



**HAL**  
open science

# Du genre à l'œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité

Nicolas Couegnas

► **To cite this version:**

Nicolas Couegnas. Du genre à l'œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité. , 2014, 978-2-35935-110-1. halshs-01164305

**HAL Id: halshs-01164305**

**<https://shs.hal.science/halshs-01164305>**

Submitted on 27 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DU GENRE À L'ŒUVRE,  
UNE DYNAMIQUE SÉMIOTIQUE DE LA  
TEXTUALITÉ**

**Nicolas COUEGNAS**



# Chapitre 1

## Textualité & sémiotique

### 1. L'affreux Alfred de la littérature

La littérature est un genre particulier de texte. L'affirmation est générale, triviale presque, mais relativement juste et les mots qui la composent d'une polysémie fort pratique. Elle signifie en premier lieu que la littérature est d'abord un exercice de langage, qui se manifeste dans un texte. La nature langagière de la littérature est évidente, exclusive pour certains, et de larges conséquences pour l'analyse. Ainsi pour Paul Valéry : « La littérature est, et ne peut être considérée comme autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage »<sup>1</sup>.

Bien entendu, une telle nature n'interdit nullement des approches externes, psychologiques, sociales, historiques, etc., de la littérature, qui ne portent pas *stricto sensu* sur la composante langagière. Mais doit au moins pouvoir légitimer pleinement une perspective linguistique ou, plus largement, sémiotique. Quelle est alors cette propriété du langage que les écrivains, les poètes et les dramaturges exploitent ?

Roman Jakobson propose des éléments de réponse en fixant la littérarité au sein des mécanismes les plus profonds de la structure du langage. « Pourquoi, demande le linguiste, dites-vous toujours *Jeanne et Marguerite*, et jamais *Marguerite et Jeanne* ! Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle ? »<sup>2</sup>. Et pourquoi « l'affreux Alfred » et pas « terrible, horrible, insupportable, dégoûtant ? ». On aura reconnu, dans ces deux exemples, deux manifestations discrètement insistantes de la fonction poétique, caractéristiques de la littérarité selon Jakobson. La fonction poétique mobilise les deux axes fondamentaux du langage, les « deux modes fondamentaux d'arrangements utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison ». Et

---

<sup>1</sup> Paul VALÉRY, Cours de Poétique au Collège de France, 1937.

<sup>2</sup> Roman JAKOBSON, « Linguistique et poétique » (1960), in *Essais de linguistique générale*, Edition de Minuit, 1963, chapitre « Poétique », p. 218-219.

selon la formule, célèbre, de Jakobson, « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ». Ainsi, « l'équivalence », phonétique entre /affreux/ et /Alfred/ par exemple, « est promue au rang de procédé constitutif de la séquence»<sup>1</sup>.

La portée de la proposition est évidemment limitée car, d'une part elle ne décrit pas un procédé propre aux énoncés littéraires et, d'autre part, elle est valable pour tous les genres littéraires sans permettre de les distinguer. Mais elle a néanmoins le très grand mérite de pointer une composante de la littérarité qui ressortit spécifiquement de l'activité langagière et de l'analyse linguistique. C'est un point important car Jakobson établit ainsi au sein de la littérature, conformément à l'épistémologie linguistique saussurienne, un objet aux contours bien délimités, quoique non exclusivement littéraire, qui commande une analyse spécifiquement linguistique, critère fondamental pour l'établissement d'une discipline à vocation scientifique.

## 2. Texte et textualité

La fonction poétique de Jakobson ne suffit pas encore à faire dialoguer réellement la linguistique et la sémiotique avec la littérature, et les linguistes et sémioticiens avec les littéraires. François Rastier, notamment dans l'ouvrage précisément intitulé *Arts et sciences du texte*<sup>2</sup>, décrit longuement l'histoire et les raisons des déboires du couple formé par la littérature et la linguistique. Sa propre réponse, de linguiste, tient d'abord dans l'élection du texte comme premier objet d'étude de la sémantique interprétative, et seul véritable objet d'étude linguistique selon lui, en vertu du principe général qui veut que le global détermine le local. Il adopte en partie, ce faisant, la position de Hjelmslev partagée par l'ensemble de la sémiotique structurale développée par Greimas puis au sein de l'École de Paris. Pour le maître danois :

« si l'on peut parler de données (nous laissons cela comme une condition dans le sens épistémologique), ces données sont, pour le linguiste, le texte, dans sa totalité absolue et non analysée »<sup>3</sup>.

Mais le texte de la glossématique ne coïncide pas avec le texte de la sémantique interprétative, la fondation formelle de la première s'opposant au fondement herméneutique de la seconde. Dans sa

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> François RASTIER, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.

<sup>3</sup> Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971, p. 21.

version formelle, le texte serait tout simplement « sans textualité » et la textualité littéraire particulièrement hors d'atteinte. Rastier distingue trois limites de l'approche du linguiste danois : la première, fondamentale tient au fait que les « textes générés ne sont pas interprétés ». Et en effet, dans la théorie du langage, il est loisible de parler de textes générés, puisque la théorie gagne sa validité dans la capacité à décrire, par déductions et analyses successives hiérarchisées, non seulement tous les textes attestés mais également tous les textes possibles. Or, pour le sémanticien, « les textes attestés et les textes possibles n'ont pas le même statut : les premiers sont situés, donc interprétables ; les seconds sont dépourvus de situations, donc dépourvus de sens »<sup>1</sup>.

Seconde critique : « le texte est homogène mais non polysémotique et polysystématique ». Pour l'essentiel, le principe d'homogénéité textuelle, point de départ de l'analyse hjelmslevienne, serait incompatible avec la diversité des instances de systématisations à l'œuvre dans un texte. Rastier mobilise ici, notamment, la notion de genre :

« Or un texte n'est pas simplement le produit d'un usage du système linguistique [...] mais résulte de l'interaction entre ce système et d'autres systèmes de normes socialisées, dont le discours, le genre, voire l'idiolecte »

La critique semble à nuancer car les instances de systématisation de la sémantique textuelle, source de l'actualisation des différents types de sèmes (*inhérents*, *afférents contextuels* et *afférents socialement normés*), entrent en parfaite résonance avec les sémiotiques connotatives proposées dans les prolégomènes pour penser la variation, l'hétérogénéité, à partir de l'homogénéité méthodologique initiale. Rastier ajoute, en superposant une nouvelle fois hiérarchie et générativité, que « les normes qui permettent d'individuer un texte et de mettre fin à sa génération ne relèvent pas du système de la langue »<sup>2</sup>. Critique qui pourrait valoir autant pour le parcours génératif greimassien que pour le modèle des prolégomènes.

Enfin, le texte hjelmslevien serait « sans globalité ». Le texte est certes une classe, décomposable en composantes, elles-mêmes décomposables en composantes de composantes, mais l'homologation entre globalité et classe demeure problématique. Ce qui perturbe, ou rend impossible les déterminations réciproques entre le global et le local, pourtant indispensables à l'interprétation d'un texte. Dit autrement, il y a un mode d'existence du texte comme totalité qui ne

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 63.

<sup>2</sup> Idem.

peut partir que du texte attesté, et qui serait donc inaccessible à la description hjelmslevienne. Cette critique est loin d'avoir un caractère d'évidence. Elle ne prend sens que rapportée à l'opposition fondation formelle vs fondement herméneutique, elle-même lue à l'aune des deux paradigmes scientifiques que Rastier oppose. D'un côté les sciences nomothétiques, à la recherche de lois universelles et de règles, dont sont issues la tradition logico-grammaticale, et la glossématique, de l'autre les sciences historiques, qui travaillent à l'établissement de faits, ou dans les termes revendiqués par Rastier, une science de la culture, dont relèvent la problématique rhétorique/herméneutique, et la sémantique interprétative. Celle-ci étant soucieuse de comprendre les œuvres culturelles singulières, au prise avec la latitude des normes plutôt qu'avec la rigidité des règles. Dans ce cadre strict, le type de globalité auquel accède l'analyse déductive (hiérarchie et interdépendances entre composantes) pourrait difficilement valoir pour la globalité singulière du texte.

Cette présentation est à l'évidence trop tranchée. La sémantique interprétative est plus « hjelmslevo-compatible », et donc structuraliste, que ce que les critiques avancées dans *Arts et sciences du texte* pourraient laisser supposer, et le texte de Hjelmslev plus proche de la textualité qu'il n'y paraît. Mais, surtout, dans la troisième critique de Rastier, on peut entendre un rabattement sans frais de l'interprétation sur l'analyse, qui condamne par avance la possibilité d'allier le texte, selon Hjelmslev et la textualité visée par la sémantique interprétative. Or abandonner l'objet texte, et la perspective de l'analyse, c'est se priver de circonscrire dans l'objet textuel, littéraire ou autre, ce qui relève spécifiquement du langagier et légitime l'autonomie du point de vue sémiotique. Et si, dans sa méthode, la théorie du langage se veut « arbitraire », c'est-à-dire fondée sur des principes scientifiques déductifs qui ne doivent rien à l'objet, elle exige aussi et tout autant de son analyse qu'elle produise une description « adéquate ou conforme à son but », c'est-à-dire susceptible d'être *applicable* à l'objet.<sup>1</sup>

On peut rappeler ici la définition de la notion de texte, extraite du glossaire de Badir dans l'ouvrage consacré à Hjelmslev (2000) :

«Texte. Toute donnée de langage. Un texte est d'abord une réalisation. Une fois soumis à l'analyse, il peut également devenir une manifestation. Dans ce cas, il est une manifestation syntagmatique (ou un processus). »<sup>2</sup>

Le texte est la donnée initiale, non analysée, mais bien épistémologiquement attestée, une réalisation dans les termes de

---

<sup>1</sup> Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, p. 24

<sup>2</sup> Sémir BADIR, *Hjelmslev*, Paris, Les belles lettres, 2004, p. 214.

Hjelmslev. Et l'analyse menée à son terme doit y faire retour, en décrivant alors le texte comme manifestation syntagmatique, à la condition expresse d'être capable de décrire tous les textes possibles et imaginables. Quelle que soit la difficulté que cela implique, rien de démesuré dans cette condition : si un texte inouï était possible, qui justifierait la remise en cause de la notion hjelmslevienne de texte, on voit mal comment il serait audible et pourrait constituer une donnée, une matière textuelle. Il n'y a par conséquent rien de langagier dans le texte – ce qui lui confère un sens, plus ou moins partageable – et surtout pas sa textualité, qui par principe puisse échapper à son analyse sémiotique, restes substantiels compris.

Ce qui vient d'être avancé pourrait laisser penser que le texte « donnée » ménage une place à l'interprétation : pour être donné, le texte devant nécessairement être entendu, interprété car saisi d'emblée comme contenant d'un contenu. Mais ce premier texte n'est en fait qu'un texte matière (*mening*, traduit par sens ou matière en français, *purpose* en anglais), du texte « épistémologique » qui se signale ainsi comme objet de connaissance doté d'un mode d'existence textuel, et que la perspective sémiotique doit viser en tant que tel. Or ce mode d'existence est éminemment spécifique : en tant que totalité, il ne peut équivaloir à ses constituants immédiats « traditionnels »<sup>1</sup>, car si ceux-ci préexistent à l'analyse, le texte perd son statut de totalité. Il ne peut donc être décrit en tant qu'objet textuel que par l'analyse, sans que cette analyse puisse être confondue avec une interprétation. « Le texte saisi par l'analyse n'est plus matière, il est *substance*. Et les constituants du texte, dès lors qu'ils ont été dégagés au cours d'une analyse, sont ses *formes*. »<sup>2</sup>. Badir précise que les formes n'ont toujours pas de statut empirique. Mais alors quel est l'objet empirique? Citons une dernière fois, et un peu longuement Badir sur ce point fondamental:

“Quel est cet objet? Pas le texte matière, qu'aucune expérience ne peut saisir sinon par la réflexion épistémologique, mais bien le texte substance, ou les textes substances, tel(s) qu'il(s) déterminent les formes de son (leur) analyse. L'analyse du texte serait-elle complètement achevée, et ses résultats rendus exhaustifs, il resterait que les constituants du texte ne pourraient pas supplanter le texte lui-même. Car ce qui manquerait à ces constituants, c'est ce que l'on tient pour la substance du réel : cela même qui échappe à l'analyse et sans quoi du reste il ne saurait y avoir d'analyse. L'analyse a réduit le texte matière à ses formes; ce qu'il en reste, ce qui ne s'y laisse pas prendre, c'est sa substance : son empiricité”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sémir BADIR, à paraître, chapitre « Texte ».

<sup>2</sup> Idem., p. 15.

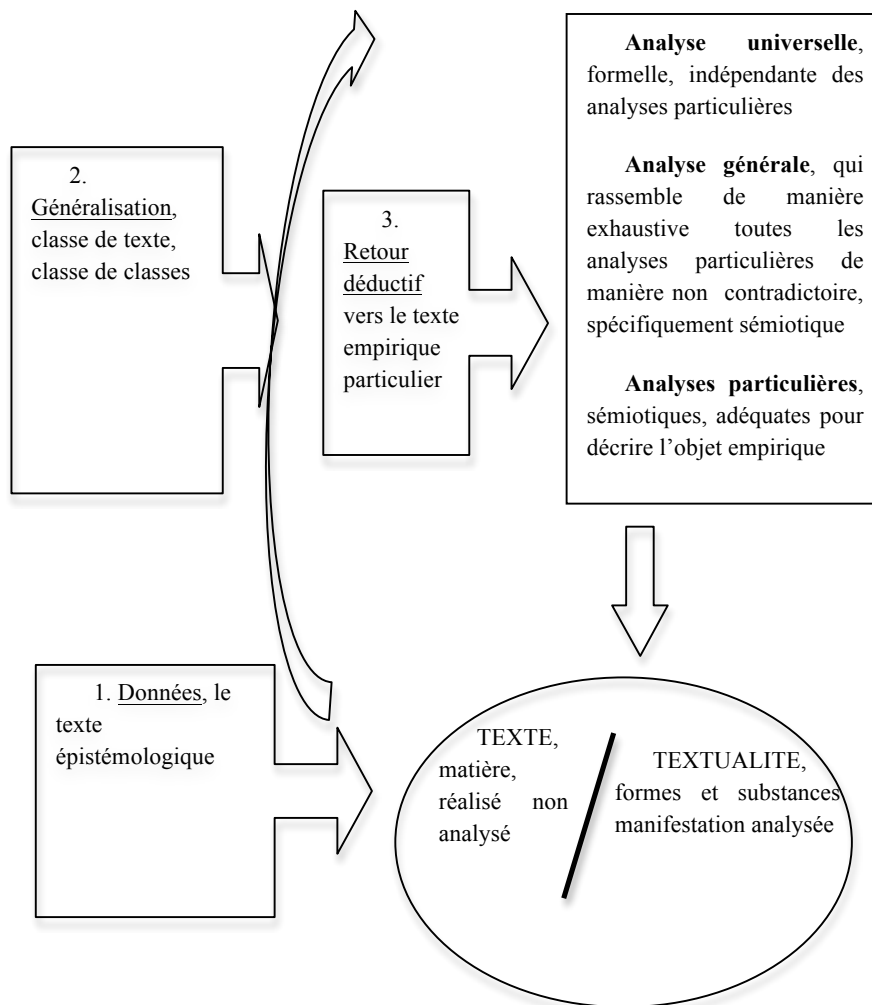
<sup>3</sup> Idem., p. 16.



Donc d'une part un *texte matière*, épistémologique, objet de connaissance textuel, qui dicte les principes de l'analyse, de l'autre un *texte substance*, où le reste de la mise en forme pointe vers ce dont on peut faire empiriquement l'expérience, et enfin un *texte forme*, que l'on peut assimiler à la textualité (les formes analysables du texte).

On peut tenter de représenter ce dispositif, dicté par la spécificité de l'objet de la sémiotique et par la nécessité de produire une description scientifique, sous la forme d'une boucle sémiotique :

Fig. 1 : La boucle sémiotique



Se succèdent dans cette boucle sémiotique :

- Le texte comme donnée « matière », épistémologique. A la fois le texte et du texte, qui englobe le texte présent, et tous les textes possibles, comme réalisation du langage en général.
- La généralisation, qui est à la fois formelle et adéquate. La généralisation est formelle car elle adopte un principe de description scientifique (déductif) et adéquate car la généralisation doit également permettre à la fois le mouvement de particularisation et donc de description de tous les textes, et la comparaison entre toutes les analyses particulières.
- l'analyse particularisante : en tant que retour à l'objet textuel, elle permet d'établir les données empiriques de l'analyse comme forme et substance. On touche là un des points centraux de la spécificité de l'objet sémiotique, qui commande l'adoption du point de vue immanent : les données linguistiques, ou sémiotiques ne sont pas accessibles directement, elles nécessitent une analyse préalable. L'immanence, ainsi définie, n'est donc que le résultat de la reconnaissance de la spécificité des données sémiotiques.

### **3. Sémiotique et littérature ou sémiotique littéraire**

Versant sémiotique, les études textuelles ne manquent pas, et le texte littéraire a toujours constitué un objet d'étude extrêmement prisé, toutes sémiotiques confondues. Mais – sans que l'on fasse de cette observation un principe vraiment absolu – seule « L'école de Paris » paraît s'inscrire explicitement dans la filiation structurale inaugurée par Saussure puis Hjelmslev. L'une des marques fortes de cet ancrage est identifiable dans le parcours génératif, déclinaison greimassienne de la hiérarchie sémiotique hjelmslevienne et cœur historique de l'ensemble des démarches sémiotiques. L'approche sémiotique de la littérature a évidemment évolué au cours de plusieurs décennies d'existence, notamment sous l'impulsion des recherches sur les passions, avec la prise en compte de l'énonciation, et un peu plus encore avec l'ensemble des travaux sur le sensible, matière de la sémiotique tensive. Or on peut observer – prix à payer peut-être de la complexification des propositions théoriques – qu'au-delà des principes sémiotiques communs le statut de la littérature au sein des études sémiotiques s'avère parfois flottant, et les usages sémiotiques de la littératures assez divers.

Sommairement se distinguent quatre premiers grands types d'usage : 1) la littérature valant pour illustration sémiotique 2) la littérature sémioticienne, 3) la lecture sémiotique et enfin 4) la sémiotisation du littéraire. Ces quatre usages, ou pratiques d'analyse croisent la distinction entre d'une part une sémiotique littéraire et d'autre part une simple rencontre entre sémiotique et littérature.

La première pratique, qui consiste à retrouver dans les textes littéraires des manifestations de concepts sémiotiques, est évidemment la plus éloignée d'une sémiotique de la littérature, et ne témoigne que d'une rencontre opportune entre la réflexion sémiotique et les corpus littéraires. Ceux-ci sont alors requis pour faire office de preuve ou d'exemple de l'applicabilité de la théorie. Dans le second cas, c'est au contraire l'objet qui invente la théorie. Les grands textes littéraires dictent une sémiotique spécifique, commande la mise en œuvre de concepts ad hoc, mais éventuellement transférables et applicables à d'autres corpus par la suite. Cette pratique repose en partie sur la composante réflexive de la littérature, qui serait responsable d'une activité métasémiotique au sein du texte. A titre d'exemple personnel : travailler sur les tropismes sarrautiens nous a conduit à inférer une composante sous-conversationnelle inhérente à l'énonciation. Il semble justifié dans ce cas de parler d'une sémiotique littéraire. Avec la troisième pratique, qui relève, comme la première, de la rencontre entre sémiotique et littérature, la sémiotique apparaît comme naturellement et immédiatement adéquate pour décrire avec pertinence les œuvres textuelles. On objectera que la sémiotique pertinente a précisément été conçue pour être capable de décrire l'objet de manière adéquate. Mais alors il ne s'agirait plus d'une sémiotique générale, mais d'une sémiotique particulière, une sémiotique littéraire, et nous ne serions plus alors dans le cas de la troisième pratique. Le *Maupassant* de Greimas<sup>1</sup> en offre un bel exemple, qui fait varier sciemment de chapitre en chapitre l'arsenal des points de vue sémiotiques convocables pour analyser un texte, pourtant abordé de manière linéaire, à la manière d'une analyse de texte. On peut aussi songer ici également à la sémiotique tensive, en terrain immédiatement favorable avec la sensibilité littéraire. Enfin la quatrième possibilité rencontrée consiste dans le travail de sémiotisation des catégories réputées littéraires. Dans l'ouvrage *Sémiotique et littérature*, de Jacques Fontanille<sup>2</sup>, on trouve par exemple les entrées « L'intertextualité », « Le style », « Le genre », qui annoncent la sémiotisation de ces concepts, et partant un travail particularisant, de sémiotique littéraire. Mais on peut également lire

---

<sup>1</sup> Algirdas Julien Greimas, *Maupassant*. Paris, Editions du Seuil, 1976.

<sup>2</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essai de méthode*, Paris, PUF 1999.

dans ce même ouvrage des titres de chapitre et des chapitres tels que « Passions et émotions » ou « Isotopie : cohérence, cohésion, congruence » qui relèvent *a priori* de la lecture sémiotique avec, néanmoins, une distinction qui doit nous inviter à ménager une sous-catégorie : la sélection au sein de la théorie sémiotique de concepts adéquats. La sélection peut se faire soit sous la pression des catégories littéraires préétablies, soit directement en fonction de la rentabilité descriptive, les deux étant évidemment susceptibles de se rejoindre. Enfin, la sélection peut aboutir le cas échéant à une adaptation de la théorie à l'objet. Cette cinquième pratique fonde en partie une sémiotique particulière développée à partir du socle établi au niveau de la sémiotique générale.

Chacune des ces manières de faire a sa rentabilité descriptive propre et, au demeurant, les études sémiotiques un peu longues composent en général avec les différentes possibilités offertes, mais on doit néanmoins convenir que correspondent à ces pratiques des options épistémologiques très certainement distinctes. On sent poindre sous ces différents usages la tension déjà aperçue entre texte et textualité, entre texte attesté, à la force singulière, et texte potentiel, nécessairement solidaire d'une visée généralisante. Dans la grande rubrique « Sémiotique et littérature » de l'ouvrage panoramique *Questions de sémiotique*, Denis Bertrand, à la fois littéraire et sémioticien, intitule sa proposition « sémiotique littéraire » et cherche à montrer : « comment certaines des problématiques générales de cette discipline trouvent dans la littérature un champ d'exploration spécifique et justifient une sémiotique proprement littéraire sur l'horizon d'une théorie du langage »<sup>1</sup>. On retrouve le cas évoqué plus haut d'une lecture sémiotique (pratique n°3), trouvant son assise dans le cadre d'une théorie générale du langage, mais particularisée (« certaines des problématiques »), en vertu des spécificités de l'objet (pratique n°5). La tension se précise et se matérialise dans l'incipit, qui enregistre la nature paradoxale des relations entre sémiotique et littérature, due au fait que :

« s'il n'est de science que du général il ne peut y avoir de « science de la littérature », « sauf à reconnaître que la sémiotique littéraire, attachée à la compréhension d'œuvres par définition singulières, puisse être aussi « une science du particulier ».<sup>2</sup>

De ces remarques il appert qu'il conviendrait *a minima*, pour ne pas s'enfermer dans une dialectique encombrante, de bien distinguer entre sémiotique générale et analyse particulière d'une part, et

---

<sup>1</sup> Denis BERTRAND « Sémiotique littéraire », dans *Questions de sémiotique*, dir. Anne HENAULT, PUF, 2002, p. 283.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 283.

réalisation d'œuvres singulières d'autre part. Mais reste que l'on peut se demander si les analyses particulières, qui découlent des principes en vigueur dans la sémiotique générale sont intégrables dans ce qui pourrait devenir une sémiotique littéraire homogène.

#### 4. Du genre à l'œuvre, pour une sémiotique littéraire

La notion de genre discursif, ou textuel, et notamment celle de genre littéraire, a connu des fortunes diverses en sémiotique et plus largement dans le champ des sciences du langage. Le premier dictionnaire de sémiotique, qui tient un compte très stricte de ses entrées, éconduit en même temps que le concept de littérarité celui de genre, à peu près pour les mêmes raisons : « fondé sur des postulats idéologiques implicites », il ne correspond pas à l'ambition d'une « typologie des discours qui cherche à se constituer à partir de la reconnaissance de leurs propriétés formelles spécifiques »<sup>1</sup>. Les sémioticiens les plus préoccupés de littérature, tels J. Fontanille, F. Rastier ou D. Bertrand par exemple n'ont pas manqué pourtant de le croiser et en ont proposé des traitements plus ou moins développés.

On peut, au demeurant, être surpris de l'éviction de la question du genre en sémiotique, car celle-ci figure pourtant bien au programme de la théorie du langage de Hjelmslev, qui innerve toute la sémiotique de l'Ecole de Paris. Dans le chapitre « grandeurs de l'analyse » des *Prolegomènes*<sup>2</sup>, Hjelmslev rappelle que contrairement à la linguistique traditionnelle, uniquement préoccupée de phrases, l'analyse des langages doit, se saisissant d'un texte, quelle que soit sa nature sémiotique, aller des grandeurs les plus étendues jusqu'aux grandeurs les moins étendues. Ces parties, obtenues par divisions successives, sont définies par les relations de sélection (détermination unilatérale), de solidarité (détermination réciproque), ou de combinaisons mutuelles (association sans détermination). La première division fournit l'analyse fondamentale en plan de l'expression et plan du contenu, qui « contractent une solidarité mutuelle »<sup>3</sup>, et commandent à leur tour chacun une analyse. C'est ainsi qu'il « sera possible, et même nécessaire d'analyser la ligne du contenu entre autres, en genres littéraires et d'analyser ensuite les sciences en présupposantes (sélectionnantes) et présupposées (sélectionnées)<sup>4</sup>. « A un stade plus avancé de la procédure, ajoute Hjelmslev, les parties de textes plus

---

<sup>1</sup> Algiras Julien GREIMAS & Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, HACHETTE, 1979. (abrégé DRTL 1), p. 164.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.123-128.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

grandes se diviseront à nouveau en œuvres, ouvrages, chapitres, paragraphes, etc., sur la base de leurs rapports de présupposition »<sup>1</sup>. Donc non seulement le genre est pris en compte par Hjelmslev, mais il prend place très tôt dans la hiérarchie sémiotique, juste après la première division en plan de l'expression et plan du contenu, avec les analyses paradigmatiques et syntagmatiques y afférentes.

Nous partons donc du principe que le genre n'est pas une catégorie parmi d'autres pour l'analyse sémiotique de la littérature, ni même l'une des entrées principales pour une sémiotisation de la littérature, mais bien la première voie d'accès, la première grandeur à analyser pour constituer une sémiotique littéraire, particulière car définie comme division à partir de la sémiotique générale. En outre, du point de vue littéraire, le genre est sans conteste « une branche bien développée des études littéraires, l'une des plus digne de confiance » écrit Antoine Compagnon, « qui s'offre comme le principe le plus évident de généralisation, entre les œuvres individuelles et les universaux de la littérature »<sup>2</sup>. Autrement dit, dans la perspective littéraire tout autant que sémiotique, le genre peut-être conçu comme une spécification d'un degré nécessairement supérieur aux particularisations linguistiques à l'œuvre dans les textes littéraires, qui par conséquent les déterminent en partie. Appréhendée à partir du socle du genre, la sémiotique littéraire peut échapper ainsi au paradoxe qui la guette et trouver de fait son homogénéité. Elle n'est ni une science du général ni une science du particulier, mais une science de la particularisation, atteignable par déduction à partir de la généralité du genre. Le passage du genre à l'œuvre, au sein d'une hiérarchie, devient ainsi une sémiotique littéraire, et la théorie ne se distingue plus de l'analyse de l'objet. Et dans ce cadre nous faisons l'hypothèse que l'on peut respecter la nécessité scientifique du texte, visé par déduction, mais sans se priver de sa textualité, autrement dit respecter la tripartition texte matière, texte substance et texte forme tout en tirant partie des connaissances textuelles sémiotiques.

Dans cet esprit, les éléments de sémiotique textuelle proposés ici passent tout d'abord par la construction d'un modèle sémiotique générique hiérarchique qui aboutit au concept central pour nous de *gradient de genericité*. Ce modèle a d'abord été élaboré sur le corpus particulier des albums d'enfance, aussi caractéristiques dans leur forme que dans leur destination. Suit une phase de déploiement du gradient, occasion d'examiner l'alternative éventuelle que représente ce modèle par rapport au parcours génératif et au système

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>2</sup> Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris Edition du Seuil, 1998, p. 185.

hétérarchique de la sémantique textuelle, ainsi que sa compatibilité avec la théorie du langage. Le déploiement, devenu parcours susceptible de décrire l'engendrement d'une œuvre, est illustré par l'analyse générique détaillée d'un blog littéraire. Est explorée ensuite la zone la plus critique du gradient, c'est-à-dire celle qui fleurte avec la part la plus singulière de l'œuvre, ce qui nous mène des valences de la littérature aux combinaisons cinétiques, inspirées de Julien Gracq, pour aboutir à la notion d'esthésie textuelle.

## Chapitre 2

### Genre et généricité

#### 1. Généricité et genre : le cas des albums d'enfance

Tous les lecteurs d'albums, parents, enfants, enseignants ou professionnels du livre, ont une idée relativement précise de ce qu'est un album, et savent aussi ce que n'est pas un album et les difficultés que l'on rencontre lorsque l'on s'essaye à lire, par exemple, une bande dessinée à un enfant. Et pourtant, si l'on peut dater l'apparition de l'album dans sa forme actuelle et le définir, en l'opposant notamment à ses plus proches cousins, tels la bande dessinée, les imagiers et autres textes de la littérature d'enfance et de jeunesse associant texte et image, la reconnaissance d'un genre à part entière semble pourtant faire problème. Sophie Van der Linden<sup>1</sup> note que le genre de l'album est problématique parce qu'il emprunte des normes textuelles à plusieurs traditions : contes, policiers, poésie, autant de sources d'inspiration et de structures reconnaissables susceptibles de le traverser pour lui donner sa forme particulière. Pour rendre compte néanmoins de l'air de famille évident des albums, de leur homogénéité et de leur réussite fonctionnelle, nous utilisons le concept de *degré de généricité*.

La notion de généricité permet de se démarquer du genre au sens où l'entend Sophie Van Der Linden, qui lui interdit de prendre en compte la ressemblance globale de ces œuvres particulières ainsi que les critères génériques précis qui font qu'un album est reconnaissable et exploitable en tant qu'album pour enfant. Il semble en outre qu'en avançant l'argument de l'hétérogénéité générique on confonde genres inclus et genre englobant. L'inspiration policière, poétique, etc. nourrit sans conteste les textes, et fixe également des contraintes textuelles, mais celles-ci n'interviennent pas au même niveau : elles prennent effet au sein des formes préalablement dictées par les lois du genre. L'album reste un album, même s'il prend des allures d'album policier ou d'album poème.

L'expression « air de famille » a été employée dans un sens non technique, mais il y a beaucoup plus qu'un simple cousinage entre les albums. Dit autrement, là où l'air de famille ne décrirait qu'une stabilité de formes, plus ou moins facilement identifiable d'un album à

---

<sup>1</sup> Sophie VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.



l'autre, la généricité signifie une dynamique, une force textualisante. Ce terme de généricité est utilisé par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, dans un article intitulé : *Des genres à la généricité : L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)*<sup>1</sup> dans un sens différent, mais où la dimension dynamique est également bien présente :

« L'étiquette genre et les noms de genres – « conte de fées », « Märchen », « tragédie », « fait divers », etc. – ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La généricité est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes »<sup>2</sup>

ou encore :

« Le passage du genre à la généricité est un changement de paradigme. La mise en relation d'un texte considéré dans sa clôture avec une catégorie générique constituée généralement en essence diffère profondément de la dynamique socio-cognitive que nous nous proposons de mettre en évidence ».<sup>3</sup>

On retrouve ici l'argument du bénéfice du concept de généricité par rapport à l'étiquette, statique, du genre. La généricité s'oppose à la clôture textuelle et à la définition littéraire classique d'un genre défini « en essence » et introduit, littéralement, une dimension dynamique, qualifiée par les auteurs de « socio-cognitive ». Nous conservons la composante dynamique que peut porter le terme de généricité mais dans une autre direction, plus conforme aux propositions sémiotiques. En lieu et place d'une force socio-cognitive, qui fait signe vers deux extérieurs du texte, est posée l'existence d'une force générique interne, dont le texte est la manifestation. Pour le dire de manière plus précise, et sans position inutilement polémique, la généricité est une dynamique dont on peut soit rechercher les mobiles extérieurs, soit les effets textuels.

Une différence demeure cependant entre les deux points de vue, qui se résume essentiellement à l'opposition fondamentale entre diachronie et synchronie. Dans leur article, Adam et Heidmann, s'attaquent en effet, au moins dans la première partie, à une description essentiellement diachronique du genre du *conte*. Dans cet exercice tout à fait passionnant, et tout à la passion de cet exercice, ils écrivent de manière très polémique, au moins du point de vue d'une sémiotique et d'une sémantique d'inspiration saussurienne : « comme pour la langue, la codification en synchronie stable d'un genre est un

---

<sup>1</sup> Jean-Michel ADAM, Ute HEIDMANN « Des genres à la généricité : L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langage*, 2004, n° 153, pp. 62-72.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup>*Ibid.*, pp 62-63.

effet trompeur de la coupe analytique pratiquée dans un continuum dynamique »<sup>1</sup>. Sans entrer ici dans la discussion, remarquons simplement que la seconde partie de leur article, sur la textualité, mobilise une analyse synchronique ; cette partie reste générale et programmatique, mais en affirmant que le genre a une incidence sur tous les niveaux de la textualité, elle exprime parfaitement la nécessité d'une analyse synchronique. La dynamique générique postulée adopte ce point de vue pour montrer, dans ce cas précis, comment la généricité de type album d'enfance agit réellement sur les composantes textuelles.

De plus, pour Adam et Heidmann, en raison de la perspective diachronique adoptée, il y a une hétérogénéité générique des textes, qui sont le lieu de tensions entre des généricités auctoriale, lectoriale et éditoriale. Nous nous rangeons à la critique de Rastier, qui considère au contraire qu'un texte appartient nécessairement d'abord à un genre particulier, condition de sa lisibilité et de son interprétation. Mais la question a déjà été évoquée de la complémentarité de ces deux modes d'existence du texte et de : les ajustements et les transformations génériques de la diachronie n'excluent nullement la pertinence de la visée synchronique, et inversement. Une recherche en généricité doit donc logiquement mobiliser un point de vue qui fait appel aux ressources des sciences de langage, et plus précisément une perspective structurale sur le texte, dotée d'une pertinence synchronique, ce qu'on peut attendre d'un point de vue sémiotique.

## 2. Critères du genre dans les sciences du langage

Si la question du genre est fort ancienne, son adoption plus récente par les sciences du langage devrait avoir le mérite de faire passer les typologies au second plan et de commander une objectivation des critères. Cela implique également que les disciplines mobilisées (analyse du discours, sémantique, sémiotique, psycholinguistique, etc.) sortent nécessairement de leur cantonnement au niveau phrastique pour s'occuper d'un niveau de pertinence supérieur, qu'il se nomme texte, discours, ou fonction pragmatique.

Dans un article consacré au concept de *tradition discursive*<sup>2</sup>, développé par Eugenio Coseriu, Sylvain Loiseau recense sans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>2</sup> Sylvain LOISEAU, « La notion de tradition discursive : une perspective diachronique sur les genres textuels et sur les phénomènes de fréquence textuelle », *Pratiques Théories et pratiques des genres*, D. Ablali (dir.), n°157/158, juin 2013, pp. 91-104.

prétendre à l'exhaustivité six grands critères qui, dans des dosages variables, entrent dans la définition des approches du genre dans le domaine des sciences du langage : 1) le critère de *l'homogénéité*, formelle entre les textes, qui se traduit par l'objectivation des ressemblances entre différents textes) 2) le critère de la *pertinence épilinguistique*, qui repose sur le sentiment éprouvé par le locuteur de l'appartenance du texte à une famille textuelle) 3) le critère *fonctionnel*, qui prend en compte la visée pragmatique du texte, ce à quoi il doit servir, 4) le critère du *statut sémiotique*, où le genre est défini comme forme sémiotique à part entière, doté d'un plan d'expression et d'un plan du contenu 5) le critère *d'institution sociale*, qui établit le rôle des différentes institutions dans la définition des genres, et le poids du genre dans les interactions sociales et enfin 6) le critère *psychologique*, ou cognitif, qui s'interroge sur l'impact du genre sur la perception des lecteurs. Il faut ajouter à cette liste le critère de *récurrence* qui, associé au *sentiment épilinguistique* définit les deux conditions nécessaires à l'établissement d'une *tradition discursive* : des éléments doivent se répéter de textes en textes et faire « genre » pour les locuteurs.

Parmi les critères distingués dans cette liste, le point de vue sémiotique constitue un critère à part entière, défini comme statut sémiotique qui « consiste à privilégier ce qui permet de caractériser le genre comme forme sémiotique autonome »<sup>1</sup>. Cela ne signifie pas que les analyses sémiotiques concrètes se limiteront à ce point de vue, mais que l'autonomie du genre est logiquement première pour les sémioticiens. En première analyse, l'autonomie du genre paraît effectivement requise pour demeurer dans l'épistémologie sémiotique et satisfaire à la condition d'immanence, mais on pressent que l'autonomie peut recouvrir des sens bien divers.

### **3. L'autonomie du genre comme *sémiosis textuelle***

Sylvain Loiseau choisit d'illustrer le critère sémiotique par la seule proposition sémantique de Rastier. Nous compléterons ce tableau par la présentation de deux approches sémiotiques, relativement proches, mais représentatives de deux épistémologies en partie distinctes, et porteuses d'autres éléments de réponse au problème de la généralité : celle de Jacques Fontanille puis celle de Sémir Badir.

Pour Rastier « [le genre] détermine ce mode de corrélation entre plan du signifiant et plan du signifié que l'on peut nommer *sémiosis*

---

<sup>1</sup> Sylvain LOISEAU, op. cit, p. 94.

*textuelle* »<sup>1</sup>. En tant qu'il règle de manière spécifique, et en partie autonome les rapports entre expression et contenu, le genre peut alors se définir comme « un programme de prescriptions (éléments obligatoires), d'interdictions, de licences et de facultativités (éléments facultatifs mais prévisibles) qui règlent la production et l'interprétation (la réception) des textes. »<sup>2</sup>. Concrètement, le genre se définit alors, en suivant Rastier, par un type d'interaction entre composantes au sein des deux plans du contenu et de l'expression, ainsi qu'entre ces deux plans. Rastier répartit les différentes composantes du plan de l'expression et du plan du contenu comme suit :

Composantes du signifié	Composantes du signifiant
Thématique	Médiatique
Dialectique	Rythmique
Dialogique	Prosodique tonale
Tactique	Distributionnelle

Les propositions de Rastier donnent une traduction très concrète du pouvoir de coercition du genre et de sa manifestation textuelle : un genre particulier spécifiera telle ou telle composante et privilégiera la mise en relation de telle ou telle composante. Par exemple, avec ces éléments on décrira sans mal ce qui donne par exemple aux haïkus leur aspect générique. L'elliptique *haïku* se définit en effet comme la rencontre entre une organisation spatiale particulière des signes verbaux : on aura toujours deux vers de cinq syllabes entourant un vers de sept, et des thématiques obligatoires : il doit nécessairement contenir un mot topique de saison<sup>3</sup>.

En quelque sorte, cette approche sémiotique répond à la mise en garde et à l'exclusion pratiquée par le DRTL 1<sup>4</sup> : le genre n'est pas

<sup>1</sup> François RASTIER (2001), cité par Loiseau, *op. cit.*, p. 97.

<sup>2</sup> Louis HEBERT, *L'analyse des textes littéraires: une méthodologie*, version numéro 7.0, p. 23, site SIGNO SEMIO <http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyse-litteraire.pdf>, consulté le 16/07/2013.

<sup>3</sup> Dans les termes de François RASTIER, « Eléments de théorie des genres », *Texto*, (2001).

<sup>4</sup> Algiras Julien GREIMAS & Joseph COURTRES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

simplement un ensemble de normes sociolectales extérieures au texte, coupables de relativisme culturel, mais aussi une forme intrinsèquement textuelle, une instance de systématisation qui se manifeste par la mise en forme du texte, au cœur de la textualité et de ses composantes. Il y a bien, pour partie, autonomisation du genre, mais pas fermeture totale du texte sur lui-même : si le genre se donne tout entier dans sa manifestation textuelle, reste qu'on peut difficilement faire l'économie d'une tradition discursive pour accorder à cette forme le statut de genre, tradition qui semble ne devoir se livrer que dans la comparaison synchronique et/ou diachronique. Du point de vue de l'interprétation tout autant que du point de vue de la production se pose le problème de la reconnaissance de la forme générique. S'il n'y a pas d'identification au sein du texte d'un horizon générique, distinct de la réalisation textuelle, il devient logiquement impossible de mesurer la généricité du texte. Ou bien, il faudrait escompter que chaque texte invente son genre. La chose n'est pas impossible, comme l'atteste dans l'histoire des genres médiévaux le singulier *Aucassin et Nicolette*, seul et précieux représentant du genre *chante-fable*. Mais c'est un cas limite, qui porte la notion de genre à son point critique. Dans tous les autres cas, seul le travail de comparaison avec d'autres textes permet d'accéder à une forme de généricité et, par retour au texte, de mesurer ce qui relève du générique et ce qui s'en démarque.

Il semble, ici, qu'il manque un élément pour échapper à la contradiction et penser à la fois le genre comme autonomie, qui règle le rapport entre composantes, et la reconnaissance du genre dans le texte comme horizon. À côté du genre, Rastier fait place au style, et l'on se dit que le genre peut alors faire office d'horizon générique sur lequel le style signalerait sa présence textuelle. Le genre étant défini comme une interaction sociolectale entre composantes, le style n'est appréhendé que comme interaction idiolectale. Relativement au style, une précision s'impose donc pour échapper à ce que l'on pourrait percevoir comme un simple déplacement de l'aporie évoquée. Si le style est simplement défini comme interaction idiolectale entre composantes, l'horizon générique paraît s'effacer pour laisser flotter le style dans un vide prescriptif. Il conviendrait, pour éviter l'amorce de contradiction, d'ajouter que l'interaction idiolectale du style, entre composantes sémantiques, s'accorde nécessairement avec l'interaction préalablement imposée par le caractère générique de l'œuvre.

#### **4. Types textuels, types discursifs et praxis énonciative**

L'analyse que Jacques Fontanille propose du genre, en l'appliquant au *Feuillets d'Hypnos* de René Char va également dans

ce sens, en grande partie, mais en accomplissant un pas de plus en direction de l'autonomie, en raison de sa conception de l'immanence et de la générativité. On retrouve l'idée centrale que le genre consiste en l'articulation contrainte du plan de l'expression et du plan du contenu. Les types textuels correspondent aux constantes du plan de l'expression et leur *cohésion* tient à l'agencement des parties entre elles et à l'intérieur d'un tout, alors que les types discursifs relèvent du plan du contenu, et sont caractérisés par leur *cohérence* ». La *congruence* assure la superposition des types textuels et des types discursifs. Dans ce cadre :

« le genre régule de manière globale et constante la rencontre entre un type textuel et un type discursif. Que cette régulation soit traditionnelle, (d'usage) ou conventionnelle (par décret), la *congruence* proposée n'est plus singulière et individuelle, mais collective et régulière »<sup>1</sup>

Jusqu'à présent les deux approches sont tout à fait comparables, hormis les différences terminologiques. Mais là où Rastier laisse le champ libre à la mise en forme du genre, en précisant néanmoins le lieu et la modalité d'action de celui-ci (l'interaction des composantes textuelles) Fontanille propose un niveau d'articulation spécifique du genre, qui passe par une classification des types textuels puis des types discursifs possibles. Les types textuels sont articulés par deux oppositions : long vs bref et ouvert vs fermé qui par combinaison produisent quatre types (*récurtivité, déploiement, fragmentation, concentration*). La typologie des types discursifs prend en compte d'une part les modalités de l'énonciation, telles qu'articulées par Fontanille et Zilberberg<sup>2</sup> (assumer, vouloir, etc.), qui associées deux à deux dessinent des actes de langage types (inciter, habiliter, réaliser) et d'autre part les types de valeurs (*exclusives, participatives, discrètes, diffuses*).

Par rapport à l'approche sémantique, Fontanille réduit ainsi les lieux d'exercice du genre à la composante distributionnelle, pour le plan de l'expression, et à la composante énonciative et axiologique (dialogique) pour le plan du contenu mais en prévoyant dans chacun des deux plans les articulations destinées à saturer toutes les occurrences envisageables. Autrement dit, dans une logique générative immanentiste, l'action du genre, articulation des deux plans du langage comprise, est versée au compte de la théorie plutôt que visée à partir du texte.

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 162.

<sup>2</sup> Dans *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998, chapitre « Modalité », repris dans *Sémiotique et littérature*, chap. « Passions et modalités ».

Néanmoins, une extériorité demeure, une perméabilité avec la culture. La « forme d'une théorie des genres » écrit Fontanille, ne peut pas « être celle d'une combinatoire ou d'un système, puisque chaque combinaison de critère entraîne, pour chacun d'eux, un remaniement et un changement de valeur »<sup>1</sup>, et « elle ne peut non plus être strictement diachronique, puisque les réaménagements concernent des catégories générales et constantes, et que chaque genre est en permanence reconnaissable à son schéma panchronique »<sup>2</sup>. Pour répondre de cette permanence et de ces changements, est proposée la notion de « praxis énonciative »<sup>3</sup>, qui paraît résoudre ou en tout cas prendre en compte le problème de la reconnaissance des formes génériques pointé précédemment. En tant qu'elle gère l'actualisation des virtualités du système, la convocation des formes figées par l'usage et l'invention des formes nouvelles la praxis détermine les relations envisageables entre le texte et son horizon générique. Darwinisme d'époque mis à part, il faut remarquer que la praxis énonciative reprend, mais en proposant ses articulations spécifiques, les théories de Brunetière sur l'évolution des genres. Ainsi cette définition du genre ressemble fort à ce que cherche à décrire la praxis, au moins relativement à son objet :

« En littérature comme en art - après l'influence de l'individu -, la grande action qui opère, c'est celle des œuvres sur les œuvres. Ou nous voulons rivaliser, dans leur genre, avec ceux qui nous ont précédés ; et voilà comment se perpétuent les procédés, comment se fondent les écoles, comment s'imposent les traditions : ou nous prétendons faire autrement qu'ils ont fait ; et voilà comment l'évolution s'oppose à la tradition, comment les écoles se renouvellent, et comment les procédés se transforment »<sup>4</sup>

Mais si l'approche de Brunetière a le grand mérite de vouloir expliquer « la littérature par la littérature »<sup>5</sup>, en recourant à une intertextualité diachronique et synchronique, la question du lieu d'exercice de la praxis demeure dans l'approche sémiotique. Reste ouverte la question de sa localisation dans la générativité et de sa capacité à expliquer le mode d'existence textuel du genre.

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature*, p. 161.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>3</sup> Ce concept est apparu sous la plume de Greimas puis repris dans *Sémiotique des passions*, développé et exploité depuis par Denis Bertrand, et par Fontanille dans *Sémiotique du discours*, pp. 284-295.

<sup>4</sup> Ferdinand BRUNETIERE, dans *L'évolution des genres*, p. 263, cité par Antoine COMPAGNON dans ses *Cours. Douzième leçon : Genre, évolution, création*, site *Fabula*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre12.php> (consulté le 20/07/2013).

