

ACTA SEMIOTICA

II, 3, 2022

Le point sémiotique

Du rythme, entre schématisation et interaction

Do ritmo, entre esquematização e interação

Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Jean-Marie Floch, um semiótico para hoje

Ouvertures théoriques

In vivo

Bonnes feuilles



Centro de Pesquisas Sociosemióticas
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Av. Nazaré, 993, bloco III, sala 2
CEP: 04263-100, Ipiranga, São Paulo (SP)
<https://www.pucsp.br/cps/>

AS

Acta Semiotica

successor des *Actes Sémiotiques*, revue fondée en 1978 par
sucessora das *Actes Sémiotiques*, revista fundada em 1978 por
Algirdas J. Greimas

II, 3, 2022

Direção :

Ana Claudia de Oliveira

Redator chefe :

Eric Landowski

Comitê de redação :

Per Aage Brandt †
Giulia Ceriani
Paolo Demuru
Yvana Fechine
Guido Ferraro
Manar Hammad
Nijolé Kersyté
Ana Claudia de Oliveira
Jean-Paul Petitimberty

Conselho editorial :

Claude Calame
Norma Discini
José Luiz Fiorin
Peter Fröhlicher
Bernard S. Jackson
Tarcisio Lancioni
Massimo Leone
Anna Maria Lorusso
Jorge Lozano †
Francesco Marsciani
Kestutis Nastopka
Herman Parret
Jean Petitot
Óscar Quezada
Mehmet Rifat
Franciscu Sedda
Pekka Sulkunen
Arunas Sverdiolas
Eero Tarasti
Luiz Tatit
Felix Thürlemann
Jean-Didier Urbain
Saulius Žukas

Comitê de leitura :

Cristina Addis
Daniele Barbieri
Anouar Benmsila
Marc Bogo
José Carlos Cabrejo
Pierluigi Cervelli
Luciana Chen
João Ciaco
José Contto
Nicola Dusi
Lucrecia Escudero
Roberto Flores
Francesco Galofaro
Rayco González
Giorgio Grignaffini
Stefano Jacoviello
Paulius Jevsejevas
Morteza B. Moein
Federico Montanari
Roberto Pellerey
Alain Perusset
Moema Rebouças
Luiza Silva
Didier Tsala

Design :

Marc Barreto Bogo

Assistência editorial :

Rafael Alves

Configuração do sistema OJS :

Open Journal Solutions

Periodicidade : semestral

Idiomas : português, francês,
italiano, inglês, espanhol

ACTA SEMIOTICA

II, 3, 2022

<i>Éditorial / Editorial</i>	5
Le point sémiotique	
Franciscu Sedda <i>Traduzioni arrischiare per messe a punto necessarie</i>	11
Dossier : Du rythme, entre schématisation et interaction	
<i>Présentation</i>	19
Du rythme en général	
Guido Ferraro <i>Le rythme comme règle et comme invention</i>	21
Daniele Barbieri <i>Seeing Things, Feeling Rhythm</i>	45
Luiz Tatit <i>Le rythme qui vient des syllabes</i>	62
Juan Miranda <i>From Continuity to Rhythm</i>	79
Giulia Ceriani <i>Aritmie</i>	98
Musique et autres pratiques	
Franciscu Sedda <i>Forme e ritmi dell'imprevedibile</i>	107
Per Aage Brandt <i>La petite machine de la musique</i>	128
Eero Tarasti <i>An Essay on Rhythm</i>	146
Oscar Quezada <i>Por un modelo rítmico de las historietas</i>	165
Marc Bogo <i>Os ritmos da passagem de páginas</i>	180
Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui	
<i>Présentation</i>	194
Jean-Paul Petitimberty <i>Préface à une anthologie des travaux de Jean-Marie Floch</i>	196
Jean-Marie Floch <i>Lettre aux sémioticiens de la terre ferme</i>	208
Jean-Marie Floch <i>Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque</i>	217
Jean-Marie Floch <i>Um tipo notável de semiose : os sistemas semissimbólicos</i>	223
Jean-Marie Floch <i>Les moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique ?</i>	230
Jean-Paul Petitimberty <i>Lecture critique et (re)valorisation sémiotique de la valeur « critique » chez Jean-Marie Floch</i>	234
Ouvertures théoriques	
Eric Landowski <i>Les métamorphoses de la vérité</i>	256
In vivo	
Maria Cristina Addis e Davide Sparti <i>Estetiche dell'aggiustamento. Spazio, movimento, corpi nel tango argentino e nel contact improvisation</i>	276
Alain Perusset <i>Guinea Pig's Destinies</i>	292
Bonnes feuilles	
<i>Présentation</i>	296
Yvana Fechine e Paolo Demuru, <i>Um bufão no poder.</i> Prefácio, Apresentação, Sumário	297
André Helbo, <i>Lire le spectacle vivant.</i> Introduction, Sommaire	304
Nicola Dusi e Giorgio Grignaffini, <i>Capire le serie.</i> Introduzione, Indice	308

Acta Semiotica

II, 3, 2022

ISSN 2763-700X

DOI da edição: 10.23925/2763-700X.2022n3.2721



Éditorial

En août 2019, pour organiser une exposition des revues de sémiotique en marge de son XIV^e congrès, l'Association Internationale de Sémiotique avait fait établir une liste des *major semiotic journals* du moment. Elle comptait *quarante-neuf* titres ! Et tout paraît annoncer qu'en septembre 2022, à Salonique, pour le XV^e congrès, la cinquantaine sera largement dépassée. Au milieu d'une telle surabondance, qu'est-ce qui distingue *Acta Semiotica* de ses consœurs ou concurrentes ? Notre modeste publication propose-t-elle quelque chose qui puisse éveiller la curiosité, l'attention, un intérêt particulier du public ? Offre-t-elle quelque originalité, et si oui, à quoi cela tient-il ?

Certains noteront sans doute en premier lieu que contrairement à plusieurs parmi les plus importantes elle n'est pas l'organe d'expression d'une association nationale. Elle est le porte-parole indépendant, international par définition (d'où la pluralité des langues, caractéristique en elle-même notable), d'une ligne théorique déterminée et explicitement assumée, qu'elle cherche à développer et à renouveler : la sémiotique structurale et ses prolongements, en particulier socio-sémiotiques. C'est donc la revue, comme on dit, d'une « école », celle d'un groupe de « greimassiens » et de « post-greimassiens » non dogmatiques répartis aux quatre coins du monde. En termes de spatialisation, si *Acta Semiotica* est institutionnellement assise au Brésil, elle est en somme, scientifiquement, apatride. Dit en termes positifs, c'est une revue de sémioticiens « citoyens du monde ». Voilà un premier trait distinctif.

D'autres observateurs, davantage tournés vers les questions de temporalisation, seront probablement intrigués par l'histoire de cette revue bientôt quinquagénaire, une histoire à multiples rebondissements liés aux inévitables complexités de l'« actorialisation ». Fondée en 1978-79 par Greimas (en compagnie d'Anne Hénault et du signataire de ces lignes), elle a par la suite été refondée deux fois, la première par Jacques Fontanille sous la forme de « Nouveaux » Actes Sémiotiques, la seconde vingt ans après par nous-même, avec le retour à la déno-

mination originelle puis le refus d'une censure et le passage au titre actuel. C'est en quelque sorte l'histoire d'une fidélité maintenue, non pas malgré les changements successifs mais bel et bien grâce à eux. Histoire banale ou singulière ? Sans doute mérite-t-elle en tout cas l'attention dans la mesure où elle a induit à la fois l'évolution discrète mais profonde de ses orientations problématiques comme de ses contenus thématiques, et les spectaculaires métamorphoses de sa forme éditoriale.

C'est ce dont ne manqueront pas de se rendre compte ceux qui prendront tout simplement la peine de regarder les pages de la revue même, telle qu'elle se présente à l'étalage ou sur écran. Sans doute remarqueront-ils un style éditorial quelque peu « à part ». On nous le fait souvent remarquer, depuis une dizaine d'années (donc avant autant qu'après le changement d'implantation et de titre survenu en 2021), l'équipe qui s'est peu à peu constituée autour des AS et ne cesse de s'élargir incarne un style de recherche et de publication scientifiques « différent » et même, à certains égards, presque « hors normes » face à l'actuel mouvement général d'uniformisation. C'est que les conditions dans lesquelles se sont exercées les contraintes de la spatialisation, de la temporalisation et de l'actorialisation ont effectivement fini par déterminer, sur le plan de la « textualisation », une série de partis pris d'ordre éditorial et rédactionnel qui, par rapport à des périodiques héritiers d'une histoire plus brève et plus sereine, contribuent à « faire la différence ». Pour en prendre la mesure, il suffit presque de lire les Sommaires des dernières livraisons.

Celui du présent numéro ne comporte pas moins de six rubriques : Le point sémiotique, Dossier, Rétrospective, Ouvertures, In vivo, Bonnes feuilles, auxquelles s'ajoutent celles ouvertes pour le proche avenir (notamment Dialogue). Loin d'être gratuite, cette articulation par blocs différenciés répond à une ambition partagée par l'équipe de rédaction et les auteurs. Diversifier autant qu'il se peut les rubriques, et par là les régimes rédactionnels, avec les positions et les stratégies énonciatives correspondantes, c'est en effet placer les chercheurs-auteurs dans des postures variées face au lectorat et aux interlocuteurs scientifiques effectifs ou potentiels. Or, plutôt que de se borner à diffuser des travaux académiques en série pour le bénéfice presque exclusif d'auteurs tenus de publier pour faire carrière, *Acta Semiotica* prétend privilégier le lecteur, ce qui veut dire en premier lieu lui offrir des textes lisibles et relevant de registre variés. En définitive, il s'agit par là de prouver que le type de sémiotique dont cette revue se veut porteuse a un rôle à jouer sur la scène intellectuelle au sens le plus large. Voyons très brièvement ce qu'il en est dans les articles qui suivent.

En ouverture, Le point sémiotique, conçu pour permettre à des chercheurs confirmés de faire tour à tour « le point » sur l'actualité de la discipline dans le contexte global, offre cette fois-ci, suite au grand colloque tenu début 2022 à Tartu pour célébrer le centenaire de la naissance de Youri Lotman, une réflexion de large envergure qui, après avoir fait ressortir les lieux de clivage mais aussi de convergence entre les deux approches sœurs que sont la sémiotique russe et les problématiques issues de l'œuvre de Greimas, débouche sur l'esquisse d'une

ligne de pensée nouvelle, plus riche de promesses que la simple continuation de chacune des deux filières séparées.

Le gros Dossier qui vient ensuite rassemble les réflexions et les analyses de sémioticiens de tendances théoriques distinctes (dans le cadre de l'épistémologie structurale) autour de la difficile élaboration d'une pensée du rythme, composante ici reconnue unanimement comme fondamentale du point de vue de la construction et de la saisie du sens. Le lecteur-type à qui s'adressent ces pages est l'épistémologue-sémioticien caché en chacun de nous en tant que praticien et interprète des dynamiques spatio-temporelles, à la fois sensibles et signifiantes, qui scandent notre expérience dans un monde où l'unique constante est le changement.

Suit une brève Rétrospective faisant ressortir la pertinence durable de l'œuvre de Jean-Marie Floch plus de vingt ans après sa mort. Au rituel académique de l'« hommage » avec ses discours convenus, notre ami, si longtemps marginalisé par ses pairs, aurait sans aucun doute préféré l'éclairage cru ici porté sur les innovations conceptuelles que nous lui devons et qui ne cessent de nous inspirer dans nos pratiques de chercheurs, à l'intérieur mais aussi en dehors du domaine plastique et visuel.

Après quoi, à titre d'Ouverture théorique, on trouvera une tentative de renouvellement d'un thème à la fois d'actualité et de toujours, celui des formes changeantes de la « vérité ». Pour le lecteur plongé dans l'immédiateté du flux informationnel, cet article un peu « décalé » suggère une possible alternative à l'obsession, sémiotiquement assez simpliste, des « fake news ».

La rubrique suivante, *In vivo*, destinée à accueillir des essais qui, fondés sur l'expérience, ne prennent pas nécessairement la forme d'analyses sémiotiquement achevées, juxtapose, dans le présent numéro, d'une part l'approche socio-sémiotique d'un type de pratique souvent évoqué parmi nous mais rarement étudié de près, à savoir la danse, d'autre part, sur un mode à-demi parodique, un brévisime survol sémiotique de la périlleuse existence du Cochon d'Inde. La revue se donne en effet, aussi, pour objectif de partager les plaisirs (telle la danse), et même d'amuser.

Enfin, les Bonnes feuilles rassemblent les introductions de trois ouvrages récents consacrés à l'analyse d'autant de formes différentes du spectacle que les sociétés se donnent à elles-mêmes, souvent pour le meilleur (à l'écran, au théâtre ou dans la rue) et parfois pour le pire (sur certaines scènes politiques).

Voilà donc, par rapport « au sémiotique » dans sa plus large acception, un éventail de thèmes et de problèmes, mais aussi d'angles d'attaque impliquant une pluralité de modes de lecture. Il le faut quand on cherche à faire, de « la sémiotique » même, une démarche intellectuelle utile pour tous — enthousiasmante, peut-être même ! — parce qu'en prise sur la vie.

E.L.



Editorial

Em agosto de 2019, a fim de organizar uma exposição das revistas de semiótica no quadro de seu XIV Congresso, a Associação Internacional de Semiótica estabeleceu uma lista dos *major semiotic journals* do momento. Ela continha *quarenta e nove* títulos ! E tudo parece anunciar que em setembro de 2022, em Tessalónica, para o XV Congresso, serão bem mais de cinquenta. No meio de uma tal profusão, o que distingue *Acta Semiótica* das suas irmãs ou concorrentes ? Será que a nossa publicação propõe algo que possa despertar a curiosidade, a atenção, um interesse particular do público ? Se ela oferecer alguma originalidade, qual seria ?

Alguns, sem dúvida, notarão em primeiro lugar que, diferentemente de muitas entre as mais importantes, ela não é o órgão de expressão de uma associação nacional. É o porta-voz independente e, por definição, internacional (daí a pluralidade de línguas, em si mesma uma característica notável) de uma linha teórica explicitamente assumida e que procuramos desenvolver e renovar : a semiótica estrutural e os seus desdobramentos, em particular sociossemióticos. É, portanto, a revista, como se diz, de uma “escola”, de um grupo de “greimasianos” e “pós-greimasianos” não dogmáticos, espalhados nos quatro cantos do mundo. Em suma, se, em termos de espacialização, *Acta Semiotica* é institucionalmente sediada no Brasil, ela é, cientificamente, apátrida. Traduzindo isso em termos positivos, é uma revista de semioticistas “cidadãos do mundo”. Aqui está um primeiro traço distintivo.

Outros observadores, mais interessados em questões de temporalização, ficarão provavelmente intrigados pela história desta revista logo mais quinquenária : uma história com múltiplas voltas e reviravoltas ligadas às inevitáveis complexidades da “actorialização”. Fundada em 1979 por Greimas (assistido por Anne Hénault e o autor dessas linhas), ela foi posteriormente refundada duas vezes, a primeira por Jacques Fontanille sob a forma das “Nouveaux” Actes Sémiotiques, a segunda vinte anos depois por nós próprios, inicialmente com o retorno à denominação original e, mais recentemente, após a recusa de uma

censura, a adoção do título atual. No fundo, esta é a história de uma fidelidade que foi mantida não apesar das sucessivas mudanças, mas sim, graças a elas. História banal, ou singular? Em todo o caso, parece-nos que merece atenção na medida em que induziu a evolução discreta, mas profunda das suas orientações problemáticas e de seus conteúdos temáticos, assim como as espectaculares metamorfoses da sua forma editorial.

De fato, basta olhar para as páginas da revista, tal qual ela aparece na prateleira ou na tela, para reconhecer um estilo editorial um tanto “à parte”. Frequentemente, os comentários que nos chegam apontam o fato de que, ao longo dos últimos dez anos (ou seja, tanto antes quanto depois da mudança de localização e de título ocorrida em 2020-21), a equipe que pouco a pouco se constituiu em torno das *AS*, e que continua hoje a crescer, encarna um estilo de investigação e de publicação científica “diferente”, se não, em alguns aspectos, quase “fora da norma” face à atual tendência geral à uniformização. A razão disso é que as condições em que intervirem os constrangimentos da espacialização, da temporalização e da actorialização acabaram por determinar, no plano da “textualização”, uma série de escolhas de ordem editorial e redacional que contribuem para agora “fazer a diferença” em comparação com os periódicos que tiveram uma história mais breve e mais serena. Para dar-se conta, é suficiente ler os sumários dos últimos números.

Aquele da presente edição inclui nada menos que seis seções: *Le point sémiotique*, *Dossier*, *Rétrospective*, *Ouvertures*, *In vivo*, *Bonnes feuilles*, às quais (que logo vamos comentar) se juntam aquelas abertas para o futuro próximo (em particular *Diálogo*). Longe de ser gratuita, esta articulação por blocos diferenciados responde a uma ambição compartilhada pela equipe de redação e os autores. Diversificar tanto quanto possível as rubricas, e por aí os regimes redacionais, com as posições e estratégias enunciativas correspondentes, é colocar os investigadores-autores em posturas diversificadas face ao leitor e aos interlocutores científicos atuais ou potenciais. Ora, em vez de se limitar a divulgar trabalhos acadêmicos em série para o benefício quase exclusivo de autores obrigados a publicar para fazer carreira, esta revista pretende privilegiar o leitor, o que significa em primeiro lugar oferecer-lhe textos legíveis e que remetam a mais do que um único registro, isto é, que, além da teoria, da análise e das descrições, abrangem, por exemplo, a reflexão crítica ou a tomada de posição (semioticamente argumentada) sobre problemas de sociedade. Com isso, o objetivo último é provar que o tipo de semiótica que *Acta Semiotica* pretende promover tem um papel a desempenhar na cena intelectual no sentido mais amplo. Vejamos brevemente como isso se traduz na presente edição.

Abre-se com o “Point sémiotique”. Esta seção, concebida de modo geral para permitir a pesquisadores experientes fazer um balanço do estado da disciplina no contexto global, oferece no presente caso — após o grande colóquio realizado no início de 2022 em Tartu para celebrar o centenário do nascimento de Youri Lotman — uma reflexão “inter-semiótica” de ampla envergadura. Depois de dar destaque às diferenças, mas também às convergências entre as duas abordagens

irmãs que são a semiótica russa e as problemáticas decorrentes da obra de Greimas, esboça-se aqui uma linha de pensamento nova, mais rica de promessas que a simples continuação de cada um dos dois ramos separados.

O volumoso “Dossiê” que sucede reúne as reflexões e análises de semiotistas de tendências teóricas diversificadas (no âmbito da epistemologia estrutural) em um difícil esforço comum para elaborar um pensamento teórico do ritmo, dimensão aqui unanimemente reconhecida como fundamental do ponto de vista da construção e da apreensão do sentido. O “leitor-modelo” (como o chamaria U. Eco) a quem dirigem-se estas páginas é o epistemólogo-semiótico escondido em cada um de nós enquanto ator e intérprete das dinâmicas espaço-temporais, ao mesmo tempo sensíveis e significativas, que pontuam a nossa experiência vivida em um mundo onde a única constante é a mudança.

Segue-se uma breve “Retrospectiva” que realça a pertinência duradoura da obra de Jean-Marie Floch mais de vinte anos após a sua morte. Em vez do ritual acadêmico da “homenagem” com os seus discursos mais ou menos convencionais, o nosso amigo, que durante tanto tempo foi marginalizado pelos seus pares, teria sem dúvida preferido a luz crua aqui projetada sobre as inovações conceituais que lhe devemos e que não cessam de nos inspirar em nossas práticas de investigadores, quer no âmbito do plástico e do visual, quer, também, fora dele.

Na seção das chamadas “Aberturas teóricas” apresentamos uma tentativa de renovar um tema ao mesmo tempo atual e perene, aquele das formas mutáveis da “verdade” : para o leitor imerso no imediato do fluxo informacional, este artigo propositalmente afastado do dia a dia sugere uma alternativa possível à obsessão (semioticamente muito simplificadora) das “fake news”.

“In vivo”, rubrica destinada a acolher ensaios baseados na experiência e que nem sempre assumem a forma de análises semioticamente acabadas, propõe, no presente número, por um lado, uma abordagem sociosemiótica de um tipo de prática frequentemente evocado entre nós mas raramente estudado de perto, nomeadamente a dança, e, por outro lado, em um modo semi-paródico, um brevíssimo panorama semiótico da existência perigosa do Porco da Índia. Com efeito, a revista se dá como objetivo também partilhar prazeres (tais como a dança) e mesmo divertir tanto quem lê quanto quem escreve.

Finalmente, as “Bonnes feuilles” justapõem as respectivas introduções de três livros recentes relativos a outras tantas formas do espetáculo que as sociedades oferecem a si mesmas, na maioria das vezes para o melhor (na tela, no teatro ou na rua), mas também, às vezes, para o pior (em certos palcos políticos).

Eis aqui, portanto, em relação com “o semiótico” no sentido mais amplo, uma gama de temas e problemas, e também de ângulos de ataque que implicam uma pluralidade de modos de leitura. Isto é necessário se quisermos fazer da própria semiótica uma abordagem intelectual útil para todos — até mesmo entusiasmante, talvez ! — graças à sua ligação com a vida.

E.L.



Traduzioni arrischiate per messe a punto necessarie

Franciscu Sedda

Università di Cagliari

A che punto è la semiotica della cultura ? I cento anni dalla nascita di Jurij Lotman, padre riconosciuto di questo approccio alla significazione, spinge a porsi la domanda e a fare il punto della situazione. O quantomeno a mettere qualche punto per orientarsi in uno spazio talmente vasto da rendere difficile se non impossibile fornirne una sintesi.

Proviamo intanto ad elencare alcuni dati positivi.

Il convegno del centenario svoltosi a fine febbraio in Estonia, sotto gli auspici del presidente della Repubblica baltica, ha messo insieme centinaia di studiosi. Questo nonostante la pandemia e i terribili venti di guerra che già spiravano sull'Europa orientale. Segno di un approccio semiotico vivo e combattivo.

Nata negli anni Sessanta all'incrocio fra studi letterari, folklorici e linguistici, identificata con una scuola estiva nella periferica Tartu, animata principalmente da studiosi provenienti dai paesi dell'allora Unione Sovietica, la semiotica della cultura conta oggi adepti sparsi per il mondo, non solo fra i semiologi e tantomeno fra gli studiosi di slavistica. In tal senso la semiotica della cultura vive un moto espansivo, che ad altre scuole semiotiche a volte manca, e una capacità di penetrazione effettivamente planetaria.

Il riferimento alla semiotica della cultura è peraltro sempre più trasversale a tutti i campi e gli approcci semiotici. Dopo il consolidamento dell'impianto teorico-metodologico per l'analisi dei testi e della comunicazione, all'inizio del millennio è diventato sempre più comune situare i lavori della disciplina

all'interno di una qualche cornice semiotico-culturale. Segno dei tempi. L'idea di semiosfera, proposta nel 1984, sopravanza la globalizzazione (con le sue realtà e le sue mitologie) degli anni Novanta. Non solo. A saperne leggere le implicazioni, l'idea di semiosfera anticipava i complessi nessi fra conflitto e negoziazione, frammentazione e aggregazione, ibridazione e autodefinizione che oggi ci appaiono così evidenti a tutti i livelli della vita sociale e ci aiutano a percepire lo spazio planetario nella sua complessità. In un mondo diviso in rigidi blocchi ideologici, in cui lo sviluppo delle arti veniva pensato per stadi e le civiltà per gradi di sviluppo, in cui cultura e natura venivano considerate sfere nettamente separate, la visione lotmaniana stimolava a percepire finalmente la dimensione connettiva, olistica, ecologica delle nostre esistenze, a vedere la comune rete semiotica che unisce “i segnali dei satelliti, i versi dei poeti, le grida degli animali”. Al contempo chiedeva di renderci conto che questa rete non è né piatta né omogenea: fatta di molteplici testi e linguaggi, luogo di esplosioni generate dall'incontro fra le formazioni che la compongono, stratificata dai continui tentativi che dal suo stesso interno cercano di definirne confini, centri, orientamenti, la semiosfera si rivela una totalità pulsante e dinamica, in cui molteplici forme di indipendenza e interdipendenza si inscatolano, sovrappongono, rincorrono. È il nostro mondo odierno, preso fra guerre e solidarietà, pandemie e coscienza planetaria. Non è un caso che tante studiose e studiosi si riconoscano in essa e attraverso essa, quasi che la semiosfera fosse un simbolo prima ancora che un concetto.

Questi aspetti sommariamente tratteggiati potrebbero condurre ad un rendiconto totalmente positivo. Va da sé che le cose sono ben più articolate e sfumate.

In primo luogo, va ovviamente notato che la semiotica della cultura, e in particolar modo quella che fa esplicito riferimento a Lotman, è solo una parte dell'intero e multiforme campo semiotico. Questo non sarebbe di per sé un problema se non fosse che a volte essa è poco conosciuta da chi pratica altre semiotiche, magari intente a lavorare sulle dinamiche culturali, o di converso è vissuta da alcuni come una fede esclusiva, come se tutto fosse già stato detto da Lotman. Queste due posizioni non possono trarre vantaggio da quell'intima natura traduttiva che è uno dei grandi punti saldi e una delle grandi eredità della semiotica lotmaniana. In altri termini, la semiotica della cultura potrebbe e dovrebbe offrirsi come *spazio di traduzione* fra scuole e approcci semiotici diversi e spesso ritenuti inconciliabili. Non a caso in essa alcune delle polarità che hanno spartito la semiotica — penso ad esempio al rapporto fra lingue e parole, sincronia e diacronia, semantica e pragmatica, vita e testi — trovano composizione o sono mobilitate congiuntamente. Ciò non significa certo che la semiotica della cultura abbia risolto tutto quanto vi è da dire in materia ma che essa si presenta come spazio di pensiero che per sua stessa natura favorisce la ricucitura fra approcci differenti alla significazione.

Un problema di diverso tipo è invece quello legato all'utilizzo parcellizzato ed ornamentale dei concetti lotmaniani. Questa attitudine, mossa in molti casi dal lodevole intento di gettare ponti con altri ambiti disciplinari o concetti,

rischia tuttavia di trasformare la semiotica della cultura in una imitazione dei *cultural studies*, soprattutto di quelli che rifiutano ogni metodo fino a sfociare in un puro soggettivismo (para)letterario o (para)politico. È evidente che ogni ricerca fa storia a sé in termini di profondità analitica e di presa sui fenomeni, e dunque non sempre l'incontro fra *culturologia* e *cultural studies* si risolve in qualcosa di negativo. Del resto il rischio non è tanto quello di una perdita di identità esteriore della semiotica della cultura quanto di smarrimento di quella sensibilità intima, per così dire, che è alla base della semiotica culturale (e a nostro modo di vedere della semiotica tutta) : ovvero la capacità di scandagliare relazioni (anzi, relazioni su, di, con relazioni) e attraverso esse cogliere il definirsi di ciò che è naturale o culturale, reale o segnico, interno o esterno, locale e globale, proprio o altrui (così proseguendo e considerando queste coppie solo come la base di più ampie matrici differenziali) tanto quanto il fatto che lo stesso soggetto che ricerca è parte in causa di questa trama relazionale in divenire, in traduzione.

Un segno di stanchezza rispetto all'impegno di portare con sé e mettere al lavoro il bagaglio epistemologico-teorico-metodologico ereditato ci pare di intravederlo nel modo in cui a volte si separa con troppa risolutezza un Lotman pre- e post- strutturalista, o addirittura pre- e post- semiotico !, laddove ancora nelle sue ultime opere Lotman rivendica una concezione strutturalista del testo e un'attitudine semiotica allo studio del senso, compreso quello studio che riguarda la storia con i suoi sviluppi gradualmente ed esplosivi.

È vero che negli ultimi testi la prosa di Lotman si fa sempre più letteraria, artistica, personale, ben distante da quella che accompagnava i tentativi tipologico-definitori del testo poetico e della cultura degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta. L'andamento apparentemente erratico generato dalla copiosa mobilitazione del materiale d'analisi (dalle opere d'arte agli aneddoti di vita quotidiana) che offre un'impressione di superamento dell'interesse rispetto alle "strutture" non smette tuttavia di farci apprezzare questi materiali in quanto ricettori e produttori di relazioni : luoghi di affioramento, costituzione, trasformazione di più vaste configurazioni di significazione. Né Lotman rinuncia a scorgere dietro e grazie ai concreti fatti della cultura, come a volte li chiama, modelli e tipologie generali, o detto altrimenti forme della temporalità, spazialità, attorialità. Certo, tutto appare più concreto e incorporato, ma questo non fa altro che anticipare quella esigenza del *pensare attraverso le cose, la materialità, i corpi* che dagli anni Ottanta ha investito la ricerca internazionale nelle scienze culturali. Lo stesso sbilanciamento verso i temi dell'imprevedibilità del divenire storico, più che portarci fuori dal campo semiotico ne evidenzia la flessibilità : la capacità degli strumenti semiotici, ben messi al lavoro, di riuscire a fare i conti con il formarsi e trasformarsi nel tempo della trama di relazioni in cui siamo costantemente immersi.

Andrebbe del resto tenuto conto che proprio mentre parte della semiotica divorziava dai modelli, dalle tipologie, dalle strutture altri invece le rivaluta-

vano e ne facevano cavalli di battaglia, magari sotto nomi ancor più ambiziosi e scivolosi, come quello di *ontologie* : si pensi a quelle individuate da Philippe Descola che sono al centro del dibattito antropologico, o alla maniera di affrontare relazionalmente le forme dei collettivi, i loro regimi di azione, percezione, esistenza, in lavori come quelli di Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro o François Jullien.

Situazione a dir poco paradossale se si considera che in un passaggio che ha il sapore di un testamento nel 1993 Lotman non solo non indietreggiava rispetto alla semiotica come “scienza che si occupa dello studio della teoria e della storia della cultura”, vale a dire come scienza capace di dare della cultura “una descrizione strutturale”, ma indicava come futuro compito della disciplina “la creazione di una teoria generale delle strutture, teoria che comprenda tutte le forme di organizzazione del mondo, da quelle fisiche a quelle culturali”.

Compito enorme, certamente capace di scoraggiare più d'uno. Lotman stesso con un eccesso di umiltà lo riteneva fuori dalla sua portata, nonostante in più punti avesse avanzato ipotesi generali sul rapporto fra le strutture del cervello, della comunicazione, della cultura, del cosmo.

Il punto, dunque, non è l'accantonamento per umiltà o per timore di un progetto di questa portata — peraltro lo studio del vivente, attraverso biosemiotica e zoosemiotica ha conosciuto nuova fortuna — quanto il fastidio per l'impronta strutturalista che ad esso era collegata e che andava invece ulteriormente tradotta e resa produttiva. Un caso tanto eclatante quanto rivelatorio di questo atteggiamento è stata ed è la stereotipa critica al binarismo, che non tiene in alcun conto (almeno) tre cose : 1) per Lotman il binarismo era la minima condizione per stabilire una tensione differenziale, produttiva di senso, come il dialogo fra due attori è la minima condizione di un polilogo fra molti ; 2) il binarismo è, piaccia o non piaccia, un esito delle dinamiche discorsive e dunque rifiutarlo a priori significa rifiutare di capire interi pezzi della realtà e delle sue dinamiche : come se l'avversione al monismo ci impedisse di vedere che c'è chi dà senso al mondo attraverso il monoteismo religioso ; 3) proprio la paura di rimanere ingabbiati nel binarismo, anche a livello metodologico, avrebbe dovuto e potuto trarre vantaggio da modelli, come quello sviluppato da Greimas e dalla Scuola di Parigi, che pur partendo da opposizioni binarie hanno sviluppato matrici più complesse per tracciare relazioni differenziali, offrendo la possibilità di pensare le posizioni (e trasformazioni) fra relazioni di contrarietà, contraddizione, complementarietà, complessificazione, neutralizzazione, ecc. Il tutto senza che ciò significhi che il modello greimasiano abbia esaurito le possibilità di pensare e modellizzare le relazioni — crediamo ad esempio che un suo utilizzo tridimensionale sia ancora da sviluppare — o che questo modo di trattare le relazioni sia necessariamente alternativo ed escludente rispetto a quello sviluppato a partire da Peirce — laddove, abbiamo argomentato altrove, il punto è piuttosto capire come i due portano uno sull'altro o interferiscono andando a generare la sfuggente complessità delle dinamiche del senso.

La semiotica della cultura, in altri termini, non ha ancora finito di esplodere e far esplodere la semiotica intera. Anzi. È costantemente protesa oltre i suoi stessi limiti, oltre lo stesso spazio socioculturale strettamente inteso. Tuttavia vale qui la pena soffermarsi proprio su questo spazio e vedere come, dal confronto con la sociosemiotica di matrice strutturale, si possano ricavare alcune indicazioni utili per la semiotica contemporanea.

La prima indicazione che ci pare interessante rimanda ad una questione di stile. La semiotica culturale e la sociosemiotica sembrano infatti sfidarci a trovare un complesso punto di equilibrio fra formalizzazione e comunicatività, fra sviluppo di modelli e qualità della scrittura, fra mobilitazione analitica del metalinguaggio e leggibilità del processo analitico stesso e delle sue risultanze. Se una descrizione senza metodo e senza rigore concettuale (e dunque, almeno implicitamente, senza rigore metalinguistico) rischia di essere puro impressionismo è altrettanto vero che una fissazione metalinguistica può nascondere e depotenziare i contenuti stessi della ricerca, il loro valore sociale, facendo apparire il lavoro semiotico — nel peggiore dei casi — come vuoto, autoreferenziale, fine a se stesso. Trovare il punto di equilibrio fra profondità e leggibilità non è semplice. Così come non è facile trovare un modo personale di generare questo equilibrio, tanto più in un momento in cui le nostre scritture sono spinte ad uniformarsi a canoni di valutazione imposti dalle procedure di accesso alle pubblicazioni internazionali. La stessa scrittura lotmaniana sembra oggi qualcosa non solo di irripetibile ma difficilmente proponibile: un testo di Lotman sottoposto in forma anonima ad un revisore pignolo apparirebbe probabilmente fuori da quegli standard discorsivi che garantiscono la “scientificità” e l’“accademicità” della scrittura contemporanea. Ciò detto, vale comunque un assunto: se si hanno cose da dire — se il lavoro semiotico ci mette in grado di spiegare di più per comprendere meglio, o addirittura di scoprire cose che senza il metodo semiotico non vedremmo — allora vale la pena di cercare di farle arrivare. E far arrivare al pubblico, accademico e non solo, insieme ai risultati della ricerca anche il metodo e il processo attraverso cui quei risultati sono stati ottenuti. La sociosemiotica (pensiamo fra gli altri ad alcuni lavori di Landowski, Marrone, Pezzini, de Oliveira) come la semiotica della cultura (da Lotman a Fabbri) offre esempi riusciti di lavoro sul confine fra metalinguaggio e leggibilità, fra densità della formalizzazione e piacere del testo, per così dire. Certo, ci possono essere gradazioni differenti fra questi due poli. E queste gradazioni, come accennavamo sopra, dipendono anche dal luogo di apparizione dei nostri enunciati: è evidente infatti che la pubblicazione di saggi in rivista si presta meno che delle monografie originali, sempre più rare, alla sperimentazione di uno stile personale di veicolare la ricerca semiotica e i suoi risultati.

Un secondo punto che mi pare esca enfatizzato dal rapporto fra semiotica della cultura e sociosemiotica è il ruolo dei vissuti come oggetto d’analisi. All’annosa (e sterile) distinzione fra testi e pratiche si sostituisce invece l’analisi della cultura (o della discorsività) come spazio denso, formato e trasformato da

molteplici formazioni semiotiche, capace di rendere la salienza della vita, con le sue interazioni e correlazioni. Certo, l'analisi della vita quotidiana — con le sue estetiche ed estesiche — è solo un livello che non esclude altre pertinentizzazioni del materiale discorsivo-culturale. Del resto Lotman invitava a illuminare la vita quotidiana attraverso i grandi fatti della cultura o a vedere attraverso i fatti minimi dell'esistenza le grandi dinamiche macroculturali, come in una sorta di moto perpetuo intellettuale. Resta il fatto che leggendo l'ultimo Lotman è davvero difficile tirare una linea di principio fra ciò che è testo e ciò che è vita, ciò che è finzionale e ciò che reale : sono piuttosto le singole analisi, con i loro concatenamenti di testi, con le loro correlazioni fra discorsi, a dirci dove un confine fra vita e testi, fra reale e simbolico, si situa. Sempre che si situi ! Dato che molto lavoro semiotico è fatto proprio per rendere il confine poroso, labile, se non inesistente. Questo ci ricorda che il punto nodale della semiotica non è quello relativo al reperimento di una realtà prima o ultima ma ai modi in cui del reale viene tradotto — condiviso o contestato — attraverso i più vari processi e sistemi di significazione.

Il terzo aspetto ci riporta alla semiotica della cultura degli anni Settanta, quando Lotman sviluppa l'idea di testo come "modello di mondo". Ogni testo modella e offre un modello. O se si preferisce modella proprio perché attraverso la sua apparente unicità offre un modello. Un modello del suo mondo di riferimento, ma anche del mondo più in generale. Ogni frammento rimanda a delle totalità, ogni *parole* implica una *langue* che più o meno inavvertitamente *fa mondo*. Si tratta di una dinamica che rimanda a quella *specularità*, a quello spettacolo del sociale, insito nell'idea di *discorsività* che è al cuore dell'approccio sociosemiotico. Ora, questa specularità può essere letta come una riflessività performativa : una catena di traduzioni che di modellizzazione in modellizzazione forma il reale, articola lo spazio dentro cui o rispetto a cui prendiamo posizione, rende conto dell'agentività e dei conflitti fra punti di vista e proposte di mondo proprie a differenti soggettività. Nulla di eccezionalmente nuovo. Ma un ritorno su questa idea attraverso una lettura incrociata dell'approccio semiotico culturale e di quello sociosemiotico può fornire a tutte e tutti, in primis ai nostri studenti, un quadro di riferimento generale per affrontare i temi dell'azione, del conflitto, del potere, dell'identificazione che per pigrizia o per prudenza certe analisi strettamente testuali, per quanto ben fatte, evitano di prendere in considerazione.

Infine, quarto aspetto che ci pare rilevante : semiotica della cultura e sociosemiotica si sono sempre più interessate al tema della processualità e del dinamismo, tanto sincronico che diacronico. Le distinzioni fra sviluppi culturali gradualisti ed esplosivi, fra interazioni programmate o aleatorie — solo per richiamare alcuni concetti chiave — dimostrano che la semiotica di marca strutturale non è affatto distante dalle preoccupazioni legate alle trasformazioni, al divenire, all'imprevedibilità. Si tratta anche qui di capire come far comunicare teorie assonanti ma nate da urgenze differenti, situate dentro quadri teorici non

omologhi, sviluppate a partire da analisi di fenomeni che si situano ad un livello di scala diversa. Nel gioco di confronto non c'è garanzia di sintesi. È molto probabile, tuttavia, che la ricerca di una traducibilità possa rafforzare la capacità della semiotica contemporanea di dar conto del dinamismo del senso o portare addirittura a delle esplosioni teoriche inattese.

Queste poche pagine sono partite con il pretesto di fare il punto sulla semiotica della cultura : è evidente che questo compito risulta molto lontano dal suo compimento. Non solo la semiotica della cultura nel suo insieme, ma la stessa opera di Lotman e i suoi incroci possibili con la sociosemiotica passata e contemporanea, esorbitano queste poche pagine e le nostre stesse possibilità intellettuali. Cosa rimane dunque ? Più che il punto della situazione, restano dei punti situati su una mappa o su un foglio, in funzione di promemoria, di cose e dialoghi da fare (o, a volte, da evitare).

Del resto lo stesso Lotman, durante un convegno sulle eredità intellettuali, aveva detto : “La gallina fa l'uovo e scappa via e noi restiamo a guardare l'uovo. Le nostre opere sono l'uovo ma l'arte è la gallina”. Ciò che vale per l'arte in generale vale anche per l'arte di pensare semioticamente, pensare la cultura, sviluppata da Lotman. Anticipando ancora una volta i tempi, Lotman ci ha sfidato ieri e ci sfida in questo centenario ad andare al cuore delle sue opere, e forse persino al di là di esse. Una sfida ad affinare, anche grazie ed attraverso lui, un pensiero realmente eterodosso, mai riduzionista, stereoscopico, capace di avanzare attraverso continui spiazamenti del punto di vista : ritrovare il proprio nell'altrui e l'altrui nel proprio, la storia nel quotidiano e il quotidiano nei grandi eventi storici, le cose nei segni e i segni nelle cose e così via incrociando. Un punto di vista che non si limita a comprendere l'esistente ma anche a creare il nuovo attraverso traduzioni ancora da fare. Traduzioni certo arrischiate ed imperfette ma da cui non ci si può sottrarre. Forse è questo l'unico vero punto di questo nostro discorso.

Résumé : Le centenaire de la naissance de Yuri M. Lotman a favorisé un regain d'attention pour la sémiotique de la culture et donné l'occasion de faire le point sur ses développements. Cet article se concentre sur le succès de cette approche devenue globale, sur les risques qu'entraînerait la sous-estimation de ses racines structurales, sur le dialogue possible avec notamment la socio-sémiotique, cela à partir de quatre points nodaux : l'exigence d'une écriture qui soit communicative sans sacrifier les références à la méthode et à la pratique analytique, la corrélation profonde entre la vie et les textes, la relation entre les textes en tant que « modèles de monde » et la discursivité en tant que lieu de constitution réflexive du social, l'attention portée aux dynamiques de transformation du sens sur un mode graduel et imprévisible, programmé ou aléatoire, tant sur le plan historique qu'au niveau de l'interaction entre les corps.

Resumo : O centenário do nascimento de Jurij M. Lotman favoreceu um retorno de atenção à semiótica da cultura e é a oportunidade para fazer um balanço de seus desdobramentos. A intervenção centra-se no sucesso desta abordagem que se tornou global, nos riscos inerentes a uma prática que subestima as suas raízes teóricas estruturais, nos diálogos possíveis com

um contexto como o sociosemiótico a partir de quatro pontos-chave : a necessidade de uma escrita que seja comunicativa sem sacrificar as referências ao método e à prática analítica, a profunda correlação entre vida e textos, a relação entre os textos como “modelos do mundo” e a discursividade como lugar de constituição reflexiva do social, a atenção às dinâmicas de transformação de sentido de forma gradual ou imprevisível, programada ou aleatória, tanto a nível histórico quanto a nível das interações entre corpos.

Sommario : Il centenario dalla nascita di Jurij M. Lotman ha favorito un ritorno d’attenzione sulla semiotica della cultura ed è l’occasione per fare il punto sui suoi sviluppi. L’intervento si concentra sulla fortuna di questo approccio divenuto globale, sui rischi insiti in una sua pratica che ne sottovaluti le radici teoriche strutturali, sui dialoghi possibili con un ambito come quello sociosemiotico a partire da quattro punti nodali : l’esigenza di una scrittura che sia comunicativa senza sacrificare i riferimenti al metodo e alla prassi analitica, la profonda correlazione fra vita e testi, il rapporto fra testi come “modelli di mondo” e la discorsività come luogo di costituzione riflessiva del sociale, l’attenzione per le dinamiche di trasformazione del senso in forma graduale o imprevedibile, programmata o aleatoria, tanto a livello storico quanto a livello di interazioni fra corpi.

Mots clefs : Lotman, semiotica della cultura, significazione, sociosemiotica, strutturalismo, vita.

Du rythme, entre schématisation et interaction

Présentation

Sous la dénomination unique, et commode, de « dossier », que ce soit du temps des premiers *Actes Sémiotiques-Bulletin* (1979-88), des *Actes Sémiotiques* proprement dits (2012-20) ou de l'actuel *Acta Semiotica*, notre revue a toujours proposé deux types de contenus relativement différents. En simplifiant, il s'est agi tantôt de réflexions qui visaient surtout à construire ou à consolider les concepts de la théorie sémiotique même — ce qu'on peut donc appeler des dossiers à vocation théorique —, tantôt de faisceaux d'analyses portant sur un type d'objets, de discours ou de pratiques déterminé, et constituant par conséquent des dossiers à caractère plutôt thématique¹.

La première formule a dominé très nettement durant la première phase, où à peu près tout paraissait encore à construire : « J'ai besoin d'une sémiotique du plan de l'expression, elle n'est pas faite ; d'une sémiotique des axiologies, elle n'est pas faite ; d'une sémiotique syncrétique, elle n'est pas faite », s'exclamait Jean-Marie Floch à cette époque². Les numéros du *Bulletin* consacrés, précisément, aux « Sémiotiques syncrétiques » (VI, 27, 1983), de même que ceux sur « La problématique des motifs » (III, 13, 1980), « La figurativité » (IV, 20, 1981 et VI, 26, 1983) ou « Les passions » (IX, 39, 1986) sont exemplaires à cet égard. Au

1 Nous laissons de côté le long intermède des *Nouveaux Actes Sémiotiques* (1989-2011), tant les dossiers y étaient devenus rares : à peine cinq ou six (face à plus de cent monographies individuelles), les uns d'allure thématique (« Approches sémiotiques sur Rothko », 34, 1994 ; « Sémiotique gourmande », 55, 1998), les autres affichant une ambition théorique (« La praxis énonciative », 41, 1995 ; « L'actant collectif », 71, 2000).

2 Et « donc je n'"applique" rien ! », précisait-il en réponse à un collègue soucieux de distinguer la « recherche théorique » de la « simple application ». Cf. « La sémiotique est une praxis. Entretien », *Cruzeiro Semiótico*, 10, 1989, p. 114.

contraire, les dossiers récemment parus ici-même, l'un sur la pandémie, l'autre sur le « post »-consommérisme relèvent à l'évidence du second type.

Au regard de cette grille, où classer le dossier Rythme ? On serait bien en peine de donner une réponse univoque. Cela tient évidemment d'abord au caractère exagérément fruste de notre distinction, sachant que dans la praxis des sémioticiens les plus créatifs, la théorie se construit le plus souvent (pures spéculations épistémologico-philosophiques mises à part) à partir d'analyses dites « concrètes », et que réciproquement certaines analyses, en bousculant la théorie, la font avancer.

Mais il n'est pas moins évident que la difficulté de trancher — le Rythme, thématique à explorer, ou concept à construire ? — tient tout autant à la complexité du type même de grandeur qu'on vise en l'occurrence. Car à propos de ce qu'il est couramment admis d'appeler « rythme » sans plus de précision, si une chose paraît certaine (et c'est peut-être la seule au stade actuel), c'est que ce dont il s'agit ne se laisse sémiotiquement enfermer ni dans le statut d'un pur concept théorique, ni dans celui d'un simple objet analysable. « Le rythme », on le verra, peut avec profit être appréhendé comme l'un aussi bien que l'autre, et à la limite comme les deux ensemble.

Dans de telles conditions, à quel type de « dossier » a-t-on affaire ici ? Certainement pas à un dossier stricto sensu, si on entend par là un ensemble de pièces bien classées, étiquetées et rangées chacune à sa place comme dans les cartons d'un notaire ou les chapitres d'un manuel d'initiation. En tout cas, ce n'est pas à cela que le lecteur doit s'attendre en abordant les articles qui suivent. Ce qu'on y trouvera ressemble bien davantage à un bouillonnement d'idées. C'est un enchevêtrement de perspectives qui se croisent, une sorte de remue-ménage intellectuel, un tourbillon. Mais un tourbillon qui, comme celui des étourneaux dans un ciel d'automne, va dans une certaine direction d'ensemble : dans le cas présent, vers une pensée sémiotique du rythme étayée par l'analyse de ses manifestations les plus diverses en tant que dimension fondamentale de la construction et de la saisie du sens.

A cet égard, aucun des contributeurs ne se fait l'illusion d'être arrivé au but. Nous-même, qui considérons depuis longtemps l'articulation rythmique des objets et des discours aussi bien que des interactions (dans l'espace autant que dans le temps) comme une composante essentielle de leurs effets de sens esthétique, et qui envisageons l'analyse de cette articulation comme la condition d'une sémiotique du mouvement, nous savons bien que presque tout reste à faire sur ce plan. Analytique autant que théorique, ce dossier ne prétend par conséquent déboucher sur rien de définitif ou de systématique, mais il ouvre une variété inattendue de pistes qui nous paraissent aussi suggestives les unes que les autres. En somme, rien de linéaire mais, comme un des auteurs nous l'écrivait en cours de route, un espace de rencontre où chacun « propose des idées qu'il ne va pas toujours développer lui-même. C'est pour cela que la recherche doit se faire de manière collective : chacun avance à partir de ce qu'un autre a esquissé ».

Au lecteur maintenant de prendre le relais.

Le rythme comme règle et comme invention

Guido Ferraro

Université de Turin

Introduction. Le rythme : une entité proprement sémiotique ?

Si on se demande en quel type de réalité sémiotique consiste ce qu'on appelle le rythme, et si on essaie de le situer dans le cadre global de notre théorie, on se rend vite compte à quel point cette question est complexe. Et on comprend les raisons pour lesquelles toute réponse simple est à exclure : il s'agit d'une question qui relève typiquement d'une « sémiotique de la complexité »¹, c'est-à-dire une sémiotique dotée de modèles théoriques capables de reconnaître, dans les composantes repérées, l'interaction entre leurs multiples aspects et leurs fonctions possibles, ainsi que les différentes places qu'on peut leur attribuer sur les niveaux d'un modèle génératif hiérarchisé. Bien plus, les questions qui se posent conduisent à raisonner sur les limites et sur les origines mêmes du « sémiotique », ainsi que sur cette sphère spéciale — pour laquelle on peut parler d'une dimension « amodale » — où nous voyons opérer des éléments de caractère primaire et indifférencié. Cela dit, il faut aussi souligner que cette réflexion s'inscrit dans la perspective d'une sémiotique entendue comme véritable science humaine, où les catégorisations théoriques sont le résultat de l'analyse d'objets concrets. Elle s'appuie certes sur la lecture de textes théoriques (pas nécessairement étiquetés comme « sémiotiques »), mais elle découle en premier lieu de ce que j'ai appris en étudiant des images, des récits, des textes poétiques, des morceaux de musique, et ainsi de suite.

1 Cf. G. Ferraro, « Modèles classiques et complexité sémiotique », *Acta Semiotica*, I, 2, 2021.

La première question à se poser est alors : le rythme est-il, à proprement parler, une seule et unique entité sémiotique, ou bien s'agit-il d'une collection de phénomènes qui peut-être ne se rassemblent qu'en surface ? En amont, il faudrait même se poser une question encore plus radicale : le rythme constitue-t-il ou non une entité proprement sémiotique ? Au fond, on pourrait penser qu'il s'agit plutôt d'une entité en soi vide, comme une simple condition préalable à l'instauration d'une dimension textuelle, donc antérieure à toute production de sens. Le rythme peut apparaître comme une sorte de simple *contenant* ; de même, la forme et le format de la toile qu'un peintre choisit agit comme une simple ligne de délimitation de son travail créatif ; et cela vaut encore plus pour le format d'image qui est assigné à un réalisateur de cinéma. Et, puisque raisonner sur le rythme amène à formuler des questions qui conduisent *toujours plus en amont*, ajoutons encore celle-ci : quels sont le statut et le degré proprement *culturels* du rythme, étant donné que le rythme comporte aussi, on le sait, d'importantes dimensions « naturelles »² ?

Alors — c'est véritablement le cas de le dire —, commençons par le début, car il s'agit de revenir sur l'origine même de la culture humaine. De plus, « humain » ne se réfère pas ici seulement à l'espèce *homo sapiens*, étant donné que des aspects décisifs de nos systèmes de signification ont leur origine avant notre arrivée. Soulignons à ce propos qu'alors qu'il y a quelques décennies on parlait de « l'origine du langage », en considérant donc le langage comme un système privilégié et à part, aujourd'hui on parle plutôt de l'origine des systèmes sémiotiques dans leur ensemble. Même au niveau cérébral, du reste, il semble plus judicieux de parler de modules susceptibles de se combiner, plutôt que de régions spécifiquement dédiées à une certaine faculté. Un tel changement de perspective est opportun quand est en cause un phénomène comme celui du *rythme*, qui est évidemment transversal à différents systèmes. Mais il est déterminant pour nous aussi à un niveau théorique plus général, car il s'agit en fait ni plus ni moins que de repenser la façon dont nous nous représentons le dessin d'ensemble de l'univers sémiotique. Au lieu de penser séparément le système linguistique, la théorie de la narration, de la musique, de la peinture et ainsi de suite, il vaudrait mieux raisonner en termes de *modules de compétences sémiotiques* qui se combinent dans les différents systèmes. Et il serait encore plus approprié de concevoir, en amont de tout cela, un niveau caractérisé par des éléments de base qui n'appartiennent pas spécifiquement à tel ou tel de ces systèmes mais qui dessinent une sorte de *composant primaire*, en deçà de la différenciation entre les grammaires spécifiques — ce qui a toute chance de concerner, justement, la question du rythme.

L'hypothèse que je crois opportun d'introduire dans le cadre de la théorie sémiotique est qu'il y a une sorte de grammaire de base, indifférenciée — et pour cette raison dite *amodale* (terme depuis un certain temps en circulation dans le domaine psychologique) —, en ce sens qu'elle n'a pas sa propre façon spécifique

2 Cf. G. Ceriani, *Il senso del ritmo*, Rome, Meltemi, 2019.

de se réaliser, parce qu'elle peut devenir musique, ou peinture, ou poésie, etc. Immédiatement nous vient à l'esprit que nous connaissons déjà un phénomène qui dans une certaine mesure se rapproche de ce que nous avons en vue, puisque déjà Greimas insistait sur le fait que les structures narratives peuvent se manifester en utilisant les modes de différents systèmes en devenant, par exemple, un film, une œuvre littéraire, une bande dessinée, etc.

1. Temps collectif, temps individuel

Par tradition, on a longtemps estimé qu'il ne peut pas y avoir de culture sans langage, ou sans quelque forme de système sémiotique. Selon la perspective actuelle, ce n'est probablement plus le cas : pensons au développement des premières technologies — qui nous semblent rudimentaires, mais qui bien sûr ne l'étaient pas pour l'époque : pensons à la production de pierres auxquelles on donne une forme définie, travaillées de différentes manières pour remplir différentes fonctions. Pour apprendre à produire ces outils, donc pour transmettre ce *patrimoine culturel*, fût-il minimal, faut-il donner des instructions verbales ? Non, on apprend plutôt par imitation, en *répétant ensemble* les mêmes gestes. Imaginons pour un instant ces gestes à l'unisson, cet acte répété de battre pierre contre pierre, boum boum boum boum... Il n'est pas nécessaire de penser à la samba ou aux tambours militaires pour nous rendre compte que le rythme, c'est la sociabilité, la participation à la communauté, la synchronisation mentale. Je me réfère ici à un livre intéressant de Gary Tomlinson, *A Million Years of Music*³. Nous savons tous que le rythme permet de jouer ensemble et de travailler ensemble (et, ce n'est pas par hasard, souvent, en travaillant ensemble, on chante). Mais à bien regarder, il ne s'agit pas seulement de *faire ensemble*, mais aussi de *sentir ensemble*. Un petit extrait, à ce propos, du livre d'Eric Landowski, *Passions sans nom* :

On n'assistera donc plus à la répétition indéfinie de programmes génétiquement inscrits (...), mais on verra se développer au contraire d'authentiques processus de *coordination interactantielle* directe. Jouant autant sur le plan intersomatique que sur le plan intersubjectif, de tels processus sont en eux-mêmes générateurs de sens, et donc susceptibles de faire émerger de nouvelles identités, à leur tour individuelles ou collectives. À ce stade, on retrouve ainsi la notion d'un « faire ensemble », *en même temps*, et qui plus est, si possible, *au même rythme* (...).⁴

Ce texte nous fait réfléchir sur le fait que des processus reliant plan intersomatique et plan intersubjectif sont en eux-mêmes générateurs de sens. Comme l'explique G. Tomlinson, le produit le plus intéressant de l'industrie paléolithique, la pierre symétrique à double face, fut le produit non pas d'un modèle présent au niveau mental mais d'un *agir rythmique socialement négocié*, un agir *socio-soma-*

³ New York, Zone Books, 2015.

⁴ *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004, p. 128.

tique capable de donner vie à une « communauté de pratiques »⁵. Dans cette perspective, qui souligne la dimension fondamentalement *intersubjective* du rythme, on comprend comment un *faire ensemble en rythme* évolue vers une perception émotionnelle du sens de l'être ensemble. Ce serait sans doute une *passion sans nom*, puisqu'elle précède le langage ! Cette transformation du faire en sentir, et donc d'une action qui a un objectif pragmatique matériel, en un faire doté d'un sens, est pour nous décisive : ce serait l'une des portes d'entrée possibles dans l'univers sémiotique. Il s'agit d'une dimension en même temps gestuelle et sonore, qui peut facilement se traduire par des pulsations vocales (« oh-oh-oh »), encore indéfinies, entre chant et langage. En tout cas, nous voyons tout de suite le rythme prendre sa propre position, en se mettant à *cheval* entre matérialité et intériorité, entre agir et sentir — mais aussi, il faut le remarquer, prenant position en premier lieu du côté du *collectif*.

À ce stade, nous devons nécessairement nous poser la question : qu'entendons-nous, précisément, par « rythme » ? Tout d'abord, il faut remarquer que le rythme se présente comme une entité qui ne correspond manifestement pas à un objet perceptible, car il s'agit d'une simple *relation* entre des entités perceptibles, par exemple entre des objets sonores ou des éléments graphiques ; cette nature purement relationnelle nous servira en conclusion à comprendre plus profondément les fonctionnalités sémiotiques du rythme. Pour l'instant, nous pourrions dire que la définition la plus simple de cette structure relationnelle pourrait être celle d'une « discontinuité réglée » : autrement dit, nous serions confrontés à la composition de deux unités sémiques fondamentales : *discontinuité* + *règle*. Ce qui possède un rythme s'oppose effectivement à deux conditions différentes : d'un côté, celle de la simple *continuité* (qui pourrait nous renvoyer à l'immuabilité, à la constance, à l'intemporel...), de l'autre, celle du *non-réglé* : l'aléatoire, l'imprévisible, jusqu'à ce que nous appelons le chaos. Le rythme, considéré comme le résultat d'une création humaine, se présente alors comme une forme de domination sur l'inévitable désordre de l'expérience de vie. Voyons à ce propos un premier exemple.

