétique* » (15, note 15). Cette définition intelligente du *Micro-Robert* impressionne Claude Zilberberg et il fait le commentaire suivant : « Dans les termes de la définition du style dans le *Micro-Robert*, l'évidence d'un style s'impose quand l'efficacité devient transitive et actualise la *beauté* ; le style devient une valeur superlative dans la mesure où les valences intensives ont bien « touché », c'est-à-dire... *pénétré* l'énonciataire ». Et Zilberberg cite à ce propos une

phrase de Merleau-Ponty (*La Prose du monde* : 209) : « Quand on lit un texte, si l'expression est réussie, nous n'avons pas une pensée en marge du texte lui-même, les mots occupent tout notre esprit, ils viennent combler exactement notre attente... La fin du discours ou du texte sera la fin d'un *enchantement* ». Je n'ose pas dire que la fin de la lecture d'un texte de Zilberberg est la fin d'un enchantement, mais quand même, notre auteur, étant « partisan d'une sémiotique ludique, un peu fantasque... », favorise le « style verlainien ». Deux passages de l'*Essai* (XI et 30) abordent le style ainsi : « le style étant une *mise en scène* » ne peut être neutralisé ou aboli mais il faut s'efforcer d'atteindre l'*idéal verlainien*. Zilberberg constate : « Il existe aujourd'hui une langue sémiotique, plutôt bétonnée, nécessairement disgracieuse... Cette langue est indispensable, est bonne pour les solennités sémiotiques, mais pour l'entretien ordinaire – notre propos – on peut en rabattre ». C'est ainsi que Mallarmé est opposé à Verlaine. D'une part l'alexandrin pour les « occasions amples », d'autre part les « petites contributions, articulets, notules » de Verlaine, « De la *musique* avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair / Plus *vague* et plus *soluble* dans l'air, / Sans rien en lui *qui pèse* ou *qui pose* » (*Art poétique*). On ne peut nier que, quand-même, la sémiotique zilberbergienne *pèse et pose*, même si on sent bien que l'idéal verlainien, sans doute jamais atteint, dirige l'écriture.

Je résume l'acquis de ce survol euphorisant : énormément de constance, encore plus de consistance, une belle culture, des racines d'empirie, partout la langue française, une passion de méthode, une exubérance de style. Il me reste d'ajouter à cette taxinomie le pendant légèrement dysphorissant, mais l'exercice se fait avec le sourire d'un sympathisant : art, sexe, plaisir, esthétique.

### Art

La Musique est l'art par excellence, on n'en doute pas. Et pourtant les historiens des arts visuels sont là : Wölfflin, Riegl, Goethe, Claudel, Baudelaire, Proust... Et les peintres également : Rothko, Dubuffet, Corot, Rembrandt, Chardin, Van Gogh, Turner, Manet, Constable, Miro, Bacon même. Et les qualités picturales : douceur, noirceur, rondeur, fraîcheur, éclat, « brut », fluence. Zilberberg évoque « l'improbable miracle de la *palette sémantique* de la peinture européenne » (*Valeur* : 23). L'œuvre d'art semble vite textualisée : l'*Indifférent* de Watteau est abordé à travers Claudel dans *L'œil écoute (Éloge de la concession* : 14), sémantisation et narrativisation, gestes d'un sémioticien qui cherche pourtant en amendement le rapprochement avec la rhétorique (*Noirceur* : 43-44). On se dirige doucement vers une théorie de la valeur picturale en termes de densité tensive, mais une théorie

soucieuse du détail et de la nuance. Découverte de différents types de tonicité, par exemple : dans le cas des vernis et des glacis, mieux vaut distinguer une tonicité émettrice et une tonicité réflexive. Par conséquent, une sémantique de la lumière et de la couleur n'est pas suffisante. Et surtout, il faut oser penser le *Temps pictural*, corrélaire avec le *Temps musical* – la notion deleuzienne de « chronochromatisme » à propos de certains tableaux de Francis Bacon est mentionnée. « Nous entendons démontrer que la peinture n'est pas prisonnière de la spatialité, que la relation préférentielle de la peinture à la spatialité n'est qu'une habitude, et que la relation de la peinture à la temporalité (concessive) s'avère bientôt heuristique » (*Éloge de la concession* : 3). Belles pistes et perspectives, conscience aiguë que le domaine de l'art n'est pas textualisable, mais peu de systématisations exhaustives. Zilberberg nous promet pour les années à venir une esthétique, disons plutôt une sémio-esthétique couronnant sa « grammaire » tensive.

### Sexe

Ou *Femme* plutôt. Y a-t-il de la femme dans l'œuvre zilberbergienne ? Hjelmslev spéculé : « Homme, extensif ; Femme, intensive ». Le disciple de Valéry suit-il son maître quand il énonce en 1916 ces méchancetés inavouables : « Visage de dame. Un millionième de souffrance ; deux millièmes d'interrogation ; diverses traces de ruse, de cupidité ; un dédain dans le nez ; une foule de commencements d'émotions diverses armées dans le masque. Le tout, "jolie femme" » (*Cahiers II* : 1374). Rappelons-nous quand même que Zilberberg, en 1971 déjà dans un de ses premiers textes (*Bonne pensée du matin*, sur Rimbaud), analyse le statut narratif de Vénus dans le texte rimbaldien : « Vénus ! laisse un par les Amants, / Dont l'âme est en couronne. / Ô Reine des Bergers ! » Vénus, selon notre auteur, est un terme complexe, médiateur. Elle est par convention congrue aux Amants et véhicule le sème « affectivité », mais aussi formellement liée aux Bergers. Vénus est déchirée entre les Amants [passion] et les Travailleurs [action]. Ainsi la Femme ne fonctionne que pauvrement comme source libidinale. Les passions fortes semblent bien vite grammaticalisées par le sémioticien de la tensivité.

### Plaisir

Zilberberg se réfère à Freud pour la définition du « principe de plaisir » quand il argumente que la *phorie* est homologable avec ce principe (*Essai* : 85). Mais, par ailleurs, il est dit que « le bonheur semble être une affaire de *joie* / *félicité*, pas de *plaisir* » (97). L'euphorie est avant tout un « transport de joie ». Notre sémioticien préfère le *plaisir délicat* dont il fait l'apologie dans *Sémiotique de la douceur* (49). Je

ne peux pas ne pas citer ce merveilleux passage : « Le *Micro-Robert* identifie la valence de tonicité comme *plaisir délicat* ; nous sommes, du point de vue tensif, en présence d'un oxymoron un peu particulier : le plaisir est syntaxique et consiste – immémorialement – dans l'abaissement soudain ou contrôlé de la tension, donc une atomisation selon l'approche tensive ; sous cette condition, le plaisir demeure *au plus près du discours* si l'on convient que le vécu du plaisir, sa pointe même, se tient en ce lieu où le *pas encore*, l'actualisation, se retire devant le *déjà*, la potentialisation, de sorte que la perpétuation du plaisir... ne dépend pas tant de la mémoire même du survenir que de la mémoire de l'attente « savante », « éclairée » du plaisir, comme si, « du fond même du temps », l'*avant* continuait – religieusement – de fortifier l'*après*... Mais le *Micro-Robert* qualifie encore la *douceur de plaisir délicat* et pour la délicatesse il pratique l'ordinaire jeu de renvois entre la délicatesse et la finesse ». Voilà une sémiotique de la temporalité du plaisir, d'un plaisir pénétré de douceur, d'un plaisir quelque peu domestiqué par la culture de la délicatesse et de la finesse. Et pourtant, déjà dans l'*Essai* (1981), Zilberberg entrevoit le lien essentiel entre le plaisir et la *vie*. « Le *vivant* », nous dit-il, « nous hante mais nous ne le connaissons pas. Il se rappelle seulement à nous dans la douleur et le plaisir ». Et la question est bien d'appréhender l'incidence permanente, ininterrompue, ordinaire du vivant *sur le significatif* : « Comment saisir la réclamation du vivant sur le significatif ? »

### *Esthétique*

Le *sensible*, bien sûr, a été l'affaire de nous tous depuis *De l'imperfection*, « le sensible », lisons-nous dans les *Éléments* (238), « le corps sentant, les passions, l'affectivité, le “phénomène d'expression” dans la terminologie de Cassirer, mais surtout la *labilité* du sujet sensible ». La relation de la sensation à la cognition est restée un thème de réflexion de Zilberberg, du début jusqu'à la fin. C'est « une ténébreuse affaire » lit-on dans l'*Essai* de 1981 (43) : « Le moment critique est celui où la grille perceptive et la grille intellectuelle se joignent, où, dans les termes de Lévi-Strauss, le sensible rencontre l'intelligible. La seule certitude admissible, c'est qu'il n'y a rien de simple, d'immédiat, de passif *en cette “ténébreuse affaire”* ». À propos de cette problématique, on peut formuler des hypothèses fortes, par exemple dans l'*Essai* qui suggère que « le domaine cognitif est immédiatement sensible » (46), qu'il y a par conséquent une sensation de la cognition, élargissement drôlement radical de l'esthétique.

Ce qui intéresse évidemment, est l'esthétique spécifiquement zilberbergienne, les nuances et subtilités de sa « pensée délicate ». Je

trouve dans l'analyse de la *Lettre de Lord Chandos de Hofmannstal* (110-111), un point de vue barthésien sur la *saveur* et le *sujet savourant* qui me paraît délicatement original et pertinent. Canoniquement, cette analyse commence par les définitions de dictionnaire : « *savouramment* : manger, boire avec toute la *lenteur* et l'*attention* requises pour *apprécier* pleinement ». Et Zilberberg affirme que le *sujet savourant* est un double sujet, sensible et praxique : « le sujet selon l'intensité, le *sujet sensible*, est défini par les délicatesses qu'il ressent, le sujet selon l'extensité, le *sujet praxique* ... est caractérisé par les opérations dont il est capable (... le *tri* et le *mélange*) ». Sont alors décrites les activités ordinaires du sujet praxique : « le *broyage*, la *trituration* qui défont la consistance d'un "corps", et la *solidification* qui a pour programme de base le passage ou le retour de l'état poudreux à l'état solide ». Deux questions inquiétantes se posent à partir de cette analyse de la « sensibilité délicate » de notre auteur : d'abord, où est la *saveur* en elle-même, la *qualité* d'appréciation dans le goût, et surtout, l'esthésie a-t-elle disparu dans cette aspectualisation ?

