



## LA QUESTION DU MODÈLE

## A QUESTÃO DO MODELO

Claude Zilberberg  
Séminaire Intersémiotique de Paris

**RÉSUMÉ:** Dans la recherche d'un modèle du discours, la sémiotique se heurte à une difficulté, à savoir que le discours procède d'un événement, c'est-à-dire d'une rupture qui tient à la pertinence du mode d'efficience, c'est-à-dire à l'alternance existentielle entre le survenir au principe de l'événement et le parvenir au principe de l'exercice. Le modèle tensif n'est pas réservé au discours verbal : il vaut tout autant pour la musique à condition toutefois d'accorder la prévalence à la mélodie qui devient l'événement de la musique et également pour le texte poétique : l'image est au poème ce que la mélodie est à la musique : une détonation. Figures de la concentration, l'événement, la mélodie et l'image doivent affronter l'épreuve du développement. Deux voies s'offrent alors : la temporalité, c'est-à-dire l'installation dans la durée ; la spatialité, c'est-à-dire l'installation dans la profondeur. La généralisation est envisageable : quelle que soit sa manifestation, le discours a pour pertinence actuelle la place qu'il accorde à l'imprévisible et à l'inattendu.

**MOTS-CLEFS:** événement; survenir; parvenir; mode d'efficience; valeur d'absolu; valeur d'univers.

**RESUMO:** Na busca de um modelo para o discurso, a Semiótica depara-se com uma dificuldade: o discurso procede de um acontecimento, isto é, de uma ruptura que se relaciona com a pertinência do modo de eficiência ou, em outros termos, com a alternância existencial entre o sobrevir segundo o princípio do acontecimento e o "pervir" segundo o princípio do exercício. O modelo tensivo não está reservado exclusivamente ao discurso verbal: ele pode ser aplicado igualmente à música, desde que se atribua a primazia à melodia, que se torna o acontecimento da música. O mesmo se passa com o texto poético: a imagem é para o poema o que a melodia é para a música: uma explosão. Figuras da concentração, o acontecimento, a melodia e a imagem, devem enfrentar a prova do desenvolvimento. Assim, duas vias se descortinam: a temporalidade, isto é, a instalação na duração; e a espacialidade, isto é, a instalação na profundidade. A generalização aqui é desejável: seja qual for sua manifestação, o discurso tem por pertinência atualizada o lugar que atribui ao imprevisível e ao inesperado.

**PALAVRAS-CHAVE:** acontecimento; sobrevir; pervir; modo de eficiência; valor de absoluto, valor de universo.

*Sensibilité est propriété d'un être d'être modifié  
passagèrement, en tant que séparé, et en tant qu'il comporte de  
n'exister que par événements. C'est l'existence par événements –  
au moyen de, pendant l'événement.*

P. Valéry

La notion de modèle ne laisse pas d'être embarrassante dès qu'on lui accorde un peu d'attention. À la question : *qu'est-ce qu'un modèle ? Sémiotique 1* apporte deux réponses qui se séparent sur des nuances : (i) «*Le modèle peut alors être considéré (...) comme un simulacre construit permettant de représenter un ensemble de phénomènes.*» (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 232); (ii) «*[le modèle] désigne une construction abstraite et hypothétique, censée rendre compte d'un ensemble donné de faits sémiotiques*<sup>1</sup>.» Il est clair que ces définitions énoncent peut-être seulement leur condition de possibilité, c'est-à-dire la **limite** qui les constitue : un ensemble donné, c'est-à-dire fermé, de faits sémiotiques. Sans cette clôture, l'ampleur du champ envisagé conduit généralement à une dualité, puis, devant la prolifération, à une pluralité de modèles, à l'image de la scission entre *Geisteswissenschaft* et *Naturwissenschaft* due à Dilthey, scission qui est suivie pour chacune des deux directions retenues d'une pluralisation qui n'admet que des dénombrements provisoires.

Dans la pratique, la constitution d'un modèle s'identifie à la recherche d'une pertinence : «*La science est de chercher dans un ensemble la partie qui peut exprimer tout l'ensemble.*» (VALERY, 1974, p. 833). Comment atteindre, isoler cette «partie»? Les *Prolegomènes* indiquent la procédure : «*Le procédé consiste donc pratiquement à analyser les grandeurs qui entrent dans des inventaires illimités en grandeurs qui entrent dans des inventaires limités.*» (HJELMSLEV, 1971, p. 92). C'est en vertu de cette procédure que la grammaire est extraite de la langue. Chaque fois que la chose est possible, nous assistons à une grammaticalisation des données. Cette recherche des récurrences signifiantes suppose "en sous-main" (Ricœur) une reconnaissance de son objet. Mais ce reproche étant largement partagé, il peut être négligé.

La théorie sémiotique s'est projetée comme l'étude des systèmes et des procès que ces systèmes contrôlent. L'accent a été porté sur la cohérence systémique, comme si la finalité de la recherche devait d'abord autoriser l'énoncé rassurant : *tout se tient*, ne laissant au sujet que le choix de l'entrée dans le système. Courante, cette approche préjuge du contenu du contenu en n'exigeant en somme que sa cohérence. Mais c'est là seulement faire état d'une fiction commode. À ce contenu débrayé, il convient d'opposer des contenus embrayés, des «*vécus de signification*» (Cassirer) caractéristiques de ce que le même Cassirer appelle, d'un terme peu parlant en français, le «*phénomène d'expression*» et qu'il envisage ainsi:

*Elle (la perception concrète) ne se résout jamais en un simple complexe de qualités sensibles – comme clair ou sombre, froid ou chaud – mais s'accorde chaque fois à une tonalité d'expression déterminée et spécifique ; elle n'est jamais réglée exclusivement sur le "quoi" de l'objet, mais saisit le mode de son apparition globale, le caractère du séduisant ou du menaçant, du familier ou de l'inquiétant, de l'apaisant ou de l'effrayant qui réside dans ce phénomène pris purement comme tel et indépendamment de son interprétation objective.* (CASSIRER, 1988, p. 82-83).

## La fracture

L'un des acquis tacites de la linguistique hjelmslevienne et de la sémiotique greimassienne porte sur l'ajustement en immanence du système et du procès pour la première, sur l'ajustement de la composante sémantique et de la composante syntaxique pour la seconde. Mais si ces demandes ne souffrent aucun manquement, l'**événement**, qui est l'un des ressorts transculturels et transhistoriques du discours, apparaît difficilement pensable. Dans la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

mesure où cet ajustement est significatif, il demande, au titre d'ébauche paradigmatique, la projection de son renversement. Cette grandeur disruptive, c'est l'événement qui est d'abord une interruption du train du discours.

Nous avons proposé ailleurs (ZILBERBERG, 2008, p. 13-28) de placer l'événement dans la dépendance des modes sémiotiques, et notamment dans la dépendance du mode d'efficacité. Ce mode d'efficacité<sup>2</sup> désigne la manière, le style, par catalyse : le **style aspectuel** en vertu duquel telle grandeur s'installe dans le champ de présence. Au titre de paire minimale ou prioritaire, nous retenons le face-à-face du **survenir** et du **parvenir**. Le survenir, que le Petit Robert décrit en ces termes : "Arriver, venir à l'improviste, brusquement", vient défaire la bonne entente, la connivence, la complicité que le sujet pensait entretenir avec l'objet. La locution adverbiale "à l'improviste" qui reçoit la définition suivante : "d'une manière imprévue, au moment où on s'y attend le moins", manifeste l'intrication du mode d'efficacité et du mode d'existence réglant, lui, le commerce de la visée et de la saisie, de la visée qui actualise, anticipe, ose prévoir, et de la saisie qui potentialise, "accuse le coup" ainsi porté au sujet ; la saisie, mais aussi le saisissement, est le corrélat **subjectal**, émotionnel, affectif du survenir. Dans les termes de l'analyse valencielle, le survenir pour le mode d'efficacité chiffre la sub-valence suprême de tempo, à savoir la soudaineté, tandis que la saisie-saisissement pour le mode d'existence chiffre la sub-valence suprême de tonicité subie, à savoir le coup, cette grandeur limite qui, conjuguant les sub-valences suprêmes de tempo et de tonicité, est le cœur même de la tragédie telle qu'elle ressort de la *Poétique* d'Aristote. Si le vécu du survenir a pour aboutissant l'événement, le vécu du parvenir, s'il réalise la fin qu'il vise, se présente comme un **exercice**.