<sup>5</sup> Antoine COMPAGNON, *op. cit.*

## 5. Genre et média : des pratiques et des œuvres

Sans faire revue de l'ensemble des théories sémiotiques du genre, on peut s'arrêter sur une troisième proposition, représentative, comme les deux premières, d'une grande orientation de la sémiotique, et qui apportera les éléments complémentaires nécessaires à la construction d'un modèle sémiotique générique. Nous retenons des deux précédentes en premier lieu la définition du genre comme interaction entre les deux plans du langage (composantes du plan de l'expression et composantes du plan du contenu pour Rastier, types textuels et types discursifs pour Fontanille). En second lieu, la nécessité d'une latitude, d'un jeu possible entre l'horizon générique du texte et le texte lui-même pour établir une généricité.

Dans ses *Six propositions de sémiotique générale*<sup>1</sup> Sémir Badir va encore plus loin dans l'autonomie sémiotique du genre en apportant un changement de point de vue épistémologique. Il adopte une perspective résolument hjelmslevienne, où l'analyse du genre passe logiquement par son inscription dans une hiérarchie. Mais l'analyse qui va de la culture, en passant par les pratiques, jusqu'aux œuvres n'est pas une analyse continue mais une fragmentation : ce qui est forme au niveau supérieur, résultat de l'analyse, devient substance au niveau inférieur, à analyser, sans continuité hiérarchique. On doit alors distinguer deux niveaux de pertinence hiérarchisés, deux objets : celui des pratiques, au niveau 1 et celui des œuvres au niveau 2. Ce qui peut se représenter ainsi<sup>2</sup> :

---

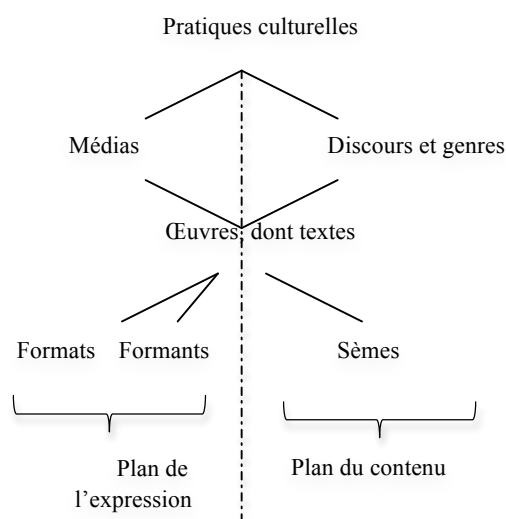
<sup>1</sup> Sémir BADIR, «Six propositions de sémiotique générale», *Actes Sémiotiques [En ligne]*, 2009

Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674>> (consulté le 28/07/2013).

<sup>2</sup> Dans *La culture comme objet, Semiotica*, Mouton De Gruyter 2014; 198: 271 – 289.



Fig. 2 : Fragmentation de l'analyse des pratiques et des œuvres (d'après S. Badir)



Les pratiques se scindent en médias (instrument, tel que la langue, média pur) pour le plan de l'expression et en genres pour le plan du contenu. Le genre détermine alors les types de contenus actualisables par les énoncés, les domaines sémantiques à mobiliser dans tel ou tel genre, et par conséquent la nature des impressions référentielles.

Les œuvres se distribuent également en plan de l'expression et plan du contenu. Mais si au contenu échoit classiquement l'analyse en sèmes, le plan de l'expression se dédouble en formats et en formants :

« Les formats sont des formes prégnantes, des agencements actualisables dans une œuvre. Ils recouvrent, en en étendant très largement la portée, tous les phénomènes qu'on a pu voir désignés, précédemment, sous la qualification de « suprasegmentaux ». La période, le paragraphe, le sonnet, le tableau graphique, la liste, le cadre, la case (de bande dessinée), le plan (cinématographique), la portée (musicale), l'agenda, la page (numérique), la une (de journal) sont des formats. Les formants et les sèmes sont les unités minimales résultant d'une analyse componentielle. »<sup>1</sup>

Le format se distingue du formant en ce qu'il est motivé : un rapport de ressemblance lie la forme d'un format à sa manifestation dans une œuvre. » Il ajoute que : « La forme d'un format, autrement

<sup>1</sup> Sémir BADIR, «Six propositions de sémiotique générale», *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2009.

dit, est un patron, un modèle à décalquer, un prototype, une macro. Sa définition est basée sur des valeurs positives, contrairement aux formants (et aux sèmes) dont les valeurs sont différenciatives et relationnelles ».

Cette approche se distingue d'abord des analyses précédentes par sa nature hiérarchique. Nul besoin de faire intervenir une instance particulière du point de vue de l'analyse, car la hiérarchie est déjà présente dans le modèle. L'autonomie du genre est totale, et soluble dans l'analyse. Ensuite parce qu'elle fait le départ entre deux niveaux d'analyses imbriqués dans une analyse fragmentée : le niveau des pratiques puis celui des œuvres. Enfin parce que plan d'expression et plan du contenu sont bien différenciés. On remarquera néanmoins que l'analyse laisse ouverte la porte à des interactions entre média et contenu au niveau des œuvres elles-mêmes, niveau où s'exprime le poids de la généricité avec la prise en compte novatrice des formats dans le plan de l'expression, à côté des formants.

## 6. Synthèse

De ces trois propositions, avant confrontation avec le corpus des albums d'enfance, on peut commencer à retenir et ordonner plusieurs éléments :

1. Le genre s'inscrit dans une analyse hiérarchisée, conformément au point de vue du texte (matière/forme/substance). Le genre en tant que hiérarchie est l'une des conditions pour penser une sémiotique littéraire particulière.
2. Le genre règle les rapports de solidarité entre signifiant et signifié (formats, formants & sèmes, ou type textuel & type discursif, ou composantes de l'expression & composantes du contenu.)
3. De 1) et 2) découle la définition du genre comme une hiérarchie des composantes impliquées. On passe ainsi d'un système hétéroarchique à un processus hiérarchique.
4. Toutes les composantes textuelles, du plan de l'expression et du plan du contenu sont susceptibles d'entrer dans la hiérarchie générique ; il n'y a donc pas lieu de ne retenir que la distribution ou la composante dialogique, mais de les accepter toutes par principe, quelles que soient la terminologie et les articulations adoptées.
5. La notion de praxis énonciative semble nécessaire à l'existence même du genre : sans présumer de sa nature, le jeu de la praxis est indispensable pour penser un horizon générique identifiable dans un texte (sinon l'occurrence vaudrait pour le type). La praxis énonciative doit trouver un mode d'existence pleinement textuel, et

doit être une manifestation textuelle ; mais le fait est qu'elle rompt en partie l'autonomie sémiotique du genre, car elle ouvre à la fois sur une relative diachronie et sur le sentiment épilinguistique.

On peut maintenant décrire la *généricité* des albums d'enfance comme une hiérarchisation des composantes textuelles, ce qui donnera lieu à la caractérisation d'un *arbre générique* des albums d'enfance. La réponse à la difficile question d'une praxis énonciative interne, textuelle, trouvera ensuite un début de réponse avec la première formulation du *gradient de généricité*, version dynamique de *l'arbre générique*.

## Chapitre 3

### La genericité des albums d'enfance

#### 1. Le socle générique

L'album est d'abord spécifique en raison de sa composante médiatique, qui le rend immédiatement reconnaissable. Un album tisse textes et images en accordant, la plupart du temps, un rôle prépondérant à l'image<sup>1</sup>. Le très beau *Macao et Cosmage* marque d'ailleurs en 1919 la naissance de l'album<sup>2</sup> parce qu'il accomplit une révolution médiatique, jusqu'alors impossible en raison des limites imposées par les techniques d'impressions : il exploite l'iconicité de l'image, qui sort ainsi d'un long cantonnement dans un rôle illustratif. Une composante médiatique nouvelle, propre à l'album, est créée, qui se laisse principalement résumer par le rapport texte/image, avec une forte présence de l'image impliquant très souvent une supériorité sur le texte, qui peut d'ailleurs aller jusqu'à l'effacement de ce dernier. Un album sans texte reste un album à part entière, peut-être même touche-t-il à l'essence de l'album, alors qu'un album sans image devra se contenter du statut de simple histoire.

Cette évolution semble incontournable et irréversible, notamment parce qu'elle colle parfaitement à la situation de lecture et d'interprétation. L'enfant ne sachant pas lire, c'est logiquement l'iconicité de l'image qui se trouve sollicitée, son pouvoir de dire le monde sans béquille verbale. L'image ouvre un accès en partie direct pour l'enfant au sens de l'histoire. Cette évolution traduit d'ailleurs un changement social profond puisqu'il implique l'idéal d'une autonomisation de l'enfant qui n'est plus uniquement réduit à deux oreilles mais se voit également doté d'une paire d'yeux et d'un esprit qui participe à la reconstruction de l'histoire. Le rôle accordé à

---

<sup>1</sup> Cette analyse a été présentée synthétiquement pour la première fois dans « L'art de la surprise et de la répétition dans la littérature d'enfance et de jeunesse », dans *Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes*, dirigé par J. ALONSO et E. BERTIN, revue *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, volume 38, n°2, Automne 2010, puis reprise et développée dans « Sémiotique textuelle du genre. La genericité des albums d'enfance », *Pratiques Théories et pratiques des genres*, D. ABLALI (dir.), n°157/158, juin 2013, pp. 91-104.

<sup>2</sup> Michel DEFOURNY, préface à l'édition de 2000 de *Macao et Cosmage* (cité par Sophie Van Der Linden, 2006, p. 11) : « Voici en effet une œuvre qui privilégie explicitement le visuel, annonçant, dès 1919, l'album contemporain pour enfants ».

l'image crée une interaction et un partage entre le lecteur adulte et l'enfant, et donc une relative co-construction du sens. Ce qui est d'autant plus vrai que l'image, si elle parle, n'est pas univoque et offre une plus ou moins large palette de points de fixation et d'interprétations. On peut aussi imaginer que l'accès iconique au sens produit une meilleure fixation de l'attention et une meilleure compréhension.

Ce socle médiatique incontournable, parfaitement adapté à la situation de lecture, va également avoir une incidence très forte sur toutes les autres composantes sémantiques : la distribution de l'expression et la disposition, l'enchaînement du contenu mais aussi la narration et le point de vue. Autrement dit c'est le rapport texte/image de l'album qui va déterminer en grande partie les ressorts textuels typiques des albums. C'est là que réside le noyau générique de l'album : dans la force de la composante médiatique dont les effets se font sentir de manière spectaculaire dans les différentes strates sémantiques du texte.

Le poids de l'image est tout d'abord associé à une distribution du plan de l'expression des albums : il y a toujours réduction des images à une image ou deux par page, la moitié d'une image lorsqu'il s'agit d'une page double, technique très souvent exploitée par les albums, deux images dans quelques cas peu fréquents, et très rarement plus. Le nombre réduit d'image par page est une nouvelle fois en harmonie avec le rôle dévolu à l'iconicité et permet à celui-ci de jouer à plein pour l'enfant qui observe, ce qu'interdirait la multiplication des images par page. L'image qui s'étale en pleine ou double page reste présente relativement longtemps, laissant à l'enfant le temps de la parcourir ; fonctionnant comme un bloc autonome, elle requiert moins de mémoire qu'une suite de vignettes. Elle réclame enfin moins d'inférences narratives puisqu'elle se donne à lire comme une petite totalité. L'album s'oppose en cela de manière très frappante à la profusion possible des vignettes dans une bande dessinée. La scansion des vignettes apparente plus la bande dessinée à un art du temps qu'à un art de l'espace, et c'est sans doute ce qui en rend la lecture si laborieuse à de jeunes enfants.

Jusqu'à présent, rien d'absolument surprenant. Ce qui l'est beaucoup plus, c'est la façon dont la disposition du plan de l'expression semble déterminer tout d'abord la disposition du plan du contenu, puis les composantes du récit et du point de vue. En règle générale la linéarité du texte, qui fait se succéder les mots, ne présume en rien de la disposition du contenu : une unité sémantique peut apparaître au début ou à la fin du texte sans que la linéarité y soit pour grand chose. Ainsi le roman policier privilégie-t-il souvent

l'exposé du crime en début de roman, la linéarité se mettant alors au service d'une reconstitution ou d'une rétrospection. La linéarité offre donc simplement des places à occuper dans la chaîne textuelle. Or dans le cas de l'album, la disposition du contenu dépend très précisément de la disposition du plan de l'expression.

Il faut expliquer ce point central et extrêmement productif dans le genre de l'album avec un exemple : *La piscine*<sup>1</sup>. Dans cet album, une souris invite un lapin rose à plonger dans la piscine, mais celui-ci refuse en prétextant la peur. La souris, sportive, se dirige vers le plongeur dans la partie gauche de la double page afin de montrer au lapin rose que ce n'est pas si difficile. Sur la double page suivante le lapin n'a toujours pas bougé du côté gauche de la piscine, d'où il fixe avec attention le plongeur dans la partie droite. La souris est dans l'air, elle vient de sauter et derrière elle se présente un gros chat gris en maillot de bain rétro, en train d'escalader l'échelle du plongeur. Vient ensuite le tour d'une énorme poule rouge, puis du renard, puis de l'ours, puis du mouton, jusqu'à l'éléphant qui rejoint par la voie des airs l'ensemble des autres animaux, en train de barboter dans l'eau. La piscine est pleine, le lapin se plaint alors qu'il ne peut plus plonger et sauve ainsi sa dignité de lapin. Dans cet exemple classique, la progression de l'histoire implique nécessairement une lecture narrative linéaire ; sans cette linéarité qui fait se succéder les doubles pages l'histoire perd tout son sens et toute sa saveur. L'augmentation de la taille des personnages, l'augmentation du nombre d'acteurs dans la piscine et par conséquent, au final, la diminution de la place dans la piscine seraient illisibles dans un autre ordre. Chaque contenu a besoin, pour être interprétable, d'apparaître page après page, au fil d'une linéarité sans faille. Sous cette progression linéaire du contenu, typique des albums, sont à l'œuvre une nouvelle fois la situation de lecture et d'interprétation et la composante médiatique : le lecteur regarde une page, un moment, avec l'enfant ; puis le changement de page intervient, produisant un changement de contenu, dont on suppose qu'il doit être suffisamment lié à la page précédente pour être interprété correctement par l'enfant. À la linéarité caractéristique de l'expression correspond terme à terme une linéarité du contenu tout aussi marquée, forme de l'expression et forme du contenu étant ici absolument indissociables.

Cette symétrie, qui peut apparaître de façon plus masquée dans certaines œuvres, constitue l'une des clés de la structure des albums exploitée par les trois grands modèles d'albums. Chaque modèle d'album va d'ailleurs apparaître comme une manière de répondre et de tenir compte au mieux de la linéarité de l'expression et du contenu,

---

<sup>1</sup> Audrey POUSSIER, *La Piscine*, Paris, Éd. L'école des loisirs, 2008.

en transformant la contrainte générique en un puissant ressort textuel. On voit donc se dessiner une hiérarchie des composantes constitutives du genre de l'album. Le socle repose sur la composante médiatique. (texte/image, supériorité de l'image). Cette composante agit d'abord sur la disposition du plan de l'expression (faible nombre d'image par page ou double page). Cette disposition se répercute ensuite sur le plan du contenu, qui colle à la linéarité de l'expression.

Fig. 3 : le socle générique des albums d'enfance

Médiatique > Distribution de l'expression > Tactique (disposition répétitive) du contenu
---

Il faudrait également prendre en compte la composante thématique, typique des albums. Christian Chelebourg et Francis Marcoin observent que le thème central des albums est tout simplement l'enfant. L'écriture de l'enfance se traduisant par la reconstruction romanesque de l'univers enfantin, la transposition héroïque, les blessures de l'affect propres aux enfants, l'anthropomorphisme ou l'adoption du style « roman de formation »<sup>1</sup>. À partir de ce tronc commun on peut considérer que l'arbre générique se ramifie en plusieurs branches correspondant aux composantes restantes : le récit et le point de vue, qui vont donner leur forme aux trois grands modèles d'albums.

## 2. Trois modèles pour les albums

Entre le socle générique et les œuvres particulières prennent place des modèles intermédiaires, qui s'offrent aux créateurs comme une grammaire de formes malléables. Les deux premiers modèles, qui informent un très grand nombre d'album, relèvent, comme *La piscine*, de la progression narrative. Mais l'on doit distinguer entre un modèle narratif classique, où la structure narrative prime sur la mise en forme verbale et iconique, et un modèle qui fonde véritablement sa dynamique narrative sur le pouvoir des images. Le premier modèle narratif est *onomasiologique* : il va du contenu narratif à sa mise en signe, alors que le second peut être considéré comme *sémasiologique*

---

<sup>1</sup> Nous ne développons pas ce point, central dans nombres d'étude (CHELEBOURG, MARCOIN, *La littérature de jeunesse*) pour ne pas alourdir le propos. Ajoutons que le thème peut interagir avec toutes les autres composantes mais qu'il est plus difficile d'établir une hiérarchie.

parce qu'il va des signes, à leur pouvoir expressif, au contenu. Le premier modèle sera dénommé simplement « Modèle du conte » et le second : « Modèle de la boule de neige ». Le troisième type d'album, également omniprésent, exploite les ressources du point de vue. Il est un maître de la rupture de perspective et des surprises, qui jouent sur des renversements, sur des retournements, des révélations, des tensions entre monde factuel et contrefactuel. Ce troisième modèle est baptisé « Modèle de la surprise ». Il faut insister sur le fait que les albums concrets puisent dans les différents modèles, et plus rarement dans un seul. On peut donc classer les albums, quand la hiérarchisation est possible, dans telle ou telle famille en fonction du modèle dominant, sachant que les autres ne sont jamais très loin.

### 2.1 Le modèle du Conte (dialectique onomasiologique)

Dans le modèle du conte, si l'image reste quantitativement prépondérante, l'histoire est néanmoins pensée à partir de la progression textuelle verbale. En d'autres termes, la progression de l'histoire ne doit rien à ce que l'image pourrait dire spécifiquement. En général l'image joue un rôle illustratif, soit en choisissant de représenter telle ou telle phase racontée par l'histoire, soit en représentant une phase qui n'est pas explicitement verbalisée mais que l'on peut reconstruire par inférence à partir du texte. La série des *T'choupi* exemplifie parfaitement ce modèle du conte dans sa version morale et édifiante. Il semble intéressant dans ce type de modèle, dont on a dit qu'il cantonnait l'image à un rôle d'illustration, d'analyser avec précision le niveau narratif pour indiquer quelles actions sont supportées par l'image et quelles informations sont délivrées par le texte. A titre d'exemple, dans *T'choupi se perd au supermarché*<sup>1</sup> la double page n°1 délivre les informations suivantes :

1. T'choupi aime bien monter sur le chariot du supermarché : information donnée par le texte, l'image est compatible avec le texte ;
2. T'choupi aime bien aller au supermarché avec sa maman (texte)
3. T'choupi est au supermarché avec sa maman (texte et image)
4. Sa maman demande à T'choupi s'il veut monter dans le chariot (texte)
5. T'choupi répond qu'il veut bien monter (texte, image compatible)
6. T'choupi finit de monter dans le chariot (image)
7. T'choupi est content (texte, image compatible)

---

<sup>1</sup>Thierry COURTIN, *T'choupi se perd au supermarché*, Paris, Nathan, 1999.



Les informations 1, 2, 3, 4, 5 et 7 sont délivrées par le texte alors que l'image se contente des propositions 3,6 et 7, l'information 6 étant la seule portée exclusivement par l'image.

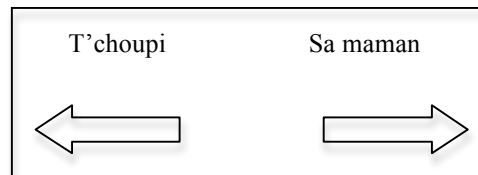
Dans ce rapport, à peu près constant dans toutes les doubles page, on ne peut que constater le rôle ancillaire de l'image par rapport au texte : celle-ci soit redouble le contenu textuel, soit représente avec ses moyens l'une des informations implicites dans le texte. Ce rôle secondaire ne rend pas pour autant l'image superficielle et on pourrait s'interroger sur ce rôle et ce pouvoir particuliers de l'image, largement exploité dans *T'choupi*, qui consiste fréquemment à figurer iconiquement, par la représentation d'un mouvement, ce qui est implicite dans le message verbal. Est ainsi créé, par le pouvoir de naturalisation de l'image un horizon d'attente extrêmement fort et une prévisibilité maximale au service de l'interprétation de l'enfant. Dans la cinquième double page de *Tchoupi se perd au supermarché*, on voit le dispositif suivant :

Texte (page de droite):

- Oh ! maman, tu as vu ! C'est les bonbons que je préfère, je vais chercher un paquet.

- Ne t'éloigne pas trop T'choupi !

Image (page de gauche) :



L'image anticipe l'action suivante : on sait par avance que dans la vignette suivante T'choupi et sa maman seront désespérément hors de vue l'un de l'autre et T'choupi perdu dans le supermarché !

Le cœur de ce type d'album demeure la narration, au demeurant très classique. L'analyse de plusieurs *T'choupi* montrerait qu'on retrouve toujours les mêmes classes d'acteur jouant les mêmes rôles : T'choupi, la tentation, les risques, les protecteurs/réparateurs et les mêmes séquences : transgression, déplacement puis réparation, consolation, et retour à l'espace d'origine. Au cœur de chacune des histoires il y a une perte, un manque, dus en général à une transgression perpétrée par T'choupi, suivis à la fin de l'album d'une

réparation ou d'une liquidation du manque. Et ce sont au fond toujours les mêmes valeurs qui sont mises en avant : la tension de l'enfant entre autonomie et dépendance. On se doute qu'un grand nombre d'album est construit sur le modèle narratif du conte et pourrait être analysé de la sorte. Retenons que le point déterminant dans ce modèle est l'aspect onomasiologique : il y a d'abord un récit que viennent ensuite mettre en scène les images. Elles peuvent être bel et bien présentes, le sens de l'album n'est pas construit en priorité à partir de leurs propriétés.

## **2.2 Le modèle de la boule de neige (dialectique sémasiologique)**

A l'inverse, les albums relevant du modèle de la boule de neige cessent de redécouvrir les vertus des images et de leur disposition particulière dans les albums. Comme dans l'exemple de *La piscine*, d'une page à l'autre les variations du plan de l'expression iconique impliquent des variations sur le plan du contenu, et plus précisément au niveau narratif. A chaque nouvelle page un élément supplémentaire apparaît, transformant l'album en une sorte de comptine jouant avec les charmes de la répétition. L'expression « boule de neige » traduit bien, nous semble-t-il ce mécanisme qui déroule et répète à l'envie une cellule narrative toute simple. Et la boule, souvent, s'accroît de page en page jusqu'au dénouement final. Les statistiques restent à faire, mais il semblerait que ce soit le modèle le plus largement répandu, ce qui se comprend bien car à il tient compte de la spécificité visuelle de l'album tout en pouvant faire fonds sur une grande productivité. Autrement dit, nous allons rencontrer des progressions narratives récurrentes car très tentantes à partir de la disposition linéaire des albums.

A partir du cadre général, plusieurs possibilités sont permises en fonction de ce qui varie et du type de variation. Trois sous modèles paraissent pouvoir incarner le modèle de la boule de neige : la déclinaison, l'intensification et la chaîne.

La déclinaison représente le cas le plus simple où, d'une page à l'autre, un seul élément iconique varie, entraînant une variation narrative minime. On trouvera par exemple un même rôle tenu par différents acteurs, ou un acteur qui s'obstine à appliquer un programme narratif à de multiples objets. Le cas célèbre *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*<sup>1</sup> décline une gamme à sa façon, sur le registre de l'enquête scatologique. La petite taupe cherche avec entêtement, de double page en double page, qui a

---

<sup>1</sup> Werner HOLZWARTH et Wolf ERLBRUCH, *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*, Paris, Milan, 1993.

osé lui « faire sur la tête » en première page. A chaque nouvelle image, l'interlocuteur change : pigeon, cheval, lièvre, chacun exhibant pour la taupe ce qu'il fait comme excrément, preuve de son innocence. Les variations aboutissent enfin à l'identification du coupable et à la terrible vengeance de la taupe. Citons pour exemple, dans le même registre *Et pourquoi*, de Michel Van Zeveren<sup>1</sup> (2007) où un imperturbable petit chaperon rouge vient à bout d'un grand loup gris à force de répéter un « Et pourquoi » qui conduit le loup au suicide. Pour rester en compagnie des loups, citons aussi *C'est moi le plus fort*<sup>2</sup> de Ramos, où la créature demande confirmation à chaque animal rencontré de son indéniable supériorité.

L'intensification exploite le même principe, mais en lui adjoignant une gradualité : l'une des dimensions événementielles est soumise à une intensité croissante (*de plus en plus de plus*) ou décroissante (*de plus en plus de moins* !). C'est par exemple une classe d'acteur remplissant un rôle identique qui peut être articulée ainsi, comme dans le cas de *La piscine*, où l'on va de la plus petite des créatures à la plus grosse. Le ressort narratif est à peu près identique dans *Nuit noire* de Dorothée de Monfreid<sup>3</sup> : Fantin, un petit garçon est perdu dans les bois la nuit, il a peur. Il entend du bruit, se cache et voit un loup qui s'approche et se réchauffe devant un feu de bois ; le loup est bientôt chassé par un tigre, qui sera chassé à son tour par un énorme crocodile. Heureusement, dans le creux de l'arbre vit un lapin, qui trouve un subterfuge pour quitter la forêt : se déguiser en une créature encore plus grande et plus effrayante que celles rencontrées auparavant.

Autre possibilité, la chaîne : ce cas de figure se rapproche de la déclinaison en lui conférant un tour plus dynamique, et parfois cyclique. La cellule narrative se maintient, mais les acteurs changent de rôle d'une page à l'autre : par exemple A demande à B, qui demande à C, etc. *Plouf* de Philippe Corentin<sup>4</sup> illustre bien cet effet de réaction en chaîne : un loup affamé croit voir la lune dans un puits, tombe dans le puits et découvre que ce n'était que le reflet de la lune. Page suivante, viennent trois un cochon, auquel le loup fait miroiter le beau fromage. « Hop, les cochons descendent dans le seau » et le loup remonte dans le même temps, sans pouvoir attraper les cochons. Les cochons abuseront à leur tour de trois petits lapin, auxquels on a fait miroiter l'existence de carottes au fond du puits. Enfin le loup, retombe dans le travers initial, attiré non plus par une fausse lune mais

---

<sup>1</sup> Michel VAN ZEVEREN *Et pourquoi*, Paris, L'école des loisirs, 2007.

<sup>2</sup> Mario RAMOS, *C'est moi le plus fort*, Paris, L'école des loisirs, 2001.

<sup>3</sup> Dorothée DE MONFREID, *Nuit noire*, Paris, L'école des loisirs, 2007.

<sup>4</sup> Philippe CORENTIN, *Plouf*, Paris, L'école des loisirs, 2007.

trois vrais petits lapin : il se penche, tombe, les lapins remontent et le loup se retrouve au fond du puits.

On peut clore provisoirement l'examen de ce modèle de la boule de neige par deux remarques : le plus souvent les trois variantes sont susceptibles d'interagir dans les albums, l'une prenant le relais de l'autre ou offrant la possibilité d'un dénouement surprenant, ou prévisible. Par exemple, dans *C'est moi le plus fort*, après déclinaison de la formule devant chaque animal, l'album se clôt par un saut relevant de l'intensification : le loup croise une sorte de faible petit crapaud tout vert, qui ose répondre que c'est sa maman, la plus forte. Et d'ailleurs elle est là, juste derrière lui, qui s'avère être un bébé dragon. L'album finit sur cette phrase emblématique de notre modèle : « Moi ? Moi..., je suis le petit gentil loup ».

Dernière remarque, ce modèle apparemment simple peut être l'occasion de formes narratives très inventives. Le modèle ne limite pas l'œuvre, il la nourrit. Dans la *Cependant...Le livre le plus court du monde*<sup>1</sup>, Paul Cox déploie une structure étonnante. Ce beau livre d'art, et néanmoins album efficace, se plie merveilleusement aux règles du genre que nous avons établies. L'ouvrage n'a ni début ni fin, mais une disposition linéaire incontournable car elle donne sens à l'album. En haut à gauche de chaque illustration figure un énigmatique « cependant », qui surplombe une illustration représentant une action, sans que l'on puisse établir clairement de lien entre le texte et l'image ni de lien, en dehors de la présence du « cependant », entre deux images. Une lecture plus attentive permet de découvrir que la lumière croît ou décroît régulièrement d'une illustration à l'autre, accomplissant un parcours allant de la lumière la plus forte à la nuit la plus noire. L'album invite le lecteur à accomplir le tour de la terre en arrêtant le temps et à découvrir ce que font les habitants de ces différents lieux au même moment. Autrement dit page après page varient : l'acteur qui fait l'action, l'action elle-même, l'espace et la lumière. Demeurent la représentation d'une action (aller sur la lune, se coucher, manger, etc), et la localisation temporelle, identifiée par le « Cependant » répété à chaque nouvelle page. Cette suspension du temps et ce parcours dans l'espace au fil de l'œuvre montre de manière assez exemplaire ce que peut être l'essence de l'album ou, dans un vocabulaire plus technique, sa généralité.

---

<sup>1</sup> Paul COX, *Cependant...Le livre le plus court du monde*, Seuil, 2002

### 2.3 Modèle de la surprise (dialogique)

Le *modèle de la surprise*, d'essence énonciative, avec ses variantes, est également très productif dans les publications actuelles, notamment parmi les œuvres les plus élaborées. Dans ce cas l'ensemble du texte est construit sur une manipulation du point de vue, capable de transformer le sens de tout ce qui a été raconté antérieurement. Là encore on doit distinguer trois voies destinées à susciter la surprise du lecteur d'album, qui jouent chacune sur un décalage particulier. Le premier cas relève de ce que l'on peut appeler une « surprise énonciative » lorsque c'est l'univers de référence de l'observateur qui domine, le décalage ne prenant sens que de ce point de vue de l'observateur. Le second cas se traduit par une rupture énonciative. L'univers de référence des acteurs et du narrateur de l'énoncé impose alors son point de vue à l'observateur. Enfin l'effet peut venir de « tensions énonciatives », lorsque le décalage de point de vue oppose des acteurs de l'énoncé lui-même, sans recours à l'observateur extérieur. Claude Ponti semble être un pratiquant convaincu et convaincant des deux premiers types ; il nous fournira donc la matière pour les illustrer et expliquer leur fonctionnement par l'exemple.

La *surprise énonciative* peut s'observer par exemple dans « Au fond du jardin » de Claude Ponti<sup>1</sup>. Ce texte appartient à un album intitulé *Dans la voiture. Au fond du jardin. Sur la branche*, mettant en scène trois courts scénarios où l'image joue un rôle décisif. La première double page nous dévoile le fond du jardin. Et ce matin, nous dit le texte en bas de page, « au fond du jardin, une souris cueille une fraise sauvage pour son amie » et « deux coccinelles se réveillent ». Au centre de l'image trône un melon, à gauche, au niveau du sol apparaissent les oreilles de la souris derrière deux fraises, alors que les deux coccinelles sont cachées dans les feuilles à droite. Deux papillons sont posés sur une branche. Dans l'image qui suit apparaît un oiseau qui semble vouloir se poser sur le melon, alors que souris, coccinelles et papillons poursuivent leur activité. Le moment de la surprise arrive avec l'image suivante : un court instant, enregistré par l'image, le melon prend vie, la fraise lancée par la souris de droite à une souris sur la droite lui fait un nez rouge, les coccinelles marquent les yeux, les papillons deux oreilles convenables et l'oiseau, qui a vaguement une tête de canari, dessine la chevelure.

Dans l'image suivante le temps a suivi son cours, le melon est redevenu un melon inanimé. En termes sémiotiques, on dirait que l'image central est un moment d'unité, où un ensemble de parties

---

<sup>1</sup> Claude PONTI, *Au fond du jardin*, Paris, L'école des loisirs, 2008.

hétérogènes s'assemblent tout à coup pour créer une nouvelle unité. Ce moment d'unité n'a de sens, au premier abord, que pour l'observateur extérieur, seul capable de saisir le moment de vie du melon. Il s'agit bien d'une surprise énonciative, où le point de vue de l'observateur donne sens à l'ensemble, les acteurs de l'énoncé étant a priori indifférents à ce court moment de grâce. Mais Ponti trouble un peu la donne en faisant dire au melon, en dernière page « le melon se demande quelle tête il aura demain matin » ! On bascule du point de vue de l'observateur à celui de l'un des acteurs de l'énoncé. Reste que les acteurs, s'ils peuvent y avoir accès, ne sont pas responsables collectivement du moment d'unité : la surprise est ancrée dans l'univers de référence du narrateur, partagé dans ce cas avec l'observateur.

*Max le crocodile*, de Yves Got<sup>1</sup>, fournit un autre exemple, peut-être plus classique et plus simple. Dans ce livre, le malheureux animal voit l'eau de la flaque qu'il convoitait absorbée par un soleil sans état d'âme et décide de se venger. Il guette donc le passage du soleil et décide le croquer au moment propice, c'est-à-dire à la fin de la journée. Lorsque Max avale enfin le coupable, l'observateur sait bien entendu que le soleil est simplement en train de disparaître à l'horizon, alors que le crocodile pense s'être vengé, jusqu'au lendemain matin !

La rupture énonciative agit différemment car, contrairement au premier sous modèle, le narrateur se joue le plus longtemps possible de l'observateur, jusqu'à la surprise et la révélation de la supercherie. Le point de vue factuel, où les choses peuvent être décrites comme vraies, appartient alors aux acteurs de l'énoncé et au narrateur. Tromboline et Foulbazar sont, dans ce registre, deux poussins toujours très surprenants. Par exemple dans *Le chat et le chien*<sup>2</sup>, on voit Tromboline s'amuser avec un chien, puis Foulbazar faire de même avec un chat, puis le chat et le chien qui jouent de conserve, sans jamais voir les quatre acteurs ensemble. A ce stade, l'observateur peut avoir quelques doutes légitimes sur ce qu'on est en train de lui montrer, mais il reste tributaire de ce que vont dévoiler les acteurs. En dernière page le lecteur découvre avec stupeur les deux poussins en train de remiser leur déguisement, ce qui oblige à reconsidérer l'ensemble de ce qui vient d'être lu : il n'y avait pas quatre acteurs, mais deux acteurs, d'où l'impossibilité de voir Tromboline et Foulbazar jouer avec le chat et le chien. Ce type de manipulation est

---

<sup>1</sup> Yves GOT, *Max le crocodile*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>2</sup> Claude PONTI, *Tromboline et Foulbazar, Le chat et le chien*, L'école des loisirs, 2001.

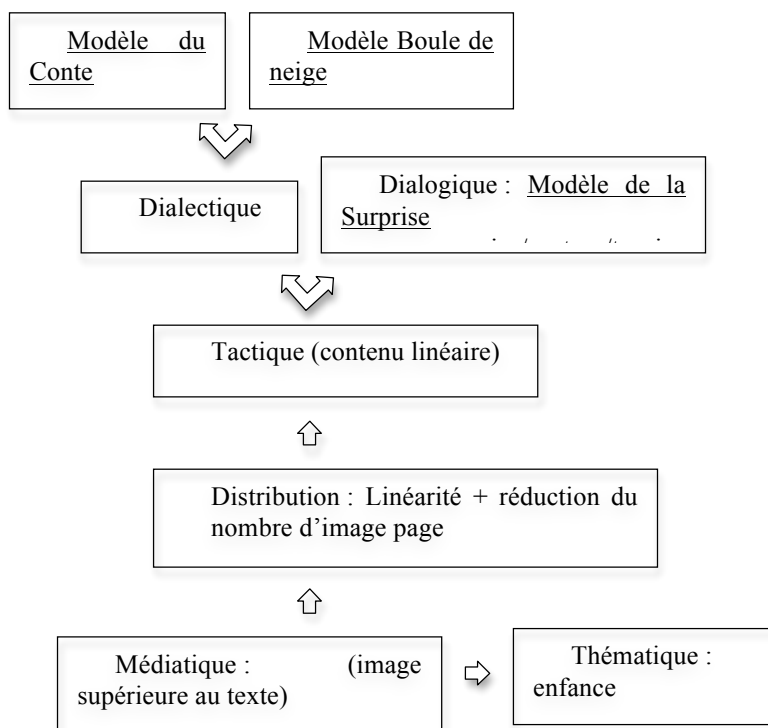
particulièrement habile ; il invite l'enfant observateur à adopter une position critique puisqu'il est amené à réfléchir au statut de ce qui vient de lui être lu et montré.

La tension énoncive est encore une façon de mettre en scène un décalage. *Loulou*, de Solotareff (2001) en est un exemple typique. Un loup orphelin et un lapin solitaire deviennent amis. le lapin apprendra au loup à pêcher pour se nourrir, tandis que le loup enseignera au lapin l'art de courir aussi vite qu'un loup. La rupture advient lorsqu'ils jouent à faire peur, « PEUR-DU-LOUP » étant beaucoup plus efficace que « PEUR-DU-LAPIN » ! Une tension prend corps entre le monde possible du loup et le monde possible du lapin. L'univers réunissant le loup et le lapin devient contrefactuel, à la fois du point de vue de chacun des acteurs loup et lapin et du point de vue de l'observateur. La surprise est interne : elle appartient aux acteurs de l'énoncé. Le lapin est surpris du comportement du loup, de l'efficacité de la « PEUR-DU-LOUP », et de la nature qui reprend ses droits, alors qu'il y a plutôt, du point de vue de l'observateur une attente. Le lecteur sait que même dans un album lapin et loup font rarement bon ménage.

### **3. L'Arbre générique**

L'ensemble de ces déterminations successives dessine l'arbre générique des albums d'enfance, qui représente la hiérarchie entre composantes textuelles imposées par le genre de l'album d'enfance.

Fig. 4 : L'arbre générique des albums



#### 4. Des albums aux jeux vidéo, un exemple de l'incidence des propriétés génériques

Les albums d'enfance et les jeux vidéo éducatifs structurent en partie l'imaginaire des enfants de ce début de millénaire. Ils ne sont évidemment pas les seuls à alimenter l'appétit ludique et fictionnel des plus jeunes, mais tous les deux possèdent une image tout à fait respectable, et des lettres de noblesse qui les autorisent à passer sans honte les portes des écoles pour devenir supports d'apprentissage et d'interactions entre enseignants et élèves. Ce sont donc deux genres de l'enfance exploités par le discours pédagogique. Une brève comparaison de la généricité des jeux avec celle des albums d'enfance montrera une nouvelle fois l'imbrication profonde entre composante médiatique et l'ensemble des autres composantes. On verra d'ailleurs que la manière d'appréhender la généricité des jeux vidéo peut grever lourdement leur créativité, et qu'il est donc essentiel d'en tenir compte, avant tout transfert intermédiatique.



Les jeux n'étant pas, par définition, de simples textes, il est impossible de décrire directement les jeux vidéo éducatifs et plus largement les jeux pour enfants à partir des seules composantes sémantiques exploitées pour les albums. Il faut donc disposer de quelques éléments d'analyse sémiotique, non pour construire une véritable théorie sémiotique des jeux vidéo pour enfants, mais pour appréhender ceux-ci dans leur spécificité et leur complexité évidente, avant de mesurer leur créativité à l'aune des albums d'enfance. La complexité des contraintes formelles risquant d'ailleurs d'être inversement proportionnelle aux possibilités de créativité. Réinventons brièvement, pour les besoins de l'analyse et sans autres précautions, le game design.

On suppose tout d'abord, sans trop d'originalité, mais sans présumer pour autant de la contrainte générée, que la composante fondamentale est médiatique, puisque c'est à ce niveau que se joue ce qui fait qu'un jeu vidéo et un jeu vidéo, à savoir l'interactivité. A partir de cette composante initiale on peut tout d'abord en distinguer trois autres, plus ou moins liées à l'interactivité, et présentes dans tous les jeux vidéos : une histoire statique (N<sub>1</sub>), une diégèse interactive ludique (N<sub>2</sub>) et les actions de la souris (N<sub>3</sub>). A chacun de ces niveaux de pertinence, on peut faire correspondre ce que l'on propose d'appeler un *ressort phorique*, c'est-à-dire un élément pivot susceptible d'expliquer l'attractivité du jeu par sa capacité à créer des tensions internes.

Premier ressort, l'attraction du *Récit*, de l'immersion narrative, qui est associée à l'histoire statique et, lorsque la jonction se fait réellement, à sa composante dynamique. L'histoire statique est présente dans tous les jeux, comme un habillage narratif censée produire l'immersion. Dans *Justine et l'étoile verte*, par exemple, l'aventure débute classiquement par une animation et un commentaire en voix off, qui situe la quête à réaliser pendant le jeu dans un arrière plan presque mythologique. La quatrième de couverture de la jaquette du jeu résume ainsi cet arrière plan :

« Par une nuit très calme dans l'île de souris, une étoile éclate dans le ciel et se disperse en une poudre mystérieuse. Le matin venu, les souris sont prises d'une allergie et ne peuvent s'empêcher d'éternuer... Barnabé, le sage du village, se souvient alors d'une épidémie identique du temps de sa jeunesse et du remède pour l'éliminer. C'est une nouvelle mission pour notre intrépide Justine : sauver l'île de cette inquiétante maladie ! »<sup>1</sup>.

On ne peut s'empêcher de prendre note du décalage entre ce fond mythique, qui ancre l'histoire dans une profondeur spatiale et

---

<sup>1</sup> *Justine et l'étoile verte*, EMME Interactive, 2005.

temporelle, et l'étroitesse spatio-temporelle du lieux où se déroulera véritablement le jeu lui-même, comme si le discours initial devait en quelque sorte compenser la myopie naturelle du jeu. Le fond narratif se passe parfois de préambule mythifiant et joue alors sur une connaissance présumée de l'univers fictionnel mobilisé et sur sa redécouverte en cours de jeu. Ce sont alors les noms de lieux, les personnages et les épreuves à accomplir qui créent le débrayage narratif, comme dans *Dora l'exploratrice*. A l'inverse, l'ancrage dans un véritable récit s'impose lors de l'adaptation ludique d'un classique de la littérature, comme dans le très beau jeu *Enquête sur la terre avec Le Petit Prince*<sup>1</sup>, relativement à la hauteur des attentes suscitées par le livre lui-même. Dans tous les cas, on peut douter néanmoins des vertus intrinsèques de l'immersion narrative offerte par le support ludique, en raison de l'écart entre phase de jeu et récit.

Second attracteur, susceptible de créer des tensions et des détente dans le jeu, les mouvements de la souris et les actions permises par celle-ci, porteurs d'une dimension *passionnelle*. Cette dimension passionnelle vient de l'implication du corps, de la tension inscrite dans les gestes à accomplir, et ce généralement dans des temps limités. La passion est une passion du geste, de sa précision, de sa justesse, du risque accompagnant son échec ou du plaisir de réussir et de l'urgence éventuelle à le mener à bien. La grammaire des gestes dans les jeux étudiés est limitée aux gestes classiques de la souris (pointer et déplacer) et n'intègrent pas les nouveaux gestes technologiques analogiques créés par Apple, initialement pour le iPod et exploités par la Wii.

Enfin dernier ressort, qui marie en quelque sorte les deux précédents, l'interaction diégétique ludique, qui renvoie directement à ce que l'on peut appeler la *ludicité*, c'est-à-dire à la forme ludique mise en avant par le jeu. On peut légitimement convoquer en la matière la typologie proposée par R. Caillois<sup>2</sup>, très souvent mobilisée dans le domaine des jeux vidéo, qui distingue quatre formes de jeu : *l'ilinx*, ou la passion du vertige, *mimicry*, ou le plaisir du déguisement et de la mimesis, *agôn* qui traduit la lutte contre l'autre ou contre soi, avec les plaisirs associés de la victoire et la peur de la défaite, et enfin *alea*, qui joue avec le destin et sa forme rationnelle, le hasard. *Mimicry* serait à l'œuvre lorsque les actions ponctuelles de jeux s'inscrivent naturellement dans la diégèse et permettent l'identification du joueur enfant à l'univers proposé par le jeu. *Ilinx*, le vertige de l'action pourrait accompagner l'interaction réussie entre les gestes permis par la souris et l'ancrage diégétique, offrant ainsi une

---

<sup>1</sup> Enquête sur la terre avec Le Petit Prince, Gallimard, 2008.

<sup>2</sup> Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes*, Paris Gallimard, 1958

autre forme d'identification convoquant beaucoup plus le corps que l'imaginaire. *Agôn*, forme de jeu très largement représentée dans tous les jeux, et de manière presque exclusive si l'on s'en tient aux interactions ludiques les plus facilement identifiables, caractérise toutes les épreuves cognitives qui alimentent l'interface ludique, l'enfant se mettant lui-même au défi de réussir telle ou telle épreuve.

A ces trois niveaux de pertinence, il faut ajouter deux autres:

- un niveau  $N_0$  correspondant à l'univers de référence du conte, dans lequel  $N_1$  puisera en partie son inspiration ;
- et  $N_4$ , univers de référence de l'enfance, toujours à l'horizon de  $N_2$  et des tâches ludiques proposées aux enfants joueurs.

Chacun de ces niveaux ne peut être réellement séparé des autres ni dans l'analyse, ni dans le fonctionnement et la conception des jeux. Toute la difficulté des jeux tient, en effet, dans l'architecture complexe qui doit relier les différents niveaux de pertinence évoqués.<sup>1</sup>

La comparaison des jeux pour enfants avec les albums permet de repérer assez aisément ce qui peut faire défaut aux jeux, mais aussi ce qui pourrait constituer leur atout. La force des albums vient de leur capacité à prendre forme comme totalité, notamment pour les albums qui exploitent les modèles sémasiologique ou dialogique. L'intensification du modèle sémasiologique et les surprises du modèle dialogique motivent l'ensemble des éléments du texte, qui ne fait alors sens qu'en tant que totalité, perceptible au fil de la lecture. S'il peut y avoir des développements parallèles, des effets de sens annexes que les enfants perçoivent, le piment textuel essentiel demeure dans l'effet de sens global. On comprend mieux dès lors la faiblesse éventuelle des jeux vidéos ludo-éducatifs : ceux-ci semblent fonctionner avant tout sur la dimension paradigmatique et échouent à fonder une véritable syntagmatique. Là où les albums créent une syntagmatique forte, les unités ne prenant sens qu'au regard d'une distribution et d'une dialectique très contraignante mais très productive, les jeux ont constamment l'obligation à tout moment de leur déroulement d'assurer la connexion paradigmatique entre les différents niveaux de pertinence. Dans l'ensemble du corpus analysé, on ne peut que déplorer le décrochage important entre les actions de la

---

<sup>1</sup> Deux exemples de ces difficultés sont donnés dans N. COUEGNAS, « Surprise du sens ou passions de souris : de l'album d'enfance aux jeux vidéo éducatif », *Les jeux vidéo, au croisement du social, de l'art et de la culture, Questions de communications*, Sebastien GENVO (ed.)2010.

souris et la cohérence diégétique, chaque phase de jeu proprement dite (N<sub>2</sub>) fonctionnant de manière autonome, sans grand rapport avec un mouvement d'ensemble.

Mais si la contrainte et la complexité paradigmatique pèsent d'un poids réel, il ne nous semble pas pour autant que toute syntagmatique, éventuellement inspirée des albums pour enfant, soit impossible. Rien ne s'oppose en réalité, dans les jeux pour enfants, à des effets de surprise ou d'intensification. Mais ces deux modèles découlent directement de la contrainte médiatique des albums et l'on peut donc s'interroger sur les effets de globalisation possible au sein même des jeux. Une réponse réside certainement dans les potentialités du concept de *flow* (Etat Psychologique Optimal), ou sensation d'être hyper concentré sur l'épreuve, déjà perceptible dans certains des jeux analysés. Dans *Justine et l'étoile verte*, dont la difficulté apparaît comme particulièrement élevée pour la limite d'âge inférieure de trois ans, une connexion dynamique et plus simplement paradigmatique s'opère parfois entre les actions de la souris et l'univers diégétique de Justine. Cette connexion a lieu lorsque précisément la difficulté de l'action diégétique (N<sub>2</sub>) est servie par une difficulté du geste (N<sub>3</sub>), ce qui est le cas de la majorité des épreuves proposées dans le jeu. Le *flow* inventerait de la sorte une syntagmatique propre à la généralité des jeux, où la composante médiatique joue à plein.