On trouve dans *Poétiques du sens* (section sur Claudel) des pages importantes sur « le commerce de la vue et du toucher » présentées à partir d'une question épistémologiquement primordiale : La perception se tient-elle en dehors de l'espace tensif ? Y a-t-il une *préséance de la perception* sur la signification ou y a-t-il intrication de la perception et de la signification ? Ces énormes questions sont posées sur le fond de la menace épistémologique des sciences cognitives et de la phénoménologie de la perception. Zilberberg propose la solution d'un sémioticien « tensif ». Il esquisse la possibilité d'appréhender les cinq sens comme un *groupe de transformations* au sein de l'espace tensif. Cassirer encore est bien présent dans ce raisonnement. La question ultime à poser est : quelle est la localisation tensive du *toucher* (vu par Cassirer comme le pivot du paradigme sensoriel), et comment sémiotiser la *synesthésie* à partir d'une telle localisation du toucher. Remarquons que la question n'est pas tout à fait originale puisque Merleau-Ponty lui aussi pose que le soi-disant « toucher fondamental » permet toutes les expériences synesthésiques. La sémiotisation zilberbergienne de la synesthésie revisite la synesthésie selon la *figurativité*. Tout comme Rimbaud et Valéry, Zilberberg installe des « correspondances » non pas substantielles mais figuratives. Et il y a cette belle tendance chez lui à *musicaliser*, à *temporaliser* la synesthésie, c'est le geste le plus courageux de notre sémioticien. Il est vrai que « l'œil devient une main experte », le champ visuel est tactilisé, comme le voulait également Valéry, mais en plus l'œil est tout aussi bien *musicalisé*. *Poétiques du sens*, manuscrit non publié, est en ce qui concerne ce domaine parmi les textes les plus visionnaires, les plus discutables

également. L'alchimiste s'y montre de son mieux, excellente occasion pour conclure en justifiant le titre de mon exposé.

*Conclusion : la sémiotique de Zilberberg ou le rêve d'un alchimiste*

Je conclus en évoquant la malheureuse Perrette et en citant la morale que La Fontaine déduit de cette fable. Cette histoire est sans doute bouleversante en cette circonstance mais un mauvais esprit me pousse à semer la pagaille avec ce récit dysphorisant. « Perrette, sur sa tête ayant un pot de lait / Bien posé sur un coussinet, / Prétendait arriver sans encombre à la ville. / Légère et court vêtue, elle allait à grands pas, / Ayant mis ce jour-là pour être plus agile / Cotillon simple, et souliers plats. / Notre laitière ainsi troussée / Comptait déjà dans sa pensée / Tout le prix de son lait... » On connaît la suite. Perrette se fait des rêves d'alchimiste (argent et or), et La Fontaine commente : « Quel esprit ne bat la campagne ? / Qui ne fait châteaux en Espagne ? / Les diadèmes vont sur la tête pleuvant. / Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même, / Je suis Gros-Jean comme devant ». La sagesse de La Fontaine me paraît circonstancielle, surtout parce que Zilberberg lui-même cite la fable de la malheureuse Perrette. Une inquiétude absurde me torture : et si ce monument n'était que du gaspillage... ?

Quelle est la pertinence de ce petit récit en cette circonstance ? Dans ma préface de *Raison et poétique du sens* (1988), j'avais commenté quelques déterminations que Zilberberg formule lui-même de sa sémiotique : « sémiotique rêveuse, rêvée et intermittente », « sémiotique du tremblement, du chatolement, du tiraillement », « sémiotique ludique, un peu fantasque », et on pourrait ajouter à cette petite liste : sémiotique de la vibration, du transport, de l'éclat, de l'éblouissement, sémiotique poéticienne. Il est vrai que pour Zilberberg, le Sémioticien est un Poète qui s'ignore (dans *Plaidoyer pour le tempo* : 33). L'Œuvre est Poème – dimension mallarméenne...

Il se fait qu'un texte de Valéry (*Cahiers I* : 249) complète la sagesse de La Fontaine. Voici ce que ce grand maître de Zilberberg nous offre dans *Philosophe ou Poète* : « L'un s'efforce de réaliser son système ou son idée. / L'autre s'efforce de les préciser. Mon caractère m'a poussé à ne songer à la réalisation qu'après que j'aurais été satisfait du degré de précision. / Comme on ne peut jamais l'être en ces matières, ou du moins qu'on ne sait jamais l'être, – ce qui m'est arrivé de réaliser l'a été comme malgré moi, et en quelque sorte, à côté de ma vraie tendance ».

Ce texte de Valéry colle à l'âme de l'œuvre de Zilberberg, à sa « vraie tendance ». Je cite une lettre que Claude Zilberberg m'a envoyée récemment : « Pour prendre une comparaison qui nous est fa-

milière à tous les deux : j'ai le sentiment que tu te déplaces dans un *jardin à l'anglaise*, et moi, dans un *jardin à la française*... ». « À la française » *versus* « à l'anglaise », risque-t-on une guerre de paradigmes ? Je ne le pense pas. Disons que les jardins à la française et à l'anglaise sont des « formes de vie », et il y a certainement des ressemblances de famille. C'est d'ailleurs de ces ressemblances de famille de nos jardins, de nos pensées et de nos cœurs, que j'ai voulu témoigner en l'honneur de Claude Zilberberg.

## ENTRETIEN AVEC CLAUDE ZILBERBERG

Maria-Lucia V. P. DINIZ

*Les années d'apprentissage — Greimas : un maître de la pensée — Le temps, l'espace et l'affectivité — Le projet tensif — L'alliance avec Fontanille — La place de la sémiotique en France et ailleurs — Sémiotique et littérature — La concession — L'avenir de la sémiotique — Le bilan.*

Dans les études sémiotiques, la voie suivie par Claude Zilberberg, c'est-à-dire la formulation de l'hypothèse tensive, est ancienne et continue, mais elle présente en même temps des aspects difficiles, tant les aspects sémiotiques, philosophiques et littéraires sont imbriqués les uns dans les autres. La lecture de ses essais, de ses analyses est toujours un défi pour le lecteur.

Plongée dans son œuvre depuis quelques années, j'ai eu la chance de faire la connaissance de Claude Zilberberg en 2001 au Canada, puis de le revoir au Brésil en 2003, lors d'un cours qu'il faisait à l'Universidade de São Paulo. La conséquence inévitable fut le désir de me rapprocher de lui pour mieux comprendre ses idées, suivre sa pensée, découvrir la liaison entre les concepts et leurs applications... Un stage de post-doctorat en France, octroyé par la CAPES-Brésil <sup>1</sup>, a permis ce rapprochement.

Après le premier rendez-vous, qu'il m'accorda volontiers afin de connaître mes recherches, il m'offrit un texte inédit sur l'événement <sup>2</sup>, thème qui se rattache directement à mes recherches. Je me mis à le

1 La bourse, d'une durée de dix mois (de décembre 2005 à septembre 2006) m'a été octroyée par la CAPES - Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brésil.

2 « Pour saluer l'événement », complément au chapitre V de « Précis de grammaire tensive », *Tangence 70*, 2002, et au chapitre IV d'*Éléments de grammaire tensive*, paru plus tard (Limoges, Pulim, collection « Nouveaux Actes Sémiotiques », 2006).



traduire en portugais ; ce fut un exercice formidable, car pour trouver le terme juste et l'expression adéquate, nous avons beaucoup discuté et dialogué, ce qui m'a permis d'approfondir ses derniers travaux. J'ai profité de cette opportunité pour me familiariser avec la méthode et du même coup avec la personne elle-même. Peu après, guidé sans doute par son extrême modestie et sa disponibilité à la recherche, Claude Zilberberg a accepté d'analyser un corpus nouveau pour lui : une émission du journal télévisé brésilien. Plusieurs rendez-vous et un intense échange de mails s'ensuivirent, travail qui m'a obligé à de nombreuses lectures et corrections de mes textes... J'ai mesuré son souci de l'applicabilité de sa théorie à mon corpus, et ce fut pour moi, bien sûr, un exercice fécond et le début d'une amitié intellectuelle.

Je désirais depuis longtemps réaliser cet entretien avec Claude Zilberberg. J'étais prête à l'enregistrer puis à le transcrire, mais les difficultés eussent été énormes. Il y avait notamment le danger de mal comprendre un mot ou une expression et la difficulté de poser les questions dans le flux du dialogue... Malgré mon appartenance à une faculté de journalisme, j'ai préféré lui proposer une interview par écrit. Il a accepté et m'a demandé une liste de questions et le nombre de pages à ne pas dépasser. Je lui ai présenté un choix de thèmes pour conduire l'entretien, ainsi que les questions relatives aux deux premiers, en l'invitant à y répondre par étapes. Quelques jours plus tard, il m'a envoyé par mail six pages où il développait les premiers thèmes et me demandait de lui poser des questions à partir de son texte. Étonnée, je lui ai dit qu'il était en train de renverser l'ordre de l'interview ! Finalement nous nous sommes mis d'accord pour poursuivre le travail par étapes, travail dans lequel d'une part je tente d'éclaircir quelques aspects du passé récent de la sémiotique, d'autre part j'interroge le parcours de celui à qui l'on est sans doute redevable de l'une des plus importantes contributions à la sémiotique contemporaine.

Dans ce texte, Claude Zilberberg fait appel à sa propre théorie pour parler de lui-même et de la *grammaire tensive*, comme il la nomme. J'ai essayé d'éclaircir quelques points obscurs, d'établir des liens entre ses œuvres théoriques et de parcourir l'évolution du métalangage tensif. J'espère que ce texte sera pour le lecteur l'occasion de mieux pénétrer la grammaire tensive et en même temps de comprendre la pensée et la remarquable personnalité de Claude Zilberberg.

## LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

*Je vous remercie de m'avoir accordé cette interview. Elle me procure deux satisfactions complémentaires : le plaisir de parcourir avec vous un itinéraire (en vous posant des questions) et surtout le plaisir de vous écouter. C'est l'occasion d'approfondir votre théorie, d'éclaircir mes propres doutes et en plus de vous connaître un peu mieux... Vous contribuez à la théorie sémiotique depuis longtemps. En vous lisant ou en vous écoutant, on a toujours l'impression que vous êtes à l'aise quand vous faites de la théorie. Maintenant, j'ose vous demander : Êtes-vous à l'aise devant l'expérience de cette première interview ?*

L'entretien est un genre discursif comme un autre. Il a ses présupposés, ses conventions, ses limites. Parmi les points épineux, nous aimerions en signaler deux : le rapport à l'œuvre, le rapport de soi à soi. Le rapport à l'œuvre, ou plus modestement : le rapport du producteur au produit qu'on lui impute est, quelle que soit l'isotopie considérée, loin d'être simple. La terminologie adoptée est fallacieuse parce qu'elle suppose, comme c'est souvent le cas en matière de terminologie, le problème résolu en posant une continuité de droit comme de fait entre l'œuvre et l'ouvrier : l'œuvre implique l'ouvrier. Mais c'est une vue superficielle, ou peut-être plus justement paresseuse. Bien sûr l'œuvre ne se fait pas sans l'ouvrier, mais elle peut se faire jusqu'à un certain point indépendamment de lui. C'est en ce sens que Valéry – une de mes lectures préférées, vous le savez... – a pu écrire : « L'œuvre est faite pour étonner l'ouvrier ». Cette maxime, je l'avais proposée à Greimas lors d'un entretien conduit avec N. Tasca, entretien qui portait sur la publication de *De l'imperfection* ; je vous rappelle que le dernier chapitre de cet ouvrage a pour titre « L'attente de l'inattendu ». Ce que je veux dire, c'est que l'œuvre provient et advient : elle provient de soi et advient à soi. Si elle compte au moins pour un temps, elle excède en partie le mérite de son auteur. La temporalité de l'œuvre est complexe : elle relève de l'ordre du *pré-*, que le sujet est fondé à revendiquer, mais également de l'ordre du *post-*, et en ce sens elle appelle de la part du sujet comme une ratification après-coup.

La deuxième remarque porte sur le rapport que chacun entretient avec sa propre identité. Il y a sans doute un plan de l'expression indiscutable, fait de dates, de traces, de témoignages, d'inscriptions diverses, etc., mais que dire du plan du contenu ? Je me souviens de la réponse de Greimas à une interrogation indiscreète du type : « Mais qui êtes-vous ? » Sa réponse fut à peu près : « Mais je ne suis personne ! » Cette formule est en résonance avec le mot de Rimbaud dans la grande lettre à P. Demeny : « Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute ». Selon un concept dont je n'ai compris que

fort tard, peut-être trop tard, la portée, la réponse de Greimas était concessive, de l'ordre du *bien que*. Il est bien des cas où l'emploi du pronom de première personne *je* est abusif, voire exorbitant. Quel que soit le domaine où son activité s'exerce, le sujet est un être à qui des choses peuvent arriver. Je suis sans doute un sujet de faire, mais je suis également fait par ce que je viens de faire ; une fois l'œuvre faite, c'est-à-dire interrompue, je deviens peu à peu l'auteur de ce qui s'est fait. Le produit produit aussi le producteur. Sans doute l'existence prend-elle un tour quelque peu somnambulique, mais la théorie des modalités pêche sans doute par optimisme ou naïveté, en se désintéressant des limites que rencontre bientôt toute modalité dès lors qu'elle s'exerce...

*Et pour parler de votre œuvre et de vous-même, vous vous servez de la théorie... un champ où vous êtes à l'aise !*

Votre expression « être à l'aise » laisse entendre que la recherche théorique est facile. Évidemment non : il faut tenir compte de tellement de choses ! C'est un continuels ajustement avec son résultat prévisible : le compromis. Mais – car heureusement il y a un « mais »... – il y a des moments de grande satisfaction. Je ne peux parler ici qu'en mon nom personnel. Comme je l'ai lu une fois : « il faut devenir son propre lecteur », c'est-à-dire que dans quelques cas, peu nombreux mais significatifs, la compréhension est en retard sur la conception ; très simplement, il faut du temps pour se comprendre soi-même, c'est-à-dire entrevoir la valeur, la portée de ce qui a été pensé. J'en donnerai un exemple : c'est bien des années plus tard que je me suis rendu compte que c'était dans mon travail sur Wölfflin que j'avais fait appel pour la première fois aux propriétés et aux ressources de l'espace tensif. C'est au fond la thèse de l'inspiration : l'idée se dépose en vous et attend patiemment son heure pour se faire reconnaître...

*Cela veut dire que l'inspiration n'est jamais fortuite, qu'elle tient au parcours du sujet. Avant d'envisager votre théorie, parlons un peu de vous, de vos origines. Un thème délicat peut-être. Comment avez-vous survécu à la guerre de 39-45 ?*

Votre question touche à une matière douloureuse, mais je ne m'étendrai pas longuement. Chacun comprendra que s'appeler Zilberberg dans la France de 1940 n'était pas, comme disent les jeunes gens aujourd'hui, un « bon plan », et là encore c'est la concession qui énonce le problème sans bien sûr le résoudre : *bien que* tout me destinât dans les conditions de l'époque à la chambre à gaz, j'ai survécu, non pas par mes propres moyens, mais grâce à des dévouements absolus, à des

circonstances inouïes, des évitements de tous ordres. Sur le moment je vivais, mais c'est bien plus tard que j'ai compris que j'avais survécu et que c'était, eu égard à une mort actualisée par les personnes à qui j'avais été confié, mais non réalisée, comme une deuxième naissance, comme une seconde chance.

*Et pourtant votre vie réalisée est un itinéraire surprenant : une recherche singulière et consistante. Pouvez-vous me parler de votre formation au lycée et à l'université, des maîtres, de vos lectures...*

Ma scolarité fut un peu chaotique, mais là non plus je ne m'étendrai pas. Au lycée, j'étais intéressé par la philosophie, et j'ai tout naturellement, en toute confiance, choisi la classe de philosophie, et ce fut une cruelle déception, notamment lorsque le professeur de philosophie, communiste orthodoxe, déclara qu'il n'aborderait pas la philosophie de Kant parce qu'il n'avait rien compris à *La Critique de la raison pure*, et tout le reste fut à l'avenant. Les choses s'arrangèrent à l'université au cours de ce que l'on appelait alors l'année de propédeutique avec un professeur brillant, M. Birault, qui passionnait son auditoire avec notamment des analyses de Pascal et de Nietzsche. Je choisis les lettres modernes en raison des débouchés plus nombreux qu'elles offraient. Là encore ce fut pour partie une déception. Les cours des professeurs titulaires de leur chaire avaient peu de fond ; les cours des assistants étaient le plus souvent des marathons ; la phonétique historique du français fut expédiée en deux fois deux heures à une vitesse proprement frénétique.

J'étais attiré par l'approche de Lévi-Strauss, par le point de vue immanent – j'ignorais le terme à l'époque – qu'il développait ; le titre de sa thèse : *Les Structures élémentaires de la parenté*, à lui seul me ravissait et suffisait à mon bonheur ; j'ai par la suite assisté à quelques-uns de ses cours au Collège de France à l'époque où Lévi-Strauss s'occupait de l'analyse des mythes qui devait aboutir au monument des *Mythologiques* ; je me souviens que, consciencieux, je voulais prendre des notes, puis je me suis vite rendu compte que je n'étais pas en mesure et de comprendre et de noter ce que j'entendais : je me suis contenté d'écouter, ce qui déjà n'était pas simple... Pour moi, c'était l'intelligence en action parce que précisément je peinais à suivre. À la même période, j'ai assisté à des affrontements étincelants, de très haute tenue, entre Lévi-Strauss lui-même et le regretté Lucien Sebag. Ces débats étaient pour moi à l'époque hors de portée et j'admiraïs ce que je ne comprenais pas. Un autre souvenir de cette époque : celui de J.-C. Gardin qui cherchait un modèle permettant de classer selon sa morphologie tout échantillon de poterie ; les discus-

sions étaient souvent byzantines. Parmi les lectures enrichissantes de cette époque, il y avait les livres subtils de J.-P. Richard : *Littérature et sensation*, *Poésie et profondeur* et bien sûr les livres toujours enthousiasmants de G. Bachelard, et tous les deux me confortaient dans l'idée que le problème prioritaire était celui de la lecture et, par une catalyse que je n'effectuerai que plus tard, beaucoup plus tard : du bonheur de la lecture attentive.

Ce que j'en tirais sur le plan personnel ? Une leçon de grande modestie : il y avait l'aristocratie de l'esprit et le bas peuple qui, dans le meilleur des cas, devait se contenter d'être le spectateur de ces duels grandioses dont l'enjeu proprement spéculatif le plus souvent lui échappait. Je faisais partie du bas peuple.

#### GREIMAS : UN MAÎTRE DE LA PENSÉE

##### *Comment avez-vous rencontré Algirdas Julien Greimas ?*

Ici le romanesque, quelque précaution que l'on prenne, est inévitable. Pour deux raisons. L'intrigue, qui est un peu le carburant du roman, est constituée d'un ajustement de rencontres fortuites ou nécessaires, heureuses ou décevantes. En second lieu, la mémoire, en ne retenant que les temps forts du fil de la vie, renforce encore ce trait. Autant qu'il m'en souvienne, les circonstances de ma rencontre avec Greimas furent celles-ci.

À la Sorbonne, à l'époque, on parlait de tout, sauf du sens, comme si le sens comportait sa propre suffisance, comme s'il n'enfermait aucune obscurité. Le structuralisme à l'époque avait pour héros Jakobson et Lévi-Strauss, ou plutôt le structuralisme avait pour formule la complémentarité assumée par Jakobson et Lévi-Strauss : Jakobson témoignait de la réussite, de l'excellence du modèle phonologique et Lévi-Strauss démontrait que ce modèle phonologique était transposable du plan de l'expression vers le plan du contenu, comme on ne disait pas encore à l'époque. Mais pas une seule seconde ne m'est venue à l'esprit l'idée d'entrer en contact avec Lévi-Strauss : c'était impensable.

Un ami angliciste me dit un jour qu'il y avait un « type » qui faisait à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, à titre de professeur invité, un cours systématique de sémantique et qu'un polycopié circulait, lequel était, comme la suite devait le montrer, le premier jet de *Sémantique structurale* ; ce qui me décida à suivre le séminaire très couru de Greimas à l'École des Hautes Études.

