

Le rythme qui vient des syllabes*

Luiz Tatit

Université de São Paulo

1. Fonctionnement syllabique

Dans un des textes essentiels de la théorie tensive, Claude Zilberberg note, au passage, la fascination de notre milieu pour « la miniature, la carte, la maquette, le modèle réduit, etc. »¹. On devine facilement qu'il parle alors de son propre cas. De fait, tout au long de l'article il décrit sa « maquette » préférée pour représenter à échelle réduite la singularité du temps, la matrice du rythme et, en dernière instance, le fonctionnement du sens : la théorie de la syllabation de Saussure ou, suivant son expression, la « poétique de la syllabe ».

Selon Zilberberg, en s'efforçant d'expliquer le fonctionnement syllabique du discours oral à partir d'une succession d'ouvertures et de fermetures de nos organes buccaux², Saussure a formulé, en modèle réduit, le « mécanisme de production³ » de sens normalement dissimulé dans les diverses activités humaines. De fait, les effets acoustiques causés par les chaînes syllabiques obéissent à une alternance physiologique régulière qui a comme caractéristique d'ouvrir la sonorité en direction de la sonante principale (le point vocalique) et, ensuite, de la fermer jusqu'à la frontière entre cette syllabe et la suivante, quand l'ouverture sonore recommence. Il s'agit d'un rythme inhérent à la langue orale, formé par des éléments phoniques trop infimes pour attirer l'attention des sujets par-

* Traduit du portugais, « O ritmo que vem das sílabas » (*Estudos semioticos*, 17, 3, 2021), par Isabelle Décarie.

1 Cl. Zilberberg, « Relativité du rythme », *Protée*, 18, 1, 1990, p. 43.

2 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975, p. 86.

3 L'expression est de Paul Valéry, *Cahiers*, Tome 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1973, p. 1283.

lants. Or, c'est là que Zilberberg entrevoit sur le plan de l'expression un modèle concret qui peut nous aider dans la conception du devenir phorique sur le plan du contenu.

L'*ouverture* (mécanique et acoustique) qui garantit le flux du discours oral prévoit l'alternance constante des mouvements croissant et décroissant, responsables de la formation syllabique. Selon Saussure, l'ouverture croissante ou l'ouverture proprement dite équivaut à l'*explosion* (<), alors que l'ouverture décroissante ou fermeture équivaut à l'*implosion* (>). Par les exposants d'augmentation ou de diminution, nous pouvons observer que le destin naturel de l'explosion est l'implosion, et *vice versa*, mais que cette séquence ne se passe pas toujours sans duplication d'un type d'ouverture, croissante ou décroissante. Considérons l'exemple du mot « thermométrie », avec ses exposants spécifiques :

t^εr^m°m[°]m^et^ri[°]

Considérant qu'il se dirige vers le « ε », le « t » initial porte comme exposant le signe d'ouverture croissante (<), alors que le « ε », en allant vers le « r », porte un signe d'ouverture décroissante ou implosion (>). Jusqu'en ce point, nous avons un groupe phonique à alternance régulière (< >). Parce qu'il précède une fermeture, le premier « ε » exerce la fonction importante de *point vocalique* (ou sonante). Du « r » au « m », nous avons un autre mouvement décroissant (>), formant ce que Saussure appelait un *chaînon implosif* (> >). Le « m », pour sa part, s'ouvre en direction du « ° », reprenant l'ascendance et caractérisant le *groupe implosif-explosif* responsable de former la *frontière syllabique* (> <). À la fin de cette séquence, nous pouvons aussi observer que le « t » reproduit l'explosion en direction du « r » et que celui-ci s'ouvre encore plus pour atteindre le « i ». En observant les exposants des deux phonèmes, nous pouvons reconnaître l'autre type de duplication, celui du *chaînon explosif* (< <).

Pour Saussure, ces tendances syllabiques, explosive et implosive, sont des fonctions qui indiquent d'abord l'avancée en direction de la sonante, ensuite la régression vers le silence. Les phonèmes qui précèdent ou succèdent cette sonante exercent la fonction de consonnes, même si, en dehors de ce contexte syntagmatique, ils sont reconnus comme des voyelles. Dans le terme anglais « boy », par exemple, le « i » final joue le rôle de consonne : b[°]°i[°], étant donné que la sonante (point vocalique) est sans aucun doute le « ° ».

Ce qui est intéressant pour Zilberberg dans cette réflexion de Saussure, c'est l'ouverture qui monte et descend de manière alternative et la possibilité d'avoir des chaînons explosifs et implosifs qui reproduisent autant l'augmentation que la diminution, fournissant ainsi un modèle miniature utile pour penser la continuité phorique sur le plan du contenu. Celle-ci peut aussi être pensée comme une progression qui porte parfois sur la grandeur (l'extension), parfois sur la petitesse (la concentration). De plus, il va sans dire qu'il s'agit d'une corrélation « métaphorique », sachant que nous avons littéralement une transposition de phorie.

Dans l'article que nous avons mentionné plus haut, Zilberberg caractérise l'extension et la concentration comme deux « possibilités fonctionnelles » de résolution de la catégorie *expansion*⁴. Encore sans fondements pour incorporer l'intensité dans sa théorie tensive initiale, l'auteur s'appuyait alors sur les critères « extensifs » de Hjelmslev. En effet, pour le linguiste danois, les éléments intenses tout autant que les éléments extenses pouvaient être observés à partir de la dimension qu'aujourd'hui nous appelons « extensité ». Tout dépendait de la sphère d'influence syntagmatique de ces notions. Les éléments intenses exerçaient dans un texte déterminé des fonctions ponctuelles (comme les accents, sur le plan de l'expression, et les noms, sur le plan du contenu), alors que les éléments extenses avaient la capacité de caractériser l'énoncé ou même le texte dans son entier (comme les modulations, sur le plan de l'expression, et les verbes, sur le plan du contenu). Plus simplement, intense signifiait « local » et extense, « global ». Le sémioticien résume ainsi la pensée du linguiste : « une structure dite profonde est simplement plus extense qu'une autre⁵ ».

À l'époque où il a écrit cet article sur le rythme, l'auteur distinguait déjà le *tempo* comme catégorie présumée, responsable pour les altérations de temps et d'espace, mais il n'avait pas encore conçu l'intensité en soi comme dimension complexe, porteuse sans aucun doute du *tempo*, mais aussi de la notion de *tonicité*. C'est seulement petit à petit, dans ses études sur l'événement, que Zilberberg s'est rendu compte que l'irruption rapide et inespérée de certains contenus était presque toujours associée à son degré d'importance pour l'être humain. En d'autres termes, en plus de la vitesse, il fallait introduire le concept d'accent (ou d'emphase) dans l'évaluation subjective des événements.