Du point de vue énonciatif, le survenir suspend sans s'annoncer la visée vécue par le sujet. L'événement a pour résolution une réalisation qui n'a été ni souhaitée, ni préparée, ni mûrie par une actualisation minutieuse préalable. Du point de vue énonciatif, l'événement projette un prédicat dans le champ de présence sans le rattacher à un sujet. La prise en compte du survenir invite à voir dans l'événement la condition d'une authentique sémiopoïèse. En effet, le survenir projette pour le sujet interloqué la limite du champ dans lequel sa volition, son devoir-faire, son pouvoir-faire, son savoir-faire, s'exercent. Fasciné par l'écart insurmontable entre le faire humain et le faire de la nature tel qu'il est décrit dans *L'homme et la coquille*, Valéry distingue deux sphères en contraste l'une avec l'autre : une sphère où le faire humain procède par division et assemblage de grandeurs discontinues, et une sphère, celle de la nature naturante laquelle procède par indivision et modulation de grandeurs continues :

*(...) il est assez probable que dans le progrès de l'accroissement du mollusque et de sa coquille, selon le thème inéluctable de l'hélice spiralée se composent **indistinctement** et **indivisiblement** tous les constituants que la forme non moins inéluctable de l'acte humain nous a appris à considérer et à définir **distinctement** : les **forces**, le **temps**, la **matière**, les **liaisons**, et les différents "ordres de grandeurs" entre lesquels nos sens nous imposent de distinguer. (VALÉRY, 1968, p. 903).*

---

<sup>2</sup> Le terme d'"efficacité" est emprunté à Cassirer : «Car toute réalité effective que nous saisissons est moins, dans sa forme primitive, celle d'un monde précis de choses, que la certitude d'une **efficacité** vivante, éprouvée par nous.», in E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, op. cit., p. 90.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Cette distinction à laquelle la méditation attentive de Valéry aboutit, Cassirer la retrouve dans les langues qui ont “préféré” l’aspect au temps. Nous empruntons une fois de plus à Cassirer la distinction entre les “processus” et les “activités”:

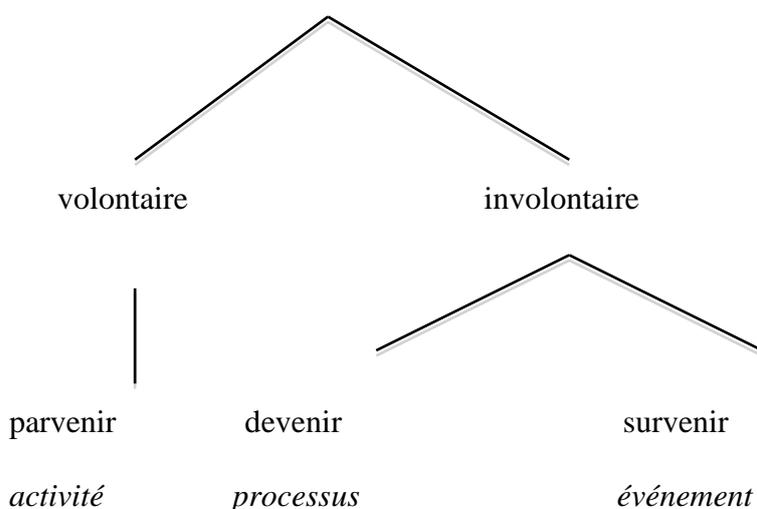
*Et dans ce dernier cas, on trouve à nouveau deux formes d’organisation linguistique, selon que l’expression verbale est saisie comme expression d’un **processus** ou comme expression d’une **activité**, selon qu’elle est plongée dans le cours des événements ou que le sujet agissant et son énergie sont mis en valeur et prennent une position centrale.» (CASSIRER, 1985, p. 238).*

Ainsi certaines langues s’avèrent sensibles à la distinction entre le **devenir** des “processus” et le **parvenir** des “activités”.

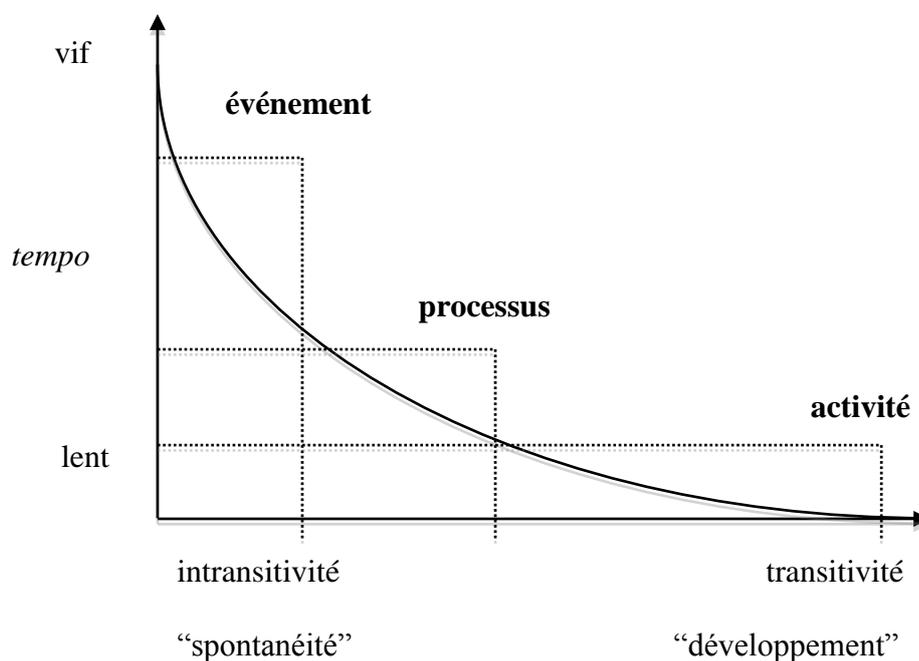
Comme par réciprocity, la distinction entre le survenir et le parvenir, nous la retrouvons également sous la plume de Valéry:

*Et l’idée de **pouvoir** devient capitale. Enumérer les pouvoirs. Parmi eux, le précisément – qui est essentiel dans le Système – Car il est accommodation – et il est fondement de la distinction essentielle entre ce qui advient spontanément, n’agit que par son instantané et ce qui supporte d’être développé. (VALÉRY, 1973, p. 836).*

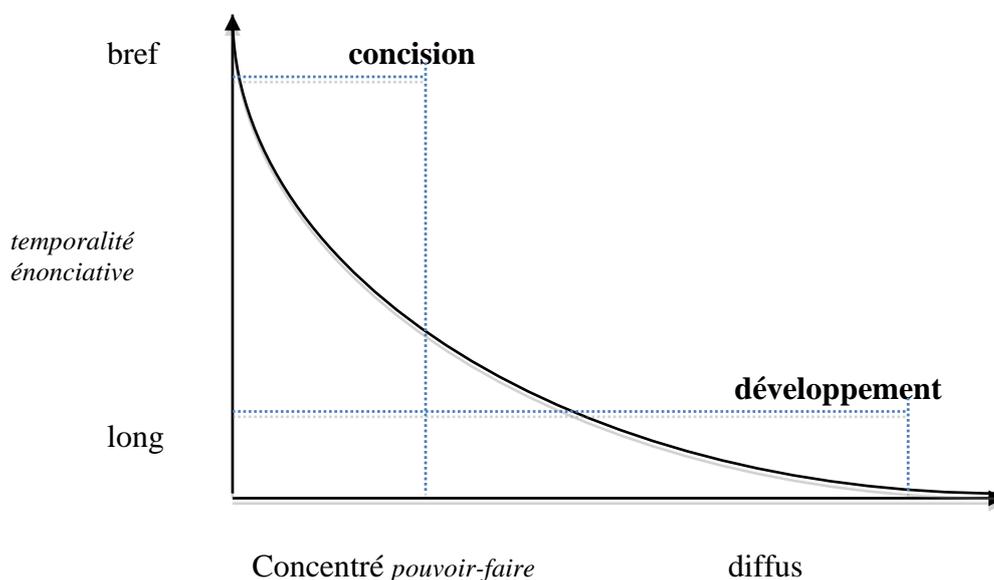
Nous sommes ainsi en présence de deux tensions : (i) la tension entre le survenir et le **devenir** manifestée par la tension aspectuelle entre la «spontanéité» et le «développement», à condition de ne pas restreindre l’aspect à sa manifestation linguistique basique ; l’aspect est une catégorie ouverte, multiple comme le souligne Cassirer : «On discrimine l’action qui commence “brusquement” et l’action qui se développe peu à peu, celle qui s’accomplit d’un bond et celle qui se déroule continûment, celle qui constitue un tout unique et indissocié et celle qui peut se décomposer en phases identiques se répétant selon un certain type.» (CASSIRER, 1985, p. 181-182) (ii) la tension entre le “processus” involontaire et l’“activité” volontaire. Comme ces deux tensions coopèrent ensemble dans le discours, nous proposons de les rabattre l’une sur l’autre, soit le système suivant:



Le schéma dynamique correspondant se présente ainsi:



La catalyse du pouvoir-faire à partir de ce schéma aboutit à ceci:



Cette structure éclaire la variabilité et la conditionnalité sémiotique du pouvoir-faire : le pouvoir-faire est dans la dépendance de la durée. Que celle-ci se contracte, et le pouvoir-faire se retire en installant le sujet dans la passivité et l'impuissance. Inversement, l'exercice du pouvoir-faire suppose le ralentissement : la coquille valéryenne est fille de la patience et de la lenteur, de l'insensible lenteur.