## Chapitre 4.

### Le gradient de généricité

#### 1. De l'arbre générique au gradient de généricité<sup>1</sup>

##### 1.1 Les degrés de la généricité

Il fait envisager à présent l'autre versant de la généricité et les implications théoriques d'une mise en perspective de la singularité à partir de la généricité. Et poursuivre ainsi, un peu plus loin, la hiérarchisation entreprise à l'aide de la généricité.

Jusqu'à présent, dans la hiérarchie, le *socle générique*, ou plus exactement médiatico-générique, sélectionne et spécifie les composantes textuelles du plan de l'expression et du plan du contenu définitoires du genre. Puis les *modèles génériques* vont ensuite développer, mettre en scène le socle, en exploitant les composantes textuelles qui n'ont éventuellement pas encore été utilisées, et se scinder en sous-modèles, qui sont des variantes qui systématisent les possibilités logiques offertes par les modèles. Intervient ensuite une syntaxe canonique, qui enregistre une prédisposition des modèles à s'enchaîner selon un certain ordre, dans des sous-corpus particuliers plus ou moins étendus. Le style s'approprie l'ensemble des contraintes précédentes, en les suivant, en les transformant, en les complétant, en s'en démarquant localement ou massivement, comme un double négatif. Le style peut être le fait de l'instance auctoriale ou de l'instance éditoriale. La singularité de l'œuvre, enfin, reste à caractériser, dans la mesure du possible, à partir du style, mais en tentant de s'approcher de la singularité de l'occurrence textuelle à analyser.

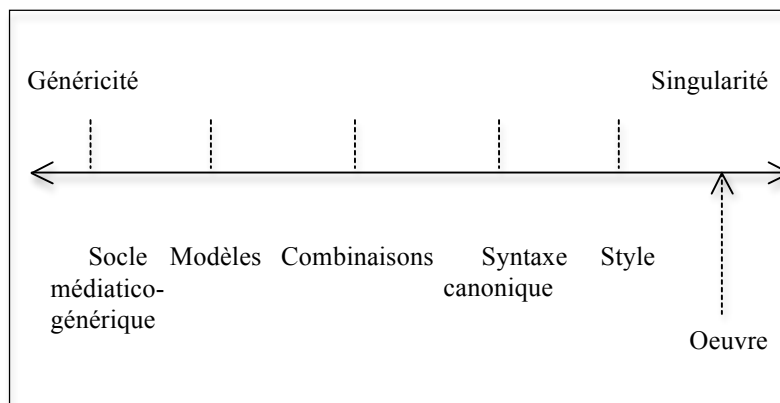
Cette représentation hiérarchique menée à son terme, on peut passer à une présentation plus dynamique, que nous dénommons *gradient de généricité*. Celui-ci permet de représenter non plus

---

<sup>1</sup> Nous avons utilisé le gradient de généricité pour la première fois dans « Sémiotique textuelle du genre. La généricité des albums d'enfance », *Pratiques. Théories et pratiques des genres*, D. ABLALI (dir.), n°157/158, juin 2013, pp. 91-104 (Actes de la journée d'étude Conscila 2012, « Théorie des genres en confrontation »).

simplement l'analyse hiérarchisée mais la tension, la *visée singularisante*<sup>1</sup> qui s'exerce au sein d'un *horizon générique*.

Fig. 5 : le gradient de généricité



Socle médiatico-générique : le média rencontre le genre ; dans le genre, sont déterminées les composantes sémantiques immédiatement compatibles avec le média. Ainsi dans les albums, la composante médiatique qui voit l'image prendre le pas sur le texte déterminera une organisation du plan de l'expression (une image par page) et une progression particulière du plan du contenu (linéarité avec intensification ou diminution). C'est à ce stade qu'intervient le mécanisme le plus étonnant de la pression générique car la pure différentialité du sens semble s'effacer pour laisser libre cours à une part de motivation médiatique, créatrice de la dynamique du gradient.

Modèles génériques : à partir du socle, le jeu sur l'ensemble des composantes textuelles aboutit à la création de modèles génériques, grammaire fondamentale de toutes les œuvres s'inscrivant dans cette famille générique. On peut prévoir, à partir du socle, des œuvres possibles mais pas les modèles effectivement retenus par la praxis, dont on peut simplement mesurer la dette et la conformité par rapport au socle générique. L'analyse sémiotique se sépare donc ici, sur cette variation du point de vue, en partie de l'analyse littéraire générique. Pour les albums, les modèles sont au nombre de trois : deux modèles qui exploitent la dynamique générique (*la boule de neige* et *la*

<sup>1</sup> Le gradient est de nous mais l'expression, pertinente et fort utile, a été proposée par François LAURENT dans *Des prescriptions génériques et médiatiques au style médiéval*, Limoges, Lambert & Lucas, à paraître en 2014.

*surprise*) et un modèle qui se distingue par ce qu'on pourrait caractériser par un conservatisme générique, *le conte* qui refuse l'apport générique du socle. Tous les modèles, dès lors qu'ils intègrent la composante textuelle narrative (dialectique), s'offrent comme syntagmatique.

Variétés de modèles : à l'intérieur de chaque modèle, l'analyse est poursuivie. Et l'on s'efforcera une nouvelle fois de mesurer l'écart entre les possibilités et ce qu'a retenu pour le moment la praxis. La *boule de neige* se décline en trois possibilités : *déclinaison*, *intensification* et *chaîne*, la *surprise en surprise énonciative*, en *rupture énonciative* et en *tension énoncive*.

Combinatoire : les modèles sont susceptibles de s'enchaîner selon des ordres particuliers. On retrouve par exemple très souvent dans les albums l'enchaînement Contes/Boules de neige/Surprise, en raison semble-t-il des potentialités aspectuelles de chacun des modèles. Nul besoin de commenter longuement la propension inchoative du conte, et le débrayage fondateur qu'accompli son « il était une fois ». L'itérativité de la boule de neige se fait naturellement durativité, et déploiement/répétition d'un motif narratif qui prend le temps de se déployer dans les albums. Enfin la surprise, qui produit un trait intensif et une recatégorisation de ce qui vient d'être lu, joue logiquement le rôle de chute, et fait donc office de trait terminatif. Cette syntaxe canonique n'est qu'un cas particulier d'une combinatoire plus vaste, qui correspond à l'ensemble des combinaisons possibles entre les modèles. Entre ici à la fois une part de détermination due à la pression générique, lorsque la syntaxe retenue suit un ordre dicté en partie par les modèles eux-mêmes, et une part de latitude, lorsque l'enchaînement impose sa propre logique singularisante.

Style : en toute logique, le style doit poursuivre l'analyse de la combinatoire à son propre niveau. Se fait jour ici la principale difficulté, et en même temps tout l'intérêt de la présentation sous forme de gradient : la nécessaire prise en compte de la double orientation du gradient, vers le pôle de la généricité et vers le pôle de la singularité. Le chemin qui va générique au singulier, du genre au style et aux œuvres, se déploie sur un axe où la force prescriptive s'exerce de manière graduelle, passant successivement du plus contraignant à la plus grande latitude. D'un degré à l'autre, du socle générique à l'œuvre singulière, le poids de la contrainte générique se fait moindre alors que parallèlement les possibilités de singularisation offertes à l'auteur – proportionnelles à l'étendue des choix possibles – s'accroissent. Du genre aux œuvres le poids de la généricité décroît donc jusqu'à paraître s'effacer en partie devant l'invention du style et

des œuvres. Mais la généricité ne disparaît jamais totalement ; elle reste, en synchronie, l'horizon sur lequel l'œuvre se détache. L'interaction idiolectale entre composantes textuelles consiste nécessairement pour partie en une appropriation de l'interaction sociolectale sélectionnée préalablement par l'appartenance à un genre particulier. Reste alors à montrer par une analyse stylistique, en quoi consiste le jeu qui s'offre à l'auteur, ses latitudes et ses contraintes dans l'interaction idiolectale des composantes textuelles. Ce serait là sans doute, le fin mot d'une réflexion sémiotique sur le genre car :

« de même que les normes sociales constituent le fond qui permet de comprendre les actions individuelles, l'étude du genre revêt son plus grand intérêt quand elle permet de percevoir la singularité des textes »<sup>1</sup>.

Œuvre : enfin La notion d'*œuvre*, dans le gradient ne préjuge pas d'une qualité particulière que pourrait atteindre une production, textuelle ou autre. Le terme n'est employé que dans le sens très général de production discursive singulière. Il faut insister sur le fait que par commodité, et par habitude l'œuvre apparaît à la droite du gradient, après le style. Mais ce n'est là qu'une possibilité, représentative de l'esthétique moderne et contemporaine. Le curseur de la manifestation peut se déplacer sur le gradient de généricité et s'arrêter là où l'esthétique suivie l'exige : il est possible par exemple pour une œuvre de manifester presque directement les variantes du socle générique, et de valoir au moyen-âge pour œuvre esthétique au plein sens du terme<sup>2</sup>, ou de représenter le *énième* livraison d'une série populaire au modèle générique éprouvé.

## 1.2 Précisions terminologiques et propositions

Les composantes textuelles exploitées par Rastier recoupent peu ou prou les niveaux pris en compte par le parcours génératif de la signification, pour autant qu'une perspective interprétative puisse être comparable à une perspective générative. La composante thématique couvre les niveaux thématique et figuratif, sans les distinguer ; la dialectique correspond à la narrativité, mais avec un « moule narratif » descriptif et donc moins prédéterminé ; la dialogique prend en charge l'énonciation, en ajoutant à la description de l'énonciation représentée (« énoncée » pour reprendre le terme de Todorov) la modalisation ontique (Univers et Monde possible / factuel / contrefactuel). Seule la composante tactique (disposition régulière, itérative du contenu) ne semble pas avoir d'équivalent dans le parcours, ce qui s'explique par

---

<sup>1</sup> RASTIER François, « Eléments de théorie des genres », *Texte !* juin 2001 [en ligne]. Disponible sur : <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Elements.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html)>. (Consultée le 07 octobre 2013).

<sup>2</sup> François LAURENT, op. cit.



la non prise en compte de la textualité et de la linéarité dans l'approche générative du parcours. Les composantes du plan de l'expression ne sont, elles, pas abordées dans le dispositif génératif. Ceci étant, leur place est prévue dans *Arts et sciences du texte*, mais elles ne sont pas détaillées et, de fait, il est légitime d'hésiter sur le champ d'application de telle ou telle composante. On peut préférer dans le cadre d'une analyse littéraire la plus grande précision de la sémantique interprétative au niveau textuel – comme cela a été fait jusqu'à présent –, en convenant que certains de ses termes sont moins explicites que ceux construits par la tradition sémiotique greimassienne (narrativité et énonciation notamment).

Sont également disponibles les termes proposés par Sémir Badir<sup>1</sup>, qui détaillent les composantes du plan de l'expression, et propose pour l'ensemble des composantes un système d'interdéfinition reposant sur les deux critères suivants : intensif (qualification des valeurs) vs extensif (quantification des valeurs) et paradigmatique vs syntagmatique. Ce qui donne :

Fig. 6 : les composantes textuelles de l'expression et du contenu (d'après S. Badir)

	Paradigmatique	Syntagmatique
Intensive	<i>THEMATIQUE</i>	<i>DIALECTIQUE</i>
	<i>Morphologie</i>	<i>Distributionnelle</i>
Extensive	<i>DIALOGIQUE</i>	<i>TACTIQUE</i>
	<i>Médiatique</i>	<i>Rythmique</i>

RQ. En capitale : les composantes de l'Herméneutique (composantes du plan du contenu) ; en minuscule : les composantes de la Poétique (composantes du plan de l'expression).

L'inconvénient de cette terminologie est sa diffusion récente, et donc plus restreinte, mais elle a le grand avantage pour elle de

---

<sup>1</sup> Sémir BADIR, «Six propositions de sémiotique générale».

l'interdéfinition, et d'un traitement de l'expression qui est plus abouti.<sup>1</sup>

## 2. Médiatique de l'album d'enfance

L'ascendant de l'image sur le texte fonde le média « album d'enfance » et en fixe la condition principale. De cet ascendant découlent les trois autres composantes du plan de l'expression :

- La *morphologie* des albums : à savoir la réduction du nombre d'images par page et l'adoption fréquente de la double page, ainsi que la place du texte par rapport à la place prépondérante de l'image.
- La *distribution* : une page conditionne la suivante sur le plan de l'expression, dans la mesure où la modification d'une page à l'autre doit être minimale. Cette distribution se traduit au niveau du contenu par une composante dialectique spécifique : la progression narrative linéaire (type boule de neige).
- La *rythmique* : la plupart du temps, la même distribution se répète, créant un horizon d'attente « rythmique », et donc associable à une corrélation dialogique sur le plan du contenu.

Mais la composante médiatique ne se réduit pas tout à fait à la supériorité de l'image sur le texte<sup>2</sup>. Dans un sens certainement plus en adéquation avec ce que signifie le terme « média »<sup>3</sup>, il faut préciser comment les formats du média déterminent la pratique, physique, de lecture. Un exemple montrera l'heureuse complexité des albums et leur spécificité toute médiatique. Les vignettes extraites de *Anton est magicien*<sup>4</sup>, nous montre Anton en pleine initiation à la magie, et au prise avec le potentiel de la composante dialogique de la médiatique des albums. Il faut préciser que chaque vignette prend place sur une seule page. Anton a enfin un chapeau de magicien, un vrai, il essaye de faire disparaître un arbre, sans succès, il essaye donc sur un oiseau,

---

<sup>1</sup> Il s'ensuit quelques modifications par rapport aux premières analyses de la généralité concernant notamment les composantes dialectique et tactique : la progression thématique linéaire est d'abord décrite au niveau dialectique, puis sa gestion à un niveau plus large par la composante Tactique.

<sup>2</sup> Cette idée est développée dans « Le gradient de généralité », *Interpréter selon les genres*, D. ABLALI, S. BADIR et D. DUCARD (éds), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, à paraître en 2014.

<sup>3</sup> Pour BADIR, la médiatique « distingue des protocoles, liés à l'instrumentalisation d'une pratique sémiotique, et des mécanismes, liés à sa fonctionnalisation, selon que le média dans lequel se manifeste l'œuvre est un média-outil ou un média-machine », *Ibid.* . L'album est en ce sens un média-outil, comme tous les livres.

<sup>4</sup> Ole KÖNNECKE, *Anton est magicien*, Paris, L'école des loisirs, 2006.

plus petit. Tout l'album fonctionne sur ce principe. Après avoir eu l'impression d'avoir fait disparaître, par magie, un oiseau, qui s'est simplement envolé pendant qu'Aton fermait les yeux en agitant sa baguette, le jeune personnage poursuit son apprentissage de magicien. Il aura ainsi l'impression, sur le même principe, de faire disparaître son ami Lukas. D'abord enthousiaste, puis tout de même un peu ennuyé, il décide de le faire réapparaître et ... c'est un oiseau qui se pose près de lui pendant qu'il ferme les yeux : « mais ce n'est pas Lukas. Enfin...peut-être que si ». Il croise enfin un groupe de jeunes filles, accompagnées de Lukas, et à la recherche de l'oiseau. Et là, devant les filles Anton fait de la magie, on faisant apparaître, en toute connaissance de cause cette fois, l'oiseau caché sous son chapeau de magicien.

Il est tout à fait possible de convertir cette histoire en planches de bande dessinée, mais elle perdrait sans conteste une grande partie de son intérêt car la découverte par Anton de la disparition de l'oiseau, puis de son ami Lukas ne correspondrait pas à la tourne d'une nouvelle page. C'est là l'élément essentiel : le temps de la tourne correspond très exactement à la durée pendant laquelle Anton ferme les yeux. En quelques sortes, pendant ce temps suspendu il y a en partie coïncidence entre le point de vue de l'acteur et le point de vue de l'observateur, comme si l'observateur fermait lui aussi les yeux. Le principe fonctionnerait, bien sûr, sur une planche de bande dessinée, mais en mode mineur : la magie d'Anton y perdrait de son éclat et de sa surprise car la révélation dans la B.D. vient simplement après, alors que dans l'album elle vient littéralement « par dessus ». La nouvelle page, la nouvelle surface d'inscription est révélée, et vient recouvrir totalement l'ancienne surface. Nous touchons là le cœur de la composante médiatique de l'album, qui lui confère toute son originalité et toutes ses potentialités créatives : un album est un objet-écriture/lecture dont la principale caractéristique est le volume.

La tourne, qui n'est pas qu'un moyen de parcourir l'album mais le mode de construction formel du texte, va de paire avec la création d'une épaisseur, d'un volume. La première expérience de l'album est donc d'abord celle d'un volume où une surface vient en recouvrir une autre. A partir de cette propriété première, deux possibilités sont offertes au lecteur : le volume peut devenir une profondeur, qui met en perspective toutes les pages précédemment tournées, ou réclamer une épaisseur supplémentaire, une autre couche de papier, dans le but de clore l'album, de le refermer et de lui redonner sa forme initiale de pavé. Il faut ajouter à ces deux orientations la prise en compte de la surface de la page, pour obtenir les trois protocoles de lecture

inhérents à la composante médiatique, qui construisent ensemble le *volume textuel* :

*Médiatique* de l'album : la tourne et le volume textuel

1. Construction du volume comme profondeur (orientation rétrospective de la lecture), support du modèle de *la surprise*
2. Parcours de la surface de la page (support du conte)
3. L'attente du volume comme épaisseur (orientation prospective de la lecture), matière du modèle de *la boule de neige* et de l'attente associée.

L'ensemble des composantes décrivent les formats de l'album, c'est-à-dire la partie du plan de l'expression générique, que l'on retrouvera donc dans tous les albums, quels que soient leurs contenus. Ces formats<sup>1</sup>, non différentiels, découlent de la solidarité du genre avec un média, au niveau des pratiques. Alors qu'à l'inverse les formants, différentiels, correspondent aux grandeurs du plan de l'expression enregistrées par l'analyse syntagmatique et paradigmatique, indépendamment du média. La différence principale, et fondamentale pour notre propos, tient dans le fait que là où les formants n'entretiennent qu'un rapport de corrélation avec les fonctifs du plan contenu, les formats nouent un rapport de motivation avec le contenu ! C'est ce que le gradient de généricité enregistre essentiellement en premier lieu : les effets d'une relation motivée, de ressemblance, à différents niveaux, traduite par une suite de déterminations. La composante médiatique détermine alors le socle générique, qui détermine à son tour les modèles, qui déterminent les variétés, qui déterminent les combinaisons possibles, qui déterminent les appropriations stylistiques.

---

<sup>1</sup> On peut rappeler les éléments de définition du format : « le format se distingue du formant en ce qu'il est motivé : un rapport de ressemblance lie la forme d'un format à sa manifestation dans une œuvre. », « la forme d'un format, autrement dit, est un patron, un modèle à décalquer, un prototype, une macro. Sa définition est basée sur des valeurs positives, contrairement aux formants (et aux sèmes) dont les valeurs sont différenciatives et relationnelles », S. BADIR, Six propositions de sémiotique générale.

### 3. Des formats médiatiques aux contenus : l'exemple de la B.D.<sup>1</sup>

#### 3.1 Un socle médiatico-générique pour la B.D.

La comparaison avec le genre de la bande dessinée, relativement proche des albums d'enfance du point de vue du média, est tout à fait édifiante car elle permet de saisir l'équilibre subtil qui se noue entre média et genre. Cette comparaison montre qu'il n'y a pas simplement, dans nos deux cas, une corrélation à enregistrer entre un genre et son média, mais en quelque sorte une « médialité », une prédisposition du média envers un genre particulier. Ou encore, dit autrement, une détermination du genre par les formats médiatiques.

Le noyau générique de la bande dessinée est constitué d'une composante médiatique très particulière. Différents types de signifiants sont investis dans un support livresque d'une cinquantaine de pages, souvent de format A4, l'album, le tout potentialisant une pratique de feuilletage. Le genre des albums de bandes dessinées se caractérise par son aspect polysémiotique en vertu du fait que les signes engagés appartiennent à la fois au code visuel (dessins, typographie, cadrage, mise en page) et au code textuel (la langue). Groensteen<sup>2</sup>, théoricien de la bande dessinée reconnaît également la coprésence et la collaboration de ces deux matières de l'expression comme constitutives du genre. Il établit de surcroît la primauté de l'image sur l'écrit car, en plus d'occuper plus d'espace, l'essentiel de la production de sens s'effectue à travers elle. Ainsi, images et mots sont en interaction totale et cette spécificité du média influe sur le genre : le discours textuel et le discours iconographique s'articulent (en complémentarité, en dissonance, en redondance, etc.) par le truchement d'une séquence d'images fixes appelées vignettes dans lesquelles sont insérées des phylactères eux-mêmes mode d'insertion du texte.

Dans la constitution du socle générique de la bande dessinée, une autre composante du plan de l'expression est à prendre en compte : la composante distributionnelle. Dans la théorie élaborée par Groensteen, cette composante est primordiale et s'incarne à travers ce qu'il appelle la *spatio-topie*, code régissant les principes fondamentaux de la distribution spatiale et ayant pour fonction la

---

<sup>1</sup> Cette analyse de la bande dessinée provient en totalité d'un article écrit en collaboration avec Aurore FAMY, intitulé « L'interprétation générique. Ou comment le genre pèse sur l'œuvre », publié D. ABLALI, S. BADIR et D. DUCARD (éds), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2014.

<sup>2</sup> GROENSTEEN Thierry, *Le système de la bande dessinée*, Formes Sémiotiques, Paris, PUF, 1999.

description systématique de "l'être physique" de la bande dessinée. L'organisation du signifiant dans une bande dessinée jouit incontestablement d'une très grande spécificité : les unités sont distribuées en sections (vignettes) qui s'intègrent dans des syntagmes (strips), eux-mêmes distribués sur l'espace de la planche, les planches étant linéairement placées les unes à la suite des autres, sous l'égide de ce qu'on appelle le multcadre, dans l'espace de l'album. Ce mouvement d'inclusion, mis en œuvre par ces différentes unités baptisées "gigognes" chez Groensteen, et cette forte discrimination d'éléments du plan de l'expression font émerger la possibilité de ce que nous proposons de nommer des *élans tabulaires* au moment de la lecture.

La corrélation des deux composantes mentionnées, la première influençant la deuxième, constitue une sorte de pré-noyau « médiatico-distributionnel » qui place sous sa gouverne le reste du socle. Dans la perspective de ce pré-noyau, l'album peut se définir comme un « multcadre feuilleté », où l'organisation particulière du matériau livresque privilégie les relations *in absentia*, ce qui montre déjà l'influence des formats médiatiques sur le plan du contenu.

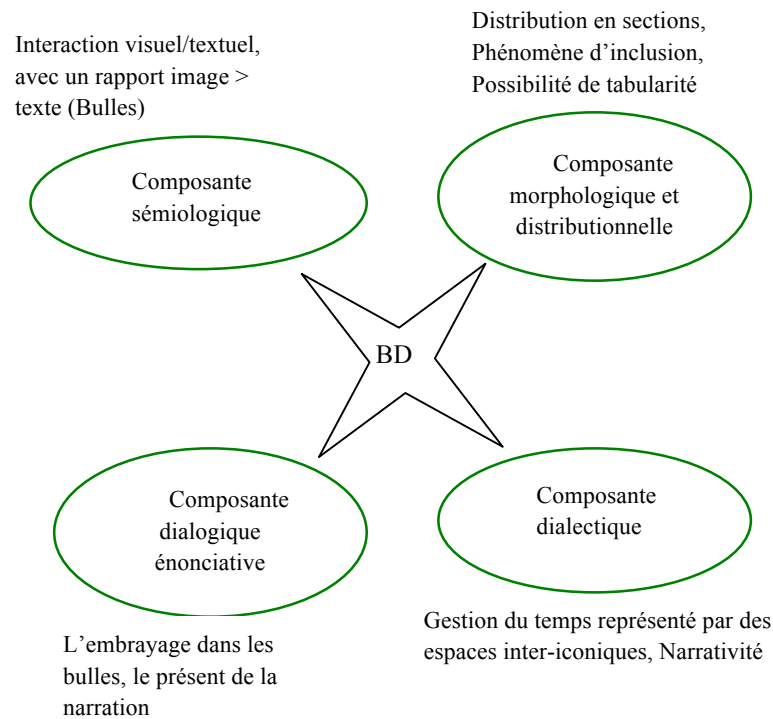
La composante dialectique (narrative), versant contenu, est tout aussi nécessaire à la définition du socle générique de la bande dessinée. En tant qu'elle rend compte des intervalles temporels dans le temps représenté, de la succession des états entre ces intervalles et de leur déroulement aspectuel, cette composante sémantique est naturellement légitime. La bande dessinée est en effet essentiellement un art séquentiel, servi par une suite d'images discrètes, discriminées par des espaces intericoniques, fondamentalement narratif. Ces espaces intericoniques, qui séparent et fédèrent les vignettes, sont en effet absolument capitaux dans la narration, car ils représentent quasi nécessairement un saut dans le temps, support des transformations narratives. L'intervalle temporel matérialisé par l'espace intericonique peut être fixe ou variable, ce qui crée de surcroît des variations de rythme dans la narration.

On distingue dans la composante dialogique d'une part ce qui relève de l'énonciation et d'autre part ce qui est du registre de la modalisation. La composante médiatique, qui instaure comme nous l'avons vu les phylactères en tant que mode d'insertion de l'écrit à l'intérieur de la vignette, induit une composante dialogique-énonciation particulière : la présence définitoire du genre des protagonistes animés et dotés de parole nous place d'emblée dans une situation de relations intersubjectives. Les phylactères, contenant des discours directs impliquent des dialogues, une énonciation embrayée des protagonistes, fermement ancrée dans un ici/maintenant dessiné.

La composante dialogique énonciative est déterminante pour la bande dessinée car elle inscrit l'histoire narrée dans un présent continu et embrayé. C'est là un facteur d'immersion essentiel du genre. L'embrayage constitutif du genre n'exclut pas néanmoins la possibilité de débrayages, dans le cadre de la fonction de régie<sup>1</sup>, responsable de la gestion de l'espace-temps narratif, rendant compte par le biais de récitatifs des analepses, prolepses ou autres ellipses de grande amplitude – la BD étant intrinsèquement elliptique.

Pour résumer, le socle générique de la bande dessinée s'élabore à partir de quatre composantes textuelles, pour une large part motivées par la composante médiatique qui, s'appariant à la composante distributionnelle, forme un pré-noyau qui influence les composantes dialectique et dialogique énonciative.

Fig. 7 : le socle générique de la bande dessinée.



<sup>1</sup>Thierry GROENSTEEN, *op. cit.*, section "Les fonctions du verbal" p.150.

### 3.2 Généricité de la B.D. : du socle aux modèles

A partir du socle élaboré dans la section précédente, et comme dans le cadre des albums d'enfance, il est possible de poursuivre en distinguant plusieurs variantes intermédiaires de ce socle. Les trois modèles que nous allons proposer sont fortement influencés par la composante distributionnelle, plus précisément par l'opposition /long vs bref/ voire /extensif vs intensif/. Cette typologie ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité : il ne s'agit ici que de montrer le déterminisme du média et des chemins de singularisation possible à partir du genre. Si les outils descriptifs sont précis, la terminologie adoptée pour dénommer les modèles a vocation à être pratique, et se veut donc relativement transparente et isotopique à son objet : on rencontrera ainsi successivement les modèles *Pop'up*, *Bulle de chewing-gum* et *Aventure*.

Le premier modèle de variante du socle générique de la bande dessinée envisageable est donc le "*modèle Pop'up*". La composante distributionnelle y accomplit son œuvre en organisant les signifiants dans une seule et unique vignette, induisant de ce fait la brièveté du modèle et donc son caractère saillant. La composante dialogique énonciative est ici également déterminante. On pourrait penser, assez logiquement, que ce type de modèle contrevient au principe de "solidarité iconique" postulé par Groensteen comme définitoire de la bande dessinée. Comment peut-il bien y avoir solidarité quand la part iconique se réduit à une seule image ? Tout simplement parce que l'image *pop up* de B.D. n'est pas un tableau, ni une double page d'album mais bel et bien le résultat de la *condensation* d'une narration virtuelle, supportée par une suite d'images elles-aussi virtuelles. Le *pop up* sélectionne dans cette suite une image, un moment particulièrement saillant qui, comme toute B.D., s'inscrit dans une narration au présent, définitoire du genre. Enfin, pour parachever la définition de modèle, on doit mobiliser une composante dialogique-modalisation qui découle de la condensation narrative. Il faut un effet, une pointe, un retournement, un détournement de la doxa. Pour *Le chat*, c'est bien sûr l'humour qui permet de condenser les tensions entre différents univers d'assomptions.

Le deuxième modèle est un modèle intermédiaire, plus étendu que le premier, qui a pour support la planche où le multcadre des vignettes, investit l'espace d'une page. Il se construit autour d'une progression narrative et de sa chute. Ce modèle reçoit l'appellation figurative de "*Modèle Bulle de chewing-gum*" : le mouvement de progression observé (d'action ou de jugement) "éclate" à la fin comme le fait, en général, la bulle de chewing-gum. Ce modèle se constitue à



partir de la composante distributionnelle en tant qu'elle organise les signifiants dans une séquence de vignettes disposées sur l'espace de la page, c'est-à-dire qu'elle informe le multicadre sur l'unité planche, attribuant des coordonnées spatiales spécifiques, le site, à chacune des vignettes.

La composante tactique est elle-aussi très utile pour décrire ce modèle puisque par définition, la chute intervient à la fin ! Sur le plan du contenu, la disposition se fait de manière assez linéaire tout le long de la séquence de vignettes, jusqu'à la dernière où l'on découvre ou redécouvre, par un reconditionnement, le sens de la planche. Dans ce modèle, on garde l'élément saillant pour la fin. Cependant, du fait de cette progression tactique, une tension apparaît : une linéarité imposée par la composante tactique qui entre potentiellement en conflit avec une lecture tabulaire permise par les composantes médiatique et distributionnelle, décrites dans le socle de généricité élaboré plus haut. De manière triviale mais fondamentale, si le lecteur ne veut pas se "gâcher" la surprise de la fin, il doit respecter la linéarité de la lecture ; autrement, un petit coup d'œil sur la case finale - ou *élan tabulaire* - anticiperait la chute de manière contre-productive, incarnant le phénomène du "spoiler" tant décrié sur la toile. Cette composante tactique est donc tributaire du pré-noyau médiatico-distributionnel qui présuppose la coprésence de l'ensemble des vignettes sur un même support formel (la planche) et matériel (la page) : la résolution ou "l'éclatement de la bulle de chewing-gum" se trouve sur la même page que le reste.

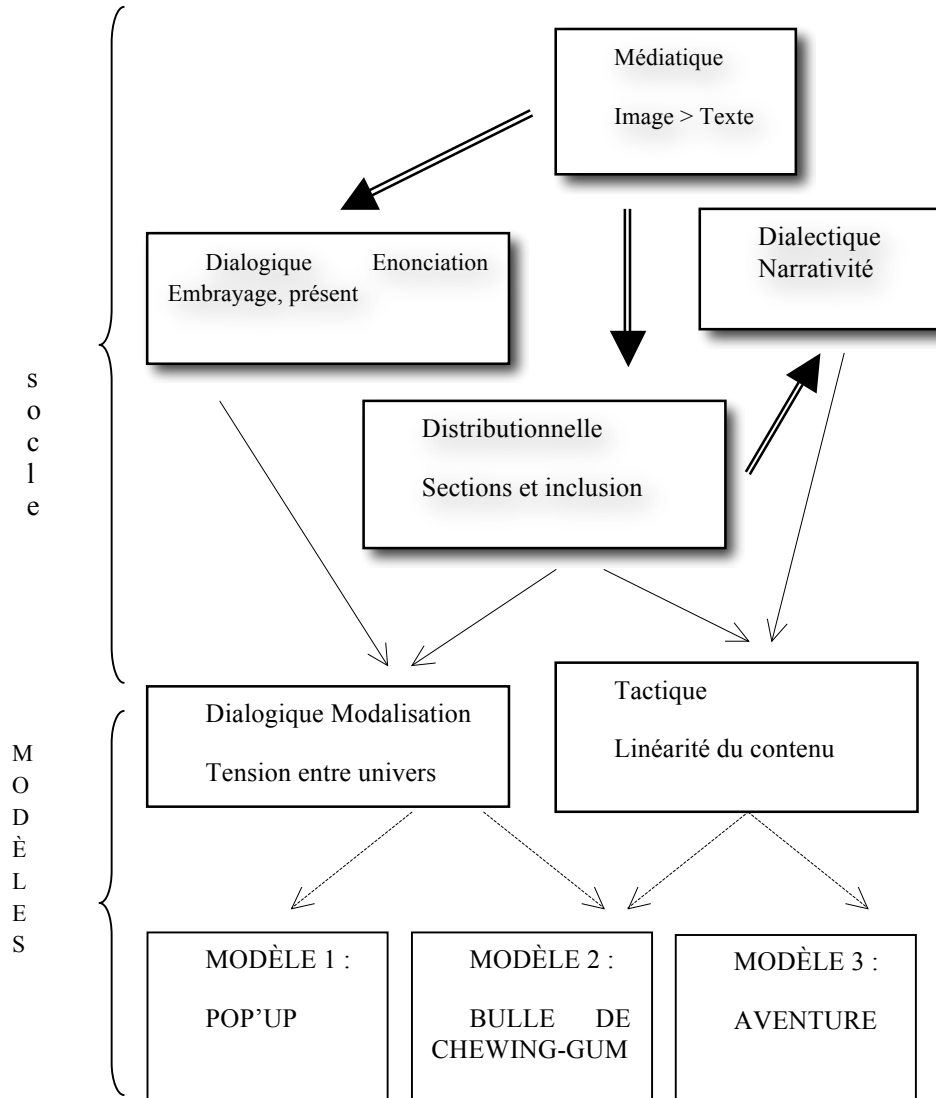
Ce modèle est logiquement lui-aussi marqué par une composante dialogique modale du type surprise, qui peut s'incarner dans l'exploitation de l'humour. Classiquement le foyer d'assomption du sujet n'est pas le même que celui du lecteur ou, dans le vocabulaire de la sémiotique narrative, du « destinataire judicateur » interne (un patron pour Gaston Lagaffe, le maître pour Garfield, etc.). Il y a toujours une tension palpable entre l'univers d'assomption du sujet d'action et l'univers de référence, de laquelle émane la chute définitoire du modèle *Bulle de chewing-gum*. Jim Davis, Franquin et Zep par exemple sont de grands consommateurs de ce modèle, pour leur respectif Garfield, Gaston et Titeuf.

Enfin, le troisième et dernier modèle est le plus extensif puisqu'il s'agit d'un développement, d'un déploiement narratif. Cette progression narrative longue se trouve ponctuée de péripéties, motivant sans trop de surprise le choix de la désignation : le "*Modèle de l'Aventure*". Cette caractéristique de longueur résulte de la force exercée par la composante distributionnelle : les signifiants sont distribués et organisés dans de nombreuses vignettes et le récit se

déroule ainsi sur plusieurs pages, voire sur l'intégralité de l'album. La composante dialectique est, bien entendu, particulièrement sollicitée dans ce modèle. En tant que narration qui se déploie et qui contient de multiples péripéties, les successions d'états sont nombreuses et le schéma narratif canonique est très largement mis à contribution. Au niveau événementiel, plusieurs acteurs sont engagés pour figurativiser les actants du récit, impliqués dans les fonctions narratives. On retrouvera ainsi les agonistes récurrents comme le héros (ex: Astérix, Tintin, le Marsupilami etc.), l'adjuvant (Obélix, Le Capitain Haddock, etc.), la figure féminine (La Schtroumpfette, Falbala, etc.), le méchant ou dit opposant ou encore anti-sujet (Gargamel, César, Rastapopoulos, Le Chasseur M. Backelive, etc.). Il s'agit de classes d'acteurs (ou ensembles sémiologiques constants) que l'on retrouve dans la quasi-totalité des bandes-dessinées appartenant au modèle de l' "Aventure". La composante tactique caractérise également ce modèle car en tant que progression relativement longue, elle tend à suivre une importante linéarité du contenu, ce qui corrobore l'idée de déploiement, de développement extensif de la composante distributionnelle. Cependant, cette linéarité du contenu apparente ne prive pas la lecture d'éléments tabulaires, parfois programmés par les auteurs eux-mêmes au moment de la production par des effets *d'arthrologie* générale comme les conçoit Groensteen.

Ces trois modèles découlent directement du socle de la bande dessinée. Il faudrait, pour établir véritablement l'ensemble du *gradient de généricité* aller jusqu'au bout du chemin de singularisation, indiquer comment les modèles sont déclinés en variétés, puis inscrits dans une combinatoire syntagmatique, puis pris en charge par le style, pour aboutir à l'œuvre. La mise en perspective des modèles à partir de la grammaire fondamentale que constitue le socle générique montre déjà la voie de cette singularisation et, par conséquent, comment le genre peut être exploité sans écraser nécessairement les textes. Le schéma suivant résume la logique du passage de l'un à l'autre.

Fig. 8 : Du socle aux modèles génériques



#### 4. Formats médiatiques : nouvelles propositions

A partir des propositions de Rastier puis de celles de Badir, on peut proposer un autre réaménagements, par souci d'adéquation, en commençant par bien distinguer d'un côté les formats médiatiques, qui constituent le plan d'expression de la généricité, et de l'autre les

composantes sémantiques qui articulent le plan du contenu de la généricité, l'ensemble décrivant le socle médiatico-générique.

Tout d'abord, le média est décrit en termes de formats médiatiques, dans l'acception de Badir<sup>1</sup>, c'est-à-dire de formes prégnantes au statut sémiotique particulier : les formats ne sont pas obtenus par analyse différentielle, comme le sont les formants habituels du plan de l'expression, pour une œuvre, mais se présentent comme des positivités, telles que la case, la bulle, la page, pour la B.D.. Et c'est précisément parce qu'elles ne sont pas différentielles mais positives qu'elles introduisent une part de motivation, et déterminent l'apparition de tel ou tel contenu définitoire du socle générique d'un genre.

1. La composante *distributionnelle* est maintenue, mais fait désormais partie des formats médiatiques : la tabularité ou la linéarité d'une page par exemple relèvent sans aucun doute de la mise en forme du texte dicté par le média.

On distingue en outre, à présent : le *système sémiologique*, l'*accès médiatique* et la *morphologie*.

2. Dans le *système sémiologique* sont reconnus les types de signes mobilisés (oral, verbal, gestuel, iconique, etc.) et le rapport éventuel entre différents types (complémentarité, symétrie, hiérarchie, etc.).
3. Dans la *morphologie* sont recensées les unités ou totalités paradigmatiques exploitées par le média, du type : mot, paragraphe, bulle, strip, vers, strophe.
4. L'*accès médiatique*, enfin, décrit la façon dont le média programme l'acte de lecture : par exemple, la tourne par recouvrement dans le cas des albums d'enfance, l'élan tabulaire de la B.D., la continuité de la tourne et la production de l'épaisseur du volume pour les romans, etc. Sans cette composante, le média ne peut trouver sa consistance sémiotique réelle.

---

<sup>1</sup> « Les formats sont des formes prégnantes, des agencements actualisables dans une œuvre. Ils recouvrent, en en étendant très largement la portée, tous les phénomènes qu'on a pu voir désignés, précédemment, sous la qualification de « suprasegmentaux ». La période, le paragraphe, le sonnet, le tableau graphique, la liste, le cadre, la case (de bande dessinée), le plan (cinématographique), la portée (musicale), l'agenda, la page (numérique), la une (de journal) sont des formats.. », S. BADIR, op. cit. On notera que par rapport à ses propositions, le format n'est plus exploité au niveau de l'œuvre, mais uniquement pour le plan des pratiques, dans la rencontre entre média et genre.

Fig. 9 : Les composantes textuelles du socle médiatico-générique  
(Couégnas & Famy)

Socle médiatico-générique				
FORMATS MEDIATIQUES			CONTENUS	
Paradigmatique	<b>Le système sémiologique</b>	Image, texte, etc.	Thématique	Sèmes, isotopies, topique, etc.
	<b>La morphologie</b>	Unité, totalité exploitées par le média : cadre, bulle, strip, page, double page, etc.	Dialogique	Enonciation et modalisation
Syntagmatique	<b>La distribution</b>	Linéarité, tabularité, englobement, etc.	Dialectique	Transformations narratives
	<b>L'accès</b>	Programmation de l'acte de lecture par le média : recouvrement par tourne, feuilletage, élan tabulaire, etc.	Tactique	Distribution du contenu

Il faut insister, enfin, sur le fait que chacun de ces formats médiatiques est véritablement sémiotique ; ce ne sont pas simplement des descriptions d'éléments formels, isolés, mais les unités d'un plan d'expression, susceptibles d'être associés, soit dans une relation de solidarité soit dans une relation de détermination à des contenus génériques. C'est à cette condition que l'analyse sémiotique peut espérer décrire l'*interprétation générique*.

## Chapitre 5

### Interprétation et généricité

#### 1. Mode générique et mode interprétatif

La reconnaissance de l'implication de la composante médiatique dans l'approche générique a une incidence qui dépasse le cadre de l'analyse des albums d'enfance et des bandes dessinées. Prend corps à partir de l'ensemble des observations précédentes un début de réponse aux questions posées en introduction, à savoir :

- 1) la tension entre texte et textualité
- 2) la tension entre interprétation et analyse
- 3) l'élaboration d'une sémiotique littéraire, particulière et homogène.

La sémantique interprétative affirme avec force le principe qui veut que le global détermine, au moins dans un premier temps, le local. Mais la globalité mise en cause doit être questionnée, car de sa nature dépend la réponse théorique et épistémologique que l'on apportera à la problématique du texte. Pour François Rastier, ce niveau global renvoie à une totalité herméneutique, savante, qui correspond en quelque sorte à la saturation de l'objet par ses interprétations légitimes. Cela n'exclut pas des déterminations « locales », en cascades, parfaitement explicitées par la théorie, mais l'horizon de référence n'en demeure pas moins celui d'une totalité herméneutique, toujours différée, horizon pieu de l'érudit qu'est aussi le sémanticien.

Or il est au moins une autre forme de totalisation textuelle dont doit tenir compte non seulement une réflexion sur l'interprétation mais également une analyse formelle du genre : l'*interprétation en acte*. Il faut effet envisager, dans la tradition de l'école de Constance (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss) la totalité qui se construit pendant le temps de la lecture, au fil du texte, en suivant sa linéarité constitutive. On peut rappeler, dans les termes d'Antoine Compagnon les positions de Brunetière puis de Jauss en la matière :

« Brunetière, comme Jauss, situe le caractère littéraire de l'œuvre dans l'écart qui la sépare, lors de son apparition, de l'attente du premier public. La thèse s'oppose à la fois, du temps de Brunetière, à un immanentisme romantique qui interdit de sortir du texte, et à un référentialisme sociologique qui objective le milieu ou la demande, principes heuristiques qui tous deux échouent à rendre compte de la réception retardée et/ou

durable de l'œuvre. Or cette altérité de l'œuvre par rapport à son temps et peut-être à tout temps, il faut admettre que c'est elle que Brunetière identifie dans les termes du genre, entendu comme négativité et non comme positivité. La tension entre l'œuvre et le public renvoie à une tension dans l'œuvre même, à une indétermination de l'œuvre qui laisse au lecteur la tâche de l'achever. »<sup>1</sup>

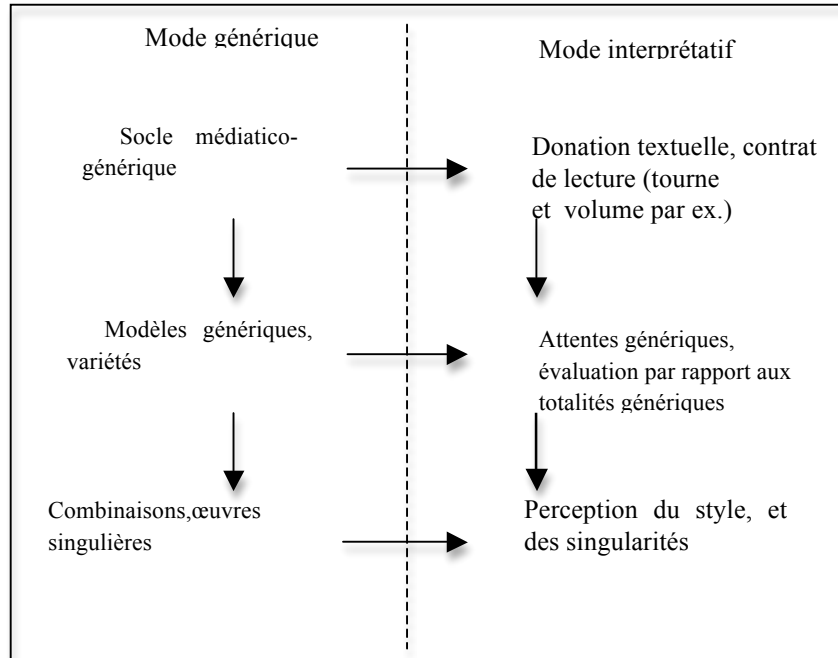
La lecture, qui fait fonds sur des « tensions présentes dans l'œuvre même », implique nécessairement des interprétations, partielles, locales, modelables pendant tout le temps de la lecture, et ce jusqu'à la fin du texte. Cette lecture, qui repose sur la construction de totalités partielles n'est pas du tout anodine, elle n'est pas une sous-lecture dont il faudrait se débarrasser pour lui substituer une lecture savante. Bien au contraire puisqu'elle seule permet de comprendre la dynamique du texte et son emprise sur le lecteur, ainsi, peut-être, que la singularité des œuvres.

On peut alors faire l'hypothèse que ce sont les déterminations médiatico-génériques et donc la dynamique du gradient de genericité qui guident la construction de ces totalités partielles au fil du texte. Une première schématisation de ce mécanisme peut être avancée :

---

<sup>1</sup> Antoine COMPAGNON dans son *Cours. Douzième leçon : Genre, évolution, création*, site *Fabula*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre12.php> (consulté le 20/07/2013).

Fig. 10 : Mode générique & Mode interprétatif



Le socle médiatico-générique détermine une « donation textuelle » : dans l'interaction avec le lecteur le texte se donne comme page et comme volume.

Le socle fixe également des modèles possibles, qui seront source d'horizons d'attente spécifiques. Dans le temps de la lecture, il y a une attente particulière générée par le modèle adopté : une attente du type progression pour la boule de neige, avec une tension prospective, une attente résolutive du conte, avec une tension terminative, et une attente du survenir pour la surprise, associée à une tension rétrospective car la surprise transforme le sens des pages déjà tournées.

Enfin, l'affirmation de la singularité d'une œuvre, ou d'un style, dans son versant démarcatif, entre dans le même type d'interaction, où le mode générique détermine en partie le mode interprétatif.