2. Accent d'expression et accent de contenu

Dans la tradition de la glossématique, comme nous l'avons vu, l'accent est un prosodème intense qui s'oppose à la modulation du prosodème extense, les deux se situant sur le plan de l'expression du langage.

Mais l'accent jouissait déjà du prestige catégoriel dans le modèle syllabique, dans la mesure où la sonante, accentuée sur la première implosion (post-silence ou post-explosion), absorbe toujours la sonorité des phonèmes voisins en produisant son principal effet vocalique. Dans les termes de Saussure :

Les sons ont la fonction sonantique quand ils reçoivent l'*accent syllabique*. (...) il y a toujours une sonante dans chaque syllabe, de sorte que la syllabe dépend de la sonante et que la sonante dépend de la syllabe, sans que rien permette de briser sur un point quelconque ce cercle vicieux.⁶

Zilberberg trouve la description de ce même accent, cette fois sur le plan du contenu, en se référant aux textes d'Ernst Cassirer. Dans ses études sur la

4 Cl. Zilberberg, « Relativité du rythme », *art. cit.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 41.

6 F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, p. 238.

pensée mythique, Cassirer constate que, dans cet univers, la teneur de l'expérience expressive est mesurée en fonction de l'« accent évaluatif », attribué par la communauté et incorporé par l'individu, dans une espèce d'extraction du sacré au milieu de la diversité profane, omniprésente en ce monde :

L'intuition n'est pas étendue, mais concentrée ; elle est en quelque sorte ramenée en un seul point. C'est seulement dans cette concentration qu'est trouvé et mis en valeur ce moment sur lequel est posé l'accent de la « signification ». C'est pourquoi toute la lumière est ici comme rassemblée en un point, le point focal de la « signification », alors que tout ce qui se trouve en dehors de ces points focaux de la conception linguistique et mythique reste en quelque sorte invisible.⁷

Le sémioticien dépasse même cette idée quand il associe l'importante notion de présence en sémiotique à l'idée d'« expérience accentuée » dans la pensée mythique, en considérant que cette dernière ne se manifeste pas toujours dans un contexte religieux. Le trait principal de l'accent sacré est l'*intensité* qui fait du phénomène quelque chose d'unique et d'exceptionnel. Il s'agit d'un lieu dans la conscience où naît le sens de révélation, mais qui coexiste avec l'impression de mystère. Au fond, c'est cette ambivalence qui définit le sacré comme source d'énergie pour l'esprit de l'individu et pour sa communauté. L'accent de la signification, identifié par Cassirer dans ses études de la pensée mythique, possède donc des traits formels comparables à l'accent syllabique saussurien et, en ce sens, on peut penser que la sémiotique n'a pas encore épuisé les conséquences conceptuelles de cette proximité.

Dans le rythme microscopique de la syllabation, l'accent syllabique (ou point vocalique) est si expressif qu'il recouvre les sonorités antérieures et postérieures à son émission, lesquelles, d'ailleurs, tendent à disparaître en raison de la vitesse de l'articulation orale. Les chaînons implorifs (>>) et explosifs (<<) ne sont perçus comme gradation qu'au cours d'une analyse technique ou dans le cas de sa présentation au ralenti. En donnant l'exemple de la syllabation du mot « thermométrie », nous avons annoncé la présence du chaînon implorif dans la partie initiale « ε>r<m< », tout comme celle du chaînon explosif dans la partie finale « t<r<i> ». Nous avons une certaine difficulté à capter auditivement la sonorité dégressive du premier chaînon et celle progressive du second, mais l'accentuation des points vocaliques « ε> » et « i> » ne nous échappe pas. Ceci est vrai car, comme on l'a vu, les accents « volent toujours la vedette » dans les deux plans du langage, ce qui ne signifie pas la disparition pure et simple des processus croissants et décroissants qui les précèdent et leur succèdent, que ce soit au niveau de la linéarité syllabique ou de l'extension phorique du sens.

Or, le ralentissement du rythme syllabique et son adaptation aux caractéristiques du plan du contenu font partie de la prosodisation de la sémiotique. Nous avons ainsi, de manière égale, une trajectoire gradative, que ce soit en direction de l'accent ou de l'inaccent qui peut être plus ou moins perceptible, ceci étant dépendant de la vitesse imposée à ses phases intermédiaires. Zilberberg sug-

7 E. Cassirer, *Langage et mythe*, Paris, Minuit, 1973, p. 113.

gère, alors, que soient créées les « syllabes tensives »⁸ — unités d’implosion et d’explosion — dont la combinaison pourrait définir les étapes graduelles d’augmentation et de diminution des valeurs intensives et extensives. Ce sont elles, le *plus* et le *moins*, qui seront rebaptisées ultérieurement du nom d’incrément⁹.

3. Les incréments comme mesure

De la même façon que l’explosion se passe, dans la pensée syllabique de Saussure, après avoir complété la fermeture sonore propre à la frontière syllabique ou après le silence qui précède une émission vocale, dans le dosage tensif des contenus, la notion de *relèvement* vient aussi tout de suite après celle d’*exténuation* (ou *extinction*) d’un certain type de signifié. Une telle formulation présuppose que nous attribuons à *l’exténuation* le chiffre *que de moins* et que, juste après, nous lui retirons un peu de *moins*. Nous aurons alors comme résultat le *moins de moins*, formule du *relèvement*.

Nous pouvons penser, à titre d’exemple, à une nation dont l’économie se trouve dévastée. Dans le cas où il y aurait des signes, même minimes, d’une reprise, on pourrait, avec de la bonne volonté, reconnaître qu’il y aura eu, non pas à proprement parler une croissance, mais une légère oscillation ascendante dans un domaine encore considéré comme négatif. Un tel domaine est défini par la combinaison *moins de moins* et, théoriquement, peut comprendre deux ou plusieurs partitions. Zilberberg lui-même a suggéré que cette étape de *relèvement* puisse contenir le « retrait d’au moins un moins », quelque chose comme une *reprise*, et, à sa suite, le « retrait de plus d’un moins », une espèce de *progression*, mais à l’intérieur de la même étape. Dans le cas d’une évolution équilibrée du projet économique de ce pays imaginaire, à partir d’un certain point fixé par des spécialistes, la croissance peut acquérir une consistance positive par additions de *plus*. Nous entrons, dès lors, dans le domaine positif du *plus de plus*, déjà avec la valeur de *redoublement*. Ici nous trouvons encore une autre possibilité de partition en deux phases, chacune accompagnée de sa définition : *amplification* (« ajout d’au moins un plus ») et *saturation* (« ajout de plus d’un plus »). Le fait que ces suggestions soient arbitraires n’invalide pas la pertinence de ses lieux conceptuels.