Comme on le sait, Jean-Marie Floch est un des premiers à avoir attiré notre attention sur la catégorie *continu* vs *discontinu*, notamment dans son étude sur la publicité pour les cigarettes *News*⁶.

5 G. Tomlinson, *A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity*, New York, Zone Books, 2015, p. 65 et p. 71.

6 J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

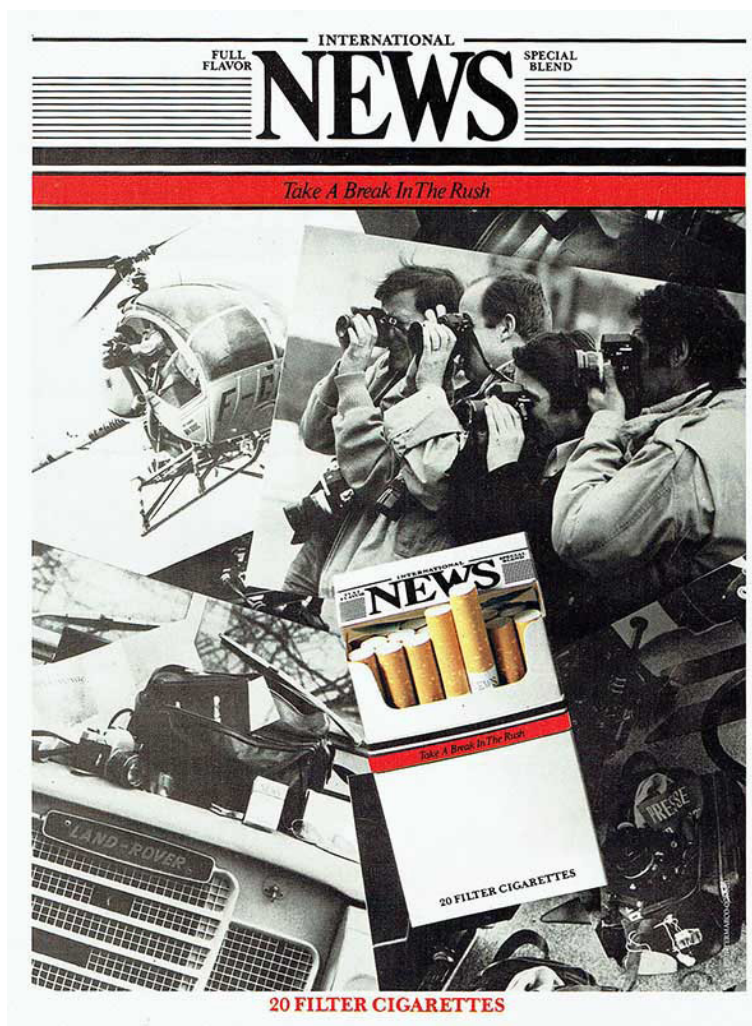


Figure 1. Publicité pour les cigarettes « News » (années 1970-80).

Si paradoxal cela puisse-t-il sembler, la portée théorique de l'analyse d'un objet aussi banal constitue, sémiotiquement parlant, un cas exemplaire. Son analyse, très riche, est entièrement fondée sur cette opposition catégorielle. De fait, le sens de cette annonce, synthétisé dans sa composante verbale remarquablement concise — *Take a break in the rush* — est précisément ceci : « Votre vie est active et dynamique, vous faites un beau travail (tel celui du reporter auquel font allusion ces images), mais vous devez quand même de temps en temps l'interrompre, donc le rendre *discontinu* en faisant une pause ». Cela introduit la *régularité d'une alternance* entre le tumulte imprévisible d'une activité professionnelle *commandée par les événements* et les pauses où l'on consacre à *soi-même* un moment différent, un moment dont on a *décidé* et sur lequel on garde le *contrôle* : un moment marqué par une répétition presque rythmique de certains gestes, et par la référence à ce qui est peut-être le plus élémentaire de tous les *rythmes vécus* : l'alternance entre inspiration et expiration (ici, il s'agit bien sûr d'aspirer la bénéfique fumée de la cigarette à promouvoir).

Ce qui nous intéresse en premier lieu est la pluralité des manières dont se décline ici l'opposition *continu/discontinu*. Elle articule en effet à la fois :

– l’aspect *chromatique* : une grande partie de l’annonce est caractérisée par une transition *continue* de tonalités, du blanc au noir, tandis que l’autre partie est occupée par des oppositions nettes, *discontinues*, blanc ou noir ;

– l’organisation *topologique* de l’espace : des zones de l’annonce avec des structures bien isolées et régulières (*discontinues*) s’opposent à d’autres zones désordonnées et confuses (*continues*) ;

– la composante des formes, ou *eidétique* : d’un côté, des lignes nettes espacées (ici il y a *discontinuité*), de l’autre des formes complexes et peu définies (aire du *continu*).

La même opposition touche aussi une dimension qu’on peut dire phono-symbolique, puisque la première partie du slogan est composée de sons occlusifs, durs, discontinus (*Take a break*), tandis que la seconde présente des phonèmes *constrictifs* : *the, r, sh*, donc des sons de caractère *continu*. De plus, Floch remarque que les deux parties de la phrase présentent des rythmes nettement différents : tandis que *Take a break* est fortement rythmé, *in the rush* donne une sensation de rythme beaucoup plus faible – encore une correspondance entre la discontinuité rythmée et l’idée d’une agréable pause pour soi-même. Et on repère encore des jeux de rythmes visuels assez évidents, surtout dans la série de filets typographiques du haut de l’image, et même dans le groupe ordonné des cigarettes.

Le rythme est donc un produit de la discontinuité, d’une *discontinuité bien ordonnée*, conçue par un sujet capable de contrôler le temps de sa vie. À noter : ici le rythme n’est pas *donné* mais *construit*, il ne vient pas de l’extérieur mais est le fruit d’un *vouloir du sujet*. S’agit-il d’une conception du rythme différente de celle que nous évoquions plus haut ? Nous y reviendrons. En tout cas, cette analyse montre comment l’opposition entre *continu* et *discontinu* peut se situer au cœur même d’un texte et constituer le noyau à partir duquel vont se configurer différentes composantes textuelles relevant de systèmes que nous dirions bien différents, en l’occurrence visuel, acoustique, linguistique, paranarratif⁷ : nous avons là un exemple typique d’une entité sémiotique *amodale*, placée en deçà de la distinction entre systèmes, au niveau le plus profond du dispositif de la génération textuelle.

2. De la discontinuité réglée à la sortie du temps

Approfondissons donc cette idée fondamentale du rythme comme *discontinuité réglée*. Il faut rappeler que le premier grand défi intellectuel auquel l’enfant se trouve confronté est celui de la présence intermittente de la mère (on connaît à ce sujet les études classiques de Melanie Klein). Face à une discontinuité aussi porteuse d’angoisse, le nouveau-né doit arriver à comprendre que les deux états opposés (de *disjonction* et de *conjonction*) sont unis par un lien qui en soutient l’alternance ; l’expérience vécue devient de quelque manière *lisible* uniquement

⁷ Nous reviendrons sur ce terme dans un instant. Le point est qu’il n’y a pas ici proprement un récit, mais une allusion à un schéma ordonné d’actions.

en y reconnaissant la régularité de cette *alternance cyclique* (entre absence et présence de la mère, entre faim et satiété, entre l'abandon et le réconfort). Mais cela n'est pas si simple : pour reconnaître une répétition, et pour avoir l'idée d'une quelconque concaténation rythmique, il faut définir mentalement une unité qui se répète, autrement dit attribuer *une même identité* à des événements différents et dispersés dans le temps. L'enfant doit reconnaître qu'il y a des événements qui ne sont pas purement ponctuels mais appartiennent à une même *classe* dont les répliques (ou les *tokens*) se répètent à des points différents le long de la ligne temporelle. Nous pouvons alors dire que les cas les plus simples de *discontinuité réglée* valent comme une sorte d'école maternelle de sémiotique, où l'on approche les mystères de l'identité, de la série, de la délimitation, de la constitution d'une classe. Le rythme n'est pas seulement quelque chose de *régulé*, mais peut-être le modèle même de *ce qui se conforme à une régularité*. Ainsi, par certains aspects, l'étude du rythme frôle celle, plus générale, du *principe de régularité* et des valeurs sémiotiques, des effets de sens attachés à toute segmentation organisée du temps.

On peut voir ici, pour le petit être humain, la première occasion de se faire une idée de la vie, de la façon dont elle fonctionne. Et il n'y a pas là seulement une dimension physiologique, mais aussi une dimension affective, émotionnelle, relationnelle — dans la mesure, bien sûr, où cela est possible pour un enfant très petit. Il s'agit donc d'une *expérience globale*, capable d'instaurer un schéma fondamental, une sorte de schéma, à sa manière, *canonique* : un schéma que l'enfant pourra projeter sur d'autres expériences à venir. Sur le plan *cognitif*, on a par conséquent là de quelque chose d'assez complexe.

Parallèlement, au niveau embryonnaire de nos facultés *esthétiques*, on découvre aussi le plaisir, ou pour le moins la sensation de sérénité que donne la régularité, la répétition en tant que telle. La sensation de mouvement oscillant, de balancement, qui donne le sentiment de protection et de sérénité, correspond à cette expérience clé, qu'on pourrait dire en même temps de musique et de danse, qui est celle d'être *bercé*, souvent accompagnée de la voix en cantilène de la mère : un rythme ondulant, doux et lent, régulier, apparemment sans fin, une structure signifiante qui restera pour toujours, pour nous, un modèle fondamental, avec ses valeurs de confort, d'apaisement, mais aussi de *durable prolongé*, de *cycle ouvert*.

Mais peut-être y entrevoyons-nous quelque chose de beaucoup plus profond et de plus général, car cela ne concerne pas seulement les enfants. Certaines structures élémentaires jouent en effet un rôle essentiel également dans la construction de textes hautement complexes. Laissant les enfants à leur sommeil bien serein, passons à un exemple qui n'en est pas très éloigné, mais qui pourtant est reconnu comme un chef-d'œuvre de l'histoire de la musique, composé par l'un des plus brillants connaisseurs des secrets du rythme. Il s'agit de Beethoven, et en particulier d'une de ses compositions les plus fascinantes et les plus admirées, la *Chanson de remerciement à la divinité*, troisième mouvement du *Quatuor à cordes opus 132*. On a dit que cette musique est d'une beauté surnaturelle, d'une extraordinaire sérénité, presque capable de *transcender le temps*.

La composition est à l'évidence complexe : on distingue des épisodes de caractère différent, en particulier deux sections plus animées (*Andante*) alternant avec trois sections d'une extrême lenteur (*Molto adagio*). Il y aurait donc plusieurs aspects à prendre en compte, mais la première chose à souligner est que Beethoven compose une musique extrêmement *archaïque*. C'est une sorte d'hymne religieux, vaguement médiéval, une musique pour une fois fondée non pas sur une échelle tonale mais sur une *modalité* propre à la musique ancienne, ce qui permet de donner à l'auditeur l'impression de remonter dans un temps lointain, et ce qui, en même temps, produit un sens d'indétermination et de dépaysement, une sensation d'harmonies littéralement inouïes. Daniel Chua y voit un choix conçu pour générer une *aporie* bien calculée, dans l'oscillation jamais résolue entre antique et moderne (ce qui poserait, en termes non triviaux, le problème de la perception du temps historique dans la création musicale)⁸. Surtout, il remarque que, puisque dans une composition modale il n'y a pas d'accord de tonique — lieu où normalement une progression harmonique va s'arrêter — la sensation que Beethoven nous offre est celle d'une musique qui, à juste titre, n'a pas de fin, ne *peut pas avoir de fin*, comme si elle était destinée à durer éternellement.

Au cours de la première et de la troisième section de cette composition, nous ressentons souvent une sensation étonnante : contrairement à ce qui est habituel dans notre tradition (il pourrait en aller différemment dans le cadre, par exemple, de la tradition indienne), cette musique semble n'aller nulle part, évoluant très lentement comme une lumière changeante qui fait allusion à un temps qui n'est pas le nôtre, un temps merveilleusement libre de toute démarcation définie. Mais je vais faire référence ici surtout à la dernière section, celle qui tend à rester la plus significative pour les auditeurs, et que l'auteur a comme spécialement recommandée à ceux qui l'exécuteront, en y apposant cette indication : « *Con intimissimo sentimento* ». Cette section est entièrement dominée par un petit groupe de quatre notes qui occupe nettement le premier plan et qui, sur des notes différentes et avec de petites variations, est lentement répété pas moins de trente-cinq fois (et de fait, un motif répété trente-cinq fois apparaît presque destiné à se répéter à l'infini). Ce groupe de quatre notes présente une structure légèrement ondulante (avec deux variantes, du type sol-do-ré-do ou si-do-ré-do) : un léger balancement qui rappelle effectivement une structure de *berceuse*, comme le très léger tangage d'une barque sur un lac presque immobile. Cette structure d'une simplicité presque primordiale, qui nous ramène vers un temps perdu et perpétuellement rasséréné, peut vraiment rappeler le chant sans fin d'une mère qui berce son enfant⁹.

Dans ce cas, la cellule rythmique ondulante est traitée de manière à en valoriser la nature d'alternance, mais en même temps de manière à traduire cette *discontinuité* en suggestion d'une *suprême continuité rythmique*. Entre autres choses,

8 Cf. D. Chua, *The Galitzin Quartets of Beethoven*, Princeton, Princeton U.P., 1995, pp. 146-150.

9 Fait curieux mais non sans raison, on peut acheter sur Amazon une version simplifiée de cette musique, conçue effectivement pour endormir les enfants !

Beethoven, qui ne rate jamais rien, dans la dernière partie de cette étonnante composition conduit également les musiciens à arrêter leur musique, comme si elle s'éteignait pendant un moment ; il y a un bref silence, et puis ce léger balancement musical reprend (mesure 183) : ainsi reproduit-il, pour nous aussi, l'expérience, que nous avons probablement tous connue quand nous étions tout petits, de la mère qui s'arrête un instant, peut-être s'endort pendant qu'elle nous berce, et puis reprend, si bien que nous sommes rassurés que cela continuera à l'infini — et de fait, le morceau se termine non pas par une véritable conclusion mais sous la forme de ce que nous appellerions aujourd'hui un simple *fade out* qui se dissout lentement dans le silence.

Grâce à la façon dont il le travaille, Beethoven utilise le rythme non pas comme un cadre contenant des événements sonores mais comme *ce dont on parle*. De cette façon, il élabore un discours complexe sur la relation entre le temps humain et l'éternité qui le transcende, et nous conduit pour un moment aux confins d'une dimension surnaturelle. Je disais, à propos de la régularité du rythme, que si elle a une valeur reconfortante, rassurante, c'est parce que nous la percevons comme quelque chose qui *ne dépend pas de nous* (mais de la mère, dans le cas de l'enfant). On dirait que Beethoven se place à un certain degré sur cette ligne, bien entendu en version adulte, en nous donnant le sentiment d'une musique qui procède sur la base d'une logique qui, bien que venant du faire créatif d'un sujet singulier — l'auteur —, en même temps le dépasse. On a la sensation d'une beauté procédant d'un principe d'ordre transcendant, mais aussi la certitude que l'art produit par l'homme nous permet d'accéder à ce niveau supérieur. C'est l'idée, typiquement romantique, d'un sens du divin répandu dans l'univers, dont nous pouvons tous être participants.

Mais si Beethoven se montre ici sans nul doute génial, en quoi consiste ce génie ? En premier lieu dans la capacité de faire un usage original et révélateur d'éléments d'une grande simplicité, et même, comme il est évident dans ce cas, de caractère presque enfantin. Mais c'est ici la magie de la dimension *amodale* et le charme de sa présence centrale dans la création artistique : c'est justement la nature primaire et indéterminée des éléments sémiotiques les plus simples, qui en permet un emploi extraordinairement raffiné et indéfiniment créatif.

3. Rythme, tension, transgression

D'une certaine manière, il vient d'être question d'une sémiotique de l'univers infantile. Sur ce point, depuis plusieurs années, l'étude de la formation des bases de la compétence narrative a été entreprise par les psychologues, parmi lesquels tout spécialement Daniel Stern¹⁰ (et malheureusement plutôt négligée par les sémioticiens¹¹). Comme j'ai eu par ailleurs l'occasion de l'observer en

10 Cf. par exemple D. Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, London, Norton, 2004.

11 Voir toutefois l'esquisse de réflexion amorcée dans le dossier « La clinique de la narrativité », *Actes Sémiotiques*, 119, 2016.

reprenant le thème sous un angle sémiotique¹², on peut dans ce cadre raisonner sur le moment et la manière dont se forment les bases des rôles actantiels, de la relation actant / acteur, de la dynamique des processus de jonction, du rapport entre objet de désir et programme d'action, et ainsi de suite. En tout cas, dans notre cadre, il est évident qu'une première configuration perçue par l'enfant est de type *cyclique, rythmique*, précisément selon le modèle proposé par Luiz Tatit¹³. La vision de l'enfant, de type *tensif*, alternant tensions et détentes, installe un dispositif rythmé selon un cycle qui le conduit d'un état zéro, de tranquillité et de sommeil, à une inquiétude qui devient toujours plus forte, jusqu'à ce que la mère arrive, la mère qui le rassure et le nourrit, le portant ainsi à un état de *saturation*, à partir duquel l'enfant se calme, revenant à un état de tranquillité. Or, ce modèle ne propose pas à proprement parler un schéma narratif ; on peut le voir plutôt comme placé à un niveau sous-jacent à la narrativité, à un niveau primaire qui seulement *prédispose* les éléments de construction d'un récit. On utilise souvent en pareil cas des termes comme « paranarratif » ou « protonarratif ». L'expérience de l'enfant avec sa mère est peut-être, justement, un exemple clé du « protonarratif ». Mais est-ce que ce modèle protonarratif peut également être utilisé pour comprendre la nature des constructions musicales ? Autre manière de formuler la même question : peut-on établir un lien entre l'architecture narrative et le rythme, au sens le plus technique du terme ?

L'un des plus grands théoriciens de la musique répondrait probablement que oui. Il s'agit de Heinrich Schenker¹⁴, un savant dont la vision, bien que malheureusement ignorée en sémiotique, est pour nous du plus grand intérêt. Schenker est celui qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, a conçu le tout premier modèle *générativiste*. Le générativisme est donc né dans le domaine musical, et selon une vision d'autant plus fascinante qu'elle associe le *musical* au *narratif*. Schenker conçoit toute composition musicale comme l'expansion d'une cellule générative primaire, qu'il appelle *Ursatz*. Mais cette cellule n'est rien de statique ou de géométrique : il s'agit d'un dispositif dont le but est l'instauration de ce que nous appellerions une *différence tensive*. De cette façon, ce dispositif active une séquence de tensions et de détentes — harmoniques, rythmiques, etc. — qui progressent vers l'apaisement final, en passant par des moments d'attente et de surprise, d'avancement et de déviation, d'impatience et de désarroi¹⁵ : on dirait vraiment qu'il y a là toute une construction (para)narrative !

Pour ma part, je ne crois pas qu'on puisse parler d'une « sémiotique tensive » comme d'une forme de sémiotique à part, mais qu'il est important de développer cet aspect qui est présent en sémiotique depuis toujours, bien qu'implicitement, à partir de tout ce qui découle de la place centrale du *vouloir* et du dispositif tensif complexe que cela institue. Mais il faut souligner que cet aspect est aussi

12 Voir G. Ferraro, *Teoria della narrazione*, Rome, Carocci, 2015, pp. 145-150.

13 Voir en particulier la contribution de L. Tatit au présent dossier, « Le rythme qui vient des syllabes ».

14 Pour une réflexion sémiotique sur la vision de Schenker, voir G. Ferraro, *Semiotica 3.0*, Rome, Aracne, 2019, pp. 144-148.

15 Pour ces aspects, voir en particulier H. Schenker, *Free Composition*, New York, Pendragon, 1977.

à relier à ce que nous pouvons appeler, de son côté, l'aspect « différentiel » de la sémiotique¹⁶, à savoir les écarts différentiels qui établissent cette tension du vouloir, qui déclenchent les passions, etc. Ici aussi, nous sommes confrontés à un aspect depuis toujours présent en sémiotique mais encore à élaborer, et qui peut s'avérer essentiel pour la théorie du récit comme pour la sémiotique de la culture, mais aussi — comme nous allons maintenant le voir — pour l'analyse des dispositifs pathémiques et des modes de transformation des systèmes expressifs.

À première vue, il semblerait qu'en musique on doive considérer le rythme comme un simple schéma de référence abstrait : comme on dit, il faut « suivre le rythme », « ne pas perdre le rythme » : il s'agirait donc d'un aspect grammatical de base, évident et neutre. Mais nous savons aussi que le musicien peut, ou plutôt *doit*, intervenir sur ce rythme : en effet, l'une des choses qui donnent un sens, une expression à la musique, c'est précisément l'introduction d'une certaine *altération* du rythme : un petit ralentissement, une légère accélération, une hésitation, un « vol » de temps (le *rubato*), bref une irrégularité de toute nature est un moyen très commun de rendre plus significatif un passage musical. Et je voudrais rappeler qu'Eric Landowski, partant de la référence à la danse, parle d'une « science des anticipations et des retards », et y associe également des références à de grands maîtres de la littérature comme Diderot, Sterne et Dostoïevski¹⁷. Il s'agirait donc d'un principe d'ordre tout à fait général !

De plus, on reproche au musicien qui se contente de « suivre le rythme » de jouer « mécaniquement », à la manière d'un automate : cela introduit une autre perspective intéressante, qui place la structure rythmique en soi du côté de l'impersonnel et de l'extérieur, tandis que les raisons sémiotiques (expressives), et parallèlement les valeurs esthétiques, se rangeraient du côté opposé. Deux exemples musicaux suffiront pour rendre cette idée particulièrement évidente : deux exemples très différents non seulement par leur caractère et leur domaine (jazz dans le premier cas, musique classique dans le second), mais surtout d'un point de vue théorique. Dans le premier, en effet, c'est, d'une certaine manière, *contre* la rigidité de la grille rythmique que le musicien affirme sa force expressive intérieure et sa charge créatrice, tandis que dans le second la rigidité rythmique devient un trait distinctif d'une sorte d'*actant* musical qui agit sur la scène de ce qui nous apparaît comme une *performance* typiquement conflictuelle, entre deux entités sonores que nous dirions *axiologiquement opposées*.

Le premier cas est illustré par l'un des plus grands musiciens de l'histoire du jazz, Charlie Parker, maître incontesté du rythme. On considère à juste titre comme des traits absolument fondamentaux de sa musique le fait qu'il mélangait de manière inédite des rythmes différents, qu'il changeait continuellement de tempo, alternant des groupes de notes très rapides à d'autres prolongées ; et il en allait de même pour les accents, qui tombaient le plus souvent là où seraient prévues des positions faibles non accentuées. On dit encore qu'il ne

16 Voir *Semiotica* 3.0, *op. cit.*, pp. 262-266, et pour les aspects de caractère plus narratif et pathémique, *Teoria della narrazione*, *op. cit.*, pp. 221-228.

17 *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 176.

jouait pas *dans* la structure des mesures, mais *indépendamment* d'elles : les espaces de séparation entre les phrases de son saxophone ne correspondaient pas à la structure rythmique sous-jacente, si bien que les « mesures » ne servaient pas de contenant, car il jouait *à travers* les barres de mesure. Nous en arrivons ainsi, de nouveau, à ce concept : il *gouvernait* l'arrangement rythmique, *au lieu de le subir*.

Discontinuité rythmique, imprévisibilité, irrégularité, certes, mais en fait il suivait une sorte de *méta-règle*, quant à elle bien élaborée et clairement définie, et cela dans le but de *créer de l'émotion*. Parker créait des émotions à travers l'*écart* qu'il produisait entre l'attente rythmique de l'auditeur et les déviations qu'il introduisait : ce constat correspond parfaitement à ma théorie des dispositifs pathémiques, capables de générer des effets de sens à partir de la mise en valeur d'*écarts différentiels*¹⁸. On pourrait alors dire que, plus généralement, le rythme produit du sens parce qu'il établit une sorte de mesure de *référence* par rapport à laquelle on peut introduire des décalages, des irrégularités. Il est possible que cela prenne la forme d'une sorte de *combat* entre le sujet créatif et le plan des régulations impersonnelles : cela vaut certainement dans le cas d'un musicien rebelle et irrégulier comme Parker, qui pour créer émotion et sens a besoin de violer en quelque sorte une cage rythmique à laquelle il s'efforce de toutes les manières d'échapper, mais sans laquelle sa musique perdrait son sens. Le sens, justement, n'est ni dans la grille rythmique en elle-même ni dans un flux sonore qui en serait indépendant, mais dans le *rapport* entre la première et le second. Sans doute, avec Parker, nous approchons quelque peu l'intrigante *frontière entre l'ordre et le chaos*. Mais aussi, nous entrevoyons peut-être là quelque chose de beaucoup plus profond et général.

Effectivement, ces observations nous conduisent aux théories de Byron Almén sur la structuration narrative de la musique¹⁹. Selon Almén, toute la musique est fondée sur une relation conflictuelle entre des composantes qui relèvent, les unes, de *l'individu*, les autres de la *société* — société qu'il voit surtout comme un *principe de prédétermination externe*. Les œuvres musicales se construisent typiquement, soutient-il, sur la *tension* qu'elles instaurent entre, d'un côté, un ensemble donné de *règles* et de *hiérarchies*, et de l'autre un mouvement fondé sur une forme ou une autre de *transgression*. La tension qui en résulte est précisément ce qui donne vie au sens de l'œuvre, à travers des déviations et des réalignements continus, des surprises et des confirmations. Cela affecte naturellement aussi la dimension du *rythme* : la régularité du balayage rythmique devient justement un élément du conflit, en se plaçant en premier lieu du côté de l'ordre, de la hiérarchie, de la société. Produire du sens revient à remettre en question cette régularité, en jouant en dehors des structures rythmiques prédéterminées.

Cette façon de voir n'attribue pas nécessairement à la musique un caractère proprement narratif. Un morceau de musique peut mettre en œuvre ce genre

18 Cf. *Teoria della narrazione*, op. cit., pp. 221-228.

19 B. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, Indiana U.P., 2008.

de tension sans que nous y voyions l'organisation propre à un récit. Il s'agit, dirions-nous encore une fois, d'un niveau *pronarratif*, c'est-à-dire de présupposés de base qui *peuvent* — ou non — se traduire par une véritable construction narrative. La question intéresse directement nos modèles théoriques. Par exemple, imaginons de placer l'un à côté de l'autre deux textes (en l'occurrence musicaux) qui présentent tous les deux, sur le plan profond, une opposition axiologique du type :

// règles impersonnelles, sociales, non propres, absence de sens //	vs	// expression de soi, liberté créative, intensité de sens et d'investissements pathémiques //
---	----	---

Deux éventualités sont à envisager. Dans un premier type de cas, cette opposition se traduira (comme dans les compositions de Charlie Parker) par des façons d'organiser le discours musical, par des innovations indubitables dans la grammaire même de la musique (en l'occurrence de jazz) : le rythme constitue alors une composante décisive qui relève du niveau des règles, du *code*. Dans l'autre cas (que nous allons examiner dans ce qui suit), en revanche, les règles ne sont pas touchées mais l'opposition est projetée plus *localement*, dans la structure textuelle, en prenant une forme plus nettement et explicitement narrative.

La présence de cette double possibilité de parcours — deux manières très différentes de convertir en surface une même structure axiologique profonde — me semble intéressante pour le progrès de nos modèles théoriques de la génération textuelle. Voyons donc maintenant de plus près comment ce deuxième cas peut fonctionner : comment le rythme peut-il devenir, disons, le personnage d'un récit ?

4. Le rythme dans le récit, le rythme dans l'Histoire

A propos du positionnement actantiel de la composante rythmique, un livre récent de Robert Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* propose une perspective tout à fait intéressante bien que discutable sur certains aspects (notamment la façon dont il traite certaines notions sémiotiques)²⁰. Attribuant des valeurs actantielles aux composantes du texte musical, l'auteur recourt, pour les désigner, à la notion d'« actants *virtuels* », étant donné que ne leur correspond évidemment pas d'acteurs sur le plan figuratif. Dans le même ordre d'idée, j'introduirai dans un instant un exemple plus pertinent, et en même temps plus évident de ceux proposés par Hatten, mais il faut d'abord rappeler certaines des caractéristiques générales du rôle actantiel du *Destinateur*. Si le Destinateur est le responsable de la défense impersonnelle des règles, il est aussi, fréquemment (contrairement, par exemple, à un arbitre de football), impliqué dans l'histoire, en ce sens qu'il a son propre objet de valeur à poursuivre, qu'il opère des

20 R. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana U.P., 2018.

manipulations (pas nécessairement négatives), etc. En somme, le Destinateur est aussi un joueur sur le terrain. Il ne s'agit pas là d'un dysfonctionnement mais au contraire d'un trait structurel dans ce type d'architecture narrative. Ainsi les histoires dites « romantiques » (du type Roméo et Juliette) sont-elles très souvent fondées sur l'affrontement entre le Sujet et le Destinateur, entre le sentiment et les règles, entre l'individu et le groupe. Le rythme me semble avoir précisément sa place dans ce modèle narratif typiquement romantique.

Soit, pour illustrer ce point, une autre œuvre de Beethoven : le deuxième mouvement, *Andante con moto*, du *Quatrième Concerto pour piano, opus 58*. Dès le début, la composition présente un conflit très évident entre le *collectif* de l'orchestre, qui joue des accords très sonores sur un *rythme très imposant*, et, au piano, un soliste qui semble timide et incertain, dominé, écrasé, comme s'il ne trouvait pas la possibilité d'exprimer sa mélodie : il joue des notes très intenses mais un peu dispersées, qui semblent *dépourvues d'une configuration rythmique définie*. On dirait que le « rythme » affirme ainsi sa position dans l'architecture du récit : il est clairement du côté des forts, de ceux qui par leur nombre font masse, qui imposent une cadence au caractère franchement *autoritaire*. Mais peu à peu le ton du soliste contamine l'orchestre. Et progressivement l'orchestre semble céder, se placer en retrait, au point qu'il finit par accompagner le soliste. Alors le piano en vient à jouer ouvertement, pouvant enfin *affirmer son propre rythme*. On pourrait donc dire qu'il s'agit en quelque façon d'une *bataille pour le rythme* ! Ici, les actants dont parle Robert Hatten sont bien reconnaissables, et ils ne sont pas purement « virtuels ». Le rythme rigide du début incarne, dirait-on, le Pouvoir, il est entre les mains des plus forts et symbolise leur puissance ; mais c'est la beauté d'une intense mélodie et d'un rythme passionné et personnel qui en fin de compte l'emportera. Il y a donc bien un rythme du Destinateur, mais aussi un rythme du Sujet, un temps collectif et un temps individuel, une discontinuité fortement réglée et une autre plus modulée et plus expressive.

Ici, le rythme est par conséquent en même temps élément de la grammaire musicale et, disons, acteur dans l'intrigue, et même presque un aspect de l'*objet de valeur* : affirmer son propre rythme, cela veut dire affirmer sa propre sensibilité, sa propre vision du monde. Dans une intéressante discussion du caractère narratif de cette composition, Michael Steinberg souligne que de cette façon (et en même temps peut-être grâce à l'allusion, qu'on y a vue, à l'ancien mythe d'Orphée) l'auteur met en place une allégorie musicale qui parle de ce qu'est, pour lui, la musique elle-même, et du caractère subversif de la subjectivité²¹.

Élargissons maintenant cette perspective. Nous avons l'habitude de penser qu'un morceau de musique est composé « selon une certaine forme rythmique ». À raison, mais aussi à tort, et Beethoven nous en offre de nombreuses démonstrations. Par exemple, l'extraordinaire appareil rythmique qui soutient tout le troisième mouvement de la *Sonate pour piano 31 n. 2*, avec sa combinaison

21 M.P. Steinberg, *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton, Princeton U.P., 2004, pp. 65-67.

incongrue et changeante — un rythme qui ne semble pas pouvoir être arrêté et qui, en même temps, a quelque chose d'instable, d'hypnotique et de boiteux —, n'existe nulle part ailleurs que dans cette œuvre. De même, le fameux « *boogie-woogie* » qui apparaît dans le deuxième mouvement de la *Sonate pour piano op. 111*, n'est certes pas composé sur la base d'un rythme de jazz, mais existe comme développement logique de mécanismes internes à l'œuvre, et comme préparation à l'effet surprenant de stase qui suivra peu après. Et on pourrait donner beaucoup d'autres exemples où de toute évidence la musique ne *suit* pas une forme rythmique, mais *l'invente*.

Or, la question est la suivante. La sémiotique travaille, à juste titre, à la définition de catégories précises, capables d'attribuer une place définie aux différents composants textuels. Nous serions par conséquent tenté de traiter le rythme, d'un côté en tant que forme contenante, et de l'autre en tant qu'invention expressive, comme deux grandeurs distinctes, à définir séparément. Mais ce serait un peu une manière d'esquiver le problème, une réponse conventionnelle qui ne prendrait pas en compte ce qu'est le rythme dans l'expérience réelle de ses effets de sens. Et puisqu'on parle de « socio-sémiotique », celle-ci doit être capable d'introduire également, à côté de la précision de catégories théoriques abstraites, la force façonnante de l'histoire, en rappelant aussi l'invitation de Ferdinand de Saussure à étudier les systèmes sémiotiques dans une perspective qui les envisage *au sein de la vie sociale*. Je ne me réfère pas par là à des aspects qui pourraient être dits « extra-sémiotiques ». Il ne faut pas ici confondre la « grammaire » au sens sémiotique avec les pages abstraites d'une grammaire musicale ; nous devons comprendre, au contraire, la façon dont, dans l'évolution *diachronique*, change l'idée même de « grammaire » : si elle a longtemps été tenue essentiellement pour un contenant de *règles*, Beethoven, plus clairement et explicitement que ses prédécesseurs, la regarde comme un contenant de *ressources*.

Il voit donc le rythme comme un objet qui peut être inventé, façonné, utilisé pour ses propres fins expressives. Cela parce que, comme on l'a remarqué, il fait passer la musique dans une ère nouvelle : il est devenu un artiste « moderne » qui forge ses propres règles, presque le prototype de ce nouveau *sujet autonome* pour lequel rien n'est prédéterminé, ce sujet capable de donner forme à un temps élaboré en perspective à partir de son emplacement contingent — le sujet dont parle, précisément en ces termes, Julian Johnson, dans son livre sur le temps en musique et la naissance de la modernité²². On pourrait aussi penser, en ce sens — pour ouvrir un parallèle avec la peinture — au passage de la conception représentative de l'art à la conception moderne : le monde ne vient plus *avant* sa représentation, mais il est construit *dans* l'élaboration intellectuelle des artistes (et sur ce point je présenterai un exemple en conclusion).

En ce qui concerne la question du rythme, nous commençons, on le voit, à avoir une idée plus claire des raisons pour lesquelles on ne peut pas lui attribuer simplement une place fixe dans le cadre d'un système grammatical : le

22 J. Johnson, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford U.P., 2015.

plus intéressant est au contraire de constater comment l'histoire et la culture peuvent en redéfinir de bien des façons la place et la valeur. Le plus intéressant, en définitive, ce ne sont pas les règles en tant que telles, mais la ductilité qu'elles montrent en fonction de la force créatrice²³.

5. Rythme et domestication de l'expérience

Nous devons en ce point penser le rythme à la fois comme un point de départ et comme un point d'arrivée de la création artistique. D'une part, notre sens du rythme semble descendre d'une sorte de racine transcendante, et se présente comme une entité évidente et parfaitement scandée, un peu à la manière de Platon, dirions-nous. Mais d'autre part, à la manière peut-être d'Aristote, notre sens du rythme correspond plutôt à un effort, terriblement humain et toujours approximatif, de ramener le monde à un ordre qui puisse nous le rendre *lisible*. En d'autres termes, toute instauration d'un rythme fait partie de ce processus de *sémiotisation du monde*, parfois même illusoire, mais auquel nous ne pouvons pas nous soustraire, dont l'attrait dépend aussi de l'*ambiguïté* subtile qui nous fait percevoir ordre et régularité, rythme et disposition harmonique, dans le même temps comme créés et découverts, résultat d'un agir humain et qualité des choses.

Je voudrais à cet égard donner un exemple visuel, pour rappeler aussi que nous ne parlons pas d'un phénomène qui concerne exclusivement le domaine musical. A ce propos, il me semble plus intéressant de parler de photographie que de peinture, pour la raison que la photographie présente des formes, des géométries, des rythmes, qui sont *présents dans le monde*, ou du moins c'est cela qu'elle nous incite à penser. Je propose ici une photo très célèbre de l'un des maîtres de cet art (et en même temps grand paladin de la peinture moderne), Alfred Stieglitz (fig. 2 ci-après).

Cette photo, qui a un double titre, *Sun Rays – Paula*, a été très commentée, mais l'essentiel pour nous est évidemment l'effet des bandes de lumière qui superposent leur dessin sur les choses, en créant un fort *effet de rythme*. Et si on ajoute que la lumière est la matière décisive qui fait naître une photographie, et que dans l'image on voit aussi d'autres photographies faites par Stieglitz lui-même, on peut parler d'une dimension *méta-photographique*, comme l'a fait Katherine Hoffman²⁴. Or, il est évident que ces jeux de lumières et d'ombres (qui sont en fait récurrents dans ce genre de photographie) n'appartiennent pas aux choses photographiées ; pour Aristote, ils seraient sans doute du côté de l'*accident* : dix minutes plus tard, peut-être, cet effet de rythme visuel aurait disparu. La photographie, dit-on, est moderne justement parce qu'elle a découvert la valeur artistique de la *contingence*, la force poétique de l'*accidentel*. Et il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une question purement technique, puisque la même découverte

23 Voir à ce propos E. Landowski, « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika*, 16, 2021.

24 Stieglitz. *A beginning light*, New Haven and London, Yale UP, 2004, pp. 98-99.



Figure 2. Alfred Stieglitz. *Sun Rays – Paula*.

a été faite parallèlement dans le domaine pictural, par exemple par un peintre comme Edgar Degas, dont on sait combien il était intéressé par le potentiel expressif de la photographie²⁵.

Il se peut que, dans la photographie que nous avons prise comme exemple, le rythme des ombres qui se superpose à la dure objectivité de la scène exprime donc l'idée que la photographie n'enregistre pas, mais *projette de l'ordre sur le monde*. Le cas de Stieglitz est d'autant plus intéressant qu'il était aussi l'initiateur d'un groupe de théoriciens qui a produit d'importantes lignes de réflexion sur la photographie. L'idée était, en résumé, que l'image photographique est capable de saisir, dans la réalité, une dimension *formelle* : elle ne reproduit pas le réel mais, grâce à son regard direct sur le monde, parvient à nous montrer la *vérité objective des formes*. En ce sens, la photographie ne serait pas un *moins* mais un *plus* par rapport à la peinture, précisément parce qu'ayant une relation « objective » avec

25 Voir G. Ferraro, « Degas e la pittura fotografica : la questione del realismo nella prospettiva della semiotica "neoclassica" », *Lexia*, 17-18, 2014.

le monde, elle nous fait *constater* qu'il y a dans le monde une harmonie que nous pouvons saisir grâce à la présence de géométries et de rythmes *visibles*.

Il est vrai qu'il y a de la naïveté et une certaine confusion dans cette façon de penser. Mais dans ce cas la confusion peut, je crois, être significative. Stieglitz parlait en effet d'*équivalence* : le photographe enregistre la scène qui s'offre à ses yeux et va la fixer dans l'image, dans une certaine mesure *objectivement*, mais il le fait seulement au moment où le monde prend une forme qui correspond à une sorte de modèle ou d'image préexistant dans son intériorité. Si bien que ne revient finalement à la réalité qu'un rôle d'*instrument* (que seuls les non compétents peuvent confondre avec un rôle de *réfèrent*). Il y a là une sorte de court-circuit intrigant : si la réalité ne peut être représentée en image que lorsqu'elle se superpose à une image mentale correspondante, la photographie reproduit-elle une scène extérieure ou bien une entité conçue intérieurement ? Équivalences, coïncidences, dans le sens aussi du *fortuit* : encore une fois, la beauté du monde, à l'époque moderne, est précaire, aléatoire, saisissable pour un instant seulement²⁶. Mais ce qui est le plus significatif est peut-être précisément l'*ambiguïté* : ce que nous voyons là devant nous est effectivement là, devant nous, puisqu'enregistré par l'objectif photographique, et pourtant cet ordre que l'image semble exhiber dépend de notre regard. Notre fascination pour la présence d'un quelconque type de rythmicité n'est-elle pas liée à une illusion ? Ne serait-ce pas que chaque fois que nous créons quelque chose qui possède du rythme, de la régularité, de la *bonne forme*, nous nous efforçons d'affirmer notre capacité à *régler le chaos* ? Que chaque fois qu'on fait de la musique, qu'on danse, mais aussi qu'on peint, écrit de la poésie ou fait des photos, on est en train de reposer un rituel de *domestication de l'expérience*, dans l'illusion d'introduire dans la vie une sorte d'*ordre* puissant qui se prétend *objectif* ?

Mais peut-être que l'art est fondamentalement ceci : la recherche d'un niveau de *compatibilité* entre le monde quotidien du contingent et le monde de l'idéal et de l'absolu. Donc le point est que la forme est *en même temps* ici et là, dans les choses et dans la pensée, dans le plan du réel et dans le plan de l'absolu. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de construire une théorie sémiotique de l'art, ce que je veux souligner est qu'il y a une certaine analogie entre cette perspective et le principe sémiotique qui considère la possibilité d'une *conformité* entre les plans de l'expression et du contenu, ce qui concerne justement les composants dits « plastiques ». Cela peut réellement nous aider à mieux comprendre pourquoi ces composants jouent souvent un rôle décisif dans les bases constitutives d'importantes œuvres d'art ; en particulier, si la composante rythmique peut s'avérer si précieuse, c'est parce que, comme nous l'avons vu, le rythme se présente typiquement comme placé à *la frontière* entre l'extérieur et l'intérieur, entre le donné et le construit.

²⁶ Je remarque en passant l'intérêt du thème de l'aléatoire, vu sous de multiples perspectives, pour la réflexion sémiotique actuelle.

Conclusion : au-delà du rythme

Revenons donc, pour terminer, sur la subtile ambiguïté de l'opposition fondamentale entre *continu* et *discontinu* et envisageons-la maintenant sous une de ses manifestations les plus extrêmes et fascinantes. Je me réfère à l'utilisation par Beethoven d'un artifice très particulier, évident surtout (mais pas uniquement) dans deux Sonates pour piano, *opus 109* et *111*. Comment donner le sentiment d'une musique qui *sort du balayage rythmique*, qui reste en suspens dans une *temporalité indéfinie* ? Beethoven trouve dans la grammaire musicale traditionnelle une ressource cachée : faire sonner à plusieurs reprises une note en l'alternant avec une note voisine, ce qu'on appelle un « trille ». Personne n'avait jamais imaginé de le faire, mais Beethoven non seulement fait résonner un trille pendant un temps impensable, mais superpose deux, trois, quatre trilles sur des notes différentes, et parfois même sur des rythmes différents. Traité de cette façon, le trille, peut-on dire, vient constituer une sorte de *discontinuité continue*, ou si on veut, de *continuité discontinue* : mieux, une sorte de *remise en cause* de l'opposition même entre les deux termes de cette catégorie.

Sur le caractère *atemporel* et sur la capacité d'*effacer le temps*, dont témoignent ces compositions, et en particulier l'*Arietta*, dernier mouvement de la dernière sonate de Beethoven, *opus 111*, beaucoup de choses ont été dites ; je renvoie à la synthèse présentée par Benedict Taylor, selon lequel ces trilles parviennent, de plus, à nous faire percevoir la présence d'un *double ordre de réalité*²⁷. Charles Rosen²⁸ remarque de son côté que ces trilles, en prolongeant une immense expansion suspendue, correspondent — soulignons-le — à la *dissolution complète de l'articulation rythmique même*, en réalisant quelque chose qui d'un côté, avec un mouvement très rapide, augmente au maximum la rythmicité, et pourtant va en fait l'annuler, en atteignant à la fois les extrêmes de la rapidité et de l'immobilité.

Beethoven nous montre donc ici la capacité que possède la musique de *supprimer le rythme* et de *suspendre le temps*. À la fin de l'*Arietta*, la mélodie réapparaît, très douce, comme une sorte de lointain reflet qui, a-t-on dit, plane pour ainsi dire suspendue sur cette base dense et scintillante de trilles, en semblant s'estomper dans une sorte de luminosité infinie. Et voici encore quelques mots tirés de l'analyse de cette sonate par le grand Heinrich Schenker dont j'ai parlé plus haut : « Le motif est illuminé et réchauffé par le trille, qui envoie ses rayons tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, pour transformer par son scintillement les derniers tons en train de se dissiper. Le motif disparaît finalement dans l'infini, et le trille lui aussi, enveloppé dans la brume : il avait surgi des sphères, et se dissout maintenant dans les nuages »²⁹. On remarque à quel point les commentateurs sont poussés à parler de cette musique en termes, très souvent, *visuels* !

27 *The Melody of Time. Music and Temporality in the Romantic Era*, Oxford, UP, 2016, p. 43.

28 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, pp. 458-59.

29 H. Schenker, *Beethoven's last piano sonatas : Piano Sonata in C Minor, op. 111*, Oxford, UP, 2015, p. 141 (notre trad.).

Certains ont dit à ce propos que l'intention de Beethoven était, encore une fois, de donner de cette façon l'idée d'entrer dans une dimension transcendante. Nous sommes à Vienne, en 1822, dans un climat romantique qui anticipe une sorte d'avant-garde *ante litteram*. Mais à la même époque, à Londres, dans le même climat romantique annonciateur d'une avant-garde avant la lettre, nous rencontrons un autre grand artiste qui cherche également à accéder à une dimension transcendante, non par la musique mais par la peinture, grâce à un travail sur l'image qui fait disparaître les sujets figurés derrière une extraordinaire poussière lumineuse jusqu'alors jamais vue. Il s'agit évidemment des aquarelles de William Turner, telle, par l'exemple, celle datée du 8 octobre 1844, qui est d'autant plus significative que, tout en étant apparemment presque abstraite, son titre, inhabituellement détaillé, la rattache à un événement bien précis : *The Disembarkation of Louis-Philippe at the Royal Clarence Yard, Gosport, 8 October 1844*.



Figure 3. William Turner. *The Disembarkation of Louis-Philippe at the Royal Clarence Yard, Gosport, 8 October 1844*.

Nous sommes donc dans le même climat culturel, avec la même volonté expressive, avec des résultats à bien des égards analogues, bien que l'un utilise les moyens de la musique et l'autre ceux de la peinture. L'abolition de la segmentation rythmique équivaut, en peinture, à l'abolition de la segmentation en formants figuratifs discernables : la défiguration qui efface les identités des composants du tableau, provoquant ainsi une sorte de fusion qui brise l'organisation topologique, équivaut de près, conceptuellement, à la dissolution de la structure rythmique. Dans les deux cas, nous assistons à un dépassement d'un niveau humain et contingent, par nature discontinu, grâce à la superposition inhabituelle d'une couche à caractère continu, et cela avec essentiellement la même valeur sémantique.

On peut certes rapprocher ces remarques de l'effet d'*abîme* et de *vertige* — lié à l'idée d'un espace sans frontières et à ce qui est par définition *irreprésentable* — dont parle Eric Landowski dans un essai qui nous propose un autre remarquable modèle théorique encore fondé sur les différents rapports possibles entre *continu* et *discontinu*³⁰. Dans le cas que nous sommes en train de considérer, il est intéressant de souligner, de plus, l'emplacement historique et culturel précis des deux auteurs, Beethoven et Turner, car dans les deux cas on exprime une aspiration à un infini, mais un infini conçu « à la moderne », ambigu : à la fois transcendant *et* inscrit dans l'histoire, enraciné dans le sentiment, dans les événements humains, dans la vie. Et on ne peut pas ne pas faire ici le lien avec l'équivalent, *L'Infinito*, entendu comme immensité au-delà de l'humain, sans articulations d'espace ou de temps, auquel fait référence, exactement dans les mêmes années, le plus grand poète romantique italien, Giacomo Leopardi. Qui plus est, lui aussi mise beaucoup sur la rupture de la grille rythmique, plaçant le couple fort — adjectif + substantif — à cheval sur la césure du vers. Considérons en particulier ces quatre vers :

Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo

L'enjambement qui, dans les deux premiers vers, brise la continuité entre adjectif et substantif (« incommensurables / espaces » ; « surhumains / silences ») produit un effet de tension et de dilatation, tandis qu'au vers suivant la paire indivise adjectif + substantif (« très profonde quiétude ») conduit à un effet de détente soudaine : on comprend maintenant que, comme on le précise au vers suivant, ces immenses espaces et ces extraordinaires silences n'étaient que des imaginations du poète.

Beethoven et Turner utilisent, bien sûr, des constituants qui appartiennent *matériellement* au monde musical (le trille), ou pictural (la couleur), mais l'emploi qu'ils en font — *l'emploi sémiotique*, défini en termes de renvoi aux effets de sens corrélatifs — ne correspond à rien qui soit prévu, respectivement, ni par la grammaire de la musique ni par la grammaire de la peinture. Il s'agit plutôt de ressources, en quelque sorte communes, appartenant à un autre niveau de faits sémiotiques : nous devons reconnaître qu'il est effectivement nécessaire d'envisager un composant qui se trouve en amont de ces grammaires spécifiques, situé à un niveau qui reste à définir plus précisément. Mais ici une dernière citation de *Passions sans nom* s'impose vraiment. Landowski écrit : « L'image est porteuse d'un *sens musical*, et la musique, en retour, *fait image* ». Et ce qui surtout est intéressant est son explication théorique : « Sur un plan plus élémentaire, le sens n'en constitue pas moins, en lui-même, une totalité dont les articulations fondamentales transcendent non seulement la diversité

³⁰ E. Landowski, « Régimes d'espace », *Actes Sémiotiques*, 112, 2010.

des “langages” (pictural, musical, cinématographique, etc.), (...) mais même les différentes *sémiotiques* (verbales ou non). Par nature, le sens traverse toutes ces distinctions, ou, comme on dit, leur est “transversal” ». Un peu plus loin, il parle à ce propos de « constantes sous-jacentes qui articulent en profondeur, *transversalement*, ce genre d’effets de sens »³¹.

Reste donc à définir le lieu de ce composant sémiotique, de ces éléments constitutifs sous-jacents, non moins réels et effectifs que les autres, et qui n’agissent d’ailleurs pas seulement dans le cas d’œuvres particulièrement originales : nous avons vu que ce composant est tout aussi décisif, par exemple, dans une publicité de cigarettes ! Ce niveau comprend essentiellement des structures très simples et très abstraites, apparemment presque vides, comme peuvent l’être des structures protonarratives élémentaires, ou, justement, les articulations de la continuité avec la discontinuité. Mais, que ce soit étonnant ou non, ces structures élémentaires se montrent capables de donner vie à un tissu textuel même fortement complexe. L’objet de notre réflexion, le rythme, offre donc un intérêt particulier : un élément si simple et primordial est en mesure de se rendre disponible pour les usages les plus sophistiqués et les applications les plus diversifiées : il peut apparaître comme élément d’un système ou comme acteur d’un récit, comme critère d’organisation ou comme un principe contre lequel il faut lutter, comme une donnée externe ou comme le résultat d’une création personnelle, comme simple forme apparemment dénuée de sens ou comme fondement de l’instauration même du sens. La sémiotique est inévitablement confrontée à l’histoire, à la variabilité culturelle, aux nombreuses perspectives que l’intelligence humaine peut adopter à l’égard d’un même constituant sémiotique. Cela, pour notre discipline, est à considérer non pas comme une difficulté mais comme une richesse, à condition que nous y voyions une invitation à explorer la *complexité* des faits sémiotiques, en évitant toute homologation forcée.

Nous avons souligné dès le début la nature purement relationnelle du rythme, mais en chemin nous avons compris, à propos de ce caractère relationnel, quelque chose de bien plus profond et constitutif. A bien y regarder, ce dispositif subtil qu’on appelle *rythme* se situe essentiellement sur une *ligne de frontière* et fonctionne comme un *dispositif de modulation* destiné à articuler de manière stratégiquement variable la relation entre le collectif et l’individuel, entre ce qui est extérieur et ce qui est intérieur, entre l’objectivité du monde et nos émotions. Son ambiguïté, avec l’incertitude, la nébulosité et la mobilité de cette frontière, est le secret de son omniprésence, de son efficacité, et du pouvoir — encore largement à explorer — qu’il exerce dans le domaine sémiotique.

Références

- Almén, Byron, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, Indiana U.P., 2008.
 Ceriani, Giulia, *Il senso del ritmo*, Rome, Meltemi, 2019.
 Chua, Daniel K.L., *The Galitzin Quartets of Beethoven*, Princeton, Princeton U.P., 1995.
 Ferraro, Guido, *Teoria della narrazione*, Rome, Carocci, 2015.

³¹ *Passions sans nom*, op. cit., p. 184.

- « Degas e la pittura fotografica : la questione del realismo nella prospettiva della semiotica “neoclassica” », *Lexia*, 17-18, 2014.
- *Semiotica 3.0*, Rome, Aracne, 2019.
- « Modèles classiques et complexité sémiotique », *Acta Semiotica*, I, 2, 2021.
- Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- Hatten, Robert S., *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana U.P., 2018.
- Hoffman, Katherine, *Stieglitz. A beginning light*, New Haven, Yale U.P., 2004.
- Johnson, Julian, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford U.P., 2015.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- « Régimes d'espace », *Actes Sémiotiques*, 112, 2010.
- « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika*, 16, 2021.
- Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, 1970.
- Schenker, Heinrich, *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven : Sonatas, no. 32, op. 111, piano, C minor*, Wien, Universal Edition, 1916 ; trad. angl. *Beethoven's last piano sonatas : Piano Sonata in C Minor, Op. 111*, Oxford, Oxford U.P., 2015.
- *Free Composition*, New York, Pendragon, 1977.
- Steinberg, Michael P., *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton, Princeton U.P., 2004.
- Stern, Daniel, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, London, Norton, 2004.
- Tatit, Luiz, « Le rythme qui vient des syllabes », *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Taylor, Benedict, *The Melody of Time. Music and Temporality in the Romantic Era*, Oxford, Oxford U.P., 2016.
- Tomlinson, Gary, *A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity*, New York, Zone Books, 2015.

Résumé : Le rythme est une réalité difficile à saisir, car il présente de nombreuses facettes et par conséquent de nombreuses définitions sémiotiques possibles. On pourrait être tenté de le traduire en une série d'objets plus simples, analytiquement séparés, mais nous allons le prendre ici au contraire dans sa complexité intrigante, où tous les aspects sont liés entre eux dans leurs différentes possibilités de valorisation sémiotique, et avec toutes les variations imaginées par la créativité humaine. Nous pouvons même partir de l'idée qu'un *faire ensemble, en rythme*, a pu constituer un point d'origine décisif de la culture humaine elle-même. On a peut-être inauguré à ce moment-là une dynamique entre le rythme conçu comme un schéma temporel préétabli et le rythme entendu comme un dessein expressif, ou comme un écart créatif mis en place par rapport à un modèle de référence. Si nous pensons à une définition du rythme comme « discontinuité réglée », nous comprenons qu'il est destiné à gérer le rapport délicat entre *continuité* et *discontinuité*. Nous connaissons déjà l'efficacité de cette catégorie sémiotique, mais la considération de certaines œuvres musicales, en particulier de Beethoven, nous confronte à des possibilités extrêmes de leur élaboration textuelle. En même temps, nous réalisons que ces modalités d'élaboration peuvent présenter des parallèles dans les domaines narratif, poétique, pictural, etc. Une exploration des traits fondamentaux sur lesquels repose l'élaboration du rythme nous conduit donc à la considération du niveau dit « amodal » : ce niveau, encore trop peu étudié, où agissent des composantes primaires indifférenciées, non spécifiquement musicales ni visuelles ou autres. Tel est fondamentalement le rythme, qui, dans son identité la plus profonde, se présente comme un essentiel *dispositif de modulation* de la relation entre le collectif et l'individuel, entre l'objectivité du monde et notre intériorité.

Resumo : O ritmo é uma realidade difícil de apreender porque tem muitas facetas e, portanto, muitas definições semióticas possíveis. Poderíamos ser tentados a traduzi-lo em uma série de objetos mais simples, analiticamente separados, mas vamos tomá-lo aqui em sua intrigante complexidade (na qual todos os aspectos estão interligados enquanto possibilidades de valoração semiótica), com todas as suas variações imaginadas pela criatividade humana. Podemos até partir da ideia de que um fazer juntos, em ritmo, poderia constituir um ponto decisivo de origem da própria cultura humana. Talvez tenhamos inaugurado desde a origem uma dinâmica entre o ritmo concebido como um esquema temporal preestabelecido e o ritmo entendido como um desenho expressivo, ou como uma lacuna criativa estabelecida em relação a um modelo de referência. Se pensarmos em uma definição de ritmo como “descontinuidade regulada”, entendemos que sua função é regular a delicada relação entre continuidade e descontinuidade. Já conhecemos a eficácia dessa categoria semiótica, mas a consideração de certas obras musicais, em particular de Beethoven, nos confronta com possibilidades extremas na sua elaboração textual. Ao mesmo tempo, percebemos que esses métodos de elaboração podem apresentar paralelos nos domínios narrativo, poético, pictural, etc. Uma exploração dos traços fundamentais sobre os quais repousa a elaboração do ritmo nos conduz, portanto, à consideração do nível dito “amodal” : um nível ainda muito pouco estudado, onde atuam componentes primários indiferenciados, não especificamente musicais nem visuais ou outro. Assim é fundamentalmente o ritmo : em sua identidade mais profunda, ele se apresenta como um essencial *dispositivo de modulação* entre o coletivo e o individual, entre a objetividade do mundo e nossa interioridade.