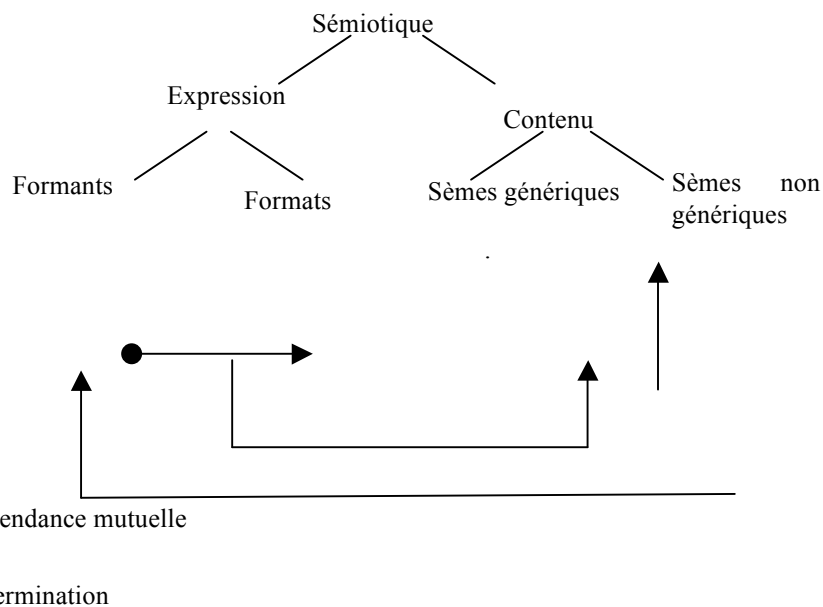
## 2. Hiérarchie, générativité et généricité.

### 2.1. Hiérarchie sémiotique et motivation

Le double mouvement de déterminations, interne d'une part et bi-planaire d'autre part, permet l'établissement d'une praxis interne, et donc d'un certain type d'interprétation intrinsèque, basée sur la tension entre les totalités génériques partielles générées par le gradient. Dans la mesure où la relation entre plan de l'expression et plan du contenu prend la forme d'une relation motivée, et non plus simplement d'une solidarité, on peut en effet distinguer de manière intrinsèque un horizon générique, et observer le déploiement du gradient de généricité à partir de ce fond générique.

De la sorte, on peut dire que l'interprétation (intrinsèque) fait partie de l'analyse : une partie générique de l'interprétation, qui ne prétend pas être le tout de l'interprétation, qui n'est pas l'herméneutique. Mais cette interprétation, avec sa composante médiatique qui guide la lecture, est indispensable à la reconnaissance des formes génériques. Le schéma suivant illustre et synthétise l'ensemble du propos.

Fig. 11 : Hiérarchie sémiotique & déterminations génériques



Où l'on observe à la fois les déterminations monoplanaires (hiérarchie à l'intérieur d'un plan), pour les formats d'une part et pour les sèmes déterminés par la généricité d'autre part, et la dépendance biplanaire, autrement dit la motivation, qui enregistre la manière dont les formats associés au média d'un genre déterminent en partie les contenus de ce genre.

Cette schématisation, qui nous paraît juste dans les mécanismes qu'elle tente de représenter, n'évite pas néanmoins quelques inconvénients épistémologiques bien encombrants. La relation entre plan de l'expression et plan du contenu est, et doit rester, de l'ordre de la simple solidarité et respecter l'arbitrarité : le plan du contenu est nécessaire pour établir la pertinence des unités de l'expression, le plan de l'expression est tout aussi nécessaire pour établir la pertinence des unités du plan du contenu, mais en aucun cas un plan ne détermine les unités d'un autre plan. Autrement dit, il paraît difficile d'imaginer le rôle joué par les formats dans la fonction sémiotique dont résulte l'objet œuvre : soit ils sont en trop, soit ils bouleversent la relation sémiotique entre expression et contenu. On peut ajouter que le format, émanation de l'objet de rang supérieur, défini par la relation entre média et genre, semble mettre un peu à mal la fragmentation de l'analyse en deux objets sémiotiques distincts : les pratiques d'une part et l'œuvre d'autre part. Il est tentant, à ce stade de la réflexion d'évacuer le format, source d'hétérogénéité dans l'analyse sémiotique de l'œuvre. Mais il faudrait alors, conformément à toutes les remarques précédentes, qui ont montré le poids des formats médiatiques, redonner à ce niveau pratique un rôle de détermination que lui interdit la fragmentation. Donc soit on maintient l'hétérogénéité au sein de l'œuvre soit on établit une continuité réputée intenable dans l'analyse. Cette apparente aporie doit absolument trouver sa solution pour que le gradient puisse être considéré comme sémiotique. Pour ménager un peu le suspens théorique, nous différons la réponse, formulée dans la conclusion, plus comme une proposition d'ouverture que comme solution théorique définitive. Ajoutons qu'au-delà du statut du gradient lui-même, il s'agit fondamentalement de parvenir à concilier données empiriques et théorie, l'empiricité prévalant sur la théorie.

## **2.2 Le parcours génératif comme hiérarchie sémiotique**

Le parcours génératif a joué un rôle très important dans la constitution de la sémiotique et a pu servir un temps, au même titre que le carré, à la fois d'emblème, d'outil et d'économie de la théorie pour la discipline. Mariage de raison très productif entre l'analyse

hiérarchique de Hjelmslev et la grammaire générative de Chomsky, il représente en quelque sorte une synthèse efficace, pratique, entre une sémiotique formelle et une sémiotique «sémantique».

Son statut actuel semble pourtant nettement moins assuré, ce qui fait dire à Fontanille que « le parcours génératif, même s'il reste une référence et un instrument de rangement commode, est peu utilisé »<sup>1</sup>, et ne peut donc prétendre définir l'identité scientifique actuelle de l'École de Paris. Mais il reste néanmoins, un passage obligé pour penser l'évolution et la cohérence sémiotique des propositions théoriques. Si l'on suit de nouveau Jacques Fontanille, dans l'article précisément intitulé « La sémiotique est-elle générative » :

« La générativité n'est plus à la mode, le structuralisme non plus. Pourtant, la conception même du parcours génératif repose sur un ensemble de contraintes qui sont les seules à garantir l'« unité de l'objet. Rappelons-les : (1) des composantes soigneusement inter-définies, (2) des composantes en nombre fini, (3) des éléments en nombre réduit dans chaque composante, (4) un dispositif linéaire hiérarchisé, permettant de différencier les composantes selon leur mode d'existence, (5) un parcours orienté, et commun à la production de la signification en émission et en réception. »<sup>2</sup>

Sans trop entrer ici dans le détail, on peut reconnaître dans les quatre premiers points un écho direct de la filiation structuraliste hjelmslevienne et du principe d'empirisme auxquels ne peut que souscrire une analyse sémiotique. Le parcours génératif est en effet de ce point de vue une structure qui satisfait, en raison de sa nature hiérarchique, à l'exigence de non-contradiction d'une part, garantie par l'interdépendance, ainsi qu'à l'exhaustivité et à la simplicité d'autre part, celles-ci étant atteintes grâce à la démultiplication des niveaux et au nombre fini d'éléments. Il faudrait mentionner également une autre propriété que partagent le modèle génératif et le modèle hiérarchique : le traitement commun de l'objet et de la théorie, le dispositif servant indistinctement à l'analyse de l'objet et à l'organisation des éléments théoriques<sup>3</sup>. Ce qui fait de l'appareil théorique une sémiotique comme une autre.

Le cinquième point en revanche semble propre à la visée générative du parcours, et laisse penser que les modes d'existence du quatrième point ne sont pas tout à fait ceux de la théorie du langage.

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE, « La sémiotique est-elle générative ? », dans *Spécificité et histoire des discours sémiotiques*, dir. Michel ARRIVE et Sémir BADIR, Lynx, Paris X - Nanterre, n° 44 /2001, pp. 107-132.

<sup>2</sup> Jacques FONTANILLE, *Ibid.* p.

<sup>3</sup> Algiras Julien GREIMAS & Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, « Parcours génératif ».

La différence fondamentale peut se résumer de manière très synthétique : dans la perspective hjelmslevienne, il n'y a pas production du texte, mais engendrement de l'analyse du texte, en vue de sa description, et la description ne peut valoir pour le texte. La description achevée n'a pas le statut de réalisation, réservé au texte donné empiriquement, mais peut se traduire par une manifestation. Partant, l'analyse n'est pas non plus l'interprétation, même s'il est permis de supposer qu'elle peut en partie la supporter<sup>1</sup>. Si l'on peut penser que dans son principe initial le parcours génératif n'est pas très éloigné de cette conception de l'analyse sémiotique, l'évolution de la signification de la générativité va résolument dans le sens d'une séparation. Fontanille rappelle que Greimas a évolué passant de la première signification de la hiérarchisation générative comme principe *explicatif*, à une conception de plus en sémantique, avec l'idée d'un *enrichissement* du sens, produit par la remontée dans le parcours, jusqu'à la version dynamique, mais inverse, de la sémiotique des passions, où apparaît le concept de *coagulation* du sens. Il n'y a alors plus enrichissement, mais au contraire un figement à partir d'un sémantisme profond, originaire. Dans la premier sens, l'explication du niveau  $n$  est apportée par le niveau  $n-1$  (analyse), dans le sens 2 l'enrichissement du sens de  $n$  à  $n+1$  produit un surplus de sens, et enfin la dynamique de la coagulation (sens 3) de  $n$  à  $n+1$ ,  $n+2$ , etc. s'accompagne d'une perte du sens originaire, en raison d'un surplus d'articulation. Avec l'évolution du parcours génératif la sémiotique de Greimas quitte le sol de la sémiotique formelle pour devenir, au moins en partie, une sémantique. Et l'on ne peut identifier l'engendrement de l'analyse sémiotique avec la production générative des textes.

Il faut ajouter à ces quelques points une particularité du modèle sémiotique de Greimas, également essentiel pour notre propos : l'unicité de la signification, qui va de paire avec l'éviction de la textualité. Dans le DRTL 1 on peut lire en effet :

« La textualisation, définie « comme mise en texte linéaire (temporel ou spatial selon les sémiotiques) », est supposée pouvoir intervenir à tout moment du parcours ; elle ne constitue donc pas un niveau spécifique, mais une procédure qui ne relève pas du niveau théorique du parcours génératif. « Les structures textuelles [...] constituent par conséquent un domaine de recherches autonomes (la linguistique dite textuelle s'y emploie, entre autres), mais elles se situent, à vrai dire, en dehors du parcours génératif proprement dit »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> On a vu néanmoins que le gradient de généricité permettait de viser une interprétation formelle.

<sup>2</sup> Id.

La textualisation ayant vocation à intervenir à tout moment, elle n'a donc pas droit de citer dans la hiérarchie. S'ensuit une caractéristique fort utile pour les analyses polysémiotiques : l'unicité de la signification en deçà du niveau de la textualisation, qui justifie l'application du parcours génératif à tous les types de discours, quelle que soit leur substance d'expression. Or cette mise à l'écart de la textualité est on ne peut plus problématique dès lors qu'on prend pour objet le rôle du genre et du média dans la constitution du sens. Dans l'approche sémiotique générique du gradient la textualité, décrite en terme de formats, est au contraire une condition première de la constitution du sens. Relativement complexe dans les albums, ou dans les blogs littéraires, elle se réduira, dans les romans à une distribution linéaire de l'expression, mais tiendra un rôle tout aussi fondamental.

Attardons-nous à présent brièvement sur l'envers de la médaille générative, sur les manques du parcours et sur les inconvénients des atouts. Jacques Fontanille rappelle trois difficultés majeures inhérentes au parcours génératif, qui justifieraient son extension et son réaménagement. Premier problème, le plus criant, celui de la conversion, c'est-à-dire ce qui permet normalement passer d'un niveau à l'autre. Or « les conversions entre niveaux n'ont jamais pu être clairement établies »<sup>1</sup>. Sans un principe clair de conversion, le parcours donne l'impression de nécessiter à chaque niveau une adjonction de sens, et de convoquer un geste énonciatif magique, que le parcours génératif avait justement pour vocation d'exclure. Les rationalités de Geninasca, les instances énonçantes de Coquet ou encore la morphodynamique de Petitot et l'iconicité de Bordron sont autant de réponses à ce problème. Une autre solution, celle adoptée par François Rastier, consiste à ne pas supposer de hiérarchie entre les composantes, mais une hétérarchie. Deuxième problème, le parcours serait également critiquable « en raison de son caractère de simulacre formel, très éloigné », dit Fontanille, « des pratiques concrètes de production de la signification ». Enfin, le parcours pose le problème de sa double orientation, les sémioticiens adoptant le plus souvent, dans la pratique un point de vue interprétatif. Or ce point de vue est pour le moins complexe dans le cadre génératif.

On peut convenir, sans plus entrer dans la discussion, que ces difficultés portent principalement sur la version la plus sémantique du parcours génératif, et tombent d'elles-mêmes lorsqu'on se situe dans l'acception la plus formelle. Dans ce cadre c'est la continuité de l'analyse qui garantit l'homogénéité sémiotique de l'objet (vs une analyse fragmentée), sans qu'il soit besoin de recourir à une quelconque instance de production ou d'interprétation.

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE, *op. cit.*

### 3. Parcours du gradient de généricité

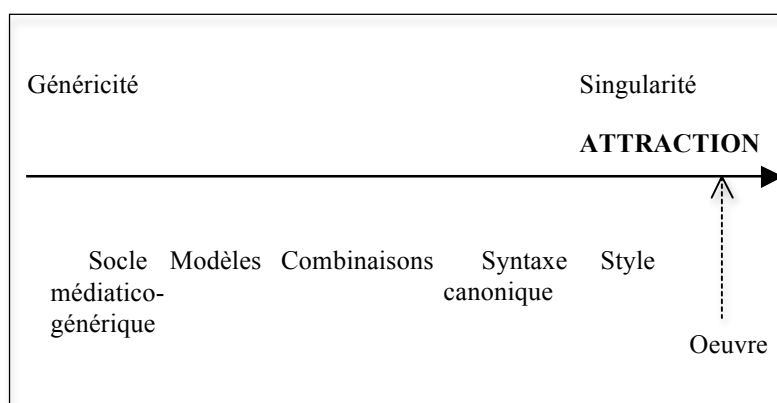
Le problème de la générativité est évidemment infiniment complexe et les positions en la matière certainement aussi légitimes les unes que les autres. Nous choisissons ici de conserver autant que faire se peut la perspective qui nous a guidés jusqu'à présent, parce qu'elle permet de saisir dans l'objet ce qui est spécifiquement sémiotique, en essayant de situer au mieux la notion de généricité dans ce cadre – ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes et susciter quelques hésitations. Le gradient repose sur trois éléments constitutifs, à ne pas superposer, qui permettent d'envisager la généricité comme un parcours.

1) En premier lieu le gradient a une structure strictement formelle, qu'il nous a semblé devoir identifier dans le pouvoir de motivation du média. Ce pouvoir, abordé dans la partie précédente, se traduit par une dynamique. La dynamique du gradient est ainsi enclenchée par le pouvoir de motivation des formats du média support du genre.

2) En second lieu, pour faire retour au texte-matière par la manifestation, l'analyse doit nécessairement tenir compte du genre. Intervient donc à ce stade une instance sociolectale générique, qui met en forme et hiérarchise les composantes textuelles. Cette définition est conforme à la définition du genre selon Rastier (interaction sociolectale des composantes textuelles). La sémantique textuelle revendique en effet, une hétérarchie des composantes textuelles, qui s'oppose notamment à la générativité au cœur de la sémiotique greimassienne. Il n'y a donc pas pour le point de vue sémantique textuel, une catégorie élémentaire à partir de laquelle serait engendré le texte par enrichissements successifs. Les composantes apparaissent au contraire comme des interactions spécifiques, propres à chaque occurrence textuelle. La prise en compte du genre défini comme hiérarchie des composantes nuance fortement le propos, et tout se passe alors comme si la généricité tenait à présent le rôle de la générativité, ce qui fournit un début de réponse non analytique au problème de la conversion évoqué précédemment. L'engendrement de l'analyse se rapprochant ainsi un peu de la génération du texte, différence épistémologique mise à part. Dit de manière moins tendancieuse, la prise en compte du genre permet de s'approcher un peu plus du texte réalisé. On pourrait considérer qu'il y a là un prolongement de la réponse aux critiques d'a-textualité formulées à l'encontre de l'analyse hjelmslevienne par Rastier.

3) Mais il faut ajouter à ce dispositif hiérarchique la « tension singularisante » du gradient, dont nous faisons l'hypothèse qu'elle est impulsée par la motivation des formants, pour que le problème de la conversion cède tout à fait en même temps que l'a-textualisme. La gradualité des contraintes et des latitudes offre au sein du gradient à la fois un chemin, orienté et en partie déterminé, ainsi qu'un ensemble de latitudes et donc de parcours différents, et un moment d'arrêt, ou une coupe interceptive, dans une terminologie guillaumienne<sup>1</sup>, qui correspond à la position de l'œuvre.

Fig. 12 : l'attraction de la singularité dans le gradient



C'est la tension singularisante qui fait office d'opérateur de la conversion, le long des étapes ménagées par le gradient à partir de la hiérarchisation générique. Cet opérateur n'est pas une instance, elle n'a pas besoin d'avoir un autre contenu que sa tension définitoire.

Avec la hiérarchisation sociolectale du genre et la tension singularisante, l'analyse sémiotique est en adéquation avec la textualité des discours occurrence ; et la voie est ouverte pour un accès aux pratiques textuelles que sont l'interprétation et la production des œuvres.

Le corpus des albums d'enfance a fourni un premier terrain d'exploration, propice pour penser la part médiatique du genre et le poids de la généricité. Le blog d'Eric Chevillard, en partie caractéristique des blogs littéraires offre un autre terrain

<sup>1</sup> Selon la proposition de F. LAURENT, *op. cit.* .

d'investigation particulièrement intéressant. En tant qu'il semble convoquer des horizons génériques divers (autofiction, blog, journal, etc.) et fait montre d'une indéniable originalité, il invite à déployer pas à pas le gradient, et tenter d'approcher le plus possible l'œuvre.



## Chapitre 6

### Du genre à l'œuvre : parcours du gradient dans le blog d'Eric Chevillard<sup>1</sup>

#### 1. Le blog *L'autofictif* de Chevillard.

Le blog littéraire d'Eric Chevillard croise on ne peut mieux les données du genre et du média dans la perspective de la création d'une œuvre très singulière. Une petite note autobiographique renseigne bien vite sur l'originalité, la drôlerie et la fulgurance du style de Chevillard :

Eric Chevillard, né un 18 juin à la Roche-sur-Yon, anciennement Napoléon-Vendée, il ne s'endort pas pour autant sur ses lauriers puisqu'on le voit encore effectuer bravement ses premiers pas cours Cambronne, à Nantes. Il a deux ans lorsqu'il met un terme à sa carrière de héros national. Il brise alors son sabre sur son genou puis raconte à sa mère qu'il s'est écorché en tombant de cette balançoire et elle feint gentiment de le croire. Ensuite, il écrit. Purs morceaux de délire selon certains, ses livres sont pourtant l'œuvre d'un logicien fanatique. L'humour est la conséquence imprévue de ses rigoureux travaux. Il partage son temps entre la France (trente-neuf années) et le Mali (cinq semaines). Hier encore, un de ses biographes est mort d'ennui<sup>2</sup>.

Cette autoprésentation résume bien le style Chevillard, avec son humour corrosif qui, fait de dérision et de cynisme. Son œuvre est déjà conséquente puisqu'elle se compose d'une vingtaine de textes mais aussi de son blog actualisé quotidiennement, intitulé *L'autofictif*<sup>3</sup>, qui rassemble des fragments de littératures, des pensées, des aphorismes, des histoires avortées en tout genre, etc. L'écrivain

---

<sup>1</sup> Ce chapitre reprend *in extenso* l'article rédigé en collaboration avec François LAURENT : « Style, œuvre et genre : la hiérarchie des composantes textuelles dans le blog *L'autofictif* de Chevillard », avec dans *Textes, documents, œuvres. Perspectives sémiotiques*, ABLALI, D., BADIR S., DUCARD D., (eds), Presses Universitaires de Rennes, 2014.

<sup>2</sup> Notice écrite par l'auteur dans *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, dir. Jérôme GARCIN, Mille et une nuits, 2004.

<sup>3</sup> CHEVILLARD Eric, *L'autofictif*, [en ligne] <http://l-autofictif.over-blog.com/> (consulté le 05 juillet 2012); publication papier : *L'autofictif*, Talence, L'arbre vengeur, 2009.

est en effet adepte de la discipline littéraire diaristique, qui consiste à écrire tous les jours sur ses expériences quotidiennes, et le secret de cette assiduité réside bien certainement dans la composante media-blog du socle générique qui encourage la brièveté et le quotidien de l'écriture. Dans le cadre de cet ouvrage, nous limitons l'analyse à un seul exemple de fragment, particulièrement représentatif et fécond. Les catégories *ad hoc* dégagées dans un premier temps permettront d'appréhender le style de l'auteur et tout ce qui fait sa singularité d'écrivain, avant une reformulation dans les termes du gradient de généricité.

## 2. Recherche des critères descriptifs

Partons d'un simple exemple de fragment pour comprendre quels ressorts sont à l'œuvre dans la prose de Chevillard et ce qui en fait le sel :

« Le poisson enfin debout ne se couchera plus que dans son nom : hippocampe. »

a) L'entrée dans le fragment

L'entrée syntaxique et méréologique

L'énoncé, énigmatique à souhait, a la brièveté caractéristique des textes qui alimentent quotidiennement le blog de Chevillard, et satisfait ainsi semble-t-il, à l'une des conditions pour classer ce texte comme fragment. L'énoncé est court car il semble prendre appui sur une part manquante, sur une totalité implicite, directement actualisée par le texte, mais néanmoins absente. C'est d'ailleurs l'un des nombreux moyens stylistiques utilisés par l'auteur pour produire un effet très souvent humoristique. Dans notre exemple, la sentence tombe, avec toute la force de son évidence, comme une formule conclusive qui viendrait sanctionner une longue discussion sur l'évolution du poisson aux cours des millénaires. La formule est doublement fragmentaire car à la fois elle semble impliquer une discussion ou une réflexion antérieure, et à la fois l'accession du poisson au statut des êtres debout vient clore la lente évolution de l'espèce des poissons ! Ce mécanisme interprétatif explique la brièveté des énoncés et ancre L'autofictif dans une esthétique du fragment : à partir des textes on doit reconstruire une totalité, actualisée mais pas réalisée, autrement dit absente. Ce premier mécanisme de fragmentation, qui consiste en quelque sorte en une délinéarisation prend appui sur un marqueur linguistique approprié. Le mot clé est ici le « enfin » qui introduit une aspectualisation

terminative : une trop longue attente est enfin rompue par le poisson qui, à l'instar de l'homme, décide enfin de se redresser.

En terme de composantes textuelles, sont ici mobilisées la thématique et la dialectique. Thématique : sont bien présents des contenus investis (poisson, mer, mot, évolution...) dans une structure paradigmatique ; dialectique : car le fragment rend bien compte d'une succession d'état, par conséquent d'un avant, d'un après, assortis d'un processus de transformation (un poisson debout va se coucher).

#### L'entrée rhétorique

Second fait marquant, l'emploi d'une figure de rhétorique, dans le sens le plus général du terme, capable par ses ressources structurelles de permettre d'entrer réellement dans le contenu du fragment et dans la rupture qu'il accomplit. Dans l'exemple de l'évolution du poisson, la figure se situe à la fin, mais c'est pourtant bien elle qui produit, qui génère le fragment. Elle est dans ce cas lexicale : le lexème « hippocampe », est revisité par Chevillard qui en propose une analyse morphémique « sauvage ». On ne comprend en effet l'énoncé qu'à partir des morphèmes de l'hippocampe : un 'hippo', autrement dit un cheval capable de se dresser sur ses pattes, qui 'campe' et donc se couche dans son nom.

#### b) Tension

Les textes de ce blog jouent une petite musique particulière, dont on pourrait dire qu'elle est toujours volontairement dissonante. Dans tous les cas, comme nous le verrons, et dans notre exemple type, Chevillard donne l'impression de faire toujours sonner deux voix, et fait ainsi entendre une tension sémantique. S'opposent ici, très concrètement, les sèmes /debout/ vs /coucher/, présent respectivement dans les sémèmes 'debout' et 'hippo' pour /debout/ et 'couchera' et 'campe' pour /coucher/.

#### c) Dynamique

La dissonance suit en outre une dynamique discursive caractéristique, présente dans quasiment tous les fragments : on a toujours une montée en puissance, qui affirme une grande valeur générale, suivie d'une retombée immédiate de la tension, qui vient nier l'attente initiale, la réduire d'une façon ou d'une autre. On attend ici une terrible révélation, fruit de la longue évolution des poissons, accédant enfin à la dignité de l'homme (du poisson) debout, pour connaître en fin d'énoncé la solution de l'hippocampe. Cette orientation axiologique est une constante : d'abord l'affirmation d'une

valeur, de l'attente d'un élément, résolument positif au regard de la doxa, puis la négation, ou la retombée dans un élément beaucoup plus pauvre.

Les composantes sémantiques à l'œuvre sont donc ici la thématique, l'archithématique même, puisque se succèdent dans le temps textuel des contenus évalués, et la tactique qui rend compte de la disposition linéaire de ces mêmes contenus. Pour le dire simplement, la première moitié du texte est sujette à un investissement thématique positif, la seconde moitié, à un investissement thématique négatif.

#### d) Résolution

Le dernier critère descriptif, inséparable des critères précédents, fait connaître le sens de l'écriture fragmentaire selon Chevillard et son point de vue singulier sur le monde. La tension, manifeste dans la dissonance, et organisée sur le modèle montée/chute appelle sa résolution. Ainsi les énoncés aussi improbables soient-ils trouvent un sens, et deviennent possible dans l'univers propre à Chevillard. On ne peut en saisir toute la vérité sur notre exemple initial mais il est au moins possible de commencer à en saisir l'originalité. La dynamique du poisson fait plus qu'opposer l'attente d'un poisson enfin debout au seul hippocampe, couché, dans son nom et dans sa forme, dont les trois p qui semblent d'ailleurs former les trois pieds d'un lit bancale. Ce n'est pas le poisson debout qui est valorisé, mais l'hippocampe, en raison même de sa singularité. Il n'y a plus que lui à pouvoir se coucher, le seul de l'espèce des poissons, le seul à posséder ce nom, le seul à pouvoir se coucher dans le sens et dans la forme de son nom.

La résolution des fragments de Chevillards réside presque toujours dans l'affirmation d'un autre espace, singulier, déceptif par rapport aux grandes attentes initiales, mais porteur d'une autre vérité. Chevillard dynamite la possibilité de continuer à écrire de grands récits sur le monde, pour affirmer une autre vérité, par essence fragmentaire et singulière, anecdotique même dans le cas de l'hippocampe : la vérité d'un mot et d'une forme unique dans le monde des poissons. C'est donc ici essentiellement (la composante dialogique qui porte un éclairage sur cet aspect du texte où, au fond, se croisent sans cesse des points de vue opposés sur les choses, où alternent un univers doxal et un univers paradoxal, un monde factuel dans lequel l'hippocampe ne se couche pas, et un monde contrefactuel dans lequel il se couche.

Les critères descriptifs, formulés *ad hoc* à la lecture du blog de Chevillard, sont subsumés par les composantes textuelles. On peut

d'ores et déjà avancer que la combinaison des catégories sémantiques est révélatrice d'un genre et d'un style Chevillard. Quelque chose de nouveau surgit dans le mouvement de déconstruction, qui va s'achever dans la phase dynamique et dans la résolution. Le fragment est alors beaucoup plus qu'un « bout de totalité » : il devient lui-même une micro totalité, cohérente, autonome. L'effet de morcellement se dissipe pour créer une autre unité, petite, mais résistante, capable de substituer à l'inconsistance des lieux communs.

La majorité des fragments de Chevillard oppose aux grands récits, aux grandes vérités, déconstruits et ridiculisés dans le corps du fragment, la force d'une vérité singulière, d'un nom, d'une présence, resserrée autour du sujet. Il y a donc à la fois une esthétique et une éthique des fragments, chez Chevillard, à la fois une déconstruction assumée, des grandes narrations, toujours nourries de lieux communs, et donc inféquentables pour un sujet authentique, digne de ce nom, mais aussi une reconstruction permise par la fragmentation et les pouvoirs du mot et de la phrase.

### **3. Le gradient de généricité du blog *L'autofictif***

A présent, il est possible de déterminer ce qui, dans le texte de Chevillard relève du genre, du style ou de la singularité de l'œuvre. La nature du corpus, à savoir le seul blog de Chevillard interdit logiquement de pouvoir illustrer réellement les différents degrés de la généricité et l'on doit se contenter d'indiquer les déterminations et spécifications successives aboutissant au texte. Ce faisant, se démarqueront nettement la partie gauche du gradient, où s'exerce à plein la contrainte générique, et la partie droite qui accueille l'appropriation des contraintes par le style et l'expression de la singularité textuelle.

Versant générique, *L'autofictif* pourrait sembler présenter une certaine hétérogénéité, due au fait que le texte emprunte à plusieurs genres *a priori* distincts : l'écriture diaristique, l'autofiction, le fragment, et l'écriture numérique. Mais l'ensemble forme bien un genre nouveau, relativement attesté : le « blog diaristique fragmentaire », qui génère des attentes parfaitement identifiables.

On pourrait se satisfaire d'un plus économique blog fragmentaire, ou d'un blog diaristique, ou encore de fragments diaristiques, mais il paraît impossible, pour le moment, de hiérarchiser et de dire qui détermine l'autre. Il existe des blogs non diaristiques, et des journaux qui ne passe par l'expression numérique, l'écriture diaristique s'accommode bien de l'écriture fragmentaire, mais elle n'est pas

nécessaire, et pire, le point de vue inverse est également vrai : le fragment se colore fréquemment de diarisme, mais pas obligatoirement. Reste enfin l'autofiction, revendiquée par le titre, qui fait un peu problème en première analyse : on ne sait si le terme ne fait que renvoyer à l'écriture diaristique, une autofiction diarisée n'étant après tout qu'un simple journal, ou s'il implique bel et bien une narrativisation fictive du soi. Dans tous les cas, il y a une tension, légère, entre l'aspect /duratif/ de la fiction, et l'aspect /ponctuel et itératif/ de l'écriture diaristique. Cette tension, qui paraît contrevenir à l'homogénéité des contraintes génériques fait donc sans doute signe vers le style chevillardien, et son appropriation toute personnelle des lois du genre.

Quoi qu'il en soit, chaque horizon générique assumé apporte son lot d'attentes, et paraît s'harmoniser avec les autres :

- le fragment contemporain (F) pèse sur l'ensemble des composantes. Sur le plan de l'expression le fragment se traduit, *a minima*, par sa brièveté (composante distributionnelle), condition nécessaire mais pas suffisante. Sur le plan du contenu, la fragmentation agit de manière paradoxale sur la composante dialectique, en s'affirmant comme anti-narrativité. La fragmentation peut aussi être obtenue de manière uniquement paradigmatique, en thématissant le rapport tout partie. Enfin, de la brièveté du fragment découle une prédisposition dialogique : en faisant court, le fragment doit faire fort, il appelle la chute, le retournement du point de vue, autrement dit une saillance particulière qui doit jaillir dans le bref espace du fragment. Tous ces aspects sont présents chez Chevillard, qui revendique explicitement pour son texte le statut de fragment.

F = Distribution (brièveté) + Dialectique (« anti-narrativité ») + Thématique (partie/tout) + Dialogique (retournement du point de vue, saillance).

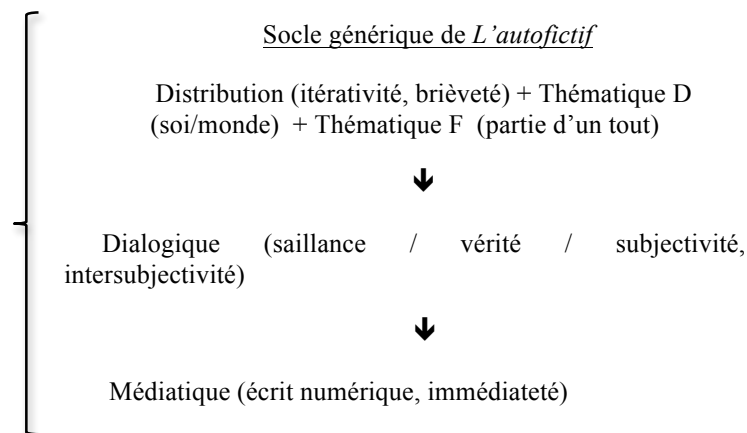
- l'écriture diaristique (D) se manifeste d'abord, par définition, par une distribution particulière : à la pratique itérative de l'écriture correspond un morcellement de l'expression. L'itération est également présente au niveau tactique, du contenu, les mêmes thèmes et acteurs revenant sans cesse. Il faut ajouter une composante quasi monothématique, puisqu'il s'agit toujours de dire le soi et le monde. Cette thématique va de paire avec un usage dialogique très spécifique, où s'associe subjectivité du point de vue et engagement véridictoire (le pacte autobiographique de P. Lejeune).

D = Distribution (quotidien, morcellement) et Tactique (répétition)      Thématique (soi/le monde)      et Dialogique (subjectivité, véridiction).

- le Blog (B) : s'il n'est en fait pas essentiel, comme en témoigne la publication papier, qui pourrait se passer du blog préalable, présente néanmoins une forte compatibilité avec l'écriture diaristique. Le format blog génère une tendance à l'itération, qui résulte de la facilité de l'intervention et du rendez-vous avec le lecteur. Sont donc mobilisés à la fois la composante distributionnelle, du plan de l'expression et la composante dialogique, qui se traduira par une présence notable des deux pôles de l'énonciation représentée.

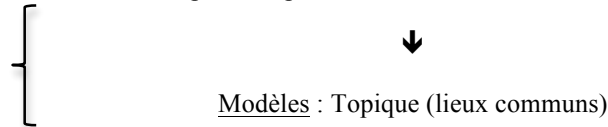
B : Distribution (itérativité, brièveté) + Dialogique (énonciation représentée)

Ces trois horizons fusionnent dans le socle générique du « blog diaristique fragmentaire » :

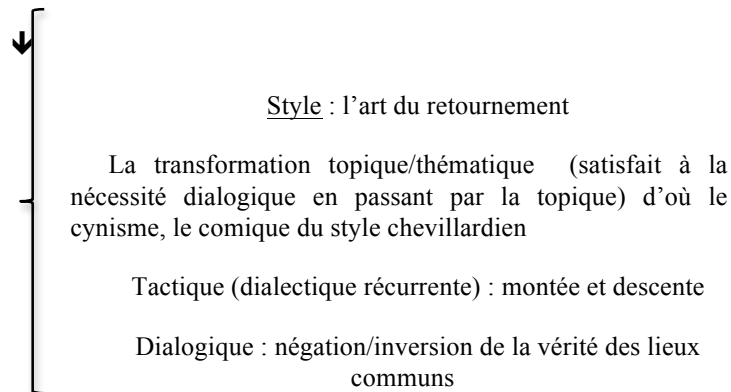


A partir de ce socle, Chevillard choisit d'utiliser la spécification « topique » de la thématique du rapport « soi/monde » ; les fragments de *L'autofictif* jouent sans cesse avec les lieux communs les plus ancrés dans l'imaginaire et le langage. L'usage des lieux communs semble découler assez naturellement du socle générique, sans pour autant constituer le seul choix possible. Ils

y sont connectés par la brièveté, au plan de l'expression et par la composante dialogique pour le contenu ; l'effet de saillance et de vérité, ainsi que l'intersubjectivité appartiennent tout à fait au champ des effets censément produits par les lieux communs.



La nature proprement stylistique n'intervient donc qu'à ce stade. Comme nous l'avons montré dans l'analyse du blog, le style Chevillard repose très largement sur l'inversion, le retournement. Ce trait stylistique agit sur la thématique, lorsque l'auteur transforme un motif en un syntagme narratif de son cru ; il s'exprime au niveau tactique, avec la montée axiologique et la brutale retombée. Il se traduit enfin au niveau dialogique, puisqu'il mine la vérité des lieux communs, se les approprie pour mettre en place les conditions d'une autre vérité.



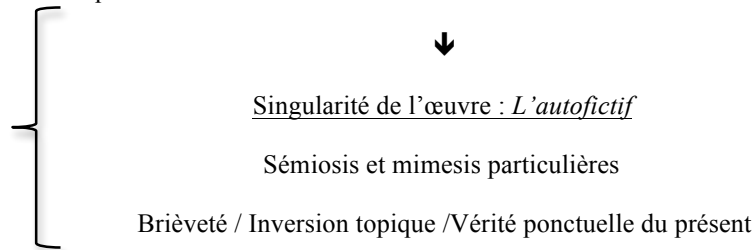
Dans *Arts et science du texte*, Rastier distingue trois modes textuels : le mode générique, qui détermine ou du moins contraint la production du texte, le mode herméneutique, qui régit les parcours interprétatifs et enfin le mode mimétique, qui rend compte des impressions référentielles du texte<sup>1</sup>. Or il semble que l'œuvre, si l'on doit la distinguer du style, conduit à changer de mode textuel. Alors

---

<sup>1</sup>RASTIER, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.



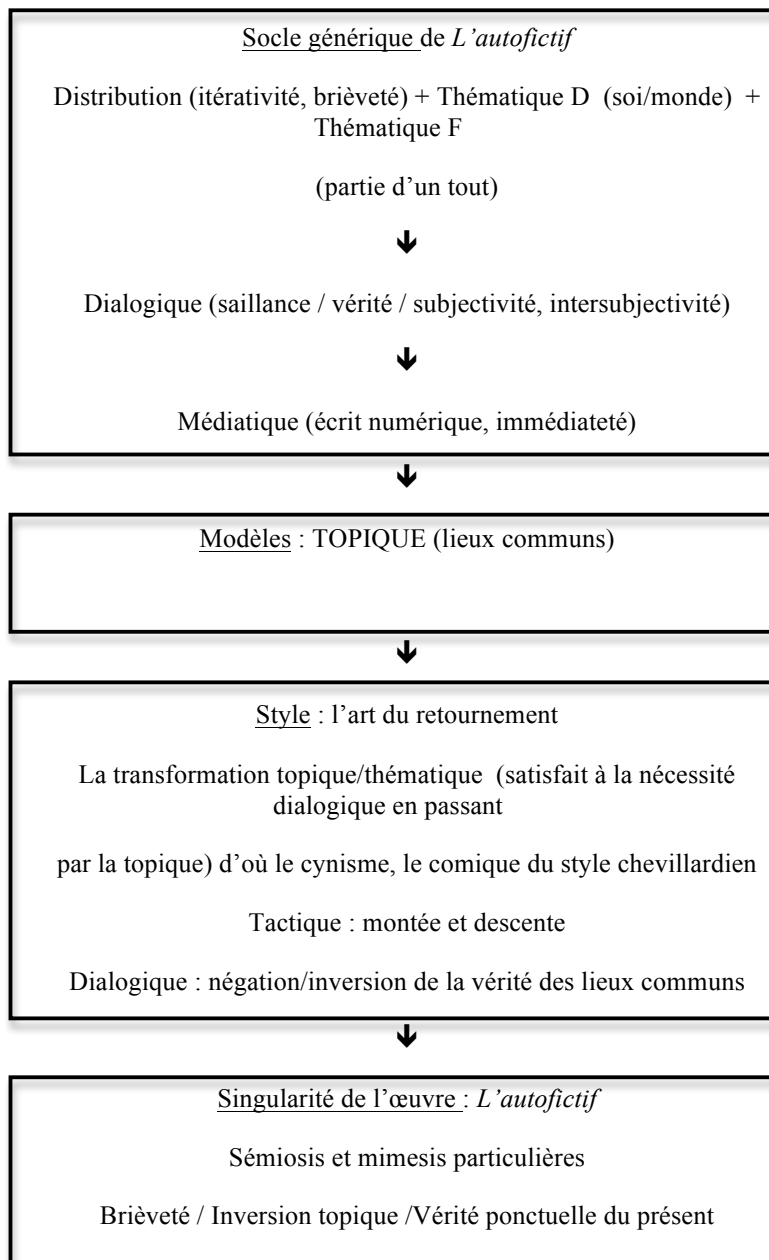
que genre et style constituaient logiquement la matière du mode générique, la singularité textuelle des œuvres, au moins pour l'exemple de Chevillard, semble devoir convoquer le mode mimétique.



L'originalité de Chevillard réside, au niveau dialogique, dans sa façon de creuser le présent, de rendre perceptible un certain type de présence au monde, réduite, déceptive, conquise à partir des lieux communs du langage, mais fiable dans sa singularité. Les fragments de Chevillard construisent ainsi, à leur façon, des fragments de vie, ou disons des microformes de vie de l'ordre du fragment, de l'expérience vécue ponctuelle. On retiendra ici, pour finir, la sémiosis qui s'opère entre la forme de l'écriture fragmentaire diaristique et la forme de vie qui en découle, toute aussi brève que le fragment textuel qui la décrit. Plus précisément, et dans une formulation plus strictement textuelle, le rapport qui s'établit entre la brièveté du fragment, l'inversion topique et la vérité du présent. Une microforme d'expression pour une microforme de vie, le tout soumis aux joies de l'inversion topique, tel est le sens de l'autofiction selon Chevillard. Autrement dit, la /durativité/ attendue de l'autofiction, qui paraissait entrer en conflit avec le genre « blog fragmentaire diaristique », se résout de manière toute chevillardienne : il n'y a de fiction possible qu'à partir du présent ponctuel construit de manière paradoxale par les sentences de Chevillard. Et cette règle ne concerne pas seulement *L'autofictif*, mais aussi les formes longues, romanesques, pratiquées par Chevillard.

Le schéma suivant, qui constitue le gradient de généricité du blog *L'autofictif* reprend l'enchaînement des degrés aboutissant à la production de l'œuvre :

Fig. 13 : Le gradient de généricité du blog *L'autofictif*



Il conviendrait d'appliquer le gradient à bien d'autres corpus pour en établir plus fermement l'opérativité et les conditions d'application. A titre indicatif, cela a commencé à être fait sur la littérature médiévale, par François Laurent. Mais quoiqu'il en soit, s'il on s'accorde sur le principe du gradient, il reste à investir beaucoup plus sa partie droite, dévolue à l'affirmation et à l'attraction de la singularité. Le style, défini initialement comme interaction idiolectale des composantes textuelles, a logiquement été mis sous la dépendance du socle générique. L'œuvre, lorsqu'elle se fait affirmation d'une singularité, conformément aux canons esthétiques contemporains, issus de l'esthétique romantique, paraît devoir fonctionner sur un registre différent, assimilé dans l'analyse du blog de Chevillard au mode mimétique de Rastier, sans autre forme d'explication, et défini précédemment comme *noyau esthétique idiolectal*. C'est dans ce registre, sensible, et plutôt rétif au premier abord aux exigences de l'analyse structurale que la sémiotique tensiviste a construit ses domaines. En situant son plein exercice dans la portion « singularité » du gradient, nous faisons l'hypothèse d'une localisation épistémologique et méthodologique de la tensivité. Cela implique à la fois des contraintes particulières et la possibilité de tirer profit des richesses de « l'analytique du sensible ».

## Chapitre 7

### Valeurs littéraires et tensivité

#### 1. Sémiotique et valeurs de la littérature

La valeur dans la perspective sémiotique n'est jamais ni positive ni solitaire, mais toujours négative et inscrite dans un système. Mais la question se corse un peu dans le cas des œuvres textuelles car la notion de valeur y est tout à fait problématique. Elle s'inscrit dans une longue et très complexe histoire, dont on trouve par exemple une synthèse dans *Le démon de la théorie*, d'Antoine Compagnon<sup>1</sup>. Elle engage d'abord, rappelle Compagnon, des questions relatives aux pratiques textuelles. Au sein des trois grandes familles de critiques distinguées par Thibaudet – universitaire, journalistique, d'auteur – le rapport à la valeur est bien différent. Il est consubstantiel à la pratique de la critique journalistique, ennemi de la critique académique soucieuse d'objectivité et compagne et inspiratrice de la critique d'auteur, comme en témoignent par exemple les « Préférences » de J. Gracq<sup>2</sup>. La question de la valeur recouvre ensuite une double question, qui conduit à distinguer, ou à rabattre l'un sur l'autre les faits de savoir quels textes sont littéraires et quelles œuvres sont de la « bonne » ou de la « vraie » littérature. Vient ensuite logiquement le problème des critères susceptibles de hiérarchiser les productions littéraires ; on citera, sans souci d'exhaustivité : le degré de défamiliarisation, la moralité, le patriotisme, la profondeur psychologique, ou encore la magnitude de l'expérience esthétique, dans la théorie instrumentaliste de Beardsley, etc..

On ne manque donc pas de critères, mais lequel choisir, et doit-on en rajouter fussent-ils sémiotiques ? Antoine Compagnon, fidèle à la méthode suivie dans son ouvrage sur les diverses démangeaisons théoriques, oppose les deux positions les plus tranchées et propose une voie médiane, qui doit exprimer tout le bon sens du sens commun. A un pôle se trouvent les subjectivistes plus ou moins relativistes, de

---

<sup>1</sup> Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>2</sup> Julien GRACQ, *Préférences*, (1961) *Œuvres Complètes* T.1, Bibliothèque De La Pléiade, 1989.

Kant à Genette, pour qui le jugement de valeur est d'abord et nécessairement subjectif. A l'autre pôle, de Sainte-Beuve à Gadamer et Beardsley les défenseurs d'un canon, d'un classicisme, de classiques impliquant peu ou prou l'existence de valeurs objectives qui, si elles ne sont pas possibles à fonder théoriquement, n'en sont pas moins bien actives : « La valeur littéraire ne peut être fondée théoriquement : c'est une limite de la théorie, non de la littérature », écrit fortement Compagnon<sup>1</sup>.

Si l'on se réfère au dictionnaire de Greimas et Courtès, la sémiotique semblait ne pas devoir participer à ce débat et accepter assez sagement la limite fixée<sup>2</sup>. Estimant que la littérarité n'était pas un concept sémiotiquement pertinent, car trop facilement soluble dans la culture, elle ignorait logiquement toute possibilité de hiérarchisation entre les textes littéraires<sup>3</sup>. Les évolutions successives de la sémiotique paraissent pourtant faire bien meilleur ménage que la sémiotique narrative avec la question de la littérarité et de ses valeurs. Le tournant esthétique accompli par l'ouvrage de Greimas, *De l'imperfection*<sup>4</sup>, puis les propositions de la sémiotique tensive<sup>5</sup>, prolongement naturel de la sémiotique des passions<sup>6</sup>, revendiquent en effet plus ou moins explicitement un ancrage phénoménologique dont on pressent qu'il ouvre une nouvelle voie d'accès sémiotique à la question de la valeur littéraire. Dans cette perspective théorique, qui trouve sa nouvelle assise dans le concept clé de discours en acte, la littérarité ne serait plus à chercher dans l'objet texte, clos sur lui-même, mais dans l'expérience esthétique en acte dont il est le support. Les textes littéraires seraient ainsi ceux qui sont capables de faire vivre à leur lecteur une expérience singulière, incomparable avec d'autres types d'expériences. Il faut nuancer le propos en s'accordant sur le fait qu'il s'agit moins d'attribuer une caractéristique bien mystérieuse à la littérature, qui ferait le départ entre ce qui est littérature et ce qui ne peut y prétendre, que de parvenir à caractériser ce qui dans la textualité peut devenir matière à littérarité.

---

<sup>1</sup> Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 304.

<sup>2</sup> Algirdas GREIMAS Julien et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 366-367.

<sup>3</sup> Les deux sémioticiens se démarquaient donc de HJELMSLEV, dont on va vu qu'il préconisait de prendre en compte le genre dès les premières divisions de l'analyse.

<sup>4</sup> Algirdas Julien GREIMAS *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987.

<sup>5</sup> Jacques FONTANILLE et Claude ZILBERBERG, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

<sup>6</sup> Algirdas Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, 1991

Et la sémiotique tensile peut alors faire son miel d'un tel objet puisqu'elle se présente, selon la formule de Claude Zilberberg, comme une analytique du sensible, qui assume pleinement son origine structuraliste. L'affect, pour cette analyse, n'est plus une donnée extérieure au texte mais est intégré à un système qui pour être tensif n'en est pas moins différentiel. La logique des intervalles tensifs se substituant alors aux oppositions logico-sémantiques antérieures, et le schéma tensif, avec ses valences *d'intensité* et *d'étendue* justifiant ou approfondissant, selon la perspective adoptée, les relations sémantiques enregistrées par le carré sémiotique.