Pourquoi ce format d’évolution phorique, sur le plan du contenu, s’inspire-t-il de la maquette syllabique ? Même si son appréhension est difficile dans le déroulement rapide de nos discours oraux, les gradations d’ouverture vocale, qui précèdent souvent le point vocalique, peuvent être identifiées par une explication analytique, semblable à celle que nous avons faite avec les incréments *plus* et *moins*. De fait, en observant les exposants d’ouverture et de fermeture du vocable « artilleur », par exemple, nous trouvons l’arrangement suivant :

a>r`t`i`j<œ`r`

8 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006, p. 212.

9 Cl. Zilberberg, *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012, p. 51.

Le chaînon implosif de la première syllabe (ar-) accuse la fermeture gradative de la sonorité (>>) jusqu'à sa totale *exténuation* dans l'occlusive « t ». Cette dernière, pour sa part, annonce une séquence d'ouverture vocalique en trois étapes (<<<) qui culmine à la sonante « œ », principal accent syllabique de ce groupe de phonèmes. La grande vitesse avec laquelle tout ceci est prononcé par le sujet parlant ne permet pas la captation consciente de ces étapes intermédiaires, mais nous pouvons les reconnaître si nous ralentissons leur évolution de manière didactique pour que les correspondances soient révélées. La suspension sonore du « t », dans le plan de l'expression, équivaut à *que des moins (exténuation)* dans le plan du contenu, commenté plus haut. Il peut arriver, cependant, que cette même occlusive qui interrompt la sonorité apporte déjà le signe de son *relèvement* suivant (<). Et rapidement, le renforcement du « i » et du « j » arrive, les deux préparant l'ouverture maximum en « œ ». Dans un rapprochement possible entre expression et contenu, « t[˘] » et « i[˘] » peuvent correspondre, respectivement, à la *reprise* et à la *progression*, dans le champ du moins de moins, alors que les phonèmes « j[˘] » et « œ[>] » peuvent parfaire les étapes déjà citées d'*amplification* et *saturation*, dans le champ *plus de plus*. Si, d'un côté, le « œ[>] », dans la condition de point vocalique ou de sommet d'ouverture est toujours la négation totale de l'occlusion consonantique, d'un autre côté, comme l'indique son exposant (>), c'est le début d'une nouvelle implosion dont la fermeture d'ailleurs est déjà prévue dans l'idée de *saturation* suggérée dans le plan du contenu¹⁰. Confirmant la propension isomorphique des deux plans, la franche ouverture du « œ » dans l'évolution syllabique apporte toujours une espèce d'excédent sonore qui demande une atténuation immédiate pour la bonne continuité du flux linguistique oral. En effet, dans ce cas, un nouveau chaînon implosif se forme (œ^{>r}) et mène au déclin rapide de l'ouverture du son.

Reprenons maintenant le même exemple mais en inversant sa direction : une nation qui vit sa plénitude économique. Résultat d'une croissance solide et progressive, une telle plénitude ne saurait continuer à prospérer au moins pour deux raisons. D'un point de vue théorique, il n'est pas possible de dépasser la *plénitude*, point maximum de l'accentuation défini comme *que des plus* ; du point de vue pragmatique, nous pouvons supposer qu'un État avec ces traits d'ascendance souffre de pressions constantes d'autres pays développés, mais qui se trouvent dans des conditions momentanément moins favorables. Supposons encore qu'étant à la recherche d'un certain équilibre économique face aux partenaires commerciaux, les dirigeants se voient obligés d'atténuer le rythme de croissance de la superpuissance, lui enlevant un peu de ce *plus*, sans pour autant menacer son leadership. Cette *atténuation* a pour chiffre la combinatoire *moins de plus*, indiquant une légère descente en relation à l'accent

10 Zilberberg fait un rapprochement inattendu entre « point vocalique », sommet de l'accent syllabique sur le plan de l'expression, et « point libertaire » sur le plan du contenu. Les deux se libèrent d'un certain « arrêt » qui leur a été imposé : de l'occlusion dans le premier cas et de l'obstruction dysphorique dans le second. « Mais ce point libertaire, puisqu'il est terminal, est également un point initial et le sujet s'éprouve comme *libre de...* » (Cl. Zilberberg, « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, 1992, p. 68). Il ne reste qu'à dire que la tendance du point vocalique / libertaire est de se fermer de nouveau.

évaluatif antérieur (associé autant à la *plénitude* qu'à une certaine *saturation*), mais à l'intérieur d'une zone du positif. Nous pouvons encore, selon le degré de ralentissement engagé dans l'analyse, obtenir de nouvelles partitions dans ce même domaine. Zilberberg suggère deux concepts pour caractériser cette phase initiale d'atténuation : *modération* (« retrait d'au moins un plus ») et *diminution* (« retrait de plus d'un plus »).

Si, pour un motif quelconque, ce même pays perd son pouvoir hégémonique et entre dans une décadence progressive, nous entrerons alors dans un domaine négatif dont la dégressivité peut être représentée par la combinatoire *plus de moins*, chiffre de l'*amenuisement*. Pour échelonner cette étape en deux phases, Zilberberg propose cette fois-ci des additions de *moins* : « ajout d'au moins un moins » (*réduction*) et « ajout de plus d'un moins » (*exténuation*)¹¹. Dans ce dernier cas, on retrouve la vacuité chiffrée comme *que des moins*, point culminant de l'*amenuisement* et de l'inaccent, mais qui indique un *relèvement* possible, voire probable, selon les termes commentés plus haut.