Mots clés : accidentel, amodal, Beethoven (Ludwig van), collectif vs individuel, complexité, Degas (Edgar), différentiel, intersubjectivité, musique (sémiotique de la —), narration, origine des systèmes sémiotiques, Parker (Charlie), parcours génératif, passions, photographie, règle, rythme, tensif, Turner (William).

Auteurs cités : Byron Almén, Giulia Ceriani, Daniel K.L. Chua, Jean-Marie Floch, Algirdas J. Greimas, Robert S. Hatten, Julian Johnson, Melanie Klein, Eric Landowski, Charles Rosen, Heinrich Schenker, Michael P. Steinberg, Daniel Stern, Alfred Stieglitz, Luiz Tatit, Benedict Taylor, Gary Tomlinson.

Plan :

Introduction. Le rythme, une entité proprement sémiotique ?

1. Temps collectif, temps individuel
2. De la discontinuité réglée à la sortie du temps
3. Rythme, tension, transgression
4. Le rythme dans le récit, le rythme dans l’Histoire
5. Rythme et domestication de l’expérience

Conclusion : au-delà du rythme

Seeing Things, Feeling Rhythm

Daniele Barbieri

Accademia di Belle Arti di Bologna

Rhythm is a form, albeit a particular form, characterised by iterativity¹. Like any form, it can be invested with meaning, both as regards the structure of the rhythmic cell and as regards the frequency of its repetition. Considered in this way, it is certainly addressable in traditional semiotic terms, and particularly in terms of semisymbolism.

However, the dimension in which rhythm normally appears, that of the background, tends to neutralise the components of meaning. It is always possible, of course, to recover them through the analyst's artificial attention ; but normal use tends to leave them, too, in the background, focusing rather on what is on the foreground, on what strikes the attention.

In these pages I would like to explore the semiotic specificity of the rhythmic dimension, in particular as it differentiates from the phenomena that we traditionally consider linked to the field of meaning.

¹ We are far away from the definition of rhythm as *form of flow* that is given by H. Meschonnic in *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Lagrasse, Verdier, 1982), a definition that he arbitrarily generalizes starting from the philological reconstruction of Benveniste in *Problems in General Linguistics* (Coral Gables, University of Miami Press, 1971, pp. 281-288), but which nevertheless has correspondence in the musical field, where often the term *rhythm* is used roughly in this sense. In the following pages we will understand rhythm as *repetition*, as it is used in expressions such as “the rhythm of day and night”, “circadian rhythms”, “rhythmic obsession”... Meschonnic's book remains undoubtedly interesting (beyond its poorly documented critiques of semiotics) but generally deals with a theme that is only partially overlapping with ours.

1. Tension and tendence

A first observation, still of an introductory nature, concerns the relationship between rhythm and tension. The field of rhythm is different from the field of tension. There is perhaps tension as long as the rhythm is instantiating itself, that is, the rhythmic cell is appearing for the first time or it is starting to repeat itself. But then the tension disappears : the rhythm is based, in itself, on the satisfied *tendence*. When the tendence is not satisfied, the rhythm breaks down and *tension* comes into play – but in this case we are no longer faced with a rhythm, that is, no longer faced with that specific form, but with its disappearance or alteration, a fact certainly significant, certainly worthy of attention, certainly in the foreground. The rupture of rhythm is therefore also a form, which can be analysed semisymbolically ; but it is no longer rhythm in the strict sense.

2. Cognition and comparticipation

By systematically contrasting a series of key notions of Western thought with another series of Chinese thought, François Jullien compares two attitudes, which he calls *cognition* and *connivance*². Western thought privileges the former, Chinese thought the latter. But it is not that one characterises Westerners in an exclusive way and the other the Chinese : these attitudes characterise in general the interaction of man with the world, and the difference lies in the priority accorded by each of the two systems of thought. Semiotics, in general, was no exception to the tendency of Western thought, however, essentially qualifying itself as a discipline of the cognitive side³.

To understand what *connivance* is, it is necessary to take a step back and talk about *Stimmung*. *Stimmung* is, in German, the chord, or the tuning, but it is also the mood, the atmosphere ; in economics even the trend. In the studies on orality and literacy it was used for the first time (as far as I know) by W. Ong⁴. We will use this word in the following pages to indicate the phenomena of attunement, such as when the strings of a musical instrument vibrate in sympathy, as when the dancer is tuned to those around him/her through music, as when participating in a well-known rite. We will also talk about *comparticipation* when the *Stimmung* involves subjects, and *connivance* (following Jullien) when one is aware of one's own *comparticipation*⁵ (following the attitude of Chinese thinkers). In the following pages, therefore, the words *Stimmung* and *comparticipation* will be used substantially as synonyms, while *connivance* will refer to a composite attitude : the cognition of a *comparticipation*.

2 Fr. Jullien, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 107-114.

3 Languages, and representation, are among the main traditional themes of semiotics. They have been explored mainly for their cognitive properties. The concept itself of *meaning* is a cognitive one.

4 W. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967. It. tr. *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 146.

5 The whole D. Barbieri, *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale* (Bologna, Esculapio, 2020) deals with these themes. See it for a more detailed approach.

It is important to understand the fundamental link between the notion of comparticipation and the dimension of doing, because comparticipating is still a doing. In Charles Sanders Peirce's pragmatist perspective, doing is certainly already a semiotic activity : the world is in any case *interpreted* by doing, regardless of whether this is mediated by knowing⁶. Even the determined action — and certainly not attributable to a subject of the will — of a stream that digs its own course can be understood as an act of interpretation, since the stream is preparing a *habit*, or a disposition to a certain doing ; and the *habit*, for Peirce, is in any case the final interpretant of a sign⁷.

Comparticipation does not need cognition to exist, nor vice versa ; nevertheless, as we will see shortly, there are comparticipations based on cognitive elements (such as eminent rhythms⁸) and cognitions based on comparticipated elements (such as connivance). Although these are different phenomena, they are always deeply intertwined.

3. Rhythm and attention

Following the rhythm is not necessarily a conscious phenomenon. Sometimes we realise that our foot is autonomously beating the tempo of the music that is in the air. When we read poetry, we pay attention to the meaning of the words, not to the prosodic rhythm or to the return of the rhymes, which are also acting on us : symptomatic is the fact that we become aware of these recurrences only when they happen to break. When we read comics, we do not count the panels present on a page, or along which a scene develops. The analytical attention of the critic is therefore different from that of the normal user, and its analyticity also consists in bringing to the attention, that is, on the foreground, what in normal use remains in the background.

One of the main difficulties in addressing the issue of rhythm is that rhythms are essentially background phenomena. When you focus them, bringing them to the foreground, they can become something different. A focused repetition, in fact, typically induces *saturation* effects that a background repetition, i.e. a rhythm, does not induce at all. As Leonard Meyer already noted, speaking of music, the foreground is the place of development, and an obsessive return of the same induces tension because development appears blocked : this is the effect we call *saturation*⁹. In other words, the foreground is the dimension from which we expect a series of cognitive acquisitions that lead us to an overall understanding of the text (or, in general, of the situation) ; or, if one prefers, the foreground is the dimension on which sense is organised, starting from the assumptions reaffirmed by the background : on the foreground the repetition will therefore

6 For details, see D. Barbieri, *op. cit.*, pp. 5-38.

7 See C.S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 5.492.

8 See below paragraph 5, or D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 78-81.

9 L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1956, p. 135.

appear as a delay, which perhaps we will be able to cognitively recover in a more abstract way, but perhaps not, and in any case not immediately.

In general, what by analyzing the background we identify as *tendence* (the expectation, soon satisfied, of something that is about to arrive) can be transformed into *tension* (the expectation of something that is about to arrive, that is not yet finding satisfaction, and that it is not said that it will go to find it) when it is transferred to the foreground. The *tendence* characterises the dimension of the *known*, of what we can tune in because it goes as expected ; *tension* characterises the dimension of the *new*, what it is necessary to understand in order to continue and arrive happily to the end.

From this point of view, an aesthetic text (a story, a poem, a piece of music, etc.) always configures a path ready for our comprehension activity ; and this clearly distinguishes it from a normal fragment of the world, with which we can perhaps still feel in tune and proceed to understand it successfully, but it was not created for this purpose. Aesthetic texts too are fragments of the world, but they are also organised in order to produce a happy experience for the user, even in cases where they force him to go through absolutely dysphoric phases. The happiness of this experience is that of attunement and understanding, even when they occur in the face of a tragedy : the story of *Œdipus Rex* is certainly not a happy one, and far from happily ending ; but the experience of the spectator who crosses and participates in it is truly happy, because he/she can share and understand deep and terrible emotions without really suffering the consequences, but rather almost dancing on the wings of the narrative and discursive rhythms of the text (together with all the other rhythms that may be at stake).

4. Dialectic of repetition

Thus we find ourselves with two series of coordinated notions, although not completely overlapping : on the one hand *comparticipation* (or *Stimmung*), *background*, *known*, *tendence* ; on the other, *cognition*, *foreground*, *new*, *tension*. The fruition experience always takes place on both dimensions, and an analytical attention that brings the rhythms to the foreground (in order to observe them) must not forget their background nature. But it must also be ready to understand when the same or similar repetition is autonomously changing levels, and this understanding is not necessarily so simple.

For example, we know that the ancient Germanic metric is accentuative-alliterative : the same number of main accents occurs in each verse, but since this is not a sufficiently strong condition of unity, the unity of the verse is also reaffirmed by the use of alliterations¹⁰. The insistence on alliteration in Germanic poetry is therefore a rhythmic phenomenon, and therefore a background one, which will not normally be focused, and will not produce saturation : the ten-

¹⁰ See M. Gasparov, *Očerk istorii evropeiskovo sticha*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1989. Tr. it. *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 81-85.

dency to repeat the alliterate consonant will be happily respected within each specific line. Italian metric, on the other hand, is syllabic, and does not in itself require alliterations : consequently, the obsessive recurrence of a consonant with alliterating function will create an unbalanced situation (of saturation), with tension towards the return of a normal variety of consonants — and this tension can be cognitively exploited, producing particular emotional states in the user (perhaps to the advantage of a further rhythmic level, which we will discuss below). In this case the difference between the two situations is clear, but the opposition has not in any case the same evidence, and it will not always be easy for the analyst to decide whether a certain system of repetitions should be considered background (i.e. known, expected, and therefore substantially not significant for development purposes) or foreground (i.e. new, unexpected, and therefore significant)¹¹.

Furthermore, the repetition can sometimes move from the background to the foreground, or go back from it. In music it is easy to identify phenomena of this type : in a jazz or rock piece it may happen that the melodic instruments at a certain point become silent and the underlying obstinate of the bass and drums emerge. That rhythm was present even before this happened, but then it was a simple background, as crucial as unheard ; while now it is in the foreground, and, if it lasts too long, the wait for the resumption of the melody becomes stronger and stronger, the situation more and more tense. When the melody resumes, the bass line returns to the background, and disappears from attention. However, it does not disappear from perception, still being the rhythmic base on which the *Stimmung* rests.

The dialectic between known and the new, between background and foreground, between tendence and tension, between comparticipation and cognition, is crucial for any aesthetic text. Repetition, and therefore rhythm, is one of the fundamental ways to produce the background. Of course it is not the only one : there are also non-iterative procedural forms to which we adhere, and which also allow the *Stimmung*. When we participate in a well-known rite¹², for instance, we agree to it even without repetition. But it is no coincidence that repetition also characterizes many ritual phenomena, because it still facilitates comparticipation.

11 In passing, it can be observed that this position strongly limits the scope of the so called *principle of parallelism* (projection of the paradigmatic on the syntagmatic, stated by R. Jakobson ; see *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 205 and R. Jakobson-C. Lévi-Strauss, “Les Chats’ de Charles Baudelaire”, *L’homme. Revue française d’anthropologie*, 2-1, 1962). According to Jakobson, in fact, a parallelism on the level of manifestation entails a similar parallelism on that of meaning, so that the presence of the rhyme creates implicit semantic links between the words that form it. In our perspective this will be true only in those cases in which the rhyme does not constitute a rhythmic, background phenomenon in that context : if it has no perceptual emergence with respect to the background, the rhyme remains in the background, and its role, even semantic, is certainly different, and minor, than what it would have if emerging on the foreground.

12 See also below, paragraph 8.

5. Passages of level

We must not think of comparticipation and cognition as separate worlds. They are different phenomena, but one is always based on the other, even if I don't know how much one can be defined as fundamental to the detriment of the other. It is true, for example, on the one hand, that in order to *feel the rhythm* of the panel sequence in comics, one must have *recognised* the white spaces that separate them, and therefore some cognitive level is already in motion (although not focused by attention) ; but it is also true, on the other hand, that the *Stimmung* is also a physical phenomenon that does not need the living to be produced (as when it occurs between two strings of the same musical instrument), and one cannot exclude that at some level something similar is also produced in us — even going so far as to hypothesise that knowledge itself is a consequence of this. Such a dispute on the foundation, nevertheless, would probably be sterile. More interesting, it seems to me, is to proceed in the opposite direction, upwards, observing how every cognitive acquisition can become, in the appropriate situations, a reason for comparticipation (perhaps rhythmic), and also observing how every rhythmic configuration (and in general every background form) can be brought to attention, becoming significant, and therefore re-entering the cognitive dimension. This mechanism can be repeated on numerous levels, virtually endless.

For example, in a piece of cultured music, such as a movement of a Beethovenian symphony, there are certainly basic rhythms, starting from the simple metric pulsation on the basis of which, perhaps, our foot beats time even without we notice it. But there are also much more complex recurrence systems : the concept of *thematic development*, crucial for the music of the time, implies that the listener must understand, step by step, the successive transformations of the motifs, through expectations, surprises, satisfactions, disillusion¹³. There is undoubtedly a strong cognitive component in Beethoven's music. But also the cognitive acquisitions can in turn delineate recurrences, and therefore rhythms. These rhythms constitute a new background layer, because they are based on the recurrence of cognitions. Our attention as listeners is not directed to them, but to the musical phenomena to be understood. And yet, these too are rhythms, or recurrences, on which it will be possible to play : if *development* stops, or accelerates, we perceive a rhythmic variation, and the rhythm itself advances towards the foreground, towards the dimension of the new, of the meaningful.

Likewise, in a narration, there are basic rhythms. If the narration is verbal, there is the recurrence of words, propositions, periods. If the story is in comics, there is the recurrence of figures, panels, pages (as graphic organisms). And so on. But the understanding of the story, which is certainly a cognitive phenomenon, inevitably ends up producing what we perceive as *relief* moments (the crucial events of a narrative, or even the crucial events in the understanding of the overall meaning), and the sequence of the relief moments builds up a

¹³ See the whole L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, *op. cit.*

rhythm, which can, in turn, speed up or slow down. The rhythms at this level, which we have called *eminent rhythms*¹⁴, are what we typically refer to when we use expressions such as “an overwhelming rhythm”, “rhythm drop”, “crescendo” (or *climax*), “calando” etc.

6. Frontal and immersive

There is another important opposition that should be placed aside with those already listed. The *frontal / immersive* opposition qualifies the difference between a way of relating to the world that tends to be similar to that of sight, classically cognitive, through which we are *faced with* (*in front of*) the percept, and a way that tends to be similar to that of hearing, classically comparticipatory, through which we are *immersed* in the percept. Of course, even if the visual perception tends to be frontal and the sound perception tends to be immersive, things can then manifest differently case by case : we can immerse ourselves in the vision of a landscape (as the Chinese tradition teaches us according to F. Jullien¹⁵), and we can listen to the music in a frontal way (as in the structural listening theorised by Theodor Adorno¹⁶). In this dichotomy, rhythm is certainly immersive, and has a comparticipatory character much more than a cognitive / interpretative / frontal one.

The first function of rhythm is to immerse us in the *Stimmung*, to make us go in time, and in this way to make comparticipation with others possible. This immersive nature of rhythm is therefore particularly evident in sound phenomena (such as music and poetry), which generally have strong immersive components. But of course it is not excluded from visual phenomena, especially if they develop temporally (as in the case of audiovisuals), nor is it excluded from cognitive phenomena, which certainly can have their own rhythms¹⁷. In fact, the visual rhythms too work in the background, but they appear less immersive than the sound ones, and therefore less comparticipatory. It may be that the passage through the frontal (cognitive) dimension prevents or hinders certain comparticipatory dynamics. After all, even the rhythms of the content, more mediated by cognitive action, have less participatory intensity ; and perhaps this happens because cognitions can more easily follow different paths, and different meaning effects in different users can produce differences in rhythms.

14 In D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, op. cit., pp. 78-81.

15 In *Vivre de paysage, ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.

16 In *Der getrene Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1963. It. tr. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 102.

17 For this reason, the contagion mentioned by E. Landowski in *Passions sans nom* (Paris, PUF, 2004) is not a phenomenon that exclusively concerns bodies, although certainly the immersive dimension that naturally characterises sound situations favors the contagion and makes it potentially more intense. The contagion, in our terms, would only be the effect of a comparticipation. It can, in fact, also occur in the absence of the bodies of others (although perhaps with less force) : in the private listening to music or (even more weakly) in the private reading of poetry, the attunement with the rhythms involved is implicitly an attunement with other listeners or readers, who in different places and times do the same thing. This sense of comparticipation (albeit deferred) also contributes to the charm of the work. But see also, for other aspects of this same discourse, the final pages of this essay.

Like all known configurations, rhythms have a reassuring function, and therefore a virtually euphoric one. A work of art, such as a novel, a melodrama, a film, which tells a dramatic story based on a rhythmic tendency (as well as, of course, on its narrative structure, which is another known fundamental form) reassures us because in any case it inserts the drama into settled forms, somehow controlled. In the words of Jakobson (1963), the first and most fundamental function of rhythm is phatic; it guarantees contact, often with others who are coordinated with us in following it, or at least (in other cases) with the human, cultural dimension of what we are following¹⁸. In other words, rhythm, like everything known, is a marker of belonging to the community. Natural rhythms are too, since our community is not only human : even a natural rhythm appears to us as a recurring phenomenon, and therefore easily known, and therefore in any case comforting¹⁹, as it is more controllable in case of need.

In general, therefore, *you see things*, but *you feel rhythms*. And here the opposition between seeing and feeling is certainly the one between the frontal dimension and the immersive dimension, but also that between the new (to which we address ourselves with a cognitive attitude) and the known (with which the *Stimmung* can take place). When we get *to see* the rhythm, either the analyst's attitude is at stake, whose task is to see what is not normally seen, or something has changed and the repetition has risen on the foreground, losing the characteristics of the rhythm and acquiring those of the repetition on the foreground, with saturation effects.

7. Regularity

It is important to understand the nature of the regularity that instantiates a rhythm.

To have repetition, and therefore rhythm, we need a sufficiently identical cell that repeats itself with a sufficiently regular frequency. The vagueness of these two *sufficiently* is important. When we are on the beach of the sea, and we see the waves coming, we do not doubt that we are faced with a rhythmic phenomenon ; yet there is no wave equal to the other and yet the time interval that separates them is always different. This does not prevent us from perceiving recurrence and rhythm. However, if we used the time model of the waves as the basic pulsation for a piece of music, the effect would appear quite strange to us. Evidently, the value of *sufficiently* is not the same for the sea and for music. On the other hand, those who deal with music know well that its basic pulse is never really regular : indeed, often, the small difference between the pulse of a good drummer and that of an electronic drum makes us feel more alive a music made by human performers (and therefore slightly imperfect) compared

18 *Essais de linguistique générale, op. cit.*

19 I believe that, in general, the thymic dimension can also be related to the presence or absence of a tuning. A feeling of *Stimmung*, i.e. of harmony with the tendency of the world, is an euphoric feeling ; while the feeling of being out of tune is dysphoric. These feelings can be unconscious, and affect our behavior in a hidden way, but they can be aware too (connivance) and therefore thematised.

to computer-generated music, whose eventual pulsation irregularity is too small for us to perceive. If we pass from the field of music to that of poetry, the value of *sufficiently* involved changes again. Reading the *Divine Comedy* we easily perceive the rhythmic identity of the hendecasyllables, yet no one is alike, even only on a prosodic level. Giving for granted the identity of the number of syllables, which for the Italian metric is the basis for the verse, and some obligatory positions of the accents (10, and then either 4 or 6), everything else varies continuously. Despite this, we easily perceive the repetition of the lines, and even that of the trend of the accents in the individual lines. We add that even the common spoken language has its own rhythm, indeed each language has its own rhythm, with which we agree even before understanding the meaning of words ; but the regularities involved are even more loose than those of poetry : the prosodic rhythm in poetry (different language by language) is evidently based on that of the common language, making the identities of duration and rhythmic clause more rigorous.

Each rhythmic context, in short, defines the level of regularity and identity of the clause sufficient to perceive repetition as such, and in some cases these levels can really be very loose. I also believe that they are all the more loose the more we move away from the purely perceptive sphere and move towards rhythms on a cognitive and more abstract basis, where in particular the identity of the period becomes extremely uncertain²⁰. This observation goes in parallel with that, made in paragraph 6, on the lesser shared intensity of rhythms on a cognitive basis.

8. Rite

Understanding the importance of the Stimmung dimension, and therefore of the rhythms that in many cases make Stimmung possible, helps us to deepen some key notions.

The ritual, like the rhythm, is not a communicative activity in itself²¹. Of course it can happen that the phases of a rite, like everything, convey meaning, but the rite itself does not exist to convey a meaning. At least from this point of view, the semiotic functioning of the rite is not far from that of music. It is no coincidence that music itself is a frequent component of the ritual.

A rite is not a text, from which we can expect to convey a message. It is rather simply a regulated sequence of events, which — unlike music — are not necessarily punctuated by rhythmic phenomena. Participating in a ritual means already knowing the sequence, and consciously reproducing it with one's own action, coordinated with that of the other participants.

²⁰ But sea waves and the spoken language perhaps represent relevant counterexamples, of rhythms that are both perceptive and rather loose.

²¹ For many of my reflections on the rite, I am indebted to Roberto Tagliaferri, *La "magia" del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica* (Padova, Edizioni Messaggero, 2006) and several other books by the same author. But see also Roy A. Rappaport's fundamental study, *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (Cambridge UK, Cambridge University Press, 1999).

If with music the comparticipation is guaranteed by the common accord with a series of rhythms (an agreement facilitated by their iterative component) in the rite the comparticipation requires a cognitive competence, a know-how. In short, a rite must be learned ; and the only way for this to happen is to participate many times as a beginner, until the sequence of actions has become familiar to us.

Even if music can intervene in the rite, to facilitate the participation of the participants in the sequence of the requested actions, the comparticipation in the rite is always voluntary and conscious, as it is based on the explicit knowledge of the requested actions. In other words, comparticipation in a rite is always also connivance.

It is presumably to this conniving nature of participation in the rite that the close link between rite and religion (and between rite and power) is due. Those who participate in the rite are not only comparticipant, but also declare with their own participation that they are aware of what they are doing : not only are they part of the officiating community, but also a willing and aware part.

At this point, the symbolic nature of the rite turns out to be secondary — although not irrelevant. That the Christian Mass is a celebration of Christ's sacrifice, for example, certainly gives it greater value ; and yet the celebratory value of the rite exists apart from this. By actively participating, the faithful first of all declare with their own ritual gestures that they voluntarily join the community of believers ; and only secondly, since believers are believers insofar as they believe in Christ's sacrifice, does the rite publicly confirm the belief of each one.

By its very nature, the rite would therefore escape the dialectic between known and new that we have described so far. The rite is such, first of all, because it confirms itself. As a celebration, it is first of all a celebration of what is known, and therefore a reinforcement of the social rule against any deviations brought about by nature or by the individual subject. Analyzing a rite, not symbolic values should be sought in the first instance, but which shared social values are strengthened through shared and conniving action. These values will eventually have a further symbolic value, but this second level, although frequent, is not in itself necessary.

Rituals change over time, presumably, as shared social values change. The passage from Latin to the modern language in the Mass, decided by the Second Vatican Council, sanctions a de facto social and cultural transformation. For centuries, it was not considered a problem that the content of the words pronounced during the rite was incomprehensible to most people : formal adherence to the rite and its formulas was in fact considered a sufficient comparticipatory act. The passage of the liturgy to the modern language recognizes the social affirmation of an individual subject that could no longer be denied (Luther had arrived there four centuries earlier — and the resistance by the Catholic Church to change is certainly at least partly due to the difficulty in recognizing how right Luther could be) : nowadays it is also part of the rite to understand words ; and

the subject who participates in the rite is inevitably more conniving than before, as she/he is more aware of a comparticipation that has not, after all, changed.

In short, the transformation of the Mass goes in the direction of a general de-ritualisation of our society, increasingly made up of individual subjects and voluntary and conscious adhesions — the same direction of the Enlightenment and democracy. The ideal society suggested by this direction is one in which cognition completely replaces comparticipation, according to a basic scientist model.

Sociologists and anthropologists know well that this is a contemporary myth, which in turn justifies its own rites, and new models of comparticipation. At the limit, the rituals of a deritualised society can be reduced to very simple gestures, immediately filled with cognitive sense, at least in appearance. Think of the need to keep the conversation alive, in person, in writing or on social networks : you can say anything, as long as it is acceptable to the other and allows the conversation to continue. What matters here is the formalised act of participation, in which the comparticipation is manifested. And it is not certain that this comparticipation is really aware : the subject who performs it can very well focus on her/his cognitive contents, completely neglecting the comparticipatory component, which, however, is no less alive for this.

In this sense, therefore, the Jakobsonian *phatic function* would be nothing more than a rite reduced to a minimum dimension.

9. Beauty

The perception of beauty also seems to be linked to the sentiment of *Stimmung*. We perceive something as *beautiful* when it makes us feel connivance with the elements at play at the moment, whether it be a landscape²² or a work of art or a person's face or body.

Linking *beauty* to the sense of *Stimmung* means providing a description / definition that applies to both natural and artistic beauty. In all cases, a sense of comparticipation is built, and a connivance, which can now be a *Stimmung* with the world (the landscape, for example), now a real comparticipation with the trend of human feelings (a novel, for example) now even a comparticipation with a rational critique of the present (a conceptual work of art, from the Duchampian ready-mades onwards). We are not proposing here a criterion to distinguish what is beautiful from what is not. We propose the hypothesis that the perception of beauty is linked to the sensation of profound, presubjective harmony with something ; almost of identity, except that it is always an identity mediated by a *Stimmung* between a semiotic agent and a world trend.

In other words, beauty would be the sensation (cognitive, therefore) of a direct semiotic relationship with something, not mediated by the cognitive subject. Of course this something can also be the effect of a cognitive process, but once we have formed the image of it, beauty would be the feeling of the direct relation-

²² Like in Fr. Jullien, *op. cit.*

ship with it, and the cognitive process appears as solely functional to allow the Stimmung. Conversely, under normal conditions, a recognised Stimmung act is immediately reformulated in cognitive terms, that is, interpreted within a chain of finality. In order to have aesthetic awareness of the Stimmung, this finalisation must be put out of the game : in short, we must find ourselves in *the free play of the cognitive faculties* of which Kant speaks. The subject is no longer finalised : he/she is merely a witness to something that is happening independently of him/her, and which nevertheless concerns him/her. The subject has been suspended to momentarily become part of the world, but remains as a witness, and the beauty is this sudden feeling of harmony that the witness feels.

In order for this feeling of harmony to emerge, that is, for the feeling of beauty to emerge, the context must therefore be able to sufficiently exclude any cognitive-communicative purpose. As long as I interpret to know, I am deaf to beauty ; then maybe there is a moment when I suddenly recognize a harmony with something within me, and this tells me that “it’s okay”. We could say that beauty is a signal through which the world tells me “that’s okay”, a positive feedback, in short. But then would all the positive feedback be nice ? The great majority are trivial, obvious. The unexpectedly positive feedbacks are presumably nice. Even the finalised action (cognitive or not) needs confirmation : when this arrives we do not know more about the world, but we know that we are attuned, and through this we recognise our tendential euphoria.

In finding a piece of music beautiful, we certainly feel Stimmung with more rhythms at the same time. There is a basic regular pulsation, of a strongly immersive character, over which other systems of harmonic and melodic recurrences are grafted. But the more complex (the more cultured) the music, the more easily unpredictable situations appear in its progress, often in form of rhythmic ruptures at some level, requiring a cognitive action, that is, requiring understanding, interpretation, having to find meaning (not necessarily in the linguistic sense of the term). This process of moments of understanding is also articulated, and in turn constitutes a rhythm (an eminent rhythm) : a cognitive action is therefore paced, euphorically, on an underlying comparticipatory trend. This eminent rhythm also instances a Stimmung, particularly *human* as it is based on a particularly human cognitive activity. Thus, any interpretative difficulties encountered in the course of the text also end up contributing to an overall success. The experience of beauty is a happy experience, because it is the experience of success, at the completion of a cognitive path, perhaps even difficult ; but always accompanied by the comfort of a basic body Stimmung.

10. Laughter

Laughter is, in this perspective, a particularly complex phenomenon. Beauty, as we have seen, is fundamentally the awareness of a Stimmung with an object, which is accompanied by comparticipation with other subjects who live the same connivance. In this sense, in the phenomenon of beauty we have together the dissolution of the subject / object opposition, because they are tuned, and its

recomposition through the awareness of the tuning and the knowledge of the object. At a second level, we also have the dissolution of the opposition between different subjects, because they find themselves tuned, in comparticipation ; and the recomposition of this second opposition is possible (but not necessary) to the extent that the subject is aware of this level of comparticipation. In any case, the subject is *with* the object and *with* other subjects : beauty is therefore a universally inclusive phenomenon, which can potentially be shared with all subjects. All those who experience the same *Stimmung* with the object participate with me which am experiencing it.

Unlike beauty, laughing appears as an exclusionary and only partially inclusive phenomenon. We usually laugh *with* someone (who can't be *everyone*) and *against* something ; but this is a *usually* and not a *necessarily* : not so much because one can laugh alone as well, since in truth even when laughing alone there are potential partners in my laughter ; rather, because there is laughter that is not *against* something.

We must observe, first of all, that the subject, rather than *laughing*, is taken up by *laughter*. A voluntary laugh is a false laugh, it is the simulation of a laugh. The real laugh is the one that takes us independently of our will : of course we can voluntarily repress it, but not voluntarily produce it.

Unless repressed, true laughter is a manifest phenomenon, revealing to other subjects that we are laughing. Precisely for this reason it is possible to simulate it. This differentiates laughing from feeling beauty : aesthetic emotion, when experienced, can produce manifest effects (such as a sufficiently evident emotion) but can also produce effects that are not perceptible or very little perceptible to others. The feeling of beauty is fundamentally private, while laughter is inevitably public.

Both beauty and laughter are euphoric phenomena, but on the one hand we have a private euphoria and, on the other, a tendentially public one. In fact, the contagion capacity that laughter has is known : when we are in a group where everyone laughs, it is quite easy for us to find ourselves caught up in laughter, even without knowing the reason (if there is) for this laughing.

At this level, laughing is therefore certainly a phenomenon of comparticipation, accompanied by an awareness and a comparticipation of awareness itself. Laughing within a group where everyone laughs is to declare conniving with the group (where everyone, in turn, is doing the same). Holding back laughter in the same situation is therefore implicitly refusing to declare connivance with the group ; or, at the very least, not really being in comparticipation.

Note that since it is precisely the physical and rhythmic nature of laughter that produces comparticipation, it will inevitably be limited to those who can physically perceive the laugh itself. For this reason alone, the inclusiveness of laughing cannot be as universal as that of beauty.

There are rites based on shared laughter, in yoga as well as in Greco-Roman antiquity. In these cases, the celebrant can open the rite with a false laugh, that is, a voluntary, simulated laugh, counting on the contagion effect, which will

produce true laughter in the audience, which in turn will also make the celebrant's laugh true. Thus one will laugh for no reason ; but, even without reason, the repeated connivance of everybody with the group will end up strengthening the bonds of the group itself²³.

Much more often, however, a reason to laugh is present : one laughs — at least initially — at something. Here we are in the field of humor, comedy, sarcasm, irony : all those textual phenomena, in short, which are linked to the onset of some form of laughing. Laughing *at* something means laughing *against* something : the laughing group reaffirms its cohesion, its harmony, against an enemy. It could be human stupidity, or that of a single subject ; of the greed of the powerful, or that of anybody ; you can even laugh at death or at God. The object of derision is a typical cognitive object, against which the Stimmung is declared impossible ; and it is precisely on this shared opposition that the comparticulation of laughter is based.

Laughter, therefore, unlike beauty, strongly emphasizes the distance between subject and object, while canceling the distance between comparticulating (and conniving) subjects. While we laugh, we are one with those with whom we laugh ; but we are very different from what we are laughing at. As we said before, the comparticulation of beauty is potentially universal, as is its basic Stimmung, and thus the consequent effect of connivance. Laughing, on the other hand, defines the precise group of co-laughers through opposition to something or someone else. If beauty tends to be universal, laughing tends to be tribal : its manifest nature makes it a powerful tool for local unification.

Speaking of music and dance, it can be noted how their rhythmic nature favors Stimmung and collective comparticulation : you dance by moving your body in tune with the music, and since everyone does the same you find yourself in comparticulation. The rhythmic phenomenon is also present in laughter, but here it is not an external agent such as music that forms the basis for the Stimmung : in dance, we all agree with the music, which is external to us. In laughing, laughing itself is produced by us and constitutes the rhythm on which we get tuned : in laughing we are both musicians and dancers ; we participate in a kind of general jam session in which there are no listeners but the participants themselves. Unmotivated collective laughter, without an object of derision, therefore has in itself something of music or dance ; although it is probably stronger, more intense, because the rhythm and the physical impact of laughing are always particularly strong.

When this shared euphoric intensity is discharged onto an object of derision, the sense of separateness from that, of diversity, of contrast emerges with a force similar to that of connivance with the group of laughing. Laughing at that object together, our very strong unity can appear to us a sufficient reason to laugh at it, that is to oppose it : in short, the object is bad, criticizable, wrong, because it is precisely the shared recognition of its malignant nature that guarantees the eu-

23 About *le fou rire*, see E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2004, ch. 6.

phoria of laughing together. There is no longer a need for explanations or proofs : our happy unity against it is proof enough. A laughter, in short, will bury it.

11. Sex

How can something fundamentally non-cognitive such as sexual activity, making love, come within a fundamentally cognitive conception of man like the Occidental one ? Of course, its fundamentally non-cognitive nature does not prevent sex from having cognitive implications, i.e., from being in some way an instrument of knowledge. There are two people carrying out a coordinated and strongly rhythmic activity, and this certainly favors mutual knowledge ; but this is only a side effect (however important it may be) of the need for a profound Stimmung, still upstream of the comparticipation — and therefore still upstream of the subjects.

Making love requires mutual tuning that cannot be based on an external medium, as happens with music for dance. There is probably a ritual component at play, but the amount of physical pleasure that is generated is unmatched in any existing ritual. The orgasm to which the couple tends is an overwhelming experience, which therefore has elements in common with the sacred and the sublime, and, just like them, temporarily suspends the subject ; however, it does not threaten to destroy it, and it would rather resemble the shared experience of beauty if we could emphasise its connivance, and therefore cognitive, aspects more than is possible. Furthermore, the pleasure of making love is produced by the subjects themselves, and by their own physical activity with reciprocal effect. In this respect, making love is rather like laughing together, without however its cognitive component of laughing at something or someone ; it would therefore, if anything, resemble ritual laughter, which, however, lacks both physical pleasure and the quasi-sublime component of orgasm.

In making love, lovers progressively suspend their subjectivity, until it is time to banish it. Physical pleasure comes to the subject from her/his own body and not from her/himself, through coordinated action with the other body. Even in masturbation, the path has characteristics of this type, because a rhythmic action produced on one's body, intended as an instrument, makes the subject perceive a pleasure that would otherwise not reach her/him. In short, even in solitary sex the subject progressively suspends her/his own subjectivity, up to banishing it for a moment ; but when this happens in a couple, and through mutual action, there is comparticipation of an experience in which everything proceeds from interaction and nothing from external or pre-established trends.

In this sense, a fusion effect of unparalleled intensity can be produced, because the subjects find themselves coordinated in a progressive suspension in which each other's bodies are the only elements in play. Before and after the crucial phases there is connivance, because there are the subjects, but this fades in comparticipation with the fading of the subjects, to the point of becoming simple Stimmung, to which the subject witnesses, almost from the outside.

References

- Adorno, Theodor W., *Der getrene Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1963. It. tr. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Barbieri, Daniele, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004. — *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Bologna, Esculapio, 2020.
- Benveniste, Emile, *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- Gasparov, Michail, *Očerk istorii evropeiskovo sticha*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1989. It. tr. *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963. — and Claude Lévi-Strauss, “Les Chats’ de Charles Baudelaire”, *L’homme. Revue française d’anthropologie*, 2-1, 1962.
- Jullien, François, *Vivre de paysage, ou L’impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014. — *De l’Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1956.
- Ong, Walter, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967. It. tr. *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970. — *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York, Methuen, 1982. It. tr. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1958.
- Rappaport, Roy A., *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1999.
- Tagliaferri, Roberto, *La “magia” del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica*, Padova, Edizioni Messaggero, 2006.

Résumé : Cet article porte sur divers problèmes concernant l’approche sémiotique du rythme, phénomène dont le propre est d’intervenir en arrière-plan, tandis que l’attention du sujet est orientée vers d’autres phénomènes signifiants. Dans l’opposition entre *coparticipation* et *cognition*, en gros homologable à la catégorie *connu / nouveau*, le rythme se place toujours du côté du premier terme. Coparticipation et cognition interagissent étroitement à divers niveaux et les mêmes structures itératives peuvent souvent accéder au premier plan, en produisant alors des effets de *saturation*, avec les tensions qui en découlent. Sans altérer les caractéristiques du rythme, la montée au premier plan transforme du tout au tout le rôle de la répétition. Nous examinons les modalités de cette transformation, les conditions dans lesquelles la répétition peut être reconnue comme telle et les fonctions que remplit le rythme dans des activités comme le rituel, la contemplation esthétique, le rire et l’acte sexuel.

Resumo : Este artigo aborda algumas questões relativas à semiótica do ritmo considerado enquanto um fenômeno que intervém num plano de fundo e, conseqüentemente, caracterizado pelo fato de que ao ele entrar em jogo a atenção do sujeito está focada em outro aspeto. Partindo da oposição *coparticipação / cognição*, aproximativamente superponível à categoria *conhecido / novo*, os ritmos são sempre colocados no primeiro lado. Mas *coparticipação* e *cognição* interagem em vários níveis, e as mesmas estruturas iterativas podem frequentemente acessar o primeiro plano, gerando então efeitos de *saturação*, com as conseqüentes tensões. Mantendo as características do ritmo, a ascensão ao primeiro plano transforma completamente o papel

da repetição. Discutimos as modalidades dessa transformação, os requisitos que permitem que a repetição seja reconhecida como tal e os papéis que os ritmos desempenham em diferentes atividades como ritual, contemplação estética, riso e atividade sexual.

Abstract : This paper addresses some issues concerning a semiotic approach to rhythm, a phenomenon characterised by its background nature and, consequently, by the fact that it proposes itself while the viewer's attention is focused on other phenomena and their significant nature. Starting from the *comparticipation / cognition* opposition, roughly superimposable to the *known / new* one, the rhythms are always placed on the first side. But *comparticipation* and *cognition* interact closely at various levels, and the same iterative structures can frequently access the foreground, however generating *saturation* effects, with the consequent tensions. While retaining the characteristics of rhythm, the ascent to the foreground completely transforms the role of repetition. In these pages we will discuss the modalities of this transformation, the requirements that allow repetition to be recognised as such, and the roles that rhythms play in different activities such as ritual, aesthetic contemplation, laughing and sexual activity.

Mots clefs : attention, *comparticipation*, repetition, rhythm, semiotics, tension

Auteurs cités : Theodor Adorno, Emile Benveniste, Roman Jakobson, François Jullien, Leonard Meyer, Walter Ong

Plan :

1. Tension and tendence
2. Cognition and *comparticipation*
3. Rhythm and attention
4. Dialectic of repetition
5. Passages of level
6. Frontal and immersive
7. Regularity
8. Rite
9. Beauty
10. Laughter
11. Sex

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>

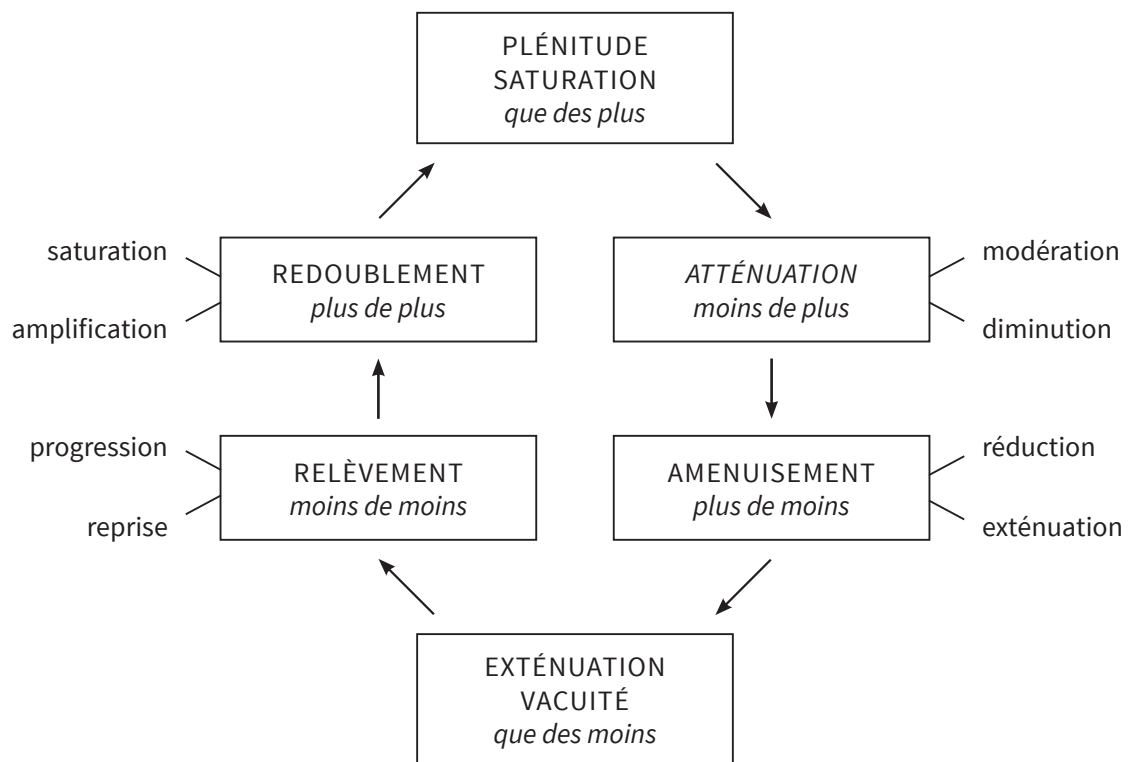
La plénitude sonore du « a » initial est tout autant point d'arrivée au sommet de l'accent syllabique (dans le cas de ce mot isolé, les étapes d'élévation ont été omises, mais restent présumées) que point de départ pour l'inévitable descente qui garantit la continuité. Ceci dit, si nous faisons interagir 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 récurrente 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'investiture 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'épiphanie, 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



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58398

Dossier : *Du rythme, entre schématisation et interaction*

From Continuity to Rhythm

Juan Felipe Miranda Medina

Arequipa, Universidad Católica San Pablo

Introduction*

This work addresses rhythm as a continuous becoming, and as that which forms and integrates unities. In order to do so, it focuses on the relationship between rhythm and continuity, departing from the opposition between continuity and discontinuity as set out by Greimas and taken over by E. Landowski. This opposition is in turn analysed in terms of three other oppositions : it is translated into the opposition of self-identity *vs* difference (section 2), of unity *vs* diversity (section 3) and of determinism *vs* randomness (section 4), which leads to the Leibnizian concept of Harmony. The nature of the difference between Rhythm and Harmony as semiotic concepts will be explained in the conclusions.

1. Continuity and discontinuity

Starting from Greimas's essay, *De l'Imperfection*¹, Eric Landowski, in *Passions sans nom*², reflects on the opposition between *continuity* and *discontinuity* and proposes the following schematisation :

* The author would like to acknowledge Dr. Mari Romarheim Haugen for sharing her insights on the experience of musical rhythm. This work is also indebted to Prof. Cummins for his definition of rhythm in terms of "entrainment".

1 *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987. Spanish transl. R. Dorra, *De la Imperfección*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

2 *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004. Spanish transl. D. Blanco, *Pasiones sin nombre*, Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2018.

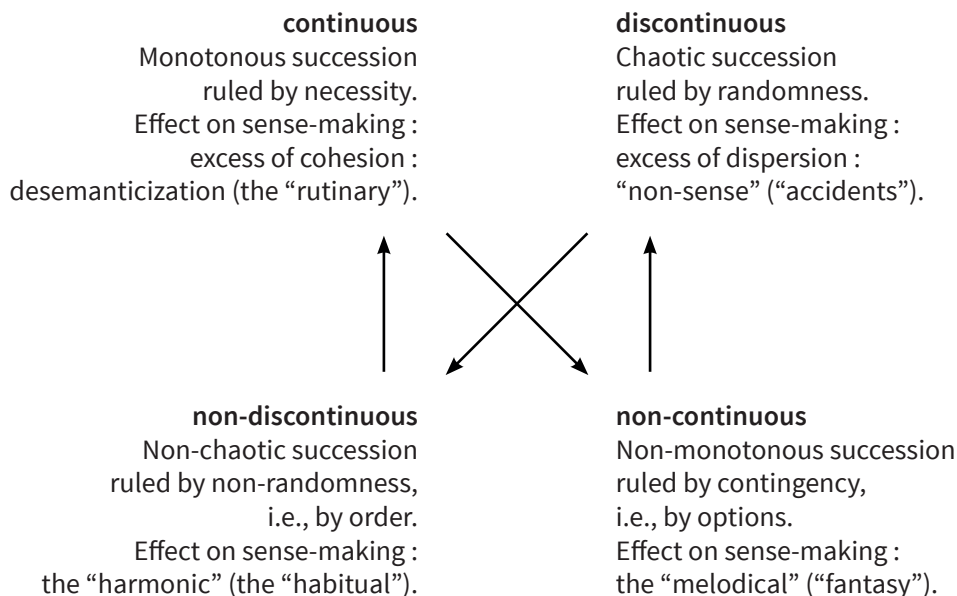


Fig. 1. The category *continuous* vs *discontinuous* as proposed by E. Landowski.³

In the highest vertex to the right we have continuity, or the *continuous*, understood as a monotone succession ruled or “programmed” by necessity. Its effect of meaning is an excess of cohesion, which corresponds to a desemanticised world, one that is absolutely identical to itself in every iteration of its succession. Its opposite is the *discontinuous*, a chaotic succession ruled by chance, whose effect of meaning is dispersion in the form of “non-sense”, a radical alterity that cannot be made sense of.

The negation of continuity — the *non-continuous* — implies negating pure regularity and perfect programming. The author interprets this as allowing for the appearance of a certain “fantasy”, a certain unpredictability in the realisation of action processes, for instance with the introduction of qualitative variables or quantitative modulations along the action process taking place⁴.

The negation of discontinuity — the *non-discontinuous* — is then taken to mean the overcoming of randomness and pure chaos. Here we have the possibility of action that is oriented towards producing chains and links between experiences and perceptions that goes together with a “temporal thickness” between people and things that makes it possible to organise the search for signification. This is in stark contrast with the passivity of awaiting revelation (the manifestation of chance in the discontinuous). In the *non-discontinuous* there is a certain cohesion between different magnitudes : between one action and another, or between an action and its outcome. This articulation and ordering as “putting together”

³ *Pasiones sin nombre*, *op. cit.*, p. 64 (our translation).

⁴ By “action process” I mean the goal-oriented doing of a subject to whom the action is attributed. It is analogous to the Greimasian notion of narrative program, where an action or utterance of doing realises a transformation leading from one state to another. In turn, “states” designate relations of conjunction or disjunction between the subject of state and the objects of their quest.

allows for the copresence of subjects, for a world where due to our aesthetic capacity we are affected by feelings.

There is here an intriguing question. Landowski associates the non-continuous with fantasy and hence with *melody*. But what would be the relation between breaking away from perfect regularity and the notion of melody ? Further on, the non-discontinuous appears as linked with *harmony*. What sort of harmony is being made reference of ? Is this to be interpreted metaphorically, or is it of conceptual importance to the notion of non-discontinuous ? The upcoming sections pursue these questions by translating the opposition continuous *vs* discontinuous into a series of other oppositions, which will eventually lead us to the relation between continuity, Harmony and Rhythm⁵.

2. Difference and continuity

In the above square of continuity *vs* discontinuity (fig. 1), the former corresponds to absolute regularity (a succession that repeats itself invariably) and the latter to randomness. The opposition between the two, however, is rather ambiguous, as well as the way how randomness is to be construed. Let us approach the opposition continuity *vs* discontinuity in terms of the opposition of *self-identity vs difference* instead. This will lead us to a better understanding of the nature of continuity itself. The corresponding semiotic square is shown in Figure 2.

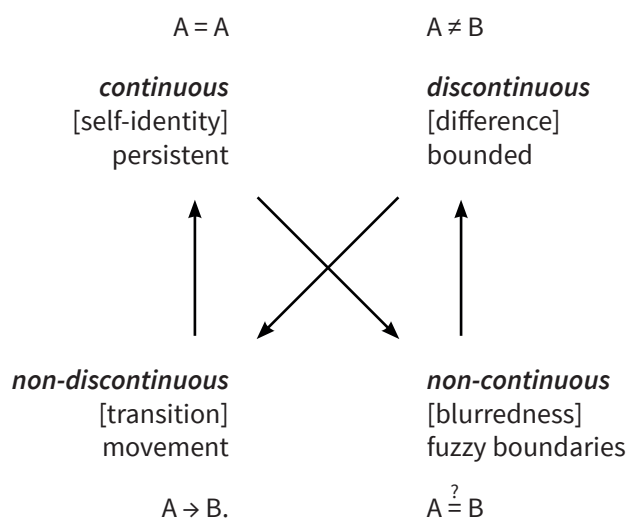


Fig. 2. The category *continuous vs discontinuous* in terms of the opposition *self-identity vs difference*.

This square should be approached in a dialectical, iterative manner ; that is, each vertex is never fully independent of the other, but rather an abstraction that, as such, serves as a departure point to understand better the covert aspects

⁵ Capital letters for a word are used to denote a technical (semiotic or philosophical) concept, such as Rhythm, as opposed to musical rhythm.

of the opposition. We start with the idea that continuity refers to self-identity, to a persistence across a relevant variable, for example, time. Conversely, discontinuity would not refer to identity but rather to difference. Continuity as self-identity asserts “A is A”, while discontinuity as difference asserts “A and B are different”. Yet, difference itself needs a more precise definition.

Two things are different if there is a *boundary* between them that separates them from one another. If one grabs a piece of paper and draws a circle, there is only one boundary, but the paper is split into two : the region of the paper that falls inside the circle and the one that falls outside. In a similar manner, there is a boundary between the pencil that lies on this desk and the desk itself ; both the pencil and the desk are bounded. In the case of a song, the verse and the chorus are bounded in time, that is why we can recognise them as different units that, together with other units such as the introduction, constitute the song⁶. In other words, the property of being bounded is introduced by the concept of difference. It is in virtue of this “boundedness” that we can conceive of something being composed of *distinct* parts or units. Units can be arranged across time, space or any other abstract variable thus giving rise to sequences or arrangements of units (e.g., musical notes arranged in time, or mathematical symbols arranged in matrices). Boundaries allow us to associate units (those that fall inside the boundary) and to separate them from other units (those that fall outside the boundary). By association and separation units can be grouped to form new, more complex units. For example, in written language, letters function as elementary units ; groups of letters form words, groups of words form sentences, and so on. Simply put, difference, operating through boundaries, founds hierarchy within a semiotic system.

Continuing with the examination of the square in Figure 2, the negation of continuity yields *blurredness*, which is to say that we cannot perceive or identify the boundaries between A and B : it is uncertain whether A and B are different or not. Blurredness presupposes difference, since as we move from blurredness to difference, the blurredness of the boundaries decreases, i.e., the boundaries become clear. On the other hand, the non-discontinuous as non-different corresponds to a fluid transition or transformation from A to B. This vertex is most interesting at a semiotic and philosophical level in relation to continuity. In the non-different, A and B are acknowledged as being different, yet no boundary can be placed at any specific place to delimit where A finishes and where B starts. This, however, should not to be confused with a blurredness in the boundary between A and B.

The non-discontinuous as non-different, I claim, defines continuity as such. The continuous is not identical repetition, which is a composite of self-identity and periodicity. Neither is it, as was first proposed, the self-identical. Instead, we

⁶ In music, cadences serve the purpose of bounding or demarcating sequences. More precisely, a musical cadence refers to “the ending of a phrase (...) ; in a larger sense, a cadence may be a demarcation of a half-phrase, of a section of music, or of an entire movement”. M. DeVoto, “Cadence”, *Encyclopedia Britannica*.

follow Leibniz in saying that the continuous is that which is *infinitely divisible*⁷. In other words, in continuity boundaries are *virtual*. This sets it apart from difference, where boundaries are realised, from blurredness, where boundaries are uncertain, and from self-identity, where there are no boundaries. Recapitulating, we started by the premise that continuity is self-identity. After establishing the notion of boundary, however, the conclusion is that continuity as such ought to correspond to the not-discontinuous, i.e., to the case where there is difference or change, but where *boundaries are virtual*.

Applying these considerations to a temporal dimension, and more specifically to music, we can think of two different notes, one after the other (difference), or two different sections (e.g. verse and chorus in a song). We can also think about sections where it is not clear whether the music is still revolving around the same musical motif or around a new one (blurredness), for example in the development section in the Sonata form. It might also be the case that motif A transitions so smoothly to motif B that it takes time before we notice the change (transition). These temporal relations can also be formalised by means of the concept of conjunction / disjunction in Greimasian semiotics. In the context of temporality, we could say that two units that correspond to different temporal sequences (e.g., introduction *I* and verse *V* in a song) are in a relation of disjunction ($V \cup I$), while two contiguous units that belong to the same sequence (e.g., two contiguous lines from the verse section) are in a relation of conjunction ($v_1 \cap v_2$). Furthermore, upon more careful consideration, we realise that if the verse *V* and the introduction *I* belong to the same song, the relation of disjunction that marks them as different sections is contained within a relation of conjunction that integrates them within the framework of belonging to the same song. The same applies to the conjunction between v_1 and v_2 , which is subsumed within another conjunction in virtue of the fact that both belong to the same song. This nesting of functions of conjunction and disjunction is what allows us to construct hierarchies within a song, a set of songs, a musical genre, or within any other kind of semiotic object we wish to study. The formation of hierarchies is a necessary condition for a practice to have a syntax⁸. In thinking about continuity and discontinuity in terms of difference, and resorting to the notion of boundary, we have managed to provide a framework for the formation of new unities and hierarchies.

7 See R. Arthur, *The Labyrinth of the Continuum. Writings on the Continuum Problem, 1672-1686*, New Haven, Yale U.P., 2001. G.W. Leibniz, *Monadología* (1714), Buenos Aires, Orbis, 1983. Since very early in Western philosophy, the problem of continuity has been linked to movement. A video clip consists of a sequence of pictures played in succession at a fixed time rate. For Zeno, however, a video would only provide an illusion of movement. His paradoxes challenge the view that movement can be conceived in terms of a sequence of distinct, successive instants or states, where each state has a clear boundary that separates it from the previous and from the next. Cf. N. Strobach, "Zeno's Paradoxes", in *A Companion to the Philosophy of Time*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2013. Merleau-Ponty's contrasting claim that movement is always in-between the past and the present instant, between the present and the future one, is compatible with Leibniz's notion of infinite divisibility. See M. Merleau-Ponty and B. Smyth, *The Sensible World and the World of Expression. Course Notes from the Collège de France, 1953*, Evanston, Northwestern U.P., 2020.

8 A.J. Greimas and J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 383.

3. Coexistence and Harmony

This section interprets the opposition of continuity vs discontinuity in terms of the opposition of *unity* vs *diversity*. The purpose is to approach Landowski's reference to the notions of harmony and coexistence in Section 1. The semiotic square resulting from this new opposition is shown in Figure 3.

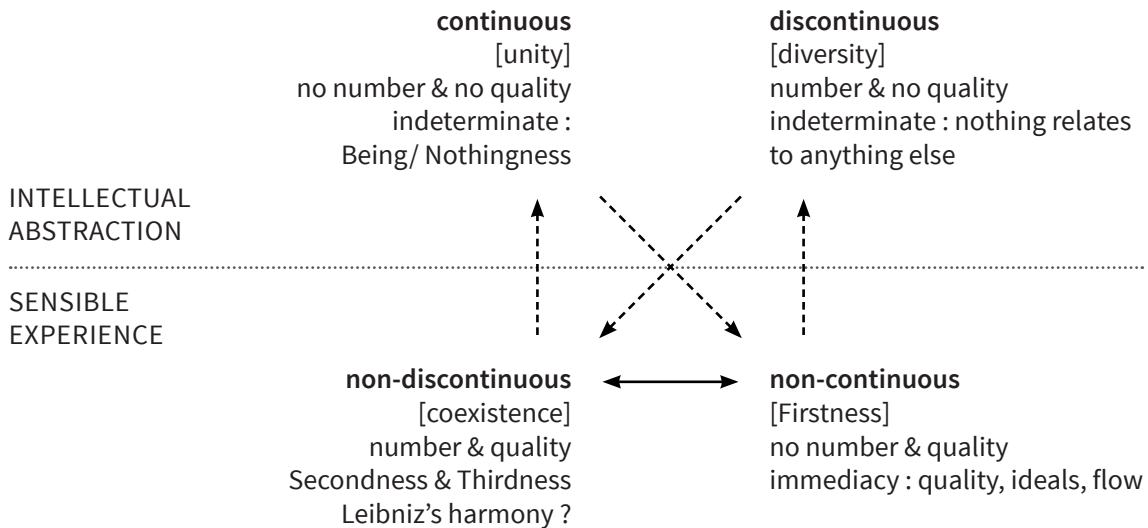


Fig. 3. The category *continuous* vs *discontinuous* in terms of the opposition *unity* vs *diversity*.