*Quelle était la place de la sémiotique dans la pensée de l'époque ?*

Les années soixante - soixante-dix furent, vous le savez, des années exceptionnelles en France, une véritable fête de l'intelligence, qui depuis ne s'est pas reproduite à cette hauteur. Avec le recul, cette poussée présente deux caractéristiques : elle était le fait de personnalités rayonnantes, fascinantes : par ordre alphabétique Barthes, Deleuze, Foucault, Greimas, Lacan, Lévi-Strauss, Merleau-Ponty, Ricœur. En second lieu, l'enseignement que développaient ces fortes personnalités se situait en dehors de l'université officielle, ce qui plaçait les étudiants en porte-à-faux, car il n'était pas conseillé à l'étudiant en lettres de citer Barthes ou Greimas...

Ce qui distinguait ces penseurs de grande envergure les uns des autres, c'était la référence au langage et à la linguistique saussurienne, qui n'était pas uniformément partagée. Pour ceux qui voyaient dans la linguistique la discipline pilote, c'était la référence à Hjelmslev et à sa grande rigueur qui faisait la différence et plaçait Greimas dans une position particulière. Greimas a confié à quelques-uns que les professeurs de philologie de la Sorbonne considéraient alors les *Prolégomènes* comme illisibles...

Je choisis de suivre l'enseignement de Greimas en raison de l'effort d'objectivation que je distinguais dans sa démarche. Lors des séminaires, où se retrouvaient tous ceux qui ont fait partie du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques (GRSL), l'atmosphère était parfois très tendue en raison des tensions entre ceux qui, comme Greimas, pensaient que la description des catégories et des processus pouvait être conduite en s'inspirant des modèles linguistiques validés et ceux qui voyaient dans le moindre morphème la trace de l'idéologie bourgeoise dominante ; le marxisme était alors tout puissant à la Sorbonne et particulièrement dans le secteur des sciences dites humaines, à l'exception de la chaire de sociologie brillamment occupée par R. Aron. Au nom d'une dialectique commode et expéditive, le refus de l'idéologie devenait la marque même, la marque suprême de l'idéologie !

*On en vient à Mai-68...*

Ambigus, ambivalents, les événements de 1968 poussèrent cette suspicion encore plus loin. Je me souviens d'une séance fameuse à l'École des Hautes Études au cours de laquelle Barthes et Greimas, désœuvrés, furent pressés par les étudiants présents de discuter de la forme des tables et de la disposition des sièges : une table circulaire était jugée démocratique, puisque les présents étaient équidistants du centre, une table rectangulaire, munie de son « haut bout » et de son « bas bout », était antidémocratique... Une autre interrogation souvent

abordée et qui en dit long sur le désordre sympathique des esprits à cette date était celle-ci : « Les structures doivent-elles descendre dans la rue et se joindre à la lutte des travailleurs ? » Les uns arguaient qu'elles s'y trouvaient déjà, les autres assuraient qu'elles devaient bien s'en garder...

*Dans le Mémorial de votre site internet, vous dites que la rencontre avec Greimas « prit une forme institutionnelle avec un doctorat de troisième cycle d'alors ». Cela veut dire qu'il a dirigé votre thèse ? Sur Baudelaire, n'est-ce pas ?*

J'avais entrepris pour mon compte personnel la description du micro-univers des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Ce travail fut rendu possible par la connaissance approfondie que j'avais alors de ce texte ; sans avoir à chercher, je retrouvais sans peine aucune les occurrences qui concordaient ou s'opposaient. Comme on l'escompte d'un personnage romanesque, j'osai un jour porter ce travail à Greimas pour savoir s'il présentait à ses yeux quelque intérêt – et j'attendis la réponse. Elle fut inespérée. Greimas insista pour que je renonce à ma terminologie impulsive et barbare. Ce qui fut fait. Ceux qui m'ont lu estimeront sans doute que, même à l'heure actuelle, je ne suis pas complètement guéri de ce défaut, mais je crois qu'il est bon de temps à autre de secouer, de bousculer la terminologie en vigueur... En second lieu, Greimas me proposa de présenter ce travail comme doctorat de troisième cycle, ce qui était à l'époque une formule commode. Il réunit un jury particulièrement prestigieux pour l'époque : R. Barthes, J.-P. Richard, auteur d'une étude monumentale de l'œuvre de Mallarmé, et Greimas lui-même. De cette soutenance, il me reste un souvenir précis, une remarque de Barthes dont je ne compris pas sur le moment la portée : Barthes m'invitait à libérer mon écriture, et comme on dit aujourd'hui dans le patois des jeunes, « à me lâcher ». Barthes visait-il à travers ma modeste personne Greimas et sa grande rigueur d'écriture ? Barthes savait-il, puisque c'est le privilège de l'amitié, que la question du style tourmentait personnellement Greimas ? Plus tard, lors d'une conversation à bâtons rompus, Greimas me confia qu'il admirait alors deux styles scientifiques : celui de Lévi-Strauss et celui de Hjelmslev, et qu'il s'interrogeait sur la valeur du sien. Pour mon compte personnel, je ne me suis jamais permis de poser la question en ces termes. Je sens confusément qu'une phrase est bonne lorsqu'une certaine force, une certaine énergie la porte, la soutient, et je n'en demande pas plus ; je suis enclin parfois à penser qu'une phrase bonne restituée au lecteur l'énergie qu'elle a consommée ; je crois qu'il ne faut surtout pas rechercher le style, car il est, s'il est attesté par le

lecteur, de l'ordre de la récompense. Selon un pli terminologique personnel récent, la question du style est, à mes yeux, de l'ordre du survenir et non de l'ordre du parvenir. Je crois davantage à l'expression trouvée qu'à l'expression recherchée.

Enfin cette soutenance fut suivie d'une publication sous le titre *Une lecture des Fleurs du Mal* dans une collection « Univers sémiotiques » lancée par Greimas. Ce fut ma première publication...

#### LE TEMPS, L'ESPACE ET L'AFFECTIVITÉ

*Qu'est-ce qui vous a fait prendre comme point de départ le temps, l'espace et l'affect ?*

Ce sont là trois thèmes de réflexion que j'ai d'abord envisagés dans le désordre avant d'être en mesure de les coordonner et de les subordonner à peu près raisonnablement les uns à l'égard des autres. L'espace et le temps de la narrativité étaient, si l'on peut dire, réduits à leur plus simple expression, privés du retentissement qu'ils ont dans notre propre univers de discours, alors que les livres de Bachelard pour l'espace, ceux de G. Poulet pour le temps montraient qu'il y avait une profondeur du temps, une dynamique de l'espace, qui ne se laissaient pas réduire pour l'espace au jeu de l'ici et de l'ailleurs, pour le temps au battement de l'avant et de l'après. L'espace m'a longtemps retenu dans un long travail qui n'a eu pour l'instant qu'un seul lecteur : H. Parret. J'ai par-devers moi de nombreux inédits, mais cela tient au fait que, à mes yeux, l'analyse ne trouve sa forme exacte que grâce à l'écriture, grâce aux exigences de l'écriture ; je dirais volontiers qu'écrire, c'est idéalement préciser et signifier son congé à l'imprécision.

Pour le temps, ce sont les réflexions-analyses de Valéry dans les *Cahiers* à propos de l'attente qui m'ont donné le plus à penser ; elles indiquaient que l'attente n'était pas une circonstance mineure de la vie, mais le fond même de la vie : « L'homme attend toujours quelque chose, sans quoi il ne serait pas. Et c'est pourquoi il peut toujours être surpris. Cette attente constitutionnelle n'est ni corps ni esprit mais l'un et l'autre ». De son côté, Bachelard ne définissait-il pas l'homme comme une « puissance d'attente et de guet » ? Ces réflexions conduisaient à relativiser la description tant du sujet de l'énoncé préoccupé avant tout de son équipement modal que celle du sujet de l'énonciation confiné dans l'étroitesse de son *ici* et de son *maintenant*.

Pour ce qui regarde l'affectivité, il est évident que l'héritage saussurien avec son insistance sur la différence et sa tentation algébriste conduit à prendre ses distances avec la sensibilité, la « folle du logis ». Par ailleurs, une discipline forte a élu d'emblée l'affect comme objet :



la psychanalyse, et les disciplines ne sont pas moins jalouses les unes des autres que les individus. Pourtant la sémiotique a accordé à l'affectivité une importance de fait qu'elle n'a pas tout de suite déclarée en droit. En effet, la syntaxe profonde ne fonctionne que grâce à la phorie ; ce *je-ne-sais-quoi* dont le sujet s'écarte n'est autre que la dysphorie, c'est-à-dire un *quantum* de tension dont la réduction subite ou progressive est pour le sujet synonyme de détente, donc d'euphorie, et ici la sémiotique croise un instant la psychanalyse, l'une et l'autre à l'écoute de ce morphème *eu-* qui conjugue mystérieusement atténuation et plaisir.

La lecture continue de *La Philosophie des formes symboliques* de Cassirer m'a conforté dans l'idée que l'on ne saurait exagérer l'importance, d'une part du temps et de l'espace, d'autre part de l'affectivité. Le temps et l'espace reçoivent dans les cultures un accent, une caractéristique, une forme qui leur est propre. Quant à l'affectivité, sous la dénomination regrettable en français de « phénomène d'expression », Cassirer la constitue en plan du contenu et assigne la perception comme plan de l'expression, de sorte que ce que l'on a appelé le « tournant phénoménologique » récent de la sémiotique était déjà accompli par Cassirer, évidemment dans un métalangage distinct.

*Je voudrais vous interroger sur deux points particuliers. Pour vos lecteurs, pouvez-vous préciser ce qui relie vos écrits à travers le temps ? Comment conciliez-vous la prévalence que vous accordez à l'affectivité avec le contenu attendu d'une théorie à l'heure actuelle, à savoir la formulation d'un métalangage autosuffisant ?*

Vous me demandez deux choses : d'identifier un fil conducteur reliant mes écrits à travers le temps, en second lieu de préciser ma conception du métalangage. Ces demandes sont difficiles, puisqu'il faut devenir son propre lecteur dans le premier cas, son propre juge dans le second. De plus, les deux réponses ont un certain degré de liaison entre elles.