Le rejet de la littérarité au ban des notions non sémiotiques dans le dictionnaire n'est pas un aveu d'incapacité mais avant tout une marque de suspicion de variabilité culturelle. On ne peut qu'être d'accord avec cette suspicion : les classiques sont éternels, sans doute, mais leur réception infiniment variable. C'est d'ailleurs ce qui fonde le premier projet de l'herméneutique : remonter la pente qui va de l'interprétation actuelle d'une œuvre à son interprétation originelle. Pour accomplir la totalité du parcours et prétendre pouvoir répondre sémiotiquement à la question des valeurs littéraires, il faut donc à la fois être capable de décrire les sensations littéraires, ce que nous supposons possible grâce à la tensivité, et parvenir à comprendre comment « l'affect littéraire » s'ancre et se modifie au sein de l'espace culturel, ce qui passe nécessairement par le filtre du genre. Il s'agit donc de déployer de nouveau, mais dans la plus large extension le *gradient de généricité*, en prenant véritablement en compte l'attraction du pôle de la singularité. Insistons sur le fait que c'est la partie la plus exploratoire du fonctionnement du gradient. L'affaire n'est donc pas close.

## 2. Trois approches de la sémiotique tensile

La sémiotique tensile recouvre des approches sensiblement différentes qu'il convient de distinguer dans le cadre de l'approche générique. Car certaines, peut-être, seront plus compatibles que d'autres avec l'horizon épistémologique et méthodologique du gradient. Le terme tensivité, synonyme d'une partie des développements actuels de la sémiotique française d'influence greimassienne, autour de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, a ses entrées dans la discipline dès *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés<sup>1</sup>, et fait partie de longue date des catégories sémiotiques exploitées par Zilberberg. La définition est alors essentiellement *aspectuelle* : elle consiste, selon le

---

<sup>1</sup> Algiras Julien GREIMAS & Joseph COURTES, op. cit.

dictionnaire, en la relation contractée entre les *sèmes duratifs* et *terminatifs*, relation « qui produit l'effet de sens 'tension', 'progression', perceptible par exemple dans 'presque' ou 'sur le point de' ». L'expression sémiotique tensive est plus récente et désigne, en partie rétrospectivement, la sémiotique post-passionnelle, dont elle est un prolongement relativement logique. La transition « des états de choses » vers les « états d'âme » du sujet, annoncée par *Sémiotique des passions*<sup>1</sup> aboutit, dans la perspective tensive, à une sémiotique du sensible, ou de la présence, centrée sur un sujet de plus en plus incarné. Cette sémiotique tensive a eu tendance à fédérer et à représenter, depuis la seconde moitié des années 1990, une large part des recherches menées dans le champ disciplinaire de la sémiotique, et à devenir le pendant moderne de la sémiotique narrative. *Tension et signification*<sup>2</sup>, l'ouvrage de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, en marque l'arrivée à maturité en proposant un inventaire de douze concepts sémiotiques fondamentaux susceptibles d'être redéfinis en termes tensifs.

On peut distinguer, malgré l'aspect relativement fédérateur précédemment évoqué, au moins trois perspectives, trois approches de la tensivité, qui lui confèrent des localisations différentes dans l'ensemble de la théorie. Une première approche peut être dite phénoménologique, et traduire ainsi à la fois la nouveauté que représente cette sémiotique de la présence par rapport à l'ancrage de la sémiotique dans le champ des sciences du langage, et la façon dont la tensivité s'inscrit dans l'histoire de la théorie. Dans cette perspective phénoménologique, la sémiotique tensive apparaît comme une évolution de la sémiotique des passions, comme une radicalisation de la position du sujet, mais qui aurait rencontrée et intégrée explicitement les propositions de la linguistique benvenistienne, de la phénoménologie merleau-pontienne, et de la sémiotique subjectale de Jean-Claude Coquet. La seconde perspective, essentiellement représentée par les travaux de Claude Zilberberg, peut être qualifiée de structuraliste et de rhétorique. Elle dessine une autre filiation de la tensivité, qui trouve son origine dans le mémoire de Saussure et dans le principe de catégorisation hjelmeslvien. Se dessine enfin une troisième voie, *générative* et intégratrice de la sémiotique tensive, que l'on peut qualifier de phéno-générative. Cette démarche, qui s'efforce de replacer les développements de la sémiotique dans l'économie de la théorie greimassienne est caractéristique de la démarche générale de Jacques Fontanille, et bien illustrée pour ce qui concerne la

---

<sup>1</sup> Algiras Julien GREIMAS & Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>2</sup> Jacques FONTANILLE & Claude ZILBERBERG, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

sémiotique tensive par l'article au titre explicite déjà cité : « La sémiotique est-elle générative ? ».

La dimension perceptive s'impose dès *Tension et signification*, situant ainsi globalement dans cette strate le lieu de pertinence à partir duquel s'élabore, se pense l'articulation des diverses catégories analysées. *Valences, valeurs, modalités, passions, catégories, formes de la présence*, etc., sont tout au long de l'ouvrage de Fontanille et Zilberberg toujours analysées à partir d'un espace perceptif doté d'un observateur sensible installé au centre du dispositif. La tensivité remonte donc des préconditions de la signification où la situait *Sémiotique des passions* à la surface discursive, où elle perd son statut de strate présumée, et donc établie de manière spéculative, pour trouver un mode d'existence phénoménologique. Il faut insister de nouveau sur le fait que la sémiotique tensive rejoint ici très clairement la position de la sémiotique des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet<sup>1</sup>. Elle s'affirmera d'ailleurs de plus en plus, notamment sous la plume de Jacques Fontanille, comme une sémiotique du discours en acte, ou la « sémosis énonçante » mobilise des notions directement issues de la linguistique de l'énonciation benvenistienne, de la phénoménologie, et de la sémiotique subjectale, telles que celles de *champ positionnel*, de *champ de présence*, *d'instance de discours* et de *corps*.

Un texte de l'écrivain Edouard Dujardin, invoqué par James Joyce comme étant l'un de ces inspirateurs, offre, plus de soixante ans avant Emile Benveniste, une très belle illustration de ce que peut être un *champ positionnel* et la prise de position d'une *instance énonçante* au centre de ce champ. Son texte, *Les lauriers sont coupés* (1887), débute ainsi : « Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et de foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir... ». Un temps indéfini, un espace d'air lointain et de cieux profonds, une foule confuse, en d'autres termes, un champ de présence non encore catégorisé, où le centre instance de perception, car il faut bien une instance capable d'être affectée par ces sensations encore confuses, est incapable de viser le champ alentour. « L'air lointain », petite musique ou souffle d'air qui vient de loin et se sent ou s'entend peu, traduit bien ce mouvement centripète et ténu qui affecte l'instance, qui ne peut que saisir, et prendre la mesure de ces sensations.

La suite du texte est une leçon d'énonciation, où l'on observe la description scrupuleuse d'un discours en acte, avec le déploiement

---

<sup>1</sup> Jean-Claude COQUET *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF, coll. "Formes sémiotiques", 1997



autour de l'instance d'un champ en voie de catégorisation : « Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, [...] « je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne ; et, autour de moi, la vie ». Prend d'abord effet le *débrayage pluralisant*, qui rompt avec l'indistinction antérieure pour installer une pluralité spatiale, temporelle et actorielle. Puis le « je » surgit, prend position et devient capable de déployer autour de lui un champ défini, axiologisé, dans ce qui peut apparaître comme un mouvement centrifuge de visée : « le soir le plus doux, et une joie d'être quelqu'un, d'aller ; les rues et les multitudes et, dans l'air très lointainement étendu, le ciel ». Dès lors, instance de perception et instance énonçante se superposent, et tout le texte sera décrit à partir de ce sujet en mouvement. Les premiers éléments d'une sémiotique tensive ont pris place : un champ de présence, une prise de position énonciative, des horizons, et des mouvements intentionnels qui orientent le champ.

Reste cependant à articuler ce champ, et à caractériser plus précisément les objets qui y apparaissent, pour le moment réduits à des sensations plus ou moins fortes, et plus ou moins nettes. C'est à ce stade que l'on mobilise, dans la perspective phénoménologique, l'un des outils phares de la sémiotique tensive : le *schéma tensif*, qui vient proposer un mode d'articulation du champ de présence dans des termes qui semblent valoir aussi bien pour la perception naturelle que pour la perception discursive. Versant non discursif, on peut partir de l'exemple de la perception d'un pigment coloré sur une toile : toute couleur peut varier, être saisie comme vive, éclatante ou se faire plus terne, en un mot moins intense ; cette variation peut être corrélée à un autre type de variation : la dilution du pigment sur la toile. En d'autres termes, toute perception peut être décrite comme l'alliance d'un degré *d'intensité* et d'un degré *d'étendue*, alliance qui peut se faire sur un mode converse, lorsque l'intensité et l'étendue varient dans le même sens ou inverse, lorsque la proportionnalité s'inverse. Dans l'expérience perceptive décrite ci-dessus, le schéma suit une *corrélacion inverse*. Ces deux gradients, qui constituent les *valences* du schéma tensif, sont applicables à tous les univers de discours, l'intensité et l'étendue étant susceptibles de s'incarner dans les différentes catégories discursives. Par exemple dans ces deux vers de Michel Houellebecq dans *Le sens du combat*<sup>1</sup> : « Il est presque midi ; la conscience de l'instant / Enveloppe l'espace d'une lumière superbe », i) l'intensité se manifeste par le biais de l'intensité lumineuse ; cette intensité est forte, car associée au soleil à son zénith, par opposition à son déclin et à sa disparition dans la suite du

---

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ *Le sens du combat*, 1996.

texte et ii) l'étendue se traduit de manière spatiale, par « enveloppe l'espace », et sous des traits aspecto-temporels dans « la conscience de l'instant » ; dans les deux cas l'étendue est faible, l'enveloppe (au plus près du corps) s'opposant à l'encerclement de la seconde strophe et la conscience de l'instant, ponctuelle, à la terminativité, puis à la durativité. Cette approche sémiotique d'inspiration phénoménologique trouve son aboutissement dans les recherches sur le rôle du corps<sup>1</sup>, de la sensori-motricité, des *esthésies* dans les mécanismes de la production du sens<sup>2</sup>.

Parallèlement se sont développées deux facettes de la tensivité, certes complémentaires et assurées en partie par les mêmes auteurs, mais dans une perspective moins strictement phénoménologique. Claude Zilberberg a élaboré une véritable rhétorique tensive<sup>3</sup> qui, entre autres aspects, détaille les différentes composantes du schéma tensif, distinguant notamment les dimensions tensives que sont *l'intensité* et *l'étendue*, et les sous-dimensions qui leur fournissent une première articulation, en termes de *tonicité* et de *tempo* pour l'intensité, et de *temporalité* et *spatialité* pour l'étendue. Cette grammaire intègre la dynamique tensive au sein même des structures non pas comme un effet de champ produit en surface discursive, mais comme un ensemble complexe d'écarts différentiels. Cette subtile « sémiotique de l'intervalle » constitue une « analytique du sensible », ou encore « une analytique raisonnée de l'affect ». Zilberberg redéploie pour ce faire la relation de contrariété, et distingue des « sur-contraires toniques et distants et des sous-contraires atones et proches », l'intervalle séparant les sous-contraires étant compris dans l'intervalle des sur-contraires. Ce dispositif permet par exemple d'articuler la direction de la spatialité en ouvert vs fermé, pour les sous-contraires, et en hermétique vs béant pour les sur-contraires, ou encore la temporalité en bref vs long d'une part et éphémère vs éternel d'autre part (phorème de la direction). Zilberberg répond à la question, difficile, de la nature des unités ainsi produites en leur accordant le « double statut de lexèmes et de figures », « à mi-chemin de la linguistique et de la rhétorique »<sup>4</sup>.

Dans une perspective en apparence un peu différente, Jacques Fontanille a proposé de réhabiliter le parcours génératif de la

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE *Sémiotique du discours*, Paris, PUF, 1999.

<sup>2</sup> Pierre OUELLET, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges Québec, PULIM/Septentrion, 2000.

<sup>3</sup> Claude ZILBERBERG, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n°70, Université du Québec à Rimouski & Université de Québec à Trois-Rivières, automne 2002, p.125.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, 2002, page 131.

signification en y intégrant de manière opératoire la tensivité. Il reprend dans l'article déjà cité sur ce sujet, l'aporie fondamentale du parcours génératif que constitue le concept de conversion, censé permettre le passage d'un niveau à l'autre, mais incapable d'y parvenir sans une adjonction de sens à chacun des niveaux, ce qui invalide alors en grande partie la générativité supposée du parcours. Une solution est ébauchée à partir de la reprise de propositions de *Sémiotique des passions*, en germe dans *Du sens 2*<sup>1</sup>. Le texte de Greimas et Fontanille, dans un imaginaire du sens surprenant, situe l'origine du sens au niveau de l'espace tensif et phorique, « espace du sentir » précédant l'espace des polarisations et des articulations du connaître ». Le problème du « surplus de sens » nécessaire à l'émergence de chaque niveau demeure tant que l'espace tensif et phorique n'est qu'une précondition sans effet sur les autres niveaux. Selon Fontanille, la sémiotique tensivo-phorique résout en partie le problème de la conversion : i) l'espace tensif et phorique obéit à l'articulation tensivo-phorique en intensité et en étendue ; ii) en changeant de niveau, la tensivité ne disparaît pas, et c'est au contraire le rapport tensif entre les valences qui en évoluant assure le changement de niveau ; iii) dans ce principe de « conversion tensivo-phorique », chaque passage à un niveau supérieur correspond à un gain d'articulation (l'étendue) qui se fait au dépend de la force, de l'intensité des tensions originelles. La tensivité trouve ainsi une place nouvelle dans le dispositif théorique générale : elle n'est plus traitée comme un espace tensif autonome, modulaire, mais replacée dans l'économie du parcours génératif, tout en demeurant essentiellement un « espace phénoménale du sentir »<sup>2</sup>.

Il n'y a évidemment pas à choisir entre ces approches, mais à imaginer les compatibilités avec le gradient de généralité et les restrictions éventuelles à observer dans cette perspective.

### **3. Remarques sur la tensivité**

#### **3.1 L'orientation phénoménologique**

L'approche phénoménologique de la tensivité puise logiquement son inspiration dans la phénoménologie husserlienne et dans la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. Synthétiquement, on peut dire que la pratique sémiotique a retenu de la phénoménologie de la perception principalement les notions de

---

<sup>1</sup> A.-J. GREIMAS, *Du sens 2*, 1983.

<sup>2</sup> Jacques FONTANILLE, « La sémiotique est-elle générative ? », Dans *Spécificité et histoire des discours sémiotiques*, dir. Michel ARRIVE et. Sémir BADIR, *Lynx*, Paris X - Nanterre, n° 44 /2001, p. 130.

*champ de présence*, et donc de *structure d'horizon*, de *perception par esquisses* et *d'imperfection*. Le *champ de présence*, dans sa version sémiotique, conduit à décrire l'apparaissant en terme *d'intensité* et *d'étendue*, mesure de l'apparaissant, à partir d'un centre. De la *perception par esquisse* découle, en sémiotique, l'idée centrale d'une *imperfection* de la perception : les réglages tensifs que constituent les points de vue représentant autant de manières de restaurer la totalité manquante, ou de dire une position, un type de présence par rapport à cette totalité. On trouve ce même point de vue imperfectif, outre le texte de Greimas, *De l'imperfection*, et la même nostalgie de la totalité, dans l'épistémologie des passions, de Greimas et Fontanille, et dans le modèle tensif proposé par Jacques Fontanille. Or, dans *Le désir et la distance*, R. Barbaras, en s'inspirant de Bergson, formule à plusieurs reprises une critique à l'égard de Husserl, qui pourrait conduire à nuancer se type de construction. A partir d'un examen de la phénoménologie de Husserl, Barbaras note en effet :

« Tout en reconnaissant que la chose même ne se donne que par esquisse, Husserl maintenait l'horizon d'une donation adéquate de l'objet, de sorte que cette absence de la chose dans ses esquisses était finalement conçu comme une "imperfection", c'est-à-dire un défaut de présence. Au contraire, dès lors que l'on comprend que ce qui se donne originairement n'est autre que le monde comme totalité intotalisable, l'absence n'apparaît plus comme négation mais bien comme condition de la présence. Alors il faut renoncer à l'horizon d'adéquation et comprendre que la non présentation de la chose dans l'esquisse est la condition de son apparition, que la distance de la chose n'est que l'envers de sa proximité phénoménale »<sup>1</sup>

Associé à cette perception, le sujet de l'apparaissant, celui là qui est susceptible de percevoir l'absence, est défini fondamentalement par Barbaras comme mouvement : un mouvement phénoménalisant qui dit la façon dont le monde se rend présent et s'absente tout à la fois. La perception, pour être vivante, ne peut être simplement chair, touchant/touché, mais aussi et surtout mouvement. Le sujet de l'apparaître, pour accéder à l'invisible du visible, doit être lui aussi négation, ce que traduit le mouvement. Le mouvement introduit la négation dans le « il y a » : il n'est plus, n'est pas encore, il est une non coïncidence constante. Enfin le désir, par essence insatisfait, constitue en quelque sorte le moteur d'un mouvement qui ne peut trouver sa fin. Le désir est en quelque sorte la traduction pour le sujet du mouvement phénoménalisant, la forme de l'intentionnalité pensée à

---

<sup>1</sup>Renaud BARBARAS, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, « Problèmes & Controverses », 1999, p. 96.

partir de cette dynamique. A partir de là, des modélisations sémiotiques différentes, d'autres histoires de tensions sont possibles. Par exemple la recherche, dans les formes textuelles littéraires, particulièrement appropriées à la mise en question des rapports spatio-temporels et à la construction de mouvements récurrents, de ce que l'on pourrait appeler la dé-prise, la désobjectivation, la sortie de l'illusion objectiviste décrite par Barbaras. Au lieu d'une dynamique impliquant toujours peu ou prou la recherche d'une totalité manquante, on peut imaginer un chemin presque inverse, où le romancier cherche à substituer à l'« écran du paraître », pour reprendre la formule pénétrante de Greimas dans *De l'imperfection*, le monde comme « totalité intotalisable ». Sans nous conduire à faire de la dé-prise un critère absolument nécessaire à prendre en compte dans toute sémiotique littéraire, l'analyse de Barbaras montre *a minima* comment un certain type d'examen phénoménologique justifie pleinement la prise en compte du mouvement au niveau tensif. Elle indique également, et c'est là le plus important pour notre propos, qu'il faut résister à la tentation d'inscrire absolument la tensivité dans un procès de totalisation, et tenter d'imaginer d'autres devenirs tensifs.

### **3.2 Trop plein et manques tensifs**

L'analyse tensive peut par ailleurs donner l'impression à la fois d'un trop plein et d'un manque à celui qui s'en saisit. Le trop plein, qui constitue le point le plus encombrant, se traduit par une constance du contenu : contrairement à l'analyse sémique où les sèmes actualisés par les parcours interprétatifs sont le contenu, entièrement et à chaque fois déterminé par les sémèmes, le contenu tensif est en quelque sorte en partie toujours le même. Seules varient entre deux énoncés la mesure de *l'intensité* et de *l'étendue*, et leur polarité respective. Alors que le sème est par définition une place vide, un lieu théorique, métalinguistique, les valences tensives sont déjà matière à contenu. A cette constance s'ajoute alors logiquement l'extériorité du contenu à son objet. Dans la rhétorique tensive développée par Zilberberg, par exemple, la finesse et la richesse de l'analytique élaborée hors discours dessine en quelque sorte une langue tensive susceptible de décrire tous les effets de sens, tous les contenus et affects qu'un texte peut délivrer. Pour retrouver la neutralité des sèmes, et ne se priver ni de la singularité textuelle ni de la proximité et de l'adéquation de l'analyse avec l'objet, il faudrait pouvoir, en quelque sorte, accrocher aux schématisations tensives une molécule sémique ! Il n'y aurait plus alors de langue tensive déjà constituée mais des sémèmes tensifs construits par le texte.

Peut-on imaginer le produit de l'imagination créatrice en termes uniquement tensifs ? Si la tensivité y a sa part, il faut aussi d'autres matières, dont l'imagination puisse se repaître directement. Ce qui nous conduit au manque que l'on peut éventuellement ressentir. Pourquoi l'intensité et l'étendue seraient-elles toujours régissantes ? C'est évidemment l'envers du premier point : la pré-articulation conduit à ne pas prendre en compte d'autres catégories, ou à ne les manipuler qu'en tant qu'elles s'inscrivent dans la tensivité, en tant qu'elles aboutissent ou exploitent, ou articulent, mais cela revient au même, les catégories tensives fondamentales que sont *l'intensité* et *l'étendue*.

Dernier point qui peut s'avérer problématique : le lieu d'exercice de la tensivité, qui mobilise selon les cas le niveau énonciatif ou le niveau énoncif des discours. Si la tensivité se réduit au niveau énoncif, ou même à l'énonciation représentée, la perplexité s'efface d'elle-même : l'analyse décrit simplement, bien que toujours avec des variables tensives constantes, la manière dont le texte joue avec la perception, rend présent, fait sentir, met en scène des esthésies. Mais la tensivité, toutes perspectives confondues, sort souvent de cette limite et paraît brouiller les différences entre énonciation et énoncé, comme si les choses perçues l'étaient effectivement par le lecteur interprète du texte ou, pour le dire autrement, comme si la phénoménalité du texte était de même nature que la phénoménalité du monde. Il n'y a pas lieu, sans doute de renoncer à cette dimension du texte, et tel n'est en tout cas pas l'objectif suggéré par cette remarque. On conçoit bien que la perception sémantique ait un rôle important à jouer, que la sémiotique ne peut abandonner aux sciences cognitives, mais il semble pour le moins utile de distinguer entre perception phénoménale et perception sémantique et discursive.

Rester dans la perspective d'une tensivité énoncée rend nécessaire de ménager une voie d'accès textuelle aux phénomènes tensifs. Quel que soit le point de vue tensif adopté, il doit bien y avoir nécessairement au moins une médiation sémantique, une interface textuelle à l'origine de toute perception et interprétation suscitées par le texte. En tirant les conséquences techniques, ou méthodologiques de cet ancrage textuel, on doit alors convenir qu'une « tensivité textuelle » impose *a minima* : 1) que l'intensité et l'étendue aient une traduction lexico-sémantique, permettant des descriptions tensives ; 2) que l'association de l'intensité et de l'étendue ait un corrélat sémantique : ce qui revient à se demander si l'intensité et l'étendue dans leur manifestation sémantique agissent toujours de conserve ; 3) il faut enfin que l'orientation des deux courbes tensives possèdent également une raison d'être sémantique.

Ces quelques remarques seront prises en compte, dans les chapitres suivants, en partant à présent directement des contraintes textuelles dont l'analyse tensivo ne peut se dédouaner. Avec, tout d'abord, la volonté d'établir dans les grandes lignes ce que peuvent être les spécificités de la composante phénoménologique des textes, en la distinguant bien de la perception phénoménale directe. Puis en tentant d'établir un pont entre analyse tensivo et analyse sémantique interprétative, pour poursuivre la caractérisation textuelle de la phénoménalité.

## Chapitre 8

### Contraintes de la textualité : l'exemple du paysage dans la poésie

#### 1. Les deux apories de la littérature

Pierre Ouellet rappelle dans *Poétique du regard*<sup>1</sup> que pour Deleuze et Guattari les « écrivains n'ont rien à envier aux peintres et aux musiciens », et que « comme tout art, la littérature a pour but « d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant », d'extraire « un pur être de sensation » ». Il ajoute :

« Plus que l'art encore, la littérature s'élèverait au percept en le détachant des conditions concrètes de la perception, qui sont l'objet et le sujet présents l'un à l'autre. Thomas Hardy ne mettrait pas en scène « une perception de la lande » par quelque personnage, mais « la lande [elle-même en tant que] percept », tout comme il y aurait des « percepts océaniques » chez Melville et des « percepts urbains » chez Virginia Woolf »<sup>2</sup>.

En arrachant le percept à ses conditions empiriques, la littérature ne ferait ainsi rien d'autre que produire sa propre analytique du sensible. Ouellet poursuit son investigation en établissant de manière magistrale les deux apories fondatrices de la littérature. Plus exactement, il identifie dans la textualité les deux propriétés essentielles susceptibles de donner leur matière aux effets littéraires, aux esthésies qu'un texte peut faire vivre à son lecteur. Ces deux propriétés qui constituent le noyau sémiotique de la singularité des textes littéraires trouvent leur origine dans deux apories que la textualité résout à sa manière et: l'aporie de la conversion espace/temps et l'aporie de la conversion percept/concept.

La première aporie, spatio-temporelle peut se résumer de manière très synthétique : les formes de l'expression sont temporalisantes alors que les formes du contenu sont spatialisantes. L'aporie prend donc sa source dans une caractéristique évidente des textes, mais habituellement peu prise en compte dans la tradition sémiotique: la

---

<sup>1</sup> OUELLET Pierre, *op. cit.*, p.7.

<sup>2</sup> Ibid.



linéarité du plan de l'expression. Reconnaître ce principe, c'est d'abord faire droit à la textualité, dont on a vu qu'elle était absente pour un temps du parcours génératif, mais réintroduite par la sémantique des textes, qui reconnaît explicitement le rôle de la linéarité et en fait une de ses composantes macro-sémantiques fondamentales, tant pour le plan du contenu (Tactique) que pour le plan de l'expression (Distribution)<sup>1</sup>. Ces composantes se sont d'ailleurs avérées tout à fait essentielles lorsqu'il s'est agi de décrire la dimension générique des textes, et la manière dont les contraintes de genre pesaient sur les textes. On postule à présent qu'il est également impossible d'espérer décrire la singularité de l'expérience littéraire sans attribuer à la linéarité textuelle un rôle prépondérant. En d'autres termes, il convient d'inscrire la linéarité dans l'orbe de la tensivité, de lui ménager une place à côté des valences de l'intensité et de l'étendue. Dès lors que la linéarité est prise en charge par le niveau tensif, lui-même supposé être compatible avec le modèle génératif de la sémiotique, la textualisation comme linéarité retrouve droit de cité dans l'analyse. La sémiotique ainsi ébauchée n'est pas seulement textualiste mais conduit en quelque sorte à élaborer une sémiotique de la lecture, dont on a vu le rôle qu'elle jouait dans l'interprétation en acte.

La linéarité du plan de l'expression admise, on peut développer les termes de l'aporie et noter avec Pierre Ouellet que :

«l'aporie à résoudre consiste à opérer, de manière à chaque fois singulière par l'énonciation littéraire (selon un style littéraire propre à chaque auteur ou à chaque époque), la conversion de l'espace en temps et du temps en espace, soit à réaliser la réduction eidétique qui permet de passer de la pluridimensionnalité des formes de contenu à l'unidimensionnalité des formes d'expression ...»<sup>2</sup>.

La littérature offre ses propres solutions à cette aporie. Notamment, selon Ouellet, dans la dynamique du langage descriptif, avec par exemple les deux opérations fondamentales que sont l'exploration et la rotation mentales : c'est à dire deux types de motilité mentale, qui prennent forme dans la *gestalt* du chemin, « attracteur sémantique primordial du langage descriptif », et « figure eidétique même de la conversion de l'espace en temps et du temps en espace »<sup>3</sup>. Le chemin, convoque en effet à la fois le mouvement de la linéarité textuelle et le déploiement de l'espace. Le rapport espace/temps, qui renvoie à la linéarité du plan de l'expression se

---

<sup>1</sup> François RASTIER, *Arts et sciences des textes*, Paris, Puf, 2001, p.249.

<sup>2</sup> Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 30

résoudrait ainsi, par exemple, dans les textes littéraires, par cette figure du chemin.

Seconde aporie, selon Ouellet, la littérature crée des *percepts* particuliers, qui ne sont comparables ni avec les percepts de la perception phénoménale directe ni avec de simples descriptions. La littérature part des percepts sensoriels, mais aboutit à des percepts recatégorisés par une image, plus ou moins typique ou schématique, « capable de se détacher du donné immédiat pour devenir réalité cognitive ». Ainsi, elle « aboutit alors à un percept de nature non sensorielle, imaginaire (un pseudo-percept), qui se traduit pourtant par une émotion réelle, soit par quelque chose qui s'éprouve esthésiquement, comme si elle faisait l'objet d'une appréhension par nos organes des sens »<sup>1</sup>.

Ouellet précise enfin que le pseudo-percept littéraire « repose sur une expérience sensori-motrice, mais typifiée, schématisée, idéalisée ». Il y a des expériences sensori-motrices, à la base de l'écriture, investies par les structures de l'imagination créatrice, « en les schématisant, mémorisant » en les « réorganisant selon leur prégnance propre, de nature individuelle ou collective », ce qui donne lieu à une activité pseudo-perceptuelle, c'est-à-dire à un ensemble de processus relevant de l'imagerie mentale déclenché par les moyens des formes d'expression du langage. Dans cet écheveau complexe on retient l'interaction entre trois sphères : 1) la sensori-motricité de l'expérience humaine, 2) les schèmes imaginaires d'un auteur et les esthésies textuelles, et 3) l'éprouvé du lecteur, sur le mode pseudo-perceptuel.

Les deux contraintes textuelles que sont la linéarisation spatio-temporelle et la construction de pseudo-percepts pèsent sur toutes les œuvres littéraires. On peut illustrer leurs effets, à titre d'exemple, en se penchant sur le traitement reçu par la notion de paysage au sein du corpus de la poésie contemporaine. Celle-ci présentant ici, entre autres séductions, l'intérêt d'interroger presque systématiquement la relation référentielle, et de ne pas tenir pour acquis, par conséquent la relation de la chose à sa description.

## **2. Le paysage textualisé**

La textualisation des paysages suscite d'emblée plusieurs problèmes aussi faciles à poser que difficiles à résoudre. Par exemple, compte tenu de son origine picturale et perceptive supposée, que devient le paysage dans la linéarité textuelle? Que deviennent le cadre,

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 31.

les limites du paysage, la profondeur, la perspective, la structure d'horizon ? Que peut la linéarité textuelle face à la perception globale ? Ou encore : de quelle nature est *l'impression référentielle* habituellement qualifiée de paysage dans un texte, si une telle impression générale a quelques chances d'exister ? Plus largement, et plus techniquement, on peut se demander s'il y a un lien entre la perception phénoménologique d'un paysage et son mode d'existence iconique dans un texte. Ou, dit encore d'une autre manière, si dans la période contemporaine quelque chose existe comme un espace mental spécifique de la perception paysagère, transversale aux différents modes de perception et d'expression de l'entité paysage, sorte de structure référentielle type associée actuellement au paysage.

Si l'on se risque à une petite phénoménologie, un peu sauvage – mais aisément partageable – du paysage en se référant à l'expérience très commune et très cinématographique de l'apparition d'un paysage par la vitre d'un train, on pourra s'accorder sur le fait que cette perception semble exiger de notre voyageur virtuel au moins deux opérations. Première opération prévisible lorsque l'on tente de reconstituer mentalement la genèse de l'impression d'un paysage, la *démarcation* d'une étendue qui prend corps, semble se détacher sur le fond d'une étendue jusque là plus ou moins indifférenciée. Là où la campagne n'était que flux coloré s'écoulant sans heurt dans la vision périphérique du sujet, se dresse telle vue de forêt ou tel fragment de village.

Seconde opération accomplie logiquement par le voyageur observateur, une *stabilisation*, temporaire, de ce qui s'est démarqué ; le temps simplement que l'observateur perçoive, identifie, reconnaisse la forêt limousine ou le village berrichon, et laisse enfin glisser la portion d'espace envisagée un court instant comme paysage. De semblables voyageurs parcourent-ils ainsi systématiquement les espaces textuels pour faire surgir des paysages, qui se démarqueraient et se stabiliseraient pendant le temps de la lecture ? Plus concrètement, dès lors qu'il s'agit de paysages textualisés, est-il possible de retrouver un tel mécanisme, de démarcation, de stabilisation puis de disparition, qui constituerait alors le mode d'existence iconique particulier du paysage dans un texte ?

Le corpus choisi, n'est évidemment pas indifférent pour aborder la question de du mode d'existence textuel des paysages. On imagine sans mal que la poésie contemporaine fera un usage du terme « paysage » qui à la fois renseigne sur son ou sur ses sens actuels, et en même temps pousse la notion dans ses limites, actualisant à la fois les lieux communs du paysage et leur détournement, problématisant le

mot et la notion beaucoup plus que ne le feraient d'autres types de textes contemporains, à vocation touristique et descriptif par exemple.

Le choix de l'entrée lexico-sémantique pour aborder le problème de la textualité du paysage permet de ne pas présumer de ce qui a valeur ou pas de paysage parmi le vaste champ des descriptions d'espace. Ainsi, nous ne partons pas du principe que toute description, toute portion d'espace qui semble vue par un observateur est nécessairement et d'évidence un paysage car, précisément, nous cherchons à définir ce qu'est, du point de vue sémantique un paysage. On ne présume donc pas non plus, de ce que pourrait être la configuration sémiotique type d'un paysage, posée de manière strictement spéculative. Une telle démarche impliquerait que le concept, la configuration perceptive de type paysage existe par elle-même, de manière autonome, et en tout cas indépendamment des contextes discursifs où le terme apparaît. Nous interrogeons d'abord le paysage en tant que valeur linguistique, différentielle et textuelle. Dans cette perspective les occurrences du mot dans le corpus sont relevées systématiquement. Puis à partir de chaque occurrence est construit le sens du lexème « paysage » au sein de chaque texte, c'est-à-dire le sème ou l'ensemble des sèmes, unités minimales de sens, actualisés par chaque emploi du terme. A cette première phase, lexico-sémantique succèdent une seconde phase d'analyse, qui consiste à établir les configurations perceptives associées aux emplois du lexème, et partant, la manière dont se déploie pour l'observateur-interprète une éventuelle structure du signe paysage au sein des textes.

Le corpus est constitué par un assez vaste ensemble de textes poétiques contemporains, collectés à partir de trois sources : les recueils d'auteurs contemporains, une anthologie de la poésie contemporaine (Pléiade) et enfin un site Web, non institutionnel, consacré à la poésie contemporaine. Les auteurs pris en compte sont Christian Artaud, Philippe Beck, Mathieu Benezet, Stéphane Bérard, Judith Chavanne, François Couret, Anne-Sophie Demay, Jacques Demarq, Maryline Desbiolles, Jean-Marie Gleize, Frédérique Guétat-Liviani, Edouard Glissant, Alain Helissen, Philippe Jaccottet, Gil Jouanard, Pierre Ménard, Marcelin Pleynet, Paul-Louis Rossi, Claude Royet-Journaud, Jacques Roubaud, James Sacré et Jacqueline Saint-Jean. Dans le corpus, soixante-quatorze occurrences ont été relevées et analysées. Dans ce travail, l'analyse de l'ensemble n'est exploitée que pour dresser l'inventaire des sèmes actualisés; nous nous limitons à deux auteurs, Judith Chavanne et James Sacré pour illustrer le plus précisément et le plus simplement possible le principe central qui

paraît répondre, au moins pour les cas analysés, aux exigences de la textualisation du paysage: le principe de la *bascule méréologique*.

### 3. Les sens du paysage

Pour connaître le sens ou les sens du mot paysage il n'est pas d'autres moyens que de relever dans un corpus homogène l'ensemble de ces acceptions. On peut alors espérer faire ressortir les unités de sens qui semblent toujours actualisées, les *sèmes inhérents*, qui relèvent du système de la langue, et les unités de sens fréquemment associées, les *sèmes afférents*, qui relèvent de sociolectes particuliers – ou bien qui sont rendus nécessaires par le contexte plus ou moins immédiat du mot. On pourrait ainsi par exemple se demander si un paysage peut être laid ou si, actuellement, le terme implique nécessairement que ce qu'il désigne soit jugé toujours de manière positive. Cette dernière solution supposerait alors que le sème /euphorie/ représente dans le système actuel de la langue française un sème inhérent de 'paysage', et qu'un paysage laid est par conséquent, pour le moment, contre nature ! Dans le corpus poétique analysé trois grands types d'unités sémantiques vont entrer, seules ou en se combinant, dans les sens du mot paysage en contexte. Ces trois types de sèmes n'épuisent évidemment pas les possibilités d'afférences par instruction du contexte, qui n'ont de limite que l'imagination de leur auteur. On recense :

- 1) des sèmes relatifs à l'*étendue* qui se spécifient en :
  - /étendue homogène/,
  - /étendue spatiale/,
  - /étendue naturelle/,
  - /étendue scalaire/,
  - /étendue méréologique/
- 2) des sèmes relatifs à l'*activité perceptive* d'un sujet,
- 3) des sèmes *axiologiques*, impliquant un jugement positif ou négatif.

Ces trois types de sèmes sont illustrés dans le tableau suivant :

Fig. 14 : Tableau des sémèmes 'paysages'.

Sèmes	Sémèmes 'paysage'
~ □	« On s'aimerait poreux quand autour de soi les paysages défilent » (Judith)

	<p>/Etendue spatiale/</p> <p>/Etendue spatiale/ (suite)</p>	<p>Chavanne, , Entre le silence et l'arbre p. 59)</p> <p>« Peu importe d'ailleurs le paysage désormais : on, marche pour marcher, ou pour penser, ou, qui sait même, pour disparaître » (Gil Jouanard, Savoir où, p. 23)</p> <p>« Tous les jours je recommence. Incursions dans le paysage (je me suis enfoncé plusieurs fois jusqu'au même point) » (Jean-Marie Gleize, Le principe de nudité intégrale, p. 23)</p>
	<p>/Etendue naturelle/</p>	<p>« Un mulet pensif sous les saules attire à lui le paysage », Jacqueline Saint Jean, Atlas secret,</p> <p>Paysage avec vol d'oiseaux, Christian Prigent</p> <p>« Je vais parler du paysage réel : la terre est un carré et se divise en carrés », (Jean-Marie Gleize, Le principe de nudité intégrale, p. 65 )</p>
	<p>/Etendue/homogénéité/</p>	<p>« Il me faudrait une méthode pour écrire l'histoire des mitraillages verbaux qui trouent mon paysage », (Christian Arthaud, « Extrait de lettre à PLP »)</p>
	<p>/Etendue scalaire/</p>	<p>« le paysage s'étend avec des endroits qu'on voit minuscules » (James Sacré, Une fin d'après-midi à Marrakech, pp. 61-62)</p>
	<p>/Etendue méréologique/</p>	<p>« –bordure, lisière, sans laquelle le paysage s'affaïsse » (Judith Chavanne, Entre le silence et l'arbre, p. 24)</p>
		<p>« À ce propos, un paysage c'est plus qu'un spectacle, c'est un événement d'identification où l'émotion se vomit de vous, le jet s'élargit au delà de vos</p>

/Perception/	lèvres, joint le pays, l'incorpore, et par normal retour de bâton fascinateur, fond sur vous. », (Zéro quatre, S. Béard)
/Perception/ (suite)	<p>« Le silence a pas bougé dehors on voit mal. Le paysage à cause de la très grande lumière. » (James Sacré, Si peu de terre, tout, p. 13)</p> <p>« La montagne n'est pas le paysage. Le paysage c'est l'écran sa lumière pâle. » (Frédérique Guétat-Liviani)</p>
/Axiologie positive/	<p>/euphorie/ : « Tu transportes, en les plus beaux paysages, les plus désolés dans la solitude et la beauté, la musique en eau courante de ton corps » (James Sacré, Une fin d'après-midi à Marrakech)</p> <p>/euphorie/+ /étendue naturelle/ : « Cette région : région, par manière de dire, paysage moralisé, par descriptions définies, bases de voisinages totalement éparpillées. » (Jacques Roubaud, Quelque chose noir, p. 109)</p>

#### 4. Tensions sémantiques du paysage

A partir de l'organisation sémique décrite se dessine un principe plus étonnant, sorte de molécule sémique actualisée très fréquemment dans l'ensemble des textes poétiques du corpus, qui pourrait représenter l'icône recherchée, ou plus exactement le principe d'iconisation textuelle du paysage. Dans tous les cas, la molécule se fait d'abord sentir par une tension sémantique qui affleure plus ou moins à la surface du texte et produit parfois de très ténues tensions interprétatives. L'examen des textes de Judith Chavanne et de James Sacré permet de bien montrer comment s'exprime cette tension, comment elle semble donner corps au paysage en installant au centre du texte, face à la « géographie textuelle », un observateur pour qui se démarque et se stabilise l'icône du paysage.

Texte 1 : « J'ai confié en ce jour ma présence à un arbre »<sup>1</sup>

« J'ai confié en ce jour ma présence à un arbre  
Je dis l'arbre : comme empreinte d'un paysage. J'ai appuyé  
à lui ma part humaine.

Je n'ai pas manqué cependant d'une vie de la chair. Non  
Pas la seule étreinte des corps, mais cet autre accouplement dans  
la distance, aussi charnel, cette autre qualité de fibres et de tissus  
en lesquels je m'émeus, aujourd'hui et davantage qu'en  
ma première chair.

Ainsi, il y avait encore de toi à moi un paysage, un train  
m'emmenait ; il allait aussi loin que je pouvais te rejoindre :  
j'aimai le ciel, teinté de couleur bleu de flamme pour le res-  
tituer, et les arbres rapides, dont les feuilles brillaient sur un  
côté du dernier or ; je suis revenue à toi, par une nuit de lune et par les  
dernières collines embrasées, par cet arbre à nouveau  
que j'ai regardé.

Contre l'arbre j'ai détaché l'humain, aisément du végétal ;  
l'écorce ne retient pas le sentiment comme la chair ; contre un  
arbre, l'émotion retombée sur la mousse au bas du tronc, j'ai  
fait la part du monde, et de moi-même. »

Dans ce premier texte deux occurrences du terme  
« paysage » apparaissent : « *Je dis l'arbre : comme empreinte d'un  
paysage* » puis « *Ainsi, il y avait encore de toi à moi un paysage, un  
train m'emmenait* ». Les deux sémèmes 'paysage' convoquent, en  
première analyse, les sèmes recensés précédemment : pour la  
première occurrence, le sème /naturel/, actualisé à partir de 'arbre', et  
pour le second le sème /étendue physique, distance/, produit par  
afférence contextuelle. Il y a bien une tension interprétative, légère  
mais tout à fait perceptible avec la première apparition du terme dans  
« l'empreinte du paysage ». Expression curieuse en effet que  
« l'empreinte du paysage », où l'on entend comme un conflit qui  
s'éclaire à la lecture du texte. Tout le texte tient un discours sur la  
distance entre soi et le monde, entre soi et l'autre, et sur le partage

---

<sup>1</sup> Judith CHAVANNE, *Entre le silence et l'arbre*, Paris, Gallimard, 1997,  
p. 13.



possible : « cet autre accouplement dans la distance », « il y avait encore de toi à moi un paysage », ou encore : « j'ai fait la part du monde et de moi-même ». Ce premier paysage n'est pas, comme dans la seconde occurrence, l'étendue que peut observer le voyageur, mesure de la distance ou de la proximité amoureuse entre deux êtres, mais le nom d'une tension difficilement représentable. L'empreinte, qui implique l'unité d'une forme identifiable, et le nécessaire contact, à un moment ou un autre entre la chose et le réceptacle de l'empreinte, neutralise à sa façon le sème /distance/ du paysage. Ce mouvement se poursuit avec l'expression qui suit immédiatement : « J'ai appuyé à lui ma part humaine », qui actualise de nouveau le sème /contact/. Au total, l'empreinte du paysage condense plusieurs oppositions très homogènes : l'arbre, unité présente, que je peux toucher vs le paysage comme totalité, l'environnement naturel de l'observateur, le contact immédiat vs les sens à distance, la présence avérée vs l'environnement dont on peut douter. Donc d'un côté l'unité, le touché, le contact, la présence, le partage. Et de l'autre la totalité, la vue, la distance, le non partage. En ce sens, le paysage textualisé n'est pas une simple portion d'espace à décrire, mais un dispositif relativement complexe dont on se contentera de dire à ce stade qu'il met en scène l'observateur de manière tout à fait éloquente.

Texte 2 : « ...- bordure, lisière, sans laquelle le paysage s'affaisse. »<sup>1</sup>

Le second texte est encore un peu plus explicite, et renseigne plus encore sur la nature du mécanisme associé aux tensions interprétatives. Judith Chavanne écrit, toujours dans le même recueil :

« La masse des montagnes est sauvée à la crête,  
  
d'un seul trait qui enlève le corps de roche à son poids,  
et à ses piétinement ;  
d'un trait qui départage et nomme sans hésitation  
la terre et le ciel, les aiguillées d'ardoise et le souffle rond  
au-dessus des nuages  
—bordure, lisière, sans laquelle le paysage s'affaisse.  
Je pense à leur pied à ce qui pourrait être une crête  
pour nos fatigues amoncelées »

---

<sup>1</sup> Judith CHAVANNE, *op. cit.*, p. 24.

Le paysage n'est pas donné et Judith Chavanne décrit non pas le résultat que serait le paysage déjà stabilisé et figé, mais l'acte de sa constitution devant l'observateur et la tension qui doit l'animer en permanence pour qu'il ne se brouille pas, ne « s'affaisse » pas. A plusieurs reprises, apparaît l'élément fondamental, comme une géométrie primaire: «le trait», «la crête», «la bordure», «la lisère», autrement dit l'élément de démarcation linéaire qui construit et tient le paysage, qui transforme la masse, la pluralité des éléments en une totalité paysagère, qui permet d'opposer le bas et le haut, « la terre et le ciel », « les aiguillées d'ardoise et le souffle rond au-dessus des nuages ». De nouveau se déploie, avec l'occurrence paysage, non pas l'espace physique à décrire, mais le mouvement de sa constitution devant un observateur, qui enregistre la tension météorologique, entre les parties du paysage, et sa constitution en totalité par le pouvoir du trait.

Texte 3 : « Le premier fleuve délivra la terre de la terre et lui donna en grâce le paysage »<sup>1</sup>

« Le premier fleuve délivra la terre de la terre  
et lui donna en grâce le paysage ;

la veine traversa,  
entre l'attente et l'absence ;

la ramure sur l'horizon

blanc détacha un arbre  
et une émotion.

Mais au deux versants d'être, souvent fait défaut

la ligne de partage. »

Ce troisième texte de Judith Chavanne présente des éléments comparables à ce qui se passe dans les deux premiers. En premier lieu, la description de l'émergence du paysage plus que la description du paysage lui-même: «Le premier fleuve délivra la terre de la terre et lui donna en grâce le paysage», et d'autre part l'élément démarcateur, ici linéaire. La démarcation qui fait paysage peut également être celle d'un élément ponctuel, unique, intense : « la ramure sur l'horizon détacha un arbre et une émotion », démarcation donc d'une figure, ou d'une forme sur le fond de «l'horizon blanc», ou encore «la ligne de

---

<sup>1</sup> Judith CHAVANNE, *op. cit.*, p. 25

partage» qui doit séparer «les deux versants de l'être». Ce dernier exemple invite donc à distinguer:

- 1) les tensions qui structurent le paysage
  - le *mélange* (de la terre avec elle-même), l'avant du paysage vs le *tri*, c'est à dire l'opération qui sépare, qui distingue, qui démarque (« délivra », « traversa », « détacha ») ;
  - la forme vs le fond,
- 2) et d'autre part le ou les mouvements de transformations associées à ces tensions :
  - tensions de démarcation, entre la figure et le fond, sur l'axe de la profondeur
  - le partage entre éléments
  - la séparation entre zones.