The continuous in this context is construed as a unity in the most abstract sense embraced by several philosophers such as Parmenides or Hegel and his concepts of Being and Nothingness⁹. What characterises the concept of being as unity (“The One”) is its indeterminacy. It is a category that exists as an intellectual abstraction. It has been understood by some philosophers as that which underlies any particulars (whether sensible or intelligible). Fortunately, we do not need to make any philosophical commitments for the purpose of this semiotic analysis. We translate this indeterminacy proper of unity as that which possesses no number and no quality. Its opposite, diversity, is also an intellectual abstraction where we recognise number (there is more than one single thing) but deny quality. That is to say, in diversity as an abstraction, nothing that is relates to anything else. One might think about diversity colloquially when saying, for example : “This is a diverse country since its inhabitants come from diverse ethnic backgrounds”. This would not correspond to the notion of abstract radical diversity that opposes unity, since difference and diversity in this example are asserted only in virtue of the common category of people that inhabit the same country. The corollary is that diversity as an abstract possesses number but no quality, since any qualitative comparison would already entail a commonality

9 Cf. C.H. Kahn, “The thesis of Parmenides”, *The Review of Metaphysics*, 1969, pp. 700-724. G.W.F. Hegel, *Science of logic* (1812), London, Routledge, 2014.

between existents, and if there is something in common, then absolute diversity is no more.

On the other hand, the negation of unity results in Peirce's category of Firstness. Firstness is an ideal, but it fits well with some of our sensible experiences. For example, taking a walk, one may experience the brightness of the sunlight as a direct quality, without, at that moment, associating it to the sun or to the absence of clouds. Although Peirce's Firstness is not only applicable to sensible qualities, it fits the condition of being about quality without being about number since it can be, when experienced, not associated to an existent.

The negation of diversity results in coexistence, where there is both number and quality. The multiplicity proper of the sensible world is acknowledged, and quality is asserted in virtue of the fact that the elements or objects of the sensible world are in interaction with each other. These interactions can be based on dyadic and triadic relations. Dyadic relations correspond to relations of association and difference, as discussed in Section 2. As their name suggests they involve two relata, and can therefore be thought of as immediate. Triadic relations involve a third relata as a mediator¹⁰. Mediation involves the possibility of grouping A and B as belonging to a common category C. The nesting of conjunctions and disjunctions referred to in the previous section, for example, which allows for a thing to be constituted of parts, is already presupposing mediation. Causality requires mediation, since the relation between cause and event is in turn mediated by a second cause that explains the first one, which is in turn mediated by another cause, and so on. Furthermore, mediation enables relations of equivalence, where, for example, {A1, A2 and A3} are equivalents. They stand as types of token A and can be used interchangeably depending on the context. If the relations of association and difference allow for the formation of sequences and hence of a syntagmatic dimension; the relations of equivalence, substitution and categorisation, enabled by mediation, give rise to the paradigmatic dimension of a system.

In addition, the coexistence resulting from quality and number is not limited to the realm of sensible experience but can apply to abstract objects as well. In mathematics, for example, coexistence takes place in the form of mathematical spaces. A mathematical space "is a set of mathematical objects with an associated structure". This structure "can be specified by a number of operations on the objects of the set" that "must satisfy certain general rules" or axioms of the space¹¹. Take the case of integer numbers 11 and 4. These numbers are numerically different since they stand for different numeric values, but they are qualitatively different as well in virtue of their properties, i.e., in virtue of the relations they hold to other numbers. Number 11 is odd and prime, while 4 does not satisfy any of those properties. Number 4 can be written in the form

¹⁰ Since this work is undertaken from a Greimasean approach, I avoid going very deep into Peirce's notions of Firstness, Secondness and Thirdness. Notwithstanding, dyadic and triadic relations could be fruitfully approached from Peircean semiotics.

¹¹ M. Dalarsson and N. Dalarsson, *Tensors, relativity, and cosmology*, London, Academic Press, 2015, p. 13.

x^x where $x=2$, whereas 11 can not. Coexistence, then, implies a set of objects put into dyadic and triadic relations that bring about change in the state of affairs. Dyadic relations have the opposition self-identity vs difference as their basis and give rise to association, sequencing, grouping. Triadic relations are mediated, and enable operations such as categorisation and equivalence.

3.1. Coexistence and cohesion, melody and harmony

Having characterised coexistence, it is now possible to study how coexistence takes place in music in the form of melody and harmony. After studying both as music concepts, I develop a simple structural analysis of the well known song *Twinkle, Twinkle, Little Star* that illustrates the relations of association and difference (or conjunction and disjunction) postulated so far, as well as the formation of new units from the combination of smaller units. This example is made use of to elucidate further the notion of *cohesion*.

In music, both melody and harmony as musical categories imply relations of elements to each other. The relation of temporal succession is the one most commonly associated with the melodic. In general, in a melody any note or sound holds paradigmatic relations with the adjacent notes that precede it and succeed it. In other words, the pitch of a given note is *constrained* by the pitch of the notes in its vicinity. Constraint is not determination, since a constraint based on adjacent notes bounds the options available at the moment of choosing an equivalence for that note, but it does not determine them. Constraint ensures *continuity* and *cohesion* within the melody. In most of the popular music genres (e.g., pop, rock, Latin American music, world music) random melodic jumps are regarded as aesthetically unpleasant. If deployed within a genre it will be because other kinds of relations between successive notes will hold.

Harmony in Western music theory is usually regarded as the relations that many voices sounding at the same time hold to each other. In an oversimplified fashion, sometimes harmony is thought to be about the “parallel” relations between notes (i.e., notes that sound at the same time). Melody, is associated with “serial” or sequential relationships between notes (i.e., the order in which notes are played). This, however, is a mistake. Harmony is certainly concerned with “parallel” relations addressed in tonal music in terms of chords. Nevertheless, harmony is also fundamentally determined by sequential relations, hence the notion of chord *progressions* or harmonic circles. There are principles or rules (whether explicit or tacit) that constrain which chord can come before or after any other chord. The relation of sequential dependence that applies to melody applies to harmony as well. In many of the genres that one may enjoy on the radio, YouTube or Spotify, these sequential relations take the abstract form of departing from a consonance, transitioning to a dissonance according to certain rules and then back to a consonance. Even if dissonances add richness and color to the music by means of contrast within the notes the chord comprises, their place in the syntagmatic chain is regulated to fit in the chord progression that composes a song, theme or music piece. In summary, and stated technically,

paradigmatic and syntagmatic relations apply both to musical harmony and melody, but harmony adds another dimension that is not present in melody (and in general not even present in spoken language¹²), that is, *coexistence*. This is because harmony contemplates the idea of several voices sounding at the same time, coexisting, and regulates their simultaneous interaction, but with a projection in time.

These concepts will be better illustrated by means of a practical example. Take the case of the children song *Twinkle, Twinkle, Little Star* shown in Figure 4¹³.

The song is composed of three sections (S1, S2 and S3). The dotted lines indicate the melodic contours. In the very opening of the song there is a jump of a fifth (from C to G) which continues to progress upwards in bar 3 (from G to A), but from bar three to the end of section S1 the melody descends progressively, one note at the time (A, G, F, E, D, C). This melodic contour results from a syntagmatic dimension operating behind. It would have been awkward, for example, if after having reached the A in bar 3, the melody continued to ascend without being compensated by downward motion. It would also had been unpleasant to unexpectedly encounter a note that does not correspond to the tonality of C major, such as D#. The incorporation of this D# would have broken the continuity of section S1, since it would have bared no relation with the notes that come after it either (the descending progression from G to C). Mozart does use chromatisms in his variatons such as G#, but he writes the entire section or motif to make room for these chromatisms (i.e., paradigmatic and syntagmatic relations are taken care of).

The figure shows a musical score for 'Twinkle, Twinkle, Little Star' in C major, 5/4 time. It is divided into three sections: S1, S2, and S3. Section S1 (bars 1-6) starts with a melodic jump from C to G, followed by a descending line: A, G, F, E, D, C. Section S2 (bars 7-10) continues the melody. Section S3 (bars 11-14) concludes the piece. Chord progressions are indicated below the bass line: S1 (C, F, C, G7, C (Am) (Dm) G, C), S2 (C, C, G, C, G), and S3 (C, G7, C, G, C, C, F, C, G7, C (Am) (Dm) G, C). Dotted lines above the treble clef indicate the melodic contours for each section.

Fig. 4. Score of the song *Twinkle, Twinkle, Little Star* as it appears in Mozart's variations.¹⁴

12 Dialogues in spoken language, for example, most often take the form of a temporal alternation between the speakers. It can be that a speaker interrupts another or speaks before the other finished their sentence. This however, is more of an exception than a rule. In the case of Spanish and English, one can safely say that there are no rules about what one can speak while the other is speaking or what one should not say simultaneously to the other. In terms of our ongoing discussion, we could say that "melody" is contemplated and regulated in language, but not harmony.

13 A rendition is accessible at <https://youtu.be/xyhxeo6zLAM>.

14 Adapted from W.A. Mozart, *Ah ! vous dirai-je, Maman*, K. 265 (1781), IMSLP, 2009.

Harmony as coexistence is present in *Twinkle, Twinkle, Little Star* in the fact that there are two voices that are related to each other : the theme of the song is on the G-clef while the accompanying voice, subordinated to the theme, is on the left hand. The notes played simultaneously imply a chord. For example, bars 1 and 2 from the chord of C major, while in bar 3 we transition to an F major, in bar 4 to a C, bar 5 to G7 and from then we progress to reach C major again by the end of section S1. First of all, the chord in a given measure is *constrained* by the tonality of the song (C major), but also by the chords that preceded it and follow it (i.e., there is a syntagmatic dimension). The notion of chord, and the fact, that in this case the melody is given and the accompaniment is written based on this melody, as well as Mozart's style of writing, constrain the possible notes in the accompaniment. For example, given that the tonality of the piece is C major, and that the first chord is C major as well, the accompaniment could not have started with a G#, for it neither belongs to the tonality of C major, nor would it, together with the C of the melody in bar 1, have formed the C major chord. In short, the melody is associated with a harmony (a sequence of chords corresponds to the sequence of notes of the melody), and both the melody and the sequence of chords constrain the accompaniment. The observations about section S1 apply to S2 as well. In this case there is a melodic progression or contour that descends stepwise from G to D in bars 9 to 12 and this motif is identically repeated in bars 13 to 16. We can thus say that section S1 is composed of a single motif (A), while section S2 consists of the identical repetition of a new motif (BB), which leads back to a motif A' in section S3 that is almost identical to motif A in S1. It only differs due to an ornamentation right before the end of the song (bar 23). Hence, in terms of motifs, the structure of the piece has the form ABBA¹⁵. A summary of the structural analysis discussed so far is presented in Table 1.

Section	Motif	Bars	Harmonic sequence	Melodic contour
S1	A	1-8	C, F, C, G7 to C	Ascending (C to A) and descending (A to C).
S2	B	9-12	C, G, C, G, C	Descending (G to D).
	B	13-16	C, G, C, G, C	Descending (G to D).
S3	A'	17-24	C, F, C, G7 to C	Ascending (C to A) and descending (A to C).

Table 1. Structural analysis of *Twinkle, Twinkle, Little Star*.

A closer look into the relation between motifs A and A' can provide more insight about cohesion. First, there is, in part, a relation of equivalence between both motifs, since structurally they are almost identical, and we have categorised both as being essentially the same motif. Equivalence is also present in the fact that A' results from modifying the penultimate bar of motif A and substituting some of its notes by an ornament. However, the presence of the ornamentation in A' distinguishes it from A and makes it more suitable for the finale of the song,

¹⁵ A' refers to the fact that this motif is a variation of motif A.

to emphasise closure. Thus, A' is similar but not trivially interchangeable or replaceable by A. In spite of being almost identical in terms of its constituent parts (notes) to A, the motif A' is unique in regard to A since it occupies a special role in the constitution of the piece. In these reflections, sensible experience is already implied. Hearing something again and again can be tiresome (the monotonous succession that Greimas-Landowski refer to). Thus, as far as we experience and engage with the world it is possible to have an experience that is very different from the ones preceding it, even if it happens in the same situation and even if at an objective level it involves the same components¹⁶.

Pursuing this line of thought, however, leads us to challenge the view that continuity as a regular, monotonous succession is characterised by an excess of cohesion. On the contrary, regularity is just as incohesive as randomness, but in a different sense. In randomness no element holds any relation to any other. In regularity, any element in the sequence is replaceable and undistinguishable from any other. Cohesion stands for the opposite, for relations between elements that are so strong that any substitution of an element affects the rest of the structure. Is the degree of cohesion of a structure to be determined in a purely objective sense (i.e., based on the plane of expression only) ? Certainly not. In a salsa band, the clave can play the same pattern identically again and again, yet it continues to be meaningful in virtue of its coexistence with the other instruments, and with the different motifs, melodies and sections that unfold. This identical repetition of the clave provides us listeners with the experience of having a stable structure upon which other more mobile structures can rely. Cohesion as mobility can also be thought of in the domain of communications. For example, the transistors that are built in a mobile phone are based on having solid structures of materials that are bounded together (low mobility), yet their electrons will be readily in motion when the battery of the phone is turned on.

Finally, cohesion can be applied to many different dimensions. For example, in a band, we can say that its orchestration is highly cohesive if removing the electric guitar or changing it for a piano significantly affects the sound that characterises the band. We can also say that there is a cohesion between the chords of their latest hit if substituting one of the chords for a similar one significantly alters the piece. High cohesion is not always desirable in all regards. Lack of cohesion as substitution enables musical variation, whether it is in the accompaniment of a song where the pianist can improvise with some degrees of freedom, or in improvisation based on jazz standards, where the jazz player sees an opportunity to create a new melody that preserves some of the properties of the original one (e.g., its sequence of chords). Cohesion can also come at different levels within the same practice. This superposition of layers with different degrees of mobility or variability can be used to create a cohesive yet

¹⁶ Landowski reminds us of this in his reflections on habits : cf. *op. cit.*, p. 173. Another powerful reflection on the matter of equivalence, substitution and uniqueness comes from Gilles Deleuze who takes an example in a painting by Monet. Each water lily is not interchangeable by the other, neither are they mere copies of the first. Rather, each flower carries the power of the first to the power of *n*. See *Difference and Repetition*, New York, Columbia U.P., 1994, pp. 1, 21.

diverse whole — i.e., a harmonious whole, as is made clear in the next section. Going back to the example of the salsa band, while the clave can be played invariably in a section of the song, the congas might be allowed for a higher degree of variation. The brass instruments might have sporadic melodic interventions that are melodically similar, while the singer develops the melody of the song (the highest degree of dispersion considering repetition, but if the melody is carefully composed, its phrases will have high sequential cohesion as well).

The reflections on cohesion presented thus far are poetically phrased in the music film *Amadeus*. When speaking about a composition by Mozart, his colleague Salieri says : “Displace one note and there would be diminishment, displace one phrase and the structure would fall”.

3.2. Harmony as a semiotic concept

In this section I set out to address Harmony as a semiotic concept drawing from the analysis developed in previous sections¹⁷. Given that in music melody and harmony include the paradigmatic and syntagmatic dimensions, but that harmony has an additional level of generality (namely coexistence), melody is henceforth disposed of as *materia prima* for a concept.

But next comes the question : should Harmony simply be defined as identical to coexistence ? To answer this question we can take inspiration from Leibniz’s notion of Harmony. In his early writings Leibniz defined harmony as “similarity in variety, that is, diversity compensated by identity”¹⁸. A more mature Leibniz would later on write :

Harmony is when many things are reduced to some unity. For where there is no variety, there is no harmony. Conversely, where variety is without order, without proportion, there is no harmony. Hence, it is evident that the greater the variety and the unity in variety, this variety is harmonious to a higher degree.¹⁹

Leibniz’s concept of Harmony allows us to better understand the semiotic square of unity vs diversity (fig. 3). For Leibniz any given coexistence is not necessarily harmonious. There is the condition of maximising both diversity and unity, two variables that oppose each other. Unity can be construed as identity, or in a more dynamic fashion, as the force that compensates and *unifies the diverse*. This understanding of Harmony can be of great relevance for semiotics in the study of socio-political discourses, for often, these discourses dispose or dismantle diversity in their quest for unification. This is exemplified in discourses

17 Note the distinction between “Harmony” as a philosophical-semiotic concept and “harmony” as a musical concept. The author already proposed Harmony as a semiotic concept, in relation to counterpoint and Greimas’s “competence”. Cf. J.F. Miranda Medina, “Competence, Counterpoint and Harmony : A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance”, *Signata*, 11, 2020.

18 G.W. Leibniz, *Confessio philosophi. La profession de foi du philosophe* (1672), Y. Belaval (ed.), Paris, Vrin, 1965 ; English tr. *The Philosopher’s Confession*, Paris, Vrin, 1970, pp. 24-110.

19 Cited in L. Carlin, “On the very concept of harmony in Leibniz”, *The Review of Metaphysics*, 2000 ; also available at G.W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe* (1677), Berlin, Akademie Verlag, 1999.

that proclaim unity at the expense of invisibilising peoples that do not fit into the government's political agenda, such as African descendants²⁰. Another attempt of imposing unity in Latin America can be seen in discourses speaking of “unity through *mestizaje*”, promoting the view that we are all equal given that we are all a mix of different ethnic groups, completely disregarding the fact that systemic conditions prevent indigenous peoples from enjoying the same privileges as the ruling class that preaches unity²¹. Another example of the pertinence of Harmony can be found in how a living tradition can in time be reduced to a canon of fixed rules, or even worse, to a fixed repertoire of songs and dances. Thus is the case of the Afro-Peruvian revival, where certain genres were (re)invented in the late 1950s through a creative process conducted by different groups of black artists²². Due to different socio-political conditions, however, this creative process was interrupted during the 1980s and a fixed repertoire began to consolidate itself as a canon that is today repeated over and over by professional and semiprofessional Afro-Peruvian groups²³. Summarising, there is a risk of imposing unity through political actions at the expense of diversity, as there is a risk in proclaiming unity at the expense of invisibilising others, or of arriving at Landowski's notion of a senseless regularity by giving up diversity altogether. An example of the converse, of pursuing diversity without unity, could be anarchism or extreme individualism, two phenomena that are not strange to us in the capitalist dynamics of today's world, or, perhaps more idealistically, some form of “admission” of the Other²⁴.

Harmony as a semiotic concept is hence defined as coexistence that aims at maximising both diversity and unity. The “aiming at” is important, since Harmony is not a static state of affairs, but rather a dynamic process. First, it is the result of two forces that are continuously at play (the force of unification and the force of diversification). Second, it denotes an active tendency of a system or world towards maximising both.

20 Cf. G. Kleidermacher, “Africanos y afrodescendientes en la Argentina : invisibilización, discriminación y racismo”, *Rita*, 5, 2021 ; D.E. Careaga-Coleman, *La ausencia de lo afro en la identidad nacional de México : raza y los mecanismos de la invisibilización de los afrodescendientes en la historia, la cultura popular y la literatura mexicana* (Ph.D. thesis), The University of New Mexico, 2015.

21 Cf. J. Morales, “Mestizaje, malicia indígena y viveza en la construcción del carácter nacional”, *Revista de estudios Sociales*, 1, 1998 ; S.C. Sartorello, “Convivencia y conflicto intercultural : jóvenes universitarios indígenas y mestizos en la Universidad Intercultural de Chiapas”, *Revista mexicana de investigación educativa*, 21, 2016.

22 Cf. J.F. Miranda Medina, “The Afro-Peruvian Renaissance. The Vertex and the Void”, *Risa, Vacío y Libertad*, p. 149 ; H. Feldman, *Black rhythms of Peru : reviving African musical heritage in the Black Pacific*, Middletown, Wesleyan U.P., 2006.

23 This process of aestheticization and commodification of Afro-Peruvian cultural expressions has been studied by J. F. León and H. C. Feldman among others. My own fieldwork with the Afro-Peruvian community (since 2013) gives faith of their views. Afro-Peruvian artists continue to create music and dance, but rather than developing genres such as the *festejo*, *landó* and the *zamacueca*, they do so by recurring to “fusing” these genres with more mainstream music such as salsa and reguetón.

24 Cf. E. Landowski, “Segregación vs admisión”, *Presencias del Otro*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007, pp. 19-25.

4. Determinism and randomness

A semiotic concept of Harmony was put forward in the previous section, but thus far Landowski's interpretation of the discontinuous as randomness has not been addressed. Therefore, a new semiotic square is introduced that translates the opposition continuous vs discontinuous into the opposition deterministic vs purely random (fig. 5). The deterministic regime results in the production of an output (utterances) based on fixed, unalterable production rules. Since we speak of production we have a direction of system-to-output. These are exemplified in the sequence {ABC...}. The purely random, just as pure diversity, is an abstraction, an impossibility. Even with the most powerful computers, algorithms are used to generate *pseudo*-random sequences of numbers, for how could one generate a sequence of numbers or letters where no element bears any sort of relation to the rest of elements? In the ideal abstraction of the discontinuous as the purely random there is no system, only an output stream. This idea is exemplified by means of the sequence {B5FFN...}.

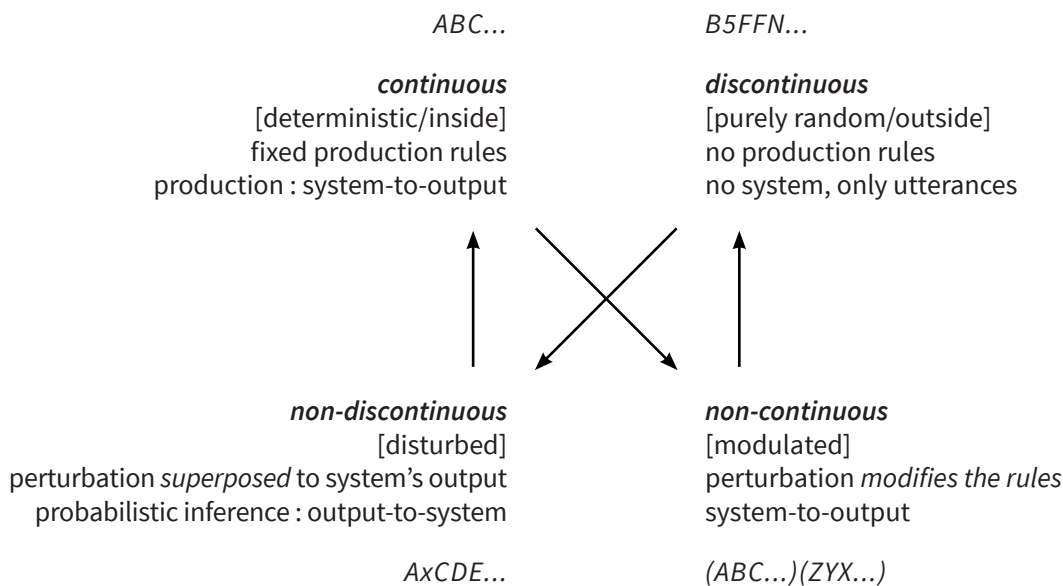


Fig. 5. The category *continuous* vs *discontinuous* in terms of the opposition *deterministic* vs *purely random*.

The contradictory of the discontinuous (or purely random) may be viewed as the “*disturbed*”. It corresponds to an output stream or sequence whose elements bear some relation to each other. By observing the output we can infer (recurring to probability) the functioning of the system or the relation of the elements to each other. This is the chief task of statistics, which takes numbers as its elements. Another way of understanding the probable is thinking that randomness is superposed to the output of the fixed deterministic system that can only produce predictable sequences. This is exemplified in the sequence {AxCDE}, where the “x” instead of the “B” indicates the presence of randomness.

The negation of the continuous leads to a crucial case, the *modulated*. When there is modulation, the behavior or the purely deterministic system is modified, modulated, by a random perturbation. Whereas in the non-discontinuous chance perturbed the output of the system, in the non-continuous it perturbs or modulates the system itself (i.e., its rules of production). This is exemplified with the sequence {(ABC...)} that at some point, due to the presence of randomness, inverts the plus-one progression, yielding the sequence {(ZYX...)}.

The opposition of deterministic vs pure randomness is closely related to inside vs outside. That is, the deterministic can only be so under complete enclosure. As soon as the presence of an exteriority becomes latent in the output or in the system itself, pure determinism is no more. Interestingly, this exteriority could also be determined by fixed rules, but due to the fact that it modifies the behavior of the system in question it acquires the statute of being random. For instance, when transmitting the signal from a mobile phone to another mobile phone there is interference due to the walls, to fading and to the multiple trajectories that the signal follows. Even if the laws for each of these “random” phenomena are well established, the receiving end cannot calculate nor predict the causal chain that has distorted the signal, but it can rely on probability to adopt the best strategy to compensate for these limitations. In other words, in semiotics, randomness is relative to a narrative, to an ongoing action process. The former denotes an exteriority in relation to the latter.

Perturbations and modulations are thoroughly studied in several disciplines of engineering (e.g., control engineering, signal processing, chemical engineering, computer science). Their systematic analysis will be left for the sequel to this article. For now, we can say that the inside / outside that determinism / randomness configures can be related to the expectations of a perceiving esthetic subject. For example, in the case of music, experimental sound music comes across as pure randomness to listeners that are not familiar with it, even if it is the outcome of a thorough composition process. On the other hand, if we have an identical rhythmic pattern that is repeated without variation there is determinism in that we know exactly what to expect. Determinism can be perturbed the moment a new instrument is superposed to the fixed rhythmic pattern, or when the pattern itself is suddenly varied only once and then continues as before. Modulation, an alteration of the rules of production, could be exemplified by altering the rhythm consistently (as opposed to suddenly), thus yielding a different rhythmic pattern. Modulation can be viewed as the capacity of a competent esthetic subject in that it requires an adjustment of the current state of affairs (rules of production) to a new state of affairs.

Conclusions and beginnings : continuity, harmony and rhythm

In her writings, Victoria Santa Cruz — a dancer, choreographer, lecturer and one of the most important Afro-Peruvian thinkers — introduces Rhythm as a *continuous* becoming, as a sort of force with the power to *integrate and form* new

unities²⁵. The nature of continuity and of the integration and formation of new unities have both been the concern of this work. Taking continuity as a pivotal concept, Landowski's opposition of continuity (a monotonous succession ruled by necessity) *vs* discontinuity (a chaotic succession ruled by randomness) was explained. So were their contradictories, non-discontinuity as an order which, as the author puts it, has a "harmonic" effect on sense-making, and non-continuity as a non-monotonous succession that is ruled by contingency and that allows for options and for "the melodic"²⁶. Throughout this work I have argued that the original formulation of continuity *vs* discontinuity to which I refer intermingles too many variables. Hence the need for an analysis in terms of three more specific oppositions : self-identity *vs* difference, unity *vs* diversity and determinism *vs* randomness.

The study of difference revealed *boundary* as a key concept capable of grouping elements together into an interiority while leaving others outside, which is analogous to Greimas's conjunction / disjunction. Conjoining elements together simultaneously disjoins this new group from other elements, which allows for the formation of new units, and is therefore a precondition for hierarchy (e.g., individual notes, motifs, phrases, sections, etc.). Thus, difference corresponds to the realisation of a boundary. Besides, the notion of boundary allows for a different understanding of continuity. The continuous is not the self-identical (which is the closest to monotonous succession), but rather the infinitely divisible. The former knows no boundaries and is hence undeterminate, while boundaries in the latter are *virtually* present. Infinite divisibility is present in movement as well, i.e., an object that moves is neither only in the present instant nor in the next, and can best be understood as a sense of flow. E.g., in musical rhythm, flow can become manifest in the continuity within a rhythmic motif played repeatedly, while difference as boundedness is at play when we distinguish one repetition from the next one.

The study of unity *vs* diversity led to the concept of *coexistence* as a plurality of interrelated elements. This is because coexistence is characterised by admitting both number and quality. On the one hand, number entails plurality. On the other hand, quality as the specificity of each element can only arise if the plurality of elements is interrelated (in dyadic or triadic relations). Coexistence in turn implies the paradigmatic and syntagmatic dimensions of semiotic analysis, i.e., the sequencing of elements in a realisation and the possible equivalences between elements in that same realisation. The concept of Harmony was postulated as a specific form of coexistence where there is a tendency to maximise both diversity and unity. From a different perspective, Harmony implies the dynamic interaction between two forces : a unifying force and a diversifying force. Balancing the two is not trivial. For example, some songs may attempt to achieve Harmony at the expense of repeating the same verse with the same beat

25 V. Santa Cruz, *Ritmo : El Eterno Organizador*, Lima, Petróleos del Perú, 2004.

26 Cf. *Passions sans nom*, *op. cit.*, pp. 50-56. *Pasiones sin nombre*, *op. cit.*, pp. 63-69.

again and again. Other unfortunate attempts might involve too many musical motifs that are not perceived as related to each other. Harmony is also related to *cohesion*. A “monotonous succession” is just as uncohesive as a “random succession”, since any element in the succession could be removed from the succession without having an impact on the sequence. The cohesion of an object or system can be studied along several dimensions. For example, in music we can study the cohesion of melodic lines, of the instrumentation of an ensemble, but often the combination of disperse and cohesive layers can yield a greater overall cohesion (one that falls neither into a monotonous succession nor a random one).

How does all of this connect to Rhythm as a semiotic concept? Harmony has been defined as the outcome of the interplay of a force of unification and a force of diversification. Hence, I put forward the thesis that, within a system or object, Rhythm refers to a certain level of Harmony (i.e., unification and diversity are balanced in a certain configuration) with the postulate that *entrainment* — a notion borrowed from chemical engineering²⁷ — is the unifying mechanism of the system. Naturally, this thesis calls for a continuation of this work in the near future, where entrainment will be defined from a semiotic perspective so that it can be integrated in the development of this theory and related to Landowski’s notion of *adjustment*.

For the present time, the definition of Rhythm I propose relies on all the previous considerations — on boundaries, coexistence, Harmony, cohesion, and, as remains to be shown, on the semiotic regimes of manipulation and adjustment. How does this impact semiotics? There are a number of research possibilities that this work opens. The semiotic squares resulting from the analysis of continuity can provide a different understanding of Landowski’s four regimes of signification, and perhaps aid in the analysis of these regimes. On the other hand, this work has shown that the concepts of boundary, cohesion and perturbation can have an impact on how we construe semiotic processes. Each of these concepts can be studied in its own right and applied to specific case studies.

Finally, the concept of Rhythm carried out in this work is coherent with musical rhythm. Rhythm in music is not simply based on repetition, but rather on the interplay between stable perceived structures (e.g., meter) and more dynamic components such as melodies, rhythmic variations, tonal modulations and different rhythmic sections. In other words, the unifying and diversifying forces are always at play, whether it is in the temporal integration of musical structures into longer sections or in the unification by means of aesthetic conventions that allow the simultaneous sound of several instruments to be enjoyable. At the same time, musical rhythm, when experienced as continuous, drives forward with the power of a continuous flow, that is, of infinite divisibility.

27 According to the Collins Dictionary, “entrainment is when a fluid picks up and drags another fluid or a solid” (<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles>). More broadly, it may be defined as a “spatiotemporal coordination resulting from rhythmic responsiveness to a perceived rhythmic signal”. Cf. J. Phillips-Silver, C.A. Aktipis and G. Bryant, “The ecology of entrainment : Foundations of coordinated rhythmic movement”, *Music perception*, 28, 1, 2010, p. 3.

Bibliography

- Arthur, Richard, *The Labyrinth of the Continuum : Writings on the Continuum Problem, 1672-1686*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.
- Careaga-Coleman, Dora E., *La ausencia de lo afro en la identidad nacional de México : raza y los mecanismos de la invisibilización de los afrodescendientes en la historia, la cultura popular y la literatura mexicana* (Ph.D. thesis), The University of New Mexico, 2015.
- Carlin, Laurence, “On the very concept of harmony in Leibniz”, *The Review of Metaphysics*, 2000.
- Dalarsson, Mirjana and Nils, *Tensors, relativity, and cosmology*, London, Academic Press, 2015.
- Deleuze, Gilles, *Difference and repetition*, New York, Columbia University Press, 1994.
- DeVoto, Mark, “Cadence”, *Encyclopedia Britannica*, 2017.
- Feldman, Heidi, *Black rhythms of Peru : reviving African musical heritage in the Black Pacific*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- Greimas, Algirdas J., *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987 ; transl. R. Dorra, *De la Imperfección*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- and Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982.
- Hegel, Georg W. F., *Science of logic* (1812), London, Routledge, 2014.
- Kahn, Charles H., “The thesis of Parmenides”, *The Review of Metaphysics*, 1969.
- Kleidermacher, Gisele, “Africanos y afrodescendientes en la Argentina : invisibilización, discriminación y racismo”, *Revista Rita*, 5, 2021.
- Landowski, Eric, *Presencias del Otro* (1997), Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007.
- *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004 ; tr. D. Blanco, *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica*, Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2018.
- *Interacciones arriesgadas* (2005), Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2017.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Confessio philosophi. La profession de foi du philosophe* (1672), Y. Belaval (ed.), Paris, Vrin, 1965 ; English tr. *The Philosopher's Confession*, Paris, Vrin, 1970.
- *Sämtliche Schriften und Briefe* (1677), Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- *Monadología* (1714), Buenos Aires, Orbis, 1983.
- Merleau-Ponty, Maurice and Bryan Smyth, *The Sensible World and the World of Expression. Course Notes from the Collège de France, 1953*, Evanston, Northwestern University Press, 2020.
- Miranda Medina, Juan Felipe, “Competence, Counterpoint and Harmony : A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance”, *Signata*, 11, 2020.
- “The Afro-Peruvian Renaissance. The Vertex and the Void”, *Risa, Vacío y Libertad*, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 2022.
- Morales, Jorge, “Mestizaje, malicia indígena y viveza en la construcción del carácter nacional”, *Revista de estudios Sociales*, 1, 1998.
- Phillips-Silver, Jessica, C. Athena Aktipis and Gregory A. Bryant, “The ecology of entrainment. Foundations of coordinated rhythmic movement”, *Music perception*, 28, 1, 2010.
- Santa Cruz, Victoria, *Ritmo : el eterno organizador*, Lima, Petróleos del Perú, 2004.
- Sartorello, Stefano Claudio, “Convivencia y conflicto intercultural : jóvenes universitarios indígenas y mestizos en la Universidad Intercultural de Chiapas”, *Revista mexicana de investigación educativa*, 21, 2016.
- Strobach, Niko, “Zeno's Paradoxes”, in *A Companion to the Philosophy of Time*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2013.

Résumé : Cette étude prend pour point de départ la catégorie *continuité* vs *discontinuité* telle que formulée par E. Landowski. Je soutiens que cette opposition est une structure complexe qui peut avec profit être analysée en termes d'*identité* vs *différence*, d'*unité* vs *diversité* et de *déterminisme* vs *aléa*. La projection de ces oppositions sur le carré sémiotique de Greimas éclaire

les notions de différence, de frontière et de cohésion, qui nous servent elles-mêmes de clef pour construire le concept sémiotique d'Harmonie en tant qu'interface entre forces unificatrices et différenciatrices. La conceptualisation de l'harmonie représente selon nous le premier pas pour l'étude du rythme en tant que concept sémiotique.

Resumo : A presente investigação parte da oposição entre continuidade e descontinuidade tal como formulada no plano semiótico por E. Landowski. Tal oposição é um complexo que pode ser analisado em termos de identidade *vs* diferença, unidade *vs* diversidade e determinismo *vs* aleatoriedade. Por sua vez, o estudo dessas oposições utilizando o quadrado de Greimas permite uma melhor compreensão dos conceitos de diferença, limite e coesão. Esta tríade será fundamental para a formulação da Harmonia enquanto relação dinâmica entre uma força unificadora e uma força diversificadora. A harmonia, na visão do autor, é o primeiro passo em direção ao estudo do rimo como conceito semiótico.

Abstract : This work departs from the opposition between continuity and discontinuity as formulated by semiotician Eric Landowski. I argue that the opposition is a complex that can be fruitfully analysed in terms of self-identity *vs* difference, unity *vs* diversity and determinism *vs* pure randomness. The study of these oppositions deploying Greimas's square provides an insight into the notions of difference, boundary and cohesion. These will be key to the formulation of a semiotic concept of Harmony as the interplay between a unifying and a diversifying force. Harmony, I claim, is the first step for the study of rhythm as a semiotic concept.

Resumen : La presente investigación parte de la oposición entre continuidad y discontinuidad estudiada por el semiota Eric Landowski. Dicha oposición es un complejo que puede ser productivamente analizado en términos de identidad *vs* diferencia, unidad *vs* diversidad y determinismo *vs* aleatoriedad. A su vez, el estudio de estas oposiciones utilizando el cuadrado de Greimas permite una mejor comprensión de los conceptos de diferencia, límite y cohesión. Esta triada será fundamental para la formulación de la Armonía como una relación dinámica entre una fuerza unificadora y una fuerza diversificadora. La Armonía, en la visión del autor, es el primer paso hacia el estudio del ritmo como un concepto semiótico.

Mots clefs : continuity *vs* discontinuity, determinism *vs* randomness, identity *vs* difference, rhythm.

Auteurs cités : Gilles Deleuze, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Gottfried W. Leibniz, Maurice Merleau-Ponty, Victoria Santa Cruz.

Plan :

Introduction

1. Continuity and discontinuity
2. Difference and continuity
3. Coexistence and Harmony
 1. Coexistence and cohesion, melody and harmony
 2. Harmony as a semiotic concept
4. Determinism and randomness

Conclusions and beginnings : continuity, harmony and rhythm

Recebido em 16/10/2021.

Aceito em 13/05/2022.

Aritmie

Giulia Ceriani

Università di Bergamo

E' certamente curioso come la parola « ritmo » ritorni negli usi del linguaggio comune come in quelli più dotti, ogni qual volta si voglia alludere, in senso del tutto metaforico, a un'idea di struttura più o meno melodica, incaricata di sostenere il flusso dell'attenzione introducendovi, a guisa di appigli, delle discontinuità non casuali. Questo articolo si propone di andare più a fondo nella dimensione ritmica dei linguaggi — a qualunque ordine di codice e di sostanza espressiva riferiscano — per qualificarne le ragioni oltre che i modi. E anche, soprattutto, per cogliere quelle interruzioni che rompono le attese costituite e riportano *aritmicamente* l'attenzione sul senso stesso delle strutture in essere.

1. La struttura concettuale del ritmo

La natura paradossale del ritmo è quella di essere un'interfaccia indispensabile, tanto alla gestione dell'attenzione — e dunque all'imposizione di un'ordine su quanto non sarebbe altrimenti che flusso — che all'abbandono delle resistenze individuali, per cedere a una soggettività altra, a un elemento attrattivo che distrae dalle pertinenze proprie. Soggettivazione imposta o ceduta, questa duplice “intuizione del ritmo”¹ ne determina la complessità morfologica, e la necessità di fare un passo indietro per renderne conto.

Ripartiamo dunque dall'ambivalenza del ritmo stesso : che è tanto fenomeno di ordine naturale che culturale, ancorata fisiologicamente e esperita con il filtro della competenza patemico-cognitiva su cui si fonda la sua efficacia e la sua connotazione perlocutiva. Un'indicazione che era già ben presente in Deleuze

1 P. Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

e Guattari quando distinguevano tra ripetizione-misura e ripetizione-ritmo², dove la misura è una proiezione, un effetto di senso, un'illusione di regolarità di fatto governata dagli intervalli *irregolari* dei ritmi profondi. E' così che appare necessaria fin d'ora la definizione di interfaccia come non appartenenza strutturale, quella che ci porta verso un'idea di ritmo disincarnata e prensile, per quanto possibile identificabile con una matrice concettuale. Ovvero, come già ne scrivevamo “collegamento mentale tra il mondo naturale, il mondo percepito e il mondo messo in discorso”³.

E' in questa direzione che ci sembra lecito introdurre un'idea di ritmo come matrice pre-figurativa (figurale), non ancora investita nell'articolazione del senso ; questa si renderebbe disponibile come attrattore che predispone a un'interazione diversamente modulata, ma ugualmente pregnante. Là dove c'è ritmo, ovvero riconoscibilità di una cadenza nel rapporto tra forma dell'espressione e forma del contenuto, la disposizione dei soggetti nell'interazione attualizza una potenziale consensualità, e la facilitazione di una patemizzazione del senso. La premessa è dunque che il ritmo entra nel discorso da una prospettiva del tutto peculiare, quella di una sintassi discorsiva fondante la sua gravidanza in uno schema che parte dalle nostre strutture corporee : forma di fenomeno⁴ collocata alla frontiera, emergenza « embodied » che collega organico e testuale. Come ne scriveva Per Aage Brandt,

Le rythme qui porte toute musique possède une persistance audio-motrice trans-culturelle fondée sur un principe *gestaltique* de répétition récurrente : les battements entendus forment des séries itératives qui visent et captent le circuit audio-moteur de notre corps (on bouge selon ce qu'on entend).⁵

E tuttavia : non tutto è ritmo, e il ritmo *non è solo musica*, né, al contrario, estensivamente, metafora che sfugge a una definizione precisa ; al contrario, in quanto dispositivo di connessione, rivendica una struttura periodica che ne gestisce gli effetti di regolazione, patemizzazione e transcodifica. Il ritmo è intrinsecamente intersoggettivo, e perciò stesso intertestuale.

2. Contagio e viralità

Le due dimensioni sopra menzionate — intersoggettività e intertestualità — sono di particolare interesse là dove si voglia considerare la speciale rilevanza che il ritmo ha nella comunicazione contemporanea : dove, in specie attraverso i social network, sono rimessi all'ordine del giorno il ruolo del contagio e della

2 G. Deleuze e F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 33.

3 G. Ceriani, *Il senso del ritmo. gravidanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Milano, Meltemi, 2021, p. 18.

4 E. Benveniste, “La notion de rythme dans son expression linguistique”, in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.

5 P. Aa. Brandt, “La petite machine de la musique”, pre-pubblicazione, *Forum Rythme entre schématisation et interaction*, nov. 2020.

viralità come pratiche efficaci di relazione. Il contagio in quanto fenomeno semi-otico, per come definito da Landowski, è una forma di « aggiustamento », ovvero di contiguità tra soggetti che incrociano le proprie pratiche enunciazionali, secondo una catena orizzontale che ne promuove l'estensività oltre che la non direttività⁶. La dimensione fàtica di questa relazione si traduce potenzialmente, ma non necessariamente, in significazione. *Può restare sospesa*, attualizzata ma non realizzata, in qualche modo bastarsi.

E' quanto ci interessa pensando a un'applicazione della nozione di ritmo ai social media, e in particolare, tra tutti, a Tik Tok, dove la ripetizione secondo le figure della ritmicità produce una sorta di linguaggio cifrato, il cui senso principale è proprio la resistenza all'attribuzione di senso. Il contagio per ripetizione che qui si sviluppa, per la sua vincolante brevità e statutaria assurdità⁷, tocca anzitutto le corde di una relazione estetica indipendente dalla presenza fisica dei corpi⁸.

La ritmicità è allora in questo senso anzitutto forma dell'esperienza, dove le categorie spazio-temporali rinnovano uno schema che organizza strutturalmente l'evento e lo rende memorizzabile e ingaggiante proprio a partire dalla sua intenzionale opacità. "C'est la différence qui est rythmique et non pas la répétition qui, pourtant, la produit"⁹. Il senso del ritmo non è nella ripetizione (che non è mai identica a se stessa, fosse anche solo per il suo necessariamente diverso collocarsi nella linearità temporale), ma in quello scarto che si produce inevitabilmente (la *risonanza*¹⁰) e determina una sorta di rottura difficilmente gestibile ma percepibile, e istintivamente tradotta in elemento saliente ed eventualmente imitativo.

Così, dobbiamo chiederci se il contagio, nello specifico contesto dei media "social" che lo eleggono a principale veicolo di diffusione, presenti una configurazione ritmica gestibile al fine di creare efficacia, sul piano attenzionale ma anche su quello dell'elaborazione cognitiva. Tra le diverse cellule ritmiche di un video postato su Tik Tok e iterato secondo una configurazione che si vorrebbe sempre uguale (e non può esserlo mai), che cosa accade? E cosa, nel momento in cui si trasli ad un account differente? Possiamo dire di essere di fronte a una ripetizione legittimata a produrre insignificanza (quanto vorremmo chiamare un'*aritmia*), dove ogni attribuzione di senso è violenza al presidio di un posizionamento neutro (ed eventualmente complesso)?

Proviamo a rispondere affermativamente. In particolare se consideriamo di essere di fronte a un destinatario costruito definito prioritariamente dalla

6 E. Landowski, "Al di quà e al di là delle strategie: la presenza contagiosa", in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, *Il contagio e i suoi simboli*, Siena, ETS, 2003.

7 Cfr. anche F. Arenare, "Storie in divenire. Pratiche di interazione efficace sulla piattaforma Instagram", *Echo*, 1, 2018.

8 Cfr. B. Terracciano, *Social moda*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

9 G. Deleuze e F. Guattari, *op. cit.*

10 Cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977 e F. Montanari, "Note semiotiche su contagio, avvelenamento e dintorni" in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, *Il contagio e i suoi simboli*, Siena, ETS, 2003.

meccanicità del soggetto operatore (l'algoritmo), prima ancora che dallo specifico del veicolo. Sarà eventualmente l'aritmia imprevista, il distacco, la rottura del patto fiduciario di attesa, a introdurre significazione. La risonanza diventa dissonanza. Nel frattempo, ad essere osservabili saranno proprio le diverse qualificazioni della resistenza al senso stesso : opacità, neutralità, capovolgimento, frattura, stordimento, illogicità, aberranza, e quant'altro.

3. Efficacia regolativa, patemizzazione, transcodifica

Prima dunque di approfondire il fenomeno di specifico interesse per la riflessione presente, occorrono alcune puntualizzazioni. Ritorniamo all'idea di ritmo come a quella di un'istanza pre-figurativa che possiede un senso indipendente dalla sua contestualizzazione, ma è in grado di intervenire secondo quella peculiare modalità che ancora) ha sottolineato essere quella del sentire, e di un sentire che passa attraverso « corpi conduttori »¹¹. Passivi o attivi che siano, in grado di assumerne consapevolmente la gravidanza o a questa disinteressati, i corpi che agiscono le interazioni a cui il ritmo invita sono agitati da una patemizzazione che prescinde, nel momento della giunzione, dalla consapevolezza del soggetto / oggetto stesso, prestato in quanto tale a una duplicità attanziale.

Si apre così una forma relazionale che può concernere :

- la gestione dei contenuti, la loro distribuzione tattica e strategica, e le modalità della loro rappresentazione ;
- la modalità di coinvolgimento dei destinatari, la sintassi passionale che li marca e la sua aspettualizzazione ;
- la pianificazione delle emergenze nell'arena mediale, le opportunità di visione, la gestione della pressione, tanto nel senso della copertura che della frequenza¹².

Tale efficacia regolativa non deve essere in alcun modo intesa come la valutazione di una performatività pre-ordinata : il ritmo gioca, sempre, le carte dell'anticipazione, del coordinamento ex-post, dell'aggiustamento e non della programmazione, per citare ancora Landowski. E' il fenomeno che irrompe all'interno dell'interfaccia relazionale. E' l'incontro con un *apparato di cattura*¹³ che induce l'adeguazione o la resistenza, e invita alla transcodifica della sostanza espressiva che lo veicola nella sostanza espressiva che lo accoglie e lo rimodula. Infiniti sono, in questo senso, gli incontri, ben là di là della mera pertinenza musicale che offre al ritmo solo la sua forma più facilmente riconoscibile, quella forse più compiuta ma anche la meno libera di esprimere le potenzialità di scatenamento narrativo che il ritmo ha. E soprattutto, quella che, al di là delle sue traduzioni poetiche o coreutiche, non può cogliere (perché vincolata all'intenzione che l'ha prodotta) quella facoltà di conversione che invece fa del

11 E. Landowski, "Al di quà e al di là delle strategie", *art. cit.*

12 Cfr. G. Ceriani, *Il senso del ritmo*, *op. cit.*, p. 57.

13 Cfr. T. Lancioni, "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", *E|C*, Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, 6, 2012.

ritmo — anche e specie quando aritmico — uno strumento potentissimo di presenza nel tempo presente.

Si pensi dunque, in una prospettiva questa volta socio-culturale prima che socio-semiotica, alla necessità di traduzione delle salienze della quotidianità pre-pandemica in una consuetudine che con questa forma di specifico contagio deve ormai convivere, e a come la pervasività di nuove ritmiche del quotidiano stia aggiustando, giorno dopo giorno e senza necessità di alcuna meta-enunciazione, la percezione del nostro vivere. Il ritmo è un modulo auto-regolativo. Offre la prima situazione di ancoraggio di una situazione percettiva, ma è anche capace di romperla e di ricrearla proponendo, come in una *jam session*, una differente situazione di ordine. Temporanea come ogni iterazione non ancora testata nel tempo, ma almeno provvisoriamente definita, come ogni raggruppamento che svolga la funzione di connettore di isotopia a cui è per definizione chiamato :

Dispositivo di coesione, tendenza all'equilibrio (anche se si tratta di un equilibrio mobile), il ritmo, tramite la ripetizione (congiunzione / disgiunzione iterata), provoca delle sensazioni, dei movimenti patemici. Ora, la narratività del modello semiotico è fatta, si sa, di tensioni e di ritorni all'equilibrio seguiti da distensioni ; solo la distensione di una stasi precaria produce una storia.¹⁴

Proprio su questo vorremmo dunque tornare : su quella ritmicità che è di fatto rottura di uno schema pre-costituito, sulla capacità di rigenerazione incessante che nasce dall'interruzione, su quelle aritmie fondamentali a partire dalle quali una società ricrea i propri fondamenti, e un sistema mediale la propria imprescindibile efficacia di veicolazione.

4. Aritmie ritmiche

Intendiamo dunque per *aritmia* la rottura della regolarità ritmica. L'aritmia produce una frattura dell'attesa che fonda la tensione su cui si innesta il ritmo : quell'attesa semplice sulla quale si inserisce l'iterazione che porta alla definizione del gruppo ritmico, e quell'attesa fiduciaria che conferma l'investimento di un frame sul flusso dell'emergenza.

L'aritmia confonde la logica significativa del ritmo, e lo riporta alla sua natura evenemenziale, consentendo l'apertura di una nuova isotopia. Reintroduce, insieme alla variazione, all'irruzione del diverso, all'interruzione della consuetudine che, almeno per similitudine, è costitutiva del ritmo, quel *silenzio* fondamentale che serve a riconfigurare l'interazione. Il silenzio crea una tensione che deve essere riempita dall'evento successivo, e contemporaneamente conferma la cancellazione di quanto ha preceduto : modifica la disposizione del destinatario costruito, rappresenta una rottura del patto fiduciario e la riconfigurazione del desiderio che nasce dalla disgiunzione.

Diverse possono essere le forme di aritmia, a seconda del tipo di manipolazione che si propongono di introdurre. Si osservino ad esempio i rapporti tra

¹⁴ G. Ceriani, *op. cit.*, p. 73.

spazio e tempo per come sono strategicamente perturbati nella serialità contemporanea dove

soprattutto la distorsione e il dis-allineamento sono diventati tecniche narrative che funzionano come marcatori di un'estetica della complessità narrativa, strumenti che presuppongono uno spettatore ideale attrezzato per non perdersi nelle pieghe della storia.¹⁵

Più trasversalmente, diciamo che l'aritmia può situarsi come perturbazione del rapporto tra tempo e spazio (ordine, durata, frequenza), del modo (punto di vista) o della voce (enunciazione)¹⁶ :

– per l'ordine, nella forma dell'analessi o della prolessi che scompigliano l'ordine del tempo del racconto rispetto a quello della storia ;

– per la durata, nella forma della relazione tra la quantità di tempo che trascorre tra due momenti temporali e quella di spazio con cui si narra quel dato frammento temporale ;

– per la frequenza, nel disallineamento tra il numero di volte in cui si parla di qualcosa che n volte è accaduto.

Ogni volta che storia e racconto, che lingue e parole, rompono il patto di stabilità su cui si fonda l'equilibrio narrativo, ad aprirsi è la voragine di un'assenza di ritmo — inteso come binario predisposto per un'attenzione supina e passionalmente modulata —, che apre invece a regimi di storicità *non* preordinati, dove la non consequenzialità è all'origine della reinvenzione costante del destinatario costruito. Se pensiamo ad esempio alla pratica mediale di un social media come Tik Tok, è chiaro come l'aritmia intervenga, nelle sue varie forme, a rendere possibile la continuità di una fruizione altrimenti per definizione discontinua, segmentata nella durata massima (tre minuti) concessa dal media stesso.

Senza aritmia, senza provvisoria sospensione del senso, verrebbe meno il vincolo fondamentale che consente a Tik Tok di agire come un meccanismo ipnotico. Che sfrutta, da un lato, le risorse dell'iterazione, ma di un'iterazione perturbata, disallineata tra sonoro, gestualità e più in genere figuratività, tale per cui le cellule ritmiche di ogni singola unità narrativa oppongono una sorta di resistenza ; dall'altro, quasi un tipo di codice cifrato, il cui ipotetico destinatario ideale, quello capace di disambiguare ogni frammento, è il solo a poter reinvestire del senso all'interno di una macchina intenzionata a produrre anzitutto *nonsense*.

Eppure, per quanto fondamentalmente contrastiva e contraddittoria, l'aritmia non cessa di essere pertinentemente ritmica : perché se distrae il ritmo dalla facile vocazione all'adesione a una sorta di enfasi passionale utile alla sola riproduzione del senso condiviso, sceglie invece, nel disequilibrio che la caratterizza, di rimettere in discussione l'insieme della tensione ricettiva e il contratto stesso alla base della relazione comunicazionale.

15 C. Penati e A. Sfardini, "Ridefinire il tempo. Tra storytelling e consumo", in F. Cleto e F. Pasqual (eds.), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Unicopli, 2018, p. 21.

16 Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

5. Quando il ritmo è perturbato

Possiamo dunque dire che l'aritmia impedisce al ritmo di essere pura iterazione, e gli fornisce quella provvista di autoriflessività che ne fa l'interesse maggiore. Si dà aritmia quando l'evento non è là dove ci si attendeva che fosse, dove dunque tra struttura e storia si realizza una declinazione inattesa. Può essere un conflitto tra contenuto e espressione, può essere una battuta « fuori tempo », una nota stonata, un'impertinenza che rilancia la partita del senso. O la cancella, come appunto nello strano gioco del social media che abbiamo ripetutamente citato perchè all'apparenza intrinsecamente ritmico, quel Tik Tok dai brevi e sincopati video che caparbiamente sfugge a ogni collocazione armonica.

Così, vale la pena di ripensare la questione, partendo dal principio che la significazione, come già ne scriveva Greimas, non è né spaziale né temporale, ma usa spazio e tempo come suoi mezzi di manifestazione¹⁷. In questo la struttura ritmica invece di essere pensata come una struttura spazio-temporale rinvierebbe esclusivamente a una matrice, la cui realizzazione ne limita la virtualità, dove proprio l'aritmia riaprirebbe al contrario il potenziale espressivo. Pausa del senso, insignificanza, apertura ad altro senso. Struttura paradossalmente statica, che presiede a trasformazioni diacroniche di volta in volta capaci di ridefinirsi, e di scegliere il percorso regolare / irregolare della loro manifestazione.

L'idea è quella di distrarre il ritmo dall'associazione, limitata, alla musicalità, e di considerarne, invece che il supporto al trasferimento del senso, quello alla sua distrazione. Per questo ritorniamo nuovamente a Tik Tok, che oppone l'insensatezza delle sue forme aritmiche a qualsiasi addomesticamento : possono essere, banalmente, delle interruzioni del sonoro che marcano il cambio di situazione, possono essere delle non sincronizzazioni tra sonoro e gestualità, possono essere delle accelerazioni o delle decelerazioni improvvise. In tutti i casi, ad essere messo in scena è un rituale destinato ad enunciatori costruiti non in funzione di un trasferimento di qualsivoglia competenza, bensì di deviazione da una attribuzione di senso condivisa (in particolare, *ad excludendum* nei confronti di ogni segmento generazionale di età superiore al ventesimo anno).

Questo genere di perturbazioni ritmiche, che possiamo chiamare aritmiche se riconosciamo in esse un principio di negazione della regolarità propria al ritmo, sono in realtà altrettante topologizzazioni asimmetriche, nate per rompere costantemente le possibilità di fissazione isotopica. Dove il ritmo è la rottura del ritmo stesso, e il senso si radica nell'insignificanza di un progetto di manifestazione eminentemente autoriflessivo, fatico, opaco. Il pensiero va a Barthes, quando definisce il senso "ottuso" in opposizione all'"ovvio", sottolineandone quella capacità di spostamento che gli permette di sovvertire il racconto senza alterarne la storia, per sovrapposizione di un disordine che rimette in discussione l'ovvietà del simbolico :

¹⁷ A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

(...) ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique)... Tout d'abord le sens obtus est discontinu, *indifférent* à l'histoire et au sens obvie (comme signification de l'histoire) ; cette dissociation a un effet de contre-nature ou tout au moins de distancement à l'égard du référent (du réel comme nature, instance réaliste).¹⁸

E ancora

Ensuite le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de dépletion.¹⁹

Ecco allora che, se pensiamo al ritmo come a una modalità riconoscibile di informazione dell'attesa, e all'aritmia come alla sua (non) prevista rottura, la dinamica generata da ogni forma di investimento strutturato della discontinuità sulla continuità assume nuove responsabilità, e riflessi a nostro avviso di rinnovato interesse.

Bibliografia

- Arenare, Federica, "Storie in divenire. Pratiche di interazione efficace sulla piattaforma Instagram", *Echo*, 1, 2018.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- Benveniste, Emile, "La notion de rythme dans son expression linguistique", in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- Brandt, Per Aage, "La petite machine de la musique", pre-pubblicazione, *Forum Rythme entre schématisation et interaction*, nov. 2020.
- Ceriani, Giulia, *Il senso del ritmo. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Milano, Meltemi, 2021.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- Lancioni, Tarcisio, "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", *E|C*, Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, 6, 2012.
- Landowski, Eric, "Al di qua e al di là delle strategie : la presenza contagiosa", in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, *Il contagio e i suoi simboli*, Siena, ETS, 2003.
- Montanari, Federico, "Note semiotiche su contagio, avvelenamento e dintorni" in G. Manetti, L. Barcellona, C. Rampoldi, *Il contagio e i suoi simboli*, Siena, ETS, 2003.
- Penati, Cecilia e Anna Sfardini, "Ridefinire il tempo. Tra storytelling e consumo", in F. Cleto e F. Pasqual (eds.), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Unicopli, 2018.
- Terracciano, Bianca, *Social moda*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1973.