4. Ralentissement des étapes accentuelles

Ces étapes décadentes sont également inscrites dans les chaînons implosifs de la syllabation, à condition d'être observés sous la loupe du ralentissement. Prenons comme exemple le mot « aorte », avec ses exposants de fermeture :

a>ɔ>r>t>

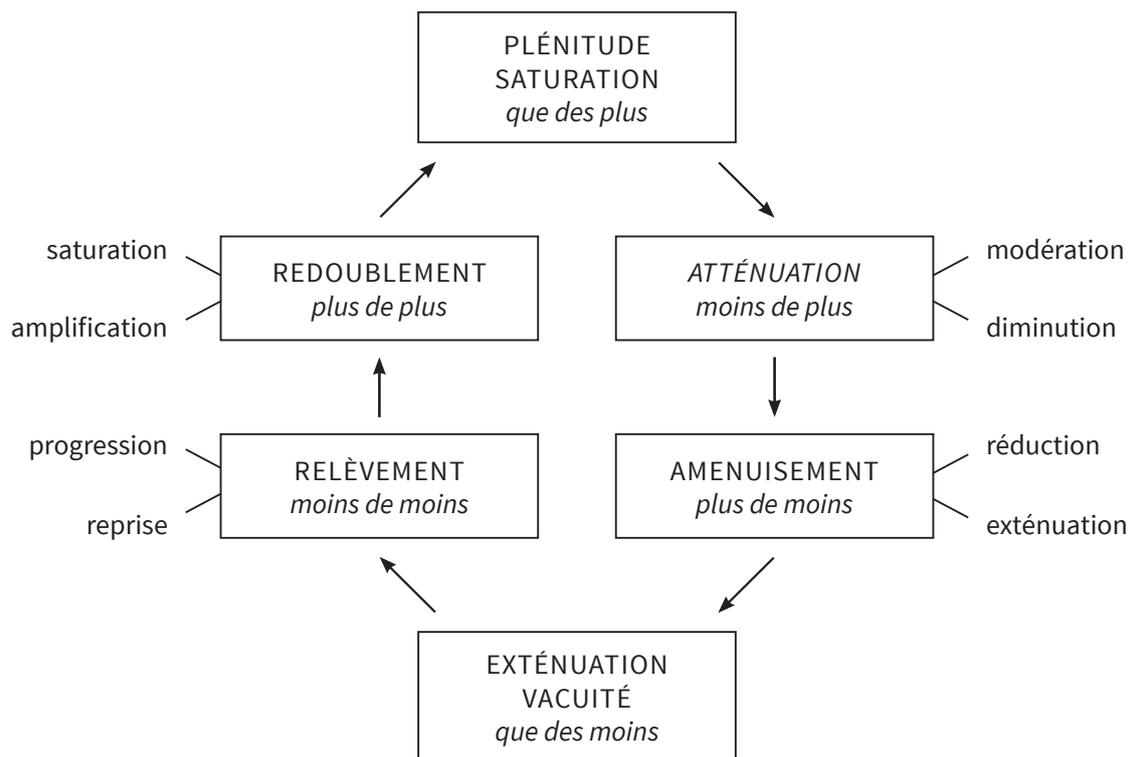
La plénitude sonore du « a » initial est tout autant point d'arrivée au sommet de l'accent syllabique (dans le cas de ce mot isolé, les étapes d'élévation ont été omises, mais restent présumées) que point de départ pour l'inévitable descente qui garantit la continuité. Ceci dit, si nous faisons interagir cette implosion avec les étapes prévues sur le plan du contenu, nous pouvons associer le « a> » à la notion de *modération* ; le « ɔ> », à la *diminution* ; le « r> », à la *réduction* et, finalement, le « t », le point culminant de l'inaccent, à l'*exténuation* (*que des moins*). Ce long chaînon implusif (> > > >) indique qu'il n'y aura pas de continuité sonore, ce qui correspondra, dans notre schéma accentuel qui se trouve un peu plus bas, à la *vacuité*.

Nous sommes habitués, dans le plan de l'expression, à l'accent synthétique, celui qui s'oppose à l'atonie des sons autour et même à la tonicité mitigée d'éventuels foyers sonores concurrents. L'« accent de signification », de Cassirer, entraîne une conception synthétique semblable dans le plan du contenu : l'élément sacré se superpose à la routine des faits et signes mondains au point de pratiquement les rendre invisibles. Selon ce qu'on a vu jusqu'à présent, le temps est venu de proposer un modèle analytique d'accent, suffisamment ralenti pour que nous puissions entrevoir ses étapes de tonification et d'atonisation.

¹¹ Ces formulations qui impliquent « ajouts » et « retraits » de *plus* et de *moins* se trouvent dans Cl. Zilberberg, *La structure tensive...*, op. cit., p. 53.

La syllabation ralentie nous a permis d'observer que, souvent, l'emphase de l'accent syllabique est précédée par des chaînons explosifs qui promeuvent une ouverture graduelle de la bouche et que le cœur de cet accent, le point vocalique, annonce déjà une implosion, brusque ou progressive, qui mène à l'*exténuation* de la sonorité. Il s'agit d'un rythme régulier qui implique des ascendances et descendances sonores, mais ses points d'inflexion ne sont pas toujours prévisibles. L'accent maximum peut avoir une incidence autant sur le « a », la voyelle plus ouverte, que sur les autres voyelles, semi-voyelles et même sur les consonnes à fonction vocalique. De la même façon, l'inaccent syllabique ne dépend pas des sons occlusifs ou du silence final. Ils peuvent surgir avec des sons nasaux, liquides ou autres consonnes, selon leur contexte phonique.

On observe le même phénomène sur le plan du contenu. Le tableau cyclique ci-après, où nous utilisons le lexique arbitraire suggéré par Zilberberg, traduit aussi de manière analytique les étapes, explicites ou camouflées mais toujours prévues, qui composent l'impact accentuel ou, au contraire, la dispersion tensive en direction de l'inaccent :



Accent analytique

Quelques éclaircissements. L'accent advient dans l'intervalle entre le *redoublement* et le complexe de *plénitude / saturation*, et l'inaccent, entre l'*amenuisement* et le complexe *vacuité / exténuation*. *Plénitude* et *vacuité* sont des dénominations adéquates quand elles se configurent comme points d'arrivée. Dans l'univers narratologique, par exemple, c'est le cas du sujet qui acquiert pleinement son objet (*plénitude*) ou, au contraire, perd définitivement les conditions de l'obtenir

(*vacuité*). Les concepts de *saturation* et d'*exténuation*, pour leur part, aident à penser le caractère cyclique du modèle. La *saturation* n'en demeure pas moins l'hyperbolisation récursive du *redoublement* (de plus en plus de plus), tout comme l'*exténuation* représente un *amenuisement* à l'extrême (de plus en plus de moins). Dans la condition d'excès du *redoublement*, la *saturation* s'ouvre (<) pour le *que des plus*, le degré maximum de l'accentuation, qui ne permet qu'une continuité décadente, c'est-à-dire passant nécessairement par le processus d'*atténuation*. De là vient son signe implusif (>). De même avec l'*exténuation*. Quand elle se trouve au degré maximal de l'*amenuisement*, elle a tendance à se refermer (>) vers le *que des moins*. Si elle est déjà au fond de la descente, mais dans un contexte de continuité, son unique direction possible est celle du *relèvement* (*moins de moins*). D'où son signe explosif (<).