## Modèle tensif et modèle musical

Il est intéressant maintenant de comparer le modèle tensif confrontant les valeurs d'absolu concentrées et exclusives aux valeurs d'univers faibles et diffuses. En effet, le terme de "développement" concerne plusieurs isotopies, et notamment celle de la musique. Dans son livre magistral *Le temps musical*, G. Brelet examine le cas de la mélodie dans des termes qui conviennent à l'approche tensif. Elle mentionne l'aspectualisation différentielle de la mélodie allemande et de la mélodie italienne : «*La mélodie, pour l'Italien, doit se refermer harmonieusement sur elle-même ; pour l'Allemand, elle doit rester ouverte, ouverte sur l'inquiétude du devenir et du désir.*» (BRELET, 1949, p. 154). Il est aisé de reconnaître dans cet écart la tension élémentaire entre le perfectif et l'imperfectif. Mais il y a plus : la phénoménologie de la mélodie est superposable à celle de l'événement. À partir de la distinction entre "unités brèves" et "unités longues", G. Brelet rattache la "beauté" à la brièveté, laquelle, couplée à la longévité, articule, de notre point de vue, la temporalité tensif : «*Or, l'authentique beauté de la musique se manifeste pour lui [Gurney] dans la plus petite unité, dans la phrase mélodique en particulier*<sup>3</sup>.» La mélodie est suffisante et exclusive, car elle est de l'ordre de l'événement, c'est-à-dire de l'ordre du survenir : «*Ces individualités [les mélodies] ne répondent à aucun plan prémédité, et ne se subordonnent à aucune fin*<sup>4</sup>.» Enfin, la mélodie, au titre de valeur d'absolu est singulière, si possible unique : «*Mais la beauté de la simple phrase mélodique est entièrement individuelle et inexplicable*<sup>5</sup>.» La mélodie relève de l'être et non du faire. Du point de vue temporel, elle est littéralement hors temps : «*Elle [la mélodie] n'est donc pas, comme l'harmonie, engagée dans une histoire. (...) Mais échappant à l'histoire, elle échappe au temps et à l'usure du temps*<sup>6</sup>.» Toutefois, la divergence de l'être et du faire, familière à l'approche philosophique, ne convient pas à la sémiotique. Nous suggérons de la placer dans la dépendance du mode d'efficacité, c'est-à-dire de la divergence structurante du survenir et du parvenir. Dans sa réflexion sur le mystère de la mélodie, G. Brelet distingue deux classes de mélodies : la mélodie "spontanée" et la mélodie «*synthétique*», ou encore «*construite*», tout à fait en deçà de la première : «*Spontanément éclos de l'acte de la voix, la mélodie, dans la musique populaire comme dans la musique savante, ne se "construit" pas ; elle est l'effet d'une "grâce", d'un "don", et s'épanouit avec le naturel d'un "sourire"*<sup>7</sup>.» Selon G. Brelet, la disgrâce d'une mélodie «*construite*» n'est pas surmontable:

*Celui auquel manque le "don mélodique" cherchera en vain à construire de belles mélodies : plus il les cherche, plus elles le fuient. Strawinsky oppose dans sa Poétique Bellini et Beethoven : le premier trouvant des mélodies sans les chercher, le second les cherchant sans les trouver. La mélodie ne s'enseigne pas, ne s'apprend pas*<sup>8</sup>.

En requalifiant l'être comme survenir et le faire comme parvenir, nous rendons la distinction de l'être et du faire à l'analyse valencienne:

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 165.

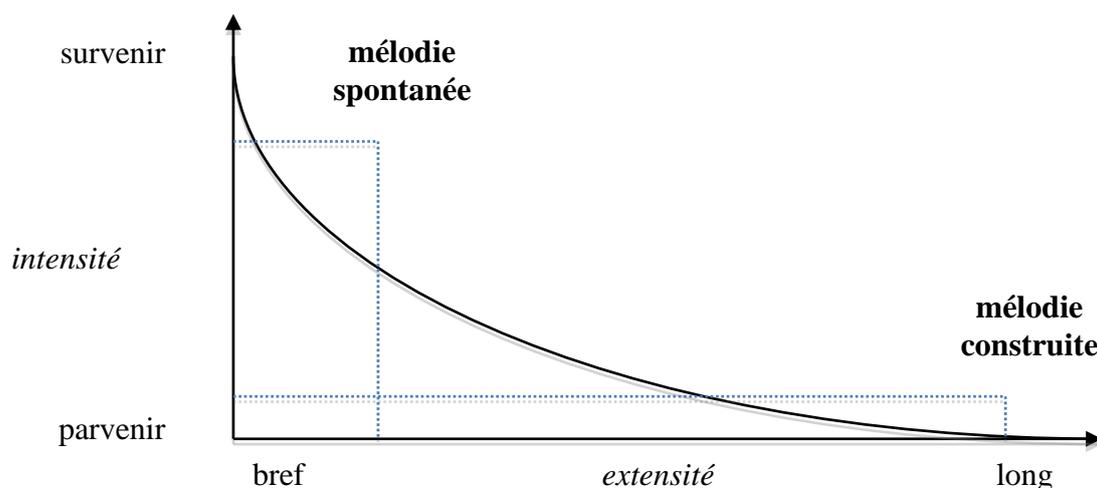
<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

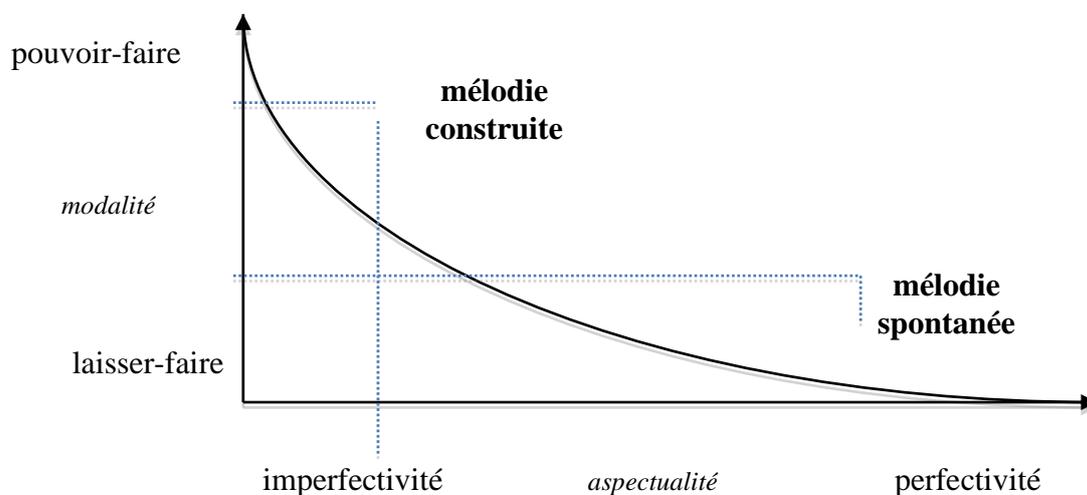
<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>8</sup> *Ibid.* G. Brelet propose comme exemple de mélodie qui ne surmonte pas l'effort propre à la mélodie "construite" l'*Adagio* du concerto en sol de M. Ravel.



Il convient d'insister sur le paradoxe modal profond que chiffre la mélodie. Il porte sur la relation concessive entre le marquage aspectuel de la mélodie quant à l'objet et la détermination modale du sujet. Du point de vue aspectuel, la mélodie "spontanée" est une bonne image de la perfectivité : «*Une mélodie, au contraire, est une œuvre d'art complète enelle-même*<sup>9</sup>.» Du point de vue modal, le sujet affecté par un survenir voit son savoir-faire et son pouvoir-faire virtualisés et dans l'espace modal il ne dispose plus que d'une seule position : celle du **laisser-faire** ; tout ne se passe-t-il pas comme si le compositeur favorisé d'un survenir écoutait jusqu'à un certain point la mélodie qu'il crée ? C'est le cas pour Tchaïkowsky selon G. Brelet : «*Tchaïkowsky ne juxtapose pas des fragments thématiques dans un temps purement conçu qui n'est qu'un espace idéal ; lorsqu'il compose, il vit le temps comme le vit l'être vivant et spirituel : il se laisse porter et conduire par la mélodie qu'il vient d'inventer, la subit et la contemple après l'avoir créée, et s'abandonne au pouvoir créateur du temps, s'élance vers un avenir qu'il essaie de prévoir mais dont il accueillera l'imprévisible*<sup>10</sup>.» Si elle s'inscrit dans la durée, la relation du sujet au survenir est forcément ambiguë. Soit graphiquement:



<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 174.