Résumé : Entre les multiples possibilités qu'implique le potentiel de signification attaché au rythme, le concept d'*arythmie* privilégie la volonté d'en appréhender non pas tant la régularité (bien qu'elle le fonde en tant que dispositif) que le pouvoir de rupture, d'improvisation, de régénération lié à sa mise en place comme matrice figurale présidant aux phénomènes expressifs.

18 R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 55.

19 *Ibid.*

En même temps, parmi les diverses formes de la représentation et du rapport avec ses destinataires, les arhythmies rendent compte du rôle crucial des attentes qu'il déçoit, des passions qu'il tient en suspens et du sens lui-même, quand, tout en le rendant prévisible, il le dénie.

Resumo : O conceito de *arritmia* sublinha, a respeito das múltiplas possibilidades implicadas pelo potencial de significação ligado ao ritmo, a vontade de apreender não tanto a sua regularidade (que o estabelece como dispositivo), mas a faculdade de ruptura, de improvisação, de regeneração interna no seu colocar-se como matriz figural que preside os fenômenos expressivos. Ao mesmo tempo, as arritmias dão conta do papel crucial — no interior das diversas formas da representação e da relação com os seus destinatários — das expectativas traídas, das paixões suspensas, do sentido previsto e mesmo negado.

Sommario : Il concetto di *aritmia* sottolinea, all'interno delle molteplici possibilità di attraversamento del potenziale di significazione connesso al ritmo, la volontà di coglierne non tanto la regolarità, che pure lo fonda come dispositivo, quanto la facoltà di rottura, di improvvisazione, di rigenerazione insita nel suo collocarsi come matrice figurale che presiede ai fenomeni espressivi. Al tempo stesso, le aritmie rendono conto del ruolo cruciale, all'interno delle diverse forme della rappresentazione e del rapporto con i loro destinatari, delle attese tradite, delle passioni sospese, del senso quando previsto e insieme negato.

Mots clefs : arithmie, attente, dispositif, insignifiance, suspension

Auteurs cités : Emile Benveniste, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Valéry

Plan :

1. La struttura concettuale del ritmo
2. Contagio e viralità
3. Efficacia regolativa, patemizzazione, transcodifica
4. Aritmie ritmiche
5. Quando il ritmo è perturbato

Forme e ritmi dell'imprevedibile

Franciscu Sedda

Università di Cagliari

per Eric

Introduzione

Il lavoro che segue riparte dalle fondamentali pagine della breve ma densissima opera di Algirdas J. Greimas *Dell'imperfezione* per portarne avanti il lascito in una direzione inedita o in buona parte impensata. Si tratta di sviluppare il ragionamento che il maestro, approssimandosi alla fine della sua vita, aveva avviato sul tema dell'imprevedibilità.

Risultato di questa esplorazione delle potenzialità che *Dell'imperfezione* cova al suo interno o che spinge a cercare al di là di sé è la formulazione di una matrice ritmica che consenta di guadagnare una presa più fine tanto sulle radici dell'estetico, quanto sulle forme della creazione e della creatività, quanto infine sull'articolarsi delle forme di vita.

Mostreremo come, superando la centralità della *frattura*, dell'incidente estetico, altre forme dell'imprevedibile appaiano : la *sincope*, il *sostenuto*, il *nonnulla*. Il lavoro di individuazione di tali forme e dei rispettivi ritmi apre inevitabilmente su sviluppi molteplici che vanno nella direzione della valorizzazione della complessità formale e del prospettivismo percettivo-culturale implicato da questo genere di ragionamenti. La formulazione del modello spinge inoltre alla sua approfondita applicazione e messa alla prova su specifici casi.

Non potendo dar seguito a tutti questi sviluppi abbiamo deciso di focalizzare la seconda e ultima parte del lavoro sulle posizioni e le dinamiche complesse che

si aprono con e fra le forme di base individuate. Individuando il campo del *salto*, dell'*approfondimento*, della *turbolenza* e della *vertigine* ulteriori tipi di ritmo si profilano e con essi la comprensione delle strutturazioni e degli effetti di senso correlati a specifiche opere e forme di vita.

1. Forme dell'imprevedibile : andare oltre la *frattura*

1.1. La frattura

Ad un tratto accade qualcosa, non sappiamo cos'è : né bello, né buono, né vero, ma tutte queste cose insieme. E neppure questo : accade un'altra cosa. Cognitivamente inafferrabile, questa frattura della vita quotidiana è suscettibile, a posteriori, di ogni tipo di interpretazione (...)¹

Questo passaggio di Greimas in *Dell'imperfezione* riassume l'idea dell'estetico come frattura, incidente, imprevisto. Si tratta di un tema sviluppato in modo importante da Eric Landowski, che ne ha mostrato limiti² e potenzialità mettendo l'incidente estetico in tensione differenziale con un fare programmato e da qui ricavando diversi regimi di interazione : l'*alea*, associata all'incidente puro e dunque all'interazione con quella soggettività sfuggente che è il caso ; la *programmazione*, che riduce la controparte dell'interazione a oggetto ; la *manipolazione*, basata sul rapporto fra due intenzionalità ; l'*aggiustamento*, in cui il senso si produce nell'interazione fra due sensibilità³.

Il nostro lavoro, pur partendo dallo stesso testo greimasiano, va in una direzione diversa benché complementare. Scava infatti dentro lo spazio dell'imprevedibile per cercare di capire se la frattura possa essere considerata solo una delle sue forme. È lo stesso Greimas, infatti, a tratteggiare l'esigenza di un quadro molto più complesso al riguardo quando ricorda che “evidentemente, né il cambiamento brusco di isotopia, né l'approfondimento sensoriale spiegano da soli quest'avvenimento unico e straordinario che cerchiamo di comprendere”⁴.

Questo passaggio è importante per tre motivi, strettamente intrecciati, che fra breve diremo. Ciò che va fin d'ora messo in chiaro è che il nostro ragionare sulle forme dell'imprevedibilità ci situerà *prima e oltre* la dimensione della “presa estetica” : le forme che individueremo infatti da un lato richiamano il tema del *ritmo* come preconditione dell'estetico stesso e da un altro lato mettono in causa il tema delle *culture* che di questa esteticità si nutrono per definirsi in quanto forme di vita.

1 Algirdas J. Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 52.

2 Cfr. “De l'Imperfection : un livre, deux lectures”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

3 *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005.

4 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 55.

1.2. Dentro la frattura

Ritorniamo sull'ultimo passaggio greimasiano e vediamo di cogliere i tre motivi per cui lo si può ritenere importante per sviluppare una presa più fine ed articolata sulle dinamiche dell'imprevedibilità.

In primo luogo, va notato che Greimas affianca alla *frattura* in quanto cambiamento brusco di isotopia una seconda modalità di produzione dell'imprevedibile, *l'approfondimento sensoriale*. I due concetti ricalcano lo slittamento, che il ragionamento greimasiano sviluppa poco prima, che porta da un'imprevedibilità che si produce per *salto paradigmatico* ad una che si dà attraverso uno *sviluppo sintagmatico, narrativo*⁵ : dalla goccia del Robinson di Tournier, che con la sua stupefacente aritmia apre d'improvviso le porte alla presenza di un'altra isola, si passa alla cerimonia giapponese del tè, in cui la dimensione estetica si produce attraverso un percorso di scoperta sensoriale che è "continua gradazione di approfondimenti"⁶.

In secondo luogo, Greimas pone entrambe le modalità dell'imprevedibile sotto l'egida dell'*avvenimento puntuale* : lo "stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'", come dirà concludendo il passaggio in oggetto. Ciò dimostra che per Greimas l'approfondimento sensoriale è ancora nell'ordine dell'incidente. Ciò pone un problema teorico e logico : dopo aver aperto la via ad una distinzione radicale fra imprevedibilità paradigmatica e sintagmatica Greimas, infatti, riconduce la seconda ad una dimensione di istantaneità che l'idea di uno sviluppo narrativo, di un approfondimento per gradi, sembra intimamente negare. Per ovviare a questa contraddizione proporremo di liberare tale dinamica da un esito, quello che porta a produrre una frattura, a cui evidentemente Greimas subordinava l'approfondimento sensoriale.

In terzo luogo, questo passaggio ci dice chiaramente che le due modalità da sole non bastano a spiegare l'accadere dell'imprevedibile, lasciandoci intendere che esse vadano correlate fra di loro ma anche che con loro agiscano altre forme d'imprevedibilità che restano da individuare.

Come si vede ci troviamo davanti ad un densissimo campo di pensiero da sviluppare.

1.3. Al di là della frattura, verso le forme dell'imprevedibile

Per provare a sciogliere questo grumo di questioni dobbiamo andare ad un successivo, importantissimo passaggio :

5 "Tra il sincretismo e l'esclusivismo sensoriale può essere ravvisato un altro approccio, non più paradigmatico, ma sintagmatico e narrativo" (*op. cit.*, p. 54). Benché questa distinzione fra approccio paradigmatico e sintagmatico venga introdotta per sfuggire ad una strettoia propria al nostro modo (pluri-isotopico o mono-isotopico) di rapportarci con il sensibile, essa finisce per sovrapporsi alla distinzione fra il cambiamento brusco d'isotopia e l'approfondimento sensoriale.

6 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 54.

(...) una ricerca di estetizzazione della vita minaccia di concludersi nel calco della vita dell'esteta. Per evitare che l'iterazione delle attese degeneri in monotonia è concepibile, ma rischioso, uno spostamento di accentuazione : una sincope tensiva, che realizza il tempo forte anticipandolo, e un'attenzione nei confronti dell'attesa dell'altro ; oppure un *sostenuto* che prolunga l'attesa, accompagnato da inquietudine, ma che rinvigorisce il tempo forte ancora sperato. La turbolenza così creata rivalorizza il ritmo affannato.⁷

La nostra ipotesi è che si ritrovi qui, prefigurata o solo abbozzata, una parte di quel lavoro di articolazione delle forme dell'imprevedibile che ci impegnerà nelle prossime pagine.

Notiamo intanto che dopo aver rivolto la sua attenzione al tema della vista, del tatto, del gusto, Greimas chiama ora in causa una serie di termini tratti dal *linguaggio musicale*. Come notava già Fabbri nella sua introduzione a *Dell'imperfezione* i movimenti del battere e del levare sono parte in causa nelle analisi di Tournier e Calvino. Più in generale, prosegue Fabbri, è alla dimensione ritmica che bisogna rivolgersi per cogliere la natura del sentimento del bello, prima ancora che ai suoi investimenti utopici in una qualche frattura.

Che cos'è dunque questo *sensus communis* dell'estetica e dell'estetico ?

È *agogia*, nel senso musicale del termine, spunto di trasformazione dei paradigmi in sintassi, cioè, direbbe Brøndal, di ritmo.⁸

È dunque alla formulazione di una *matrice ritmica* che vogliamo rivolgere la nostra attenzione per cogliere le forme che, insieme alla frattura, possono generare l'imprevedibile attraverso opere diverse e all'interno di culture differenti⁹.

2. L'imprevedibile : altre forme e ritmi

2.1. La sincope

Torniamo allora al passaggio greimasiano nutriti di questa sensibilità ritmico-musicale. Uno dei modi per sfuggire alla stanca iteratività delle attese, alla dipendenza dalla frattura, ci dice il maestro, è spostare rischiosamente gli accenti. Come farlo ? In primo luogo, attraverso una "sincope tensiva".

Che cos'è esattamente una sincope ? Andiamo alle definizioni dizionariali :

Musica. Procedimento per il quale una nota ha il suo attacco su un'unità di tempo debole e si prolunga sull'unità forte successiva: tale procedimento, specialmente se ripetuto più volte a breve intervallo, come ad es. nelle danze del tipo ragtime,

7 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 70.

8 P. Fabbri, *Introduzione a Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988, p. XXII.

9 Per altri ingressi ed approcci al tema semiotico del ritmo si vedano ad esempio il saggio di Jacques Geninasca su "Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo" in *La parole litteraire*, Paris, PUF, 1997; i volumi di Giulia Ceriani, *I sensi del ritmo*, Roma, Meltemi, 2003, e Daniele Barbieri, *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani, 2004 con le rispettive bibliografie. Per un punto di vista strutturalista sul discorso musicale si veda Stefano Jacoviello, *La rivincita di Orfeo*, Milano, Mimesis, 2012.

produce, a causa del conseguente spostamento di accenti, un'impressione di agitazione e instabilità.¹⁰

Come si vede la sincope non è una frattura, una discontinuità radicale, ma è piuttosto una *negazione della continuità*, un principio di fratturazione del continuo, del ritmo atteso, che genera un senso di movimento tendenzialmente irregolare.

È interessante notare che questo effetto è dato da una pluralizzazione del singolare, in cui il susseguirsi di sincopi genera un effetto saltellante, una forma di animazione del continuo attraverso la sua continua negazione. Come il *ragtime* ci ricorda nei fatti e a parole, dato che il significato del termine è “tempo stracciato, a brandelli”¹¹. Si ascolti la musica che l'alter ego di Ferdinand “Jelly Roll” Morton suona per sfidare Danny Boodman T.D. Lemon Novecento nella scena madre de *La leggenda del pianista sull'oceano*. O la versione di *The Crane*, dello stesso “Jelly Roll”, nella reinterpretazione che Ennio Morricone ne dà nel film.

Si potrebbe a questo punto obiettare che la sincope colta singolarmente sia di fatto omologabile alla frattura. Se si va alla definizione medica della sincope si noterà invece un fatto tanto curioso quanto coerente con ciò che stiamo argomentando. Si prenda la definizione che ne dà Wikipedia :

La *sincope* è una perdita di coscienza transitoria (PdCT), a insorgenza rapida, da ipoperfusione cerebrale globale, di breve durata e a risoluzione spontanea. In tale definizione è stata volutamente inserita la causa d'incoscienza, cioè l'ipoperfusione cerebrale transitoria, cosa che esclude cause come l'ictus e la commozione cerebrale (la forma più comune di trauma cranico nello sportivo), in precedenza non ben distinte dalla sincope vera e propria. (...) Per definizione la sincope è un evento transitorio : il soggetto deve riacquistare la coscienza per potersi definire tale.¹²

O quella meno tecnica riportata su un sito medico :

La *sincope* è una perdita improvvisa e temporanea di coscienza caratterizzata da insorgenza rapida, breve durata e recupero completo e spontaneo. Se la causa non risiede in patologie cardiache, si tratta di un disturbo totalmente benigno.¹³

In poche parole, la sincope pare portare il soggetto in un'altra dimensione, o se si preferisce, pare manifestare l'irruzione di un'alterità radicale, ma in realtà essa è un fenomeno di *momentanea negazione della continuità dello stato dell'essere* non un nuovo stato dell'essere, un nuovo stato di cose.

Né la sincope (musicale) al plurale né la più radicale sincope (medica) al singolare si confondono dunque con una frattura, con un imprevedibile che si dà come pura discontinuità : la sincope manifesta un *imprevedibile per negazione*

¹⁰ Treccani, *ad vocem*.

¹¹ Un corrispettivo filmico di questa negazione della continuità si trova ad esempio nello stile di regia di Guy Ritchie in film come *The Snatch* o *The Gentlemen*.

¹² Wikipedia, voce “Sincope” (accesso 30/11/2020).

¹³ <https://www.humanitas-care.it/malattie/sincope/> (accesso 30/11/2020).

della continuità che si distingue dall'imprevedibile per affermazione della discontinuità.

È questa specifica figura ritmica che sostiene l'idea di una *dislocazione dell'attesa*, tanto nel senso della sua anticipazione quanto del suo trasferimento : realizzare l'attesa dove non la si dovrebbe attendere stando al ritmo consueto ; realizzarsi attraverso l'attesa dell'altro, dunque esporre la propria attesa all'imprevedibilità dell'attesa altrui¹⁴. Si tratta di due modi della sincope tensiva, che rimandano a questa idea di un'animazione che si ottiene esponendo il corso prevedibile delle cose alla possibilità di una negazione di quella continuità che è attesa.

Va infine notato che, strettamente intesa, questa negazione anima l'atteso più che abolirlo completamente. Certo, più ci si spinge dentro il gioco di spezzettamento operato dalla sincope più ciò che era atteso diviene difficilmente riconoscibile. Evidentemente, portato al parossismo, questo meccanismo di negazione ci mette davanti alla creazione di qualcosa di nuovo, tale da farci percepire una frattura che si è infine compiuta, come succede nell'emergere e nel fissarsi a partire dalla musica tradizionale afroamericana di fine Ottocento di un genere nuovo e distinto quale è il *ragtime*. Tuttavia, si potrebbe dire che qualcosa del continuo sopravvive in questo genere di creazione, dato che essa avviene per una continua negazione dell'atteso, per un generalizzato spostamento degli accenti consueti, per una sincopata pluralizzazione di un suo elemento. Diversamente dalla frattura, che irrompe istantaneamente, questa produzione del nuovo si opera rispetto e attraverso una continuità.

Questa dinamica ci mette davanti a due fenomeni importanti e sfuggenti. Il primo è il complesso incontro fra il Non-Continuo e il Discontinuo : se il discontinuo è caratterizzato da Greimas come un brusco salto di isotopia qui, nel luogo di una isotopia costantemente interrotta, reiterata, frammezzata — in senso generale, *pluralizzata* — intravediamo il luogo in cui la negazione dell'atteso genera una novità fatta di molti istanti ma non per questo istantanea. Ci torneremo più avanti.

Il secondo fenomeno è, se possibile, ancor più sfuggente e rimanda alla poco studiata convivenza dei contraddittori, nel nostro caso del Continuo e del Non-Continuo. Il Non-Continuo dipende dal continuo in partenza, quando lo nega per costituirsi ; nel suo dispiegarsi, quando lo tiene in memoria per far risaltare la sua qualità propria ; quando, apparentemente emancipandosene, rivela che una non-continuità che non sia una pura discontinuità si opera attraverso una paradossale forma di continuità : vale a dire, la reiterazione dei gesti di negazione del continuo che producono il nuovo attraverso la pluralizzazione delle sincopi. È il dispiegarsi di queste fasi lungo l'asse della contraddizione che ci conduce al punto in cui il Non-Continuo, allontanandosi dal Continuo, definendosi negativamente e continuativamente rispetto ad esso, incontra il Discontinuo.

14 Si potrebbe ritrovare in questa modalità uno dei tratti portanti dell'aggiustamento landowskiano, in cui i corpi in interazione si trasformano sempre in dipendenza della trasformazione altrui (cfr. *Rischiare nelle interazioni*). Sul ruolo che l'aggiustamento ha in questa nostra rilettura dovremo ritornare altrove.

2.2. Il sostenuto

L'altra forma ritmica che il passo di Greimas chiama in causa è il *sostenuto*. Questa una delle sue definizioni musicali :

Didascalia musicale (abbreviata *sost.*) che originariamente servì per indicare che le note dovevano essere tenute per l'intero valore ; a partire dal sec. XIX ha acquistato invece un significato analogo a *meno mosso*, e qualche volta indica un tempo intermedio tra *meno mosso* e *ritenuto*.¹⁵

Come si può notare, qui il gioco ritmico funziona all'inverso rispetto alla sincope. Laddove nella sincope si trattava di negare la continuità qui si tratta di *negare la discontinuità*. A dispetto del senso che traspare da frasi comuni come "a ritmo sostenuto", il sostenuto è un *meno mosso* : un contenimento dell'animazione, un prolungamento di una trasformazione in divenire e una dilazione dell'attesa della sua piena realizzazione.

Si potrebbe dire che laddove la sincope anticipava, il sostenuto ritarda. Ma non è questo il punto decisivo — trattandosi in entrambi i casi di dislocazioni — quanto il fatto che queste due negazioni vanno in senso opposto, generando una un effetto di senso di *fratturazione* (negazione della continuità) e l'altra di *sospensione* (negazione della discontinuità) : come quando percepiamo che una situazione piatta si fa *frizzante* oppure una serie di eventi disparati si risolve in uno stato di *suspense*.

Ciò che va notato è che la negazione della discontinuità sembra spesso funzionale al puro rinvigorismento del desiderio del tempo forte, un po' come in un rituale di seduzione in cui si gioca a far attendere l'altro, a prolungarne deliberatamente l'attesa per aumentarne l'eccitazione. O come la *suspense*, appunto, che prepara il colpo di scena. Tuttavia questo non è il suo esito necessario. Questa tensione del sostenuto verso la frattura è probabilmente ciò che ha portato Greimas a ricondurre l'approfondimento sensoriale sotto l'egida dell'istantaneità. Fare ciò significa tuttavia subordinare il sostenuto alla frattura e non coglierne l'intima qualità creatrice. È infatti possibile concepire forme di vita che godono (o quantomeno vivono) del prolungamento dell'attesa stessa, che si definiscono proprio nella capacità di rimandare il compimento a favore d'altro.

Dall'indeciso al pavido, dall'avarizia fino all'accumulazione tipica delle società tradizionali, in cui si accumula non per consumare ma per sentirsi sicuri rispetto all'imprevisto futuro : tanto che il godimento sta in questo paradossale giocare d'anticipo sul tempo forte della crisi rimandando continuamente il con-

¹⁵ Treccani, *ad vocem*. Questa definizione ci aiuta a ricordare quanto una determinata pratica discorsiva come quella incapsulata nel linguaggio musicale sia capace di articolare sfumature di senso, in questo caso rispetto al tema del ritmo (e della passione), creando una sua propria sociotassonomia. Come abbiamo sostenuto altrove (cfr. "Consumo e cittadinanza. Una mappa sociosemiotica", in *Scene del consumo*, a cura di I. Pezzini e P. Cervelli, Roma, Meltemi, 2006, pp. 383-384), la matrice ricostruibile a livello semio-narrativo (su cui concentreremo il nostro lavoro) non esaurisce né sostituisce la ricchezza sociotassonomica che si dispiega a livello di strutture e prassi discorsive. Se la matrice offre alla sociotassonomia un campo che ne evidenzia confini, assi portanti, orientamenti, posizioni di riferimento, la sociotassonomia offre alla matrice l'occasione di farsi attiva, traducendosi in configurazioni apparentemente meno strutturate ma percepite come più concrete.

sumo di quanto si ha già a disposizione, facendo del rimando il vero tempo forte dell'esistenza. Un atteggiamento peraltro già esaltato da Esopo e La Fontaine attraverso l'opposizione fra la formica e la cicala. Al sostenuto delle società tradizionali e delle loro classi popolari si contrappone il movimento sincopato della forma di vita capitalista, che quanto più si allontana dalla dimensione del commercio e del mercato per andare verso quello della finanziarizzazione assume le fattezze "giocose" della cicala (come ci ricorda anche la recente saldatura fra arte e criptovalute) : qui non solo si gioca d'anticipo sul futuro ma si fa dell'esposizione al rischio nel presente, dell'investimento-scommessa-azzardo, l'occasione per capitalizzare (beni e profitti, ma anche esperienze e piaceri) rispetto ad un futuro che potrebbe invece risultare avaro di opportunità¹⁶.

Si legga la seguente definizione di *sostenuto* :

In musica, *sostenuto* è un termine che si riferisce a uno stile di esecuzione e può implicare un rallentamento del tempo. Ad esempio, se un pezzo viene indicato come "adagio sostenuto", andrà suonato lentamente ; la notazione "sostenuto" indica che bisogna mantenere le note più a lungo di quanto si farebbe normalmente, e di suonare i vari fraseggi in modo molto legato.¹⁷

Il passo iniziale, letto in chiave culturologica, ci dà un'esatta immagine delle società che spesso si sono definite come "conservative" se non "immobili", proprio a causa di questo allontanamento di qualsiasi tempo forte (in quanto assiologizzato quasi sempre negativamente) attraverso un generalizzato *rallentamento del tempo*, vale a dire negando al massimo le discontinuità, le fratture, i rischi, compresi quelli che ci si potrebbe permettere di prendere. La nota differenza di Lévi-Strauss fra società fredde, omeostatiche, e società calde, entropiche, può dunque essere riletta anche come un conflitto fra ritmi : fra società a ritmo sostenuto, che negano le discontinuità, e a ritmo sincopato, che negano le continuità¹⁸. Una simmetria inversa che genera il fraintendimento. Esempio è il modo in cui le società calde hanno proiettato sulle fredde un'idea radicalmente continuista che le tacciava di essere estranee all'azione, al cambiamento, alla storia.

La definizione, nel suo insieme, aggiunge al nostro ragionamento anche un'altra idea interessante : il *legato*, la pratica di legare insieme "frasi" distinte, che porta all'estremo questa *negazione di discontinuità* fino a protenderla verso quella *continuità* su cui torneremo più avanti. Valgono qui, a parti invertite, le complessità e i paradossi che abbiamo visto trattando la negazione del continuo : il *legato* infatti è un continuo che per essere tale deve tenere in memoria la discontinuità di partenza e a suo modo reiterarla attraverso la sua negazione, attraverso l'approfondimento negativo delle sue potenzialità. Come nella lega-

16 Cfr. A. Appadurai, *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata* (Milano, Raffaello Cortina, 2016) e la logica della scommessa.

17 Wikipedia, voce "Sostenuto" (accesso 30/11/2020).

18 Cfr. C. Lévi-Strauss, *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Milano, Rusconi, 1970, pp. 55-56.

tura dei fili che generano un maglione o un tappeto : una continuità intrisa di discontinuità negate. O come in una musica poli-strumentale in cui in modo più contrappuntistico o più armonico — dal jazz alla musica classica — strumenti disparati e linee melodiche diverse vanno a comporre un “insieme” : un continuo che nasce dalla negazione delle potenziali discontinuità ma vive di esse, come può (e a volte deve) rivelare un ascolto attento.

Torniamo al termine semplice, vale a dire alla negazione del discontinuo, per sottolineare più decisamente una differenza rispetto alle riflessioni seminali di Greimas. Laddove egli immagina il *sostenuto* in quanto strumentale al rinvigorisimento dell’attesa dell’inatteso, noi invece proponiamo di pensare il *sostenuto* come intrinsecamente imprevedibile, come una vera e propria forma dell’imprevedibile. La *Sonata al chiaro di luna* di Beethoven¹⁹ è lì a testimoniare quale possa essere il carico d’imprevedibilità — di esplosività, se si preferisce — insito in un “adagio sostenuto”. Lo avevano intuito i Beatles quando invertendone le note hanno tradotto l’inquietudine di Beethoven nell’afflato di *Because*²⁰. Tanto che sentendo i due brani, mettendone in risonanza la musica con i titoli e i testi, viene da cogliere nel sostenuto una *ricucitura* fra l’esterno e l’interno dell’individuo, fra i ritmi del mondo e quelli delle emozioni intime. Come se la frattura fra esteriorità e interiorità potesse essere negata e i ritmi dell’una e dell’altra potessero trovare una *conformità*.

È un meccanismo simile a quello che Jacques Geninasca individuava analizzando la vista degli Appennini da parte di Stendhal²¹ : solo che mentre lì l’incontro di ritmi veniva visto come l’innescò della creatività metaforica, qui l’opera va percepita all’inverso come un punto d’ingresso in uno spazio di negazione del discontinuo, un’occasione per percepire un legame nel suo farsi.

Rientrerebbero qui tutte quelle pratiche, quelle forme di vita piccole o grandi, che offrono al soggetto la possibilità di vivere nella sospensione, di creare almeno temporaneamente un mondo proprio attraverso la negazione del corso delle cose mondane. Dall’ascetismo alla meditazione²². O forse, ancor meglio, il lasciarsi scorrere l’acqua calda sulle orecchie, la testa e il corpo chiusi nella doccia per sospendere almeno un attimo incidenti, dolori, stress della vita quotidiana : creazione di un mondo proprio che esiste quasi esclusivamente nella negazione delle fratture che lo assediano, che ci assediano.

19 Ludwig Van Beethoven, *Piano sonata No. 14 in C sharp minor “Moonlight”, Op. 27, No. 2* (<https://www.youtube.com/watch?v=258OVW1RgRc>).

20 “Because”, *Abbey Road* (1969), The Beatles (https://www.youtube.com/watch?v=hL0tnrl2L_U).

21 J. Geninasca, “Lo sguardo estetico. Analisi di un testo di Stendhal”, in *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 224-254.

22 Il noto storico Yuval Harari in una intervista recente si chiedeva come fosse possibile formulare un proprio pensiero complesso davanti alla generalizzata incapacità di riuscire anche solo per pochi istanti a non pensare a nulla. Di qui la sua apologia della pratica di meditazione. Una rappresentazione della meditazione come occasione per staccare dalle pressioni ambientali si ritrova nella figura dello spregiudicato guru della finanza Bobby “Axe” Axelrod nella serie tv *Billions*.

2.3. Il nonnulla

Le riflessioni sviluppate in chiusura della parte relativa al *sostenuto* ci hanno portato dentro un campo altamente problematico. Alla nostra sensibilità nutrita di discontinuità il *sostenuto* sembra tutt'altro che imprevedibile. Per coglierne lo statuto d'imprevedibilità bisogna uscire fuori da quell'estetica della frattura pura che finisce per rivelarsi un'ideologia, una dominante semio-linguistica o se si preferisce uno stile e una sensibilità culturale specifica.

Non è un caso, come abbiamo intravisto e come rivedremo a breve, che quando Greimas si deve spingere a pensare incidenti che si producono per *continuità* è portato a spiazzare il punto di vista culturale, a richiamare pratiche e culture altre, anche a costo di rischiare l'"esotismo"²³.

Da qui la domanda : ciò che appare un rifiuto dell'imprevedibile dal punto di vista dell'estetica europea, è dunque un'altra forma d'imprevedibilità ? O ancor meglio, un'altra prospettiva sulle forme dell'imprevedibilità, uno spostamento del baricentro dell'imprevedibile ?

Per renderci conto della portata vertiginosa della questione, e del suo slittamento sul terreno squisitamente culturologico, dobbiamo andare alla posizione mancante.

Se la *frattura* ci appare ora chiaramente come un imprevedibile per *discontinuità*, la *sincope* un imprevedibile per *negazione della continuità* e il *sostenuto* un imprevedibile per *negazione della discontinuità*, non ci resta che attendere una qualche figura dell'imprevedibile per *continuità*. Possibile pensare una tale figura ? E dove andare a cercarla ?

Questa imprevedibilità che si dispiega nel continuo, questa dinamica apparentemente contraddittoria, Greimas ce la offre proprio nell'ultima pagina del suo libro, richiamando ancora una volta, guarda caso, un'immagine della cultura giapponese :

(...) e se, al posto di un'ambizione totalizzante che cerca di trasfigurare la vita intera e mette in gioco l'insieme dei percorsi del soggetto, si potesse procedere alla parcellizzazione dei suoi programmi, alla valorizzazione del dettaglio "vissuto", se uno sguardo metonimico e costante cercasse di abordar seriamente le cose semplici ? Una vita arrangiata in tal modo — che fa pensare a quel giardiniere giapponese che ogni mattina dispone diversamente le pietre e la sabbia del suo giardino — potrebbe allora produrre, con un "nonnulla", l'inatteso quasi impercettibile che annuncia una nuova giornata.²⁴

Ecco, dunque, che al salto paradigmatico della frattura-metafora si contrappone ancora una volta la connessione sintagmatico-metonimica²⁵. Ma stavolta

23 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 54.

24 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 73.

25 Greimas sembra implicare qui la differenza fra metafora e metonimia. Si può dunque immaginare un riferimento a Jakobson e al rapporto fra selezione e combinazione, o anche fra similarità e contiguità, ma ricordando che la similarità metaforica è al contempo un'opposizione ("Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in R. Jakobson, *Scritti di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 40-41). È piuttosto il modo in cui Lotman rilegge il ruolo della metafora in relazione alle dinamiche esplosive che

non sotto l'esplicita egida dell'approfondimento ma di una figura per certi versi ancor più radicale : il *nonnulla*, il “presque rien” stando all'originale francese.

Si tratta dunque di una *variazione* colta attraverso uno sguardo in dettaglio sul vissuto quotidiano, prodotta attraverso il gesto minimo del giardiniere giapponese²⁶ o quello degli “ultimi e dimenticati [che] innaffiano ancora qualche fiore in scatole di conserva arrugginite”²⁷.

È abbastanza facile che questa idea rimandi ancora una volta ad un'estetica “orientale” come quella condensata nel ritmo e nelle vicende narrate dal regista sudcoreano Kim Ki-duk in film quali *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (2003) oppure *Ferro 3 – La casa vuota* (2004). Tuttavia questa valorizzazione del continuo attraverso una sua presa in dettaglio attraverso, meno percepita, anche i nostri vissuti fino a farsi esplicita come nel caso della poetica di Wislawa Szymborska, premiata con il Nobel per la letteratura nel 1996.

Se dal lato dell'osservatore questo sguardo in dettaglio può rivelare una piccola frattura o un *legato* nell'atto di compiersi e che finalmente si realizza, dal punto di vista dei vissuti, di chi vi è immerso e vi agisce dall'interno, la prospettiva si ribalta. Qui le cose sono legate *in principio*. E ciò che questi gesti fanno è semplicemente riconfermare un legame, riprodurre l'atteso, tenere una continuità in presenza, mentre ne modulano l'assetto : una continuità in divenire dell'esistente e della nostra relazione con esso, che si ottiene attraverso una paradossale azione trasformativa, che reinstaura continuamente l'esistente e la relazione che ad esso ci lega.

Si tratta allora di cogliere la valorizzazione di quella parte oscura, negletta della narratività. Se da un *punto di vista discontinuista* l'enunciato narrativo elementare ci appare dominato da un fare trasformatore che fa passare da uno stato di cose ad un *diverente stato di cose*, da un *punto di vista continuista* il fare trasformatore agisce per mantenere *lo stesso stato di cose*, per affermare una continuità dell'essere e nell'essere²⁸ : *Jay Guru Deva Om / Nothing's gonna change my*

ci fa capire come la metafora, producendo intersezioni semantiche inattese, stia dal lato del discontinuo. Cfr. J. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 32 ; *id.*, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Roma, Sossella, 2020.

26 Calabrese arriverà in contemporanea ad un similare elogio della variazione, e ad una similare chiamata in causa della cultura giapponese, nel suo capitolo de *L'età neobarocca* (1987) dedicato a “Ritmo e ripetizione”. Davanti al rischio di un'assuefazione del pubblico alle forme consuete, con la conseguente caduta nell'asimbolia, Calabrese dice : “Di fronte alla cresciuta competenza del pubblico esiste una sola possibilità per non saturarlo : cambiare le regole del gusto insieme con quelle della produzione. Come nel teatro Kabuki, sarà allora la minuscola variante quella che produrrà piacere del testo, o la forma della ripetizione ritmica, o il mutamento di organizzazione interna”. Cfr. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, ora in *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2013, p. 89.

27 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 66.

28 Abbiamo affrontato questo tema più in dettaglio in *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova Cultura, 2012, pp. 51-53. In riferimento al ragionamento appena sviluppato vanno specificate due cose. La prima è che qui il punto non è il passaggio da uno stato di disgiunzione ad uno stato di congiunzione fra Soggetto e Oggetto di valore, né il mantenimento di uno stato di congiunzione. Ci troviamo infatti ad uno stato antecedente, ad un puro gioco fra stati e trasformazioni. La seconda è che facendo del continuo un gioco di variazione infinitesimale, o anche semplicemente implicando una ripetizione, anche nel continuo si affaccia una discontinuità. Posto che anche nel discontinuo più radicale permane traccia di una continuità il punto è se è possibile pensare una continuità assoluta. Dovremmo dunque cercarla in forme del vuoto come quelle del *nirvana* ? Ma non saremmo in questo caso al di là del continuo e del discontinuo ?

world, cantavano John Lennon e i Beatles in *Across the Universe*, una canzone che con il suo riferimento alla filosofia indiana e le sue immagini di scivolamento, fluttuazione, rifrazione infinita cerca di dire da un punto di vista occidentale un senso di continuità assoluta dell'essere.

È interessante notare come John Lennon vedesse in questa canzone un atto di intuizione pura, di ispirazione assoluta, di celebrazione totale dell'atto creativo²⁹, andando così a sostenere il pensiero e la percezione di un'imprevedibilità nel continuo. Al contempo il critico musicale Ian McDonald reputerà proprio questa canzone l'unica sbagliata nella "perfetta" carriera beatlesiana di Lennon e questo perché priva di *middle eight* (e dunque di quella frattura interna prevista dalla forma-canzone pop) e in definitiva "tediosa"³⁰. Non è difficile ipotizzare che in questo giudizio incrociato fra l'autore, che la reputava una ispirazione mai avuta, e il critico, che la reputa la canzone peggio riuscita, si ritrovi il segno di un'imprevedibilità che esce fuori dalle logiche consuete del suo spazio culturale. E per questo si presta a essere interpretata in forma radicalmente positiva o radicalmente negativa.

Il demone del prospettivismo si annida in questo aneddoto. Esso porta ad ipotizzare il seguente enantiomorfismo: proprio come a noi, nell'azione del giardiniere giapponese, viene da vedere una piccolissima, impercettibile frattura, allo sguardo di chi cresce dentro una forma di vita "orientale" la nostra "frattura" potrebbe apparire come il punto limite della continuità: deviazione del flusso (per riprendere il concetto chiave del *Tao* confuciano) o vibrazione che si fa scossa (giocando con il *satori*, l'accadere zen).

A questa ipotesi che va messa alla prova della *semiotica delle culture* si accompagna l'evidenza di un'esplosione di termini nel tentativo di cogliere e pensare l'idea di un'imprevedibilità che si produce nel continuo: si pensi a come Barthes ne *L'impero dei segni*, confrontandosi con la centralità del *satori* e del suo ritmo, mobilita una panoplia di termini (vibrazione, tremito, incrinatura, scossa...) che sembrano configurare un linguaggio della variazione nella continuità³¹.

In ogni caso, tornando a noi, il punto di vista sul rapporto fra discontinuo e continuo si ribalta, va ribaltato per poter comprendere appieno la forma d'imprevedibilità a cui ci troviamo di fronte: è il continuo l'essenziale mentre la discontinuità viene spinta quasi al di fuori del suo orizzonte. Il gesto che mantiene la continuità non è in nessun senso una discontinuità, come verrebbe

29 Il punto di vista di Lennon sulla canzone è riportato, ad esempio, in D. Franzoni e A. Taormina (a cura di), *Beatles. Tutti i testi 1962-1970*, Milano, Arcana, 1992, p. 261.

30 I. McDonald, *The Beatles. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1994.

31 Si potrebbe ulteriormente ipotizzare che dal punto di vista del discontinuo queste *variazioni nella variazione* appaiano come una specificazione tutta interna al *nonnulla*, creando così una dinamica frattale. Al contempo è plausibile che dal punto di vista del continuo queste forme saturino il campo culturale e che le diverse *fratture della frattura* potrebbero apparire come l'articolazione interna, frattale, della polarità opposta alla pura continuità. Il problema del ribaltamento della prospettiva risulta a nostro modo di vedere fra le sfide più intriganti, ma richiede la capacità di dislocarsi all'interno di una forma di vita strutturata attorno alla dominante del continuo. Una via d'accesso si trova ad esempio nelle opere di François Jullien (*Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995; *id.*, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996) e A. Lavis, *L'imprévu. Que faire lorsqu'on ne sait plus?*, Paris, Autrement, 2021), a cui qui stiamo facendo riferimento senza poterle sviluppare.

da pensare guardando a queste forme a partire da un'assiologia dominata dal discontinuo, ma è parte del continuo stesso.

Il *nonnulla* della traduzione di Gianfranco Marrone riassume bene questa tensione : nell'uso comune è equivalente a “pressoché nulla”, ad una continuità vuota che è già nell'originale “presque rien”, ma nella sua etimologia rimanda invece all'esatto contrario : nonnulla è il plurale di *non nullus*, “qualcuno”, e riporta ad un pieno indistinto. Ci troviamo così davanti a delle creazioni che sono comunque nulla, che ricadono pienamente nella e sono totalmente funzionali alla continuità. È questo il paradosso, a cui siamo disabituati, che un imprevedibile ritmo continuo ci chiede di pensare.

3. Complessità dinamiche

L'elaborazione della matrice ritmica ci ha fin da subito esposto a dinamiche, modulazione, giochi di prospettive che fanno risaltare le dimensioni complesse che prendono posizione *fra* le forme fin qui individuate. Proviamo ad enuclearle con maggior chiarezza in modo da rendere più completa la matrice e renderla dunque più efficace nella sua capacità descrittiva e più vicina alla realtà delle creazioni e della creatività culturale³².

3.1. Il salto

Abbiamo già visto, parlando della sincope e del *ragtime*, come lavorando sulla negazione della continuità si può arrivare alla produzione di qualcosa di nuovo e inatteso. Ci si troverebbe così in una zona complessa di incontro fra Non-Continuo e Discontinuo.

Si ricorderà ora che per descrivere la pura discontinuità Greimas parlava di un brusco cambiamento di isotopia. Abbiamo altresì visto come la negazione del continuo si operi per spezzettamento del ritmo, facendo saltare (e per certi versi rendendo saltellante) l'isotopia semantico-sensibile attesa. Ecco, potremmo parlare di questa zona complessa come quella del *salto d'isotopia*, in quanto luogo che riunisce tanto l'interruzione reiterata della continuità quanto il cambio complessivo dell'isotopia. Se volessimo giocare con il linguaggio musicale, senza tuttavia alcuna pretesa di correttezza tecnico-filologica, potremmo convocare qui la figura dello *staccato*, vale a dire la tecnica opposta al *legato* che, come abbiamo visto e vedremo, domina il campo specularmente inverso dell'*approfondimento*. Il campo che stiamo descrivendo, tendendosi fra le piccole incrinature del ritmo atteso e le grandi fratture dell'esistente, ci offre un panorama fatto di stacchi : quelli prodotti dalla riduzione a brandelli della continuità, quello implicato dal salto fra due dimensioni discontinue, mutuamente altre.

32 Questa prudenza non preclude la possibilità, seguendo l'idea dell'isomorfismo lotmaniano, che tale matrice possa ritrovarsi o essere utile per individuare strutturazioni della creazione ad altri livelli del vivente. Cfr. J. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994 ; *id.*, *La cultura e l'esplosione*, *op. cit.*

Dando seguito a queste due tendenze estreme lo spazio fra il Discontinuo e il Non-Continuo, fra la frattura e la sincope, si può articolare secondo il seguente semisimbolismo : *la frattura sta ad una negazione isotopica singolare-istantanea come la sincope sta ad una negazione isotopica plurale-reiterata*. Laddove le due logiche si incontrano, convivendo o portando l'una sull'altra, il campo del salto d'isotopia si trova temporaneamente e complessamente unificato. Questa unificazione, tuttavia, è funzionale a rendere evidente la pluralità propria del salto d'isotopia : sia che questo si attui attraverso la frattura che porta al cambiamento brusco d'isotopia, sia che questo si realizzi attraverso la frammentazione dell'isotopia attesa, sia ancora che i due movimenti si compongano in una figura complessa, è sempre un principio di *pluralizzazione* dei ritmi in gioco ad emergere.

3.2. L'approfondimento

Dal lato opposto, lo abbiamo più volte anticipato, la negazione del discontinuo provoca una forma di legatura che genera un continuo che si fa e vive attraverso le parti che lo compongono. In modo più o meno forte ciò che si evidenzia è un effetto d'insieme, di coesione fra parti : per questo possiamo parlare di un *ritmo coeso*, ma intendendolo come la composizione di ritmi potenzialmente disparati, la cui disunità viene negata articolandola.

Se il campo del salto dell'isotopia va verso una sorta di dispersione degli elementi, vale a dire verso una pluralità che sollecita la dimensione sensoriale per via contrastiva, provocando salti o saltellamenti, il campo inverso attraverso il lavoro di legatura, di coesione e composizione, invita non a saltare ma ad approfondire il gioco di contiguità fra le varie isotopie semantico-sensibili in causa. Invita a seguirne o costituirne i legami. Per questo ci pare che trovi posto qui l'idea di *approfondimento sensoriale* che Greimas evoca parlando della cerimonia giapponese del thè, ma che, come abbiamo detto, troppo risolutamente egli piega alla produzione di una frattura : l'approfondimento va inteso come il campo che si costituisce attraverso l'esplorazione di determinati concatenamenti sintagmatico-narrativi che tengono insieme isotopie sensibili e semantiche eterogenee e potenzialmente disperate, dando a loro una coesione e generando un effetto d'insieme.

Certo, l'approfondimento sensoriale che riguarda una continuità in principio e una che nasce per negazione del discontinuo non sono la stessa cosa. Per cogliere gli estremi di questo campo, ma anche la sua interna unità, si può ipotizzare un altro semisimbolismo : *il nonnulla sta all'esteso come il sostenuto sta all'intenso*. Ovvero, il nonnulla sta ad una continuità che esiste e persiste nella sua esistenza, come il sostenuto sta ad una negazione di discontinuità che dal lavoro di prolungamento e sospensione fino a quello di legatura fa sentire l'emergere di una tensione, una coesione, un insieme, una continuità.

Il *legato* in cui il Non-Discontinuo e il Continuo si incontrano è anche il punto di legatura fra questi due poli, o se si preferisce fra questi due punti di vista sul continuo. Ora, come una reiterata frattura del ritmo atteso poteva infine generare qualcosa di profondamente nuovo, così una efficace e stabile legatura di

ritmi eterogenei può alla fine produrre una continuità percepita in futuro come tale *in principio*. Di converso, quella che appare come una frattura singolare e radicale può rivelarsi come parte di un più generale e plurale movimento di fratturazione della continuità ; o ancora, ciò che in principio appare continuo può essere sottoposto ad uno sguardo analitico che ne recuperi o instauri le zone di intensità, di negazione del discontinuo che lo compongono. In altri termini, non vi è luogo di questa matrice che non sia anche preso in una relazionalità processuale di cui è risultante e che esso stesso ci aiuta a descrivere.

3.3. Intermezzo : dalla linearità all'iteratività

Dentro *Dell'imperfezione* e la sua magnifica prosa l'opposizione fra frattura e nonnulla si trova di fatto omologata a quella fra il salto isotopico paradigmatico e l'approfondimento sensoriale sintagmatico. Nella loro tensione categoriale le due figure vanno in direzioni inverse, come plasticamente dimostra la stessa diagrammaticità implicita nei termini "frattura" (ma anche "esplosione", concetto lotmaniano omologabile a quello greimasiano³³), da un lato, e "approfondimento", dall'altro. Tuttavia, riteniamo che Greimas abbia qui schiacciato cose che possono e devono essere differenziate e ulteriormente articolate : la nostra proposta, lo si è appena visto, è quella di identificare nel *salto* e nell'*approfondimento* due campi complessi di cui la frattura e il nonnulla sono parte ma non totalità. La cosa che ora vogliamo sottolineare è che tanto il salto quanto l'approfondimento richiamano una diagrammaticità tendenzialmente *lineare-consequenziale*. Lo è l'approfondimento, in quanto debitore di uno sviluppo sintagmatico, ma anche il salto, in quanto alternanza radicale o locale di ritmi che si susseguono, per quanto a volte inframezzandosi. Questa andatura lineare-consequenziale è certo più una dominante che una pura e semplice costante : ad ogni modo la sua individuazione ci aiuta a vedere meglio una delle peculiarità alla base delle altre due figure della complessità che ora dobbiamo affrontare. Entrambe infatti si strutturano attorno ad un altro tipo di diagrammaticità, quella *iterativa*, che le accomuna e che tuttavia sviluppano in due direzioni opposte.

3.4. La turbolenza

Come si ricorderà, concludendo il lungo passaggio che mette in gioco le figure della *sincope* e del *sostenuto* Greimas evoca l'immagine della *turbolenza*. Essa sembra associarsi alla sincope e al sostenuto alternativamente e in modo mutualmente esclusivo. A nostro modo di vedere questa figura indica invece il campo che si apre e protende *fra* la sincope e il sostenuto. La turbolenza, in altri termini, è una figura strutturalmente complessa che emerge attraverso la *neutralizzazione* dell'opposizione fra Continuo e Discontinuo, e così facendo apre un varco. Un varco strano, come quello che si apre, all'inverso, nel luogo di congiungimento fra il Continuo e il Discontinuo, su cui ci soffermeremo più avanti.

33 Cfr. J. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, op. cit.

Quale è dunque la qualità più propria della turbolenza ? Si tratta solo di un modo per rivalorizzare il ritmo affannato, sia esso quello atteso o inatteso, o vi è in essa qualcosa di più ?

La nostra idea, argomentata più approfonditamente altrove³⁴, è che la turbolenza sia il ripiegamento di un *ritmo* — che, ricordiamolo, con Benveniste³⁵ (1966) possiamo anche definire come *una forma in movimento* — su se stesso. In altri termini la turbolenza è una esplorazione delle potenzialità che si aprono nel momento in cui si neutralizzano la logica dell’atteso e dell’inatteso, del prescritto e del vietato.

Per dare un esempio di questa dinamica possiamo rifarci al *Köln Concert* di Keith Jarrett. Davanti ad un pianoforte inatteso, che limita le sue possibilità esecutive il jazzista sfrutta in profondità il *gioco* che gli rimane : avendo dei registri alti e bassi poco convincenti si concentra su quelli medi, non avendo spinta sui bassi deve ricreare quella profondità che altrimenti gli verrebbe a mancare attraverso una forma di *ostinato* che caratterizza l’improvvisazione e ne rende tutta la tensione creativa. Per intenderci : Jarrett indugia per 12 minuti su due soli accordi, un *vamp* sui soli La minore 7 e Sol maggiore ; in altri tre blocchi di circa 7 minuti improvvisa su un singolo accordo (una volta è un La maggiore, un’altra un Re maggiore, un’altra ancora un Fa diesis) approfondendone la presa attraverso il gioco fra ripetizione e variazione. Uno dei capolavori dell’improvvisazione pianistica si realizza dunque negando tanto l’atteso quanto l’inatteso. Jarrett suona rispondendo all’imprevisto che lo ha messo davanti ad un pianoforte che non gli piace e con cui inizialmente non vorrebbe suonare. Al contempo egli non inventa un nuovo genere ma nemmeno fa ciò che ci si aspetta generalmente da lui. Semplicemente, si fa per dire, davanti ad un sistema di costrizioni date ne esplora le potenzialità interne³⁶.

Quale è il ritmo di questa forma di creazione ? È quella del *vamp*, appunto, del *loop*, di una circolarità che ha fatto paragonare il concerto, o quantomeno le sue parti più iconiche, a delle sorta di *mantra*. Tuttavia questa idea circolare potrebbe risultare troppo piatta se con essa non si realizzasse anche quella esplorazione ritmico-formale di cui parlavamo prima, che di ripiegamento in ripiegamento ci fa muovere su livelli omologhi e diversi al contempo. Da qui l’idea che ci si trovi davanti ad un *ritmo frattale*, in cui i cambi di livello e le variazioni prodotte dall’esplorazione interna ad ogni livello, che insieme ci spingono verso una sensazione di sincope, convivano con le ripetizioni di base e la similarità del gioco che generano invece un effetto di sostenuto.

34 Cfr. F. Sedda, “Maradona e l’esplosione. Dalla *Mano di Dio* al *Poema di Gol*”, in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda (a cura di), *Mitologie dello Sport. 40 saggi brevi*, Roma, Nuova Cultura, 2010 ; *id.*, “Logiche della turbolenza”, *Versus*, 133, 2021.

35 E. Benveniste, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

36 L’esempio potrebbe anche essere descritto come il passaggio da una continuità attesa ad una frattura e da questa alla negazione di entrambe attraverso l’ingresso in uno spazio né continuo e né discontinuo. Ciò a riprova che quello che ad alcuni appare come un quadrato statico è piuttosto un luogo di percorsi variamente attivabili, ad esempio nella forma ad elica proposta da Landowski ma non solo. Cfr. *Rischiare nelle interazioni*, *op. cit.*

Qualcosa di simile si ritrova anche in un film come *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*, 1993), in cui il protagonista, un meteorologo scorbutico ed egoista interpretato da Bill Murray, si trova a rivivere la stessa giornata introducendovi di volta in volta delle variazioni ed esplorando così potenzialità impensate (dal suicidio all'altruismo) fino alla scoperta di quella potenzialità (il vero amore) che lo farà uscire dal circolo vizioso.

È vero dunque che la turbolenza ravviva il ritmo, nel senso che *ridà senso al ritmo* : neutralizzando le opposizioni che lo strutturano e lo rendono stanco — una improvvisazione a suo modo attesa, una vita ripetitiva e incanalata su binari precostituiti — forza a sentire il ritmo, a immergersi in esso e giocare con le sue potenzialità inesprese. Anche qui, questa dinamica può aprire una vera e propria via di fuga verso altro, verso nuove categorizzazioni che stabilizzeranno una nuova forma di vita. Ma colto in se stesso il momento turbolento si rivela invece come una produzione / occupazione dei piani e dei vuoti interni ad una forma. Qualcosa che ci fa percepire il *fuori del dentro*, le sue molteplici stratificazioni e rifrazioni.

Se la goccia aritmica del Robinson di Tournier apriva le porte all'ingresso in *un'altra isola* la turbolenza è invece il meccanismo che ci consente di percepire e vivere *la stessa isola altrimenti*.

3.5. La vertigine

All'altro capo, fra il Continuo e il Discontinuo, si apre un campo non meno complesso, sfuggente e creativo. Per provare a coglierlo converrà partire dalla fine, ovvero dalla sua capacità di renderci accessibile il *dentro del fuori*. Cosa intendiamo con questa locuzione? Per capirlo conviene chiedersi che cos'hanno in comune musiche come quelle che accompagnano le danze dei dervisci³⁷ con canzoni come *Tommorrow Never Knows* dei Beatles, *Let Forever Be* o *Where Do I Begin* dei Chemical Brothers, *Caffè de la Paix* di Franco Battiato : in tutte una struttura ritmica iterativa, tendente al continuo, è il tramite per renderci accessibile un mondo altro senza saltar fuori totalmente dal nostro. In un caso può trattarsi dell'esperienza del numinoso, in un altro quello dell'esistenza dopo la morte, o ancora dell'allucinazione, del sonno, del sogno : ogni volta il ritmo spiraliforme ci trascina verso un fuori, un contatto con un'alterità, senza farci totalmente uscire dal nostro spazio³⁸. Ci dà la possibilità, almeno apparente, di cogliere il *dentro del fuori* : il dentro inteso come le qualità proprie di una forma di vita ritenuta preclusa, ma anche il fatto che queste qualità, questo modo

37 Per un approfondimento semiotico si vedano i saggi di Stefano Jacoviello, "Il samâ' è questo mondo e quell'altro. Quando la voce mostra il percorso, cantando", *Carte Semiotiche*, 8, 2005, e "Dal Maqam al Seyir : la costruzione dell'esperienza spirituale nelle cerimonie sufi attraverso la sua narrazione in musica e danza", in *Narrazione ed esperienza. Per una semiotica della vita quotidiana*, E|C, 2006.

38 Si pensi in tal senso al rapporto fra psichedelia e figura del caleidoscopio, in quanto "sequenza ripetuta, coerente e continua che non [dà] l'impressione di mutua ripetizione bensì quella di eterna variazione identica" e più in generale di una "generazione di infinito" come scrive Lucio Spaziante in "Vedere suoni : musica e psichedelia", in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini* (Roma, Meltemi, 2005, p. 30). Più in generale si veda il tema dell'alterazione dei sensi nell'insieme di questo volume.

d'esistenza, è prodotto e raggiunto attraverso i nostri linguaggi. Questa alterità è parte del nostro mondo, è accessibile dal di dentro.

Il *ritmo spiraliforme* è dunque capace di produrre una dimensione al contempo continua e discontinua : l'iterazione ci irretisce dentro una dimensione ripetitiva, continua, al contempo la sua reiterazione (l'iterazione dell'iterazione) si offre come una sorta di crescendo (effettivo o percepito) che senza saltar fuori dal continuo opera una discontinuità, ci fa ritrovare immersi in un altro modo d'esistenza. Un po' come nelle classiche rappresentazioni dell'ipnosi³⁹.

Che nome dare a questa ultima figura della complessità, a questo ritmo spiraliiforme ? Ci pare si tratti di una sorta di *iteratività esplosiva*, che trattenendoci nel suo ritmo interno finisce per proiettarci altrove. Questo movimento paradossale ci pare assonante con quello contenuto nell'idea di *vertigine*, che a partire dalle definizioni dizionariali condensa in sé queste dimensioni : 1) l'idea di un movimento circolare che 2) conduce ad una sensazione di spaesante spostamento del corpo rispetto all'ambiente o dell'ambiente rispetto al corpo 3) che si ricollega ad un senso di sbalorditiva estensione degli attori, degli spazi, dei tempi in gioco. Insomma, la *vertigine* rimanda ad un coacervo di discontinuità e continuità collegate ad un moto circolare che, lo si noti, a differenza della *turbolenza* agisce non ripiegando il sistema ma trasfigurandolo, non stratificando le posizioni assumibili ma offrendo una possibilità di radicale spiazzamento, non trovando / generando vuoti locali ma estendendo / percependo globalmente lo spaziotempo.