Ce schéma de l'accent, présenté sous forme analytique, offre un rendement particulier pour la sémiotique tensive. Sa dynamique ascendante et décadente a pour dispositifs essentiels les incréments *plus* et *moins*, dont les combinatoires, comme nous l'avons vu, produisent soit l'augmentation soit la diminution des valeurs, et, de cette manière, fournissent les mesures pour nos appréciations quotidiennes. En outre, en atteignant ses points extrêmes, vers le plus ou le moins, cet accent met en évidence la cyclicité éventuelle du modèle, comme si ces points caractérisaient le destin naturel des excès : le degré maximum a tendance à décliner tout comme le degré minimal tend vers la croissance.

5. Relations implicatives et concessives

La mécanique générale de ce schéma tensif est déjà représentée, sur le plan de l'expression, par sa maquette syllabique, non seulement en fonction de son aspect cyclique mais aussi en raison des variables qui fréquemment transgressent l'évolution pas à pas telle qu'indiquée par les flèches. L'ouverture syllabique maximale qui déclenche le chaînon implusif du mot « aorte » est un exemple de suppression du chaînon explosif antérieur qui pourrait garantir une augmentation graduelle de la sonorité jusqu'à arriver à l'hypersonante « a ». La *saturation* de l'accent syllabique comme point de départ n'admet qu'une seule direction de continuité : la décadence (ou implosion), commentée précédemment.

La relation de ce point vocalique initial avec son inévitable déclin sonore ultérieur correspond, sur le plan du contenu, à notre expérience face aux événements inattendus. Ceux-ci donnent à penser qu'il y a eu ellipse des étapes antérieures et que, par conséquent, tout commence déjà à l'apogée de l'effet causé par les événements — quelque chose comme un « point vocalique » de la signification. L'impact des événements a tendance également à décroître dans les relations expansives ; celles-ci en général prennent la forme de réflexions et de discours motivés par l'intention de comprendre cet impact. L'extension de la formulation conceptuelle se superpose alors à l'intensité propre au niveau émotif. C'est la phase de l'*atténuation*, chargée de modérer les excès de sensibilité (*moins de plus*), mais toujours dans une zone positive, où les traits surprenants de l'impact sont préservés. La résolution ne se transforme graduellement en dissolution qu'au

moment où elle passe par la zone négative de l'*amenuisement* (*plus de moins*) et s'oriente définitivement dans le sens de la *vacuité*.

Rappelons qu'en suivant les flèches de notre schéma, nous développons une logique implicative où les hausses et les diminutions graduelles confirment notre attente relativement à l'évolution « naturelle » du sens. Il s'agit de ce que Hjelmslev a défini en linguistique comme la « fonction si-alors¹² » (relation de cause à effet déjà reconnue dans les descriptions propositionnelles de divers philosophes et logiciens). Dans le prolongement des exemples précédents, si notre pays fictif est parvenu à *relever* son niveau économique, il est alors possible, voire probable, qu'il réussisse maintenant à *redoubler* son pari pour un développement plus solide. Le résultat peut être la permanence d'un état de *plénitude*, mais peut aussi présenter un certain degré de *saturation* économique, comme nous l'avons noté plus haut. Si c'est le cas, alors l'*atténuation* de la culmination supposée sera bien accueillie. Et ainsi de suite. La logique implicative qui mène d'une étape à la suivante produit l'impression cyclique transmise par le schéma vu comme un tout.

Mais ceci n'est que le modèle de base régi par ce que Zilberberg appelait le *parvenir*. Dans la dynamique pas toujours contrôlable de notre quotidien, ce caractère cyclique se perd souvent et nous pouvons trouver des « irrégularités » évolutives marquées par des sauts d'étapes ou des récursivités. Selon les oscillations de tempo et de tonicité, il est fréquent de passer directement d'un stade d'*exténuation* à un stade de *redoublement*, voire de *saturation*, ce qui indique une élévation accélérée de l'accent. Nous formulons ce saut d'étapes quand nous disons, par exemple, que telle personne, « sortie de rien, contrôle déjà tout le monde ». La croissance du pouvoir, dans ce cas, est accompagnée de surprise — elle *survient* — et produit l'impact d'un événement extraordinaire. Il n'est pas difficile de supposer, au moment de ce saut, une articulation concessive. Quelque chose comme « bien que rien ne le laisse présager, telle personne a soudain pris la direction ». Et une articulation semblable devient encore plus aiguë dans le cas où il y a récursivité, c'est-à-dire redoublement du *redoublement*, possibilité toujours ouverte dans notre schéma analytique.

Atteindre le sommet accentuel subitement sur le plan du contenu équivaut à l'exclamation sur le plan de l'expression¹³. Dans les deux cas, il y a abandon d'une échelle proportionnelle et graduelle d'augmentation de l'intensité. Dans le schéma syllabique, ce passage est prévu dans toutes les ouvertures croissantes sans la médiation de chaînons explosifs : « p<a> ». Il est évident que dans ce cas, l'élévation est purement technique et sans aucun impact expressif. Mais, selon Saussure, c'est seulement sur ce plan de la combinaison syntagmatique des phonèmes que nous pouvons concevoir la centralité des sonantes¹⁴ ou, selon nous, la centralité des accents (syllabiques). Parce qu'elle exige une adéquation de prononciation liée au contexte sonore dans lequel elle s'insère, la concaténa-

12 L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, p. 117.

13 Cl. Zilberberg, *Éléments...*, *op. cit.*, p. 149.

14 F. de Saussure, *Cours...*, *op. cit.*, p. 79.

tion syllabique donne origine à un « événement » non prévu dans la description phonologique individuelle des unités sonores (pour l'auteur, les « espèces »), normalement liée à la position des organes buccaux. Ceci génère ce que Saussure appelle discordance entre « effet recherché » et « effet produit » : « (...) la liberté de lier des espèces phonologiques est limitée par la possibilité de lier les mouvements articulatoires »¹⁵. L'effet « recherché » correspond au son phonétique indépendant, défini par des articulations organiques. L'effet « produit » est le son « de fait », découlant du conditionnement réciproque des phonèmes alignés dans le discours.