Tributaire du survenir, la mélodie est, du point de la valeur, un petit miracle selon l'acception qu'H. Arendt accorde à ce terme : «*Le nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de leur probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivaut à une certitude ; le nouveau apparaît donc toujours comme un miracle.*» (ARENDR, 2004, p. 234) Mais le miracle n'est-il pas la forme superlative, sublime de la concession ? Sous les conditions indiquées, la mélodie se range parmi les valeurs d'absoluesquelles font valoir l'intensité aux dépens de l'extensité. Les deux types de mélodies identifiés par G. Brelet se présentent ainsi comme des syncrétismes puissants:

<i>définis</i> →	mélodie construite ↓	mélodie spontanée ↓
<i>définissants</i> ↓		
<i>aspect</i> →	imperfectivité	perfectivité
<i>mode d'efficience</i> →	parvenir	survenir
<i>valeur</i> →	valeur d'univers	valeur d'absolu

Enfin, du point de vue discursif, la mélodie construite a pour caractéristiques l'imperfectivité, le parvenir et l'appartenance aux valeurs d'univers, tandis que la mélodie spontanée pour caractéristiques la perfectivité, le survenir et l'appartenance à la classe des valeurs d'absolu. Une bonne structure est susceptible de trois approches : graphique, tabulaire et discursive, que nous enregistrons comme autant de points de vue visant une complexité.

### Bachelard et l'image poétique

Nous aimerions établir succinctement que le traitement de la mélodie "spontanée" par G. Brelet vaut également pour l'éloge de l'image poétique par Bachelard dans les premières pages de *La poétique de l'espace*. Cette recherche, si elle aboutit, devrait établir que le modèle que nous préconisons n'est pas circonstanciel, dès l'instant qu'il s'applique à au moins deux isotopies distinctes, mais c'est au contraire telle isotopie qui a le statut de circonstance. Nous ferons appel d'abord à l'approche tabulaire. Dans le fragment suivant : «*(...) comment une image parfois très singulière peut-elle apparaître comme une concentration de tout le psychisme ?*» (BACHELARD, p 1983, p. 3), la valence extensive de la /singularité/ pose l'image poétique comme valeur d'absolu et par nécessité de structure lui reconnaît également la valence extensive de la /concentration/. Ce statut de valeur d'absolu est conforté par une demande récurrente aux yeux de Bachelard lequel exige de l'image qu'elle soit **nouvelle** : «*(...) cette philosophie [de l'image] doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, dans l'extase même de la*

*nouveauté d'image*<sup>11</sup>.» Déjà abordée à propos de la mélodie, la mention de la /brièveté/ va dans le même sens : l'/absoluité/, la /nouveauté/ et la /brièveté/ sont ici corrélatives.

En second lieu, eu égard au décisif mode d'efficiencia, l'image poétique est de l'ordre du survenir ; Bachelard insiste sur la /célérité/ et la /soudaineté/ immanentes à l'image : «*Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : (...)*<sup>12</sup>» Si l'image n'a pas d'antécédent, elle chiffre une possibilité de «*retentissement*<sup>13</sup>.» La /soudaineté/, la «*fulgurance*<sup>14</sup>» du survenir exclut à la fois le provenir et le devenir : «*L'image poétique est un soudain relief du psychisme, (...) la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé, du moins pas de passé proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement*<sup>15</sup>.» Le survenir a pour corrélat la surprise du sujet, l'événementialité de l'objet : «*Et c'est en cela quela poésie – dans l'ère poétique où nous sommes – est spécifiquement "surprenante", donc ses images sont imprévisibles*<sup>16</sup>.»

En troisième lieu, Bachelard insiste sur la **suffisance** de l'image : «*L'image, dans sasimplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeunelanguage*<sup>17</sup>.» Bachelard récuse les interprétants ordinaires : l'histoire littéraire, la psychanalyse et la psychologie : «*On voit bien alors que l'œuvre prend un tel relief au-dessus de la vie que la vie nel'expliqueplus*<sup>18</sup>.» En vertu d'une hypotypose audacieuse, Bachelard admet un seul antécédent : l'émergence du langage : «*Par sa nouveauté, une image poétique met en branle toute l'activité poétique. L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant*<sup>19</sup>.» Comme la mélodie, l'image est hors de l'histoire, hors dutemps. Ainsi l'image poétique est à la voix ce que la mélodie est au «*chant intérieur*» pour G. Brelet. La structure tensiva de l'image poétique s'établit ainsi:

<i>définis</i> →	plan du contenu	plan de l'expression
<i>définissants</i> ↓	↓	↓
<i>aspect</i> →	perfectivité	suffisance
<i>mode d'efficiencia</i> →	survenir	fulgurance
<i>valeur</i> →	valeur d'absolu	nouveauté/ singularité

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>13</sup> «*C'est donc bien souvent, à l'inverse de la causalité, dans le retentissement, (...) que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique.*» (*ibid.*, p. 2).

<sup>14</sup> «*(...) la vie de l'image est toute dans sa fulgurance, (...)*» (*Ibid.* p. 15)

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15. Il arrive à Bachelard d'être plus brutal : «*Il [le psychanalyste] explique la fleur par l'engrais.*» (*ibid.*, p. 12).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 7.

La mélodie “spontanée” dans l’approche de G. Brelet et l’image poétique dans l’approche de Bachelard sont dans un rapport d’homologie, puisqu’elles peuvent partager ou échanger leurs prédicats ; ce qui est dit de l’une peut avec pertinence être affirmé de l’autre. Si pour G. Brelet : «(...) *la mélodie est le modèle de l’œuvremusicale*» (BRELET, 1949, p. 173), l’image poétique est pour Bachelard le modèle de l’œuvre littéraire. D’une manière générale, les métaphores deviennent les signifiants des identités structurales. De cet examen de la mélodie et de l’image poétique une hypothèse se dégage : si la mélodie et l’image ont *grosso modo* le même plan du contenu, alors la différence entre les deux pratiques doit se situer au plan de l’expression.

### Dynamique des structures tensives

Jusques ici nous avons envisagé la structure réciproque des valeurs tensives. La question que nous devons maintenant examiner est celle du [from → to], du chemin menant des valeurs d’absolu aux valeurs d’univers et réciproquement. Le “comment ?” se substitue au “quoi ?” Nous procéderons à cet examen en deux temps : d’abord pour les dimensions, ensuite pour les sous-dimensions. Qui souhaite passer de telle valeur d’absolu forte et concentrée à telle valeur d’univers faible et diffuse doit engager deux programmes : un programme d’affaiblissement pour la dimension de l’intensité et un programme de pluralisation pour la dimension de l’extensité, soit:

valeur d’absolu		valeur d’univers	
fort → concentré→	affaiblissement pluralisation	→faible →diffus	

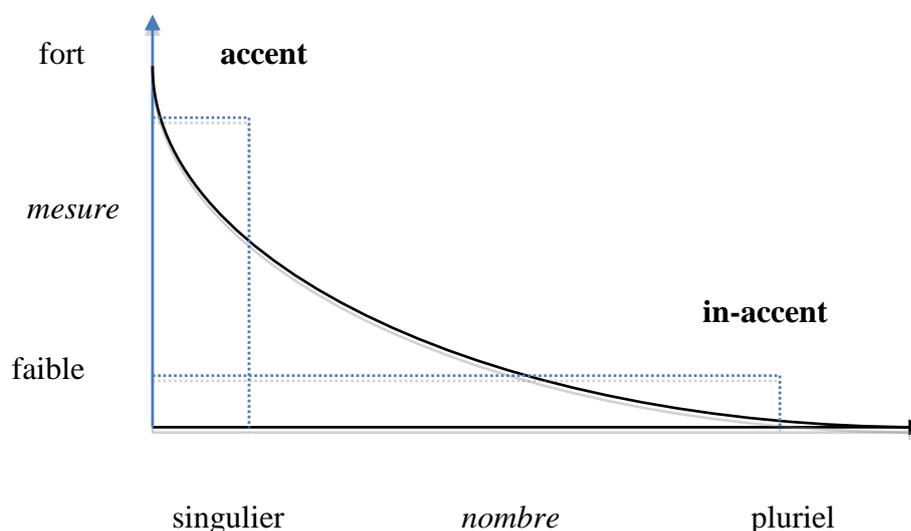
La procédure inverse :

valeur d’univers		valeur d’absolu	
faible→ diffus→	renforcement singularisation	→fort →concentré	