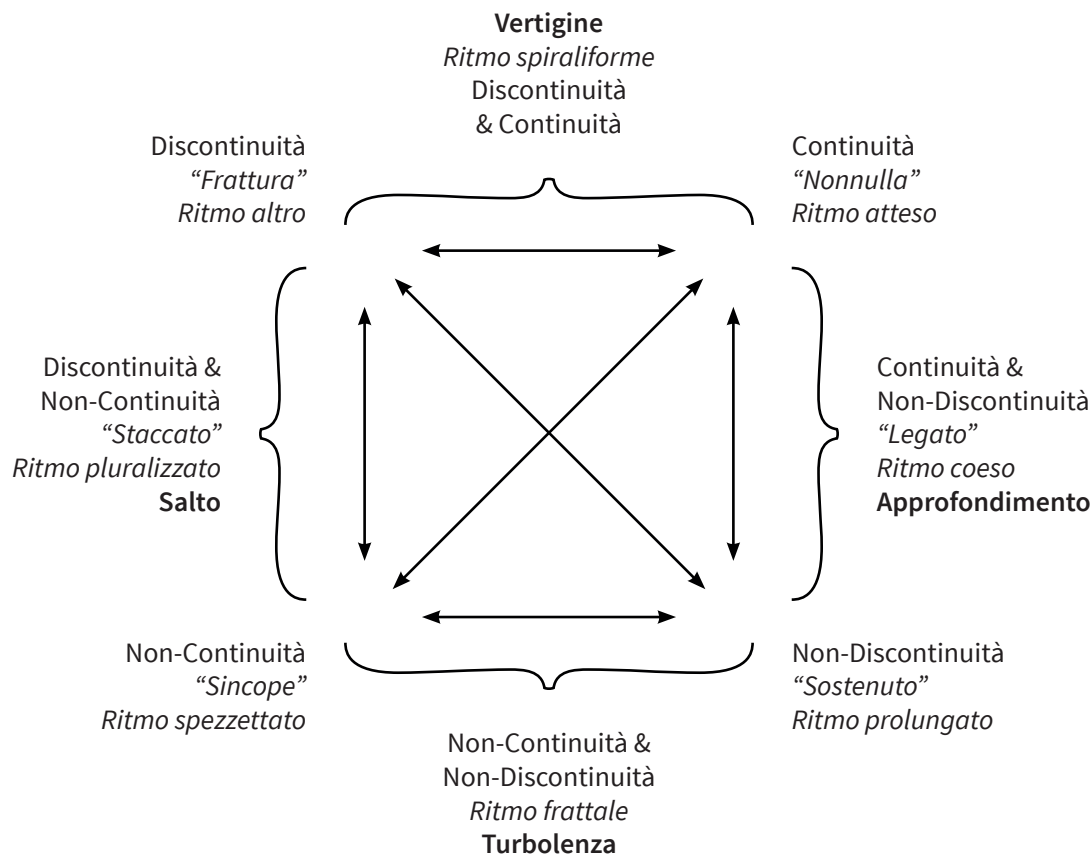
Chiaramente il fine ultimo della nostra analisi non è trovare la giusta etichetta da apporre sulla descrizione fin qui compiuta, quanto individuare le caratteristiche che strutturano questo ritmo paradossale, gli effetti percettivo-culturali che contiene in potenza e le forme di vita che trovano in esso un'impalcatura attraverso cui costituirsi efficacemente. Infatti, se anche non trovassimo un nome per quest'ultima posizione del nostro campo, qui come nella turbolenza, resterebbe il fatto di trovarci davanti a dinamiche che mirano a trascendere l'opposizione fra continuo e discontinuo. Nel farlo esse aprono su potenzialità creative latenti, che si rivelano ed attivano solo quando ci si spinge, per farne sintesi o neutralizzarli, verso i limiti fra l'interno e l'esterno del campo tracciato a partire dall'opposizione fra frattura e nonnulla.

Una visione, per riassumere e rilanciare

Il diagramma che segue riassume e rende visibili alcuni punti forti del percorso fin qui fatto. Esso, tuttavia, non è il risultato della ricerca ma una sintesi che invita a rituffarsi dentro questo campo, per apportare correttivi, per offrire sviluppi, per generare applicazioni sulle più svariate formazioni semiotiche. Siamo certi, infatti, che analisi approfondite di singole opere o forme di vita possano rendere evidente, meglio di quanto abbiamo potuto far qui, come le singole figure, i sin-

³⁹ Un'andatura spiraliforme è anche quella del rito del ballo sardo, in cui tuttavia i soggetti individuali e il soggetto collettivo comunitario sono chiamati soprattutto a dimostrare di saper resistere al posizionamento nell'altrove che questo produce. Più in dettaglio, cfr. F. Sedda, *Tradurre la tradizione. Sardegna : su ballu, i corpi, la cultura*, Mimesis, Milano, 2019, pp. 218 e sgg.

goli ritmi individuati sono al più delle dominanti che convivendo e articolandosi con gli altri contribuiscono in modo importante a definire l'identità, la qualità e l'efficacia delle diverse formazioni semiotiche.



Bibliografia

- Appadurai, Arjun, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, Chicago UP, 2016 ; tr. it. *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Barbieri, Daniele, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004.
- Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970 ; tr. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.
- Benveniste, Emile, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 ; tr. it., "La nozione di 'ritmo' nella sua espressione linguistica", in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ora in *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, presentazione di Umberto Eco, Firenze, La Casa Usher, 2013).
- Ceriani, Giulia, *Il senso del ritmo*, Roma, Meltemi, 2003.
- Fabbri, Paolo, Introduzione a A.J. Greimas *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Franzoni, Donatella, e Antonio Taormina (a cura di), *Beatles. Tutti i testi 1962-1970*, Milano, Arcana, 1992.
- Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.
- Greimas, Algirdas J., *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987 ; tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

- Jacoviello, Stefano, “Il samâ’ è questo mondo e quell’altro. Quando la voce mostra il percorso, cantando”, *Carte Semiotiche*, 8, 2005.
- “Dal Maqam al Seyir : la costruzione dell’esperienza spirituale nelle cerimonie sufi attraverso la sua narrazione in musica e danza”, in *Narrazione ed esperienza. Per una semiotica della vita quotidiana*, E|C, 2006.
- *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Milano, Mimesis, 2012.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 ; tr. it. *Saggi di linguista generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Jullien, François, *Le détour et l’accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995 ; tr. it. *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Roma, Meltemi, 2004.
- *Traité de l’efficacité*, Paris, Grasset, 1996 ; tr. it. *Trattato dell’efficacia*, Torino, Einaudi, 1998.
- Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005 ; tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- “De l’Imperfection : un livre, deux lectures”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- Lavis, Alexis, *L’imprévu. Que faire lorsqu’on ne sait plus ?*, Paris, Autrement, 2021.
- Lévi-Strauss, Claude, *Entretiens avec Lévi-Strauss par Georges Charbonnier*, Paris, Plon, 1961 ; tr. it. *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Milano, Rusconi, 1970.
- Lotman, Juri M., *Kul’tura i Vzryv*, Moskva, Gnosis, 1992 ; tr. it. *La cultura e l’esplosione*, introduzione di J. Lozano, Milano, Mimesis, 2022.
- *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introduzione di M. Corti, Venezia, Marsilio, 1994.
- *Retorica*, a cura di F. Sedda, Roma, Sossella, 2020.
- *Semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni e F. Sedda, Milano, La Nave di Teseo, 2022.
- Marrone, Gianfranco (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, 2005.
- McDonald, Ian, *Revolution in the Head*, London, Fourth Estate, 1994 ; tra. it. *The Beatles. L’opera completa*, Milano, Mondadori, 1994.
- Sedda, Franciscu, “Maradona e l’esplosione. Dalla *Mano di Dio* al *Poema di Gol*”, in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda (a cura di), *Mitologie dello Sport. 40 saggi brevi*, Roma, Nuova Cultura, 2010.
- “Consumo e cittadinanza. Una mappa sociosemiotica”, in *Scene del consumo : dallo shopping al museo*, a cura di I. Pezzini e P. Cervelli, Roma, Meltemi, 2006 (ora anche in Sedda 2012, cap. 3).
- *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova Cultura, 2012.
- “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche”, in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 126, 2018.
- *Tradurre la tradizione. Sardegna : su ballu, i corpi, la cultura*, Mimesis, Milano, 2019.
- “Logiche della turbolenza”, *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 133, 2021.
- Spaziante, Lucio, “Vedere suoni : musica e psichedelia”, in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, 2005.

Résumé : Le présent travail a pour point de départ les pages fondamentales de Greimas dans *De l’Imperfection*, dont il prolonge les acquis concernant le thème de l’imprévisibilité. De cette exploration résulte la formulation d’une matrice rythmique qui a pour formes de base les figures rythmiques suivantes : la *fracture*, la *syncope*, le *sostenuto*, le *presque-rien*. S’y ajoutent les positions complexes suivantes : le *saut*, l’*approfondissement*, la *turbulence*, le *vertige*. L’élaboration de cette matrice et de ses dynamiques internes vise à fournir des instruments en vue d’une appréhension plus fine aussi bien des racines de l’esthétique que des formes de la création et de la créativité, et aussi, finalement, des conditions et des modes d’articulation des formes de vie les plus diverses.

Resumo : O presente trabalho parte das páginas fundamentais da obra de Algirdas J. Greimas *Da imperfeição* para dar continuidade ao seu legado sobre o tema da imprevisibilidade. O resultado dessa exploração é a formulação de uma matriz rítmica que encontra as suas formas básicas nas seguintes figuras : *fratura, síncope, sustentada, não-nada*. A essas se somam as seguintes posições complexas : *salto, aprofundamento, turbulência, vertigem*. A elaboração dessa matriz e da sua dinâmica interna visa fornecer ferramentas para uma apreensão mais precisa tanto das raízes da estética, das formas de criação e criatividade, como das condições e formas de articulação das mais diversas formas de vida.

Sommario : Il lavoro che segue riparte dalle fondamentali pagine dell'opera di Algirdas J. Greimas *Dell'imperfezione* per portarne avanti il lascito in merito al tema dell'imprevedibilità. Risultato di questa esplorazione è la formulazione di una matrice ritmica che trova le sue forme base nelle seguenti figure-ritmi : *frattura, sincope, sostenuto, nonnulla*. A queste si aggiungono le seguenti posizioni complesse : *salto, approfondimento, turbolenza, vertigine*. L'elaborazione di questa matrice e delle sue dinamiche interne mira a fornire strumenti per una presa più fine tanto delle radici dell'estetico, quanto delle forme della creazione e della creatività, quanto infine delle condizioni e dei modi di articolarsi delle più diverse forme di vita.

Mots clefs : forme di vita, imprevedibilità, semiotica, ritmo.

Auteurs cités : Arjun Appadurai, Daniele Barbieri, Roland Barthes, Emile Benveniste, Omar Calabrese, Giulia Ceriani, Paolo Fabbri, Jacques Geninasca, Algirdas J. Greimas, Stefano Jacoviello, Roman Jakobson, François Jullien, Eric Landowski, Alexis Lavis, Claude Lévi-Strauss, Juri M. Lotman, Gianfranco Marrone, Ian McDonald, Lucio Spaziante.

Plan :

Introduzione

1. Forme dell'imprevedibile : andare oltre la *frattura*
 1. La frattura
 2. Dentro la frattura
 3. Al di là della frattura, verso le forme dell'imprevedibile
2. L'imprevedibile : altre forme e ritmi
 1. La síncope
 2. Il sostenuto
 3. Il nonnulla
3. Complessità dinamiche
 1. Il salto
 2. L'approfondimento
 3. Intermezzo: dalla linearità all'iteratività
 4. La turbolenza
 5. La vertigine

Una visione, per riassumere e rilanciare



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58401

Dossier : *Du rythme, entre schématisation et interaction*

La petite machine de la musique

suivi de

Le sens et le temps.

Supplément sur le rythme

Per Aage Brandt

Case Western University

I. La petite machine de la musique

1. Art, vie, deixis, corps, danse, rythme, temps

Est-ce que la musique signifie, ou est-ce, plutôt, simplement, qu'elle *est* ? La musique, ou *les musiques*, puisque le champ de l'activité musicale est vaste et fondamental à travers les temps et les cultures du monde, constituent sans doute globalement un *art*, et la question du sens se pose donc d'abord à ce niveau, celui de l'esthétique et du culturel. Toute culture comporte au moins trois domaines pratiques d'expérience¹ : le travail (le social), la célébration (le sacré), l'intimité (la famille) ; les musiques accompagnent les actes et les événements ayant lieu dans ces domaines, et pour certains d'entre eux, elles sont même nécessaires. Pourquoi ?

¹ Sur les domaines de sens, voir P.Aa. Brandt, *Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Berne, Peter Lang, 2004.

La réponse pourrait se trouver dans le champ d'un phénomène sémiotique encore mal exploré, la *déixis*. Un geste déictique — tel le fait de pointer du doigt — appelle l'attention de son destinataire vers quelque chose qui occupe déjà l'attention de celui qui appelle par ce geste. C'est pour ainsi dire une attention à l'attention de l'autre et un acte appelant le partage d'une attention à ce qui est visé. L'attention ne fonctionne que dans le présent, et les mots déictiques, comme *ceci, cela, ici, maintenant, voici, voilà*, désignent tous des aspects du présent partagé ou à partager. C'est précisément ce que fait la musique ; il y a des musiques (répétitives) pour le travail, des musiques (solennelles) pour les célébrations et des musiques (douces) pour l'intimité. Il y a en plus des musiques pour l'esprit, la pensée, pour la musique même, à savoir la musique de concert (supposée compliquée, souvent expérimentale). Ce « pour » de la musique la rend intentionnelle de manière inhérente, parce qu'elle est déictique.

La musique est donc déictique et « pointe vers » les circonstances dans lesquelles elle est performée ; elle est aussi modulée selon le caractère émotionnel de ces circonstances. Elle doit par conséquent posséder des propriétés l'associant aux *émotions* correspondantes. Nous avons stipulé que le lien associatif s'établit par l'intermédiaire de la danse². Car le corps danse ses émotions. Pour être maintenue, cette hypothèse présuppose bien entendu que la musique non-dansée reste quand même cognitivement chorégraphique, c'est-à-dire mentalement vécue comme telle : c'est notre imaginaire, notre corps imaginé, qui danse. On danse dans la tête.

La danse, le fait de danser — au lieu de bouger pour se déplacer, comme en marchant ou en courant — est un comportement communicatif en principe stationnaire et, qu'il soit solitaire ou collectif, fondamentalement *rythmique*. Le corps, pour danser, doit effectuer, par des changements spatiaux des membres, de la tête et du tronc, des mouvements qui suivent et marquent des battements sonores réguliers. L'absence de locomotion signale déjà qu'il s'agit de mouvements expressifs. La correspondance entre mouvements et battements montre que l'expressivité en question est affective — car l'affect est métrique : on applaudit par un battement des mains, on sautille de joie par un battement des pieds, on applique une batterie de coup sur des casseroles ou sur des personnes, quand on est en colère. La durée de ces états émotionnels³ varie de quelques secondes à une dizaine de minutes, comme une chanson ou un épisode musical ou chorégraphique.

Dans la musique socialement fonctionnelle, célébrative ou rituelle, il s'agit, comme dans l'expression émotionnelle élémentaire et individuelle, *de transformer le temps ponctuel en durée*. L'émotion frappe ponctuellement, et le sens rituel (bénédiction, baptême, inauguration, déclaration, etc.) est en soi une transformation symbolique instantanée ; les deux, émotion et rituel, sont des instants que le

2 Cf. « Music and the Private Dancer », in P.Aa. Brandt, *Spaces, Domains, and Meaning*, op. cit.

3 Ces émotions élémentaires étudiées par Paul Ekman — peur, colère, tristesse, dégoût, surprise, joie — sont manifestées par des expressions faciales transculturellement identifiables. Cf. P. Ekman, *Emotions Revealed*, New York, Owl Books, 2007.

rythme pur ou la musique organisée étend, fait durer et fait ressentir comme des états. La musique est temporellement *expansive*, en ce sens. Le rythme qui porte toute musique possède une persistance audio-motrice transculturelle fondée sur un principe *gestaltique* de répétition récursive : les battements entendus forment des séries itératives qui visent et captent le circuit audio-moteur de notre corps (on bouge selon ce qu'on entend)⁴. Un corps peut ainsi produire un battement qui est perçu par lui-même, auditivement, et qui déclenche alors un geste moteur qui prolonge ou renforce le même battement ; cette boucle est déjà à l'œuvre quand nous marchons et que le son de nos propres pas nous fait renforcer le mouvement musculaire de la marche. La marche devient un rythme, et fait penser à une « marche » musicale. Quand nous pleurons ou rions de manière sonore, le même renforcement en boucle fonctionne, et il se prolonge aisément en s'étendant à d'autres corps ; il est facile d'en faire l'expérience dans la vie quotidienne. Le rythme se partage⁵. L'intersubjectivité est rythmique.

2. La petite machine de la musique

Le ton est un son ponctuel qui prend place dans un temps musical et qui *compte* pour un battement. Les tons qui se suivent s'organisent dans la perception en *gestalts* itératifs, les mesures, par exemple 4/4, 3/4, 2/4 (ou, dans la plupart des genres du flamenco, 12/8), et ces mesures *rythmiques* et *métriques* s'intègrent en général dans des unités plus grandes selon des thèmes et des phrasés *mélodiques*, qui à leur tour déterminent la *tonalité* et les accords *harmoniques* sous-tendant les phrases mélodiques. Si une telle coordination de composantes est possible, c'est que ces quatre opérateurs musicaux sont des facteurs temporels *cycliques* qui se rencontrent dans le moment présent, comme des cercles, des roues qui tournent en engrenage (fig. 1). Considérons l'exemple bien connu du *Saint Louis Blues* (1914) de W.C. Handy⁶ ; cette composition comprend trois thèmes, A (blues de 12 mesures, répété), B (habanera de 16 mesures) et C (autre blues de 12 mesures). La tonalité originelle est sol majeur, sauf dans B, qui est en sol mineur ; il y a donc une fonction d'échangeur tonal qui réagit à la suite AABC. Les cercles ou roues concentriques à gauche de la figure 1 constituent le *moteur rythmique* : la mesure (ici 4/4) et le tempo, la tonalité, c'est-à-dire les gammes sous-tendant le thème, et les accords, dont la plus petite roue gère la succession. Les cercles concentriques à droite dans le modèle représentent les parcours des trois sous-thèmes et de leurs agencements. On peut dire qu'il y a ainsi les roues du moteur (à gauche), qui font tourner les roues du discours musical (à droite). D'où les flèches du temps notées de deux côtés.

4 La psychologie des *Gestalt* a découvert que la perception humaine groupe nécessairement les suites d'occurrences temporelles ou spatiales en *formes*.

5 Certains oiseaux, surtout des perroquets, peuvent danser la musique humaine, mais pas leur propre « musique ». C'est probablement de rythme réflexif qui est spécifiquement humain.

6 Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/St._Louis_Blues.

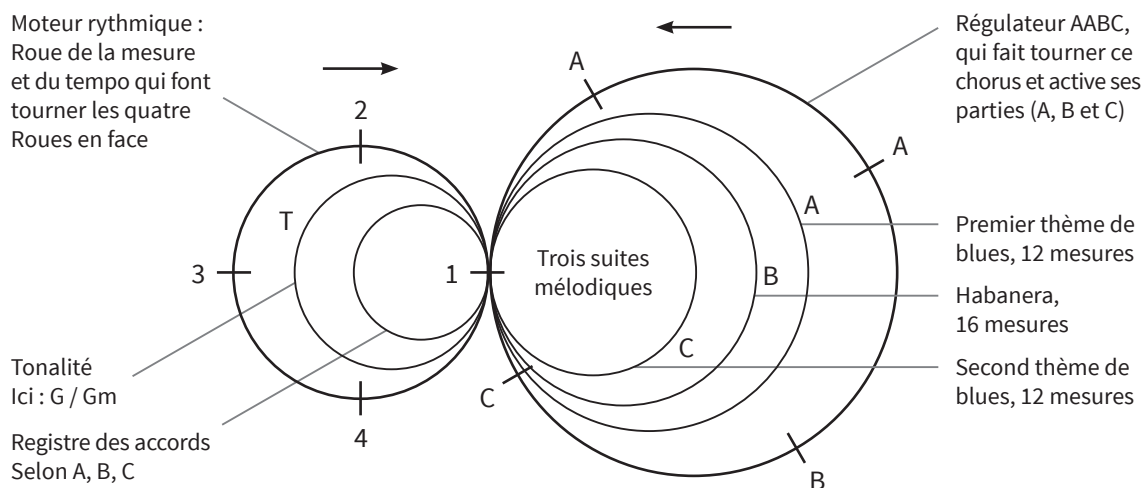


Fig. 1. La machine tonale de *Saint Louis Blues*

Le système des cercles de gauche est universel dans la musique tonale. Ce qui se passe dans les cercles de droite, en revanche, dépend évidemment de chaque morceau de musique, et de chaque thème. Dans la musique de jazz, les deux groupes de cercles, avec toutes les spécifications à la fois du moteur rythmique et la structure des suites mélodiques, sont supposés partagés par les musiciens, puisque les improvisations s'inscrivent dans la structure d'ensemble tout en invitant à remplir les cercles du discours mélodique de nouveaux contenus « discursifs ». Dans la musique classique, entièrement écrite, les musiciens ne sont supposés maîtriser ensemble autre chose que le rythme et le mètre, éventuellement marqués par un chef d'orchestre, et les notes mêmes, qui remplacent les cycles mélodiques et qui n'ont pas besoin de former des parcours circulaires, puisque les développements mélodiques sont linéarisés par les partitions, tout en admettant bien sûr des reprises et des répétitions ci et là ; les mouvements des sonates et des symphonies constituent des articulations macroscopiques de ce que le jazz appelle le chorus (mais ce « chorus » n'est parcouru qu'une seule fois en musique classique, comme un « curriculum »). C'est alors le compositeur qui doit spécifier et coordonner tous les paramètres. Les musiciens peuvent se concentrer sur leur timbre et la maîtrise de leur instrument. Dans le jazz, comme dans d'autres formes de musique improvisée, chaque musicien doit s'orienter dans toute la machine.

En incluant les musiques non-cycliques, linéarisées⁷, on peut donc simplifier le modèle en maintenant le principe du moteur rythmique, avec ses quatre niveaux élémentaires (fig. 2) :

⁷ Curieusement, le jazz dit *free*, qui élimine les chorus, se rapproche ainsi de la musique classique, puisqu'elle linéarise le parcours.

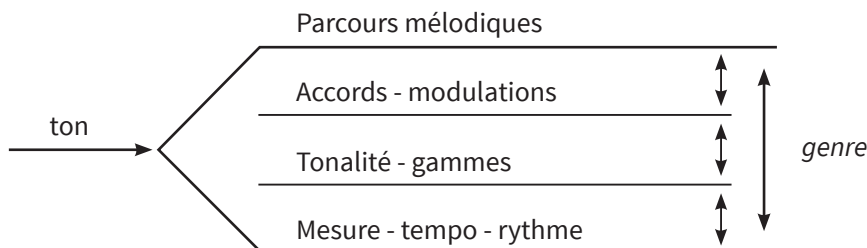


Fig. 2. Schéma général de la musique tonale

Il existe bien entendu des musiques dans le monde qui ne développent pas d'harmonisation par tonalité et accords, et qui se tiennent à l'alliance fondamentale entre le ton qui bat la mesure et ce même ton comme faisant partie d'une ligne mélodique. C'est le cas des petites intonations que nous inventons pour appeler quelqu'un par son nom, pour chanter la liturgie de la messe, pour lire les versets du Coran, pour réciter de la poésie solennelle, etc. C'est aussi ce que fait la musique expérimentale écrite, dodécaphonique, sérielle ou autrement paramétrée, du XX^e siècle, qui invente des principes combinatoires pour enchaîner les notes singulières et les intervalles offerts par les gammes disponibles, préexistantes ou construites. La tonalité a été historiquement favorisée par les instruments à cordes, qui permettent de faire sonner plusieurs tons simultanément ; mais avant l'invention et la propagation baroque des gammes tempérées, elle était pourtant fortement limitée dans ses perspectives harmoniques. Certaines gammes culturellement existantes ne favorisent que peu le développement d'accords.

La différence entre sons ou bruits et les tons est que ces derniers, produits par exemple par des objets durs — cloches, verres, barres ou autres — frappés par un marteau, est de produire et faire percevoir une fréquence de base (F_0), accompagnée par un timbre composé de formants, ou tons harmoniques. Le bruit, en revanche, n'a pas de fréquence de base perceptible. Notre oreille ainsi que celle de certains autres animaux (les chiens, les rats, par exemple) identifie les tons dont les fréquences se redoublent : les « octaves », fait qui nous permet de définir la *gamme* (ensemble des intervalles admis à l'intérieur de l'octave) ; c'est en projetant certains formants qui sonnent naturellement à plusieurs octaves au-dessus du ton de base, de « la note », à l'intérieur de l'octave, qu'on fait percevoir certains intervalles comme proéminents : la quinte, la quarte, la tierce, la septième... Il existe pourtant des centaines de gammes différentes dans la musique mondiale, comportant un nombre de notes variables dans la gamme. Nos douze « demi-tons » occidentaux ne constituent qu'un cas particulier favorisant la musique symphonique, multi-instrumentale, et l'harmonique à accords. Il est à remarquer que dans une même tradition musicale, plusieurs gammes coexistent souvent, sinon toujours ; dans la musique grecque antique, ces « modes » différents servaient à distinguer des attitudes affectives ; dans certaines musiques indiennes, des gammes spécifiques (des ragas) peuvent être réservées à l'heure de la journée où la musique est performée (plutôt que « jouée » — cf. infra, 5). La tonalité est, on le voit, un domaine culturellement riche et varié. Elle

est explorée par l'ethnomusicologie. Certaines gammes, dont la « tempérée » moderne, occidentale, permettent de former des accords à trois tons ou plus et de développer une syntaxe harmonique entre eux⁸. Entre tonalité et accords, quand les deux coexistent, il y a des rapports extrêmement intéressants et compliqués, un peu comme entre l'énonciation et énoncé dans le langage⁹.

Voici un exemple, pris encore une fois dans les archives du jazz, de la manière dont le jeu entre tonalité et accords remplit l'espace conceptuel entre mélodie et rythme : il s'agit d'une petite ballade du pianiste Horace Silver, en fait l'une des ballades les plus courtes (10 mesures) du répertoire historique du jazz, *Peace* :

Fig. 3. *Peace*, Horace Silver

La base tonale des deux premières mesures est clairement Gm (sol mineur). Or, dans les mesures 3 et 4, on est déjà dans la tonalité B^b (*si* bémol majeur). Ensuite, on vire dans la tonalité A (*la* majeur) pendant deux mesures ; et rapidement, pendant les deux mesures 7 et 8, on se trouve en D^b (*ré* bémol majeur). Silver ajoute alors une sorte de coda dans les deux dernières mesures, où il revient à B^b. Quatre tonalités différentes, dont l'une visitée deux fois, en 10 mesures !

A chaque fois, on peut détecter le principe II - V - I dans l'harmonisation, avatar de la cadence classique IV - V - I, puisque l'accord au degré II minorisé

⁸ Sur ce point, on cite la *Harmonielehre* d'Arnold Schönberg (1911), écrite au moment où le compositeur quitta précisément la conception harmonique de la tonalité pour explorer les possibilités de l'« atonal ».

⁹ Nous en parlons dans « On Tonal Dynamics and Musical Meaning », in P. Aa. Brandt, *The Music of Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2019.

est l'accord relatif de celui de degré IV ; subdominante (quarte) —> dominante (quinte) —> tonique. Dans *Peace*, on a noté A^b7 au lieu de D7 par substitution tritonique, conventionnelle dans le style bebop ; on trouve également B7 pour F7 pour la même raison : permettre des glissements chromatiques des accords et des notes sensibles par demi-tons, a - a^b - g, ou c - b - b^b¹⁰. L'intérêt de ces changements de tonalité, c'est que les notes du phrasé mélodique qui ne se trouvent pas dans les *accords* sont à puiser dans les *gammes* tonales sous-jacentes, qui changent. Le principe est essentiel pour l'improvisation.

3. Du sens I. Où on parle du langage

Dans une approche qui veut approcher la performance musicale du point de vue, non pas de la technique « mécanique », comme dans l'apprentissage musical, mais du point de vue de la production de sens rendue possible par cette technique, on peut constater que le *signifiant musical*, allant du moindre petit chant jusqu'au texte musical d'une symphonie, par exemple, ou d'un concert de jazz, est donc structuré d'une manière presque aussi complexe que le langage, et d'une manière comparable : la syllabe peut en effet correspondre au ton (comme dans le chant), la tonalité à la sémantique énonciative, et le mécanisme des accords à la syntaxe phrastique du langage. C'est d'ailleurs probablement ce que l'évolution du langage qui a pu avoir lieu à partir de la musique a pu faire, en créant notre moyen de communication primordial.

Dans les langues, certaines petites mélodies répétées, faites de syllabes tonales, étaient probablement devenues une sorte de mots, c'est-à-dire des noms de concepts — au lieu de noms de personnes. Dans la musique, une telle connexion entre figures mélodiques et concepts n'existe pas, bien sûr, mais les sonneries de clairons nous donnent quand même des ébauches de contre-exemples, ainsi que les jingles téléphoniques : cela parle. La ligne mélodique ne nous permet pas d'identifier des verbes et des compléments, bien entendu, mais une certaine syntaxe « fonctionnelle » existe, puisque les accords en septième (C⁷, F⁷, etc. dans *Peace*) sont souvent à comprendre comme des indicateurs de dominantes, qui « pointent » nécessairement vers les bases toniques¹¹. Celles-ci peuvent se concevoir comme des *lieux* dans le paysage harmonique, donc comme des entités qui correspondent aux phrases nominales, ou à des noms propres, dans le langage. Les X⁷ pourraient alors correspondre à des signaux verboïdes indiquant les chemins entre ces lieux. On a ainsi toute une géographie harmonique et grammaticale. Si les paysages harmoniques — ainsi que celui de *Peace*, avec ses quatre lieux, ou bases — sont tracés par les modulations d'accords, on peut finalement voir les figures mélodiques identifiables comme des entités mobiles,

10 La seconde voix indiquée dans la mesure 6 explique presque pédagogiquement cette préférence pour le contact « intime » (*close contact*) des tonalités par les descentes en demi-tons, comme dans la finale, d^b - c - b - b^b. Ces descentes harmoniques contrastent ici avec les descentes ou les montées mélodiques en tons entiers.

11 C'est cette nécessité que nous expliquons dans « On Tonal Dynamics and Musical Meaning », in *The Music of Meaning*, op. cit.

presque des personnages imaginaires, des « actants » diraient les sémioticiens, qui circulent sur les réseaux — la « voirie », pour ainsi dire — du paysage harmonique¹². On « voit » mentalement, en écoutant, telle figure mélodique, qui surgit dans telle position, sauter, se déplacer et réapparaître à d'autres endroits à travers le parcours mélodique et harmonique. Ces déplacements se font selon le rythme qui porte toute la structure, et ils peuvent se présenter comme des mouvements¹³ corporels de marche, de course, de danse, déjà signalant l'état émotionnel de chaque figure (avatar d'une personne, d'un nom de personne). On peut dire que ce scénario variable constitue l'imaginaire *iconique* que peut déployer une œuvre musicale.

Les analogies entre la « machine » musicale et les principes qui structurent le langage sont si frappantes que nous pouvons ébaucher une « machine » langagière qui aurait la même configuration globale et presque locale :

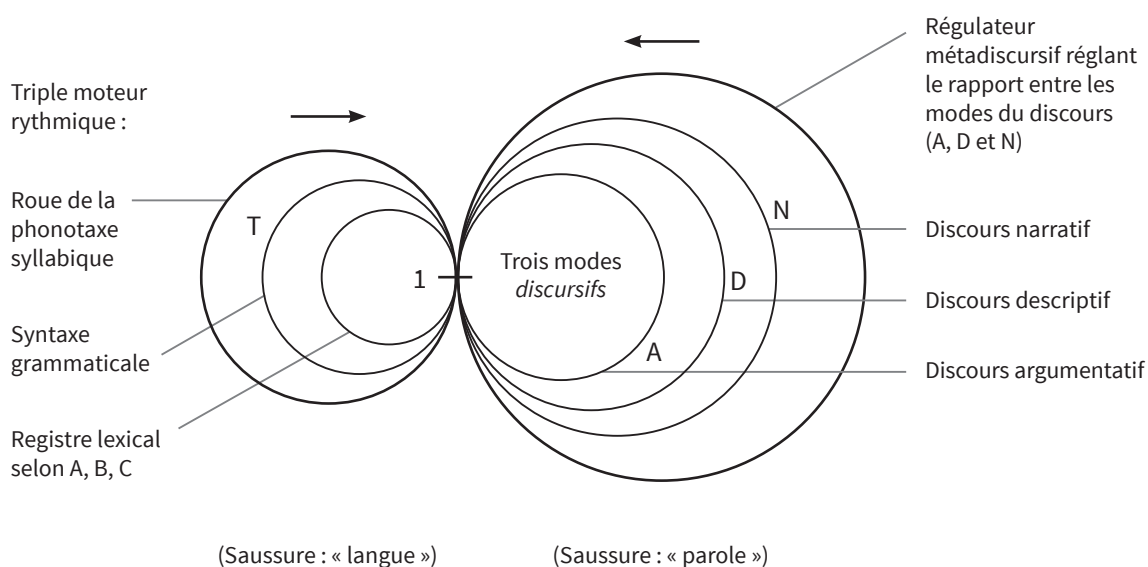


Fig. 4. Une machine langagière « musicale »

Dans les deux cas¹⁴, il est nécessaire de distinguer entre le moteur fondamental, indispensable, triple dans les deux cas, et la « voiture », la partie discursive, qui dans le cas du langage peut se composer des trois modes du discours¹⁵ qui

12 Dans *Dynamiques du sens* (Aarhus University Press, 1994), c'est l'analyse dynamique que nous avons proposée du thème des *Variations Goldberg*, de J. S. Bach. Ce thème présente deux figures mélodiques qui se cherchent à travers l'espace du réseau pour se retrouver et s'embrasser cordialement, voire fusionner, dans la dernière partie du thème. Dans *Peace*, on peut suivre le mouvement des triolets de noirs, par exemple, à travers les modulations.

13 Voir à ce sujet W. Wildgen, « L'autre de la sémiotique du langage : les signifiés visuels et musicaux à travers leur caractère morpho-dynamique », Researchgate.net, 2019, et *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018.

14 L'isomorphie entre les deux systèmes, qui semble réelle, pourrait expliquer le fait que chez les patients qui souffrent de lésions cérébrales, on peut remettre en marche la machine langagière en passant par la machine musicale.

15 Sur les modes du discours — narrativité, descriptivité, argumentativité — voir le chapitre « Forces and Spaces » in P.Aa. Brandt, *Cognitive Semiotics. Signs, Mind and Meaning*, Londres, Bloomsbury, 2020.

organisent la « parole » (selon Ferdinand de Saussure, pour qui le moteur correspondrait à l'aspect « langue »)¹⁶. En linguistique structurale, on distingue d'habitude entre langue et parole comme entre le système de la langue en question et ses usages. En musique, on voit que la « machine » est plutôt un « système d'usage », une langue-de-la-parole, puisque la partie la plus itérative contient sa « langue », alors que la moins itérative contient sa « parole », son discours, dont les régularités sont moins « mécaniques » et plus proches de la pensée-en-temps-réel. Appliquer ce point de vue au langage, à la théorie linguistique, aurait certains effets, surtout celui de mettre l'accent sur l'embranchement entre les deux aspects.

Nous pensons que le fondateur de la linguistique moderne aurait été intéressé par cette articulation dynamique entre langue et parole, même si elle peut avoir l'air de suivre une inspiration informatique (machine de Turing).

4. Du sens II. Où on revient à la pragmatique et à l'intersubjectivité

Les œuvres d'art — plastiques, scéniques, littéraires ou musicales — présentent la particularité sémiotique d'offrir à la fois des aspects iconiques, symboliques et diagrammatiques, les trois grands types de signes et modes du sens. L'iconicité est connectée à notre affectivité, la symbolique à notre sensibilité déontique et situationnelle, et la diagrammaticité à notre sensibilité logique, qui réagit à la forme et aux constructions formelles. Selon notre hypothèse, si l'équilibre entre ces trois aspects est présent dans une œuvre, l'esthétique va émettre un jugement favorable.

Le sens de la musique, le *signifié* processuel de ce *signifiant* complexe que nous venons d'évoquer, c'est donc d'abord le sens multiple déployé de ce moment présent qui à chaque instant dans la petite machine relie le moteur rythmique et les circuits mélodiques. Mais à part les effets sémiotiques des trois modes de sens (le mode déontique du symbolique dans le profil mélodique ; le mode affectif de l'iconique dans l'imaginaire harmonique ; le mode épistémique du diagrammatique dans le discours musical) et de leur unité esthétique, il faut ensuite souligner le sens final, *déictique*, de toute cette temporalité rythmico-tonale particulière dans la perspective de la subjectivité et de l'intersubjectivité.

Un moment phénoménologique, c'est-à-dire l'expérience individuelle ou partagée d'un instant vécu, possède une certaine durée physique, en fait une extension minimale d'environ trois secondes¹⁷ ; c'est là une constante neurolo-

16 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1962. L'énonciation ferait partie de la grammaire, bien sûr ; une gamme est à comparer à une construction syntaxique. Comme Roman Jakobson nous l'a montré, la poétique (énonciative) commence dans le fait grammatical. Voir notre article « L'énonciation poétique », in N. Watteyne et A. Biglari, *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

17 Voir E. Pöppel, *Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2006, et L. Brandt, *The Communicative Mind. A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013. Pöppel a découvert que le cerveau délivre un « moment présent » à la fois proprioceptif et perceptif après un procès d'intégration multimodale qui dure

gique. Comme nous l'avons mentionné, si nous voulons que cet instant dure plus longtemps, par exemple parce qu'il s'agit d'un moment rituel, d'une cérémonie, d'un acte performatif important, nous pouvons obtenir cette expansion temporelle en introduisant dans la situation une *musique pragmatique*, adaptée à ce qui se passe dans son contexte. S'il ne s'y passe rien, tant mieux : le moment devient existentiel, ou expérimental¹⁸. Le moment présent va s'étendre et couvrir l'espace-temps de la situation ou de la séance, rituelle ou autre. L'effet esthétique fera de la scène vécue un tout temporel couvert par un *ici et maintenant* d'extension variable mais toujours sur le mode de la présence. La musique offre en ce sens un effet déictique peut-être plus intense qu'aucun autre art¹⁹. Le ton et l'art tonal sont essentiellement faits pour cela. Si on veut signaler sa présence, on le fait universellement par le rythme — comme toute manifestation politique dans la rue nous le montre ; le rythme dit : *Nous sommes là...* On frappe à la porte.

5. Le théâtre de la musique

On peut également constater que — sans doute par l'effet d'imaginaire mélodico-harmonique que nous avons mentionné — la musique *théâtralise* l'espace-temps de sa performance. Performer, c'est, dans beaucoup de langues, *jouer, play, spielen*, comme au théâtre — malgré les différences. L'intuition narrative, dont nous venons de parler, peut en effet se développer en drame, comme dans l'opéra. Dans ce cas, on aura une cascade de composantes sémiotiques qui se déterminent entre elles dans l'ordre du contenu. Ainsi, la musique crée l'idée d'un parcours narratif, qui crée à son tour l'idée d'un lieu théâtral, dont l'espace scénique s'ouvre finalement au jeu et au chant. A chaque étage, on a une contribution expressive et un contenu qui se développe à l'étage suivant ; on a une multitude de sujets créateurs qui ou bien collaborent *in vivo*, ou bien se suivent historiquement. En cela, un art complexe comme l'opéra projette une intersubjectivité à travers les lieux et les temps, tout en maintenant le principe musical, déictique, de l'instant présent récurrent, où tous les événements coïncident : notes, mots, gestes, et voix.

environ trois secondes. Il a ainsi montré où se trouve le pont entre l'esprit (la « présence » élémentaire de l'esprit) et le cerveau.

18 Au sens où la musique de concert est expérimentale : elle expose une musique possible qui ensuite pourrait trouver sa pragmatique. Sinon, elle est muséale.

19 Tout signe est par ailleurs déictique, quel que soit sa constitution, symbolique, iconique ou diagrammatique. Le symbole l'est par son placement matériel, l'icône par son cadre, et le diagramme par son appel à la pensée présente.

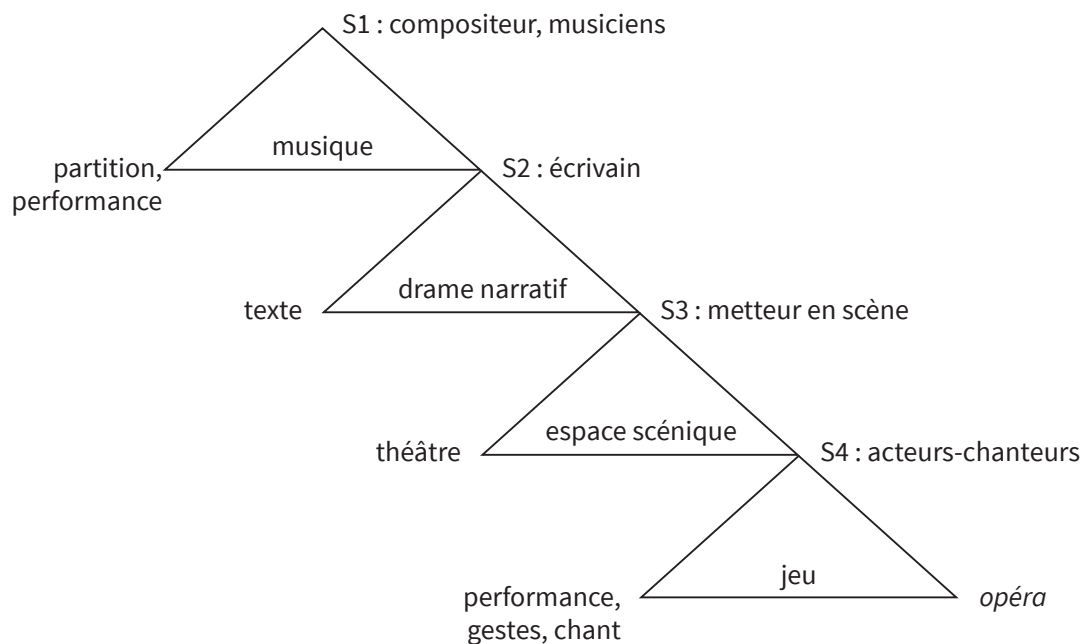


Fig. 5. Cascade sémiotique de l'opéra

Les sujets, S1, S2, S3, S4 ne se connaissent peut-être pas, mais ils deviennent contemporains dans le présent du jeu. Chaque S_x de la série est d'ailleurs potentiellement multiple. Ensemble, ils forment une intersubjectivité sémiotique qui peut traverser les siècles et les cultures. L'opéra, comme *Gesamtkunst*, avec le mot de Richard Wagner, réunit les arts et les siècles. On peut, dans l'actualité, stipuler la même cascade structurelle, et certainement la même multi-subjectivité, pour le film, artistique ou non, ou même pour les émissions de télévision et de l'internet qui se servent de la musique comme coulisse sonore, ainsi que pour la publicité : l'univers médiatique est entièrement couvert de musique de tapisserie, souvent réduite au strict minimum tonal pour compter comme relevant de la musique. D'autre part, on peut dire que le simple fait de chanter, individuellement ou collectivement, correspond au fait de faire de l'opéra, puisque le texte chanté est là pour théâtraliser la performance : on joue les rôles assignés par la « poésie »²⁰ chantée (*Allons enfants de la patrie...*), et c'est précisément ce théâtre fictionnel qui unifie les sujets qui chantent. On ne peut pas partager ainsi une autobiographie. C'est le rythme et le corps chantant, dansant, ou jouant un instrument, qui inscrivent chacun dans l'ensemble et qui crée l'intersubjectivité instantanée de la performance collective, théâtrale, fictionnelle. Le sentiment d'être dans un « même » moment, élément essentiel à toute culture ou subculture, est l'effet « spirituel » de ce partage. En réalité, il n'y a peut-être pas d'autre spiritualité que celle-là.

²⁰ On peut distinguer la poésie dite et la « poésie » chantée structurellement, car la dernière est nettement plus fictionnelle que la première ; elle est destinée à être partagée dans des performances collectives, et sa première personne est un protagoniste biographiquement différent des chanteurs. La poésie dite est plus personnalisée, son « je » est plus près de la personne de l'écrivain. On peut ainsi distinguer l'énonciation proprement poétique (dite) de l'énonciation mélodique (chantée). Voir encore « L'énonciation poétique », *art. cit.*

6. Somme toute. Résonance

Au commencement étaient les tambours et les instruments à vent, les flûtes et les cornes : rythme et ton ; ensuite vinrent les cordes : tonalité et pluri-tons, accords. Comme dans le flamenco, on n'a au fond besoin que des pieds, des mains et de la voix pour couvrir tout ce dont il s'agit, mais la guitare et tout l'inventaire mondial d'instruments à cordes ajoutent un aspect intimiste et intériorisant, car on n'entend pas les cordes à distance, il faut un intérieur, de caverne ou de bâtiment, pour savourer leurs jeux de tonalité. L'intériorisation de la musique peut aussi se trouver à l'origine de l'usage non-chanté du langage, la prose, inaudible à travers la vallée mais essentielle au dialogue. On se parle, désormais, dans un espace et un temps déjà inauguré par la musique. Sans cette spatio-temporalité musicale de résonance, acoustiquement préparée, l'intersubjectivité qui existe dans nos civilisations n'aurait sans doute guère été possible.

(Novembre 2020)



Peinture préhistorique du Sahara.



Peinture préhistorique de l'Amazonie colombienne.

II. Le sens et le temps. Supplément sur le rythme

1. Les rythmes de l'esprit

La temporalité fondamentale qui crée l'unité ressentie de notre esprit (*mind*) peut être décrite comme un rapport vital entre deux circuits, celui qui produit la fluidité du vécu perceptuel et celui qui produit la continuité interne, émotionnelle, des événements conceptuels. Il y a un tempo du flux des contenus de la perception et un tempo différent caractérisant le flux de notre pensée « en temps réel ». Si le tempo perceptuel est sensiblement moins rapide que celui du tempo conceptuel, en ce sens, nous sentons un décalage que nous appelons *ennui*. « Les choses » ne bougent pas suffisamment. Dans le cas inverse, où elles bougent trop, c'est plutôt une sensation de débordement. Les décalages extrêmes, où c'est la synchronisation même qui se brise, sont pathologiques, traumatiques. Une certaine synchronisation des phases, dans la différence temporelle des deux circuits, perceptuels et conceptuels, est nécessaire au fonctionnement de l'esprit.

La musique est, de par sa structure rythmique à la fois perceptuelle et conceptuelle, comme structuration sonore et comme structuration tonale, une expérience, collective ou individuelle, d'harmonie directe du sens et des sens. En cela, l'expérience de la musique effectue une simulation de ce rapport temporel entre les percepts et les concepts de l'esprit, et elle affecte peut-être l'équilibre de ce dernier plus et plus profondément qu'aucune autre activité expressive.

Dans le chant, on trouve souvent un texte qui change de strophe en strophe alors que la structure mélodique, harmonique et rythmique reste la même ; encore une fois, cette différence temporelle simule le rapport fondamental, la musique servant de fond (conceptuel) au premier plan textuel (perceptif).

2. Rythme et fonction sémiotique

On peut penser que c'est ce décalage et embrayage entre percepts et concepts, entre *les sens* et *le sens*, entre le sensible et l'intelligible — qui crée chez les êtres humains la possibilité de la sémiosis biplanaire, et plus concrètement du signe. Les événements du plan de l'expression sensorielle arrivent dans un rythme sensiblement plus rapide que ceux du plan du contenu conceptuel. La fameuse mais mystérieuse interdépendance entre les deux plans, qui se retrouve d'ailleurs en dehors de la sémiosis, dans l'expérience du miroir, par exemple, (image et référence), peut s'expliquer par l'engrenage rythmique des deux rythmes, des deux circuits dans le phénomène expressif, déjà dans le geste.

Dans le rapport signifiant-signifié stipulé par Saussure, la barre entre les deux composantes, dans son diagramme, est essentiellement restée incomprise²¹. On n'avait jamais pris en considération que le rythme des signifiants

²¹ Dans le modèle de C.S. Peirce, il n'y a pas de signifié, si bien que le problème disparaît. Dans les *form-meaning pairings* de la grammaire cognitive, ces « pairings », les « constructions », sont compris, je

(dans la performance) et celui des signifiés (dans la conceptualisation) diffèrent et doivent pourtant être synchronisés, mis en phase, pour qu'il y ait signe, voire sémiotique. Performance et conceptualisation existent dans le temps, alors que le signe a été pensé pour ainsi dire dans l'espace. C'est donc la mise en phase temporelle, rythmique, qui mettrait en rapport les entités des deux plans et qui établirait le phénomène sémiotique. L'interdépendance, qui d'ailleurs n'a toujours été que plastique et relative, ne peut guère exister grâce à une logique de bi-implication opérant sur les entités depuis un lieu extérieur, métalinguistique ou métasémiotique, établie comme par décret. Elle s'établit psycho-biologiquement dès qu'un percept est compris comme étant donné, montré, présenté par un sujet pour communiquer ; un geste ou un cadre déictique suffit pour « convoquer » un concept, ou plutôt pour réserver une place pour un concept possible.

Le signifiant est souvent une entité dotée d'une saillance moins multimodale qu'un objet. Une couleur sans l'objet qui pourrait avoir cette couleur, une forme sans l'objet qui pourrait avoir cette forme, un signal sonore sans sa source (qui dans ce cas s'appelle un instrument), bref des *qualia* détachées, n'appartenant pas au monde des choses, mais au monde de ce qui *signifie*. Au lieu de « leurs » choses, ces signifiants ont simplement des « supports ». Ils sont là parce que produits intentionnellement et pointant vers cette source intentionnelle, qui remplace les sources objectales des *qualia*. Leur source est déictique. Leur sens est *signifié par cette déixis*.

3. La double articulation

André Martinet a introduit l'idée de la *double articulation* du langage²². La première articulation sépare et distingue les « monèmes », c'est-à-dire les morphèmes et les lexèmes minimaux : les signes minimaux du langage. La deuxième articulation sépare les phonèmes distinctifs. On a résumé ce principe en disant que la première articule selon le sens et la seconde selon le son. Martinet pensait que cette double articulation était le privilège unique du langage ; comme L. Hjelmslev, il opposait à cette organisation celle des pièces d'un jeu d'échecs, qui, elles, ont bien une articulation selon le sens, à savoir selon des règles qui séparent les catégories de pièces d'échecs, mais qui n'offrent pas de sous-articulation en éléments dont la composition formerait ces « monèmes » du jeu.

On voit que la double articulation est temporelle, puisque les éléments détachés sur le plan du son et sur le plan du sens doivent se *suivre*. Ce n'est pourtant pas seulement un ordre séquentiel qui produit cette suite, c'est bien un rythme syllabique dans le cas du son et un rythme grammatical et phrastique dans le

crois, comme le résultat d'une identité essentielle entre forme singulière et sens singulier. Le problème disparaît encore une fois. Chez L. Talmy, la perception et la conceptualité sont deux tranches d'une continuité entre le concret et l'abstrait, appelée *ception*. Cette continuité hypothétique fait disparaître la différence rythmique entre les deux instances et élimine donc leur biplanarité — le dualisme sémiotique de l'esprit, si on veut. La « ception » talmyenne est moniste, en ce sens.

22 *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1961.

cas du sens. Ces deux rythmes doivent se trouver synchronisés, mis en phase, pour qu'il y ait langage.

D'ailleurs, on distingue dans le langage les syntagmes, les phrases, les énoncés, les lexies du discours... Le langage est donc multiplement articulé.

Et les autres sémiotiques ? Dans la peinture, on trouve les traits du pinceau sur le plan de la toile en deux dimensions et les figures dans l'espace du contenu iconique en trois dimensions, autre double articulation entre entités minimales d'expression et entités minimales de contenu. Et là aussi, on peut aisément identifier d'autres articulations non-minimales, permettant de parler d'articulation multiple. Le rythme performatif des traits ou coups de pinceau diffère clairement de celui de l'apparition conceptuelle de figures iconiques dans l'espace représenté, qu'il soit figuratif ou abstrait. Le langage perd son privilège d'être doublement articulé. Dans la musique, le rythme de l'expression relie les battements et les mesures qui les contiennent, alors que l'organisation tonale rythme le sens cérémoniel, émotionnel, générique du parcours musical en l'articulant en cycles mélodiques, harmoniques, thématiques. Le décalage et la synchronisation sont encore une fois évidents. La musique est doublement et multiplement articulée. Le langage perd ici aussi son privilège. Et le jeu d'échecs ? Martinet et Hjelmse se trompent, je crois ; les règles des pièces définissent leurs mouvements et leur direction de frappe, et ces mouvements sont les expressions minimales du jeu, alors que le sens du jeu, son contenu, est à chaque moment la situation, la *dynamique* changeante qui détermine qui est en danger, en difficulté, gagnant, perdant. C'est en cela qu'il s'agit d'un *jeu*, relevant d'une *game semiotics*²³. Le rapport des rythmes est encore décalé et synchronisé de la même manière dans le jeu d'échecs.

4. Obstacles théoriques

Pourquoi est-il difficile de saisir l'idée de l'importance constitutive du rythme ? D'abord parce qu'on pense la sémiosis comme un *système* avec un usage. Un système n'a pas de dimension temporelle. Il ne contient donc pas de rythmes. Une machine, si. Je soutiens que le langage n'est pas systémique mais plutôt machinique, et que les « systèmes de signes » sont des *machines* sémiotiques. Une machine n'a pas à être bâtie de pièces métalliques, ce n'est pas sa substance qui la définit ; elle peut bien se composer de ce dont est fait notre corps ou des neurones soutenant notre esprit. Les rythmes de notre corps sont essentiels à notre vie — rythmes circadien, cardiaque, péristaltique, moteur, gestuel, voire idéationnel — et les deux liens qui nous ancrent dans un monde phéno-physique et social plein d'événements périodiques, à savoir la perception et la conceptualisation, s'inscrivent dans le même ensemble temporel.

Ensuite, la logique classique est intemporelle, et les mathématiques ne sont devenues sensibles aux dimensions temporelles qu'avec le calcul infinitésimal et les modèles thermo- et électrodynamiques modernes. La sémiotique struc-

23 Voir « What is a Game ? », *The Music of Meaning*, *op. cit.*

turelle ou pragmatique, jusqu'à celle de l'école d'A.J. Greimas, s'inscrit encore dans la tradition des modélisations logiques, sauf dans l'exploration récente, en sémiotique cognitive, des perspectives ouvertes par la théorie des catastrophes de René Thom.

Finalement, la sémantique des expressions temporelles dans les langues n'a pas attiré l'attention des sémioticiens autant que celle des linguistes, probablement parce qu'elle n'est pas très accessible en dehors du langage et de la gestualité ; les signes semblent communiquer dans un présent éternel (la peinture, la photographie, l'écriture, la signalisation visuelle ou auditive n'indiquent pas le temps dans leur contenu ; ce temps est toujours un « maintenant » sous-entendu). En revanche, le langage marque volontiers le statut temporel de ses scénarios phrastiques. On distingue ainsi au moins quatre catégories temporelles probablement universelles :

- le temps séquentiel : *avant, après, plus tôt, plus tard...*
- le temps déictique : *hier, demain, maintenant, aujourd'hui...*
- le temps aspectuel : *longtemps, brusquement, déjà, encore...*
- le temps épistémique : *jamais, quelquefois, souvent, toujours...*

Le temps séquentiel est indispensable à notre observation des choses en général ; le temps déictique est inhérent à l'énonciation, donc à nos pratiques langagières ; le temps aspectuel gère notre vie sociale, nos attentes, nos surprises ; et le temps épistémique est celui de notre pensée en quête de vérité, ce pourquoi ces termes dénotent aussi une certaine valeur de vérité, située entre la négation et l'affirmation.

Il est facile de voir que les quatre formes temporelles sont toutes pertinentes pour caractériser l'expérience du rythme. La *métrique* des battements et des mesures relève du séquentiel et de l'aspectuel, puisque les battements se suivent et que la mesure les rend itératifs. Les *accents* et les *syncopes* nous appellent et nous réveillent, respectivement, les premiers sont donc déictiques et les dernières épistémiques. La dimension la plus importante est sans doute le *tempo*, sous-jacent à ces facteurs structurants ; c'est lui qui connecte le rythme à notre corps et à notre imagination et qui fait de toute manifestation rythmique une promesse de sens. Les variations de tempo (*ritardando*, *accelerando*, *rubato*...) sont toujours hautement significatives, parce que critiques ; et un tempo trop incertain peut détruire le rythme tel quel en déconnectant la base corporelle et imaginaire.

5. Conclusion

Le point de vue présenté ici est nouveau et peut surprendre, j'en suis conscient. Les philosophes du temps humain, phénoménologique, ne semblent pas avoir saisi les mécanismes qui font du temps rythmique une source de biplanarité, de sémiosi, de sens. Il est généralement pensé comme durée, flux unitaire, linéaire, plus ou moins visqueux et tensif. Et pourtant, nos propres machines chrono-scopiques ont donné lieu à la création d'astrologies, d'astronomies, de calendriers, et à bien d'autres dispositifs qui le découpent cycliquement en

assignant aux coupes respectives des significations rituelles et toujours socialement instructives.

Les nombres, cycliques comme les battements comptés de la danse et de la musique, sont des entités temporelles, ce qui explique leur caractère « abstrait » et invisible, mais pas leur force mathématique dans la modélisation des objets de la connaissance. *L'objectivité* elle-même est le premier résultat philosophique de la quantification de notre approche des choses, issue de notre invention musicale des nombres. Et c'est ainsi que cette objectivité résume la grande fête de l'intelligence qui découvre pas à pas, précisément, la musique du monde même.

(Mars 2021)

Bibliographie

- Brandt, Line, *The Communicative Mind. A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013.
- Brandt, Per Aage, *Dynamiques du sens*, Aarhus, Aarhus University Press, 1994.
- *Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Berne, Peter Lang (Sémiotiques Européennes), 2004.
- *The Music of Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2019.
- *Cognitive Semiotics. Signs, Mind and Meaning*, Londres, Bloomsbury (Advances in Semiotics), 2020.
- et José Roberto do Carmo Jr. (éds.), *Sémiotique de la musique / Music and Meaning* (SIGMA #6, Annales des sémiotiques), Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015.
- Ekman, Paul, *Emotions Revealed*, New York, Owl Books, 2007.
- Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1961.
- Pöppel, Ernst, *Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2006.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1962.
- Small, Christopher, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover (NH), University Press of New England, 1998.
- Watteyne, Nathalie et Amir Biglari (éds.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Wildgen, Wolfgang, « L'autre de la sémiotique du langage : les signifiés visuels et musicaux à travers leur caractère morpho-dynamique », Researchgate.net, 2019.
- *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018.