Ce que Saussure appelle discordance entre les deux effets de la chaîne syllabique, Zilberberg le traduit comme inégalité entre « état » et « événement », dans le cas d'une possible « chaîne existentielle »¹⁶, proposée pour le plan du contenu. Si le concept d'événement se justifie facilement dans la mesure où la combinaison des phonèmes fournit des équations sonores non prévues par la description des phonèmes isolés, la même chose n'est pas vraie pour l'idée d'état¹⁷. Il aurait mieux valu, à notre avis, que l'auteur ait examiné, dans la chaîne existentielle, d'un côté les expériences qui supposent une « attente » (effet recherché) et, de l'autre, celles qui ont été déduites comme constituant un « événement » (effet réellement produit). En tout cas, le fait principal de cette corrélation entre chaîne syllabique et chaîne existentielle se trouve dans la manière de traiter leurs inégalités internes respectives. Tout comme la première a besoin d'ajuster l'effet recherché à l'effet produit, d'où résultent des gradations d'ouverture (chaînes explosifs et implosifs) en interaction avec des sauts brusques, la chaîne existentielle favorise aussi un ajustement entre les attentes implicatives et les événements concessifs ou, en termes métaphoriques, entre les hauts et les bas de nos expériences de vie¹⁸. La sensibilité humaine est suffisamment entraînée pour évaluer cette dernière chaîne au moyen des « syllabes tensives » exposées dans le schéma ci-dessus.

6. Attente cyclique et attente de l'inattendu

Nous verrons plus loin que tout ce qui entre dans l'espace tensif du sens est évalué, c'est-à-dire soumis au calcul cognitif et affectif du *plus* et du *moins* auquel nous avons fait référence. Une fois de plus, Zilberberg s'appuie sur les rationalités implicative et concessive pour mobiliser les termes que nous appelons accent analytique.

En ce qui concerne l'approche implicative, les formulations « plus... plus » et « moins... moins » établissent une proportion homogène, que ce soit dans

¹⁵ *Ibid.*, pp. 78-79.

¹⁶ Cl. Zilberberg, « De la nouveauté », texte inédit, 2002, p. 41.

¹⁷ Tout porte à croire que le sémioticien voulait profiter d'une distinction — peu approfondie, soit dit en passant — du linguiste genevois jusque-là conservée dans un manuscrit assez elliptique, mais qui sera finalement publié en France à la même date que celle de la rédaction du texte « De la nouveauté », officiellement encore inédit aujourd'hui.

¹⁸ Cl. Zilberberg, « De la nouveauté »..., *op. cit.*, p. 41.

l'ascendance ou dans la décadence, de sorte que nous aurons toujours une implication entre les énoncés. En disant, par exemple, « plus je me dédie à ce travail, plus j'ai envie de l'accomplir », le second *plus* répond à l'avance du premier en maintenant « exactement » la même mesure. Si nous remplaçons les *plus* par des *moins*, la relation implicative subsiste, mais en direction décadente. Faisant usage d'une arithmétique subjective, Zilberberg dirait qu'il s'agit d'une simple addition dans le premier cas et d'une soustraction dans le second.

L'approche concessive permet, elle, les formulations « plus... moins » et « moins... plus », dont le brusque changement de direction favorise des jonctions inattendues entre des éléments qui suivent des chemins divergents : « plus je me dédie à ce travail, moins j'ai envie de l'accomplir ». Le fait de poser le premier *plus* provoque un effet contraire, à savoir quelque chose comme : « Bien que mon engagement dans ce travail augmente, mon désir de l'accomplir diminue ». Si les connections implicatives satisfont notre attente, les concessives imposent comme un fait concret ce qui paraissait invraisemblable. Dans ce jeu à base arithmétique, lorsqu'on saute du *plus* au *moins*, Zilberberg considère qu'on a un cas de division : de même, en inversant l'équation et en allant donc du *moins* au *plus*, on peut parler de multiplication¹⁹.

Il est très fréquent que ces exercices mentaux, implicatifs et concessifs, confirmant ou surprenant les attentes d'augmentation ou de diminution, interviennent non seulement dans les manifestations quotidiennes mais aussi, tout spécialement, dans les moments cruciaux des grands récits littéraires. Dans l'épilogue de *La passion selon G.H.*, livre poignant de Clarice Lispector, le narrateur s'expose à une sorte de vertige de montées et de descentes, se déployant en additions et multiplications inattendues :

Je renonce, et moins je suis, plus je vis, plus je perds mon nom, plus on m'appelle, (...) je renonce et plus j'ignore le mot de passe, plus j'accomplis le secret — moins je sais, plus la douceur de l'abîme est ma destinée. Et alors j'adore.²⁰

Ces mesures d'évaluation plongent les réponses sensibles de l'énonciateur dans une toile de contrastes dont les soudaines oscillations d'intensité — vers le moins ou vers le plus — définissent sa nouvelle place dans le monde et son attirance pour cet apparent décalage interne.

Par conséquent, comme nous l'avons suggéré, le schéma de l'accent analytique n'est cyclique qu'en tant que modèle de base utilisable pour les analyses concrètes et, il est vrai, dans le cas des progressions exclusivement implicatives. La pensée concessive subvertit souvent cette prévisibilité avec tous ses rebondissements, directions inversées et récursivités. En d'autres termes, le rythme qui vient des syllabes saussuriennes obéit à une règle de base sur les deux plans du langage : ouvertures, croissante et décroissante (connues comme chaînons,

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ C. Lispector, *La passion selon G. H.*, traduit du portugais par Claude Farny, Paris, Éditions des femmes, 1978, p. 227.

explosif et implosif), sur le plan de l'expression ; augmentations, ascendante et décadente (représentées par les combinatoires de *plus* et de *moins*), sur le plan du contenu. Et ce même rythme préfigure aussi, selon le tempo et la tonicité en jeu, des événements ou, si on préfère, des changements soudains de direction, avec suppression possible des étapes intermédiaires et exacerbation des limites d'accent et d'inaccent. La grammaire implicite, comme toujours, donne une base pour l'appréhension des événements insolites :

C'est à partir de la dimension esthétique du goût déjà intégré qu'elle [la conception baudelairienne de l'originalité] propose un nouveau dérèglement, c'est par-delà des attentes attendues qu'elle réclame l'investissement de l'inattendu.²¹