Ces deux tableaux appellent un bref commentaire : une valeur d’univers peut advenir selon deux voies : par affaiblissement de l’intensité ou bien par pluralisation de l’extensité ; une valeur d’absolu peut advenir selon deux voies : par renforcement de l’intensité ou bien par concentration de l’extensité. Ces deux procédures sont en concordance avec l’hypothèse qui considère que la structure tensile confronte au terme de la réduction une **mesure** intensive et un **nombre** extensif. Mais ce face-à-face n’est peut-être en dernière instance que l’expression de la cellule rythmique pensée comme ajustement d’un temps fort accentué, en concordance avec la valeur d’absolu et d’un nombre variable de temps inaccentués en concordance avec la valeur d’univers:

structure rythmique	
état	événement
pluralité désaccentuée	singularité accentuée

Soit graphiquement :



Examinons maintenant le devenir des valeurs à hauteur des sous-dimensions. La dynamique des structures tensives présente, sous bénéfice d'inventaire, trois caractéristiques : **(i)** elle se présente comme un **déploiement** dans l'extensité, c'est-à-dire dans le temps<sup>20</sup> et/ou dans l'espace et d'une manière plus générale dans le nombre ; **(ii)** cette dynamique est prise en charge par plusieurs figures de rhétorique majeures ; la plus remarquable semble être la métabole que Fontanier aborde en ces termes : «*Or, cette figure en quoi consiste-t-elle ? À accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force.*» (FONTANIER, 1968, p. 332). **(iii)** cette dynamique dispense une **profondeur** extensive, selon le cas : temporelle ou spatiale : «*Mais ce qu'il s'agit de remarquer (...) c'est cet enchérissement de chaque nouveau synonyme sur celui qui précède, et cet effet toujours croissant de l'un à l'autre jusqu'au dernier*<sup>21</sup> » Le champ de la métabole est certainement plus étendu que celui qu'on lui accorde, dans la mesure où la métabole est un chapitre de l'ascendance tensive. Une remarque de Proust rapportée par L.

<sup>20</sup> Pour G. Brelet : «(...) le déploiement (...) qui est par essence un déploiement dans le temps, (...)», *ibid.*, p. 236.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 333.

Spitzer le confirme : «*Bien qu'il raille (...) la règle des trois adjectifs, élégance de style surannée à son avis, Proust l'applique lui aussi pour équilibrer sa phrase : quiconque dit quelque chose deux fois trahit son manque d'assurance, qui dit quelque chose trois fois n'admet pas la contradiction.*» (SPITZER, 1970, p. 409).

En concordance avec l'analyse supposée de l'extensité selon [temporalité vs spatialité], le développement advient selon ces deux voies. Pour ce qui regarde la durée, il convient de prévenir un malentendu : il ne s'agit pas ici d'un engendrement quasiment mécanique de la durée, d'une sorte de chronométrisme ou de chronométrie spontanés, mais d'une suscitation tensive de la durée à partir d'une distension **concessive**:

*Le thème chez lui [Strawinsky] n'a plus besoin du développement, n'a plus à gouverner le divers d'un devenir qui lui serait extérieur: il se suffit à lui-même et possède assez de force et de vie pour créer et par lui seul et par sa propre nécessité une durée musicale où règneront non seulement la rigueur du nécessaire mais aussila fantaisie del'imprévisible.* (BRELET, 1949, p. 683).

Dans cette remarque se fait égalemententendre la tension concessive entre la «nécessité» du parvenir toujours présent par défaut et l' «imprévisibilité» du survenir.

### **Le déploiement temporel**

Le déploiement extensif d'une valeur peut advenir selon la temporalité ou selon la spatialité. Nous envisagerons ici la temporalité à partir des belles analyses de *La Ronde de nuit* de Rembrandt par Claudel. En fait, la temporalité est couplée avec l'aspectualité. Claudel n'aborde pas le chef-d'œuvre de Rembrandt directement ; il prend un détour : l'analyse de la nature morte dans la peinture hollandaise – analyse que résume la phrase suivante quelque peu paradoxale : «*La nature morte hollandaise est un arrangement en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à ladurée.*» (CLAUDEL, 1973, p. 202). Claudel étend cette interprétation à la vaste toile : «*Un arrangement en train de se désagréger, mais c'est là, avec évidence, toute l'explication de **La Ronde denuit**. Toute la composition d'avant en arrière est faite sur le principe d'un mouvement de plus en plus accéléré, comme d'un talus de sable qui s'écroule.*» Le tableau présente un procès aspectualisé, imperfectif, doublement inscrit dans la durée : une durée immédiate, celle de la deixis, mais également une durée étendue, celle du vaste projet : «*On part. (Oui, c'est ainsi que jadis on est parti !) Est-ce pour la conquête du monde ? est-ce l'Océanlui-même sur la tête de qui les deux conducteurs, l'un noir et l'autre lumineux, de cetteétrange compagnie se préparent à mettre le pied ? (...)*<sup>22</sup>» Enfin, le procès,dévoilé dans la nature morte et étendu à *La Ronde de nuit*,est vaguement concessif ; le sémème /arrangement/, auquel on peut prêter un vouloir et un savoir-durer, n'est pas en mesure de faire échec à la /désagrégation/. Muni de ce trait **isotopant** solide, Claudel visite tous les acteurs de la toile pour y reconnaître les figures variées de la «*décomposition*». Nous sommes donc bien en présence d'un déploiement temporel.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 203. Dans son *Journal*, Claudel avance une interprétation un peu différente : «*La Ronde de nuit, c'est s'ébranlement d'un groupe, c'est la désagrégation apportée dans un groupe par la lumière : (...)*» *ibid.* p. 1429.

## Le déploiement spatial

Pour formuler les composantes du déploiement spatial, nous avons choisi comme corpus *L'éloge de l'ombre* de J.Tanizaki. Le plan du contenu de cette sémiologie nous semble être la relation à la dimension de l'intensité et plus précisément à la **mesure**. Se faisant le porte-parole de sa communauté, Tanizaki s'exprime ainsi : «*Tout bien pesé, c'est parce nous autres, Orientaux, nous cherchons à nous accommoder des limites qui nous sont imposées que nous nous sommes de tout temps contents de notre condition présente : (...).*» (TANIZAKI, 1993, p. 79) Sur ce point, les Japonais diffèrent des Occidentaux qui «*toujours à l'affût du progrès, s'agitent sans cesse à la poursuite d'un état meilleur que le présent. Toujours à la recherche d'une clarté plus vive, ils se sont évertués, passant de la bougie à la lampe à pétrole, du pétrole au bec de gaz, du gaz à l'éclairage électrique, à traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre*<sup>23</sup>.» Soit simplement:

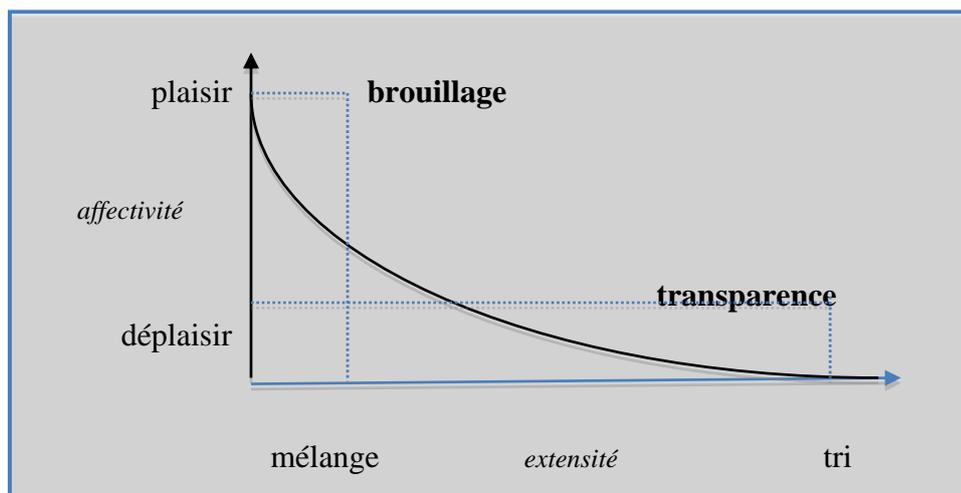
Japon ↓	Occident ↓
mesure	démesure

Il reste à examiner le plan de l'expression, c'est-à-dire à envisager comment, en présence des alternances syntaxiques propres à l'hypothèse tensive, chacune des deux orientations sémantiques sélectionne le régime syntaxique qui convient puisque, de notre point de vue, la syntaxe tensive admet le concours de trois syntaxes : la syntaxe jonctive, la syntaxe intensive et la syntaxe extensive. La première analyse porte sur un objet modeste : le papier. Selon Tanizaki, le papier "occidental" est, du point de vue de la syntaxe extensive des tris et des mélanges, du côté du tri : «*Les rayons lumineux semblent rebondir à la surface du papier d'Occident, alors que celle du **hōsho** ou du papier de Chine, pareille à la surface duveteuse de la première neige, les absorbe mollement*<sup>24</sup>.» Mais la syntaxe intensive des augmentations et des diminutions est également concernée : la direction sémantique est celle d'une atonisation en "douceur" qui a pour marqueurs plusieurs sémèmes : «*sorte de tiédeur*», «*surface duveteuse*», «*première neige*», «*absorbe mollement*», «*le contact en est doux*», «*feuille d'arbre*», «*se froissent sans bruit*». La syntaxe jonctive est signifiée par la posture énonciative de l'énonciateur sensible au divorce du droit et du fait : les formes de vie "à la japonaise" sont en droit supérieures aux formes de vie "à l'occidentale", mais le rapport de forces est au désavantage du Japon ; de là la mélancolie certaine de l'énonciateur qui constate que la forme de vie qu'il chérit insensiblement disparaît : l'éclat intempestif dissipe irrésistiblement l'ombre propice.