Le fil conducteur, mais je peux me tromper, c'est la place du sensible dans l'économie du sens. Je ne suis ni le seul ni le premier, mais j'ai le sentiment que j'ai poussé cette identification aussi loin que possible dans la mesure où j'ai cherché à établir que l'affectivité était la condition de la projection du sens par le sujet. C'est ce que j'ai tenté de dire dans le titre d'un article que j'ai écrit en janvier 1992 : « L'affect comme clef cognitive ? ». Comme le dit mieux que moi Cassirer : « Sans le fait qu'un sens expressif se manifeste dans certains vécus perceptifs, l'existence resterait muette pour nous ». Je traduis : « Un sens expressif » signifie pour Cassirer un affect. Mais pour un sémioticien formé par Greimas, il faut un plan de l'expression et un

plan du contenu. L'affectivité étant promue comme plan du contenu, ou plus justement comme manifestée, il fallait un plan de l'expression, ou encore une manifestante. Les manifestantes sont intensives et de deux ordres : le *tempo* et la tonicité. Ma compréhension du *tempo* a précédé celle de la tonicité. C'est ce qui explique le titre d'un article achevé en janvier 1994 : « Plaidoyer pour le tempo ». L'importance que j'ai accordée au *tempo* et à la tonicité explique entre autres l'expression de « prosodisation du contenu » que j'ai souvent utilisée. La plupart des théories placent le système et le procès, la morphologie et la syntaxe sur le même plan, mais je pense que la morphologie est la condition du sens, et la syntaxe sa réalisation.

J'en viens à la seconde question : celle du métalangage. Cette question du métalangage est simple et compliquée. Simple parce que le métalangage est *dans* le langage. Comme M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, nous avons tous recours au métalangage : tantôt nous allons du mot à sa définition, tantôt de la définition au mot ; nous cherchons dans les dictionnaires le mot juste – sans parfois le trouver. Donc le métalangage est l'affaire de tous. Évidemment la question ne se limite pas à cet aspect. Une théorie est caractérisée par le métalangage qu'elle adopte, c'est-à-dire par le jeu des catégories qu'elle retient. Pour Hjelmslev, ces catégories ont pour contenu les types de fonctions et de dépendances. Pour Greimas, au moins jusqu'à une certaine date, les catégories sont empruntées à la narrativité et au modèle qui la résume : le schéma narratif. Si maintenant, après avoir précisé la position de ces deux maîtres, je mentionne ma propre position, vous allez trouver, sans me le dire, que je manque de modestie, et vous aurez raison. Mais – et heureusement il y a des *mais* – mon travail s'inscrit, à quelques détails près, en continuité avec le leur. J'en viens donc à ma propre position : les valences (terme emprunté à Cassirer et non à Tesnière dans mon cas) sont affectives dans la mesure où justement nos affects ne sont, au bout du compte, rien que des *mesures*. Le vécu de l'affect, c'est sa mesure. Par analogie – et ce parallélisme n'est sans doute pas fortuit – avec les notes de musique qui détiennent une singularité définie par le nombre des fréquences, et une place dans une échelle, ceci pour la morphologie. Pour la syntaxe, les opérations sont de deux ordres : d'une part des augmentations et des diminutions, d'autre part des opérations de tri et de mélange, tantôt prescrites, tantôt prosrites, mais les unes et les autres sont profondément affectantes. Si les disciplines étaient bien faites, le métalangage de l'affectivité et celui de la sémiotique tensive devraient être proches l'un de l'autre. Cette proximité explique que j'ai pu emprunter au psychiatre suisse Binswanger certaines de ses dénominations.

## LE PROJET TENSIF

*Pour celui qui connaît votre œuvre, vos travaux sont toujours un peu décalés par rapport à la sémiotique dite standard ; vous semblez avoir eu toujours un autre regard... Accueillir le temps parmi les concepts directeurs de la sémiotique est à la base de votre projet tensif qui prend corps dans l'Essai sur les modalités tensives. Pouvez-vous me parler un peu de cette œuvre inaugurale ?*

Vous m'interrogez sur le « projet tensif ». Le terme de « projet », qui laisse entendre que le contenu final est connu à l'avance, est impropre. Le point de départ de toute cette affaire est évidemment mon *Essai sur les modalités tensives* de 1981, ouvrage qui doit plus aux circonstances qu'aux intentions. Je rédigeai cet essai à l'invitation de Parret, les deux derniers chapitres furent écrits en trois semaines ! Je dirai tout d'abord que c'est un mauvais livre plein d'excellentes choses, il contient à l'état de virtualités un vaste programme de recherches de tous ordres. Pour m'en convaincre moi-même, je transformai dans le n° III, 30, 1981 des *Actes Sémiotiques* intitulé « Alors ! Raconte ! » l'une de ses possibilités en réalité.

Le premier chapitre « Sous les sèmes y a quoi ? » pose avec justesse le souci théorique qui était alors le mien. La notion de sème était alors un des acquis du structuralisme, mais comme l'indique Hjelmslev les acquis sont susceptibles de nouveaux points de vue. Le concept de sème était à l'époque indiscuté et il y avait de la témérité, voire de l'inconscience de ma part à engager un examen. Il m'a fallu bien du temps pour formuler en toute clarté ma position sur ce point. Le modèle de l'analyse sémique était l'analyse phonologique en paires de traits distinctifs et contrastifs, le nombre de traits étant pour chaque langue en nombre fini. Or le nombre des sèmes était lui sinon illimité, du moins très élevé. Certes Greimas avait prévu deux tempéraments pour contenir cette prolifération : le principe de pertinence qui opérait de fait une sélection-restriction et la prégnance de deux oppositions jugées majeures : l'opposition [vie vs mort] et l'opposition [nature vs culture]. Mais le défaut initial demeurait, à savoir que la liste des sèmes se confondait dans les faits avec la liste ouverte des adjectifs qualificatifs en langue. Or Hjelmslev m'avait appris que l'opération décisive en matière d'élucidation du sens consistait à passer d'un inventaire illimité à un inventaire limité. Comment discerner cette limite régulatrice ? Telle était ma question récurrente, même si à l'époque la chose n'était pas aussi claire dans mon esprit que je vous l'expose aujourd'hui.

*Mais vos recherches ont toujours été encouragées par Greimas, n'est-ce pas ?*

Vous en conviendrez : la matière est délicate, car l'implicite l'emporte sur l'explicite. Je crois au fil du temps avoir reçu de Greimas deux encouragements directs. Le premier fut une phrase que je lus dans l'introduction de *Sémiotique des passions* de Greimas et Fontanille, mais l'introduction est de la main de Greimas. À la page 16 je lus ceci : « Dans la recherche de matériaux qui permettent de reconstituer imaginativement le niveau épistémologique profond, deux concepts – ceux de tensivité et de phorie – nous paraissent porteurs d'un rendement exceptionnel ». Si je vous rappelle qu'un des chapitres de l'*Essai sur les modalités tensives* s'appelait *Aire de la phorie*, vous concevrez combien ma surprise fut grande, le livre me tomba des mains. Le second signe est relatif à la rédaction de *Sémiotique 2*, cet ouvrage impossible. Une liste de concepts avait été proposée à un très grand nombre de personnes, sans indication de nombre d'entrées ni de longueur. Comme je ne refuse jamais par principe une commande ou une invitation, je rédigeai un grand nombre d'articles de longueur variable. Ils furent tous acceptés à l'exception de celui portant sur les modalités, que je transformai en numéro pour les *Nouveaux Actes Sémiotiques* sous le titre : *Modalités et pensée modale*, qu'il faudrait peut-être que je réécrive aujourd'hui.

*Pouvez-vous en quelques phrases présenter le dernier état de votre système ?*

J'ai mentionné déjà la difficulté que rencontre l'esprit pour se dégager de ses propres approximations. Pendant des années, le nombre des dimensions s'est pour moi limité à trois : le *tempo*, la temporalité et la spatialité. Il m'a fallu bien du temps pour passer de trois à quatre, c'est-à-dire pour faire apparaître la tonicité en tant que telle. Le système des dimensions et des sous-dimensions a désormais pour moi la structure suivante : (i) la tensivité n'est rien d'autre que la scène de rencontre, de jonction de la dimension de l'intensité et de la dimension de l'extensité ; l'intensité est régissante et l'extensité régie ; (ii) la dimension de l'intensité admet deux sous-dimensions : le *tempo* et la tonicité ; la dimension de l'extensité admet de son côté deux sous-dimensions : la temporalité et la spatialité ; (iii) les sous-dimensions entrent en relation les unes avec les autres, mais en respectant l'inégalité fondatrice affectant la dimension dont elles relèvent. Le système des dimensions et des sous-dimensions constitue le cadre analytique de l'affectivité, son plan du contenu.

Selon Hjelmslev, une théorie est en principe un système hypothético-déductif, mais dans « la vie » les choses se présentent différemment : l'esprit procède plutôt par approximations, rectifications et ajustements continuels. Les dimensions et les sous-dimensions étant posées, la question suivante était : Comment se procurer des unités ?, ce qui est la demande saussurienne. Pour dégager ces unités, j'empruntai au psychiatre suisse L. Binswanger (*Le Problème de l'espace en psychopathologie*) la tripartition qu'il propose : pour décrire un *faire*, c'est-à-dire un déplacement, il convient de connaître la direction, la position et l'élan ; que je désignai comme des *phorèmes*.

En combinant ces trois phorèmes avec la typologie des deux sur-contraires et des deux sous-contraires articulant les quatre sous-dimensions, j'obtenais un jeu de quarante-huit sub-valences permettant de décrire les micro-univers selon leur singularité. Ces entrecroisements, ces « intersections de rapports » (Hjelmslev) sont le négatif des définitions.

*En général, les sémioticiens trouvent votre théorie compliquée et difficile à appliquer. À quoi est-ce dû selon vous ?*

Je vois deux réponses possibles. Tout d'abord, ces dernières années ont été pour moi particulièrement productives. À l'invitation de plusieurs, mes idées ont gagné, me semble-t-il, en rigueur et en précision. Je le dois à un sémioticien canadien, Louis Hébert, qui m'invita pour la revue *Tangence* à résumer mes propositions, ce qui aboutit au « Précis de grammaire tensive » qui, une fois terminé me surprit en partie moi-même, mais je vous ai déjà indiqué qu'il arrive que *l'œuvre étonne l'ouvrier...* Le même Louis Hébert, décidément bien inspiré, me suggéra de transformer le « Précis » en essai, ce qui fut fait et aboutit aux *Éléments de grammaire tensive* aux Pulim ; à cette extension j'ajoutai, me souvenant de la recommandation de Greimas de « sortir de Propp », un chapitre sur l'événement et un chapitre sur la relation entre la sémiotique tensive et la rhétorique. Enfin, toujours au titre des extensions, à la demande de deux sémioticiens brésiliens, Renata Mancini et José Roberto do Carmo Jr, je composai un glossaire des termes que j'utilise, glossaire qui figure à la fin des *Éléments* et sur le site « [www.claudezilberberg.net](http://www.claudezilberberg.net) ».