7. Narrativité, événement et opinions

L'accent exposé de forme analytique nous aide à comprendre aussi bien les bases de la sémiotique narrative que les principes de la sémiotique de l'événement. Le projet de « liquidation du manque » développé par le sujet narratif est toujours un cas d'ascension accentuel. Face à la disjonction d'avec ses valeurs existentielles et modales, il ne reste qu'à l'actant de *relever* quelques liens et spécialement sa compétence pour dépasser son état initial de manque. Son progrès est mesuré par l'augmentation de ces conditions modales et matérielles : *relèvement* et *redoublement*. D'un autre côté, l'impact de l'événement inattendu dans l'univers intime du sujet découle toujours d'une appréhension immédiate du point culminant de l'accent. Comme ses étapes antérieures sont omises, on n'arrive pas à l'accent, mais on part de lui. Son surgissement est si rapide qu'aucune marge de préparation n'est offerte. Le sujet se met à élaborer mentalement ou discursivement les raisons de sa surprise, ce qui, en général, permet l'*atténuation* de l'impact initial et même l'*amenuisement* de ses effets bénéfiques ou nuisibles. Enfin, si l'approche narrative valorise l'augmentation accentuelle (ou ascendance), la sémiotique de l'événement souligne son parcours de diminution (ou décadence).

Le plus important, cependant, c'est que ce critère accentuel, fondé sur la combinatoire des incréments (*plus* ou *moins*), aide à comprendre ce qu'on appelle l'entrée d'une grandeur dans le champ tensif. Ce qui importe n'est pas sa nature physique (ou « dénotative ») mais principalement son évaluation par un sujet inséré dans sa communauté, étant donné que toute appréciation subjective révèle une complicité sociale et culturelle. Prenons quelques exemples.

La vue d'un arc-en-ciel blanc (sans bandes colorées), qui aurait attiré l'attention de Goethe lors d'une visite à sa terre natale, aurait pu tout simplement le sortir de l'ennui typique des itinéraires trop connus. Nous imaginons, dans ce cas, que l'écrivain devait être absorbé dans ses pensées et que le phénomène météorologique lui a fait *rétablir* le contact avec le monde extérieur, mais pas beaucoup plus que ça. Si son intérêt pour le paysage local était faible ou même inexistant (*que des moins*), à ce moment-là, devant l'arc-en-ciel blanc, l'écrivain

²¹ A.J. Greimas, *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, p. 96.

peut avoir eu la sensation que quelque chose d'un peu moins inintéressant avait surgi sur son chemin (*moins de moins*). Mais le récit de Henri Lichtenberger, selon Haroldo de Campos, est bien différent : en voyant le phénomène, « le poète-naturaliste se sentit rajeunir, l'interprétant comme le présage d'une "nouvelle puberté" »²². La vue de l'arc-en-ciel blanc prend ici une allure d'épiphany, ce qui affecte significativement son entrée dans l'espace tensif. On peut dire que, dans cette dernière description de l'épisode, l'accent atteint son apogée : à la fois extrême vitesse de l'irruption d'un phénomène atmosphérique rare et surprenant, et haute tonicité parce que son irruption annonce un événement de grande importance pour l'observateur. La positivité inscrite dans le *redoublement* du phénomène à l'intérieur du sujet (*plus de plus*) peut atteindre la *plénitude* (*que des plus*), et, à la limite, déclencher des discours explicatifs d'*atténuation* de l'impact. Un même événement tend donc à être différemment dimensionné et évalué selon les critères affectifs déclenchés par son entrée dans l'espace tensif.

Il est certain que nous pouvons facilement reconnaître ces étapes de l'accent dans nos réflexions ordinaires à propos des événements quotidiens. Par exemple, un film que nous voyons fait l'objet d'une évaluation, par notre appréhension sensible, qui le situe en relation au point culminant de l'accent ou de l'inaccent. Il y a différentes façons de l'exprimer. La sensation de *que des plus* peut être traduite par un simple « Excellent ! », « Génial ! » ou « Irréprochable ». Il arrive souvent que cet état de perfection soit relativisé et que, de la sorte, l'*atténuation* (*moins de plus*) soit déclenchée : « Les images du film sont merveilleuses, mais les dialogues ne sont pas du même niveau ». Se trouvant déjà dans un domaine négatif, un autre spectateur peut dire que la production cinématographique « abuse de clichés ennuyeux » (*plus de moins*) ou même que « le film ne vaut pas le prix du billet » (*que des moins*). En disant que « le film n'est pas si mauvais » (*moins de moins*), nous donnons l'impulsion au mouvement croissant du modèle accentuel. Si nous allons plus loin et disons que « le film est très bon », nous serons alors dans de *redoublement* (*plus de plus*) de notre appréciation positive. Et ainsi de suite.

Nous avons donné des exemples de passages implicatifs entre les étapes d'atonisation et de tonification, mais, comme on l'a vu, ce rythme comprend aussi des mouvements concessifs qui contestent sa cyclicité : « Ce film est très bien fait, mais il ne m'a rien apporté ». En ce cas, il y a un « bien que » implicite qui permet le saut de l'accent à l'inaccent (« Bien que ce film soit bien fait, il ne m'apporte rien »). Ou encore : « Ce film est meilleur que le meilleur film que j'ai vu jusqu'à présent ». Le *redoublement* du *redoublement* est un cas de récursivité qui présuppose également une concession : « Bien que j'aie déjà un film préféré, celui-ci l'a surpassé ».

22 H. de Campos, *O Arco-íris Branco*, São Paulo, Imago, 1997, p. 15.

8. L'importance de l'appréciation dans l'analyse tensive

Bien que cela puisse paraître étonnant, l'adoption de l'accent analytique qui caractérise notre schéma suit, même si ce n'est que de manière indirecte, certaines propositions avancées par des linguistes de l'envergure de Louis Hjelmslev et des philosophes actuels comme Antonio Cicero.