Deux pages plus loin, Tanizaki envisage le cas du cristal de roche et là encore il prend le contre-pied de l'attitude occidentale en plaçant l'impureté au-dessus de la pureté : «*[le cristal de roche importé du Chili] «pèche par excès de pureté et de limpidité.*», tandis que le cristal du Japon «*dont la transparence est toute brouillée de légers nuages, donne de ce fait l'impression d'une plus grande densité.*» La transposition graphique se présente ainsi:

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 79-80.

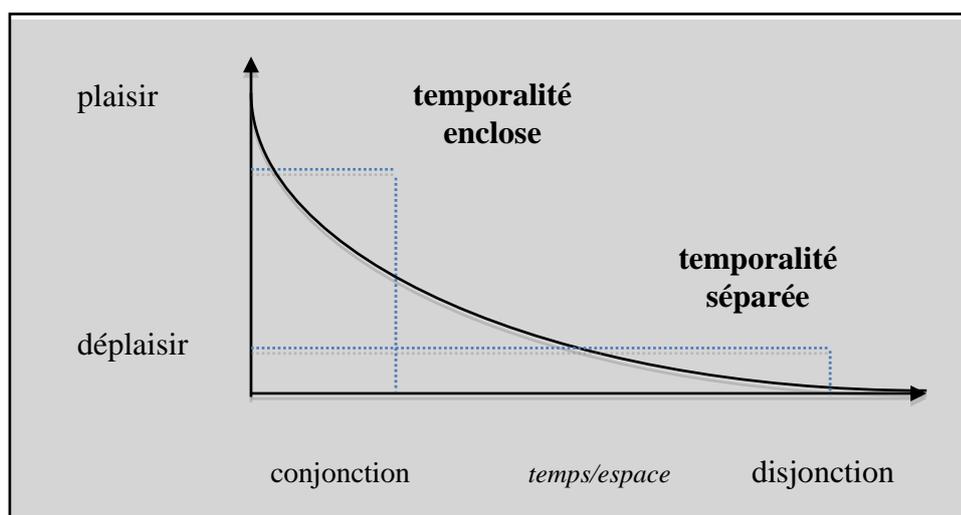
<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.



Nous avons abordé séparément le déploiement temporel et le déploiement spatial, mais l'une des singularités de l'analyse minutieuse de Tanizaki réside dans la conjonction du temps et de l'espace : l'une des figures récurrentes de sa méditation est celle qui présente la temporalité internée, enclose dans la matière:

*[...] ne fallait-il pas, en effet, être des Extrême-Orientaux comme nous-mêmes pour trouver un attrait à ces blocs de pierre [la jade], étrangement troubles, qui emprisonnent dans les tréfonds de leur masse des lueurs fuyantes et paresseuses comme si en eux s'était coagulé un air plusieurs fois centenaire ? (...) je sens bien que cette pierre est spécifiquement chinoise, comme si son épaisseur bourbeuse était faite des alluvions lentement déposées du passé lointain de la civilisation chinoise [...]*<sup>25</sup>.

Soit graphiquement:



<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

Un point reste à traiter. Dans la mesure où notre modèle repose en partie sur le face-à-face des valeurs d'absolu et des valeurs d'univers, comment s'effectue la substitution des premières aux secondes et réciproquement ? Le cas de la divergence du papier que nous venons d'examiner peut nous aider. Deux points sont à relever : (i) une valeur d'absolu est solidaire d'une ou de plusieurs opérations de tri qui établissent son **exclusivité**, dans la mesure où au moins une opération de mélange est nécessaire pour poser une valeur d'univers. (ii) la transformation valencielle doit intervenir pour au moins l'une des quatre sous-dimensions canoniques supposées par le schéma tensif : le tempo, la tonicité, la temporalité et la spatialité. Soit le cadre suivant :

valeur d'absolu ↓ [tri]	← accélération ralentissement →	valeur d'univers ↓ mélange
	←tonalisation atonisation→	
	←allongement abrègement→	
	←fermeture ouverture →	

Dans la mesure où il refuse l'opération de mélange : «*Les rayons lumineux semblent rebondir à la surface du papier d'Occident,*» le papier occidental devient l'objet d'une opération de tri, tandis que le papier oriental «*les absorbe mollement*», ce qui est une opération de mélange exemplaire. Le papier oriental actualise un ralentissement, une atonisation et une fermeture. Si la sous-dimension du temps n'est pas exprimée à propos du papier, elle apparaît dans la description des «*blocs de pierre*» de jade.

### Champs contrôlés par le survenir

Le fait que le discours gravite autour de l'**inattendu** entraîne du point de vue théorique la conséquence suivante, à savoir que les propriétés du discours sont à rapporter au jeu des modes sémiotiques, notamment au survenir pour le mode d'efficiencia et à la concession pour le mode de jonction. Nous envisagerons d'abord le domaine esthétique. Le discours est cet objet étrange qui n'est qu'appréhension de sa propre disqualification : «*À la base de la forme musicale romanesque existe une aversion instinctive qu'on a dû ressentir bien avant Mahler, mais qu'il est le premier à ne pas avoir refoulée : l'horreur de savoir à l'avance comment la musique va continuer.*» (ADORNO, 1976, p. 98). Mais à quoi doit-on cet élan sinon à la concession : elle seule a le pouvoir de défaire l'implication doxale qui fait de l'inattendu comme une faute d'orthographe du temps et de projeter la concession hardie qui fait du temps un avatar de l'inattendu, ainsi que le propose G. Brelet : «*(...) en l'art du temps*

*reste visible ce dialogue temporel – essentiellement temporel – de l’activité et de l’inattendu, puisqu’il relate l’aventure même de cette activité aux prises avec le temps et cet inattendu qui est au cœur dutemps.»* (BRELET, 1949, p. 443). La musicologue est amenée à proposer un contrat inédit dans lequel l’énonciataire accepte de “gagner”l’imprévisible en “perdant” le prévisible : *«L’œuvre musicale, expression de l’essence du temps et de l’activité, doit consentir à leur imprévisibilité<sup>26</sup>.»* Si la maxime de Baudelaire dans *Fusées* : *«Ce qui n’est pas légèrement difforme a l’air insensible ; – d’où il suit que l’irrégularité, c’est-à-dire l’inattendu, la surprise, l’étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.»* (BAUDELAIRE, *Fusées XII*, p. 1194) est si souvent citée<sup>27</sup>, c’est sans doute parce qu’elle inscrit dans l’analyse des œuvres le moment où l’événement au titre de référence se substitue à l’exercice, compte tenu du fait que le commentaire a toujours un temps de retard sur la création. Dans son analyse du style de Saint-Simon, Proust parvient même à départager ce qui revient à l’exercice et ce qui revient à l’événement:

*le rameau chargé de fleurs bleues qui s’élance, contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble.» Il écrit :«Il en est ainsi pour tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible, comme est celle d’une femme qu’on ne connaît pas encore ; elle est création puisqu’elle s’applique à un objet extérieur auquel ils pensent – et non à soi – et qu’ils n’ont pas encore exprimé. Un auteur de Mémoires d’aujourd’hui, voulant, sans trop en avoir l’air, faire du Saint-Simon, pourra à la rigueur écrire la première ligne du portrait de Villars : «C’était un assez grand homme brun... avec une physionomie vive, ouverte, sortante», mais quel déterminisme pourra lui faire trouver la seconde ligne qui commence par : «et véritablement un peu folle» ? La vraie variété est dans cette plénitude d’éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s’élance, contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble, tandis que l’imitation purement formelle de la variété (et on pourrait raisonner de même pour toutes les autres qualités du style) n’est que vide et uniformité, c’est-à-dire ce qui est le plus opposé à la variété, et ne peut chez les imitateurs en donner l’illusion et en rappeler le souvenir que pour celui qui ne l’a pas comprise chez les maîtres.(PROUST, 1960, p. 550-551).*