Maintenant en ce qui concerne les applications, le cas est moins favorable en apparence. Tout d'abord, je soutiens, sans aucune provocation de ma part, que l'hypothèse tensive est plus simple à appliquer qu'à expliquer. J'ai multiplié les analyses concrètes, mais leur publication en France est difficile. Voici l'état dernier de la question. Le Professeur Blanco au Pérou va publier en espagnol l'analyse, longue

de plus de cent pages, du sonnet *La Mort des Pauvres* de Baudelaire ; le site <http://www.semiologia.net> a accueilli une analyse d'un poème en prose peu connu de Valéry : *Forêt* ; un éditeur de Limoges va publier incessamment ma seconde analyse de *Bonne pensée du matin* de Rimbaud ; j'ai passé six mois en compagnie du poème *Lamentations au cerf* d'un poète très exigeant : Pierre-Jean Jouve. Six mois sur quatorze vers ! Je ne dis pas que le lecteur devrait passer six mois sur mon texte, mais il est évident que la concentration de cette analyse appelle de la part du lecteur une certaine patience, une certaine lenteur. J'ai dans mes tiroirs un long texte sur la couleur...

#### L'ALLIANCE AVEC FONTANILLE

*Vous n'avez écrit en collaboration qu'avec Jacques Fontanille. Le premier travail que vous fîtes ensemble fut le texte « Valence / Valeur » publié dans les Nouveaux Actes Sémiotiques (1996) qui d'ailleurs, un peu réduit, serait le premier chapitre de Tension et signification (1998), une œuvre de grande rigueur... qui selon Jacques Fontanille fut « une des plus belles aventures intellectuelles, et une des plus difficiles ». Comment s'est passé ce vrai duo intellectuel ?*

Une amitié de longue date me lie à Jacques Fontanille. Nous avions coutume de dire que parmi les assistants assidus du séminaire de Greimas il y avait, d'une part les « barons », d'autre part les « soutiers », chargés des basses besognes, et nous nous rangions parmi les seconds...

Fontanille m'expliqua un jour que *Sémiotique 1* datait de 1979, que *Sémiotique 2* était inutilisable, que des concepts nouveaux et nombreux étaient apparus et que les étudiants désorientés demandaient un ouvrage qui ferait le point, et il me proposait de le rédiger ensemble ; il prévoyait une centaine d'entrées, mais ce devait être, insistait-il, un ouvrage « scolaire ». Comme je l'ai déjà indiqué, j'ai pour maxime d'accepter les propositions que l'on m'adresse sans trop me demander si j'ai les compétences requises pour réaliser ce que l'on attend de moi. Comme c'est souvent le cas, les circonstances furent plus fortes que les principes.

La méthode de travail adoptée modifia le contenu de l'ouvrage prévu. À l'époque, l'échange de fichiers informatiques n'était pas pratiqué comme il l'est aujourd'hui, et comme nous étions distants l'un de l'autre, Jacques à Limoges, moi à Paris, il nous parut indispensable de disposer d'un cadre de travail constitué de rubriques à remplir. La première conséquence fut la contraction drastique du nombre des entrées qui fut réduit à une quinzaine. Les rubriques avaient leur dynamique qui allait de la rigueur vers le relâchement, puisque nous

avons prévu de nous adresser à nous-mêmes des objections... La seconde conséquence fut que l'ouvrage n'avait plus – c'est le moins que l'on puisse dire – pour destinataire préférentiel l'étudiant de bonne volonté.

Mais le plus grave était encore à venir. Les sciences du langage ayant perdu l'aura qui était la leur dans les années soixante - soixante-dix, trouver un éditeur fut difficile. La maison d'édition P. Mardaga soumit la publication à une condition rigoureuse : diviser le nombre de pages par deux ! Ce qui fut accepté, mais il fallut répondre à la double question : Que faut-il conserver ? Que faut-il abandonner ? En fait, il n'y eut pas de dilemme : en bons disciples de Hjelmslev, nous décidâmes de conserver les parties fortes, c'est-à-dire les définitions, et de réduire fortement les autres aspects. Trois ou quatre entrées disparurent. La physionomie de l'ouvrage changea du tout au tout : amputé de ses parties faciles, « décontractées », l'ouvrage apparut à beaucoup difficile, voire austère et accessible seulement à des étudiants très avancés. Ironique comme il se doit, le destin nous avait conduits au résultat inverse de celui que nous avions projeté !

À mes yeux, un malentendu pèse sur *Tension et signification*, puisque le lecteur, à partir de l'ouvrage dont il dispose, nous prête de bonne foi des intentions qui ne furent pas les nôtres. Cela dit, cet ouvrage s'inscrit dans une continuité souple, faite de petites avancées et de prises de distance relatives ; les grands acquis des années antérieures sont honnêtement revisités et, comme en vertu d'une piété qui ne dit pas son nom, rien n'est abandonné... Le lien avec l'épistémologie hjelmslevienne foncièrement descriptive est maintenu avec la même insistance que dans *Sémiotique 1* et dans *Sémiotique 2*, je parle bien évidemment des articles que j'ai signés dans *Sémiotique 2*. En usant d'une distinction facile, je dirai que *Tension et signification* m'inspire aujourd'hui encore certains regrets, mais non des remords...

#### LA PLACE DE LA SÉMIOTIQUE EN FRANCE ET AILLEURS

*Quelle est, depuis la place que vous occupez, la place de la sémiotique en France et ailleurs ?*

Je suis bien mal placé pour aborder ces deux points. Je n'ai pas occupé de poste universitaire, mais je n'en ai pas souffert, au contraire. Je suis persuadé que si j'avais occupé une fonction universitaire, avec toutes les charges que cela suppose, je n'aurais pas écrit une ligne qui vaille. Pour ce qui me concerne, j'ai besoin de beaucoup de temps pour réfléchir-écrire, j'ai besoin de plages de temps apparemment perdu. Comme je vous l'ai dit, ma dernière analyse de quatorze petits vers de P.-J. Jouve s'est étalée sur six mois. D'une certaine façon, elle n'a pas

quitté mon esprit. Sur le second point, j'ai, je crois, avoir moins sillonné le monde que les autres membres du Groupe pour y porter la bonne parole. Mes remarques ont donc une portée limitée.

L'évaluation de la place de la sémiotique dans le monde est dans la dépendance des termes de la comparaison. La sémiotique actuelle n'a pas bien sûr le rayonnement qu'elle avait du vivant de Greimas. On peut en donner pour preuve le fait que les concepts avancés par Greimas aient été aussitôt adoptés en France par l'enseignement avec toutes les simplifications que cela suppose. Pour la sémiotique récente, rien de tel, à moins d'une ignorance de mon fait, ne s'est produit. Inversement, la disparition de Greimas n'a pas, comme on pouvait le redouter, entraîné la dissolution du Groupe. Il y a eu certes quelques éloignements : peu nombreux, mais à ma connaissance pas de reniements. Je dirais que le Groupe a pris parfois quelque distance avec la lettre greimassienne, mais non avec l'esprit, puisque Greimas ne cessait de nous répéter que « la sémiotique était d'abord un projet ».

Je voudrais insister sur la chaleur de l'accueil que rencontrent les sémioticiens français, notamment en Amérique latine. Le groupe de Puebla, conduit par le Pr L. R. Moreno, a publié sous le titre *Semiótica tensiva y formas de vida* un premier jet de mes hypothèses. *Tension et signification*, ouvrage involontairement austère comme je l'ai indiqué, a été traduit en portugais par L. Tatit, Ivã Lopes et W. Beividas ; en espagnol par les soins du Pr D. Blanco de Lima, qui avait auparavant publié un recueil d'articles sous le titre : *Ensayos sobre semiótica tensiva* ; comme je l'ai mentionné, le même Pr Blanco vient de traduire les *Eléments de grammaire tensive* et va les publier avec le glossaire ainsi que ma très longue analyse du sonnet de Baudelaire intitulé *La Mort des Pauvres*. Le lointain Pérou, en la personne du Pr Blanco, a plus fait pour la diffusion de mes propositions que la France...

Mais par-dessus tout, la sémiotique m'a apporté des amis chaque fois nouveaux. Dans la pièce *Le Misanthrope*, Molière fait dire à Alceste que l'amitié demande du mystère. La sémiotique, telle que je l'ai souvent vécue, me permet de formuler sinon une objection, du moins une réserve. Avec la sémiotique, l'amitié peut être immédiate. Combien de fois, en descendant d'avion, j'ai rencontré des personnes qu'il me semblait connaître de longue date ! Nous n'avions pas à faire connaissance : nous nous connaissions déjà ! La concession fait une fois de plus entendre sa voix, mais en cette circonstance, elle est créatrice de joie.



*Une des marques de la reconnaissance réside dans ce que l'on appelle l'influence : pensez-vous avoir une influence ?*

Voilà une matière bien délicate... Je crois que l'influence est d'abord affaire de durée et en un sens votre question est prématurée. Un des vers les plus denses de Mallarmé résume l'affaire : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ».

Cette précaution prise, je pense que l'influence a trois signifiants plausibles : les publications et les traductions, les emprunts explicites et les mentions occasionnelles. Pour ce qui concerne le premier point, j'en ai déjà dit un mot. J'ajoute que le *Précis de grammaire tensive* a été traduit en espagnol par Roberto Florès (Mexique) et qu'il est en cours de traduction au Brésil par les soins de Luiz Tatit et d'Ivã Lopes. Pour les emprunts explicites, le professeur Tatit s'est servi de mes hypothèses dans son livre sur la chanson brésilienne : *Semiótica da canção – melodia e letra* ; cet emprunt m'a fait plaisir dans la mesure où j'ai pu à telle date envisager une « musicalisation de la sémiotique ». Je pense que les gens de Puebla autour de L. R. Moreno et ceux de São Paulo emmenés par L. Tatit, I. Lopes et Waldir Bevidas m'accordent leur attention. Pour le Canada, L. Hébert a accueilli la sémiotique tensive sur le site *Signo* qu'il anime. Le laboratoire Dynalang-SEM (Paris V) animé par le professeur Anne-Marie Houdebine, m'a témoigné son intérêt. Enfin, j'ai assez souvent le plaisir de trouver mon nom cité dans des travaux de personnes qui me sont inconnues.