Texte 4 : « La nuit continue dans les mots »<sup>1</sup>

« D'anodines émotions d'amoureux ;  
Un paysage les exténues  
Dans la couleur de mon désert, ou jusque dans  
Telle cour étroite et remplie d'éternité  
A cause d'un carrelage qui s'use et du bruit de l'eau !  
Qu'est-ce que la fatuité de l'amour espère  
Alors que le temps disparaît en écriture (géométrie qui  
s'efface, les sables silencieux) ?  
Le sourire qu'on voudrait voir est là  
Dans la douceur des dunes  
Ou dans le calme d'un grand jardin de palmiers au bord  
d'une ville »

Les paysages de James Sacré dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, plus exotiques que subjectifs, exploitent de nouvelles tensions mais semblent bien fonctionner sur un principe d'iconisation tout à fait comparable. Sans prendre le temps de faire justice aux détails des parcours interprétatifs, on peut affirmer que, de manière très globale, tout le texte montre un paysage désertique qui est décrit comme diluant, exténuant dans son immensité spatiale et temporelle le moment présent, à l'aune duquel se mesure «l'émotion anodine des

---

<sup>1</sup> James SACRÉ, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille, André Dimanche, 1988, p. 47.

amoureux». Très beau texte de James Sacré, qui joue sur le mélange de l'espace et du temps pour donner matière au désert, comme en témoigne ce vers : « Telle cours étroite et remplie d'éternité », où se rencontrent la faible extension spatiale de la cours et son extension temporelle sans limite. Sur l'ensemble du texte s'opposent : le moment et le lieu ponctuels, du registre de la tonicité, au tempo vif, et l'extension temporelle et spatiale («l'éternité», «l'écriture», le «grand jardin»), atone et au tempo ralenti. Et, comme dans les trois cas décrits précédemment, un mouvement général qui permet de relier les deux : ici, la disparition lente, l'érosion du désert.

#### Texte 5 : Le monde s'écrit, on ne sait pas ce qu'il raconte<sup>1</sup>

Un jour dans la grande aridité du paysage  
C'est vrai que disparaîtront des châteaux de terre et  
d'anciennes palmeraies vivantes.  
Faut-il se dépendre de nos cœurs trop confiants ?  
Sans doute qu'il ne faut rien espérer de l'exactitude in-  
sensée de la mort,  
Mais trouver de la vigueur en la dérisoire détresse.  
Mon poème est comme une kasba ruinée par le grand  
bleu du temps

Ce texte évoque un mouvement comparable de disparition, d'érosion, immédiatement relié au paysage. Il exploite une tension assez ténue, que l'on n'aperçoit pas immédiatement, mais qui s'avère pourtant tout à fait intéressante et structurante dans cette description de l'espace désertique :

- une tension entre l'image du paysage, que je peux décrire, qui n'est pas sensé comprendre de dimension temporelle pertinente (l'instant de la perception du paysage), celle qui est face à l'observateur
- et d'un autre côté, ce qui est décrit ici, c'est-à-dire les modifications que subit l'espace au cours du temps, et les « châteaux de terre » et « anciennes palmeraies vivantes » qui un jour disparaissent.

Le mouvement est ici sous le signe d'une extrême lenteur, qui confine à l'arrêt pur et simple sur l'image ; il n'en reste pas moins un mouvement à part entière qui révèle la tension qui structure ce paysage-ci.

---

<sup>1</sup> James SACRÉ, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille, André Dimanche, 1988.

### Texte 6 « le Paysage aussi ressemble au temps »<sup>1</sup>

« Des gens s'occupent après leur pelouse, activité paisible dans l'air et la lumière de la matinée (maison de la même couleur que le rouge des érables en fleur). Tous ces gens c'est vrai qu'on peut devenir leur connerie, leur façon d'être moyennement riches, pas trop racistes...et leurs gestes pour entretenir le paysage avivent la saveur de ce monde où tu n'es plus. Faut-il vraiment les aimer pour te rejoindre (mais où) et retrouver ton goût de courir sur la pelouse rêvée du monde ? »

« Entretien le paysage », l'expression peut paraître très courante ; elle comprend pourtant un nœud interprétatif, une tension subtile, qui est encore une nouvelle fois de nature méréologique. On a vu avec Judith Chavanne des exemples de genèse du paysage, où l'on passe de la masse indifférenciée à la totalité organisée. Il y a dans le cas présent un mouvement inverse de segmentation. Sachant que l'on ne peut pas entretenir le paysage comme totalité, les actions se font nécessairement sur des parties de paysages, sur les pelouses. On passe donc avec le parcours interprétatif impliqué dans cette action, de la totalité du paysage, présent en tant que nom, à ses parties, que l'on entretient. Il y a donc une nouvelle tension sémantique méréologique, entre tout et parties : le paysage suppose une homogénéisation de ses parties, un élément fédérateur qui transforme les parties en tout, or ici, les parties du paysage continuent à avoir valeur de paysage, comme si les parties valaient pour le tout. On peut sur ce point faire un parallèle avec le texte de J. Chavanne sur « l'empreinte du paysage », où la partie, « l'arbre » permettait au sujet d'être en contact direct avec la totalité du paysage. Le mouvement est une segmentation, rendue possible par l'autonomisation de chaque partie accomplie par l'entretien.

### **5. Le principe de bascule méréologique**

Dans chacun des textes sont apparus deux éléments complémentaires suscités par certains emplois du mot paysage : des tensions sémantiques, relativement comparables dans leur nature, et un mouvement de balancier assurant le passage d'un pôle à l'autre. Nous proposons de dénommer ce principe *bascule méréologique*, dont

---

<sup>1</sup> James SACRÉ, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille, André Dimanche, 1988.

les tensions et mouvements signent, dans le corpus, l'émergence et l'iconisation textuelle du paysage. L'iconisation comporte à la fois une démarcation, créée par le mouvement de bascule qui permet par exemple de passer d'un ensemble de parties à une totalité, et une stabilisation assurée par le maintien de la tension, de telle manière que le paysage dure, demeure un paysage à part entière tant que sa tension constitutive continue de l'animer.

C'est, toute proportion textuelle gardée, un peu comme dans l'exemple initial du train, où tout à coup une étendue se démarque, fait émerger un paysage qui est stabilisé pendant quelques instants. Plusieurs tensions ont été relevées, qui matérialisent textuellement la bascule méréologique:

- une bascule démarcative : entre tout et partie, entre figure et fond
- une bascule tensive : entre intensité ponctuelle (l'émotion anodine des amoureux) et étendue (l'extension temporelle et spatiale du désert)
- une bascule scalaire : grande étendue, petite étendue
- une bascule spatiale : entre un espace intérieur et un espace extérieur
- une bascule temporelle : entre un temps bref et un temps long

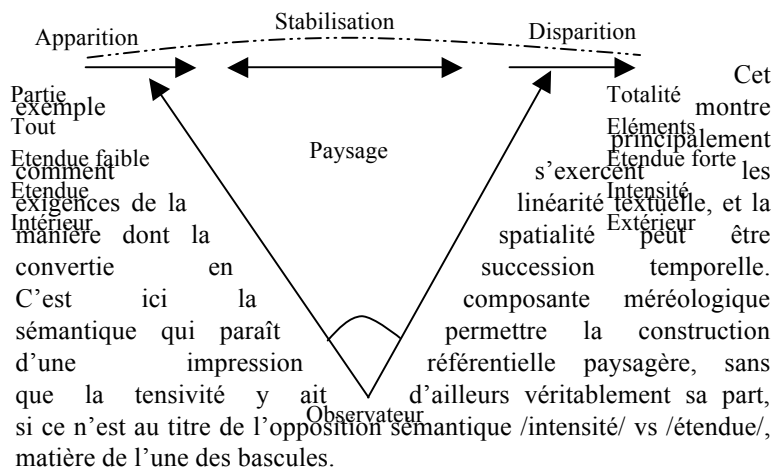
Quelques remarques s'imposent ici. Nous avons baptisé le mouvement de méréologique, car cette tension paraissait la plus à même de représenter l'émergence et la construction du paysage. Le fait est pourtant que toutes les tensions décrites ne relèvent pas strictement de cet ordre, mais plus largement de tensions mobilisant d'une manière ou d'une autre l'étendue. On pourrait tout aussi bien, et peut être plus justement, préférer le qualificatif de gestaltiste, qui implique un rapport figure/fond et donc l'idée fondamentale que toute figure, en l'occurrence tout paysage textuel, est une figure émergeant d'un fond.

Autre point, ces bascules n'ont de sens que parce qu'elles supposent un support sémantique dans les textes. D'innombrables cas sont évidemment envisageables, mais les quelques manifestations rencontrées dans le corpus restreint présenté ici permettent d'ébaucher leur principe organisateur. Les mouvements se sont fait tour à tour : genèse, démarcation, séparation, disparition, érosion et segmentation. Dans tous les cas, la présence du paysage pour l'observateur équivaut toujours soit à la mise en scène de son apparition, soit à son maintien opposé à sa fermeture, soit à sa disparition plus ou moins rapide. La textualisation du paysage implique ainsi, dans nos textes, la création

d'un champ de présence, et donc d'une portion d'étendue qui n'est pas simplement une quantité, mais un espace dynamique, au sein duquel le paysage n'existe qu'en tant qu'apparaître ou disparaître.

Ce que l'on peut représenter ainsi :

Fig. 15: schéma de la bascule méréologique



## Chapitre 9

## Pour un ancrage sémantique de la tensivité : le schéma et la molécule<sup>1</sup>

### 1. Le schéma

L'analyse qui suit, sur un texte poétique de Michel Houellebecq, veut établir explicitement la relation entre composante sémantique et tensivité, pour tenter de formuler quelques hypothèses sur l'ancrage textuel des pseudo-percepts invoqués par Pierre Ouellet pour caractériser l'œuvre littéraire. Le texte de Houellebecq se présente comme une œuvre poétique d'une facture très classique – bien nuancée il est vrai par sa mise en mot et en musique, sur les ondes radiophoniques ou dans des salles de concert, par l'auteur lui-même :

Je ne reviendrai plus jamais entre les herbes  
Qui recouvrent à demi la surface de l'étang.  
Il est presque midi ; la conscience de l'instant  
Enveloppe l'espace d'une lumière superbe.  
Ici j'aurai vécu au milieu d'autres hommes  
Encerclés comme moi par le réseau du temps.  
Shanti sha nalaya. Om mani padme òm.  
La lumière décline inéluctablement.  
Le soir se stabilise et l'eau est immobile ;  
Esprit d'éternité, viens planer sur l'étang.  
Je n'ai plus rien à perdre, je suis seul et pourtant  
La fin du jour me blesse d'une blessure subtile.  
Michel Houellebecq, *Le sens du combat*<sup>2</sup>

Le texte, dans son ensemble, se saisit sans états d'âme du grand topos du passage du temps, figurativisé par l'évolution de la lumière pendant une seule journée. Très classiquement, chaque strophe décrit un état de la lumière et un rapport au temps, l'ensemble des trois

---

<sup>1</sup> Analyse exploitée dans N. COUEGNAS, notice « Sémiotique tensive », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. D. ABLALI & D. DUCARD (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté et Garnier, puis dans N. COUEGNAS & F. LAURENT, « Exercice de sémantique tensive », communication au Colloque international de Libreville, *Penser le complexe. Intelligences sémiotiques et dynamiques africaines*, Gabon, mai 2010.

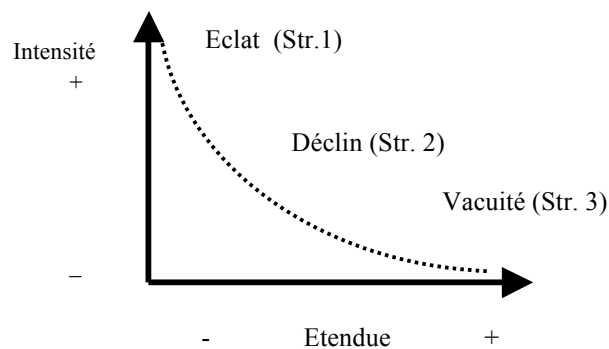
<sup>2</sup> Michel HOUELLEBECQ *Le sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996



strophes suivant une évolution prévisible. Rappelons que le premier quatrain, sous le signe de l'euphorie, décrit l'arrêt du temps, suspendu (ponctualité) dans un lieu circonscrit (ponctualité) pendant que le soleil est à son zénith (intensité) Dans le second quatrain le temps reprend ses droits : l'espace devient dysphorique, en s'ouvrant, le temps reprend sa course, en même temps que la lumière décline. Alors que dernier quatrain voit la lumière s'éteindre et le temps et l'espace s'étirer indéfiniment dans une dysphorie subtile.

On peut dès à présent regrouper l'évolution de ces différents rapports dans le schéma tensif suivant :

Fig. n° 16 : Schéma tensif du poème de M. Houellebecq « Je ne reviendrai plus jamais... »



La première condition posée pour envisager un accès sémantique à la tensivité est celle d'une possible manifestation lexico-sémantique des valences tensives. Premier constat, la valence d'intensité se construit aisément à partir des isotopies textuelles : il s'agit en l'occurrence de l'isotopie générique des //lumières de la journée//, qui comprend les sèmes 'lumière du midi', 'lumière déclinante' et 'lumière de la fin du jour' articulée, précisément, par le sème spécifique graduel de /l'intensité/. Le texte déploie, strophe après strophe, l'isotopie générique en l'ordonnant successivement de la lumière la plus intense jusqu'à la lumière la moins intense.

La valence d'étendue est également bien présente et se manifeste tout d'abord, elle aussi, par le biais d'une isotopie générique, temporelle, articulée par un sème spécifique. On croise, au fil de la prose houellebecquienne, les différents moments d'une journée qui commencerait à midi : 'le midi', en début de texte, 'la fin du jour', à la

fin, et par reconstruction, entre les deux 'l'après midi' ou 'le soir', lorsque la lumière décline. Ces moments sont mis en perspective sémantique par une isotopie spécifique aspectuelle : /la ponctualité/ du 'midi' s'oppose à /la terminativité/ ou à /la perfectivité/ de 'l'après-midi'/'du soir' et à la /durativité/ qui fait suite à la fin du jour (/accompli/). On voit ici, conformément aux remarques de Greimas dans sa lecture de Maupassant, que l'aspect se prête à l'expression de tensions – ici entre /ponctualité/ et /terminativité/ puis entre /ponctualité/ et /durativité/ et /terminativité/ et /durativité/– caractérisant la tensivité dans sa première acception. Les sèmes aspectuels, du ponctuel au duratif en passant par le terminatif se traduisent en outre par une mesure quantitative de l'étendue temporelle, allant dans le texte du plus court, 'l'instant' du midi, au plus long, 'l'éternité finale', dont on sait depuis Woody Allen qu'elle est particulièrement longue, surtout vers la fin. Cette mesure aspectuelle est corroborée par des mentions relevant de la vitesse : 'l'instantanéité', qui s'oppose à la lenteur absolue, à l'arrêt du temps de l'éternité et à la rapidité du temps qui passe (« ici j'aurai vécu »). Cette isotopie de la vitesse fait évidemment signe vers la catégorie sémiotique du tempo, qui constitue selon C. Zilberberg avec la phorie, l'une des sous-dimensions de l'intensité (2002). Certes la lumière est affaire de vitesse, mais il paraît difficile, dans ce texte, en se limitant à la voie d'accès sémantique, d'associer intrinsèquement le tempo à l'intensité : isotopie de la vitesse et isotopie de la lumière sont contextuellement corrélées car rien n'indique par avance que l'on doive lier lumière et vitesse. D'autre part, l'articulation spécifique des ces deux isotopies et leur association est également totalement contextuelle : dans un autre texte, le temps long et ralenti conviendrait parfaitement au soleil de midi écrasant une longue marche dans le désert ! En revanche, le tempo semble s'intégrer naturellement aux marques aspectuelles qui permettent de manifester l'étendue temporelle.

L'étendue s'incarne également dans la spatialité. De nouveau, la compatibilité avec les propositions tensives passe par la gradualité des sèmes articulant les manifestations spatiales. Hormis l'isotopie naturelle, présente à la strophe 1 et 3, qui ne mobilise pas de traits graduels, on retient l'isotopie générique du /mouvement/ présente dans les sémèmes 'enveloppe' (str. 1), 'encercle et réseau' (str. 2), et 'immobile' (str. 3). Dans les sémèmes de la strophe 1 et 2, s'exprime explicitement une gradualité de la distance par rapport au corps, qui s'accroît de 'enveloppe' à 'encercle et réseau', comme dit précédemment. La mention du corps disparaît dans la strophe 3, qui ne retient que l'arrêt du mouvement, par 'stabilise' et 'immobile', et par présomption d'isotopie 'étang'. Il est d'ailleurs plus difficile, hors

projection d'une schématisation toute faite, d'inférer une augmentation de l'étendue, que traduirait peut-être l'étang. On peut néanmoins s'y résoudre par homologation avec l'évolution de l'isotopie temporelle. Sur cette base, l'isotopie spécifique graduelle peut se décrire comme menant du /concentré/, au /moins concentré/ puis à /la dilution/, en admettant que /l'arrêt du mouvement/ peut se gloser comme une /dilution/ elle-même lue comme une /augmentation infinie de l'étendue spatiale/. La lecture tensivo impose ici des projections plus difficiles à fonder sémantiquement.

Il faut enfin ajouter l'isotopie générique dimensionnelle de la phorie qui s'est manifestée successivement comme /euphorie/, puis comme /dysphorie/ pour se résoudre en un /complexe phorique/ ('subtile'). On peut émettre le même doute que pour le tempo quant à la valence /intensive/ de la phorie. L'association entre lumière et phorie ne relève pas de la langue, mais d'afférences socialement normées que Houellebecq ne se prive pas d'exploiter : la lumière du midi est superbe, comme l'est la lumière pour un paysage pris en photo, le qualificatif 'superbe' permettant d'ailleurs, outre la mention phraséologique, d'associer réaction phorique du sujet (axiologie positive) et mesure de l'intensité lumineuse.

Fig 17: Tableau des Manifestations sémantiques de la tensivité dans le texte de M. Houellebecq:

	<b>Isotopie générique (Ig)</b>	<b>Sémèmes de l'Ig.</b>	<b>Ispé. articulant</b>	<b>Sèmes spécifiques</b>
--	--------------------------------	-------------------------	-------------------------	--------------------------

			<b>P'lg.</b>	
<i>Intensité</i>	//la lumière des moments de la journée//	//lumière du midi, lumière du soir, lumière de la nuit//	/gradualité de l'intensité lumineuse/	/intensité la plus forte/ vs /intensité déclinante/ vs /atonie/
<i>Étendue</i>	Temporelle : // moments de la journée//	//'midi', 'soir', 'nuit'//	/aspect./	/ponctuel/, /terminatif/ /accompli/ + /durative/
	Spatiale : //mouvement //	//enveloppe, encercle, immobile//	/distance par rapport au corps/	/concentré/, /moins concentré/ /dilution/

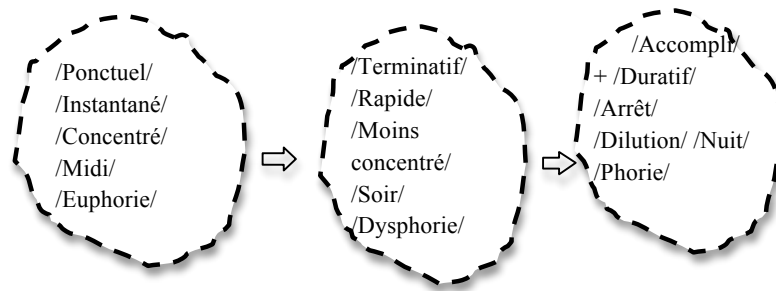
## 2. La molécule

Deuxième critère et troisième critère à satisfaire : la corrélation de l'intensité et de l'étendue et son orientation. Dans le poème de Houellebecq, l'intensité noue indéniablement des relations indissociables avec l'étendue, et l'analyse tensile s'en trouve confortée. Mais on remarquera cependant que la raison de cette corrélation s'avère relativement triviale. Dans le cas de ce poème précis, la lumière permet de figurativiser le passage du temps grâce à l'exploitation d'une expérience perceptive commune, partageable par tous : on associe volontiers les variations de l'intensité lumineuse aux différents moments de la journée. On peut alors se demander si la corrélation n'est justifiée que dans les cas où existe bel et bien cette expérience perceptive commune, sorte de lieu commun perceptif. De manière moins réductrice, l'analyse tensile aurait pour limite de pertinence les descriptions de scènes perceptives. Le lieu commun perceptif fonde, ou rend possible l'orientation « décadente » de la corrélation, qui va du maximum d'intensité associé au minimum d'étendue vers un maximum d'étendue corrélé à un minimum, puis à une absence totale d'intensité.

En se dédouanant des spéculations sur la nature des expériences perceptives partagées on peut s'interroger sur ce qu'implique dans notre exemple l'orientation de la corrélation tensile d'un point de vue sémantique. Synthétiquement, on dira que l'orientation tensile est générée par la triplification de la molécule sémique initiale, triplification qui fait fonds sur la gradualité des sèmes spécifiques composant la

molécule. Autrement dit, c'est essentiellement la répétition des molécules et la gradualité des éléments convoqués qui permettent de lier dans le texte leur devenir commun et d'en faire des traits sémantiquement pertinents.

Fig. 18 : Schéma de la Réplication de la molécule sémique



La gradualité des sèmes spécifiques déclinés par chacune des molécules permet l'orientation, le parcours des gradients dans un sens ou dans l'autre. Puisque le parcours existe, on peut le reconstruire et lire le texte comme une transformation menant d'un degré à l'autre. Néanmoins, seuls le texte et les systèmes mobilisés (langue, sociolecte ou idiolecte) décident du sens des orientations. La décadence choisie par Michel Houellebecq s'appuie sur des afférences sociolectales, sur des lieux communs qui relèvent du bon sens, mais d'autres parcours et donc d'autres corrélations sont imaginables : un soleil de minuit, la fuite du temps à midi, la ponctualité du crépuscule etc. On peut considérer ici que l'orientation tensive est dictée par le socle générique « poésie lyrique » sur lequel s'appuie Houellebecq. C'est essentiellement la gradualité des sèmes spécifiques articulant les isotopies génériques qui justifie donc ici la tensivité. Ce n'est pas une limite de la tensivité, mais au contraire une entrée textuelle, bien dessinée, sans effort ni violence faite au texte : la tensivité, devenant un mode d'articulation des sèmes serait alors à compter au rang des mécanismes de la perception sémantique.

Mais cette entrée, pratique, ne répond pas encore vraiment à la complexité des pseudo-percepts textuels. Rappelons que la composante pseudo-perceptuelle mobilisait trois sphères en interaction 1) la sensori-motricité de l'expérience humaine, 2) traduite en partie par les schèmes imaginaires d'un auteur et les esthésies suscitées par le texte, 3) éprouvées par le lecteur sur le mode pseudo-perceptuel.

Le principe de bascule méréologique des poésies contemporaines et le schéma décadent de Houellebecq superposant le devenir de la

lumière et du temps illustrent une partie de la seconde sphère : ils constituent deux esthésies littéraires, autrement dit deux formes, plus ou moins stéréotypées de la perception discursive. Alors que le pont jeté entre molécule sémantique et tensivité ménage un accès à la perception des pseudo-percepts. Reste à tenter de lier l'ensemble, en faisant fonds sur la sensori-motricité et les schèmes imaginaires.

## **Chapitre 10**

## **En suivant Gracq : les combinaisons cinétiques pour valences de la littérature**

### **1. Le mouvement du texte**

Les remarques phénoménologiques de Renaud Barbaras trouvent un écho, surprenant peut-être, dans le champ de la critique d'auteur, sous la très belle « main à plume » de Julien Gracq. Les propos de l'écrivain illustrent en effet de manière tout à fait saisissante la nécessité d'une sémiotique de la lecture. Dans *En lisant en écrivant* où, comme le titre l'indique, Gracq se penche conjointement sur son activité d'écrivain et sur ses amours de lecteur, autrement dit adopte un point de vue « en acte », le thème du mouvement est omniprésent : il revient sans cesse, presque à chaque page, et c'est lui qui donne sa cohérence à l'ensemble du texte. Ainsi, dès le début de l'ouvrage, le mouvement est là, présent pour fonder une grande opposition entre art pictural et littérature :

« En littérature, toute description est chemin, (qui peut ne mener nulle part) chemin qu'on descend, mais que l'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source : en lui tournant le dos et en se fiant – les yeux presque fermés – à sa seule vérité intime qui est l'éveil d'une dynamique naturellement excentrée. La totale impossibilité de l'instantané – due à l'étalement dans le temps de l'opération de lecture, laquelle à chaque instant élimine en même temps qu'elle ajoute – fonde l'antinomie propre à la littérature descriptive. Celle-ci tente de la résoudre en changeant la vision en mouvement. Mais ce chemin, qui est sa solution intime, ce chemin de la plus grande vitesse du flux imaginaire exclusif, on le conçoit de reste, toute tentation de réitération »<sup>1</sup>.

Gracq part de la description, qui joue dans son œuvre la place qu'on sait, mais pour aboutir à un propos beaucoup plus large qui consiste à catégoriser toutes les grandes œuvres littéraires dans les termes d'un mouvement profond, singulier, propre à chaque auteur. Ce mouvement est très explicitement dû à la médiation de l'objet livre, qui impose sa linéarité, son « étalement » dans le temps de la lecture. Le mouvement renvoie bien à la disposition du plan l'expression et aux parcours en acte qui y sont associés : l'écriture ou la lecture. Il apparaît enfin comme la conversion, problématisée par la première aporie de Ouellet, de la vision, pluridimensionnelle en un mouvement unidimensionnelle. Mais ce mouvement n'est pas seulement le cœur de la description, il vaut pour toute la matière romanesque :

---

<sup>1</sup> GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 14.

« [...]hommes et choses, toute distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres à égalité matière romanesque – à la fois agis et agissant, actifs et passifs, et traversés en une chaîne ininterrompue par les pulsions, les tractions, les torsions de cette mécanique singulière qui anime les romans, qui amalgame sans gêne dans ses combinaisons cinétiques la matière vivante et pensante à la matière inerte, et qui transforme indifféremment sujets et objets – au scandale compréhensible de tout esprit philosophique – en simples matériaux conducteurs d'un fluide. »<sup>1</sup>.

Le terme de « combinaison cinétique » est particulièrement intéressant. Il traduit d'une part la forme du mouvement, tout à la fois « pulsion », « traction », « torsion » et la prédisposition des éléments textuels décrits à servir ce mouvement. Comme si le mouvement, la mécanique des fluides caractéristique d'un auteur était capable d'activer pendant le temps de la lecture les isotopies compatibles avec ce mouvement. Pour Gracq, dans une perspective que ne renierait pas la sémiotique narrative générative, le mouvement profond d'un œuvre informe également la temporalité interne du texte ainsi que son organisation narrative :

« Le mouvement chez les romanciers. Chez Proust, la flèche de Zénon reste réellement suspendue en l'air aussi longtemps qu'il veut, comme un film qui se bloque sur une image fixe – à laquelle les scènes de La Recherche semblent toujours rêver intimement. Chez Flaubert, c'est comme le bref effort d'un enlisé pour s'arracher à sa glu, mais qui rapidement se paralyse dans la fascination de l'inerte : chaque paragraphe ou presque se termine sur le retour à une ligne horizontale continue. Chez Stendhal, la flèche arrive d'abord, mais, dans cette ivresse du pur mouvement sans repères, l'évaluation de la progression se perd. »<sup>2</sup>.

La singularité des mouvements fait enfin signe vers la seconde singularité textuelle enregistrée par Pierre Ouellet, les pseudo-percepts générés par les textes et les schémas imaginaires, propre à tel ou tel écrivain, qui les sous-tendent. Une dernière citation illustre la profondeur de la poétique gracquienne et son étonnante résonance avec les propositions du sémioticien :

« Ce qui compte chez eux (les poètes, supra) [...] ; c'est la faculté de sauter plus légèrement, plus librement d'une image à l'autre, de les éveiller l'une par l'autre selon un code secret, des lois de correspondance assez cachées. Si vous voulez c'est un certain art de la fugue, plutôt qu'une aptitude à percevoir des images inconnues. Et c'est aussi, c'est peut-être surtout l'accent obsessionnel qui se pose pour eux, et qui revient, sur certaines images ou certains mouvements, très simples presque

---

<sup>1</sup> GRACQ, *op. cit.*, p. 5.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 58.



toujours, ce qui leur permet de réapparaître sous mille déguisements en éveillant toujours le même timbre »<sup>1</sup>

## **2. Cinq propositions pour une sémiotique des singularités littéraires**

A partir de l'ensemble des remarques précédentes reste à construire une sémiotique de littéraire, attachée à la description des mouvements intimes des textes. On retiendra cinq propositions très générales, qui entendent à la fois systématiser sémiotiquement les intuitions de Gracq et faire fonds sur la tensivité au prix de quelques nuances.

- Principe n°1 : Textualité, linéarité (conversion spatio-temporelle)
- Principe n°2 : Rôle du tempo dans l'activation des isotopies cinétiques
- Principe n°3 : Combinaisons cinétiques
- Principe n°4 : Faisceau imaginaire
- Principe n°5 : L'orientation phénoménologique

1. Le primat de la textualité : Etendue / Linéarité / Mouvement / Tempo.

Une sémiotique littéraire, de la lecture, est par nature textualiste. Elle enregistre la rencontre entre un objet spécifique, et l'acte qui l'institue en objet de sens. Le texte comme média se caractérise d'abord par son étendue, organisée de manière linéaire. Cette linéarité implique une praxéologie particulière : écriture et lecture sont des mouvements. Et ces mouvements sont susceptibles de s'accomplir selon des tempo et des rythmes variables.

2. Le tempo active les isotopies cinétiques des sémèmes.

Le tempo, l'une des catégories fondamentales de la sémiotique tensive, active les isotopies cinétiques, pour reprendre le terme de Gracq, présente dans les sémèmes. Il s'agit ici de la prédisposition des sémèmes à faire « circuler le flux », à porter le mouvement fondamental de l'œuvre ou, autrement dit, à être source d'isotopies compatibles avec le tempo.

---

<sup>1</sup> Ibid.

3. Les combinaisons cinétiques sont la traduction de la conversion spatio-temporelle ; se déploient dans le texte, entre mouvement et résistance, selon une logique tensives.

L'opération de conversion spatio-temporelle est analysée en termes de mouvement et de résistance : un mouvement sans résistance serait un pur déplacement, il faut le déploiement de forces opposées pour que le déplacement devienne mouvement vivant. Ces combinaisons cinétiques convoquent les ressorts de l'analyse tensives que sont la force, mesurée par l'intensité, et la matière décrite comme étendue. Une combinaison cinétique mobilise donc 1) un rapport de force 2) impliqué dans l'opposition qui voit s'affronter le mouvement et la résistance au mouvement et 3) l'évolution du rapport aura une traduction dans l'étendue, en termes spatio-temporels.

4. Le Faisceau imaginaire corporel exprime la singularité textuelle : sèmes + valences tensives.

Mais on ne peut réduire le mouvement intime, imaginaire, à un composé d'étendue et d'intensité : d'autres sèmes doivent s'associer aux valences tensives pour incarner textuellement cet imaginaire. On parlera de faisceau, plutôt que de molécule, en empruntant le terme à Rastier, parce que tous les sèmes ne sont pas nécessairement présents à chaque manifestation du mouvement intime. Les catégories tensives doivent accueillir les sèmes, ne prendre sens qu'avec les sèmes ; elles ne sont là que comme des lieux théoriques à remplir, pour accélérer l'accès au sens du texte.

5. L'orientation phénoménologique : totalisation ou déprise

Les réglages tensifs n'obéissent pas obligatoirement à une visée totalisante, et ne sont pas toujours au service d'une nostalgie de la totalité originare. Ils peuvent au contraire tenter de défaire la totalité de l'actualité mondaine, et viser une « totalité intotalisable ». Si l'on ne rabat pas l'orientation épistémologique phéno-générative sur l'orientation discursive, et si l'on parvient à bien distinguer les deux, le schématisme tensif permet tout à fait de penser une pluralité de devenir tensifs.

### **3. Valences de Gracq**

Revenons à Gracq lui-même pour tenter de donner corps à ces quelques propositions. Dans ses *Préférences*, l'écrivain livre un bel exemple, particulier, de l'interaction très singulière qui se joue entre sensori-motricité, schèmes imaginaires et esthésies. « J'avoue, écrit Gracq, que pour moi, ce qui compte, tout ce qui en vaut vraiment

la peine, se présente toujours en imagination au bout d'un voyage »<sup>1</sup>, « il s'agit de voyages incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir »<sup>2</sup>. Il décrit ensuite l'un de ces voyages, incarnation de ces propres mouvements imaginaires intimes et source de son écriture :

« J'ai assisté pendant la guerre au lancement du paquebot « Ile-de-France ». Quand on enlève les derniers vérins, la coque commence à glisser avec une extraordinaire lenteur, au point qu'on se demande un assez long moment si vraiment elle bouge ou ne bouge pas. Alors, avant même qu'on s'en soit rendu compte, on voit de grandes fumées qui s'élèvent ; ce sont les tonnes de suif dont on a enduit les glissières qui se volatilisent. C'est un spectacle très impressionnant. Cela me faisait un peu comprendre, de manière parlante, ce qui m'émeut surtout dans le sentiment du départ. On sentait, on voyait tout d'un coup qu'il y avait, derrière cet ébranlement presque millimétrique, une extraordinaire pression. En somme, le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination »<sup>3</sup>.

Il s'agit une nouvelle fois de la description d'un mouvement, susceptible, dans ce cas de traduire la spécificité du style gracquien et de son imaginaire. Le tempo est d'une extrême lenteur, mais porte pourtant une modification profonde des choses, une promesse de transformation radicale.

Cette scène typique de l'univers gracquien manipule des grandeurs tensives au sein d'une combinaison cinétique singulière. L'étendue faible, à parcourir millimètre par millimètre, est mise en tension à la fois avec l'intensité très forte, manifestée par la 'pression', et la promesse des larges étendues accessibles par le voyage. S'affrontent donc deux forces presque invisibles, dans le présent de l'observation, qui se traduisent par le couple mouvement (force de la pesanteur) vs résistance (force des frottements). L'évolution lente du rapport possède une traduction spatiale : d'une part la progression millimétrique le long des glissières et d'autre part les grands espaces de la navigation, vers l'autre côté. Il a aussi une composante temporelle : c'est la lenteur qui garantit la force initiale d'impulsion, et sa conversion future en grandes distances. On peut représenter cette combinaison cinétique typiquement gracquienne dans un schéma tensif général puis dans un tableau qui détaille la combinaison :

---

<sup>1</sup> Julien GRACQ, *Préférences*, (1961) Œuvres complètes t.1, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, 849

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 848.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 850.

Fig 19 : Schéma tensif du mouvement gracquien « Le sentiment de l'appareillage »

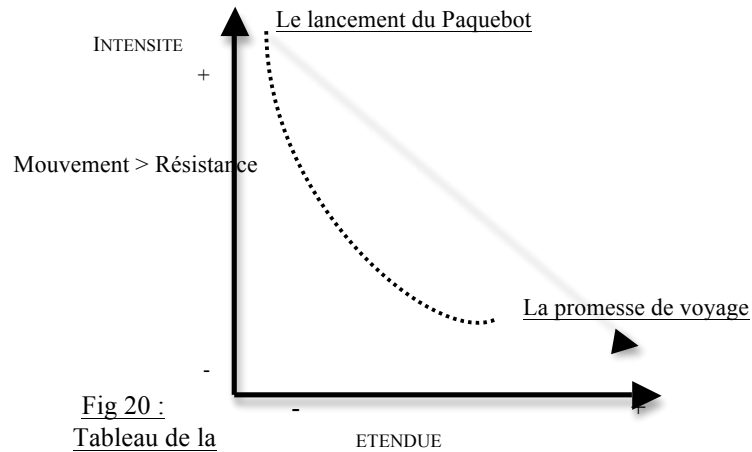


Fig 20 :  
Tableau de la  
combinaison cinétique gracquienne

<i>Intensité</i>	<i>Etendue</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le lente impulsion, la transformation invisible</li> <li>- Mouvement vs Résistance</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La promesse de conversion spatiale</li> <li>- Départ vs Voyage</li> </ul>
La force et la lenteur initiales sont une promesse de la conversion spatiale à venir	

Les combinaisons cinétiques se matérialisent au sein d'isotopies caractéristiques de l'univers et du style de Julien Gracq et sont indissociables de celles-ci. On reconnaît sans peine dans le motif du sentiment de l'appareillage plusieurs sèmes qui pourraient avoir vocation à définir l'imaginaire gracquien en s'intégrant dans un faisceau imaginaire : /voyage, départ/, /géographique/, /eau/ /fluide/, /navigation/. Mais cet ensemble thématique n'a de sens que parce qu'il alimente et incarne le mouvement gracquien. L'orientation phénoménologique enfin, semble plutôt viser un horizon de déprise que de totalisation. La déprise se manifeste par exemple dans les tensions aspectuelles, qui renvoient à un désir par essence impossible à combler : un départ qu'aucune arrivée ne peut satisfaire. L'ensemble de ces traits fait un tableau possible des valences littéraires de l'univers gracquien : la lenteur inchoative de la déprise, qui dure et se

répète, sans que la terminativité ne l'en délivre jamais, le mouvement d'impulsion lente et ses conversions spatiales, manifestés sémantiquement par « le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination ».

## **Chapitre 11**

## Des titres sous influence : l'esthésie de *l'atlal*

### 1. Des valences aux esthésies littéraires

La notion d'esthésie, qui bat la sémiotique au moins depuis l'ouvrage de Greimas *De l'imperfection*, achève le parcours, et ouvre sur tous les « sentiments océaniques » qu'un texte peut offrir. Un peu plus loin encore, sans le support du texte, on ne peut plus qu'inférer la vie phénoménale et la sensori-motricité qui l'anime. En suivant de nouveau Ouellet, sémioticien, textualiste et poète, mais également très influencé par l'analyse phénoménologique, on retiendra que la perception discursive, « désigne la manière dont nous nous représentons les formes et les contenus de l'expérience sensible à travers les formes et les contenus d'une pratique discursive donnée, comme celle de la littérature »<sup>1</sup>.

La perception discursive n'est pas la perception phénoménale, mais le versant textuel, historicisé, de l'activité perceptive. En tant qu'activité imageante globale elle se distingue de la perception sémantique, dont le niveau de pertinence doit se trouver cantonné au niveau des catégories sémantiques. Cette perception discursive se matérialise dans des esthésies, que Ouellet définit très précisément comme des : « configurations symboliques de la connaissance sensible »<sup>2</sup>, ancrées dans une dimension historique. Les esthésies ont une histoire qui suit celle de la littérature et de la société. En ce sens, la composante esthésique peut prendre place plus ou moins précocement dans le gradient de généralité, car les esthésies peuvent s'avérer caractéristiques d'une époque, d'un genre, d'un auteur ou d'un texte indifféremment. Elles décrivent le mode opératoire du sensible dans un texte ou, dans une terminologie différente, ce que Rastier désigne comme le mode *mimétique* du texte, qui vient compléter les modes herméneutiques et génériques. Si les esthésies sont un éventuel écho textuel de la sensori-motricité phénoménologique elles sont indissociables, pour l'analyse d'un texte, du dispositif mis en place avec les valences de la littérature. Pour conserver un vocabulaire perceptif, on pourrait considérer que les *faisceaux sémantiques* font office de fonds esthésiques, quand les *combinaisons cinétiques* répètent au fil du texte leur forme esthésique. L'ensemble, forme et fond esthésique, dessinant les deux faces d'une

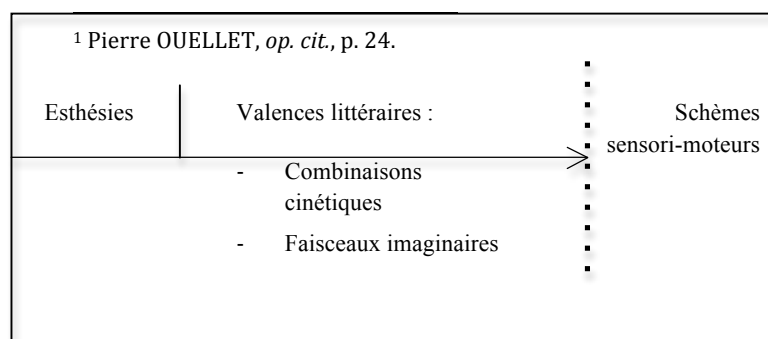
---

1 Pierre OUELLET, *op. cit.*, p. 24.

2 Idem.

esthésie. Mais en ce cas, nos valences de la littérature ne seraient que l'autre nom des esthésies. Or celles-ci impliquent une dimension supplémentaire, bien établie par Pierre Ouellet. Celui-ci distingue en premier lieu la notion de perception discursive, « qui désigne la manière dont nous nous représentons les formes et les contenus de l'expérience sensible à travers les formes et les contenus d'une pratique discursive donnée, comme celles de la littérature »<sup>1</sup>. Il ajoute que cette perception discursive se matérialise dans des esthésies : « configurations symboliques de la connaissance sensible », ancrées dans une dimension historique. Autrement dit, les esthésies ont une dimension *historiale*, pour reprendre le terme utilisé par le sémioticien québécois, qui n'apparaît pas directement dans les valences littéraires. Dans la perspective suivie ici, l'une des voies possibles pour aborder la notion d'esthésie consiste à confronter grâce au gradient de généricité les *valences littéraires* avec le pôle de la généricité, où s'expriment les pressions sociolectales qui pèsent sur le texte. On peut alors distribuer les esthésies et les valences de la littérature sur le gradient de généricité. Ces deux nouveaux degrés relèvent principalement du mouvement de textualisation du sensible. Ils font écho aux schèmes sensori-moteurs, qui ne relèvent pas des observables de la textualité. Ils ne sont néanmoins pas indépendants du mouvement inverse, qui part du socle générique, car la forme des esthésies, tout autant que celle des valences, sont en partie contraintes par les déterminations génériques.

Fig. 21 : La textualisation du sensible



Les deux points suivants illustrent ce dernier aspect du fonctionnement du gradient de généricité. Il sont consacrés respectivement aux titres de la « trilogie nordique » de l'écrivain Mohamed Dib aux tropismes de Nathalie Sarraute, ces dangereuses entités littéraires, ces formes venimeuses qui ont pris l'habitude, longue habitude sans doute qui remonte aux premiers échanges verbaux, qui s'épanouissent, en toute impunité, sur le sol des contraintes langagières.

## **2. Esthésie et trilogie : la trilogie nordique de Mohammed Dib**

Les titres de la trilogie nordique de Dib ne sont pas envisagés ici comme des entités quasiment autonomes, délivrant des promesses sémantiques plus ou moins engageantes lors du premier face à face entre lecteur et texte, mais dans le rapport complexe noué entre le titre et l'œuvre. Cette voie, qui ne part pas des titres mais associe œuvre singulière, créée dans un environnement culturel particulier, et titre effectivement donné, interdit la construction d'une combinatoire calculant par avance les différents types de rapports imaginables entre titre et texte. Dans cette perspective, on peut considérer au contraire que le plein sens du titre ne se conquiert qu'au terme d'un parcours interprétatif établi à partir de l'ensemble du texte et de son contexte de production et d'interprétation. Ce parcours, qui s'accomplit de l'œuvre vers le titre et intègre au final le titre comme une part de l'œuvre, est en quelque sorte le pendant du premier parcours interprétatif, où le titre annonce, et modalise en partie le texte à lire. Ce chemin peut paraître quelque peu décevant puisque l'on semble ôter au titre son pouvoir évocateur et sa force propre de conviction. On peut répondre, pragmatiquement, que bien souvent le titre vient après, couronner l'œuvre d'abord créée. Plus profondément, cette démarche veut simplement insister sur le fait que le titre n'est, d'une certaine façon, par nature, jamais seul, mais toujours en position de résonner à partir d'un autre objet ; objet visé donc, plutôt qu'objet source, puis objet intégré enfin, indissociable de l'œuvre qu'il désigne. Et s'il résonne, fait écho au texte dans une intimité extrême, c'est d'une manière sémantique complexe, profonde, qui reste à articuler, entre *molécule ou complexe sémique*, sur le modèle de la sémantique textuelle de Rastier, et configuration sémiotique bâtie sur le modèle des



propositions phénoménologiques et *tensive* de Fontanille et Zilberberg.<sup>1</sup>

Mohammed Dib, l'un des très grands écrivains algériens de langue française est en général plus connu pour sa prophétique trilogie algérienne (*La grande maison*, *L'incendie*, *Le métier à tisser*)<sup>2</sup>, poids de l'histoire oblige, que pour la trilogie nordique, objet de notre analyse, qui comprend : *Les terrasses d'Orsol*, *Le sommeil d'Eve* et *Neiges de marbre*<sup>3</sup>. Cette partie de l'œuvre du romancier algérien, publiée entre 1985 et 1990, dont la rédaction est liée à son séjour en Finlande, présente pourtant un intérêt littéraire, une créativité langagière et romanesque très singulières et quelques énigmes titrologiques. Pour situer brièvement la tonalité de cette œuvre, ces quelques mots portés en quatrième de couverture du premier roman de la trilogie, intitulé *Les terrasses d'Orsol* :

« On peut songer au Rivage des Syrtes. Mais le roman de Dib recèle plus de folie, et plus d'inquiétude aussi que la grande fable de Gracq. On y est pris par le charme, par le pouvoir d'évocations radieuses, par le tragique éclatant d'une disparition : identité », mémoire. Il serait temps, enfin, de consacrer la permanence d'un talent ». <sup>4</sup>

Pour ce qui concerne les titres, la trilogie nordique de Dib pose plusieurs types de questions. La première relève de l'intratextualité. Comme pour toute trilogie – sachant que la désignation « trilogie nordique », tout comme d'ailleurs celle de « trilogie algérienne » n'apparaît pas sur les romans eux-mêmes, mais dans les critiques et entretiens réalisés sur ces œuvres – on est en droit d'interroger d'une part le rapport tout/partie et le rapport partie/partie d'autre part. Ce qui renvient à se demander quelle homogénéité particulière est à lire dans les trois titres de la trilogie, quels liens sont à établir entre *Les terrasses d'Orsol*, *Le sommeil d'Eve* et *Neige de marbre*, et en quoi ces trois titres composent un ensemble perceptible comme totalité. L'argument sous-jacent repose sur le fait que ces trois titres, dès lors qu'ils sont associés en une trilogie, font nécessairement histoire, et doivent donc tisser à un niveau sémantique plus ou moins idiolectal une trame isotopique. L'isotopie, on en conviendra, semble pour le moins complexe, puisqu'il paraît difficile d'identifier en première

---

1 Jacques FONTANILLE et Claude ZILBERBERG [1998] : *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

2 [1952] : *La grande maison*, Paris, Le Seuil ; [1954] : *L'incendie*, Paris, Le Seuil ; [1957] *Le métier à tisser*, Paris, Le Seuil.

3 [(1985) 2002] : *Les terrasses d'Orsol*, Paris, La Différence ; [(1989) 2003] : *Le sommeil d'Eve*, Paris, La Différence ; [(1990) 2003] : *Neiges de Marbre*, Paris, La Différence.

4 Claude Michel CLUNY, *Le Quotidien de Paris*, cité en 4<sup>ème</sup> de couverture de *Les terrasses d'Orsol*.

lecture une quelconque isotopie générique et donc un fond sémantique commun. Il y a bien pourtant un parfum sémantique, à chercher sur le versant des isotopies spécifiques, que l'on propose dès maintenant de caractériser comme « parfum tensif, » pour reprendre l'expression de Greimas et Fontanille, écho du style tensif de l'ensemble de l'œuvre. Sans que l'on cherche absolument à intégrer sémantique textuelle (Rastier) et sémiotique tensive (Fontanille et Zilberberg), il nous semble que les outils développés par la sémiotique tensive, associés à ceux de la sémantique textuelle, sont à même de saisir ce qui fait identité de sens dans les titres de la trilogie, à la lumière de l'œuvre prise dans son ensemble.