Au milieu du siècle dernier, quand il tentait encore de définir le champ de la substance du contenu, Hjelmslev remarquait le caractère « appréciatif » (et non pas physique, ni descriptif) de la substance analysée par les linguistes et les sémioticiens qui, à ce moment-là, commençaient à peine à construire leurs sciences respectives :

Il paraît donc que le premier devoir du linguiste, ou, plus généralement, du sémioticien qui voudrait entreprendre une description de la substance du contenu consisterait à décrire ce que nous avons appelé le niveau de l'appréciation collective, en suivant le corps de doctrine et d'opinion adopté dans les traditions et les usages de la société envisagée.²³

Hjelmslev avait donc déjà prévu d'une certaine façon les relations entre « chaîne syllabique » saussurienne (sur le plan de l'expression) et « chaîne existentielle » zilberberguienne (sur le plan du contenu) selon les termes que nous venons de décrire. A ses yeux, au-delà de la description physiologique et acoustique pratiquée à son époque par la phonologie, la substance phonique méritait aussi une description auditive guidée par la perception — l'« effet produit », selon les termes de Saussure — et qu'elle correspondrait à la description appréciative (ou d'évaluation) dans le champ sémantique. L'objectif de Hjelmslev était de distinguer les visions du monde exprimées par les langues naturelles dans les différentes cultures, mais ses arguments pour la sélection du contenu pertinent dans ces études sont les mêmes que ceux que nous utilisons aujourd'hui pour évaluer l'introduction d'une grandeur dans l'espace tensif. Il considérait qu'il ne valait pas la peine de décrire physiquement les contenus (par exemple de « cheval », « chien », « montagne », etc.) si nous ne complétons pas par l'analyse de la « perception » ou de l'« évaluation » (« grand », « petit », « bon », « mauvais », etc.):

Ce n'est pas par la description physique des choses signifiées que l'on arriverait à caractériser utilement l'usage sémantique adopté dans une communauté linguistique et appartenant à la langue qu'on veut décrire ; c'est tout au contraire par les évaluations adoptées par cette communauté, les appréciations collectives, l'opinion sociale.²⁴

Il ajoute que ce sont les appréciations, toujours fondées sur les opinions collectives, qui nous permettent de comprendre les « métaphores » avec la même facilité que dans l'appréhension du « sens propre » des expressions de la langue naturelle. Les appréciations sur la grandeur sont beaucoup plus universelles à

23 L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p. 61.

24 *Ibid.*, p. 60.

l'intérieur de la culture que la grandeur en soi, qui, d'ailleurs, signifie bien peu si elle n'est pas d'une manière ou d'une autre dimensionnée par les paramètres affectifs et intensifs — spécialement par le tempo et par la tonicité. Notre schéma accentuel fournit un modèle général pour cette approche.

Antonio Cicero, pour sa part, lors de plusieurs entrevues données jusqu'en 2014, tisse des considérations sur le processus artistique de création comme quelque chose qui se matérialise en jugements constants :

On est toujours en train de juger, ça ne sert à rien de dire que c'est faux, c'est impossible pour un artiste de ne pas juger si une chose est bien ou pas, car il ne fait que ce qu'il fait parce qu'il juge : « telle phrase est meilleure que telle autre »... Le processus créatif est constamment un jugement de valeur. Je ne crois pas que ce soit possible de mettre entre parenthèses la valeur d'une œuvre. Le processus créatif est un jugement de valeur du début à la fin. L'artiste, quand il travaille, juge tout le temps ; il se base sur des modèles qu'il juge bons et jette ceux qu'il juge mauvais. Et ces jugements ne prétendent pas être purement personnels. Car quand la personne pose un jugement esthétique, elle veut que son jugement soit accepté par les autres²⁵.

Bien qu'elle vise spécifiquement le champ esthétique, la réflexion de Cicero a selon nous une portée bien plus ample. Tout ce qui a du sens fait l'objet d'un jugement et entre dans l'espace sémiotique en portant déjà un coefficient tensif ou, si on préfère, un degré déterminé d'accentuation. Tout ce qui a du sens a une direction, ascendante ou décadente, que l'analyste doit fixer. Tout ce qui a du sens suit un rythme, implicatif ou concessif, qui offre la possibilité de combiner la routine avec les événements imprévisibles.

Or, chose admirable, d'une certaine manière, ce rythme était déjà inscrit dans la maquette syllabique de Saussure !

Références bibliographiques

- Campos, Haroldo de, *O Arco-íris Branco*, São Paulo, Imago, 1997.
- Cassirer, Ernst, *Langage et mythe. A propos des noms de dieux*, Paris, Minuit, 1973.
- Cicero, Antonio, *Encontros : Antonio Cicero*, Arthur Nogueira éd., Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.
- Greimas, Algirdas J., *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
- *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971.
- Lispector, Clarice, *La passion selon G. H.*, Paris, Éditions des femmes, 1978.
- Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975.
- *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. 1, 1973.
- Zilberberg, Claude, « Relativité du rythme », *Protée*, 18, 1, 1990.
- « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, 1992.
- « De la nouveauté », texte inédit, 2002.
- *Elementos de Semiótica Tensiva*, trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas, Cotia, Ateliê Editorial, 2011.
- *La structure tensiva*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012.

25 A. Cicero, *Encontros : Antonio Cicero*, Arthur Nogueira éd., Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013, p. 120.

Résumé : Cet article examine la théorie syllabique de Ferdinand de Saussure comme une sorte de « maquette » qui, construite sur le plan de l'expression, permet de réfléchir sur le rôle de l'accent sur le plan du contenu du langage. Pour ce faire, on conçoit un accent ralenti, composé de plusieurs paliers d'augmentation et de diminution de tonicité, qui expriment en quelque sorte le rythme régulier — sujet à des accidents paradoxaux — du sens humain. C'est donc un accent analytique, puisqu'il peut être subdivisé et examiné dans chacune de ces étapes graduelles qui servent de référence à notre appréciation incessante des phénomènes quotidiens. Ce travail est fondé sur des principes formulés par la sémiotique tensive actuelle.

Resumo : Este artigo examina a teoria silábica de Ferdinand de Saussure como uma espécie de modelo que, construído no plano da expressão, permite refletir sobre o papel do acento no plano do conteúdo da linguagem. Por este fazer, concebe-se um acento lento, composto de vários níveis de aumento e de diminuição da tonicidade, que exprimem de alguma maneira o ritmo regular — sujeito a acidentes paradoxais — do sentido humano. Trata-se, portanto, de um acento analítico, pois pode ser subdividido e examinado em cada uma dessas etapas graduais que servem de referência para nossa incessante apreciação dos fenômenos cotidianos. Este trabalho é baseado em princípios formulados pela semiótica tensiva atual.

Mots clefs : accent, appréciation, incrément, sémiotique tensive

Auteurs cités : Ernst Cassirer, Louis Hjelmslev, Ferdinand de Saussure, Paul Valéry, Claude Zilberberg

Plan :

1. Fonctionnement syllabique
2. Accent d'expression et accent de contenu
3. Les incréments comme mesure
4. Ralentissement des étapes accentuelles
5. Relations implicatives et concessives
6. Attente cyclique et attente de l'inattendu
7. Narrativité, événement et opinions
8. L'importance de l'appréciation dans l'analyse tensive