Je voudrais encore préciser un point. L'influence est affaire de patience. Pourquoi ? Comme je l'ai mentionné, le *tempo* est un puissant régissant, surtout à notre époque qui est fascinée par l'accélération. Mais la vitesse de réception et de compréhension des idées reste désespérément lente ; chacun le sait : la pédagogie est affaire de répétition. Proust ne dit-il pas quelque part qu'il a fallu un siècle pour simplement entendre les derniers quatuors de Beethoven ? Par ailleurs, chez les sémioticiens français, J. Courtés excepté, moi compris, la recherche théorique l'emporte sur l'application de la théorie ; de plus, il est difficile, du moins en France, de publier des analyses détaillées, et pour des raisons qu'il est difficile de développer ici, les analyses s'allongent, au moins pour ce qui me concerne, ce qui ne convient guère à des lecteurs pressés. Il y a une famille d'esprits qui pensent – et il me semble que j'en fais partie – que la beauté se cache dans les détails, et il faut bien du temps pour entrevoir, puis atteindre cette « beauté du détail ». J'emprunte cette expression à Valéry : « Ce mot admirable de Voltaire que "la poésie n'est faite que de beaux détails" je l'entends pleinement... » dans les *Cahiers II*, p. 1086. Bref, nous n'avons pas actuellement l'équivalent du *Maupassant* de Greimas.

## SÉMIOTIQUE ET LITTÉRATURE

*La littérature occupe une grande place dans vos travaux. Il est clair que vous avez une préférence marquée pour certains écrivains, que vous citez même par cœur... Et quand je dis cela, je pense à la « (petite) anecdote » que vous m'avez racontée à propos de Greimas, qui vous a confié, alors qu'il rédigeait De l'imperfection, qu'il vous avait emprunté une citation de Baudelaire. Comme si le texte de Baudelaire vous appartenait ! En effet, votre préférence pour la poésie, vous l'expliquez sur votre site, est due : (i) à l'extension du corpus – les poèmes sont plus courts que les récits ; et (ii) à l'intensité affective qu'ils chiffrent : ils sont toujours toniques. La connaissance de ces auteurs est-elle indispensable à vos yeux ? Mais vos lectures dépassent la simple connaissance : on dirait plutôt une quête des ressources pour soutenir votre théorie ou le contraire ? Votre orientation n'est-elle pas trop littéraire ?*

J'ai parfaitement conscience qu'une des différences entre mes travaux et ceux des autres membres du Groupe concerne la place et la pertinence que j'accorde à la parole de certains écrivains, notamment français. Pour qui se recommande de l'enseignement de Hjelmslev, ce recours permanent n'a pas lieu d'être, puisque les catégories sont en toute rigueur interdéfinies et renvoient les unes aux autres. Et pourtant si le recours à la parole des écrivains contredit la circularité, ou l'autarcie, définitionnelle souhaitée, il peut se justifier de bonne foi sous un autre rapport. Une des avancées de l'épistémologie hjelmslevienne consiste dans la circulation, la transitivité établie entre l'analyse, la dépendance et la définition : l'analyse est l'opération effectuée ou à effectuer, la dépendance occupe la position d'objet pour cette opération, enfin la définition explique la dépendance du terme régi à l'égard du terme régissant. À la limite, l'analyse, la dépendance et la définition ne sont que des points de vue. Or ces phrases que j'ai plaisir à citer à travers mes textes, que sont-elles sinon des analyses d'un certain type ? des analyses si l'on veut « sauvages » selon l'acception de ce terme quand il s'oppose à « cultivé ». J'ajoute que l'esprit humain ne peut – et c'est à son honneur – s'empêcher d'analyser, de « couper les cheveux en quatre », si possible en huit, voire en seize. L'alternance est donc entre des analyses suivies, qui potentialisent leurs résultats en les transformant en prémisses de l'analyse suivante, et des analyses ponctuelles, au coup par coup et indifférentes à leur positionnement.

Je me permets d'ajouter que dans le parcours personnel de Greimas la littérature n'est jamais très loin. La « première » sémiotique greimassienne n'a-t-elle pour centre de gravité le conte populaire,

c'est-à-dire une forme littéraire qui est portée bien au-delà de la validité qui est la sienne ? *Sémiotique des passions* doit beaucoup également à la littérature. La « seconde » ou la « dernière » sémiotique greimassienne est, au vu du corpus retenu, très proche de la littérature...

J'ai souvent entendu Greimas dire après un exposé de qualité de la part d'un intervenant extérieur au Groupe de Recherches : « Il faudrait sémiotiser cela ». Je suis partisan d'une sémiotique ouverte, accueillante et je suis convaincu que les grands écrivains sont de grands analystes, ou encore selon Baudelaire de « *profonds métaphysiciens* ». Si ce n'était pas le cas, les lirait-on ? Je vais même parfois plus loin : ce n'est pas le texte commentant qui éclaire le texte commenté, mais c'est bien plutôt le texte commenté qui éclaire le texte commentant...

#### LA CONCESSION

*Dans vos derniers écrits, vous parlez fréquemment d'une figure, la concession, et vous êtes pour l'instant seul à en parler. Pouvez-vous m'en dire un mot ?*

En effet, ces derniers temps, je me suis intéressé à la concession en m'efforçant de lui trouver une place dans la hiérarchie conceptuelle. Je me suis aidé bien sûr des grammaires courantes pour qui la concession exprime la causalité inopérante, soit l'exemple scolaire : « *Bien qu'il sache parfaitement nager, il s'est noyé !* » puis je me suis souvenu d'un fragment fulgurant, intrigant, des *Cahiers* de Valéry : « Toute chose qui est, si elle n'était, serait énormément improbable ». Cessant d'être une circonstance mineure et plutôt fâcheuse du cours de la vie, la concession est élevée au rang de discordance systématique et, projetant l'événement au premier plan, elle désigne les limites du parvenir. Cela m'a conduit à proposer, en m'aidant aussi de Cassirer, la notion de mode d'efficiencia. Freud voyait le monde soumis à deux grands opérateurs : Éros et Thanatos. À l'échelle modeste qui est la mienne, le monde du sens est tantôt réglé par le parvenir et par le schéma narratif qui instaure le sujet, tantôt perturbé par le survenir qui retire au sujet les compétences et le mérite que le schéma narratif lui a accordés. J'ajoute que le survenir a pour opérateur local la concession, tandis que le parvenir fait appel à l'implication.

Mon second exemple est emprunté à l'humoriste Alphonse Allais à qui l'on doit cette formule : « *La vie est courte, mais si on s'ennuie, on peut la rallonger* ». Ce que j'apprécie de façon très personnelle dans cette phrase, c'est la référence à ce que j'ai appelé la « temporalité phorique », c'est-à-dire les vécus respectifs de la brièveté et de la longévitité.

## L'AVENIR DE LA SÉMIOTIQUE

*Je n'éviterai pas la question délicate : Comment envisagez-vous personnellement l'avenir de la sémiotique ?*

Comme l'on sait, l'exercice de la prévision n'est toujours pas à la portée du sujet cognitif qui, ainsi que l'indiquait Valéry dans le fragment cité, « peut toujours être surpris ». La prévision consiste ordinairement à prolonger les courbes, à faire de demain le double d'hier, parce que nous ne savons pas faire autre chose. En second lieu, le terme « la sémiotique » recouvre, comme il l'a toujours fait, une pluralité mêlée, confuse, dont on peut prendre la mesure lors des grands congrès. La sémiotique greimassienne n'est qu'une voix souvent perdue dans ce qu'il faut bien appeler une cacophonie.

Faut-il le préciser ? Ce n'est pas à moi de dire si la sémiotique dite tensive se maintiendra ou non. J'y travaille, mais la continuation n'est pas de mon ressort. Quant à ce qui peut se passer, deux remarques de portée modeste peuvent être faites. En premier lieu, ce qui est fait n'est plus à faire. Qu'est-ce qui a été fait ? « Sortir de Propp » comme Greimas l'a préconisé, c'est-à-dire s'éloigner d'une période de temps féconde où la sémiotique s'est identifiée à la narrativité. Cette disponibilité a profité à l'esthésie, aux passions, à l'affectivité, au corps et au rapprochement des deux systèmes de grandeurs afin d'éviter le double écueil que constitueraient des affects sans corps et des corps sans affects.

Qu'est-ce qui reste à faire ? J'entrevois deux directions plausibles. En premier lieu, accorder au discours la place, la surface et l'importance qui ont été accordées au récit canonique, en un mot élaborer une sémiotique discursive plurielle, ce qui n'a pas été le cas de la sémiotique narrative. Des travaux nombreux existent qui vont dans ce sens, mais il me semble que manque une direction structurante forte, organisatrice, homogénéisante, comme celle que proposait Greimas à partir du travail toujours remarquable de Propp. Sous ce préalable, il me semble que la rhétorique aristotélicienne, dans la mesure où elle a centralisé la persuasion, pourrait être à cette grande sémiotique discursive ce que la *Morphologie du conte* de Propp a été à la sémiotique narrative. La seconde direction concerne la valeur. Le point est plus difficile, car le concept de valeur, même si Saussure en fait le centre de ses réflexions sur la langue, intéresse toutes les sciences humaines. L'élaboration d'une théorie raisonnée des valeurs sémiotiques me paraît une tâche future.

Vous le voyez, pour répondre à la question : De quoi demain sera-t-il fait ? j'ai un peu triché en évoquant ce qui pourrait être fait à partir de ce qui semble faire défaut ; j'ai évoqué des grandeurs actualisées

c'est-à-dire des manques, en misant sur la propension à liquider les manques – propension sur laquelle Freud et Greimas, chacun selon son style personnel, ont insisté...