La seconde question, complémentaire, relève en quelque sorte à la fois de l'intertextualité et de l'interculturalité. Ces textes, ces titres sont en même temps tout à fait familiers et relativement étrangers. Ils exploitent une langue commune, le français, raison de la familiarité qu'éprouve un lecteur francophone, mais convoquent des textes sources et une culture parfois éloignés de la culture du lecteur, susceptibles de perturber le long fleuve tranquille de l'interprétation, des titres tout autant que des textes. Or Mohammed Dib a pris, précisément, une position très ferme sur la notion de sphère culturelle dans *L'arbre à dire*, ouvrage de réflexion sur l'identité et l'écriture écrit peu après la trilogie nordique. Il énonce cette sentence aussi simple que difficile à contester :

« Quand bien même le sens de telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé ».

Il ajoute :

Cette clé nous est fournie avec nos cultures – le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée – sous les espèces d'un système de référence. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre aire de culture.<sup>1</sup>

Le cas des écrivains maghrébins d'expression française illustre parfaitement cette problématique : le lecteur français entend quelque chose résonner dans sa langue, directement, sans la médiation d'une traduction, qui doit pourtant être considéré comme autre, comme comportant une différence radicale, à ne pas oublier. Toujours en termes simples Dib rappelle qu'« un système de références utilisé hors de son champ d'application pousse l'esprit de jugement sur des voies

---

1 Mohammed DIB [1998] : *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, p. 15.

aventureuses». L'avertissement est lancé : attention sémioticiens, littéraires et autres praticiens du textes, aux poids des afférences sociolectales. De manière un peu provocatrice, Dib poursuit en affirmant que la culture n'est pas non plus une place forte infranchissable : si lui, Mohammed Dib, est parvenu à assimiler le français et une partie de la culture française, le lecteur, ou le critique, doit bien être capable de faire le voyage inverse. « Alors - ajoute-il - sera passé le temps où la préférence joue uniquement en faveur des œuvres-documents à toile de fond ethnographique, voire folklorique »<sup>1</sup>. S'il lance l'avertissement, Dib jette aussi, dans ce texte fondamental que constitue *L'arbre à dire*, les linéaments d'une grille de lecture culturelle des œuvres de la littérature algérienne, et plus encore, nous semble-t-il, de sa propre œuvre. Cette grille de lecture, une fois construite sémiotiquement, c'est-à-dire une fois identifiée les strates où elle intervient, ajoute un puissant filtre à l'interprétation du parfum sémantique et tensif des titres de la titrologie ; elle leurs fixe une adresse et les ancre un peu plus dans la spécificité de l'œuvre et de son contexte.

Cette recherche sur le rapport du titre à l'œuvre, ou plus exactement de l'œuvre au titre, se limite volontairement à l'étude relativement systématique du poids de la grille de lecture dibienne, implicite dans *L'arbre à dire* sur l'interprétation sémantique des titres de la trilogie nordique. Nous considérons que c'est là la première étape pour saisir ce qui fait œuvre dans le texte dibien, ce qui fait son homogénéité et sa spécificité.

### **2.1. Sémiotique dibienne : la loi de l'*atlat***

A partir de l'*Arbre à dire*, et plus précisément de l'ensemble intitulé *Le retour d'Abraham* on peut donc construire, en reprenant les termes de Dib, une grille de référence culturelle. Cette grille est bien évidemment imparfaite, souffrant potentiellement de son manque d'exhaustivité, et il est en effet loisible d'avancer bien d'autres traits venant troubler ou éclairer la compréhension des textes algériens et plus particulièrement des textes de Dib. Mais il s'agit avant tout de montrer avec quelle force l'intertexte dibien colorent l'interprétation des titres. Il faudra donc suivre et subir ce parcours d'herméneutique dibienne avant de faire retour aux titres. La grille de Dib repose sur quatre éléments fondamentaux : la présence du désert ; la pratique du signe ; la loi de l'exil ; le problème du père. Les deux premiers concepts relèvent globalement de la problématique du signe, dans ces versions les plus modernes, et les deux seconds de la problématique générale de l'énonciation et de la narrativité. Nous accorderons une

---

1 Ib., p. 17.

plus grande importance aux deux premiers critères car ce sont eux qui font peser sur les titres le déterminisme le plus surprenant.

Premier référence incontournable pour les auteurs et lecteurs algériens selon Dib dans *L'arbre à dire* : le désert, ce désert qui, géographiquement envahit véritablement l'Algérie (85 % du territoire, 2 millions de km<sup>2</sup>, 2000 kilomètres d'ouest en est, 1500 du nord au sud, en extension ; 92% des algériens vivent sur 14 % du territoire). Et « même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublent, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché »<sup>1</sup>. Ce désert est, pour Dib, le « lieu de la négation de l'histoire », « lieu de toute les naissances et de toutes les régressions », c'est un espace anhistorique, un espace qui contrarie la temporalité, de deux manières distinctes :

« L'algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter ».<sup>2</sup>

Rétrospectivement, il est donc une mémoire sans fond, l'empire de l'éternel et en même temps, dans l'instant présent, il constitue l'empire de l'éphémère, le lieu où les événements ne peuvent faire pas date. En d'autres termes, le désert produit une sorte d'absorption de l'événement ponctuel, de mise à mal de l'unité par l'étendue désertique. Dans cette étendue n'a cours que l'effacement, « effet d'une intolérance à tout ce qui transgresse et ambitionne de laisser une trace, produit aussi le désert »<sup>3</sup>.

Seconde référence, tout aussi fondamentale pour aborder l'imaginaire dibien que ce « désert constitutif qui, à la lettre, absorbe un pays », tout aussi indispensable pour une « lecture de nos œuvres », écrit Mohammed Dib<sup>4</sup> : le signe. Désert et signe sont deux références qui jouent de conserve dans la textualité :

« le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, où guère longtemps après. Et plus du tout de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlatl) en subsistent ».<sup>5</sup>

---

1 Mohammed DIB [1998] : *L'arbre à dire* Paris, Albin Michel, p. 18.

2 Id.

3 Id.

4 Ib., p. 37.

5 Id. p. 37.

Ces signes, ces *atalal*, ce sont les « tatouages incisés sur le front et les mains », les « symboles peints à l'entrée des maisons », « les marques imprimées à même le pain fait chez soi ; présages lus dans la moindre apparence du perceptible » mais aussi les « saintes calligraphies courant sur les murs des édifices religieux à défaut d'iconographie. »<sup>1</sup>

Dib développe également dans ce même essai une théorie du signe auditif, où le texte est entendu comme lecture, récitation, comme le Coran<sup>2</sup>, qu'il oppose au signe visuel, où le texte est d'abord lu, la disparition de l'un au fil de la lecture s'opposant à la permanence de la part de signe reçu par l'ouïe. Dib a ce jugement définitif :

« L'écoute agit en réalité comme le vrai vecteur du signe. La matrice sur lequel s'inscrit celui-ci et se donne authentiquement à voir, c'est bien l'oreille qui, en tant qu'œil du cœur, dispose de la mémoire véridique. L'ouïe, ou le sens clairvoyant grâce à quoi le signe fait sens ».<sup>3</sup>

Ce mot « clairvoyant » se rencontre également dans Le sommeil d'Eve, dans les notes du personnage principal, Faïna, qui écrit : « le lit sur lequel j'ai compris, enfant, que Dieu est une odeur clairvoyante, m'est devenu un objet sacré, plus sacré qu'une icône »<sup>4</sup>. Ces deux occurrences permettent de construire le système d'oppositions suivant :

Profane	Sacré
icône	Sens clairvoyant : odeur, son
vue = sens à distance, effet de débrayage d'autonomisation de la chose perçue	ouïe et odorat = sens non précurrents, effet d'embrayage, de présence de l'observateur percevant

1 Ib., p. 38

2 « Et parce qu'il est la Récitation, le Coran n'est de connu de nous que comme signe – signe, figure symboliquement vocale de soi, puisque l'original, sur l'essence duquel nous ne savons rien, se trouve déposé au ciel », op. cit, p. 40.

3 Ib., p. 39.

4 Le sommeil d'Eve, p. 58.

Désert et signe dessinent ensemble une théorie du signe complexe, portée par une tradition, qui renvoie, versant sémiotique, à une théorie où le signe n'est pas seulement réunion d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, mais d'une surface d'inscription, d'un fond, sur lequel se détache une empreinte, une forme, une figure.<sup>1</sup> Le désert est le fond, la surface d'inscription, l'étendue qui piège, absorbe et dissout toute intensité. Les signes, les empreintes, ont ainsi vocation à disparaître dans l'étendue. Dans ce mouvement constant d'absorption, il n'y a pas place pour le point, pour l'événement, pour le souvenir ni la date. A cette effritement ne peut répondre, si l'on suit Dib, que le signe clairvoyant, qui résiste, parvient à faire événement, parce qu'il ne se dépose pas, mais suit nécessairement le corps.

Autre référence obligatoire, avancée dans *L'arbre à dire*, qui trouvera à se manifester d'une manière ou d'une autre dans les récits algériens : l'exil. Cet exil est bien sûr d'abord géographique, spatial, et implique alors nécessairement une disjonction, et plus encore une non conjonction, source de dysfonctionnement axiologique. L'exil est aussi une impasse temporelle car l'exilé est toujours tourné soit vers le passé et la terre perdue, soit vers le futur et le retour espéré et en général impossible, ou toujours différé. L'exil est enfin psychologique et cognitif :

« Pourtant il est bien, vrai que débarquant dans une culture dont par définition je ne détiens pas la clé je suis condamné à en voir l'esprit, sinon la lettre m'échapper. Là précisément est ce qui caractérise l'exil, qui en fait un cauchemar, le marque au sceau de toutes les amertumes ».<sup>2</sup>

Et tout autant sémiotique : sa « *signification profonde gît dans cette fermeture du sens sur quoi, migrant, je bute* »<sup>3</sup>. L'exil, sous toutes ses formes, pourra se traduire par de très nombreux investissements sémiotiques. Le rapport disjonction /conjonction trouvera bien entendu sa traduction au niveau narratif. Mais aussi, peut-on imaginer, au niveau énonciatif, par la scission plus ou moins radicale entre les différents points de vue, et les différentes prises en charge de la parole.

Enfin dernière référence, pour une grille de lecture algérienne : la quête du père. Dib fait de cette quête un des grands principes explicatifs de la situation qu'à connue l'Algérie pendant les années

---

1 Jacques FONTANILLE [2004] : *Soma et Sema figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.

2 Mohammed DIB, *L'arbre à dire*, p. 26

3 *Id.*

noires, et une préoccupation majeures, conscientes ou inconscientes des algériens :

« la quête du père nourrit aujourd'hui leur inquiétude et leur fantasme – ce père qu'ils n'ont pas eu à tuer, les diverses colonisations d'une Histoire proche et lointaine s'étant chargées de le faire et de réduire ainsi les fils à un orphelinage généralisé, ou à une forme de bâtardise par confiscation de l'image paternel ». 1

A l'indépendance, les fils se sont réveillés, mais n'ont pu que s'instituer eux-mêmes en pères et recouvrir les «*pouvoirs reconnus à la paternité, y compris le pouvoir de disposer de la vie des siens*». Dib ajoute : «*de représentation bénie qu'elle était, elle a viré à sa propre caricature et la voilà, parodie maléfique, qui n'est plus forte que de la barbarie des origines*». C'est ainsi que la référence paternelle «*tire irréversiblement des limbes la reproduction, l'icône du premier père : Abraham, celui qui, de toute son autorité et sa cruauté archaïque a promis le sacrifice de son enfant*»<sup>2</sup>. La figure Abraham est donc en position de destinataire, mais un destinataire problématique, difficile à identifier ou soumis lui-même à véridiction, à sanction, figure de l'excès et du doute.

## 2.2 Parfum tensif des œuvres et des titres

Nous recherchons à présent une cohérence unissant les trois titres de la trilogie qui à la fois s'enracine dans la sémiotique dibienne, principalement dans le signe de *l'atlatl* et dans sa mise en œuvre spécifique au sein de chacun des textes. *Les terrasses d'Orsol*, premier texte de la trilogie oscille entre merveilleux gracquien et fantastique kafkaïen qui va s'atténuant dans les deux autres romans. C'est pour Bonn, grand spécialiste de Dib, «*Un récit d'un au-delà du sens, d'un au delà de l'espace balisés devant l'ultime passage*»<sup>3</sup>. Néanmoins, preuve de la continuité de l'homogénéité de l'œuvre et du style de Dib, on peut noter que ce roman a été écrit, mais laissé achevé, dans les années quarante c'est à dire avant «*la trilogie Algérie*».

Ce roman étonnant raconte l'histoire du héros narrateur Eid, professeur à l'université d'Orsol, menant une vie ordinaire auprès de sa famille jusqu'à ce qu'il soit désigné pour une improbable mission d'espionnage dans la ville de Jarbher. Encouragé par son médecin, le

---

1 *L'arbre à dire*, p. 73.

2 *Id.* 74

3 Charles BONN, *lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, E N L, 1988.p216.

héros supposé souffrir de « la maladie des maladie », accepte sa mission laissant ainsi, à Orsol, sa femme Eïda et sa fille Elma.

A Jarbher, Eid adresse consciencieusement des rapports à ses supérieurs d'Orsol sans recevoir jamais une quelconque réponse. Ce silence marque une rupture radicale avec le pays natal renforcée par la séparation du héros avec sa femme quelques jours après son installation dans cette ville. Dans le même temps, Eid se met à voir ce que personne d'autre que lui ne semble voir : dans la ville, des fosses immondes où semble ramper d'hideuses créatures. Cette vision des fosses devient obsession, renforcée par leur invisibilité apparente pour les autres habitants. La dernière partie rompt avec cet univers hanté : Eid est invité à un voyage sur une île, un au-delà délirant où il contracte une nouvelle obsession, l'amour d'Aelle. La fin du roman est une errance hallucinée dans la ville, sans Aelle. L'indice le plus évident dans ce texte foisonnant de *l'atlat* dibien réside dans l'énigme des fosses aux créatures :

« les hideuses créatures ne se signalent pas davantage ni plus vite au coup d'œil que je donne, dès mon arrivée, au refuge où elles sont, à n'en pas douter, devraient se trouver, mais terrées. Perplexe, je demeure un long moment à épier. Et puis elles commencent à sortir, les unes après les autres. Les unes après les autres, mais elles ne sortent pas – d'où que ce soit – elles ont tout le temps étaient là, elles ont simplement commencé à se mouvoir. Si l'on peu dire, car elles le font de si faible, si lente, si misérable façon que tout leur labeur serait susceptible de passer pour une hallucination ».<sup>1</sup>

Le lent travail d'émergence des formes, qui s'animent et se fondent de nouveau dans la roche convoque en effet directement la *semiosis* dibienne, comme tentative de remontée en surface, de démarcation d'un signe, d'une forme, qui échoue ou n'est perceptible que par le personnage, et toujours sur le mode du doute. Il n'y a pas d'enveloppe, de surface d'inscription étendue ici, mais une profondeur, une faille. L'exil et le rôle du destinataire sont également à l'œuvre : l'exil, très concrètement, comme séparation géographique, mais aussi en tant qu'exil cognitif du personnage, confronté à la ville folle de Jarbher; la fonction du destinataire sous la forme d'un destinataire aveugle, dans tous les sens du terme : en position de destinataire-manipulateur, il impose sa loi au personnage, toujours en attente d'un courrier lui annonçant ce qu'il doit faire, et en position de juge cognitif, refuse de voir ce que le sujet croit voir, et donc ne devrait pas voir.

---

<sup>1</sup> *Les terrasses d'Orsol*, p. 49.



Le titre fait-il écho à ce curieux *atal*, qui revient régulièrement dans le roman ? Considérons d'abord que l'unité d'analyse des titres pertinente d'un point de vue sémantique c'est à la fois le *sémème*, signifié du morphème, et la *sémie*, signifié de la lexie dans la terminologie de Rastier. L'un n'interdit bien évidemment pas l'autre, mais la seule prise en compte des sémiés interdirait de saisir l'ensemble des effets de sens potentiellement portés par les titres, et leur juste résonance avec les fondements interprétatifs de l'ensemble. Il semble de plus que l'une des clés sémantiques des titres réside dans le fait que l'on ne doit pas se limiter au signifiant écrit, mais étendre l'analyse à toutes les polysémies produites par le signifiant oral. Ainsi *Or* sera entendu aussi bien comme signifiant du signifié /or/ que du signifié /à l'extérieur de/.

Première isotopie, générique, celle de l'urbanisme/, dont le sème est commun à *terrasse* et *Orsol*, pour autant que l'on considère Orsol, comme y invite la structure syntaxico-sémantique, comme un nom de ville. Cette isotopie constitue, comme le roman l'atteste, le fond sémantique de l'impression référentielle dominant l'ensemble du roman, bel et bien situé dans deux villes qui jouent un rôle absolument fondamental. Par dissimilation, on obtient l'opposition sémantique, structurante dans le roman, entre /haut/ vs /bas/, ou plus exactement entre /surface/ vs /profondeur/. Cette opposition est extraite d'une part à partir de l'oppositions entre *terrasse* (/en haut/, /en surface/) et *sol* (/en bas/, par dissimilation), et d'autre part au sein même de *Orsol* entre *Or*, compris comme /Hors/ et /sol/. Se dégage également l'opposition entre /intérieur/ et /extérieur/, ou encore entre /fermé/ vs /ouvert/. Le parcours menant à cette afférence peut se formuler comme suit. Orsol contient /or/ et /solaire/, comme l'éclat d'un extérieur ensoleillé ; associés aux *terrasses*, qui possèdent les deux sèmes /intérieur/ et /extérieur/, en tant que lieu de médiation, de transition entre l'extension et un point fixe ou un intérieur, se déploie très nettement l'opposition /intérieur/ vs /extérieur/. En outre, l'opposition entre /terrestre/ et /aérien/, /solaire/ se superpose à cette première séparation de l'espace. Enfin, la connaissance de l'œuvre conduit à former à partir du titre l'opposition entre /mouvement ascendant/ vs /mouvement descendant/ et /inchoatif/ ou /duratif/ vs /terminatif/. Il y a en effet d'une part le mouvement descendant impliqué par *terrass-*, compris comme /mettre à terre/, /anéantir/, en tension avec le mouvement ascendant imprimé par *Orsol*, interprétable comme /émergence, sortie du sol/. Et alors que /terrassé/ mène à la fin, à l'immobilité mortifère, l'émérgence/ est par définition en train d'avoir lieu. En total, on retient trois grands types d'opposition actualisés dans *Les Terrasses d'Orsol* : /haut/ vs /bas/ ; /intérieur/,

/terrestre/ vs /extérieur/, /aérien/ ; /mouvement ascendant inchoatif/ vs /mouvement descendant terminatif/.

La tension entre les deux mouvements renvoie très directement à l'instable signe dibien : le mouvement ascendant, de constitution est menacé, et plus encore dominé par le mouvement descendant équivalent à l'anéantissement, à la dilution dans l'étendue terrestre. On retiendra également la tension aspectuelle, moins directement perceptible, entre duratif et inchoatif. L'ensemble laisse apercevoir le dispositif tensif responsable d'un éventuel *parfum tensif* exprimé par les titres et les textes. Mouvement duratif et mouvement terminatif ont destin lié, corrélé, puisque le développement de l'un se fait nécessairement au dépend de l'autre. Le mouvement inchoatif du *Orsol*, est à situer de côté de l'intensité, de l'éclat de l'air et de l'or, alors que les *terrasses* convoquent l'atonie minérale. Le titre ajoute une complexité que le texte confirmera. Les terrasses sont à la croisée de deux types de tensions : de la profondeur vers la surface, et de la surface vers son extérieur, cette extériorité étant valorisée positivement. L'ouverture vers l'extérieur correspond d'ailleurs dans le roman aux seuls moments vécus euphoriquement par le personnage, qui rencontre l'amour dans une improbable île au large de Jarbher.

Le mouvement amorcé se poursuit avec *Le Sommeil d'Eve*. Dans cet ouvrage, Dib met en scène Faïna, mariée avec Oleg, qui rencontre Solh, le traducteur. S'ensuit une brève histoire d'amour en Finlande puis en France. Leur séparation a lieu lorsque Faïna repart en Finlande pour accoucher d'Alexis (Lex), l'enfant qu'elle a conçu avec Oleg. En Finlande Faïna va sombrer lentement dans la folie, jusqu'à l'internement en hôpital psychiatrique. De retour en France, Faïna retrouvera Solh, qui tente de la retrouver, de la sortir de son mutisme et de sa folie. Le roman comporte deux parties, composée comme des notes sans datation. Dans la première partie, *Mon nom est Faïna*, c'est Faïna qui s'exprime, et fait partager sa descente aux enfers, l'histoire de la séparation vécue de Finlande, la naissance de son fils et l'internement. Seconde partie : *Mon nom est Solh*, où le personnage masculin raconte le long travail auprès de Faïna, sa présence auprès d'elle, en France, jusqu'à la rémission, la sortie de la folie et le nouveau départ de Faïna en Finlande.

Tout d'abord, les sèmes présents dans le titre participent des isotopies génériques assurant la thématique principale : les sèmes /inconscience/ et /non actif/ inhérents à 'sommeil' sont à l'unisson de la folie de Faïna, et /la maternité/ de l'Eve renvoie explicitement à son rôle de mère. Mais on entend aussi une nouvelle fois l'*atlat* dibien dans les isotopies construites par les deux noms du titre. *Le sommeil d'Eve*, c'est la mise en sommeil, la neutralisation de l'Eve, triplement

inchoative : en tant que première femme, et en tant que mère donnant naissance et tant que source du désir. A cette inchoativité répond, par dissimilation, la durativité, certes temporaire, du sommeil en tant qu'état, et sa terminativité, implicite, liée à la cessation d'activité. D'un côté l'inchoativité, l'émergence, l'énergie de la création, de la vie et du désir, de l'autre une force antagoniste, de négation, d'atonisation, de dilution de l'intensité dans l'étendue durative du sommeil. On aura reconnu dans cette tension le signe dibien, où l'emporte toujours la dilution de l'étendue désertique sur l'énergie ponctuelle du signe émergent, de l'événement qui ne peut naître et durer. Le désert est du nord, les étendues neigeuses, mais le signe dibien demeure inchangé dans sa structure tensive, qui met en tension tonicité et extension, et fait l'emporter l'étendue. Ajoutons, pour ce qui concerne les deux autres fondements de la sémiotique dibienne, que l'exil est bien apparent : celui d'un sujet contraint de demeurer dans un état qui nie profondément sa nature première, ici la mise en sommeil, la neutralisation d'une Eve créatrice. L'exil s'incarne donc d'abord dans son versant psychologique.

Le rôle du destinataire, s'il n'est explicité dans le titre que par l'isotopie biblique reliant 'Eve' et 'Abraham' est en revanche très présent dans le roman lui-même. Pour indication, ce rôle est très largement représenté par le loup, un loup protéiforme dont on peut livrer simplement les trois facettes les plus évidentes. En premier lieu, c'est le loup sensuel, du désir, omniprésent, à la fois le désir de « *Solh le loup* », et de « *Eve la louve* », qui possède des « *yeux phosphorescents, effectivement de louve* »<sup>1</sup>. Le texte de Dib reprend d'ailleurs explicitement, dans un titre de chapitre intitulé « *La fiancée du loup* », le roman finlandais mettant en scène une jeune femme séduite et possédée par le loup, esprit sensuel de la forêt<sup>2</sup>. Et Faïna de même, presque tout aussi littéralement, devient une louve amoureuse : « alors qu'un matin c'est arrivé, j'ai hurlé comme une louve qui appelle un loup »<sup>3</sup>. Intervient aussi le loup physique de la terreur et de la vengeance, à l'occasion d'un bref et très intense passage décrivant Solh en Algérie, pendant la guerre, devenu malgré lui un loup. Enfant, pendant ce que l'on suppose être la guerre d'Algérie, il a pris le maquis à la suite de la descente d'une patrouille française dans son village ; la patrouille, au bout de longues heures de terreur, laissera partir les enfants. Il va devenir le plus cruel des maquisards, décimer des familles de son propre pays, jusqu'à se faire exclure « C'étaient de vrais hommes, de vrais soldats, aguerris, rien à dire. Mais à

---

<sup>1</sup> *Le sommeil d'Eve*, p. 193.

<sup>2</sup> Aino KALLAS [1990] *La fiancée du loup*, traduit du finnois, Paris, Viviane Hamy.

<sup>3</sup> *Le sommeil d'Eve*, p. 86.

compter de ce moment j'étais devenu leur bête noire. Une bête dont ils avaient à l'évidence peur, en plus »<sup>1</sup>. Apparaît enfin le loup psychique du rêve. De très longues descriptions de rêves dans tous le roman, visitant aussi bien les nuits de Solh que celles de Faïna convoquent en effet un autre intertexte incontournable : la psychanalyse freudienne et le célèbre récit de cure de l'homme au loup, dont la culpabilité par rapport au père est l'élément central. Les scènes de rêves, avec leur figurativité débridée, sont par ailleurs tout à fait propices à l'expression du signe dibien. Ainsi, pour exemple, ce rêve de Sohl :

« Bien que fugace, un passage cohérent en émerge. Je nous voyais courir, Faïna et moi, tous nus, puis nous engouffrer dans un hangar, un vaste hall sans caractère ni destinations bien définis. Nous y avons trouvé refuge pour notre nudité, encore qu'elle ne nous gênât pas beaucoup, nous la considérons comme une chose plutôt naturelle, et même réjouissante. Mais elle pouvait en gêner d'autres. Et là l'idée m'était venue de revêtir Faïna de mon corps comme d'une cape et de la prier d'aller à son tour me chercher de quoi me couvrir. »<sup>2</sup>.

Se font entendre sans doute le désir et la culpabilité, ainsi que l'incarnation dans la peau du loup grâce à l'image de ce « corps comme une cape », mais aussi un aussi un pur *atlatl* dibien que l'on retrouve plusieurs fois dans le roman. Le corps de Sohl devenu cape, non seulement cache mais plus profondément et plus en accord avec le parfum tensif de ce roman de M. Dib, enveloppe et fait disparaître. L'éclat, l'intensité impossible de la nudité sont niés, aplanis par l'étendue enveloppante du corps de Solh. On retrouve ce motif de l'enveloppe qui cache, traitée de manière plus complexe, dans un passage du roman très significatif :

« C'était là-bas, dans son pays, un jour d'hiver. La neige avait effacé la campagne autour de sa maison. Nous sommes tout de même sortis, elle et moi, nous y perdre. D'autres que nous parcouraient, noirs funambules, soit à pied, soit à skis, la blancheur égale, étale. A un moment donné, l'un de ces spectres nous a croisé. Le manque d'expression que je lui ai trouvé était saisissant et m'a inspiré ce commentaire :

Il porte comme masque la seule figure en sa possession. C'est curieux. Qu'est-ce qui peut bien se cacher derrière ?

Et j'ai demandé à Faïna, là-dessus :

Fais moi voir ton visage.

Elle, au lieu de se tourner vers moi, ignorant ma question, vivement elle a plongé sa figure dans cette neige où se prenaient nos bottes. Elle m'a ensuite montré l'empreinte qu'elle y avait laissé puis, tout en souriant – je

---

<sup>1</sup> Id., p. 130.

<sup>2</sup> Ib., p. 119.

ne voyais pas son sourire, il était dans la voix – mais toujours sans me regarder, elle a dit :

Mon visage. le voilà. »

Ce masque de neige, aux yeux clos et à l'air béant, elle le porte aujourd'hui, à Méricourt, à même la peau. C'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque. Elle l'avait préparé là-bas, comme on prépare un mauvais coup. Mais contre elle-même. Un mauvais coup qu'elle aurait préparé contre elle-même.»<sup>1</sup>

Le mécanisme tensif exploité par M. Dib déploie ici trois fois sa syntaxe particulière. Premier temps, le paysage vide, blanc, parcouru par des funambules, contamine le visage, efface les marques d'expression du visage et devient un masque. Deuxième temps, deuxième mouvement, descendant cette fois, le visage s'inscrit littéralement dans l'étendue neigeuse. Ultime manifestation de *l'atlal*, l'empreinte laissée dans la neige, dans son pays, elle le porte aujourd'hui à Méricourt : « *c'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque* ».

Enfin *Neiges de marbre* achève le mouvement de la trilogie nordique. Dans ce texte, Mohammed Dib met en scène une nouvelle fois le couple d'un homme du sud, traducteur et d'une femme du froid qui s'aiment puis se séparent. Entre ces deux personnages il y a Lyyl, leur fille que le père narrateur va perdre peu à peu, linguistiquement et culturellement, au début de l'œuvre, lorsqu'il réside encore dans le pays de sa femme, puis enfin géographiquement dans la dernière partie du roman, après que le narrateur est rentré dans son pays. Dans cette dernière œuvre, la thématique de la relation est interrogée frontalement et le père est mis en position de ne pouvoir exprimer et vivre sa paternité. Il y a donc ici, de manière très explicite, une nouvelle occurrence de l'exil, avec la séparation géographique et affective, vécu par le père. De nouveau, il y a dilution de l'événement dans une étendue délétère. L'événement qui tente de prendre corps, qui se déploie puis est perdu, étant constitué par la présence de la fille pour le père et l'intimité des échanges entre eux-deux. L'intensité passe par les paroles inventées, échangées entre le père et sa fille contre l'étendue, la neige, la distance géographique et culturelle. A la fin du livre, le narrateur, dans un pays situé loin de sa fille du nord, notera :

« Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face

---

<sup>1</sup> *Le sommeil d'Eve*, p. 140.

de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue ».<sup>1</sup>

Côté titre, les premières neiges de la couverture évoquent cette fois directement les neiges du pays de Lyyli. Mais la qualification marmoréenne vient immédiatement troubler la première interprétation climatologique et géographique. La formule « neiges de marbre » est en effet tout aussi productive que « le sommeil d'Eve » ou les « terrasses d'Orsol », et tout aussi inscrite dans la logique dibienne. Le choc sémantique entre les deux termes semble pourtant d'une autre nature, moins violente, la neige et le marbre œuvrant en quelque sorte dans le même sens, quand la surface luttait contre les profondeurs dans *Les terrasses d'Orsol* et l'inchoativité s'affrontait à la terminativité et à la terminativité dans le second livre. Il y a pourtant de la neige au marbre un ensemble de différences qui créent effet de sens extrêmement cohérent et institue le marbre en superlatif de la neige.

Commençons par l'isotopie, spécifique, qui démarque le fonctionnement de ce titre des deux premiers et permet de faire aboutir le mouvement d'ensemble de la trilogie : neige et marbre recouvrent, enveloppent, immobilisent, étreignent. Les deux sémèmes ont en commun la fonction d'étendue, d'enveloppe exténuant toute forme d'intensité et de vie que l'on sait à présent caractéristique de l'esthétique de M. Dib. Il n'y a même plus, en ce cas, au terme du parcours de la trilogie, de mention de ce qui pourrait faire signe en train d'émerger. L'histoire a eu lieu, entre le père et la fille et elle n'est racontée que d'un point de vue terminatif. On peut ajouter, pour ce qui concerne les points de comparaison, qu'à partir de cette première isotopie de /l'enveloppe/ se propage du marbre – devenu dalle mortuaire – à la neige un sème extrêmement dysphorique : de la /mort/ du marbre à la /non vie/ de la neige. Et enfin, pour les isotopies spécifiques, la /blancheur/, inhérente à 'neige', qui colorent identiquement le /marbre/. Mais les deux termes ne jouent pas que de conserve. Ils entretiennent en plus un réseau de nettes différences. D'un point de vue aspectuel, ils s'opposent par leur durée : si les deux sont enveloppes, l'une demeure relativement temporaire, puisque la neige peut fondre, alors que l'autre a une vocation naturelle à revouvir pour « l'éternité ». Dans le registre du *tempo*, bien présent dans les deux sémèmes, la neige est lenteur, dans sa chute ou sa fonte (à l'exception des avalanches !) et le marbre arrêt définitif, immobilité. Enfin, à la douceur des neiges s'oppose radicalement la dureté minérale. Si les deux termes produisent un mouvement comparable de recouvrement, de négation, le second terme fonctionne bien

---

1 *Neiges de marbre*, pp. 220-221.

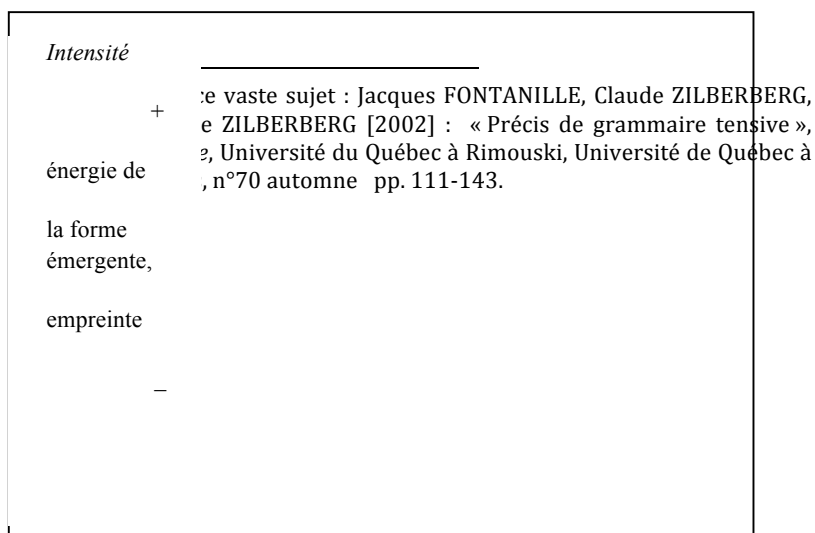
comme amplification du mouvement amorcé par le premier terme ; il le redouble, le parachève pour aboutir à une immobilité absolue. Il a été avancé, de manière trop radicale, que le signe semblait s'absenter du titre dans ce dernier roman. *L'atlal* est en fait rendu présent plus subtilement que par sa simple négation : il existe comme différentiel entre deux négations, la seconde (le marbre) étant plus forte que la première (la neige), pour respecter la logique et le devenir de *l'atlal*.

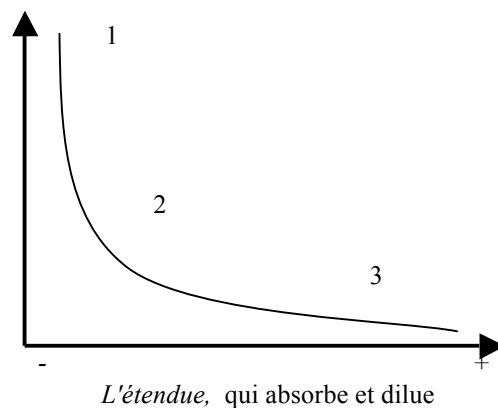
### 2.3 La contrainte esthétique

A partir de ce dernier titre, il est à présent possible de déployer la logique tensives, et par conséquent les valences littéraires des titres de la trilogie de Mohammed Dib. Signe et désert ont d'emblée été associés aux composantes fondamentales des schématisations tensives de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg<sup>1</sup>. L'intensité a pris mesure de la force mise en œuvre dans l'émergence du signe, et s'est manifestée sémantiquement dans l'inchoativité, la naissance, l'extraction ou l'intimité des échanges, alors que l'étendue est apparue comme surface, mouvement descendant, temps de la folie, distance géographique, distance culturelle, étendue neigeuse, puis tombeau de marbre. L'ensemble de ces manifestations sémantiques correspond au faisceau sémantique exploité par Dib pour mettre en mot la mloi de l'atlal.

Le dernier titre a par ailleurs bien montré la nature essentiellement différentielle du signe dibien, qui invite à faire figurer nos deux *valences tensives* sur une même courbe de corrélation inverse, orientée vers la décadence, comme semble l'indiquer la logique de la trilogie.

Fig. 22 : Le mouvement tensif des titres





L'étendue, qui absorbe et dilue

Au fil de la trilogie nordique, les titres dessinent un mouvement, résolument orientée vers la défaite du signe et son absorption définitive par toutes sortes d'étendues. *Les terrasses d'Orsol* (1) enregistrent la lutte entre deux mouvements antagonistes, l'un ascendant l'autre descendant, le second se définissant déjà en partie non pas comme simple mouvement orienté mais comme négation de l'autre. Avec le second titre : *Le sommeil d'Eve* (2), il n'y a plus deux mouvements symétriques opposés mais déjà l'extension durative, horizontale du sommeil qui nie la triple inchoativité de l'Eve. Enfin *Neiges de marbre* (3) semble résoudre le mouvement dans une confrontation entre deux étendues dotées d'un plus ou moins fort pouvoir de recouvrement. Ce sont trois rapports différents entre signe et désert, trois variations sur l'étendue à entendre dans les œuvres et les titres de la trilogie nordique de Mohammed Dib comme un identique parfum tensif.

Au chapitre des valences littéraires on remarque que, d'une manière générale, les combinaisons cinétiques sont de plus large portée que les faisceaux sémantiques. Autrement dit, les faisceaux sémantiques apportent un degré de spécification plus fort que les valences, ce qui pourrait inciter à faire correspondre les combinaisons cinétiques au style et les faisceaux sémantiques aux œuvres, en retenant néanmoins que c'est essentiellement le degré de particularisation entre combinaisons et faisceaux qui importe. La situation est, dans le cas de l'écrivain algérien, un peu particulière car ce qui correspond au mouvement des combinaisons cinétiques paraît emprunter directement aux éléments culturels recensés par Dib. De ce point de vue, les œuvres de la trilogie nordique, bien qu'en apparence les plus éloignées de l'univers algérien, ne font que montrer le



mouvement de dilution de *l'atlal*. Mais reste que chaque œuvre de la trilogie peut au moins faire fonds sur toutes les nuances et les degrés de la dilution, et la trilogie dans son ensemble produire un ordonancement, une cohérence, une progression de *l'atlal* qui trouve son dénouement dans la plus grande dilution. Les faisceaux sémantiques dibiens sont également très largement sous la dépendance de l'esthésie de *l'atlal*, puisqu'ils vont venir, eux-aussi, spécifier les figures de la dilution (l'atlal, le désert), de la disjonction (l'exil) et du destinataire fou (Abraham). Le plus notable, et le plus propre à caractériser cette partie de l'œuvre dibiennne tient dans la transposition de cette mécanique esthétique dans l'univers du nord, l'exportation de la loi de *l'atlal*, née sous le soleil algérien, dans les étendues froides découvertes par Dib.

## **Chapitre 12**

### **Tropismes sarrautiens et esthésies**

## 1. L'indicible malaise

Un tropisme est un indicible malaise, un flot de sensations et de perceptions confuses ressenties par les partenaires d'une interaction verbale, ou plus largement d'une relation intersubjective. Nathalie Sarraute désigne par le terme de sous-conversation<sup>1</sup> l'ensemble de ces phénomènes sensibles et fluctuants générés par les dialogues. Ce qui fait tropisme, ce qui crée le bref malaise sous-conversationnel, ce peut-être l'énoncé lui-même ou son intonation. A titre d'exemple, dans l'une des pièces de Sarraute intitulée *Pour un oui pour un nom*<sup>2</sup>, deux amis sont en scène qui conversent paisiblement. Tout à coup le tropisme surgit, par le simple fait que l'un des deux interlocuteurs juge de ce que l'autre lui raconte par un "c'est bien ça"<sup>3</sup> à l'intonation paralysante. Dans une conversation normale, l'effroi provoqué par l'intonation se résorberait en un instant. Mais dans le théâtre de Sarraute la sensation du tropisme devient la matière du drame, ou plus exactement du logo-drame<sup>4</sup>, pour reprendre une expression d'Arnaud Rykner qui indique bien la nature sémiolinguistique du tropisme. Dans la pièce citée, le "c'est bien ça" agit comme une déclaration de guerre. Son léger mépris condamne sans appel la relation amicale des interlocuteurs. Comment, dira-t-on, une simple intonation, un peu relâchée, un peu absente à son propos, parvient-elle à produire de si grands effets ? Il semble que la clé soit moins dans l'axiologie implicite au jugement modalisé par l'intonation : "c'est bien ça" signifiant "oui, en effet, ce n'est pas si mal pour toi", que dans la possibilité linguistique d'énoncer une telle axiologie comme malgré soit. En d'autres termes, l'allocutaire ferait grief au locuteur de s'être laissé déborder par les pouvoirs de la parole, comme si le locuteur n'était pas assez présent à son énonciation.

Autre exemple, extrait cette fois de *L'usage de la parole*<sup>5</sup>. Il s'agit d'un recueil d'articles assez courts, dont chaque titre représente un syntagme générateur de tropisme. Prêtons un peu l'oreille au pouvoir émotionnel de l'expression "mon petit". Sarraute précise

---

<sup>1</sup> "Conversation et sous-conversation", *L'ère du soupçon*, o.c., pp.1587-1605 (NNRF, 1996)

<sup>2</sup> Nathalie SARRAUTE, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. "Blanche", 1982.

<sup>3</sup> O.c., *op. cit.*, 1499.

<sup>4</sup> Arnaud RYKNER, *Théâtre du Nouveau Roman* (Sarraute, Pinget, Duras), Paris, J. Corti, 1988

<sup>5</sup> *L'usage de la parole*, o.c., pp. 923-986 (Gallimard, 1980).

que pour être efficace l'expression doit émerger "inopinément au cours de la plus paisible et amicale des conversations"<sup>1</sup>. Il faut de plus que les interlocuteurs soient des égaux, que le "mon petit" ne soit rendu légitime ni par une différence d'âge ni par une différence hiérarchique. Dans ces conditions, le tropisme peut accomplir son office : le "mon petit" se transforme en une fulgurante axiologie interpersonnelle sans qu'il y paraisse : un bref instant, l'énonciataire se sent l'inférieur de l'énonciateur, il se sent presque physiquement devenir un "pantin ridicule" ; et plus l'émergence du tropisme apparaîtra comme indépendante de l'énonciateur, comme imposée par la structure dialogique elle-même, plus le malaise sera indicible et puissant.

Ce qui est en jeu, ce n'est donc pas la volonté insidieuse du locuteur qui voudrait asservir l'allocutaire, mais véritablement une propriété de la structure dialogique de l'énonciation : "mon petit" ne fait que rendre manifeste le pouvoir de la relation dissymétrique *je-tu*. L'expression signifie avant tout "je dis que tu es mon petit". Par le fait que le *je* est toujours en position de transcendance par rapport au *tu*<sup>2</sup>, comme l'affirme Benveniste<sup>3</sup>, toute énonciation dialogique entraîne de ce fait l'assomption d'une axiologie interpersonnelle. Le *tu* ne peut être que le serviteur du *je*. Ainsi, on peut rendre compte de ce qui semble générer le tropisme, mais il manque encore l'explication des réactions sensibles qui l'accompagnent. Un examen plus large et plus approfondi montrerait qu'en définitive chaque sensation tropique apparaît comme un effet de l'inquiétante question de l'ascription, du "qui dit ça ?". "Qui dit ça ?", c'est à dire : dans quelle mesure l'assomption énonciative inhérente au *je*, sujet de l'énonciation, avec ses effets sur le *tu*, traduit-elle, ou trahit-elle l'identité "profonde" des personnes ? Ainsi, dans le cas de l'expression "mon petit", l'assomption énonciative sature-t-elle le rapport du sujet énonçant à son énoncé, ou est-il besoin de faire appel à d'autres types d'instances, qui seraient des instances de la personne, encore à localiser. C'est dans cet espace, dans cet écart entre types d'instances que les sensations prendraient leur source.

## 2. La logique énonciative de la sous-conversation

Sur la base de ces quelques exemples, trois étapes sont à distinguer pour rendre compte du niveau de la sous-conversation.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 961.

<sup>2</sup> E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* 2, "La nature des pronoms", Paris, Gallimard, 1966, p.260.

<sup>3</sup> *Ibid.* .

1-la structure énonciative engage, au sens fort les instances de l'énonciation ; en vertu du principe de Benveniste "est ego qui dit ego", quand le sujet se pose comme *je*, il énonce sa subjectivité.

2 -mais la structure de l'énonciation est par essence dialogique et dissymétrique : le *tu* ne se résume pas en la possibilité de l'alternance énonciative ; dans le présent du *je* qui s'énonce face à un *tu*, la transcendance du *je* prend nécessairement valeur d'axiologie. Dans le temps de parole du *je*, le *tu* ne peut qu'acquiescer en silence. Il est soumis à la loi du solipsisme énonciatif.

3- à partir de l'engagement (1) et de l'axiologie interpersonnelle qui résulte de la dissymétrie énonciative (2), se dessine les contours d'instances de la personne qui manque à l'énoncé. Chez Sarraute, la déperdition identitaire semble atteindre préférentiellement l'allocutaire qui est comme délogé de sa profondeur par le *tu* ; néanmoins, dans la mesure où c'est l'énonciation dans son ensemble qui fait sens, sa force qui fait un défaut d'être, l'identité engagée par le sujet de l'énonciation n'est pas non plus épargnée. On veut indiquer par là que, de façon générale, les sensations tropiques rendent présents en discours les complexes mécanismes de la perception intersubjective. Intersubjectif est à entendre en son sens le plus large : c'est-à-dire à la fois la perception identitaire réflexive, qui va de soi à soi, et la perception transitive, qui va de soi à l'autre ou de l'autre à soi. On ne quitte pas pour autant l'horizon discursif. Le manque n'est pas l'absence, les sujets recherchés ne sont pas le locuteur ou l'allocutaire, mais bien des instances de la personne qui agissent sur le discours selon leur propre modalité.

On ne fait ainsi que suivre les propositions de Jean-Claude Coquet en concentrant notre attention sur l'intersubjectivité. Coquet, pour rendre compte d'une dimension phénoménologique du discours, déjà présente chez Benveniste<sup>1</sup>, est amené à scinder le sujet<sup>2</sup>. Il distingue une position sujet, responsable des jugements assertifs, un non-sujet à qui l'on doit imputer la capacité de prédication, (c'est par exemple le corps propre implicite à un énoncé tel que "je vois le bleu du ciel"), et enfin un *tiers actant*, identifiable en simplifiant à un destinataire, que l'on pourrait gloser comme force signifiante du monde. On trouve chez Jacques Fontanille et Claude Zilberberg des propositions qui ne sont pas très éloignées. Ceux-ci, pour décrire les phénomènes

---

<sup>1</sup> Voir par exemple "Nouvelle problématique de l'énonciation", Jean-Claude COQUET (dir.), *Sémiotiques*, Paris, Didier-Erudition, n°10, juin 1996.

<sup>2</sup> Jean-Claude COQUET, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF, coll. "Formes sémiotiques", 1997

sensibles du discours font appel à une instance perceptive qui se pose comme centre en installant autour d'elle un champ de présence<sup>1</sup>. Dans tous les cas, et ce sont les tropismes qui nous y invitent, il nous semble qu'une sémiotique qui veut prendre en considération la dimension phénoménologique du discours doit nécessairement rencontrer ce qui est pour Ricœur l'aporie fondamentale de la phénoménologie<sup>2</sup> : à savoir la perception intersubjective. Autrement dit, si la chair, le non sujet de Coquet, parvient à s'énoncer, qu'en est-il de cette chair quand elle devient corps pour l'autre ? Cette question nous conduit à élaborer une typologie des instances déterminées par les contraintes de la perception intersubjective.

### 3. Les instances de la personne

Nous nous limiterons à la présentation de quelques outils, susceptibles de décrire l'émotion spécifique des tropismes, à partir de la reformulation sémiotique du problème de l'identité. Une tentative, pour aborder l'intersubjectivité serait de traiter les sujets comme des entités dotées de forces et de sensibilités, équivalentes sur le plan phénoménologique, qui rentreraient en interaction et se modifieraient mutuellement au cours de l'interaction. Ainsi se constituerait une relation émotionnelle, empathique, qui servirait de fondement à l'intersubjectivité en discours. Ce niveau d'analyse paraît déterminant, mais il nous semble qu'il ne peut pas être premier dans la structuration de l'intersubjectivité. Il paraît en effet fondamental qu'en la matière la sémiotique n'oublie la leçon de la phénoménologie. Selon plusieurs continuateurs de la phénoménologie husserlienne, le problème de la relation à l'autre constitue une aporie fondamentale.