Le second domaine où la tension entre le prévisible implicatif et l’imprévisible concessif est récurrente est l’œuvre de M. Weber, notamment dans le texte intitulé *Laprofession et la vocation de politique*. Le grand mérite de M. Weber réside dans le fait d’avoir substitué la catégorisation tensive selon le mode d’efficience : [prévisible vs imprévisible] à la divergence prédicative courante selon [moral vs immoral]. Le tenant de l’éthique de responsabilité, qui a manifestement la sympathie de M. Weber, estime *«que l’on doit assumer les conséquences (prévisibles) de son action (...). Il demandera que ces conséquences soient imputées à son action.»* (WEBER, 2003, p. 192). À l’inverse, le tenant de l’éthique de conviction se désolidarise des conséquences de son action : *«Si les conséquences d’une action inspirée par la pure conviction sont mauvaises, le syndicaliste ne se considère pas comme responsable, mais il impute cette responsabilité au monde, à la*

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Elle est citée par Greimas à la page 96 de *De l’imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

*stupidité des autres hommes ou à la volonté de Dieu qui les a faits ce qu'ils sont*<sup>28</sup>.» Toutefois, l'écart entre les deux éthiques est moindre qu'il n'y paraît au premier abord : la notion de conséquence étant transitive, le tenant de l'éthique de responsabilité risque de connaître tôt ou tard l'embarras que le tenant de l'éthique de conviction connaît immédiatement : en se développant, le prévisible ne se dirige-t-il pas vers l'imprévisible, c'est-à-dire vers les séquences que le survenir suscite ? Enfin, l'alternance posée par M. Weber entre les deux éthiques semble bien une manifestation de la dualité des valeurs : l'éthique de conviction considère l'action décidée comme une valeur d'absolu exclusive puisque résultant d'un tri et donc non négociable, tandis que l'éthique de responsabilité envisage son action comme une valeur d'univers résultant d'un mélange avec d'autres grandeurs ; c'est cette composition qu'il assume.

Enfin, en raison de sa spécificité, le survenir complique la problématique du discours historique en demandant à celui qui sait ce qui s'est passé de faire le récit de ceux qui n'ont justement rien vu venir, c'est-à-dire survenir. Selon Valéry, le savoir étendu de l'historien lui interdit de croire qu'il est en mesure de reproduire convenablement l'état du champ de présence d'acteurs se croyant engagés dans une activité et découvrant à leurs dépens qu'ils sont engagés dans un processus:

*Historien, penses-tu que sur telle époque bien étudiée par toi, tu en saches plus ou moins que ceux qui la vécurent ?*

*Et si tu sais la suite des événements qu'ils ont observés et subis ou fait naître, ne penses-tu pas que cette connaissance que tu as de leur succession altère cet autre événement que fut leur ignorance de ce qui allait arriver ? Or cette ignorance fut un des facteurs de ce qu'ils firent.*

*En nivôse, Robesp[ierre] ignorait Thermidor*<sup>29</sup>

### **Centralité des modes d'efficience**

Afin de montrer l'ampleur du contrôle que les modes sémiotiques exercent sur les structures, nous regroupons dans un tableau les principales données:

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 192-193.

<sup>29</sup> P. Valéry, *Cahiers*, tome 2, *op. cit.*, p. 1673.

<b>fonction</b>	<b>fonctifs</b>	
<i>mode d'efficience</i> →	survenir ↓ événement	parvenir ↓ exercice
<i>mode d'existence</i> →	saisie ↓ exclamation	visée ↓ métabole
<i>mode de jonction</i> →	concession ↓ abruption	implication ↓ enthymème
<i>systemique</i> →	hétérogénéité ↓ contingence ↓ stupeur	homogénéité ↓ nécessité ↓ confiance
<i>prosodie</i> →	apodose ↓ décadence	protase ↓ ascendance
<i>temporalité</i> →	intermittence	périodicité

Chaque ligne de ce tableau appelle un bref commentaire : (i) le survenir, qui est hors de portée du sujet, est au principe de l'événement, qui vient marquer la limite du parvenir auquel s'adonne le sujet à partir des fins qu'il affirme et des moyens dont il pense disposer ; dans le champ poétique, la tension entre le survenir et le parvenir est manifeste : le surréalisme a insisté sur deux visées : la quête de la valeur d'absolu jamais ouïe et le survenir comme accès et accueil de cette valeur:

*Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir*

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

*inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément.*(BRETON, 1977, p. 129)

À l'opposé, Mallarmé a tendu au même but, mais selon la voie du parvenir:

*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baignedans une neuve atmosphère.*(MALLARMÉ, 1977, p. 129).

Dans les deux cas, il s'agit de provoquer un événement, donc une surprise, mais pour Breton en sollicitant sans la mentionner la concession qui rapproche deux termes éloignés, pour Mallarmé en dépaysant le signe après avoir "retrempe" le sens dans la "lettre" entendue comme sonorité signifiante. (ii) le mode d'existence est le volet subjectal de la divergence précédente: la saisie, et plus justement le saisissement, est la réponse à valeur de non-réponse que le sujet produit quand il est confronté à l'événement; cette non-réponse peut être analysée comme une réalisation sans actualisation, sans anticipation; la visée, aussi longtemps qu'elle n'aboutit pas est une actualisation sans réalisation, donc une attente; la saisie a pour signifiant remarquable l'exclamation que Fontanier range parmi les figures du discours, tandis que la progression immanente au parvenir concorde avec la métabole; (iii) le mode de jonction confronte l'implication à son démenti: la concession laquelle pointe l'échec du parvenir; si l'implication peut convoquer l'enthymème, la concession peut mobiliser une figure négligée: l'abruption que Fontanier présente en ces termes:

*Ce nom exprime assez bien, si je ne me trompe, ce qu'on peut entendre par passage brusque, imprévu; par passage ex abrupto. Or, il s'agit de désigner une figure par laquelle on ôte les transitions d'usage entre les parties d'un dialogue, ou avant un discours direct, afin d'en rendre l'exposition plus animée et plus intéressante.*(FONTANIER, 1968, p. 342)

L'abruption est le corrélat de l'inattendu concessivement attendu. (iv) les significations étant solidaires d'un système, le survenir désorganise le **système** en vigueur en modifiant la teneur des valences et des sub-valences établies et introduit un quantum d'hétérogénéité; dès lors que l'événement survient sans actualisation préalable, il permet à la contingence de pénétrer dans le champ de présence et de plonger le sujet dans la stupeur. (v) dans la mesure où l'intensité ajuste le tempo et la tonicité, les modes sémiotiques ne sauraient être étrangers aux catégories de la prosodie: le survenir, si l'on adopte le point de vue de Deleuze pour qui «l'intensité s'annule dans l'étendue<sup>30</sup>», est accordé à l'apodose qui est le sillage de l'événement, tandis que la protase convient au progrès du parvenir, à ce que Baudelaire appelait «l'universelle et éternelle loi de la gradation<sup>31</sup>». (vi) enfin le survenir et le

<sup>30</sup> «L'intensité est différence, mais cette différence tend à se nier, à s'annuler dans l'étendue et sous la qualité.» in (DELEUZE, 1989), *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., p. 288.

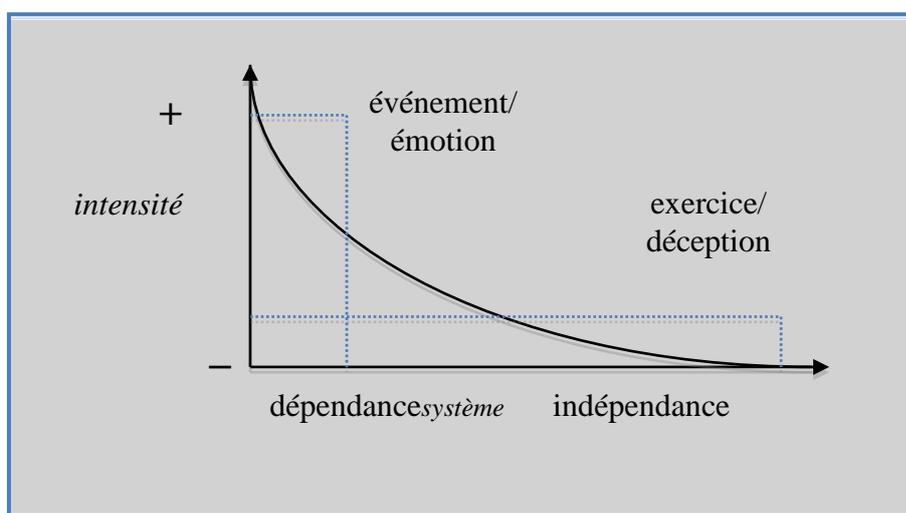
<sup>31</sup> Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit:

parvenir intéressent la temporalité, mais de manière assurément différente : quand se fait sentir, ou plutôt ressentir, le survenir, le temps s'absente ; confusément nous devinons qu'il cesse de s'écouler ; les appuis ordinaires du temps, à savoir l'actualisation qui anticipe et la potentialisation qui se souvient, sont virtualisés ; comme le dit le poète : *le temps est hors de ses gonds*. Lorsque l'événement se précipite et fulgure, comment le temps pourrait-il se tenir à l'écart de cette "tempête" valencielle ? Si la temporalité du survenir est culminative, celle du parvenir est ordonnée et cumulative.