#### LE BILAN

*Je vous remercie infiniment pour cet entretien, mais j'ai encore une dernière question à vous poser, à laquelle j'attache beaucoup d'importance : Pouvez-vous faire un bilan, le bilan personnel et intellectuel de votre parcours ?*

Cette question présente, me semble-t-il, deux approches distinctes. Du point de vue existentiel d'abord, mon appartenance au Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques a déterminé favorablement une partie de ma vie. J'ai eu la chance de rencontrer un maître de pensée, Greimas qui m'a par son exemple enseigné ce dont, je crois, je manquais : la rigueur. Voici une confidence à ce sujet : lors des séances du séminaire, je me plaisais à imaginer les objections que Greimas ne manquerait pas d'élever lors de la discussion, et souvent mes prédictions s'avéraient justes, ce qui me donnait confiance en moi-même. À cause de Greimas, je me suis lancé dans la lecture de Hjelmslev à la suite d'une remarque que j'avais lue dans *Sémantique structurale* : il était dit que le masculin était « extensif », le féminin « intensif » ; je tournais et retournais cette phrase en me demandant comment on pouvait écrire des choses pareilles. Par le Groupe de Recherches, j'ai rencontré, approché et connu des gens supérieurement intelligents dont le rassemblement définissait un niveau d'exigence stimulant, j'ai bénéficié de facilités de publication et, comme je l'ai déjà mentionné, la participation au Groupe de Recherches m'a valu des amis dans tous les pays où la sémiotique greimassienne était étudiée.

Le second aspect est plus problématique puisqu'il concerne la réponse à la question cruelle : de toutes les propositions contenues ici et là dans vos écrits, que croyez-vous qu'il restera ? Le précédent du carré sémiotique, qui a pratiquement disparu des communications et des travaux dont j'ai pu avoir connaissance, n'incline pas à l'optimisme. En m'attachant à mes recherches les plus récentes, ce qui se comprend du reste, il me semble que trois motifs conceptuels, s'ils sont bien compris, ont quelque chance de longévité. En premier lieu, ce que j'appellerai la circulation métalinguistique qui est telle que les catégories directrices au niveau supérieur deviennent les définissantes au niveau inférieur, clause qui fait que nous n'avons bien qu'un seul système en vigueur et non deux, un pour les catégories, un pour les définitions. En second lieu bien sûr je songe à la concession dont l'exercice est double : la concession est au principe de l'événement

qui est certainement un des chapitres majeurs de cette sémiotique discursive que j'ai évoquée plus haut ; la concession inspire « en sous-main » bien des figures de rhétorique et c'est à elle que l'on doit ce que, faute de mieux, j'ai proposé d'appeler le superlatif-concessif, que l'on rencontre, pour notre plus grand bonheur, à chaque ligne dans les plus grands textes littéraires. Enfin, et j'ai en tête surtout le glossaire, dans lequel je crois, j'espère avoir établi l'équivalence, la correspondance, la réversibilité entre le diagramme, le réseau et la définition, qui là encore deviennent des points de vue que l'on sélectionne en fonction de l'opportunité.

Paris, le 27 juillet 2006

## LES AUTEURS

Driss ABLALI (1972) est maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Il est l'auteur de *La Sémiotique du texte* (L'Harmattan, 2004) et a co-dirigé le *Vocabulaire des Études sémiotiques et sémiologiques* (avec D. Ducard, Presses Universitaires de Franche-Comté - Garnier-Flammarion, 2008).

Sémir BADIR (1968) est maître de recherches FNRS à l'Université de Liège. Il est l'auteur de *Hjelmslev* (Les Belles-Lettres, 2000) et de *Saussure, la langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001).

Denis BERTRAND (1949) est professeur des universités, professeur de sémiotique et littérature à l'Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis. Il est l'auteur de *Précis de sémiotique littéraire* (Nathan, 2000), coauteur de *Parler pour gagner* (Presses de Sciences-Po, 2007), a codirigé *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du sens* (avec J. Fontanille, PUF, 2006) et *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques* (avec M. Costantini *et al.*, PUV, 2007).

Anne BEYAERT-GESLIN (1960) est maître de conférences à l'Université de Limoges et membre du Centre de recherches sémiotiques. Elle est l'auteur d'une centaine d'articles de sémiotique générale, de sémiotique des médias ou de l'image. Précédemment journaliste, elle est également critique d'art.

Jean-François BORDRON (1945) est professeur à l'Université de Limoges. Auteur de *Descartes. Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive* (PUF, 1987) et de nombreux travaux en sémiotique.

José Roberto DO CARMO JR (1960) est chercheur à l'Université de Campinas (Unicamp), São Paulo, Brésil. Il est l'auteur de *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico* (AnnaBlume, 2005) et éditeur du portail Hjelmlev ([www.glossematica.net](http://www.glossematica.net)).

Ivan DARRAULT-HARRIS (1945) est professeur des universités. Il enseigne à l'Université de Limoges et à l'EHESS de Paris. Il est l'auteur, avec M. Costantini, de *Sémiotique, phénoménologie, discours* (L'Harmattan, 1996) et, avec J.-P. Klein, de *Pour une psychiatrie de l'ellipse* (Pulim, 2007).

Roberto FLORES (1957) est professeur et chercheur à l'École Nationale d'Anthropologie et d'Histoire, à Mexico. Il est l'auteur de *El amor de las razones* (Universidad Autónoma Metropolitana, 1991), 2<sup>e</sup> prix de thèse en linguistique de l'INAH - Instituto Nacional de Antropología e Historia (1988).

Jacques FONTANILLE (1948) est professeur de sémiotique à l'Université de Limoges, et titulaire de la chaire de sémiotique à l'Institut Universitaire de France. Il est l'auteur notamment de *Les Espaces subjectifs* (Hachette, 1989), *Sémiotique des passions*, avec A.J. Greimas (Seuil, 1991), *Sémiotique du visible* (PUF, 1995), *Tension et Signification*, avec Cl. Zilberberg (Mardaga, 1998), *Sémiotique et Littérature* (PUF, 1999), *Sémiotique du discours* (Pulim, 2000), *Sema et Soma. Les figures du corps* (Maisonneuve & Larose, 2004). Il est actuellement Président de l'Université de Limoges

Ivã Carlos LOPES (1962) enseigne la sémiotique et la linguistique générale à l'Université de São Paulo (USP). Membre fondateur du Groupe d'Études Sémiotiques de cette institution, il a notamment dirigé, avec N. Hernandez, l'ouvrage collectif *Semiótica : objetos e práticas* (Contexto, 2005) ; en collaboration avec Luiz Tatit, il vient de publier le livre *Elos de melodia e letra* (Ateliê Editorial, 2008) comprenant des analyses sémiotiques de la chanson brésilienne.

Renata MANCINI (1970) est professeur de sémiotique et de linguistique à l'Université Fédérale Fluminense (UFF) de Niterói (Rio de Janeiro), Brésil. Membre des groupes de recherche SEDI - Sémiotique et Discours - UFF et GES-USP - Groupe d'Études Sémiotiques de l'Université de São Paulo.

Luisa RUIZ MORENO (1952) est professeur et membre fondateur du programme de Sémiotique et Études de la Signification de l'Univer-



sité Autonome de Puebla, au Mexique. Elle est l'auteur de *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen* (CNCA, 1993), *Las más bellas Biblias* (BUAP/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1998), *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala* (BUAP/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2003).

Patrick MPONDO-DICKA (1968) est maître de conférences à l'Université Toulouse 2. Il a dirigé, avec M. Ballabriga, *Rythme, sens et signification* (Editions Universitaires du Sud, 2007). Ses recherches portent sur l'analyse sémiotique des médias audiovisuels (cinéma, télévision et multimédia, web et jeux vidéo).

Louis PANIER (1945) est professeur de sémiotique à l'Université Lumière Lyon 2, responsable du groupe de recherche SEMEIA (UMR 5191 ICAR - CNRS - Lyon 2) et directeur du Centre pour l'analyse du discours religieux (CADIR - Université Catholique de Lyon).

Herman PARRET (1938) est professeur ordinaire émérite à l'Université de Louvain. Parmi ses derniers ouvrages : *La Voix et son temps* (De Boeck, 2002), *Épiphanies de la présence* (Pulim, 2006), *Sutures sémiotiques* (Lambert Lucas, 2006).

Luiz TATIT (1951) est professeur de linguistique à l'Université de São Paulo. A publié notamment les livres suivants : *O cancionista : composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996), *O século da canção* (Ateliê Editorial, 2004) e *Todos entoam* (Publifolha, 2007).

Gian Maria TORE (1977) est assistant-chercheur à l'Université du Luxembourg. Il a coédité, avec C. Groulier et J. Lévy, *Regards croisés sur l'expérience dans les sciences de l'homme et de la société* (Pulim, 2006).

## TABLE DES MATIÈRES

Présentation .....	7
--------------------	---

### ANIMATION DE LA *THEORIA*

1. Denis Bertrand L'esthétique conceptuelle de Claude Zilberberg .....	17
2. Jean-François Bordron Économie et dialectique : Quelques réflexions sur les catégories .....	23
3. Roberto Flores Causalité et sémiotique des événements .....	37
4. Patrick Mpondo-Dicka Catégories tensives et types interprétatifs .....	51

### ÉTUDES DE CAS

5. Renata Mancini Une lecture tensive du nouveau roman de Nathalie Sarraute ....	79
6. Louis Panier Espace et sujet dans l' <i>Hymne aux Philippiens</i> : Notes de lecture pour une approche tensive .....	93
7. Luisa Ruiz Moreno L'essor de la valeur .....	107
8. Luiz Tatit et Ivã Carlos Lopes Éloge du léger .....	125
9. José Roberto do Carmo Jr Prothèses, interfaces et énonciation musicale .....	141

10. Gian Maria Tore  
Avec Hjelmslev et Zilberberg au cinéma :  
Intensités de l'audio-vision, rhétoriques audiovisuelles ..... 159
11. Anne Beyaert-Geslin  
Prélude au portrait frontal :  
Quelques leçons de Wölfflin et Zilberberg ..... 177

#### HISTOIRES ET TÉMOIGNAGES

12. Driss Ablali  
Claude Zilberberg, un nouveau paradigme sémiotique ? ..... 195
13. Sémir Badir  
Zilberberg - Hjelmslev : aller-retour ..... 207
14. Jacques Fontanille  
Claude Zilberberg : Une pensée à suivre... ..... 225
15. Ivan Darrault-Harris  
50, rue de Varenne : De la névrose éclairant la sémiose ..... 231
16. Herman Parret  
La sémiotique de Zilberberg ou Le rêve d'un alchimiste ..... 237
17. Entretien avec Claude Zilberberg  
réalisé par M-L. Diniz ..... 251
- Les auteurs ..... 275