Pour Paul Ricœur le problème est aussi simple que radical. si le monde se constitue en moi, n'a de sens que dans l'acte noétique qui me lie à lui, que devient alors cet autre sujet, devant moi, qui partage avec moi cette même faculté ? En d'autres termes, soit je partage avec l'autre cette faculté de viser le monde, et il faut alors parler d'une co-fondation du monde, soit le monde n'a de sens que dans ma sphère propre, mais alors je nie l'autre, en le transformant en simple objet du monde. Donc d'un côté un déterminisme intersubjectif où le monde est co-fondé et de l'autre une position solipsiste indépassable qui

---

<sup>1</sup> Jacques FONTANILLE, Claude ZILBERBERG, "Valence/valeur", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1996, n°46-47, ou Jacques FONTANILLE "Sémiotique littéraire et phénoménologie", *Sémiotique Phénoménologie Discours Du corps présent au sujet énonçant*, textes réunis en hommage à JC Coquet.

<sup>2</sup> A *l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986 ("Sympathie et respect", pp. 266-284).

réduit le monde à ma propre sphère d'intentionnalité. Pour sortir de cet aporie en ne la négligeant pas, et pour faire un pas en direction des ressources de la sémiotique tensive, il convient de se demander avec Ricœur ce que sont réellement l'identité et la relation entre des identités différentes.

Dans *Soi-même comme un autre*<sup>1</sup>, Ricœur, pour appréhender la notion de permanence identitaire fait appel à l'*ipséité* qu'il oppose à la *mêmeté*. Selon le philosophe, la question de la permanence identitaire fait surgir pour un sujet le problème de sa propre altérité : comment peut-on dire que l'on reste soi malgré son inscription dans le flux de la temporalité, comment opère-t-on le recouvrement identitaire entre un état de soi à un instant t et à un instant t+1 ? La réponse de Ricœur est contenu dans le titre : *Soi-même comme un autre*. Pour dépasser sa propre altérité, il faut la considérer comme un lien avec l'altérité d'autrui. Sa propre altérité se transforme en la possibilité d'accueillir l'altérité d'autrui. Il faut donc pour Ricœur se considérer soi-même comme un autre et réciproquement considérer l'autre comme un autre soi-même. Ce qui revient à postuler qu'il y a de l'autre en moi de la même manière qu'il y a de moi en l'autre. Ricœur nomme *ipséité* ce mouvement identitaire qui se nourrit d'altérité pour établir une communication entre soi et l'autre.

Nous proposons dès maintenant de nommer *ipse* la part de l'autre en moi, et *alter ego* la part de moi en l'autre. Le déploiement de l'*ipséité*, se produirait donc grâce à la relation entre l'*ipse* d'un sujet et l'*alter ego* d'un autre sujet, contractée à partir de la rencontre entre *ego* et *autrui*. Au lieu de deux sujets, qui seraient soit dans une opposition irréductible soit dans une indistinction totale, on obtient quatre positions, quatre instances de la personne, dans une relative continuité.

Si l'on fait maintenant appel aux propositions de la sémiotique tensive, non seulement cette continuité est susceptible de recevoir une description plus fine, mais, de surcroît, on peut espérer comprendre comment cette partition des sujets parvient à se faire sentir en discours. Pour décrire les phénomènes sensibles, qui sont de l'ordre du continu, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg postulent, on l'a vu et décrit précédemment, l'existence de gradients dont l'association permet de générer des valeurs en discours<sup>2</sup>. D'autre part, dans la mesure où ces gradients sont censés décrire un espace de perception et de sensation, les gradients doivent obéir aux deux ordres

---

<sup>1</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>2</sup>Jacques FONTANILLE, Claude ZILBERBERG, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

fondamentaux que sont l'énergie, l'intensité d'une perception, et l'étendue spatio-temporelle, qui correspond au déploiement de cette sensation. Sans entrer dans le détail<sup>1</sup>, on peut observer que dans le cas qui nous intéresse, l'identité et l'altérité joue le rôle des gradients, et paraissent obéir aux facteurs de l'intensité et de l'étendue. L'identité selon l'intensité s'apparente alors à la notion psychologique de *self* ou d'*ego feeling*, c'est-à-dire à la perception par soi-même de son degré de plénitude identitaire. Quant à l'étendue, elle prend mesure de la dimension altérité de l'*ipséité*. C'est sur cet axe de l'étendue que le sujet est confronté à sa propre altérité et l'altérité d'autrui. Dans l'étendue spatio-temporelle, le sujet est par exemple confronté à l'identification et à l'assomption de ces propres rôles successifs. Au minimum d'étendue, l'altérité est quasiment inexistante, le sujet conserve le sentiment de son unité, mais il est déjà corps pour l'autre. Tandis qu'au maximum d'étendue, l'éclatement de la pluralité de ses rôles l'assujetti à l'altérité, c'est-à-dire à l'impossibilité d'opérer un recouplement identitaire.

Dans ces conditions, les *instances de la personne* reçoivent les définitions suivantes (voir schéma 2) :

A) en position de forte intensité, on trouve *ego* qui possède une identité maximale et une altérité inexistante, ce qui satisfait à la définition d'un *ego feeling* plein de l'identité à lui-même. *Ego* est à la fois une manifestation identitaire forte, intense, c'est l'identité vécue comme unicité et une manifestation identitaire rare, non extense, c'est l'identité comme unité.

B) à l'autre pôle se trouve *ipse*, en position atone et extense. La découverte en soi de l'altérité, que représente *ipse*, se traduit par son appartenance au régime de l'étendue. Cette étendue forte équivaut à la reconnaissance en soi d'une pluralité infinie de rôles identitaires. L'altérité est ici synonyme d'infinisisation. C'est d'ailleurs la pluralité de ces rôles qui va permettre l'accueil de l'altérité d'autrui. Si je puis être tout, alors je peux partager l'identité d'autrui. D'autre part, l'*ipse*, en tant qu'étendue infinie est à la fois la profondeur du sujet et la garantie de sa cohérence identitaire. Comme *ipse*, le sujet peut, potentiellement, être tout, il échappe toujours à la réduction, de l'interaction verbale par exemple, qui voudrait menacer son unicité. C'est également parce qu'il est virtuellement tout, qu'une permanence

---

<sup>1</sup> Il faudrait ajouter que la corrélation entre ces deux paramètres peut se faire de façon inverse, lorsqu'ils varient en sens inverse, ou de façon converse lorsqu'ils varient dans le même sens. Nous n'en tiendrons pas compte ici, et nous contenterons de faire apparaître les courbes de ces deux corrélations dans le schéma tensif.

identitaire est possible. Comment expliquer sinon, que le sujet ne se découvre pas autre à chaque moment ?

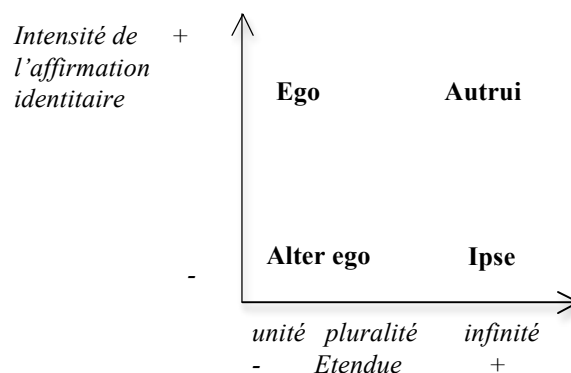
C) la position d'*autrui*, elle, est tonique : *autrui* a une identité forte, unique, comme *ego* ; mais il appartient néanmoins au régime de l'étendue, qui marque son altérité. C'est selon nous l'association de ses deux paramètres qui permet d'appréhender en partie le mystère de l'identité d'*autrui*. *Autrui* n'est pas un objet, il possède donc une identité, une unicité, qui pour *ego* n'est que probable. Cette probabilité identitaire est traduite par son étendue : il est doté d'une infinité de rôles possibles, et il est susceptible d'assumer à tout moment, comme identité intense, n'importe lequel de ces rôles sans qu'*ego* en puisse rien prévoir. L'identité probable d'*autrui* peut se dire comme une infinitisation intense.

D) enfin la position *alter ego* qui a été présentée comme le lien possible avec *autrui*, comme la part de moi en l'autre, apparaît comme atone, non étendue. En tant que non étendu, *alter ego* est doté d'un nombre fini de rôles identitaires, il possède donc une certaine unité, mais en tant qu'atone, cette unité ne peut s'élever au rang d'unicité, c'est-à-dire de singularité identitaire. C'est cette unité couplée avec une non-unicité qui rend le partage possible avec la position *ego/ipse*. Le nombre fini de rôle permet au soi de se projeter en l'autre, de s'assimiler à l'autre. L'infinitisation interdisait toute coïncidence numérique entre moi et *autrui*, elle redevient possible avec l'unification des rôles. D'autre part, alors que l'unicité d'*autrui* excluait le partage, la non-unicité le transforme en un semblable.

En résumé :

- *ego* est unicité et unité, c'est-à-dire intense et ponctuel
- *autrui* est unicité et pluralité infinie, il est intense et d'une étendue potentiellement infinie
- *ipse*, l'autre en moi, est atone mais doté lui aussi d'une étendue virtuellement infinie
- *alter ego*, moi en l'autre, n'est pas unique mais possède une unité : il est atone et doté d'une étendue bornée.

Fig. 23 les instances de la personne





#### 4. Esthésie des tropismes

Ce schéma a permis de faire émerger des instances, dotées de propriétés spécifiques, qui paraissent satisfaire aux contraintes phénoménologiques. Le problème devient maintenant d'indiquer comment ces instances s'incarnent en discours avec leurs propriétés respectives. Or il apparaît que les effets sensibles générés par la sous-conversation viennent précisément du destin en discours de ces instances perceptives des personnes. Le point fondamental étant que ce qui se conserve de ces instances dans l'acte énonciatif manifesté par le discours, ce sont les variations de la tonicité (c'est-à-dire des complexes d'intensité et d'étendue) qui ont servi à définir ces instances. En d'autres termes, il faut aborder les sensations de la sous-conversation comme des modulations de l'énergie et de l'étendue qui renvoient directement aux instances de la perception intersubjective.

Pour comprendre comment les gradients de l'intensité et de l'étendue se convertissent, il faut revenir sur les caractéristiques de l'énonciation déjà évoquées. Si l'on suit Benveniste, il apparaît très clairement que la force d'engagement du *je* peut se décrire comme une tonicité particulière : comme l'instance *ego*, le *je* serait intense et ponctuel. L'intensité prenant la mesure, dans ce cas, de la force de l'assomption énonciative. A l'identité comme intensité, répondrait l'intensité de l'assomption énonciative. En tant qu'il est ponctuel, replié sur sa propre position énonciative, on voit assez bien comment le *je* parvient à exclure à la fois les autres instances du soi, et à la fois l'altérité d'*autrui* passée au filtre de sa position solipsiste.

D'autre part, dans le *tu* pris dans la relation *je-tu*, l'intensité du *je* se conserve, mais l'étendue s'ouvre dans l'espace de l'interlocution pour accueillir l'axiologie interpersonnelle imposée par le dialogisme de l'énonciation. L'étendue, quand elle se réalise en discours, décrit donc d'une part le nombre d'instances énonçantes manifestées par

l'énoncé (un *je* unique, un *je-tu*, un *nous* borné, ou une véritable polyphonie énonciative) et d'autre part la capacité du discours à transformer ces instances énonçantes en autant de rôles identitaires qui prennent place dans une axiologie interpersonnelle. L'étendue du discours c'est le passage du dialogisme à l'axiologie interpersonnelle.

Dernier point, en raison de l'interdépendance des variations de la tonicité, on peut imaginer, encore sommairement, comment les formes de tonicité réalisées en discours parviennent à convoquer dans le même temps des instances de la personnes avec lesquelles elles interagissent. Ainsi, quand l'assomption énonciative pour ainsi dire happe les sujets, les mobilisent en ne sélectionnant qu'une espèce de leur être sensible, cette sommation qui réduit les sujets entraîne nécessairement une réaction sensible qui fait signe vers la profondeur des sujets. Si les formes de tonicité propres au discours réalisent les position *d'ego* et *d'autrui* par l'énonciation en *je* et en *tu*, alors, dans le même temps, sont convoqués *ipse*, la profondeur du sujet, et *alter ego*, la profondeur *d'autrui* accessible. Pour en donner un exemple, revenons au tropisme initial en ne retenant que quelques points qui vont dans le sens des propositions précédentes.

Première étape, le tropisme émerge dans le discours grâce à la formule stéréotypée " mon petit ". Auparavant, la conversation était pacifiée : les deux sujets échangeaient sans que leur profondeur identitaire soit mise en question. Ils s'énonçaient donc en demeurant des *je*, intenses et ponctuels, et nul n'avait à subir l'affront du *tu*. Le tropisme parvient à s'agréger à cette conversation " idéale " en raison de sa stéréotypie. Or qu'est-ce qu'un topos en terme tensif ? C'est un énoncé assumé par une collectivité d'énonciateur qui sont absents à leur énoncé. Cette pluralité bornée d'énonciateur va de paire avec une atonie : son énergie se perd d'être le bien de tous. C'est d'ailleurs cette absence de force qui explique son surgissement subreptice en discours.

Seconde étape : en assumant le topos par le simple fait de l'énoncer, le sujet de l'énonciation réactive sa force. Il projette son énergie énonciative sur l'étendue du lieu commun. Le topos se transforme en un contenu assumé. En même temps que le topos, surgit le *tu* ; c'est alors que l'énonciation dialogique se transforme en axiologie interpersonnelle; *je* et *tu* viennent donc occuper les positions permises par l'étendue du topos. En raison de l'intensité de l'assomption énonciative, cette assignation des sujets de l'énonciation dans une hiérarchie interpersonnelle à vocation à rendre compte de la totalité de la subjectivité des sujets de l'interaction. On comprend, dès lors, que cette violence faite aux sujets génère le malaise.

Troisième étape : conformément à ce qui a été annoncé, à la sommation énonciative devrait répondre la profondeur du sujet bafoué. En termes toniques, cela signifierait que le sujet pris dans l'axiologie, forme intense et étendue, tente de retrouver la profondeur de son *ipse*, forme atone à l'extension infinie. Bien entendue, cette profondeur virtuelle du sujet ne peut se dire en discours. Si l'on doit en saisir les effets dans l'interaction, ce n'est que comme direction. Or, dans la prose de Sarraute, la sommation du tropisme est toujours suivie d'une profusion de description de l'état sensible des sujets atteints par les tropismes. La figure du " pantin ridicule " a déjà été mentionnée, et de façon générale, de telles figures de la dysphorie apparaissent comme caractéristiques de la littérature sarrautienne. L'hypothèse que l'on peut faire, dans notre perspective, est qu'il s'agit là de l'un des moyens dont dispose le sujet pour se libérer de l'emprise du tropisme, ou plus exactement, de la manière dont Sarraute décrit dans son propre discours la « fuite d'ipsé ». Le surplus d'intensité négative de la dysphorie servirait à fracturer l'*étendue* de l'axiologie. Pour le sujet emprisonné dans l'axiologie du discours, manifester sa chair comme chair souffrante par le biais de simulacres sensibles serait déjà recouvrer un peu de sa profondeur.

L'ensemble des tropismes sarrautiens peut être décrit en ces termes, comme un mouvement dialogique, où les différentes instances de la personne s'appellent et se repoussent sans fin. On peut en donner un dernier exemple avec l'étonnant texte intitulé « tu ne t'aimes pas », autre variation sarrautienne sur le thème des tropismes. L'auteur y scrute, comme à son habitude, une des failles du langage, agrandie, démesurément, en son laboratoire. Un mot, une intonation particulière, un jugement apparemment anodin font éclater le tropisme, qui contamine l'ensemble du discours et devient l'objet même de ce discours. *Tu ne t'aimes pas* se présente au premier abord comme un dialogue où se mêlent plusieurs voix, difficilement identifiables. On découvre rapidement que toutes ces entités qui conversent sont le fait d'un même personnage. Il s'agit d'un dialogue intérieur, un soliloque, poursuivi par un unique personnage, qui donne successivement la parole aux différentes instances dont il se sent constitué. Dans ce for intérieur, chaque intervenant s'affirme comme partie intégrante d'un *nous* et ne prend la parole qu'au nom de ce *nous*. Le problème du *nous*, responsable de son émergence en tant que tel, a déjà eu lieu : l'une de ses multiples instances a osé se poser comme *je*, elle a osé entrer en interaction verbale avec l'extérieur, avec *EUX*. Ce faisant, elle a commis l'irréparable de s'exposer à l'autre, de devenir un *tu*, c'est-à-dire une part de soi-même qui ne s'appartient plus totalement puisque l'autre en est juge. Est advenu ce

qui devait advenir inévitablement avec l'entrée dans l'espace de la parole :

Ils te l'ont dit : Tu ne t'aimes pas. Toi [...] Toi qui t'es montré à eux, toi qui t'es proposé, tu as voulu être de service [...] tu t'es avancé vers eux [...] comme si tu n'étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités [...] tu t'es séparé de nous, tu t'es mis en avant comme notre unique représentant [...] Tu as dit « je »<sup>1</sup>

Tout est dit, dès la première page : les *nous*, réunis dans l'espace sécurisant de leur for intérieur délibèrent sans fin pour réparer l'outrage. Un *je*, en s'exposant comme *tu* par le fait même de se poser comme *je* face à autrui, a encouru la sentence suprême : *tu* lui a fait découvrir qu'il ne s'aimait pas ! Et les nous de se demander sans fin ce que cela peut signifier de s'aimer soi-même. C'est de nouveau, de manière exemplaire le mouvement des instances de la personne qui fait tropisme. Le je, c'est l'EGO, ponctuel, intense, supposé de ce fait valoir pour la totalité de la personne, pour le moins, limité nécessairement les potentialités identitaires du nous. Ce nous, c'est IPSE, extense car puits sans fond de l'identité personnelle, atone puisque aucune de ces identités ne peut s'affirmer contre les autres. EGO prend la parole, il ose s'insérer dans le dialogue, car il entend dans le eux ce qui lui ressemble, l'ALTER EGO. C'est l'ALTER EGO qui attire le je comme le miel attire une mouche, un miel d'affirmation identitaire calqué sur cet ALTER EGO, à fois atone et de rôles identitaires bornés, autrement dit un semblable tout à fait accessible. Mais l'EGO qui dit je s'est livré au tu d'AUTRUI : une instance de l'autre transcendante au je, tonique et extense, imprévisible et inatteignable, capable donc de fixer la personne qui a dit je dans une identité par définition non assumée, car léguée par l'assignation du tu.

Cette dialectique complexe, ces mouvements infimes dont nous avons fait l'hypothèse qu'ils avaient partie liée avec les contraintes de l'énonciation, reformulés dans les termes de la sémiotique tensive, sont un autre exemple de combinaisons cinétiques qui, associées à des faisceaux sémantiques particuliers dessinent les valences littéraires de Nathalie Sarraute. D'un côté les mouvements cinétiques déploient systématiquement une dynamique tensive caractéristique de l'écriture sarrautienne que l'on peut résumer par la séquence : interaction, immobilisation, fuite. De l'autre les faisceaux sémantiques typiquement parcourus par les tropismes convoquent généralement : //l'énonciation, les formes de la subjectivité dans le langage//, //les passions négatives de l'intersubjectivité, du type honte, ridicule, « gloriole », etc//, //les figures du grouillement, des métamorphoses et

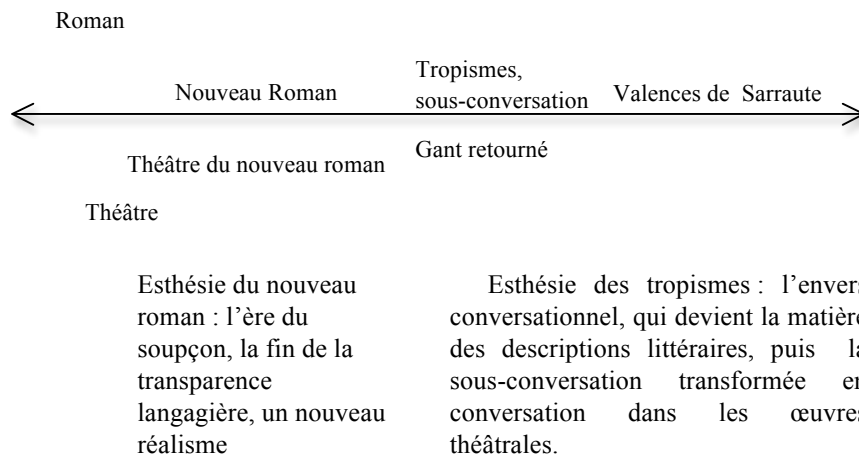
---

<sup>1</sup> Nathalie SARRAUTE, *Tu ne t'aimes pas*, Paris Gallimard, p. 9.

autres transformations susceptibles de décrire les infimes mouvements tropiques//.

Dans le cas de Sarraute, il semble bien que l'on doive convenir, en le déplorant sans doute, que les tropismes ont une portée qui dépasse très largement l'univers singulier de l'écrivain et que les valences caractéristiques de l'écrivain rencontrent à coup sûr les esthésies de son époque. De manière synthétique, sans autre commentaire, on peut représenter ce qui pourrait constituer le gradient de généricité de l'œuvre de Sarraute :

Fig. 24: le gradient de généricité des tropismes



## Chapitre 13

## Interprétation générique et singularité

Risquons nous, pour finir, à formuler quelques conséquences générales impliquées par l'exploitation du gradient de généralité, et sur ces limites. Ces conséquences sont mesurables à l'aune d'au moins trois éléments, qui interagissent fatalement : tout d'abord en fonction de l'épistémologie sémiotique générale, dont ce travail s'est revendiqué explicitement, puis par rapport aux modèles sémiotiques exploités et réaménagés le cas échéant, enfin au regard des œuvres elles-mêmes et de ce que le gradient pourrait en dire.

Dans l'ensemble, le gradient de généralité paraît suivre l'impératif sémiotique, hjelmslevien, qui veut qu'une sémiotique ait la forme d'une analyse continue, et donc d'une hiérarchie, où chaque ensemble de constantes interdépendantes mobilisées pour l'analyse d'une variable, peut devenir à son tour une variable susceptible d'être analysée en constantes. La forme de l'analyse continue est essentielle car elle garantit et déploie le principe sémiotique de la différentialité des unités constitutives du sens, sur les deux plans du langage. La continuité de l'analyse garantit également un autre point majeur : la clôture de l'objet et l'homogénéité de son analyse. Autrement dit, si lors de l'analyse sémiotique d'un objet on doit en appeler à des éléments que l'on ne peut relier, au titre de constante, au niveau d'analyse supérieur, c'est soit que l'on est plus dans l'objet, soit que l'on a changé de point de vue sur lui, sortant ainsi de la spécificité du point de vue sémiotique. Or, de la généralité à la singularité, le gradient semble se comporter comme une simple hiérarchie sémiotique. La voie générique suivie serait donc bien conforme à l'épistémologie sémiotique. Mais on bute alors sur l'aporie évoquée précédemment, qui conduit soit à exclure les formats du plan de l'œuvre, pour respecter l'arbitrarité impliquée par la relation de solidarité entre plan de l'expression et plan du contenu, soit à rompre la nécessaire fragmentation de l'œuvre et des pratiques, en instaurant une hétérogénéité dans l'objet sémiotique. Dans les deux cas, l'épistémologie sémiotique se trouve mise à mal. Mais il faut bien, pourtant, parvenir à tenir compte de ce que l'on n'a pas cessé d'observer : la dynamique de la généralité, du genre à l'œuvre, en partie déterminée par les contraintes médiatiques.

On peut répondre à l'aporie en faisant l'hypothèse de l'existence d'une *interprétation générique*, qui accompagne nécessairement l'interprétation de l'œuvre. Rien de très surprenant là-dedans : c'est le principe même qui nous a guidé initialement pour décrire le genre en synchronie. Cette affirmation masque en vérité une

double question : 1) que signifie au juste le fait que le genre puisse donner lieu à une interprétation ? 2) Et comment cette interprétation est-elle susceptible de peser sur l'interprétation de l'œuvre singulière, de la matière texte vers laquelle l'analyse fait *in fine* retour ?

Si l'on se laisse guider par le principe de l'analyse sémiotique, la réponse pourrait se formuler de la sorte : interpréter selon un genre implique que l'on transforme le genre en œuvre. Si le genre est interprétable, c'est qu'il est lui-même devenu un texte, c'est-à-dire d'abord un texte épistémologique, un texte matière, que l'analyse va spécifier comme un type particulier d'interaction entre les composantes textuelles. Le genre apparaît ainsi comme une manifestation particulière, obtenue au terme d'une analyse, qui suit les degrés du gradient. Cette manifestation du genre, conformément au principe du gradient, consiste en une *première coupe interceptive*, pour reprendre le vocabulaire guillaumien, qui peut se faire en tout point du gradient, du socle générique jusqu'aux déclinaisons stylistiques envisageables à partir du socle, à la condition que le passage d'un degré à l'autre puisse se faire par déduction.

C'est à ce stade qu'interviennent les formats médiatiques : ils entrent en relation avec le genre, autrement dit avec les composantes sémantiques, et prend ainsi forme le type d'interaction particulière en quoi consiste une forme générique. Le genre interprété devient ainsi l'œuvre possible, dont l'œuvre textuelle peut se démarquer, en production comme en interprétation. Les formats médiatiques ont ici un destin particulier : le lecteur, ou l'auteur du texte, identifie des formats dont il sait qu'il sont à mettre en relation avec tel ou tel genre, et donc concrètement avec telle ou telle organisation des composantes sémantiques. Donc à la fois, ils entrent dans une relation de motivation, et à la fois, en tant que le genre apparaît comme une œuvre possible, leur nature de format s'efface pour ne laisser place qu'à leur rôle de formants de l'expression, associés aux unités de contenu.

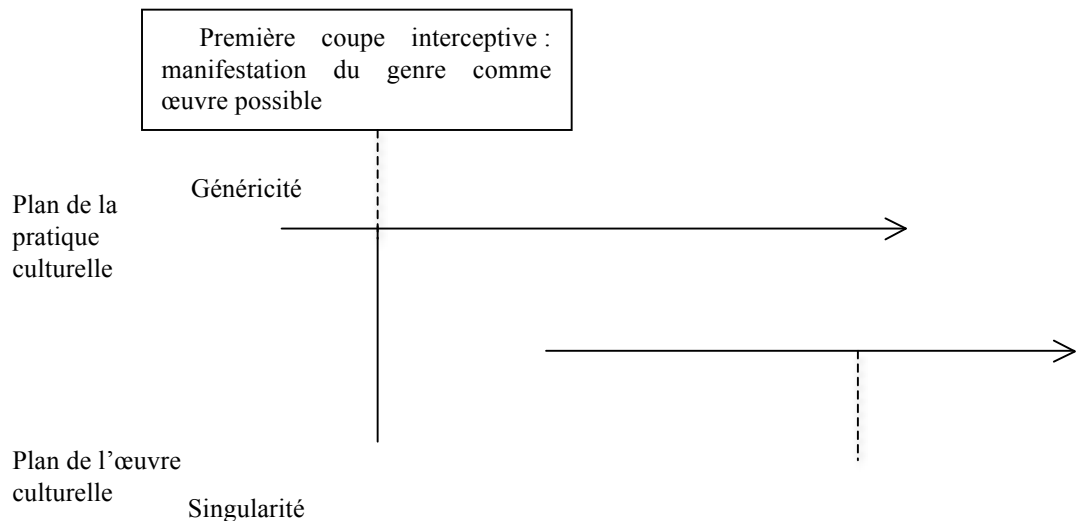
Mais le format ne s'efface qu'en partie, et continue son office, puisque dans notre hypothèse c'est lui qui est à l'origine de la dynamique du gradient. Le genre posé, interprété, la dynamique de la tension singularisante implique que l'œuvre cherche à présent la voie de sa manifestation en cherchant à se situer par rapport à ce socle générique. Intervient alors la *seconde coupe interceptive*, sur le chemin du gradient, qui va produire l'œuvre. Le simple fait que l'œuvre se définisse par rapport au genre, ne serait-ce que comme une pure illustration des contraintes du genre, sans nulle invention, suffit à définir l'œuvre comme prise de position au sein du gradient de généralité. On doit insister sur le fait que nous n'avons pas besoin ici

des formats, puisque ceux-ci jouent leur rôle antérieurement, dans la prise de position par rapport à la forme générique.

Il s'agit en somme, dans cette hypothèse, de dédoubler le gradient : avec d'une part la coupe qui instaure le genre en tant qu'œuvre, et le rend ainsi disponible comme fond par rapport auquel l'œuvre pourra se définir, et d'autre part la seconde coupe, qui correspond à la manifestation de l'œuvre textuelle proprement dite, la seconde étant toujours susceptible de se définir par rapport à la première, comme une forme qui se détache d'un fond.

Le schéma suivant décrit le mécanisme de l'*interprétation générique*, qui implique à la fois : les deux plans/objets distincts de la pratique culturelle et de l'œuvre culturelle, le double mouvement des deux coupes, qui interceptent chacune le gradient en un point particulier, et la relation entre les deux plans, d'identification ou de démarcation.

Fig. 25 : le schéma de l'interprétation générique



Le second volet conclusif concerne la position de la généricité par rapport aux modèles sémiotiques dont il découle nécessairement : le parcours génératif de la signification et l'hétérarchie des composantes textuelles de la sémantique



interprétative. Le point essentiel, par rapport à l'amer fondamental que représente la théorie générative greimassienne consiste dans le déplacement de l'origine du parcours. Conformément à l'affirmation de la sémantique interprétative, les composantes textuelles sont hétérarchiques, et l'on ne peut décider de laisser le soin à telle ou telle catégorie d'engendrer toutes les autres. Il s'agit en somme de résister aux sirènes de la sémantique fondamentale. Mais dans un texte, les composantes ne sont pas non plus sans ordre, et cet ordre n'est pas à chaque œuvre le fruit d'une création absolue, que l'analyse ne pourrait prévoir en partie : et c'est donc à la généricité, d'essence sociale, que revient la mise en ordre initiale des composantes au sein du socle générique. On peut dire peut être avec raison que l'on externalise la question de l'origine du parcours ; et c'est vrai, mais bien nécessaire puisque les genres évoluent, et que l'on doit à chaque fois établir dans le gradient un socle générique. C'est là une façon de rendre le modèle adéquat à l'objet empirique visé.

On peut prendre enfin un autre type de distance avec un usage particulier du parcours génératif qui fait ouvrir le troisième volet : le rapport du modèle aux œuvres. Cet usage consiste, comme le nom du parcours ne l'indique pourtant pas, à tenter de reconstruire à partir du texte le plus profond, en sacrifiant au tropisme de la fondation, mais surtout à demeurer à ce niveau de généralité sans espoir de retour vers le texte. Or cet usage représente une forme de déni du texte et de la textualité. Il faut au contraire, dans une perspective textuelle, que la généralisation garde pour vocation première de ménager le retour le plus sûr vers la singularité textuelle, la plus différenciatrice qui soit. Rappelons à ce propos cette remarque de François Rastier : « l'étude du genre revêt son plus grand intérêt quand elle permet de percevoir la singularité des textes »<sup>1</sup>. Et dans le mouvement du général au singulier, pour peu que le général se traduise précocement en généricité, se rejoignent alors l'exigence du « texte épistémologique » avec l'heuristique de la textualité.

## Bibliographie

ABLALI Driss, « Types, genres, généricité en débat avec J.-M. Adam », in *Théories et pratiques des genres, Pratiques* 157-158, p.216-232.

---

<sup>1</sup> François. RASTIER, « Eléments de théorie des genres », *op. cit.*

- (dir.) *Pratiques*, n°157-158, *Théories et pratiques des genres*, Université de Lorraine.

ABLALI Driss, & D. DUCARD (dir.) *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris & Besançon, Champion & PUFC, (dir.), 312 pages.

ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute, « Des genres à la généralité : L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langage*, 2004, n° 153, pp. 62-72.

BADIR Sémir, *Hjelmslev*, Paris, Les belles lettres, 2004.

- «Six propositions de sémiotique générale», Actes Sémiotiques [en ligne]. 2009. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674>> (consulté le 01/05/2013)
- « La culture comme objet » , *Semiotica*, Mouton De Gruyter 198, pp. 271-289, 2014.
- Epistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev, Paris, Honoré Champion, 2014 [sous presse].

BARBARAS Renaud, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, « Problèmes & Controverses », 1999, p. 96.

BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale 2*, "La nature des pronoms", Paris, Gallimard, 1966.

BERTRAND Denis, « Sémiotique littéraire », dans *Questions de sémiotique*, dir. Anne Hénault, PUF, 2002.

- Précis de sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000

BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale 2*, "La nature des pronoms", Paris, Gallimard, 1966.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris Gallimard, 1958

COQUET Jean-Claude (dir.), "Nouvelle problématique de l'énonciation », *Sémiotiques*, Paris, Didier-Erudition, n°10, juin 1996.

- *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF, coll. "Formes sémiotiques", 1997

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris Edition du Seuil, 1998.

COUEGNAS Nicolas, « Intersubjectivité et tensivité dans Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute », *Protée*, Chicoutimi, vol. 26, n° 1, pp. 145-150, 1998

- « Emotion et sous-conversation : des tropismes sarrautiens à la sémiotique dialogique », Actes du colloque *Les émotions dans les interactions communicatives*, Lyon, CD-ROM, 1998.
- « L'impression textuelle des paysages : analyse sémiotique et sémantique de poésies contemporaines françaises », *Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2005, Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation. (consulté le 03/09/2008).
- « Sémiotique tensive », dans *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, D. Ablali & D. Ducard (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté et Garnier, 2009.
- « L'art de la surprise et de la répétition dans la littérature d'enfance et de jeunesse », dans *Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes*, dirigé par J. Alonso et E. Bertin, revue *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, volume 38, n°2, Automne 2010
- « Surprise du sens ou passions de souris : de l'album d'enfance aux jeux vidéo éducatif », *Les jeux vidéo, au croisement du social, de l'art et de la culture*, *Questions de communications*, Sebastien GENVO (ed.)2010.
- « Sémiotique textuelle du genre. La généricité des albums d'enfance », *Pratiques. Théories et pratiques des genres*, D. ABLALI (dir.), n°157/158, juin 2013, pp. 91-104.
- « Valences de la littérature », dans *La valeur en sémiotique*, Lambert & Lucas, dir. par Amir BIGLARI, à paraître en 2014.

COUEGNAS Nicolas & FAMY Aurore, « L'interprétation générique. Ou comment le genre pèse sur l'œuvre », dans *Interpréter selon les genres*, D. ABLALI, S. BADIR et D. DUCARD (éds), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, à paraître en 2014.

COUEGNAS Nicolas & LAURENT François, « Style, œuvre et genre : la hiérarchie des composantes textuelles dans le blog L'autofictif de Chevillard », dans *Textes, documents, œuvres, Perspectives sémiotiques*, Ablali, D., Badir, S, Ducard D., (eds), Presses Universitaires de Rennes, 2014.

CHELEBOURG Christian & MARCOIN Francis, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll 128, 2007

CHEVILLARD ERIC, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, dir. Jérôme Garcin, Mille et une nuits, 2004.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Éditions José Cort

DEFOURNY Michel, « préface » à *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*, de Edouard Léon Louis EDY-LEGRAND, Paris, Circonflexe, 2000 (1919).

FONTANILLE Jacques, "Sémiotique littéraire et phénoménologie", *Sémiotique Phénoménologie Discours Du corps présent au sujet énonçant*, 1996.

- Sémiotique et littérature. Essai de méthode, Paris, PUF, 1999.
- Sémiotique du discours, Paris, PUF, 1999.
- « La sémiotique est-elle générative ? », dans *Spécificité et histoire des discours sémiotiques*, dir. Michel ARRIVE et. Sémir BADIR, *Lynx*, Paris X - Nanterre, n° 44 /2001, pp. 107-132.
- *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM (1999), 2003.

FONTANILLE Jacques & ZILBERBERG Claude, "Valence/valeur", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1996, n°46-47,

- Tension et signification, Liège, Mardaga, 1998.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

- Préférences*, (1961) Œuvres Complètes T.1, Bibliothèque De La Pléiade, 1989.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1966

- Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Maupassant*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Du sens 2*, 1983.
- De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987

GREIMAS Algiras Julien & COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

GREIMAS Algiras Julien & FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

HEBERT Louis, *L'analyse des textes littéraires: une méthodologie*, version numéro 7.0, p. 23, site SIGNO SEMIO <http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyse-litteraire.pdf>, consulté le 20/07/2013.

HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique »(1960), in *Essais de linguistique générale*, Edition de Minuit, 1963, chapitre « Poétique », p. 218-219.

LAURENT François, « Des prescriptions génériques et médiatiques au style médiéval » Actes du colloque *Interpréter selon les genres*, Limoges, Lambert & Lucas, à paraître en 2014.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges Québec, PULIM/Septentrion, 2000.

LOISEAU Sylvain, « La notion de tradition discursive : une perspective diachronique sur les genres textuels et sur les phénomènes de fréquence textuelle », *Pratiques Théories et pratiques des genres*, D. ABLALI (dir.), n°157/158, juin 2013, pp. 91-104.

RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.

-La mesure et le grain. Sémantique de corpus, Paris, Champion, 2011  
-« Eléments de théorie des genres », *Texte !* juin 2001 [en ligne].  
Disponible sur : <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Elements.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html)>. (Consultée le 07 octobre 2013).

RICŒUR Paul, *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986

-Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990

RYKNER Arnaud, *Théâtre du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*, Paris, J. Corti, 1988.

SARRAUTE Nathalie, "Conversation et sous-conversation", *L'ère du soupçon*, pp.1587-1605, Œuvres complètes, Gallimard, 1996.

VALERY Paul, *Cours de Poétique au Collège de France*, 1937.

VAN DER LINDEN, Sophie *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006

ZILBERBERG Claude « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n°70, Université du Québec à Rimouski & Université de Québec à Trois-Rivières, automne 2002, pp. 111-143.

-«Glossaire de sémiotique tensive», [EN LIGNE], <http://claudezilberberg.net>, consulté le 19 février 2014.

ZINNA Alessandro, « L'épistémologie de Hjelmslev : entre métalangage et opérations », dans *Que peut le métalangage ? / What Can Metalanguage Do?*, *Signata*, n° 4, 2013.

## Corpus

ARTHAUD Christian, « Extrait de lettre à PLP », Sitaudis [en ligne] <http://www.sitaudis.com/Poemes-et-fictions/extrait-de-lettre-a-plp.php>, (consulté en décembre 2007).

CHAVANNE Judith, *Entre le silence et l'arbre*, Paris, Gallimard, 1997.

CHEVILLARD Eric, *L'autofictif*, [en ligne] <http://l-autofictif.overblog.com/> (consulté le 05 juillet 2012); publication papier : *L'autofictif*, Talence, L'arbre vengeur, 2009.

*L'autofictif*, Talence, L'arbre vengeur, 2009.

Notice biographique « Chevillard » dans le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, dir. Jérôme Garcin, Mille et une nuits, 2004.

CORENTIN Philippe, *Plouf*, Paris, L'école des loisirs, 1991.

COURTIN Thierry, *Tchoupi se perd au supermarché*, Paris, Nathan, 1999.

COX Paul, *Cependant...Le livre le plus court du monde*, Seuil, 2002.

DUJARDIN Edouard, *Les lauriers sont coupés*, La différence, 1887.

GLEIZE Jean-Marie, *Le principe de nudité intégrale*, Paris, Seuil, 1995.

GOT, *Max le crocodile*, Paris, Seuil, 1995.

GUETAT-LIVIANI Frédérique « Riri Fifi Loulou », Sitaudis [en ligne], <http://www.sitaudis.com/Poemes-et-fictions/riri-fifi-loulou.php>, (consulté en décembre 2007)

HOUELLEBECQ Michel, *Le sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

HOLZWARTH, ERLBRUCH, *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*, Milan, 1993.

KÖNNECKE Ole, *Anton est magicien*, Paris, L'école des loisirs, 2006.

MONFREID (de) Dorothée, *Nuit noire*, Paris, L'école des loisirs, 2007.

PONTI Claude, *Dans la voiture. Au fond du jardin. Sur la branche*, 1996.

PONTI Claude, *Tromboline et Foulbazar*, Le chat et le chien, 2007.

- POUSSIÉRE Audrey., *La Piscine*, Paris, Éd. L'école des loisirs, 2008.
- PRIGENT Christian, Paysage avec vol d'oiseau, Auvers/Oise, Carte Blanche, 1982.
- RAMOS Mario, *C'est moi le plus fort*, Paris, L'école des loisirs, 2001.
- ROUBAUD Jacques, *Quelque chose noir*, Poésie Gallimard, 1986
- SARRAUTE Nathalie, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. "Blanche", 1982.
- Tu ne t'aimes pas*, Paris Gallimard, 1989
- Œuvres complètes*, Gallimard 1996.
- SACRE James, Une fin d'après-midi à Marrakech, Marseille, André Dimanche, 1988.
- Si peu de terre, tout, Le dé bleu, 2000 (1986)
- Une petite fille silencieuse, Marseille, André Dimanche, 2001
- SOLOTAREF Loulou, de (2001)
- ZEVEREN Michel Van Et pourquoi, Paris, L'école des loisirs, 2007

### **Index des auteurs cités**



*A*

ABLALI ..... 111, 162, 163  
ADAM ..... 16, 161

*B*

BADIR ..... 18, 23, 48, 49, 51,  
161, 163  
BARBARAS ..... 91, 161  
BENVENISTE .... 87, 146, 147,  
152, 161  
BERTRAND .... 11, 12, 22, 161  
BIGLARI ..... 162

*C*

CAILLOIS ..... 41, 161  
CHELEBOURG ..... 30, 163  
CHEVILLARD .... 72, 163, 166  
COMPAGNON .. 13, 22, 61, 62,  
83, 162  
COQUET ..... 87, 147, 162  
**COUEGNAS**. 1, 111, 162, 163  
COURTES ..... 85

*D*

DEFOURNY ..... 27, 163  
DUCARD ..... 111, 162, 163

*F*

FONTANILLE .. 22, 66, 68, 84,  
86, 89, 90, 148, 163, 164

*G*

GENVO ..... 42, 162  
GREIMAS ..... 84, 86, 90  
greimassienne .. 9, 48, 69, 86,  
160

*H*

HEIDMANN ..... 16, 161  
HJELMSLEV .... 9, 12, 65, 161,  
164, 165  
hjelslevienne. 9, 23, 66, 67,  
69

*J*

JAKOBSON ..... 3, 4, 164

*L*

LAURENT ..... 45, 70, 72, 111,  
163, 164  
LOISEAU ..... 17, 18, 19, 164

*M*

MARCOIN ..... 30, 163

*O*

OUELLET ..... 89, 95, 96, 164

*R*

RASTIER .... 12, 17, 18, 19, 20,  
21, 23, 47, 61, 68, 69, 79,  
82, 121, 125, 160, 164  
RICŒUR ..... 149, 165  
RYKNER ..... 165

*S*

SARRAUTE ..... 165, 167

*V*

VALERY ..... 3, 165  
VAN DER LINDEN ..... 15, 165

*Z*

ZILBERBERG 84, 86, 89, 148,  
163, 165  
ZINNA ..... 165

## Table des matières

Chapitre 1 : Textualité & sémiotique.....	3
1. L'affreux Alfred de la littérature.....	3
2. Texte et textualité .....	4
3. Sémiotique et littérature ou sémiotique littéraire .....	9
4. Du genre à l'œuvre, pour une sémiotique littéraire....	12
Chapitre 2 : Genre et généricité .....	15
1. Généricité et genre : le cas des albums d'enfance .....	15
2. Critères du genre dans les sciences du langage .....	17
3. L'autonomie du genre comme <i>sémiosis textuelle</i> .....	18
4. Types textuels, types discursifs et praxis énonciative	20
5. Genre et média : des pratiques et des œuvres.....	23
6. Synthèse .....	25
Chapitre 3 : La généricité des albums d'enfance .....	27
1. Le socle générique .....	27
2. Trois modèles pour les albums .....	30
2.1 <i>Le modèle du Conte (dialectique onomasiologique)</i>	
.....	31
2.2 <i>Le modèle de la boule de neige (dialectique</i>	
<i>sémasiologique)</i> .....	33
2.3 <i>Modèle de la surprise (dialogique)</i> .....	36
3. L'Arbre générique.....	38
4. Des albums aux jeux vidéo, un exemple de l'incidence	
des propriétés génériques.....	39
Chapitre 4.: Le gradient de généricité.....	44
1. De l'arbre générique au gradientde généricité .....	44
1.1 <i>Les degrés de la généricité</i> .....	44
1.2 <i>Précisions terminologiques et propositions</i> .....	47
2. Médiatique de l'album d'enfance .....	49
3. Des formats médiatiques aux contenus : l'exemple de	
la B.D.....	52
3.1 <i>Un socle médiatico-générique pour la B.D.</i> .....	52
3.2 <i>Généricité de la B.D. : du socle aux modèles</i> .....	55

4. Formats médiatiques : nouvelles propositions.....	58
Chapitre 5 : Interprétation et généricité.....	61
1. Mode générique et mode interprétatif .....	61
2. Hiérarchie, générativité et généricité. ....	64
2.1. <i>Hiérarchie sémiotique et motivation</i> .....	64
2.2 <i>Le parcours génératif comme hiérarchie sémiotique</i>	65
3. Parcours du gradient de généricité.....	69
Chapitre 6 : Du genre à l'œuvre : parcours du gradient	
dans le blog d'Eric Chevillard .....	72
1. Le blog <i>L'autofictif</i> de Chevillard.....	72
2. Recherche des critères descriptifs .....	73
3. Le gradient de généricité du blog <i>L'autofictif</i> .....	76
Chapitre 7 : Valeurs littéraires et tensivité.....	83
1. Sémiotique et valeurs de la littérature .....	83
2. Trois approches de la sémiotique tensives.....	85
3. Remarques sur la tensivité .....	90
3.1 <i>L'orientation phénoménologique</i> .....	90
3.2 <i>Trop plein et manques tensifs</i> .....	92
Chapitre 8 : Contraintes de la textualité : l'exemple du	
paysage dans la poésie.....	95
1. Les deux apories de la littérature .....	95
2. Le paysage textualisé.....	97
3. Les sens du paysage .....	100
4. Tensions sémantiques du paysage .....	102
5. Le principe de bascule méréologique .....	108
Chapitre 9 : Pour un ancrage sémantique de la tensivité :	
le schéma et la molécule .....	111
1. Le schéma .....	111
2. La molécule.....	115
Chapitre 10 : En suivant Gracq : les combinaisons	
cinétiques pour valences de la littérature.....	118
1. Le mouvement du texte.....	118
2. Cinq propositions pour une sémiotique des	
singularités littéraires.....	120
3. Valences de Gracq .....	121
Chapitre 11: Des titres sous influence : l'esthésie de	
<i>l'atlatl</i> .....	125

1. Des valences aux esthésies littéraires.....	125
2. Esthésie et trilogie : la trilogie nordique de Mohammed Dib.....	127
2.1. <i>Sémiotique dibiennne : la loi de l'atlal</i> .....	130
2.2 <i>Parfum tensif des œuvres et des titres</i> .....	134
2.3 <i>La contrainte esthétique</i> .....	142
 Chapitre 12 : Tropismes sarrautiens et esthésies .....	144
1. L'indicible malaise .....	145
2. La logique énonciative de la sous-conversation.....	146
3. Les instances de la personne .....	148
4. Esthésie des tropismes .....	152
 Chapitre 13 : Interprétation générique et singularité .	157
 Bibliographie .....	160
Corpus.....	165
Index des auteurs cités.....	167
Table des matières .....	169