### Pour finir

L'affect est comparable au signe saussurien lequel unit arbitrairement pour l'observateur un signifié et un signifiant, nécessairement selon Benveniste (1967, p. 49-55). Du point de vue sémiotique, un affect conjoint, parce qu'il est pensable, un plan de l'expression et un plan du contenu, mais selon quel mode de jonction : l'implication ou la concession ? pour l'observateur, c'est assurément selon la concession, pour le sujet affecté l'implication. C'est du moins, semble-t-il, l'opinion de Valéry: «*L'émotion n'est qu'un lien entre choses qui n'ont pas de lien. Cette idée effondre ce corps ; ce vin dore, allège cette vie. L'être rend dépendantes des choses que le connaître laisserait indépendantes. (...)*<sup>32</sup>».

Si nous revenons au passage du texte de Tanizaki relatif aux troubles «*blocs de pierre*[de jade]» qui sont pour lui une source de plaisir, c'est la subjectivité qui pose une dépendance entre cette "chose", ce signifiant, et la sub-valence ici euphorique de durée exprimée dans le syntagme : «*un air plusieurs fois centenaire*». Soit graphiquement :



«*Etudier dans tous ses modes, dans les œuvres de la nature et dans les œuvres de la nature, l'universelle et éternelle loi de la gradation, des peu à peu, du petit à petit, avec les forces progressivement croissantes, comme les intérêts en matière de finances.*

*Il en est de même dans l'habileté artistique et littéraire ; il en est de même dans le trésor variable de la volonté.*» in *Œuvres complètes, op. cit.* p. 1226-1227. Baudelaire procède ici à une extension de la métabole et lui donne une portée mythique.

<sup>32</sup> P. Valéry, *Cahiers*, tome 2, *op. cit.*, p. 842.

Une sémiotique de la valeur doit, pour différentes raisons, montrer la plus grande circonspection. Notre hypothèse relative à la dualité des valeurs d'absolu et des valeurs d'univers est dans la dépendance des catégories linguistiques et sémiotiques, mais cette sujétion est à la fois une force et une faiblesse : une force puisque la linguistique et la sémiotique sont falsifiables ; une faiblesse dans la mesure où la spécificité de la valeur nous aurait par là même échappé... En second lieu, une réflexion doit se penser elle-même : la critique de la valeur n'atteste-t-elle pas déjà une crise de la valeur ? la réflexion sur la valeur n'est-elle pas le signe que les valeurs sont en voie de virtualisation ? tel qui entreprend de "fonder" les valeurs n'arrive-t-il pas trop tard ? si ce projet s'annonce, n'est-ce pas le signe que les valeurs s'éloignent de la mémoire pour entrer dans l'histoire ? En dernier lieu, la réflexion sur les valeurs semble concerner à la fois la synecdoque et la concession. La synecdoque est selon le cas montante: de la partie vers le tout, ou descendante : du tout vers la partie. La synecdoque descendante correspond à la problématique du déploiement, qui est l'une des problématiques évoquées par Greimas dans le dernier et pessimiste chapitre de *Del'imperfection* : «Entre deux interrogations:comment s'introduisent les valeurs transcendantes par définition, dans les comportements du sujet, et commentpeuvent-elles – ou pourraient-elles – y être intégrées, il n'y a qu'un pas souvent imperceptible. D'ailleurs, faut-il sel'interdire ?» (GREIMAS, 1987, p. 90). La synecdoque montante, qui va de la partie vers le tout, n'est peut-être qu'une périphrase de la foi, de la foi du charbonnier. Cette circularité ferventerépond de la fiducia.

Venons-en à la concession. Intitulé *L'attente de l'inattendu*, le dernier chapitre de *De l'imperfection* intéresse le mode d'efficience dans notre convention, c'est-à-dire la relation – difficile à penser – entre le survenir et le parvenir. Cette relation est fortement asymétrique. Le survenir, porté par les sub-valences suprêmes de tempo et de tonicité, est un **non-sujet** en l'acception forte du terme. Seuls les temps du passé conviennent ici : *Cela a éclaté!* le survenir bouleverse un sujet subitement défait et l'événement vient combler cettevacance. Il est certes possible, mais comme par jeu, de s'imaginer prévenir le survenir, ou encore, comme l'écrit Greimas,de faire état «de l'attente attendue de l'inattendu<sup>33</sup>», mais cette attente, qui se veut et se croit avertie, porte moins surle survenir prochain que sur un déjà survenu. Quoi qu'on puisse alléguer, de quelque mérite que l'on se targue, le survenir est toujours nouveau et se joue des discours parfaitement creux qui prétendent le prévenir et le maîtriser. C'est dire que dans un système propositionnel **concessif**, le procès du survenir est asserté dans la proposition principale, et les précautions-prétentions dérisoires du sujetdans la proposition subordonnée.

Le modèle que nous avons reconnu se fonde sur une hypothèse générale selon laquelle les modes sémiotiques contrôlent la quête du sens et sur deux hypothèses particulières : du point de vue paradigmatique sur l'alternance entre des valeurs d'absolu singulières et des valeurs d'univers partagées ; du point de vue syntagmatique sur l'alternance entre le survenir au principe des événements qui scandent l'existence du sujet, et le parvenir au principe des exercices qui règlent son existence.Enfin la typologie des valeurs esquissée, le jeu des modes sémiotiques et les déploiements confèrent au vécu des sujets une **profondeur** existentielle. Au terme de ce survol, nous n'éviterons pas la question : qu'est-ce qui est proprement musical dans la musique ? Dès l'instant que l'image poétique et la mélodie sont justiciables des mêmes catégories sémantiques, la réponse s'impose d'elle-même : ce qui est proprement musical, c'est le plan de l'expression, ce que Mallarmé appelait dans le texte intitulé *La Musiqueet les Lettres* : «le tumulte des sonorités».

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 96.

## RÉFÉRENCES

- ADORNO, T. W. **Mahler – une physionomie musicale**. Paris: Les Editions de Minuit, 1976.
- ARENDT, H. **Condition de l'homme moderne**. Paris: Pocket, 2004.
- BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. Paris: P.U.F., 1983.
- BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1967.
- BAUDELAIRE, C. Fusées XII. In: **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975. (coll. La Pléiade).
- BRELET, G. **Le temps musical**. vol. 1. Paris: P.U.F., 1949.
- \_\_\_\_\_. **Le temps musical**. vol. 2. Paris: P.U.F., 1949.
- BRETON, A. **Vases communicants**. Paris: Gallimard, 1977 (coll. Idées).
- CASSIRER, E. **La philosophie des formes symboliques**. Tome 1. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. **La philosophie des formes symboliques**. Tome 2. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. **La philosophie des formes symboliques**. Tome 3. Paris: Les Editions de Minuit, 1988.
- CLAUDEL, P. L'œil écout. In: **Œuvres en prose**. Paris: Gallimard, 1973. (coll. La Pléiade).
- DELEUZE, G. **Différence et répétition**. Paris: P.U.F., 1989.
- DINIZ, V. P. **Louvando o acontecimento**, Galáxia, n. 13, juin 2008, p. 13-28.
- FONTANIER, P. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1968.
- GREIMAS, A. J. **De l'imperfection**. Périgueux: P. Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A. J. & Courtés, T. **Sémiotique 1 – dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.
- HJELMSLEV, L. **Prolégomènes à une théorie du langage**. Paris: Les Editions de Minuit, 1971.
- MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1977 (coll. La Pléiade).
- PROUST, M. **A la recherche du temps perdu**. Tome 1. Paris: Gallimard, 1960 (coll. La Pléiade).
- SPITZER, L. **Etudes de style**. Paris: Tel-Gallimard, 1970.
- TANIZAKI, J. **Eloge de l'ombre**. Paris: Publications Orientalistes de France, 1993.
- VALERY, P. **Cahiers**. Tome 1. Paris: Gallimard, 1973 (coll. La Pléiade).
- \_\_\_\_\_. **Cahiers**. Tome 2. Paris: Gallimard, 1974 (coll. La Pléiade).
- \_\_\_\_\_. L'homme et la coquille. In: **Œuvres complètes**. Tome 1. Paris: Gallimard, 1968 (coll. La Pléiade).

WEBER, M. **Le savant et le politique**. Paris: La Découverte, 2003.

ZILBERBERG, C. **Pour saluer l'événement**. voir le site : <<http://revues.unilim.fr/nas/>>.

Traduction en portugais par M.L

Recebido em: 04.04.11  
Aprovado em: 11.06.11

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>