Résumé : La pensée même est un flux rythmique, rythmé par la présence mentale successive des contenus conceptuels. La perception, d'autre part, c'est-à-dire la formation de percepts gestaltiques, constitue un autre flux rythmé par les périodes nécessaires à la formation amodale du « vécu ». Ces deux rythmes sont à la base des rythmes qui nous permettent de créer des expressions à rythme proprioceptif et liés à des contenus, devenus les signifiés de ces expressions. Les deux rythmes superposés sont ainsi articulés en phrases offrant des « paquets de sens » et fondant la communication sémiotique dans notre espèce comme moyen de partager et de développer collectivement les types de « paquets » que nous appelons des discours, développement qui commence par la musique, au sens large, et qui finit dans le langage et l'écriture. Le rythme précède et fonde le sens.

Resumo : O próprio pensamento é um fluxo rítmico pontuado pela sucessiva presença mental dos conteúdos conceituais. A percepção, de um lado, isto é, a formação dos perceptos gestálticos, constitui um outro fluxo ritmado pelos períodos necessários à formação amodal do “vivido”. Esses dois ritmos estão na base dos ritmos que nos permitem criar expressões com ritmo proprioceptivo e ligadas a conteúdos que se tornam os significados dessas expressões. Os dois ritmos sobrepostos são assim articulados em frases que oferecem “pacotes de sentido” e que fundam a comunicação semiótica em nossa espécie enquanto meio de compartilhar e desenvolver os tipos de “pacotes” que chamamos de discursos, desenvolvimento que começa pela música no sentido amplo, e que termina na linguagem e na escrita. O ritmo precede e funda o sentido.

Mots clefs : langage, musique, rythme, sens

Plan :

I. La petite machine de la musique

1. Art, vie, deïxis, corps, danse, rythme, temps
2. La petite machine de la musique
3. Du sens I. Où on parle du langage
4. Du sens II. Où on revient à la pragmatique et à l’intersubjectivité
5. Le théâtre de la musique
6. Somme toute. Résonance

II. Le sens et le temps. Supplément sur le rythme

1. Les rythmes de l’esprit
2. Rythme et fonction sémiotique
3. La double articulation
4. Obstacles théoriques
5. Conclusion



An Essay on Rhythm

Eero Tarasti

University of Helsinki

Introduction

Rhythm is a concept or phenomenon which concerns almost everything between heaven and earth, the human body, biology, nature, cosmos, person, social institutions, arts and values. Taking into account its universality, it has not been studied that much. Almost all semiotics theories have adopted achronic and taxonomic models, especially Greimas's grammar and Peirce's triadic model. In what follows, I shall focus on how the being (*l'être*) influences the becoming (*le devenir*), delaying it and, in extreme cases, closing it, whereas the doing (*le faire*) activates it by accelerating the musical pulse and the proceeding of the time. Seen from this perspective, linear events launch two fundamental processes, namely expectation and remembering.

According to the definition given in the first volume of Greimas's *Dictionary*, it is clear that rhythm is not only an expression, a signifier, but is linked with semantics¹. In a historical overview, we shall see what consequences this idea will have regarding the definition of rhythmic genres. The definition proposed in the second volume is broader : there it is stated that in its formal aspect it can be determined as a binary phenomenon playing on the relation between the discontinuous and the continuous, between consecutive elements and simultaneity. The notion of periodicity, combining the binary accentuation into a spatial expansion, leads to conceive of rhythm as a semiotically built object. Greimas also notes that rhythm is connected with such movements of the body

1 A.J. Greimas and J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 319.

as heartbeat, inhalation / exhalation, tension and detension of vocal organs. The whole field of semiotics and biology opens here and one has to discover the right rhythmic Gestalt to solve it. Only more recently occurred the turn to phenomenology : one can also semiotically investigate qualitative phenomena of the psyche. Existential semiotics appeared in the year 2000² while biosemiotics was still at its initial state with its seminars in Imatra (ISI).

The literature on rhythm can be divided into two groups : *i*) ontological reflections and philosophies of temporality (Bergson, Jankélévitch, Daniel Charles, Husserl, Heidegger, Jaspers) ; *ii*) approaches to rhythm as an empirical phenomenon to be encountered from cultures (with their birth, rise, decline, vanishment) to particular manifestations, especially artistic ones. One might speak about micro- and macro-temporalities. Does History have a rhythm ? The simple saying that history repeats itself or the idea of an eternal return both refer to this possibility.

If we keep within the borderlines of structural Greimasian semiotics, an essential distinction concerns the question whether rhythm appears in the realised utterance (*l'énoncé*) or in the act of utterance (*l'énonciation*). In poetry, rhythm is either a quality of the text itself and one of the features which distinguishes it from prose (as Juri Tynianov shows in *Le vers lui-même*³) or it may appear only when a poem is recited. This distinction looms in the background of all rhythmic analyses and theories.

The temporalisation of the Cartesian models of Greimas led ultimately to my present *zemic*⁴ model (the semiotic square now appearing as only a very distant starting point). According to this model, which is at the core of my existential semiotics, four positions have to be distinguished. In relation with rhythm they may be characterised as follows :

— *Moi 1*. Rhythm is *corporeal*, like in dance and sports. The pioneering work by the Finnish gymnastic teacher Kirsti Kemppe will serve here as my starting point.

— *Moi 2*. Rhythm is psychological. Lerdahl and Jackendoff start at this psychological level. More generally, subjects always have their own time and tempo and rhythm in a broad sense. I call this species of rhythm *actorial* rhythm.

— *Soi 2* appears in various dances, beginning from baroque. In poetry, it corresponds to the idea of meter as something socially established. The beat span theory of Ilmari Krohn as well as that of Alfred Lorenz is, as such, impressive but its practical applications are mechanistic. This genre is rhythm as social *praxis*, as *convention*.

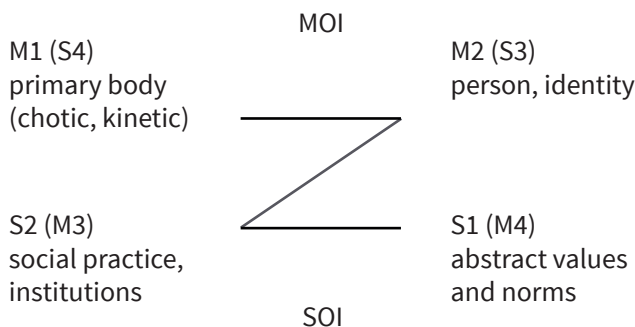
— *Soi 1* refers to the aesthetics of rhythm in various cultures, to the mythologies associated with rhythm ; like Spengler, one can characterise different cultures and nations somehow stereotypically by their rhythmic qualities. This is rhythm as *symbol*.

² See E. Tarasti, *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

³ J. Tynianov, *Le vers lui-même*, Paris, UGE, 1977.

⁴ "Zemic" for the simple reason that the orientation between its components takes the shape of the letter z.

I shall contemplate different occurrences of rhythm and try to articulate the whole field in the framework of the following model which is based on the distinction between the above four *modes of being* : *Moi 1* or body ; *Moi 2* or person ; *Soi 2* or social praxis and *Soi 1* or values and norms.



The Z-model

1. Corporeal rhythm

Corporeal rhythm is the starting point of many rhythmic theories, although they may later on be detached from this biosemiotic ground. The bodily rhythm is considered by many theoreticians as a simple relation of tension / detension. The idea is thus presented by such a classic musician as Wilhelm Furtwängler :

Classical music (...) corresponds to man's biological preconditions. What are these biological presuppositions ? For the first, there is the problem of tension and relaxation. All life moving in time reflects the rhythm of life ; as long as we breathe, we are either in movement or in rest. They organically belong together. The state of rest is earlier, more 'original' so to say. One of the basic principles of modern biology is that for instance in many complex activities of the body (when singing, playing a piano or a violin, even when riding or skiing etc.) the detension is quite decisive.⁵

About the corporeal origin of musical rhythm, one may initially refer to the doctrine of the American Alexandra Pierce about "Generous Movement", a practical guide to the right movements in everyday life which takes into account the connection between bodily movements and music :

Tonal music with its shapely melody, self-supporting harmonic progressions, incisive rhythmic figures and articulation into phrases that have climax and completion has qualities like those we are seeking in our physical movements. (...) Music is not a casual accompaniment to the processes but an active guide to the pace, the shape and the overall feel of the movement.⁶

5 W. Furtwängler, *Keskusteluja musiikista*, Porvoo, WSOY, 1951, p. 128.

6 A. and R. Pierce, *Generous Movement. A Practical Guide to Balance in Action*, Redlands, Balance Press, 1991, p. 14.

Such reflections in which rhythm is a consequence of the bodily movement, “beat”, the rhythm of movement and dance concern rhythm as an act of uttering (*énonciation*). Even a most orthodox semiotician could hardly regard the moving body as a “text” (*énoncé*) to be read like a score. K. Kemppi observes that in both music and movement, rhythm is the force holding everything together ; in both, in addition to form, it includes the processes of tension and relaxation, dynamics and alteration of fastness⁷. Kemppi quotes Eino Roiha, who first introduced music psychology in Finland : rhythm is a time shape as well as a spatial shape (in visual arts, architecture, etc). However, when speaking about rhythmic movement, we cannot ignore, according to Kemppi, the Swiss composer and music pedagogue Emile Jacques-Dalcroze and the rhythm education method he developed. Rhythm was taught by movement. Rhythmic movement then meant either a dance-like improvisation based on the use of percussion, or gymnastics accompanied by music, whose purpose was to develop musicality, particularly the rhythmic talent.

Poetic measure or metrics is closely linked with musical rhythmic movement, but it is limited to the study of phenomena of measure. “Movement is poetry of body”, states Kemppi. To the same result had already come the Swiss Ernst Kurth when speaking about the “kinetic energy” of music. When we shift from rhythm to movement or from movement to rhythm, we have a *rhythm experience*, which touches our innermost being. It searches for echo in our particular rhythm and manifests itself through movements. Rhythm experience is the mysterious spark which, for a fleeting moment, makes us feel unexplainable pleasure and liberation, and makes us throw ourselves to the pulsation of existence, to the experience of living, affirmation, *plénitude*.

Next, Kemppi introduces the smallest units of rhythm in correlation with the movements of the body as, for instance, in different types of clapping. Spondee or the equal tones *tam-tam*, the full-length *taa*, dactyle *tam ta-ta*, counterdactyle *tata – tam*, four notes *tata tata*, middle long *ta-tam-ta*. Beginning long : *tam-ta*, final long *ta-tam*, upbeat *tam ja* broken beat *tam*. Each beat span gets a semantic characterisation ; full long or spondee is tranquil, vanishing, dactyle is fluent, counterdactyle surprising, four-note is light, gracious, flippering. The same characterisations are repeated for three beat meters.

Judith Lynne Hanna, for her part, starts with the statement that “dance is a cultural behaviour”⁸. In our terms it belongs to the world of *Soi 2*. She quotes Ray Birdwhistell :

Men move and belong to movement communities just as they speak and belong to speech communities. (...) Dance has the characteristics of *intentional rhythm*, non-verbal body movement and gesture. (...) there are kinetic or corporeal languages and dialects (...) they contain motoric behaviour in patterns which are closely

⁷ K. Kemppi, *Liikuntarytmiikan perusteet*, Porvoo, WSOY, 1969, pp. 1 and 3.

⁸ J.L. Hanna, *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979, p. 3.

linked to musical features. Yet, the repetition or redundancy is not always typical of dance, its climaxes can be unique patterns. It is not clear how motoric patterns are combined with the equivalent features of musicality (...) perhaps it is music that participates in determining traits of dance. Or perhaps the psychobiological foundations produce both.⁹

In this context, what does the notion of *intentional* rhythm mean ? Rhythm refers to a patterned, temporally unfolding phenomena. Physical work¹⁰, sports, playing of instruments and, sometimes, fear and anxiety are typically rhythmical. Therefore, dance has to involve more than just rhythmical movement, namely the pulsing flow of energy in time and space¹¹. Hanna noticed that biological time focuses on rhythm in man's organism and in all automatic functions of the body, like brain, muscle tensions, heartbeat and breathing, hormonal functions. Some think that even speech has a biological rhythm.

Presenting various cases, from rhythm in rock paintings to rhythmic schemes of culture, Hanna states that all have also their aesthetic dimension, which opens in the direction of *Soi 1*. In the web seminar previous to the present dossier, Peer Aage Brandt presented prehistoric pictures which portrayed dance and its rhythm by broken lines and musical beats by dots (probably first musical notations)¹². From our perspective, Hanna's inquiry represents the case in which the rhythmic analysis begins corporeally with units of *Moi 1* and ends up on social-cultural dimensions of rhythm, that is to say the level of *Soi 2*.

2. Actorial rhythm

Most rhythm theories, from Ilmari Krohn to Fred Lerdahl and Ray Jackendoff's generative model, are based upon a kind of anthropomorphic structure which involves actorial effects. Ilmari Krohn's starts in the following manner : "In the art music, rhythm (...) can be compared to the inner pulsation of organism or to the structure holding it together"¹³. In the first edition, dating from 1911, the connection to corporeality was made still more visible by drawings. The central concept of Krohn, the beat span (*iskuala* in Finnish) assumes the status of the structurally smallest unit of meaning, permitting to form larger units by *ars combinatoria*. He considers Hugo Riemann's rhythm theory one-sided when it underlines the musical development of motifs (i.e. actoriality, we would say). He proposes that legato slurs were used to indicate phrases and groupings, which are limited to the tiring uniformity of a paired articulation : beat span = 1 bar, phrase = 2 bars, row (*Reihe*) = 4 bars and period = 8 bars. Even poems have to be

9 R.L. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970, p. 4 and 21-23 (our stress).

10 See Karl Bücher's classical work, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Teubner, 1899.

11 Cf. J.L. Hanna, *op. cit.*, p. 29.

12 See, in the present volume, P.Aa. Brandt, "La petite machine de la musique".

13 I. Krohn, *Course of Music Theory I. Rhythm (Musiikin teoria oppijakso 1. Rytmioppi)*, Porvoo, WSOY, 1958 (2nd ed.).

inserted to this quadrangular rhythm of phrases ; number 4 is the basic number of rhythm which leads to the archetypal musical actor, which we experience as the most complete representation of man's person, *Moi 2*.

Nevertheless, in what follows, Krohn admits that rhythm exists both in art and life. One may call rhythm any relationship of parts to the whole. Rhythm means the relationship of large as well as small parts of a musical work to that whole to which they belong. The artistic effect of any tone or tonal group is based upon its relationship to another tone. One might say, from a linguistic point of view, that what is involved is the distinctive feature of rhythm, either as opposition or otherwise.

Krohn then lists the rhythmic units of his theory : 1) beat span, or foot in poetry ; 2) pair of beats ; 3) phrase, or verse in poetry ; 4) pair of phrases or verses ; 5) utterance or period ; 6) section (*säkeistö, taite*) ; 7) form, like lied form (*sikermä*) ; 8) part, for instance in a sonata the exposition, development, recapitulation, transition ; 9) *yksiö*, such units as for instance in a sonata *allegro, adagio, scherzo and finale* ; 10) *kehiö*, suite, like a whole sonata ; 11) complete work, like opera, oratorio ; 12) series of works (*täysiösarja*), like trilogy, tetralogy. Krohn defines the beat span as follows : "Rhythm emerges when the time span needed to perform a composition is systematically divided in a manner which is conceivable to the ear" (p. 23). Tones are either accented or not, and we call the time span between two consecutive beats "beat span". This view is common to many actorial rhythm theories but as a contrast to it, there is the idea that rhythm stems cinetically from energy (Ernst Kurth) or rhythmic activity (Jan LaRue), which aspect foregrounds the continuity of the rhythm phenomenon, not its discrete quality. The theory is the same at Vincent d'Indy's : the syllables of speech so to say get musicalised by the force of modalities via two types of accents : *accents toniques* and *accents pathétiques*¹⁴.

After having examined the regular beat spans of different meters, Krohn observes that in tonal art, there is no fixed unit according to which one could measure the beat spans. The note values are relative and depend on tempo. They refer not only to the speed of measures but also to their atmosphere. Here Krohn's theory repeats the views of 18th century scholars Mattheson and Rousseau. He lists : *grave, largo, adagio, maestoso, andante, moderate, allegretto, allegro, presto* and mentions their additional characters (aspectual semes in semiotics), *con espressione, con moto, con fuoco, agitato, appassionata, scherzando, vivace*. The atmosphere of the tempo indication is not at all without sense in the judgment of measure. Yet, it is often to be discovered only so to say in the end. Every musician knows this through practical experience¹⁵. We are here at the core of actorial rhythm in music. The analysis of Robert Schumann by Roland Barthes in "Rasch" is a remarkable example¹⁶. To his mind, Schumann's music

14 See E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 39-40.

15 Cf. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1767, pp. 410-419.

16 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1975.

represents the beatings of the body. *Battement* is its central notion. Without knowing, Barthes was thus a Krohnian analyst.

Krohn introduces rhythmic structures inspired from classical Greek terms (with funny Finnish translations), like spondee (plain tone or broken bar) and then proceeds into more extensive formal units. A real system is built, a framework for the model of music analysis which became the dominant method in Finnish musicology until the 1960s. Finally, Krohn proved the validity of his method in his great Sibelius and Bruckner studies. But they were rejected, both in Finland and elsewhere. He remained faithful to his thought that music is expressive and semantically loaded, that it has a programmatic content, a hermeneutics but this met even less understanding. Supposed to shift from the corporeal rhythmic to the actorial, Krohn ended at a certain romantic praxis and aesthetics and suffered a failure on this level.

No better was the case of Krohn's soul mate Alfred Lorenz whose Wagner analyses were built in the same way from smallest units to larger wholes, but were, as to their final outcome, as hopelessly rigid apparatus as by Krohn. The rhythmic formation of a composition can take place in various ways, says Lorenz. He distinguishes five cases : 1) rational rhythmic, 2) melodic elements like motives recurrences, 3) the alternation of harmonic elements between tonic and deviations from it, 4) dynamic elements and even 5) mere sound colours¹⁷. He analyses scenes from Wagner's operas counting the numbers of their measures and ending in exhaustive diagrams. The procedure is the same as in Krohn. From the smallest structural units, one gathers by *ars combinatoria* larger units which can always be reduced to the smaller units of the basic level. So, form dissolves into endless numerical charts and does not lead to qualitatively levels. When we add here leitmotifs and themes, we reach the concept of *symphonische Gewebe*, symphonic texture. In other words, Wagner's music is returned to a symphony. Lorenz's scheme tells very little about what really happens in music although he makes relevant observations. His system of rhythm analysis rises from the actorial level to the social one of S2 and from there to the aesthetic one or S1.

In the need of more evidence about actorial rhythmic we shall now direct our attention onto Lerdahl and Jackendoff's generative theory of tonal music, which was in fashion in the 1980s but passed through the fate of helpless outdated rather soon¹⁸. They start from the fact that music cannot be only the psychology of music, that is to say something actorial. Their objective is a "formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom" (p. 19). In the background, there is of course Chomsky's generative theory and its ideal speaker (p. 2). The crucial notion is that of "experienced listener" or competent music listener. When a listener hears a work, he organises the sound signals into such units as motifs, themes, phrases, periods, theme groups, sections and the piece itself. Performers in general try to breathe rather in the intervals of

17 A. Lorenz, *Der Ring des Nibelungen*, Tutzing, Hans Schneiding, 1966, pp. 13-14.

18 F. Lerdahl and R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal music*, Cambridge, MIT Press, 1985.

these units than during them. At the same time, the listener instinctively infers the regular pattern from strong and weak beats to which he correlates the musical sounds. The conductor waves his stick and the listener taps his foot in certain moments of the beats. Our term for these patterns is meter.

The most important is that musical groups are heard hierarchically. The motif is heard as a part of a theme, the theme as a part of the theme group and the section as a part of the piece. Hierarchy means that some of these elements with their areas subordinate or include other areas. Then the authors clarify the notion of accent and find three species of it : phenomenal, structural and metric. Phenomenal means whatever point on the surface of music, which stresses some moment in the musical stream. To this belong such events as attacks of pitches, local accents like *sforzandi*, sudden dynamic or timbral changes, long and short leaps to high pitches, changes of harmony, etc. Structural accents are caused by the emphases of melodic-harmonic points in a phrase or section, especially in cadence. Yet, regarding the global form of a composition, the Chomskyan tree structures do not help much because they are as schematic as Lorenz's *Stollens* and *Bars*.

Jan LaRue's classical *Guidelines for Style Analysis* is quite different insofar that it does not aim for any axiomatic articulation of rhythmic element but takes into account the many-sidedness of the phenomenon¹⁹. Rhythm is a parameter that finally leads, on the macro level, to the category of style analysis called *Growth*, which means a reevaluation of corporeal rhythmic elements at the end phase and not at the starting point of the form analysis. Here, the observation of rhythm or actorial rhythmic elements leads out of a hermetic system to a completely different level. LaRue first notes about rhythm that it is fundamentally ambiguous, the most problematic of all musical elements. He distinguishes two aspects (pp. 88-90), as follows.

First : rhythm is a layered phenomenon. And it is blended with the movement in the principle of Growth, which completes the effect of rhythm at the macro-level. Rhythm and movement are joined ; the rhythms on small scale contain rhythmic-durational impacts, whereas the movements contain more general outputs (broader, less definable interaction like the *Gestalt* rhythm and textural rhythm). Rhythm and movement should not be separated. The movement on the middle and large dimension does not coincide necessarily with the rhythmic accents on the small dimension. In the comprehension of rhythm, we cannot always resolve these conflicting stresses into a single, simplified pattern (p. 89). Second aspect : stress is variable in duration. Release of tension is not necessarily instantaneous and, as a result, durations of stress will tend to reflect the dimension affected.

Then LaRue wants to expand rhythm into larger dimensions. He introduces the following : 1) continuum goes beyond meter to represent the whole hierarchy of expectation and implication in rhythm. Tempo is the speed of operation of the

19 J. LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton, 1970.

continuum, typically governed by the speed of the controlling pulse. Changes in tempo indication obviously influence rhythm in all dimensions (pp. 90-91) ; 2) surface rhythm includes all relationships of durations, assumed to be approximately as represented by the symbols of notation ; 3) interactions result when the events in other elements approach a condition of regularity that can be felt either as reinforcement of the continuum or as patterning related to surface rhythms.

It seems that much of the difficulty in understanding rhythm arises from a failure to appreciate the many and various sources from which the Movement is generated. The idea of thesis and arsis (downbeat and upbeat) borrowed from prosody is confusingly irrelevant to music. To understand rhythm, we should first postulate a spectrum of intensity ranging from low to high activity. Rhythmic functions are not fixed but relative to each composer and style. In principle, one can distinguish three states of rhythm : stress (high levels of activity from any source), lull (or pause, a temporary stability in the rhythmic flow) and transition (or preparation for a situation of stress).

Finally, rhythm requires several events in conjunction before we can sense the happening of movement. 1) Middle dimension stress may conflict with a small dimension accent, just as melodic stresses do not necessarily coincide with points of highest harmonic activity. 2) Between articulations, one may find stresses for each rhythmic layer (continuum, surface rhythm, interaction). Rhythm as such can act as a theme (for instance, the main theme of the 1st movement of Beethoven's *Waldstein* just consists of its pulsating energy).

But there are aesthetic aspects as well. For instance, what is the right performance tempo of the *Allegretto* of Beethoven's *Seventh symphony* ? We have to determine a composer's characteristic rhythmic module, the size of gesture or idea that seems most often to occur. One could almost speak of rhythmic obsessions of a composer in the same way as Charles Mauron argued about obsessive myths of writers. When such a mode has been found one has to specify it : SLT (stress, lull, transition), TSL (middle stress), TS or LTS (late stress). And finally rhythm in small dimensions. It is then possible to shift from the level of rhythm to the principle of Growth.

Jan LaRue's merit is to avoid a generative system. Probably with his method, one gets results particularly from the unique and individual use of rhythm of composers, whereas Krohn, Lorenz and Lerdahl / Jackendoff tell more about their own systems of rhythmic analysis than they are sensitive regarding their objects.

To this category belongs also the *Twentieth Century Music*, by Stefan Kostka and, particularly, its chapter, "Developments in rhythm"²⁰. In a way, this examination already belongs to our next category, namely praxis of rhythm in society and various phases of its history : in other words, rhythm as a genre. Since Kostka starts with a definition of rhythm, it is worthwhile to notice how in general the scholars define these principles, although in somewhat different ways :

20 S. Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, New Jersey, Prentice Hall, 1999.

Rhythm – the organisation of the time element in music
 Beat – the basic pulse
 Simple beat – division of the beat into two equal parts
 Compound beat – division of the beat into three equal parts
 Meter – the grouping of beats into larger units
 Duple meter - the grouping of beats into twos
 Triple meter – the grouping of beats into threes
 Quadruple meter – the grouping of beats into fours
 Measure – One full unit of the meter

Syncopation is a term used either when a rhythmic event such as an accent occurs at an unexpected moment or when a rhythmic event fails to occur when expected. Here Kostka foregrounds the problem “written rhythm” vs “perceived rhythm” or that problem which was above referred to as the distinction between utterance and act of uttering (or as it was put by Lévi-Strauss, as the distinction between thought-of models and lived-in models). In this case, uttering concerns the receiver and not the sender.

Then arrives the category of ametric music²¹. Gregorian chant is a good example as is much of electronic music. Some writers use the term “arhythmic” for music in which rhythmic patterns and metric organisation are not perceivable. However, music can well be ametric but never arhythmic. Obviously, the pulse exists. Some conductors are able to discover it even in the most complicated avant-garde pieces. For instance, Stravinsky’s *Sacre* sounds so ametric that one could believe that there is no metric element at all. Such is also the case of Berio’s *Sequenza no. 1*.

Next, come the added values and non-retrogradable rhythms. A non-retrogradable rhythm is a rhythmic pattern that sounds the same whether played forward or backward, like rhythmic palindromes. Tempo can also be modulated and thus come to polytempo. One can also speak about serialised rhythm and isorhythm. “Isorhythm” refers to the use of a rhythmic pattern that repeats using different pitches. If the rhythm and pitch pattern are the same length, we use the term *ostinato* rather than isorhythm.

However, one of the rules of modern serial music was to avoid repetition. It was of course a consequence of seriality, but in his aesthetics, Adorno used *ostinato* as proof of a catatonic disturbed state of a subject in the psychoanalytic sense and doomed Stravinsky on this ground in his philosophy of new music. In this case, the actorial *débrayage* continues until the level of *Soi 1* or aesthetics. Kostka’s treatise is an excellent illustration of how the actorial rhythm dissolves in contemporary music.

In the end, one has to scrutinise a theory of actorial rhythms which also dwells on the level of symbolic rhythm : the doctoral dissertation, by the Venezuelan scholar Drina Hocevar, *Movement and Poetic Rhythm*²². Her starting-point was, on one hand, Heidegger’s philosophy and existential semiotics, and the poetry

21 See S. Kostka, *Materials and Techniques...*, *op. cit.*, p. 122.

22 D. Hocevar, *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*, Helsinki, Acta semiotica fennica, XVII, 2003.

of Emily Dickinson, on the other. She also went through different theories of rhythm and metrics and, at the same time, created her own theory.

Hocevar refers to Greimas's dictionary, where rhythm appears as a *forme prégnante*, a term borrowed from René Thom meaning forms which are biologically significant concerning the survival of species (p. 90). She also refers to Floyd Merrell's theory according to which text is a kind of dance. Movements of dance are a spontaneous flow based upon a certain competence, but when the dancer becomes one with his dance, then, in fact, he is not dancing but the dance dances in him. Hocevar sees an analogy between Merrell's "dancing dance" and Heidegger's language (and one might add the Lacanian *ça parle*). Rhythm seems here to transcend the subject. Following Heidegger, the temporality is not an entity but it temporalises itself. The question is how being is to be understood in relation to time (the same could be said about the relationship between *zemic* and time, I would add here !)

The being in the world or *Da-sein* is based upon the disclosedness. This is linked to truth and care (the concept of *Sorge*). Care has been understood as the existential meaning of its being which is based upon its temporality. In Heidegger's view, the original time structure gives rise to the ordinary understanding of time. He interprets the everyday use of the clock phenomenologically and examines how our everyday understanding of time is manifested. The now has the character of transition. It appears in what is counted or calculated. The nows are not isolated points but rather follow the flux of time : the not yet now and the no-longer now give rise to present, future and past. Yet, there are two basic modes in which the future temporalizes itself : the authentic and inauthentic ; inauthentic as the future is characterised by its potentiality for being while authentic is an act of expectation. If time temporalises itself then rhythm rhythmicises itself. Sayantan Dasgupta, a young Bengali semiotician has found out that *Dasein* is a museum of past events. Time has separated them from us and pushed them at a distance ; this is what he portrays by the notion of interpassivity of *Dasein*. Furthermore, classical is Heidegger's concept of attunement of the being, its atmosphere or *Befindlichkeit* which is the primary property of the *Dasein*. Moreover, Heidegger ponders *Angst* and fear regarding temporality, and, finally, the notion of collapse or *Scheitern* of time. All these issues have relevance in the philosophy of rhythm in its *Soi 1* level.

In the second chapter, Hocevar reflects on rhythm in music and poetry, starting from the definition of rhythm as a subdivision of a span of time into sections perceivable by senses, principally by means of duration and stress. She refers to the theory of John Dunk and Lerdahl / Jackendoff, for whom the intuition of tonal music is based upon metric structure, which means that the events of a composition are set in a regular alternation of strong and weak beats at a number of hierarchical levels. On the other hand, we have rhythmic grouping structure, which expresses the hierarchical segmentation of a piece into motifs, phrases and sections. Yet, Hocevar says that rhythm, unlike meter, cannot be explained in terms of a mathematical structure or grammaticality

that leaves the affective dimension aside. Rhythm is our own selves (being) projected toward something (p. 106).

An important chapter is dedicated to the metric theory of V. Zirmunskij, who defines both rhythm and meter by regularity²³. The most important factor distinguishing poetry from prose is the orderly arrangement of syllables and stresses within the limits of line, period and stanza. For Zirmunskij, rhythm in poetry and music is established by the regular alternation in time of strong and weak sound (or movements). Alternation of accents in a verse results from the inner properties of linguistic materials and the norms set by the meter. Likewise, the Russian formalists emphasised the dynamic nature of rhythm in poetry. Andrej Belyj remarked that rhythm means the total quantity of *deviations* from the metric pattern. There are for instance several possible deviations from the iambic tetrameter. The only necessary stress on a line is the last one (or the one of the 8th bar), which means the end of the line and which is also indicated by rhyme. Belyj also notices that the more there are variables through the deviations from meter and the most unexpected and complicated the patterns produced by these deviations, the “richer” the rhythm of a poet, i.e. not only objectively more heterogeneous but also “better” in an artistic sense.

The same standpoint is held by Juri Tynianov in *Le vers lui-même*, particularly about *Ohrenphilologie* or the acoustic study of rhythmic in poetry. He takes as an example of the rhythmic and metrics a poem by Pushkin in which the writer left without print three lines in its second edition. However, these lines existed and someone knowing the poem could imagine them at their proper place. The metric energy of the whole stanza was preserved untouched in this fragment. According to Tynianov, what is relevant is that in the uttering of the utterance, that is to say in reading, it can be completed. (These comments are not from Hocevar’s dissertation but my observations about these texts).

3. Rhythm in praxis and conventional rhythm

We can now shift from the actoriality to the level of social practices and conventions, in which we are already detached from the bio level of *Moi 1* and organisms, and continue, in a way, actoriality which becomes the technics dominated by the rules of the musical style period. Here, it is best to start regarding baroque music, both in Germany and France.

The central authority who dominates the scholarship is *Der Vollkommene Kapellmeister* of Johann Mattheson from 1739²⁴. Although Mattheson emphasises that the art of writing a good melody (as a musical actor) is crucial in music, he dedicates his work mainly to rhythm. Mattheson defines rhythm via speech, since in the art of speech prosody teaches us where to put accents, what is to be pronounced as long or short. The meaning of the term “rhythm” is for him

23 V. Zirmunskij, *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*, The Hague, Mouton, 1966.

24 J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten* (1739), Kassel, Bärenreiter, 2008.

nothing else than the number. It deals with the counting of syllables in speech and musical works and with the measurement of their length. While in poetry one speaks of feet, in music and song one refers to “sound feet”, *Klangflüsse*. As an example, Mattheson offers the choral *Wenn wir in höchsten Nöthen* and its different rhythmisation giving rise to various dances, such as *menuetto*, *gavotte*, *sarabande*, *bourrée*, *polonaise*, which represent rhythm in social praxis. Thereafter, Mattheson applies certain feet from prosody directly to music (*spondée*, *pyrrhus*, *jamb*, *trochee* and, furthermore, *dactyles*, *anapests*, *molossus*, *tribrachys* and *bacchus*, and others). He too distinguishes two kinds of time spans. One concerns mathematical divisions, whereas the other is determined by the hearing, according once more to the distinction between utterance and act of uttering. The first is called in French *mesure*, meter or time ; the other again is *mouvement*. Italians call the first *battuta* or beat of a measure and the other by some additional words : *affettuoso*, *con discrezione*, *con spirito* etc.

The fundamental essence of bar is that it has two phases and that its origin is in pulse, inhalation and exhalation. Such corporeal qualities have been taken as their models by composers and poets who organised the measures of their melodies and verses according to them. What is involved is also a thesis and arsis. Yet, harmony reaches not only to *Klang*, a sound but also to its soul, the measure. What is the difference between measure and movement ? *Mesure* or meter is the way whose destination is movement. Movement can be very different in various measures, sometimes cheerful, sometimes flat as to the emotions or *Leidenschaften* which have to be expressed. The theories of Mattheson are, as one can see, thoroughly actorial. They are completed by the advice given by Frenchmen as to rhythm, meter, tempos and characters of dances. There, we are already shifted from actoriality to the praxis of rhythm i.e. to the social conventions and, by that way, to the course of music history toward absolute instrumental music. The statement of Francois Couperin fits well as a motto : *Nous écrivons différemment de ce que nous exécutons* — we write in a different way from how we perform (or utterance is also in music a different thing from the act of uttering). In the book, observations about different categories of *adagio* and *allegro* are gathered.

Altogether, essential is that these tempos are cultural, they are Umberto Eco's cultural units and not subjectively individual or actorial reflections of a subject. The same semantisation takes place in the characterisation in the arias and dances and their tempi *allemande*, *aria*, *ariette*, *bourrée*, *chaconne*, etc. All these dances of baroque survived till the latter half of the 18th century. Wye Allanbrook has studied them in Mozart's tonal language, distinguishing particularly social characters of different dances and dividing the classical style into two poles : the learned (from its associations with school counterpoint, ecclesiastical, strict), and the galant, or free²⁵. Ernst Kurth had already characterised the difference between these two styles and their role in the history of classical music : the for-

25 W.J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 18.

mer bound and linear style had its origins in the acoustics of Gothic cathedrals when the vocal parts were striving for the height without exact meter, whereas the latter was based upon body, walking, marching, dancing, it was earth-bound music and from it emerged what was above described as the actorial rhythm at its most typical as a four-bar period. Yet, in Allanbrook's mind, the duple meters rhythm and meters of the learned style were reserved for expressions that were intended to have some connection with the ecclesiastical, while dance rhythms were regarded as the best way of portraying human passions. Allanbrook, just like in Mattheson's work, then goes through different characters of various dance genres transferred to Mozart's operas ; and in the end he launches his new category in connection to contradance, namely "danceless dance" (pp. 60-66). It is a dance that does not belong to any recognisable rhythmico-metric pattern but is still a dance. To my mind, the main theme of Mozart's *d minor* Fantasy for piano is such a case.

From here on, dances and rhythmic species, meters and measures became topics : march became a musical topic of the military sphere²⁶, the triple measure, combined with the organ point of borduna on a fifth interval, produced the pastoral topics. The abrupt changes of measure and rhythms yielded *Sturm und Drang*. *Menuetto* was adopted as a movement in a symphony and, furthermore, it became a scherzo. Still, in the 19th century, waltzes were written as a symphony movement (Tchaikovsky). In opera music, even in Wagner, topics have their intensive life (as the "galloping horse" in the Ride of the Valkyries). They became musical narration just like the rhetorics of the baroque period.

The rhythmical praxises are of course different in each culture. One may take as an example the Indian music tradition as studied by Lewis Rowell²⁷. His book contains a chapter on time in Indian culture. It begins with a mythical poem that portrays the essence of time.

*Time created the earth ; in Time burns the sun
In Time are all being ; in Time the eye sees afar off.
In Time is mind ; in Time is breath
In Time names are fixed ; as Time unfolds all creatures rejoice in it.
In Time is fervor ; in Time is the highest ; in Time is spiritual exaltation...
Time is the Lord of all things.*²⁸

According to Rowell, this philosophy underlines connections between the ritual function of time and musical structure. In India, the idea of music emerged from religious ceremonies. The keyword was *respiration*. There were two coexisting streams of time : the external time of daily experience, manifest in the seasonal recurrences, daily routines, and the internal time devoid of divisions, motions, changes and other distinctions (p. 186). Gesture and breath,

²⁶ See R. Monelle, *The Musical Topics. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

²⁷ L. Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

²⁸ *Op. cit.*, p. 182.

the motions of the hand and the outflow of breath are the archetypal forms of music-making. With the gestures of *tala*, the Indian musician regulates the illusion of outer time with its gross divisions and audible form, while manifesting the true, continuous, inner time with the emission of vocal sound.

A crucial contribution of the Buddhist Jain and Yoga philosophers was their concept of time as a succession of discrete instants merging into the famous image of Buddha in a circle of flame by a whirling torch or in the illusion of a stream of water. The aim of the yogin was to perceive what exists between the successive instants, to reject the apparent continuity of experience and to seek freedom from illusion in all its forms by widening the perception of the moment in the attempt to find ultimate reality in what has been called a timeless present²⁹. Equilibrium, *Samya* is the main purpose of *tala* and from this balance comes fulfilment in both this world and the text. The temporal process in music is reflected in the three phases of the cyclical evolution of the cosmos : the differentiation of primal matter, its division into perceptible forms ; orderly movement in structured time ; and finally, the dissolution of all created forms back into their original state of undifferentiated matter. After this, the cycle begins once again. The equation reads : equilibrium (rhythmic or cosmic) = division + time + rest. All three phrases are made manifest by actions, especially the hand motions of *tala* or Siva's cosmic dance.

In the printed Sanskrit source, *tala* is both a general term for the whole rhythmic system and a particular term to one of the eight hand gestures in which the left-hand slaps down audibly upon the right palm or the left knee. The single most distinctive feature of the Indian rhythmic tradition is the way time is made manifest by means of hand motions, claps, finger counts, and silent waves that accompany every performance. They are practical signals to the performer and, at the same time, mnemonic aids, the external manifestation of internal structure and energies. Then, rhythmic patterns can be presented by a notation which is using numbers just like in the Western beat spans. We get thus diagrams whose signs can be interpreted by notes and time values. After having pondered the role of metrics, Rowell states that, above all, the *tala* system deeply reflects the intuition of time in the Indian culture. One may therefore note that the Indian rhythmic system exploits, among the zemic levels, not only the body (gestures) or *M1* but also Praxis or *S2*, and finally symbolism and ideology *S1*.

4. Rhythm as symbol

In the end, there is rhythm as a symbol and aesthetics. The different nations of Europe could be characterised, like in Oswald Spengler, by their primal rhythms ! Various nations are also imaginary entities as Benedict Anderson remarked in *Imagined Communities*. To this fictive character of a nation might well be added their typical rhythmical profiles, although one may here easily fall into stereotypes.

29 Cf. R. Motiekaitis, *Poetics of the Nameless Middle*, Helsinki, Acta semiotica fennica, 2011.

According to Spengler, the primal figure of the European culture was Faust, whose fate was connected to time. He got all he wanted on earth from Mefisto until he made the mistake to say to the present moment : Remain here, you are so beautiful (*Verweile doch, du bist so schön*). If one thinks of the German culture, its basic tempo is *andante* as J. Langbehn said in his influential work *Rembrandt als Erzieher* (1989), in its time an impressive treatise. But the other aspect of Germanity is march, such as it appears in numerous works : funeral march of Beethoven's *Eroica*, *allegretto* part in his 7th symphony which is the music for the funerals of Mignon at Goethe's *Wilhelm Meister* (the knowledge of this literary tradition immediately has its impact on the interpretation of the work, its enunciation). Or the Ride of the Valkyries in Wagner, at the same time corporeal M1 and topical S2³⁰. The basic rhythm of the Viennese is naturally waltz but its general performance indication in enunciation is *gemütlich*, pleasant. In Hungary, rhythmic is diverse but its basic rule is Béla Bartók's *parlando rubato*, which was heard in his piano playing and, of course, in the folklore of the region. The basic rhythmic identity of Italians could be *tarantella*, triple meter, but also the *scanzione incitativa* analyzed by Gino Stefani³¹.

The fundamental rhythm of Russia ? Innumerable examples from Glinka to Borodin i.e. from orientalism à la Polovetsian girls with undulating gestures (what Taruskin considered a particularly semiotic languish *khora*) or the polonaises and waltzes in the imperial style ; or the barbaric rhythms of Scythian style. Stravinsky's *Sacre*'s rhythmic are, at the same time, exalted and calculated. In a film document, the young arrogant Pierre Boulez goes to meet the Maestro with the score of *Sacre* at hand and states : "There is a mistake in your *Sacre*, one bar too much !" Stravinsky takes the score, looks at it for a while and admits : "Yes, you are right ! There is one bar too much !"

Finland ? Quintuple meter of *Kalevala* ? *Det finska slutet*. Brasil : not only samba but numerous dances from *bossa nova* to *batuque* and *capoeira*. North-America : of course, jazz, and linked to it that particular manner of enunciation which has been called *swing* or by the term *grooving*. It has been studied by Kristian Wahlström in his dissertation on *Hard Rock Groove*³². Wahlström defines this central phenomenon of popular music as follows : "to understand groove is not to apprehend it intellectually but to feel it through the body. (...) the term does not refer to a rhythmic pattern or a composed part which can be written in standard notation (...). Groove is here considered to transcend notation by emerging predominantly on the level of performance rather than the structural level of music, in other words, occurring mainly on the microrhythmical, nonsyntactical level".

So, cultures and nations have their own tempos, *Werden* or *devenir* principles which they often unconsciously follow and which also regulate the tempo and rhythm of communication.

30 See R. Monelle, *op. cit.*, pp. 72-110.

31 G. Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio. 1976.

32 K. Wahlström, *Student-Centered Musical Expertise in Popular Music. Pedagogy and Hard Rock Groove : a Design-Based and Psychodynamic Approach*, Thesis, University of Helsinki, musicology, 2021.

Conclusion

To conclude this review of rhythmic paradigms and variations we gather here, on a chart, different systems of rhythm analysis regarding the basic categories of our model, showing how it can serve as a metatheory of the world of rhythms :

	corporeal	actorial	conventional	symbolic, aesthetic
Greimas/Courtés	x	X		
Furtwängler	X	x		
Nielsen	X			
Kemppi	X	x	x	
Hanna	x		X	
Krohn	x	X	X	
Lorenz		X	X	
Grunsky	x	X		
Lerdahl/Jackendoff		X	X	
LaRue	x	X	X	
Kostka			X	X
Hocevar		X	X	X
Zirmunski		X	x	
Mattheson		x	X	
Veilhan		X	X	
Allanbrook			X	
Rowell	x		X	X
Al Farabi			X	
Stefani	x		X	
Wahlström	X	X	x	

References

- Allanbrook, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1975.
- Birdwhistell, Ray L., *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: Teubner, 1899.
- Brandt, Per Aage, “La petite machine de la musique”, *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Furtwängler, Wilhelm, *Keskusteluja musiikista*, Suomentanut Timo Mäkinen, Porvoo, WSOY, 1951.
- Greimas, Algirdas J. and Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, I, 1979 and II, 1986.

- Hanna, Judith L., *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- Hocevar, Drina, *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica, XVII, 2003.
- Kemppi, Kirsti, *Liikuntarytmiikan perusteet*, Porvoo, WSOY, 1969.
- Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, New Jersey, Prentice Hall, 1999.
- Krohn, Ilmari, *Musiikin teorian oppiakso I Rytmiooppi*, Porvoo, WSOY, 1958.
- LaRue, Jan, *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton, 1970.
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal music*, Cambridge, MIT Press, 1985.
- Lorenz, Alfred, *Der Ring des Nibelungen*, Tutzing, Hans Schneiding, 1966.
- Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten*, Kassel, Bärenreiter, 2008.
- Monelle, Raymond, *The Musical Topics. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Motiekaitis, Ramunas, *Poetics of the Nameless Middle. Japan and the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century*, Helsinki, Acta semiotica fennica, 2011.
- Pierce, Alexandra and Roger, *Generous Movement. A Practical Guide to Balance in Action*, Redlands. Balance Press, 1991.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1767.
- Rowell, Lewis, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago, Chicago University Press, 1992.
- Spengler, Oswald, *Länsimaiden perikato (Untergang des Abendlandes) (1922)*, Helsinki, Kirjayhtymä, 1963.
- Stefani, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Tynianov, Juri, *Le vers lui-même*, Paris, UGE, 1977.
- Wahlström, Kristian, *Student-Centered Musical Expertise in Popular Music. Pedagogy and Hard Rock Groove : a Design-Based and Psychodynamic Approach*, Thesis, University of Helsinki, 2021.
- Zirmunskij, Viktor, *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*, The Hague, Mouton, 1966.

Résumé : Le rythme est un phénomène universel. Il apparaît sur le plan ontologique dans les diverses théories de la temporalité. C'est aussi un phénomène empirique à analyser dans toutes sortes de cas concrets. Il se manifeste tant sur le plan de l'énoncé que dans l'acte d'énonciation. Dans le cas de la musique, le rythme peut donc être inscrit dans la partition ou manifesté dans la performance. Il constitue à la fois une grandeur corporelle, une réalité psychologique, une dimension essentielle dans de nombreuses pratiques sociales, telles que les danses, et, en tant que symbole, il relève de l'esthétique. L'article aborde un grand nombre de cas, notamment la *gemütlichkeit* viennoise, le *rubato* de Bela Bartok, la *tarantelle*, la capoeira et la batuque : autant de variations rythmiques propres à différentes cultures.

Resumo : O ritmo é um fenômeno universal : aparece em nível ontológico nas diferentes teorias da temporalidade ; por outro lado, é um fenômeno empírico a ser estudado em casos concretos. O ritmo aparece tanto no enunciado quanto no ato de enunciar. Se aplicarmos isso à música significa que o ritmo pode ser escrito na partitura ou manifestado na performance. O ritmo é uma entidade corpórea, uma realidade psicológica, que é determinante nas manifestações sociais como em várias danças, e o ritmo tem estética, ele é um símbolo. O artigo investiga

um grande número de casos, desde o vienense *gemütlichkeit* ao *rubato* (Bela Bartok), *tarantella*, *scanzione incitativa* (Gino Stefani), Kalevala e 5/4 metro, capoeira e batuque, ou seja, variedades rítmicas em diferentes culturas.

Abstract : Rhythm is a universal phenomenon : it appears on ontological level in the different theories of temporality ; on the other hand, it is an empirical phenomenon to be studied in diverse concrete cases. Rhythm appears either in the utterance (*énoncé*) or in the act of uttering (*énonciation*). If we apply this to music, it means that rhythm can be written down in the score, or manifested in the performance. Rhythm is a corporeal entity, a psychological reality, it is decisive in social manifestations like in various dances, and rhythm has aesthetics, it is a symbol. The article investigates a great number of cases, from the Viennese *gemütlichkeit* to the *rubato* (Bela Bartok), *tarantella*, *scanzione incitativa* (Gino Stefani), Kalevala and 5/4 meter, capoeira and batuque, i.e. rhythmic varieties in different cultures.

Mots clefs : aesthetics, corporeality, enunciation, performance, temporality.

Auteurs cités : Roland Barthes, Per Aage Brandt, Algirdas J. Greimas, Judith L. Hanna, Drina Hocevar, Raymond Monelle, Gino Stefani, Juri Tynianov, Viktor Zirmunskij.

Plan :

Introduction

1. Corporeal rhythm
2. Actorial rhythm
3. Rhythm in praxis and conventional rhythm
4. Rhythm as symbol

Conclusion

Por un modelo rítmico de las historietas

Óscar Quezada Macchiavello

Universidad de Lima

Introducción

Agradezco a Eric Landowski por incitarme a seguir enfrascado en esas gratificaciones humorísticas producto del laboratorio abierto con las historietas de Quino. Esta experiencia de seguir abriendo más lo ya abierto vuelve a tomar como punto de partida los aportes de la hipótesis tensiva de Claude Zilberberg, esta vez, en lo concerniente al fenómeno del ritmo, primordialmente impregnado en las mociones carnales, es decir, en la condición sensorio motora del proceso de significación.

El Diccionario 1 situaba el fenómeno rítmico en el nivel del discurso, concretamente en la temporalización de la modalidad del querer-ser¹ (se abre aquí una discusión que dejaremos de lado y que espero retomar en otro momento pues los derechos del deber-ser no se pueden soslayar). El caso es que el ritmo estaría entramado con la aspectualización incoativa del tiempo, como si se tratase de una expectación. Ahora bien, en el Diccionario 2 el ritmo es incluido en el ámbito más general de la prosodia. A partir de ahí, aparece como “una *forma pregnante*, es decir, una forma sensible que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación”². Sea como fuere, la *pregnancia* es un fenómeno corporal : así, cualquier conciencia intencional es inseparable de las

1 A.J. Greimas y J. Courtés, “Ritmo”, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 343.

2 “Ritmo”, in *Semiótica. Diccionario razonado del lenguaje*, Madrid, Gredos, t. 2, 1991, p. 217.

sensaciones y movimientos de un cuerpo viviente que experimenta salientes y pasantes, o, en términos de Zilberberg, acentos y modulaciones³. Se debe, pues, “reconocer a los movimientos regulares del cuerpo (sístole/diástole del corazón, inspiración / expiración, tensión / distensión de las cuerdas vocales) un cometido de extrema importancia en la construcción de la percepción rítmica”⁴.

En ese contexto general, la disciplina semiótica libera al ritmo de su típica restricción al campo de la sonoridad pues, en cuanto forma significativa perceptiva y encarnada, impregna fenómenos de acentuación, de entonación, de escansión, y otros. En cuanto introduce lo discontinuo en lo continuo y otorga a lo sucesivo propiedades de lo simultáneo, el ritmo de base es siempre *binario*⁵. En tanto relaciona esa escansión binaria con una extensión espaciotemporal, el ritmo de base es siempre *periódico*. Cabe, pues, emplear el concepto de ritmo en referencia, por ejemplo, a la semiótica visual y, en especial, a la lectura de historietas gráficas. En ellas, el fenómeno de diseño gráfico del relato está aliado con el fenómeno de la diagramación, como contenido a continente. Pero el continente dice : a otro nivel, se hace contenido. En el estilo habitual de Quino, las viñetas continente son unidades de segmentación separadas y unidas por umbrales que el discurso atraviesa ; hasta que en ciertas escenas contenidas en ellas aparecen situaciones límite demarcatorias.

La musicalización del sentido postulada por la hipótesis tensiva alcanza a la semiosis visual (y audiovisual). Aquí también, el fenómeno de tempo tonicidad, valencia de la intensidad afectiva, rige al fenómeno de espacio temporalidad, valencia de la extensidad cognitiva. Aquel fenómeno impregna las estructuras rítmicas con aceleraciones y ralentizaciones, con aumentos y disminuciones, con juegos de modulación y acento, de estados y eventos, de veces y golpes, de intervalos y pausas. Este fenómeno pliega y despliega enfoques, desenfoques y encuadres en movimiento. Al regir el tempo tonicidad sobre el espacio tiempo, la rapidez concentra y la lentitud extiende. Una compacta, cierra. Otra expande, abre. La lentitud “se toma su tiempo”, “se da su tiempo”, “todo su tiempo”. La rapidez, mientras tanto, lo difumina. Lo que decimos del tiempo se aplica también al espacio.

La tonicidad es una categoría cuyos términos son, por un lado, lo fuerte y tónico ; y, por otro lado, lo débil y átono. El tempo, o velocidad, es una categoría cuyos términos son, por un lado, aceleración y rapidez ; y, por otro, ralentización y lentitud. El tempo, la duración y el ritmo son funcionalmente solidarios. En el centro de ese complejo funcional, el tempo tiene rango de constante, de presupuesto básico, mientras que la duración y el ritmo, en la tensión misma de lo simultáneo y lo sucesivo, tienen el rango de variables. El tempo modaliza, pues, la duración de la duración y la vivacidad del ritmo. Las categorías del tempo encuentran su parangón en la música, la cual ha estado más atenta a la dimen-

3 Cf. C. Zilberberg, *Horizontes de la hipótesis tensiva*, trad. D. Blanco, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2018, pp. 31, 95, 100, 107, 294, 310, 320.

4 A.J. Greimas y J. Courtés, *op. cit.*, t. 2, p. 217.

5 *Ibid.* Para lo primero, el *Diccionario 2* recuerda a Gaston Bachelard ; para lo segundo a Paul Valéry.

sión de lo *figural*. “El sentido se ha ‘musicalizado’ en la exacta medida en que la música se había ‘semiotizado’ anteriormente”⁶.

Sea como fuere, la relación del tiempo con la duración y el ritmo es tributaria de la relación exclusiva o participativa que liga lo simultáneo y lo sucesivo. El tiempo *crónico* excluye lo simultáneo y recae en lo sucesivo : tomando como válidos los códigos e hitos instituidos, divide racionalmente la historia, legitima la causalidad y la metonimia. Cuando la exclusividad recae en lo simultáneo, soporta el tiempo *mnésico*, el del recuerdo y de la metáfora. Esta es una de las distinciones más sutiles de Zilberberg : la *cronía* “ausentifica” el presente en la misma medida en que la *mnésia* “presentifica” el pasado. En función de eso, se activa una *cronopoiesis*.

En teoría, tendríamos una misma distancia : en la práctica de recorrerla a pie se haría más larga que en la práctica de recorrerla en automóvil. En lo que respecta al tiempo, en teoría, dos días tienen 24 horas cada uno. En la vivencia práctica, interna, unos días *se sienten* más cortos, todo ocurrió muy rápido ; otros días *se sienten* más lentos, todo se hizo con calma. En aquel caso, la “música de fondo” de la vida es inquieta, acelerada, agitada ; en este, es serena, pausada, reposada.

En su hipótesis tensiva Zilberberg explora, entre las formas elementales de la variabilidad semiótica, los *prosodemas*, que dan forma y regulan las vivencias del sujeto,

al modo de lo que en música se denominan los matices, que son en primer lugar imposiciones de tiempo y de tonicidad que hablan directamente al “alma”. Las palabras “vez” y “golpe”, por poco que se las escuche un instante aisladamente, dejan entender en sordina las categorías intensivas de *tempo* y de tonicidad que nos ocupan. El *Micro-Robert* de los escolares señala para la palabra “vez” : “Caso en que un hecho se produce”. Advertimos de inmediato que la primera parte de la definición del semema “vez” se refiere directamente al sobrevenir, puesto que el definidor “caso”, definido a su vez como aquello que “llega a”, puede ser aceptado como el grado débil, átono, inacentuado, del sobrevenir ; la segunda parte de la definición remite a la enumeración y a la serialidad”? Si “vez” es el término *débil*, “golpe” se inscribe como su correlato *fuerte*, acentuado :

eventualidad fuerte	eventualidad débil
↓	↓
el golpe	la vez

Figura 1.

No sin razón el teatro en sus dos géneros tiene como resorte el justamente llamado “golpe de teatro”, del cual Aristóteles hizo en la *Poética* el resorte de su análisis. Los sintagmas fijos, las banalidades estilísticas, los clichés son en este punto valiosos y decisivos, porque captan y manifiestan las coerciones tensivas que tratamos de

6 C. Zilberberg, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2000, p. 33.

poner al descubierto. Como el “golpe” es “seco” y “súbito”, su medida indudable fija al mismo tiempo la de “vez” como extensión. De tal suerte que “vez” y “golpe” difieren por las valencias que compendian (...). La reciprocidad tensiva de la “vez” y del “golpe” se establece así :

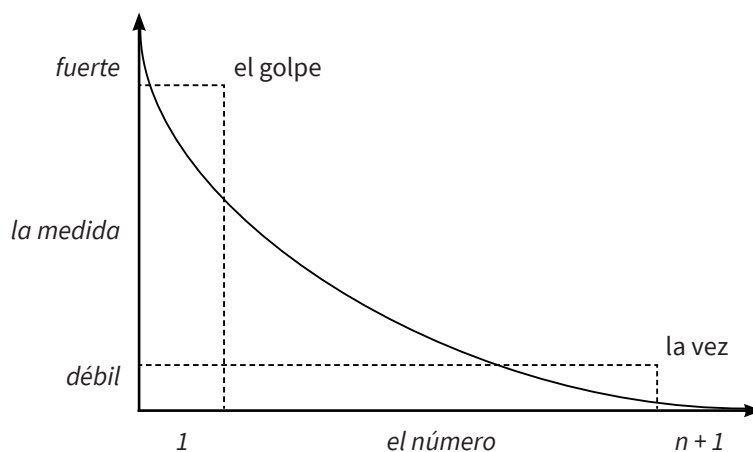


Figura 2.7

A partir de la reflexión Zilberberg, “tomar un vaso” es un sintagma metonímico, pero no lo es “tomar un trago”; este último, en el espacio tensivo, tonifica, tonaliza, como sintagma metafórico, renueva el verbo. Entona o “pone en fa” diríamos en Lima. Los prosodemas “vez” y “golpe” funcionan como imperativos. Injuntivos, “indican o recuerdan al usuario los matices que hay que respetar para conferir a la ejecución de los programas la prosodia que les conviene”⁸. El ritmo exacto. El “trago” es exclamativo. De un solo tirón, se pasa una amplia cantidad de líquido. He ahí el golpe. Otras “veces”, quizá las más, en un estilo pausadamente declarativo, se apela a la *rítmica* sucesión de “pequeños sorbos”. Una escala, una medida, un ritmo, son “el otro lado” del sujeto mismo, puesto de “este lado” (entendiendo que los dos lados se entrecruzan y entrelazan). Las veces resultan, pues, multiplicadoras, mientras el golpe resulta eminentemente divisor.

Zilberberg, fiel a Hjelmslev, detectaba *constituyentes* (ocupando la extensión de la cadena del discurso) y *exponentes* (respondiendo por sus variaciones de intensidad). Así pues, los *exponentes* : elementos intensos, acentos puntuales ; y los *constituyentes*, modulaciones extensas, continuadas, son los garantes de los fenómenos rítmicos de todo discurso.

No es casual que el arte hermenéutico aplicado a Mundo Mezquino trate y trace los perfiles tensivos o tensiogramas en los relatos de las historietas. Se convocan así, efectos de velocidad y duración de la acción narrada. Por ejemplo, las líneas cinéticas que representan movimientos, mientras más largas y sinuosas son, dan más duración a la acción. Recién en los capítulos titulados uno Músicos y el otro Bichos, decido explicitar estas intuiciones latentes en los demás análisis

7 C. Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2006, p. 66.

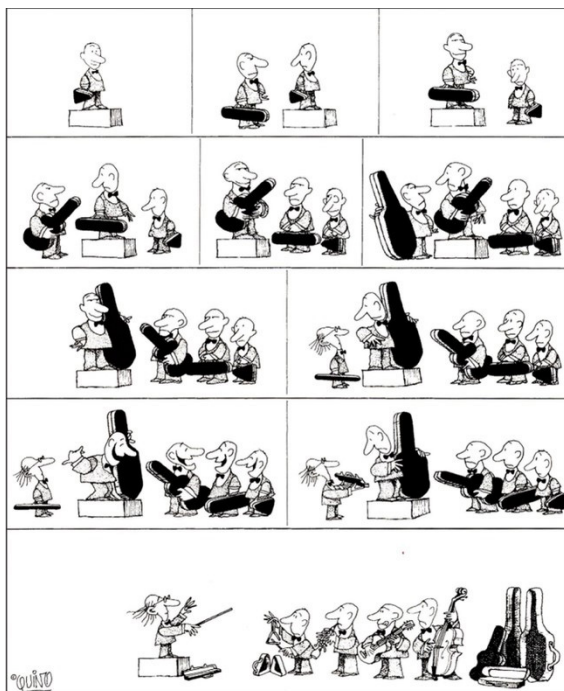
8 *Ibid.*

e interpretaciones. Había encontrado un ritmo interno de tensiones y distensiones, de modulaciones, acentos, re-modulaciones y re-acentos y así sucesiva y simultáneamente. Como si las *repeticiones ritualizadas* y los *eventos bruscos* fuesen campos privilegiados para la emergencia y aparición de contactos y relaciones dinámicas entre términos inertes o vivientes. Las historietas aquí reseñadas van del mundo de la música al mundo de las contingencias desencadenadas por insectos. El metalenguaje tiene tres términos : de un lado, la *modulación* entre distensión (D) y tensión (T) ; de otro lado, el golpe (G), entendido como *acentuación*. Respecto a la experiencia de lectura, la distensión suelta, relaja ; la tensión, compacta, contrae ; el golpe, irrumpe, corta.

1. Músicos

1.1. Menos es más : el poder de la batuta

El podio es una figura de la prueba glorificante. En el código olímpico, consta de una escalera de tres gradas : en el centro, la grada más alta asignada al primero en la premiación, medalla de oro. A los costados, la grada mediana asignada al segundo, medalla de plata y, por último, la grada más baja asignada al tercero, medalla de bronce.



En el código de la primera historieta del capítulo Músicos⁹ el podio se simplifica binariamente con una sola grada ; en consecuencia, hay un actor, arriba en el podio, prevaleciente sobre los demás, abajo en el suelo. Este es el escenario de la confrontación entre sí de los músicos a partir del tamaño de sus instru-

9 O. Quezada Macchiavello, *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2017, p. 329.

mentos. Cada cuerpo (instrumento) es llevado por otro cuerpo (instrumentista), a compararse, a competir en función de su tamaño. En cada comparación rige, pues, un código binario : uno gana, los demás pierden. En consecuencia, el juego está regulado veridictoriamente por el cotejo, por la medida, su “regla de oro” está articulada como implicación simple : *si* un participante tiene el instrumento más grande, *entonces* ocupa el podio. La dinámica del juego opera, pues, por rotación. Si el podio lo ocupa alguien, debe cederlo necesariamente cuando el universo de músicos se va ampliando con la llegada de nuevos instrumentistas.

En una pertinencia tensiva, esta “regla de oro” se reduce a la implicación *si más entonces más*, cuyo correlato sería *si menos entonces menos*. Pero la situación cómica se desencadena con una impecable concesión que cambia súbitamente la regla del juego, ahora : *menos es más*, ¿cómo así? Veamos. Las fundas o estuches de los instrumentos equivalen a las vestimentas de los cuerpos. Si un objeto es más grande, su funda, o estuche, será más grande. Regla conversiva, inamovible, que se extiende al cuerpo de su portador (en este sentido, “hacer trampa” podría consistir, sin más, en que un músico pequeño ponga su pequeño instrumento en una funda grande). Pero ese no es el caso, las fundas son, más bien, fiel extensión de los cuerpos de sus portadores. En términos musicales, la historieta va *in crescendo* por sucesivas sustituciones :

el músico que toca el triángulo es desplazado por el que toca el clarinete ; este, por el que toca la guitarra ; este, por el que toca el contrabajo. Los que van siendo desplazados han consentido en bajar al suelo y convertirse en espectadores que van aceptando nuevas superioridades... hasta que, en la novena viñeta, llega alguien que *parece ser menos que los demás*, pues lleva el estuche más pequeño y tiene el cuerpo más pequeño. De inmediato, en la novena viñeta, suscita la burla de los demás, razón por la cual es el único personaje que se ve obligado a abrir su estuche y mostrar el instrumento que lleva dentro. La razón va a seguir siendo instrumental, pero esta vez se trata de la batuta, el instrumento que no *suen*a pero que hace *sonar* a los demás. El criterio ya no es el tamaño, sino la eficacia. Ahí se posiciona la concesión : *aunque* pequeño, se impone.

En la décimoprimer viñeta, los conflictos acaban. Los instrumentos que suenan acatan la superioridad del más pequeño, del que no suena. El director es el único personaje con gafas y con algo de pelo occipital. La música comienza y la historia termina.¹⁰

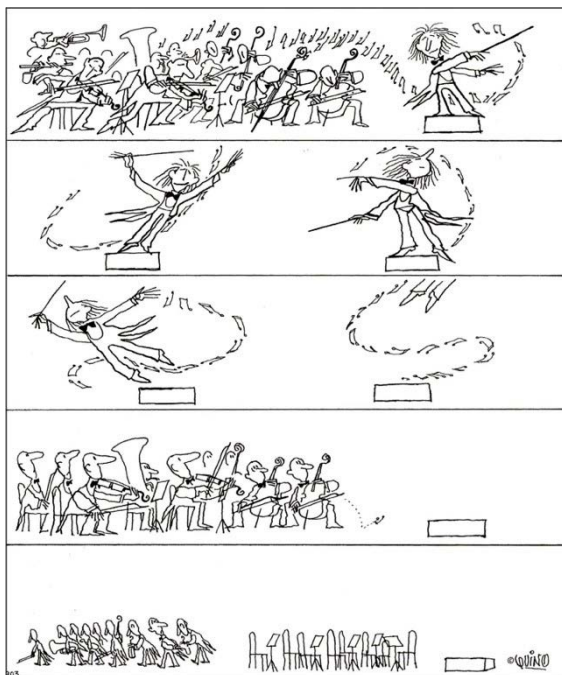
Pero la historia tuvo *su* música, como si el perfil tensivo de la acción narrada transcurriese entre los sucesivos *estados* átonos de comparación y el súbito *evento* tónico de lo incomparable. De ahí el sabroso efecto de la transformación pasional desde la novena viñeta en la que esos músicos señalan y se burlan del más pequeño, hacia la undécima viñeta en la que, cual sumisos personajes, tocan sus instrumentos con rostros atentos a las indicaciones de ese menudo demiurgo que ahora los gobierna. Los rostros, a lo largo de toda la historieta, son un lugar privilegiado como puntos de itinerario del perfil rítmico que da al relato una especie de “respiración”. Si vamos a la “caja de herramientas” de

10 O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 330.

nuestro arte descriptivo e interpretativo, tenemos, por un lado, la distensión D, de los estados fluyentes y calmados ; y, por otro lado, la tensión T propia de las confrontaciones que exigen una resolución. De acuerdo con la sintagmática de las viñetas encuadre, encontramos un perfil alternado de situaciones :

D→T→D→T→D→T→D→T→D→T→D

1.2. El éxtasis : más es más y más



Las categorías del tempo, en especial, encuentran su parangón en la música. En Mundo Mezquino, aparece una historieta muda en la que solo “suena” música (sabemos que es música, pero no qué música es)¹¹. Un entusiasta director de orquesta, al parecer, poseído por un dios o demonio musical, eufórico, dirige una obra sinfónica : el vector de aumento de intensidad cruza el umbral de lo /fuerte/ e invade el de lo /supremo/. Extensivamente queda marcado un vector de selección, de lo /raro/ a lo /exclusivo/ ; y en términos juntivos, un vector de concesión conduce de lo /inesperado/ de la viñeta 4, a lo /sorprendente/ en las viñetas 5 y 6. La música, foria representada por la corriente sinuosa de notas en el aire, secuestra al director ; lo capta, lo rapta, lo eleva, deroga la ley de la gravedad, lo aligera y aliviana al extremo del vuelo extático, de la desaparición a los ojos de sus músicos, del espectador y de los espectadores asistentes (no dibujados figurativamente, pero enunciados por la narración). Estamos ante la imagen del éxtasis, de la dimensión que abre aún más lo abierto de la existencia. El director trasciende la exposición a lo público que define su /hacer/. Deja de ser “director” y se convierte en la música misma. Es lo que es porque va más allá

¹¹ O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 334.

de lo que es. *Ex-siste*. Realiza una *concesión* : un *porque sin porqué*. Aunque físico, metafísico. Aunque milagroso, cómico¹².

De la historieta anterior a esta, recogemos la continuidad de dos figuras, el podio y la batuta. La primera, símbolo de la jerarquía del director sobre los dirigidos ; la segunda, símbolo de ese personaje tensivo por antonomasia que es el director de orquesta. Si en el video de una sinfonía hacemos la prueba de la conmutación poniendo el volumen en 0, podremos notarlo ; con independencia de la obra que está dirigiendo. Sus movimientos y gestos, en realidad, no representan la música que está dirigiendo pues no podemos identificarla ; indican, más bien, la forma en la que esa música ignota ha tomado posesión de su cuerpo convirtiéndolo en un demonio tensivo que traza modulaciones y puntúa acentos, mirando diversos sectores de la orquesta y ordenando aumentos y disminuciones. En suma, sus gestos transparentarán los constituyentes y exponentes de esa corriente musical representada por el dibujante a través de las sinuosas líneas de notas en el aire. Si volvemos a poner el volumen, la música aparece en toda su realidad como esa foria que secuestra al director, lo capta y rapta. El director recibe las “órdenes” de una partitura ahí presente (física o mentalmente). Sabemos que la instancia del compositor puede o no ser totalmente respetada por el director, quien ejerce la potestad y facultad de intérprete. Asimismo, los músicos, deben interpretar a ese demonio tensivo que, modalizando la ejecución a su cargo, siente la música y se mueve frente a ellos. Deben traducir sus movimientos, trasvasarlos a la versión sonora que el demiurgo quiere de esa composición. En resumen, el director es un intérprete en primer grado, hermeneuta respecto al compositor, y los músicos intérpretes en segundo grado, ejecutantes con respecto al director. Los instrumentos de estos últimos suenan, en la perspectiva del espectador son audiovisuales ; la batuta, no suena, en la perspectiva del espectador es solo visual ; pero manda, ordena, vigila (y hasta castiga). En la viñeta final todo queda en silencio. Origen y destino de la música. La última nota cae del *cello* al *suelo* y quien fue el director... sube al *cielo*. El perfil rítmico tensivo, incorporando a la representación convenida el signo (+) como operador de aumento de intensidad, sería el siguiente, haciendo equivaler cada letra a una viñeta :

T→T+→T++→T+++→T++++→D→D

Acabamos de ver el caso de un menudo director de orquesta que se hace respetar y el caso de otro director de orquesta que se pone a volar. La primera historieta, podemos decir, termina donde comienza la segunda. En aquella historieta, enumeramos las viñetas llevados por una serie de escenas de comparación entre cuerpos e instrumentos... hasta que *algo sucede* en la décima viñeta. En esta otra historieta, enumeramos las viñetas llevados por una serie de escenas de dirección de una obra musical... hasta que *algo empieza a suceder* en la cuarta viñeta.

12 Para análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 34-336.

En el primer caso asistimos al cruce abrupto de un umbral ; en el segundo, a un cruce progresivo.

En un plano visual, el director de orquesta recorre un amplio espectro de movimientos situados entre los límites de golpear y acariciar el aire. Sus golpes no encuentran la resistencia de un obstáculo sólido. Cuando, en otras prácticas, eso sucede, la batuta se convierte en garrote, mazo o matamoscas ; el golpe pasa a la dimensión de lo grueso o grave y deja la de lo sutil o gracioso. Un ejemplo del golpe como evento sutil es el llamado “flechazo” o “amor a primera vista”. Nos lleva la historieta del contrabajista que, con trabajo, se casa¹³.

1.3. Flechazo



Aparece tocando en escena, subiendo y bajando escaleras, caminando por la calle, entrando a un taxi, siempre llevando ese grande y pesado instrumento en su gran funda. Las mujeres en las que se fija varias “veces” no lo atraen por completo pues son identificadas con los valores del contrabajo que con trabajo tiene que llevar, cual Sísifo, a todas partes ; hasta que... en plena calle, de “golpe”, queda flechado por la menuda y bajita “chica ideal” ; mujer que se acerca más al cello que al contrabajo. Se trata de un golpe sutil, pero golpe, al fin y al cabo. Encontrar una mujer “a su medida”, liviana, no pesada (con la doble connotación de ambos términos), es un evento que lo lleva al altar. La tensión de llevar el contrabajo con trabajo a todas partes está inmersa en la rutinaria modorra del día a día. Sin duda, la isotopía afectiva está compuesta por los encuentros con sucesivas mujeres “acontrabajadas”, pesadas, trabajosas. Esos encuentros dan la pauta de un ritmo tensivo interior al relato. Ahora, junto a las suaves modulaciones de la rutina compuesta por el trabajo y sus pausas, aparecen las confron-

13 O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 331.

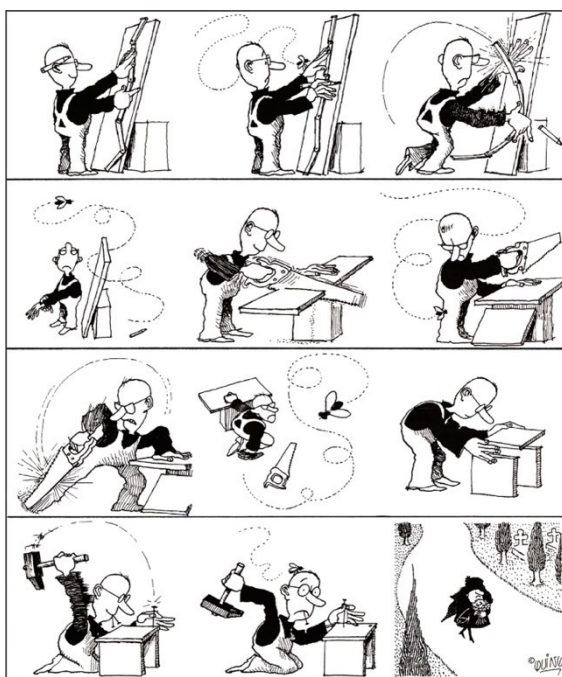
taciones afectivas fallidas, no hay sorpresa, hasta que... acontece el golpe (G) :
 tierno evento pasional del deslumbramiento :

D → D → T → D → T → D → T → D → T → D → G → D

La última presenta a los esposos frente al fotógrafo, en el atrio del templo. Todo se ha consumado.

2. De las notas a los bichos

El vuelo del moscardón, conocido también como *El vuelo del abejorro*, interludio orquestal de la ópera *El cuento del zar Saltán*, compuesto por Nikolái Rimski-Kórsavov, o el tema del *Avispón verde* (Billy May), son paradigmáticos respecto al encuentro de los dos mundos que nos ocupan. Los instrumentos, sobre todo de cuerda, se mimetizan con el sonido producido por el vuelo del insecto, llámesele tábano, moscardón, avispa o avispón. El vuelo así escuchado está objetivado, no molesta, no es intrusivo. Pero en la historieta de la viuda de un carpintero, el bicho se mete al territorio de alguien concentrado en su trabajo.



En efecto, un carpintero tiene programada su tarea y la está cumpliendo, hasta que un moscón invade su espacio y empieza a distraerlo y molestarlo¹⁴. En la última viñeta, la duodécima, el relato está cumplido, realizado. Entre esa viñeta y la undécima, hay una elipsis, el golpe mortal queda implícito, no manifestado en un plano figurativo pero supuesto en uno narrativo. Como en el juego del

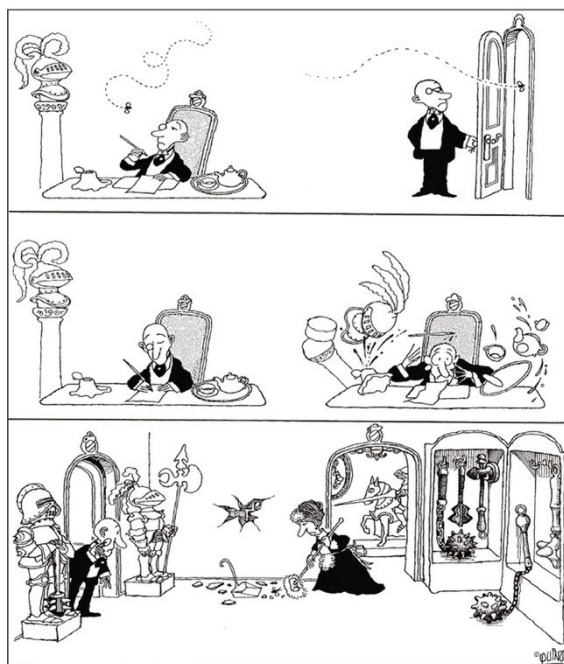
¹⁴ Para un análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 429-431. Vemos ahí que esta historieta repite una fábula de la tradición china titulada “Un bobo”. En ese caso, en circunstancias similares, un hijo mata a su padre.

porfiado (o del diablo con resorte) todo lo anterior a la escena final se enmarca en el conflicto de dos obstinaciones : (i) la mecánica, figura del “resorte”, está del lado del carpintero reactivo, quien debe espantar o matar a toda costa a ese intruso insignificante que no lo deja trabajar ; (ii) la natural, figura vital del “rizoma”, del vuelo sin aparente sentido, “divertido”, está del lado del moscón. Pero esta es la historia del pobre carpintero, no la del moscón. Ese conflicto de dos obstinaciones se resuelve cuando el moscón se posa en la cabeza del carpintero justo en el momento en que este trabaja con un martillo grande... lo siguiente es la viuda o una pariente yendo a visitar la tumba del carpintero que se mató por matar al moscón. No sabemos *si* lo mató, pero *sí* que se mató. Hemos catalizado la elipsis, la hemos “rellenado” figuralmente con un imaginario golpe, no visto pero narrado, de tal modo que se realiza el modelo *ensayo-error, ensayo-error, ensayo-muerte*. De nuevo, desprendemos una escansión rítmica, “respiratoria”, del relato. De esa pauta derivamos un perfil tensivo :

D → T → G + → D → D → T → G + + → D → D → D → T → (G) + + + → D

El primer golpe fallido es con la regla en la mano ; el segundo, con el serrucho en el muslo ; el tercero con el martillo en la cabeza. De ahí que la intensidad del golpe va aumentando de acuerdo con puntos del cuerpo cada vez más sensibles y delicados. El golpe más intenso va entre paréntesis pues está elidido.

En el paso de la dimensión sutil, graciosa, a la dimensión grosera, grávida ; la batuta, por ejemplo, ha devenido martillo ; y, en otro relato, cachiporra¹⁵.



¹⁵ O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, p. 432.

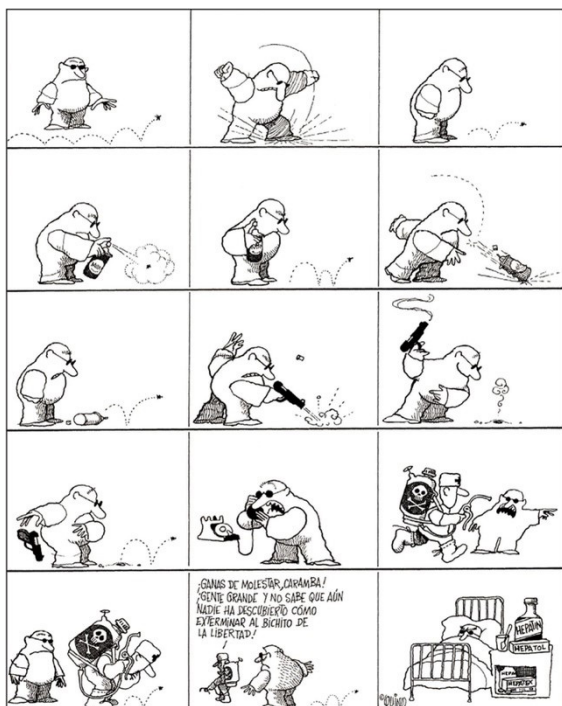
En efecto, el administrador de un aparente museo es molestado por un moscardón y decide abrir la puerta de su escritorio para dejarlo salir, con éxito ; vuelve a su escritorio a trabajar, hasta que... súbitamente todo tiembla y cae a su alrededor. Sale a ver qué ha pasado y encuentra a la trabajadora de limpieza que ha dejado un forado en la pared y está barriendo con un escobillón y recogedor el inerte cuerpo del insecto así eliminado ; por generación de coherencia narrativa a partir de las figuras puestas en escena, el enunciario sabe que esa operación de exterminio del malhadado insecto ha sido realizada con una cachiporra (o tirabuzón) de hierro por esa servidora, quien adoptó una estrategia guerrera frente a la estrategia contractual que había adoptado el dueño de casa. El *contrato* y el *conflicto*, ambos asimétricos y exitosos, dispuestos en sintagma, aquel primero y este después, dan la pauta rítmica de la historieta. El contrato por el que el superior deja ir al insecto de su ambiente, es también, en reversa, la acción que hace ingresar al insecto al ambiente donde está la servidora. El trato “amable” del jefe para con el impertinente moscardón, crea las condiciones para que la servidora, subordinada, con medios desproporcionados que convocan al chiste, mate al bicho. Vibra un perfil rítmico tensivo :

T→D→D→G++→D+

El relato comienza con una tensión, las figuras del escritorio corresponden a un sujeto del intelecto, quien inscribe su discurso en documentos, cual agente operador de un orden político administrativo. Luego de la tensión inicial generada por la interrupción del bicho, advienen dos escenas distensas : una en la que el afectado lo deja salir y otra en la que aparece sentado tranquilo trabajando. A continuación, no se ve el “golpe”, pero sí se ven sus intensos efectos próximos. Por otro lado, la última viñeta es más larga y durativa, es el descanso luego de un potente remezón. Sus figuras hacen memoria de esos combates sin cuartel en el mundo de la caballería, torneos en los que los adversarios luchaban a muerte. Queda abierta una profundidad temporal. Lo ridículo emerge de tres contrastes desproporcionados entre (i) el destino histórico del arma y su “proyección” actual ; de servir para el solemne enfrentamiento de caballeros o para darle prestancia a la reputada institución de la guerra, a servir simple y llanamente para matar moscardones ; (ii) el tamaño del bicho y el del instrumento utilizado para darle fin ; y (iii) la fortaleza corporal que exige el manejo de esa enorme arma de guerra (interfaz de un cuerpo de gladiador) y el cuerpo de la sirvienta, casi una anciana, operadora “manual” del lugar, que no se relaciona con “textos”, sino con “cosas en bruto” ; (iv) la *delicadeza masculina* y la *brutalidad femenina* ; con su respectivo quiasmo : *el que decide no ejecuta y la que ejecuta no decide*. (Tomando ejecución en sus sentidos de “realizar” y de “ajusticiar”).

Por último, hay historietas potentemente alegóricas como la de otro conflicto entre dos obstinaciones : la de la libertad, representada figurativamente por un insecto saltarín (v. gr. una pulga) ; y la del totalitarismo, representado por un energúmeno prepotente, rechoncho, obeso¹⁶.

16 Para un análisis completo, cf. O. Quezada Macchiavello, *op. cit.*, pp. 436-438.



Las líneas cinéticas de los saltos de la pulga, de su itinerario deíctico, hacen “durar” las escenas de las viñetas 1, 3, 5, 7, 10, 13 y 14. Representan una resistencia, una persistencia, una subsistencia, una consistencia, una insistencia. En fin, un duro deseo de durar, una terquedad, una tozudez ; las de la libertad. El salto incesante simboliza la expresión figurativa de esa fuerza liviana y sutil que se enfrenta a sucesivos golpes fallidos, brutales, groseros, del gigante, también persistentes e insistentes : un pisotón, un spray con veneno, un arrojadizo envasado del spray, un balazo (viñetas 2, 4, 6, 8). Símbolos todos de una dinámica de opresión. A partir de esa escansión rítmica de las viñetas pares, podemos segmentar y demarcar secuencias :

D→G→D / T→D→G→D / G→D→T / T→T→T→D→D

En la cuarta secuencia (T→T→T→D→D), tras cuatro operaciones fallidas, el opresor, por teléfono, denuncia al insecto, como si de una plaga se tratase, y estipula un contrato de manipulación con un fumigador, quien llega a la escena de lucha, observa al pequeño insecto y llama la atención al opresor : “¡Ganas de molestar, caramba! ¡Gente grande y no sabe que aun nadie ha descubierto cómo exterminar al bichito de la libertad”. No se realiza la acción implicada en el contrato. Más bien, ese enunciado verbal, exclamativo, acentúa la sanción, convierte al fumigador en juez y suma la amonestación a la frustración y descontento del torpe opresor que termina en cama, con el hígado hinchado por su rabia e impotencia para exterminar al bichito de la libertad, que se va saltando por el horizonte perseverando en su ser. Los “golpes” de las tres primeras secuencias representan las “veces” que el opresor ha intentado realizar su programa. En la última secuencia persiste la tensión de eliminar al simpático bichito pero no se concreta en golpe alguno, más bien se distiende y relaja con la derrota

moral y política del obeso “fascista”. Esa tensión entre la lentitud que cifra la segmentación dada por los sucesivos saltos del insecto y la rapidez que cifra la demarcación dada por los golpes, pone al bichito de la libertad en la pertinencia “suave” de los umbrales y al monstruo represor en la pertinencia “violenta” de los límites. Por perspectiva narrativa, desde la última viñeta, sabemos que esta es la historia deceptiva del represor.

La instancia de la enunciación es como la clave musical propia de tal microuniverso, de tal cultura ; tiene a su cargo el reparto entre el principio de participación y el principio de exclusión.¹⁷

En este caso, esa instancia delata, aísla, excluye, el programa de opresión ; y participa de la danza continua e invencible de la libertad.

3. Colofón

El espectador-lector de cualquier fenómeno expresivo siente un movimiento, mueve un sentimiento. En cuanto carne, el lector es el lugar de un entrelazamiento, de un entrecruzamiento, de un abrazo entre sentir y mover, explicados en la hipótesis tensiva como tonicidad y tempo ; a saber, sentir más o menos tónico, mover más o menos veloz. La dimensión de la intensidad afectiva se presenta como carne, es decir, como núcleo (o quiasmo) sensoriomotor de la experiencia semiótica en el cuerpo enunciatario. La dimensión de la extensión se presenta a través de cuerpos figurados que devienen en un plano.

Hemos visto que el ritmo, metro o medida de breves historietas gráficas, integra un perfil tensivo, una forma en la que encarna la imagen sentida de un movimiento (flujo) o la imagen en movimiento de un sentimiento. En la historieta gráfica el lector no está, como en el cine y la televisión, ante una imagen en movimiento que lo mueve y hasta lo excede ; en la imagen fija, puesta en sintagma por códigos de disposición y diagramación, el movimiento es, en realidad, un simulacro de movimiento que demanda un lector activo, dispuesto a cubrir con su trabajo imaginario, con los ritmos de su cuerpo lector, ese déficit constitutivo de movimiento “real” que caracteriza a esta forma de expresión.

Bibliografía

- Greimas, Algirdas J. y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, Tomo I, 1982, Tomo II, 1991.
- Quezada Macchiavello, Óscar, *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*, Lima, Universidad de Lima, 2017.
- Zilberberg, Claude, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2000.
- *Semiótica tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2006.
- *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2018.

¹⁷ C. Zilberberg, *op. cit.*, 2018, p. 97.

Résumé : L'objectif de ce travail herméneutico-sémiotique est de construire un modèle analytique et interprétatif des bandes dessinées fondé sur le concept de rythme tel que proposé par Cl. Zilberberg. Le corpus est constitué à partir de l'œuvre graphique de Quino (Joaquín Salvador Lavado) ; les interprétations sémio-philosophiques prolongent celles proposées par l'auteur dans *Mundo Mezquino*. L'hypothèse est que les répétitions ritualisées, d'un côté, et de l'autre la brusque irruption d'événements constituent des terrains privilégiés pour l'apparition de contacts et de relations dynamiques entre des éléments les uns inertes, les autres vivants. D'où l'émergence de modulations jouant entre tensions et détentes, mais aussi de coups (ou battements) à comprendre comme des accentuations conduisant à une expérience de la lecture où la détente libère tandis que la tension compactifie et contracte, et que le coup interrompt.

Resumo : O propósito deste trabalho hermenêutico-semiótico é a formulação de um modelo de análise e interpretação das histórias em quadrinhos baseado no conceito de ritmo de C. Zilberberg. Nosso *corpus* está desenhado a partir do trabalho gráfico de Quino (Joaquim Salvador Lavado) e as interpretações semiofilosóficas do autor em *Mundo Mezquino*. A hipótese de trabalho que formulamos é que as repetições ritualizadas e os eventos bruscos são campos privilegiados para a aparição de contatos e relações dinâmicas entre termos inertes e vivos. Por isso aparecem modulações, por um lado, entre distensões (D) e tensões (T), e por outro lado, aparecem golpes (G), entendidos como acentuações, que levam a uma experiência de leitura na qual, enquanto a distensão solta, relaxa, a tensão compacta, contrai, e o golpe irrompe, corta.

Resumen : El propósito de este trabajo hermenéutico-semiótico es la formulación de un modelo de análisis e interpretación de las historietas basado en el concepto de ritmo de Claude Zilberberg. Nuestro corpus está diseñado a partir del trabajo gráfico de Quino (Joaquín Salvador Lavado) y las interpretaciones semio-filosóficas de Óscar Quezada Macchiavello en *Mundo Mezquino*. La hipótesis de trabajo que formulamos es que las repeticiones ritualizadas y los eventos bruscos son campos privilegiados para la emergencia y aparición de contactos y relaciones dinámicas entre términos inertes y vivientes. Por eso aparecen modulaciones, por un lado, entre distensiones (D) y tensiones (T), y por el otro aparecen golpes (G), entendidos como *acentuaciones*, que conllevan a una experiencia de lectura en la que la distensión suelta, relaja, la tensión compacta, contrae, y el golpe irrumpe, corta.

Palabras claves : acentuación, modulación, ritmo, tensividad, tonicidad.

Autores citados : Joseph Courtés, Algirdas J. Greimas, Claude Zilberberg.

Plan :

Introducción

1. Músicos

1. Menos es más : el poder de la batuta
2. El éxtasis : más es más y más
3. Flechazo

2. De las notas a los bichos

3. Colofón

Recebido em 09/04/2022.

Aceito em 30/04/2022.

Os ritmos da passagem de páginas

Marc Barreto Bogo

PUC-SP, Centro de Pesquisas Sociossemióticas

Introdução

Há certos livros que lemos muito rapidamente, “fiscados” por seus personagens e pelos desenlaces de sua trama. Por outro lado, há obras que exigem um tempo de apreciação mais dilatado, geralmente apresentando longas descrições ou reflexões que são lidas lenta e zelosamente. Em certas publicações, a própria diagramação do impresso organiza blocos de texto pequenos ou breves fragmentos escritos, com poucos caracteres por página, que fazem com que avancemos rapidamente, enquanto outras edições preenchem totalmente o espaço visível, de modo que dispendemos muito mais tempo ao ler cada folha. A experiência de leitura, quando concluimos o livro, é bastante diferente nessas duas situações : nos primeiros casos sentimos que “devoramos” a obra, passando suas páginas rapidamente ao longo da leitura, ao contrário das publicações em que o processo parece ter sido mais demorado, às vezes mais denso ou até “arrastado”. Efeitos de sentido diferentes podem advir dessas duas formas de leitura.

Virar a página rápido ou devagar é evidentemente uma questão de ritmo. E, sendo o ritmo uma das condicionantes estésicas para a emergência do sentido¹, trata-se de uma preocupação semiótica. Partindo de uma abordagem semiótica discursiva e plástica, nosso objetivo é delinear alguns dos tipos de ritmos possíveis associados à leitura do livro literário e, assim, contribuir a elucidar os modos como o dispositivo rítmico de certas manifestações (nesse caso, do âmbito da literatura) pode contribuir para a construção de seus sentidos.

¹ Acerca dessa questão, ver, em especial, o capítulo “Modes de présence du visible”, em E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.

Sendo o ato de virar a página o resultado de um gesto que exige contato direto e tátil entre o leitor e a publicação, insistiremos no caráter plástico e estésico da passagem de páginas. Outros trabalhos no âmbito da Semiótica já trataram do espaço gráfico da página², do ato de virar a página vinculado à materialidade do objeto de leitura³ e também do design do livro, ou seja, do dispositivo material e plástico pressuposto pela leitura⁴. Mas o estudo específico da componente rítmica vinculada ao ato de passar as páginas parece, ainda, uma questão em aberto, a ser estudada. Para sustentar nossa reflexão, iremos nos apoiar na experiência de leitura de diversas obras da literatura mundial, muitas das quais foram por nós analisadas em pesquisas precedentes⁵.

1. A virada de páginas : questão de ritmo

Para haver ritmo, como bem se sabe, é preciso haver a repetição de um dado fenômeno. Na prática da leitura de livros, a principal ação repetida ao longo da leitura, caracterizando um ritmo, é aquela do gesto de virada ou passada de páginas. Essa ação é realizada diversas vezes pelo leitor, necessariamente, para que ele possa realizar a leitura de um códice. Quando dizemos que “devoramos” um livro, queremos dizer que o lemos muito rapidamente, o que implica não apenas uma rapidez cognitiva de leitura do sistema verbal, mas também uma rapidez gestual, do ato mesmo de passagem das páginas.

A existência da página e, conseqüentemente, a possibilidade de que ela seja virada decorrem do processo tecnológico de produção do objeto que chamamos “livro”. Em sua fabricação, o livro é constituído por grandes folhas de papel que são impressas em seus dois lados, dobradas repetidas vezes formando “cader-nos” (chamados, no passado, de *in folio*, *in quarto*, *in octavo* e assim por diante, a depender do número de dobras), os quais são então unidos pela sua lombada com costuras e cola, formando um volume único. Esse é o próprio formato do “códice”, prevalecente em nossa sociedade contemporânea, e que permite ao leitor a ação de virar a página. Certamente, o gesto a ser realizado é familiar a todos os leitores : inicialmente, com a ponta do indicador, arrastamos levemente a página da direita (ou da esquerda, como ocorre em outros sistemas de escrita), na área próxima à sua margem externa, fazendo com que ela se desloque e se libere da página seguinte (algumas pessoas, para obterem uma aderência maior à textura do papel, desenvolvem o hábito de lambar rapidamente a ponta do dedo antes de tocar a superfície). Em seguida, realizamos um gesto de pinça com a mão, pressionando o polegar contra o indicador de modo a manter a espessura

2 Uma abordagem atualizada do conceito de “espaço gráfico” é apresentada em R. De Angelis, “Textes et textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique”, *Signata*, 9, 2018.

3 M. Molnàr, *Tourner la page : autour de la matérialité de l'objet de lecture. Observations sémiotiques, perspectives pédagogiques*, Tese, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2014.

4 M. B. Bogo, “O design sensível do livro”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

5 M. B. Bogo, *A Coleção Particular da Cosac Naify : explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC São Paulo, 2014 ; *id.*, *Intersemioticidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC São Paulo, 2020.

da folha bem segura entre os dedos e, a seguir, carregamos a extremidade da página até o lado oposto do códice, arrastando-a ao longo de toda a extensão do volume. Por fim, deixamos a folha cair em sua nova posição, de maneira a assegurar a visibilidade do espaço impresso de uma nova página-dupla.

O ritmo da passagem de páginas, considerado assim em sua materialidade e em suas qualidades sensíveis, leva-nos a uma reflexão acerca da estesia na experiência de leitura. A estesia pode ser entendida como “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro”⁶. Para sentir a densidade das páginas sendo viradas, ritmadamente, é necessário ter um corpo que sente, ou seja, dotado de competência estética. A relação entre ritmo e sensibilidade corpórea é explicitada no próprio verbete “Ritmo” do segundo *Dicionário de Semiótica*: “devemos, assim, reconhecer nos movimentos regulares do corpo (sístole / diástole do coração, inspiração / expiração, tensão / relaxamento das cordas vocais) um papel de extrema importância na construção da percepção rítmica”⁷. O ritmo, como se nota, já está presente no próprio corpo humano.

Ao abordar a estesia, Landowski privilegia o papel do ritmo na apreensão de qualidades sensíveis que fazem sentido. O autor entende que a consistência estética de um sujeito ou objeto é composta tanto pela sua “organização plástica” quanto pelo seu “andamento rítmico”⁸. Analisando a problemática das imagens em “Modos de presença do visível”, e relacionando a visibilidade à musicalidade, Landowski aponta que “(...) são as *configurações plásticas* e as *pulsões rítmicas* que condicionam esteticamente a emergência do sentido”⁹. Mais adiante, nesse mesmo texto, ele segue afirmando que “(...) o que toca então o observador, o que o contamina, é a percepção do princípio dinâmico do que se dá a ver e a sentir”¹⁰. Enfatizando a dinamicidade das coisas que apreendemos graças a nossa sensibilidade, Landowski diz que elas apresentam “uma maneira específica de ser no mundo que se traduz dinamicamente” :

Fluidez da água, hieratismo da montanha, resistência da pedra, aderência da matéria viscosa que ameaça nos absorver : tantos programas de interação potenciais que, se fazendo sentir no contato ou se fazendo pressentir ao vê-las, fazem que, mesmo imóveis, as coisas estejam já, esteticamente falando, *em movimento* face a nós.¹¹

6 A.C. de Oliveira, “Estesia e experiência do sentido”, *CASA*, 8, 2, 2010, p. 2.

7 M. Jacquemet, “Rythme”, in A.J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, vol. 2, 1986, pp. 190-191 (trad. nossa).

8 Veja-se os itens “Ajustamento” e “Estesia” em E. Landowski, “Sociossemiótica : uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, São Paulo, 27, 2014, p. 17 e 18.

9 *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 186 (trad. nossa).

10 *Op. cit.*, p. 192.

11 *Op. cit.*, pp. 192-193.

Ou seja, em nosso contato sensível com o mundo que nos rodeia, a dinamicidade das coisas modula a maneira como as apreendemos, o que insere a questão do ritmo no cerne da problemática da estesia. Em especial quando tratamos de fenômenos estéticos — incluindo aí a leitura de obras literárias — esse princípio dinâmico (e rítmico) vem à tona. Se cada coisa do mundo possui uma dinamicidade própria, os livros também a possuem, e o ato de virar a página é a primeira ação gestual concreta que nos permite apreender essa dinamicidade. Há, na verdade, duas dinamicidades em jogo : a do sujeito leitor, que é dotado de uma competência estésica e de uma pulsação rítmica própria, e aquela imanente do objeto de leitura com que se entra em relação. Ao longo dessa interação, o leitor passa as páginas do livro com maior ou menor rapidez, e é justamente essa relação que pretendemos abordar.

Uma pista complementar que pode nos ajudar a abordar semioticamente a questão do ritmo vem de nossa vivência corriqueira : usualmente, em nosso dia-a-dia, ao experimentar os elementos do mundo que estão em movimento — os meios de transporte, os deslocamentos das pessoas e animais, a própria sensação do tempo que passa —, costumamos falar do ritmo em termos de “rápido” e “devagar” (ou “veloz” e “lento”). É claro que essas apreciações operam sempre comparativamente : algo é rápido em relação ao que é mais devagar que ele, e é lento em relação àquilo que é mais veloz. Devido à prevalência das noções de rapidez e de lentidão em nossas experiências cotidianas é que decidimos adotar essa primeira oposição, ritmo rápido *versus* devagar, como nosso ponto de partida para refletir acerca dos ritmos na passagem de páginas.

Quando falamos em “devorar” ou em “degustar” um livro, valendo-nos da deglutição como metáfora, já estamos empregando a categoria rapidez *versus* lentidão para nos referirmos à experiência de leitura. Outra metáfora bastante recorrente que usamos para aludir à experiência de ler é a da “leitura como viagem”. Nesse caso, a “viagem” também comporta um semantismo de velocidade : enquanto o viajante supera veloz ou lentamente os quilômetros necessários para chegar a seu destino, o leitor ultrapassa, uma a uma, as páginas do códice. No primeiro caso, a medida quantitativa referencial do avanço do percurso é o quilômetro, enquanto no segundo caso, é a página. Mas cada quilômetro, assim como cada página, é apreciado qualitativamente de maneira diferente, já que a *paisagem* (espacial ou literária) muda a cada instante, impactando sensivelmente a experiência do viajante-leitor : quando a paisagem não lhe apresenta interesse, ele acelera, e quando, ao contrário, sua curiosidade é despertada, ele desacelera ou até mesmo se detém um momento para contemplá-la. Isso sem contar, evidentemente, a própria predisposição do leitor-viajante, que pode, por motivos diversos, ter mais ou menos pressa de alcançar seu destino final. É assim que o tempo efetivo de viagem (ou de leitura) de cada unidade métrica — página ou quilômetro — varia constantemente, às vezes se estendendo, às vezes se contraindo.

Tentaremos aclarar, na sequência, os modos como essas diferentes velocidades podem ser sugeridas aos leitores segundo duas estratégias distintas e,

possivelmente, complementares : seja a partir da construção verbal da obra, seja como resultante das escolhas do projeto gráfico, isto é, a partir da concretização plástica da publicação.

2. O ritmo a partir da construção verbal

A rapidez ou lentidão no avanço da leitura pode se dar a partir da construção da semiótica verbal da obra, ou mais especificamente a partir do plano do conteúdo verbal. É certo que cada leitor possui um ritmo próprio, havendo inclusive sujeitos que se dedicam a desenvolver técnicas de leitura, como o *scanning* ou a “leitura dinâmica”, para ler supostamente “melhor” e mais rápido. Mas, à parte as dinâmicas individuais de leitura de cada um, é simples observar que há determinadas elaborações da própria semiótica verbal literária que costumam resultar em viradas de páginas mais ou menos velozes : na medida em que a escrita é mais ou menos hermética (“difícil”), que apresenta maior ou menor sentido de urgência, que a trama se desenvolve mais ou menos rapidamente, que há mais descrições reflexivas (enunciados de estado) ou relatos de ações (enunciados de fazer) e assim por diante. Essa articulação da trama verbal talvez seja o critério que costumamos relacionar mais diretamente à ideia de ritmo de leitura.

Visto que estamos investigando o ato de virar a página, interessa-nos, no discurso verbal das obras, menos os ritmos dos sons das palavras (que caberiam em um estudo da prosódia, essencial em uma análise poética, por exemplo), ou ainda o ritmo das repetições semânticas do plano do conteúdo (o que foi tratado por François Rastier ao estudar as isotopias¹²), e mais os tipos de construções discursivas que nos levam a passar de página. Ou seja, não tanto o ritmo *na* construção verbal (ritmo linguístico), mas o ritmo *a partir da* construção verbal (ritmo gestual). Vejamos alguns exemplos de construções discursivas verbais que nos levam, a partir delas, a querer avançar com mais ou menos urgência.

Um gênero literário tradicionalmente marcado pelo ritmo de leitura acelerado é o do folhetim. Pensamos aqui, por exemplo, nas intrigas e duelos protagonizados por d'Artagnan e seus companheiros em *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, nos encontros e desencontros do samurai Miyamoto Musashi na obra homônima (*Musashi*), de Eiji Yoshikawa, ou nas desventuras do índio Peri em *O Guarani*, de José de Alencar. O folhetim, dos quais os títulos acima constituem alguns exemplos, foi um gênero literário em que a publicação se dava em etapas, inicialmente sob a forma de capítulos curtos, publicados individualmente em periódicos, que eram posteriormente reunidos em edições completas, os romances-folhetim. Devido à forma de publicação, essas obras costumavam sempre concluir seus capítulos com um elemento de suspense, com uma expectativa do porvir : o encontro face a face com um oponente, o recebimento de uma carta misteriosa, o aparecimento de um novo interesse amoroso e assim por

12 Rastier relaciona as isotopias de um texto — ou seja, as recorrências de traços semânticos — a um ritmo semântico. Ver, a esse respeito, o item “III. Des formes à la textualité” (pp. 106-111) em F. Rastier, “Formes sémantiques et textualité”, *Langages*, 163, 2006, pp. 99-114.

diante. Essas estratégias, empregadas nos folhetins, são hoje bem conhecidas. O objetivo era que o leitor, movido por sua curiosidade, retornasse ao periódico na semana seguinte para acompanhar o desdobramento da trama. Quando os capítulos são reunidos em um volume único, essa espécie de corte abrupto que se dá no meio dos programas narrativos — a ruptura ocorre sempre no limiar da performance — nos leva a querer virar logo a página, continuar a leitura, na expectativa de que finalmente se resolva o combate, o mistério, o romance. Em termos semióticos, percebe-se claramente um dispositivo manipulatório em jogo : trata-se de um *fazer querer saber*, que desperta a forma cognitiva da intencionalidade no leitor — a sua curiosidade — para fazê-lo executar um programa dado, a saber, o prosseguimento da leitura. Uma modalização cognitiva motiva, assim, o fazer pragmático de um gesto específico (ou, na publicação original do folhetim, o retorno na semana seguinte). Dessa estratégia que instiga a saber o que vai acontecer, ou ainda a desvendar a chave de algum mistério — uma forma, por assim dizer, de “apetite textual” —, resulta o ritmo acelerado da leitura e, portanto, de passagem de páginas.

Outro gênero literário caracterizado pela rapidez é o dos “romances de aeroporto”, obras de leitura simples que, preferencialmente, entretêm os seus leitores. Entre essas publicações, destacam-se os *thrillers* de mistério investigativo que, frequentemente, se tornam *best-sellers* — obras como *O Código Da Vinci e Anjos e Demônios*, de Dan Brown, ou a coleção “Millenium”, de Stieg Larsson. A própria nomeação “romance de aeroporto” já denota uma situação em que se depende pouca atenção, visto que há um período limitado de tempo para a leitura, apenas o intervalo de duração da viagem ou da espera pelo voo. Essas obras costumam ser organizadas em capítulos curtos, mais narrativos que descritivos (parece haver mais enunciados de fazer do que enunciados de estado) e, assim como os folhetins, concluem cada passagem sempre em suspense — uma nova pista investigativa, um novo embate com um adjuvante —, com a expectativa de resolução de um programa narrativo em aberto, o que leva o leitor a querer prosseguir prontamente sua leitura. O suspense da trama verbal resulta em agilidade tátil no contato físico com o livro : virar a página implica realizar nossas próprias descobertas como leitores, acompanhando o passo investigativo dos personagens do relato. Entretanto, fica claro que para um leitor que não se deixa manipular por esse tipo de estratégia discursiva, a virada de páginas na verdade não parecerá “acelerada”, mas sim tortuosa. Por mais estratégico que seja, o regime da manipulação apresenta sempre um risco de fracasso.

Se pensamos no polo oposto, o da vagarosidade, vemos que há obras marcadas justamente por um ritmo de leitura mais suave, que nos faz virar as páginas preguiçosamente. Um exemplo são os títulos chamados de “romanças” (a expressão, além de utilizada informalmente, é adotada por L. Perrone-Moisés¹³), obras marcadas por sua rica densidade e longa extensão, apresentando várias centenas de páginas. O leitor sabe do que se trata : *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann,

13 L. Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Os Irmãos Karamazov, de Dostoiévski, ou *Moby Dick*, de Herman Melville, são alguns exemplos do gênero. Além da longa extensão desses livros em número de páginas, o que já parece de algum modo acentuar o efeito de sentido de lentidão da leitura, esses autores e obras são conhecidos por adotarem prolixas descrições dos cenários e dos estados mentais dos personagens, bem como extensas reflexões e digressões de seus narradores. Não há urgência na passagem de páginas : cada fragmento merece contemplação, levanta questionamentos, propõe meditações, refreando ou suspendendo a leitura propriamente dita. As longas ponderações do narrador Ishmael em *Moby Dick*, por exemplo, podem produzir um efeito de sentido de devaneio ao longo da leitura, o que corresponde ao estado mental experimentado pelo personagem devido a sua vida em alto-mar. Ou ainda, as extensas descrições de cenários e situações podem ser relacionadas ao tempo que Hans Castorp dedica à autorreflexão enquanto permanece no sanatório d'A *Montanha Mágica*. Nesses casos, não há estratégia alguma visando a desenvolver no leitor um sentimento de urgência. Cada página é um universo a ser desbravado, em que nos detemos longamente, antes de virá-la.

Para retomarmos a metáfora da leitura como viagem : em certas obras-viagens, estabelece-se uma pressa em se chegar ao destino final, que supostamente comportará algum *saber* desejado pelo leitor, enquanto em outras obras-viagens, o interessante é apreciar a própria paisagem que se atravessa. Valoriza-se, desse modo, ora a aspectualidade terminativa, ora a durativa.

3. O ritmo a partir do projeto gráfico

O “projeto gráfico” pode ser entendido como o conjunto de escolhas relativas à concretização sensível de uma publicação : a opção por determinado formato, tipo de papel, processo de impressão, famílias tipográficas, margens, modo de encadernação etc. O projeto gráfico abarca, desse modo, tanto elementos da espacialidade ou tridimensionalidade do livro (sua semiótica espacial), quanto elementos da visualidade gráfica (sua semiótica visual), e pode assim assumir um papel determinante no ritmo de leitura. Ao dispor páginas mais ou menos extensas, com manchas de texto mais ou menos densas, a plasticidade de um livro também leva seu leitor a virar as páginas mais ou menos rapidamente.

Neste ponto, é necessário ressaltar que o que nos interessa é o impacto no ritmo de leitura que o projeto gráfico pode causar, mais do que a dinâmica distribucional de seus elementos constitutivos ao longo da página — o que seria interessante em uma análise, por exemplo, do ritmo visual de distribuição dos elementos cromáticos e eidéticos (cores e formas) ao longo da extensão de uma pintura, fotografia ou outra manifestação visual, mas que não é o foco deste trabalho. Ou seja, novamente, não estamos tratando do ritmo *na* construção plástica, mas sim do ritmo gestual que é levado a cabo *a partir da* construção plástica da obra.

A primeira correlação possível entre projeto gráfico e ritmo de leitura diz respeito à relação entre formato e passagem de páginas. Um formato de livro maior permite, *a priori*, um número mais elevado de caracteres por página e,

consequentemente, maior tempo de leitura a cada fólio, o que vai determinar um ritmo lento de passagem de páginas. Não por acaso, muitos dos chamados “romanças”, de que falávamos logo acima, optam em seus projetos gráficos por utilizar volumes em grandes formatos, concentrando muitos caracteres por página, o que enfatiza o ritmo demorado e contemplativo de leitura. Já os chamados “livros de bolso”, de pequeno formato, permitem a inclusão de menos caracteres por páginas, o que implica uma virada de páginas mais rápida. Não raro, livros que são reeditados em versões de bolso acabam apresentando um número maior de páginas nesse formato, justamente para compensar o formato diminuto. Assim, a impressão sensível resultante da leitura de livros de bolso é frequentemente a de que estamos avançando em alta velocidade, dado o ritmo acelerado de virada de páginas. Outra correlação possível, também bastante evidente, entre projeto gráfico e ritmo de progressão na leitura diz respeito ao corpo da tipografia (ou seja, seu tamanho) : quanto maior o corpo do texto, menos caracteres há por página e mais rápido é o avanço, e vice-versa.

O que é interessante, na verdade, é quando esses recursos são utilizados intencionalmente pelos responsáveis do projeto gráfico, com o propósito explícito de que a alta velocidade ou vagareza do gesto corresponda a determinada aceleração ou desaceleração da trama. Vejamos, nesse sentido, dois exemplos emblemáticos.

Uma publicação que explora a velocidade da passagem de páginas como potencialidade de produção de efeitos de sentido é o livro *Avenida Niévski*, de Nikolai Gógol, na versão traduzida ao português lançada pela editora Cosac Naify, com projeto gráfico de Elaine Ramos e Gabriela Castro¹⁴. O conto original de Gógol acompanha as trajetórias de dois jovens que passeiam pela Avenida Niévski, em São Petersburgo, e que se apaixonam por moças que veem ali caminhando. Boa parte da obra é dedicada à descrição do dia-a-dia dessa avenida, enfatizando sua modernidade (à época da escrita do conto, ou seja, em 1835) e seu ritmo acelerado de circulação de pessoas e de notícias. O projeto gráfico da referida edição apresenta margens e entrelinhas generosas (o livro exibe 18 linhas de texto por página, muito menos do que as 30 a 40 linhas usuais do mercado editorial), o que por si só já garantiria um ritmo acelerado de passagem de páginas. No entanto, além disso, logo que o volume é aberto, percebe-se que os blocos de texto são todos divididos ao meio, sendo a metade superior impressa na cor laranja e disposta na orientação tradicional de leitura, enquanto a metade inferior é impressa em roxo e rotacionada em 180° (portanto, apresentando orientação invertida, de “ponta-cabeça”). Na leitura, deve-se avançar lendo inicialmente apenas a metade superior dos blocos de texto, até chegar ao final do volume, de tal modo que o leitor então rotacione o livro, substituindo o alto pelo baixo, e que as demais metades (inferiores) dos blocos de texto possam ser lidas, perfazendo o caminho contrário de leitura. A rotação gestual do volume, nesse caso, serve como analogia para o ir e vir constante dos personagens através da avenida.

14 N. Gógol, *Avenida Niévski*, tradução Rubens Figueiredo, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

A pequena quantidade de caracteres por bloco de texto e o fato de que cada página é lida duas vezes (metade na “ida”, metade na “volta”) fazem com que o gesto de virar a página seja muito rápido, em ritmo acelerado : trata-se aí da concretização sensível, no ato mesmo da leitura, dos traços semânticos de dinamicidade e de alto fluxo de passantes da avenida, caracterizados no conto de Gógol.

Por outro lado, uma obra que explora um ritmo cada vez mais lento de passagem de páginas, progressivamente, é *Toujours la même histoire*, de Jean Segui e Élodie Boyer, livro editado pela francesa Éditions Non Standard¹⁵. Essa publicação foi desenvolvida como uma espécie de exercício de criação literária, que propõe narrar uma mesma história três vezes consecutivas, cada versão dedicada a um público leitor distinto : infantil, juvenil e adulto. Assim, a mesma narrativa, um caso banal de um habitante idoso da cidade francesa Le Havre que faz amizade com um pombo à medida que o animal passa a frequentar seu quintal, é narrada em três versões diferentes, conforme anuncia o texto da quarta capa :

uma história verdadeira, curta e ilustrada para as crianças ; uma versão mais elaborada para os jovens ; uma versão longa e atormentada para os adultos. Porque a leitura não é uma queda (o fim na verdade pouco importa), mas uma viagem. (Trad. nossa).

O projeto gráfico de Patrick Doan, acompanhado das ilustrações de Josephin Ritschel, vai seguindo as três variações da história : contada em versão para crianças, a narrativa é curta e possui muitas ilustrações coloridas ; na versão para jovens, a mesma narrativa ganha mais detalhes, é dividida em capítulos, e apresenta menos ilustrações ; a terceira versão, supostamente para um público adulto, apresenta uma narrativa mais densa e extensa, com poucas e sóbrias ilustrações em preto e branco. A cada versão, o corpo de texto e as margens vão ficando progressivamente menores, de modo que há cada vez mais caracteres escritos por folha, e conseqüentemente fica cada vez mais devagar a passagem de páginas, já que é necessário despender muito mais tempo de leitura para poder prosseguir. A própria escrita da história assume, em sua última versão, um discurso em tom mais denso e pessimista que as versões precedentes. Assim, sente-se na gestualidade mais lenta da passagem de páginas o peso e a densidade atribuídos pela obra ao envelhecimento — manifestado tanto na figura do protagonista idoso, quanto no enunciatário das três versões que, supostamente, também atravessa as idades da infância e da juventude, até alcançar a maturidade.

Cabe apontar, ainda, a existência de obras com a plasticidade tão inesperada e transgressora que não é mais possível falar em ritmo rápido ou lento : a passagem de páginas é feita em ritmo totalmente irregular, descompassado, com idas e vindas que colocam em xeque a própria noção de “página”. É o caso, por exemplo, de *Cent mille milliards de poèmes*, obra de Raymond Queneau datada de 1961, com design de Robert Massin. Essa publicação é composta de dez folhas, cada uma apresentando uma versão diferente de um poema de quatorze versos,

15 J. Segui e É. Boyer, *Toujours la même histoire*, ilustrações de J. Ritschel, Le Havre, Éditions Non Standard, 2017.

e cada uma dessas folhas é separada em quatorze tiras horizontais (correspondentes a cada verso) ; o leitor pode, assim, recombina as tiras, montando sua própria versão do poema. Ou seja, a virada de páginas, nesse caso, é convertida em uma sucessão de “viradas de tiras”, que são reordenadas para frente e para trás, ininterruptamente, formando composições diversas do poema. Outro título transgressor em termos de ritmo de passagem de folhas é *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, lançado no ano de 2010. Em seu processo criativo, o autor dessa obra escolheu um livro já existente (*The Street of Crocodiles*), de seu escritor favorito (Bruno Schulz), e foi recortando e retirando partes desse livro até restarem apenas algumas palavras que, ao permanecerem em seu lugar sem serem recortadas, construíram um novo texto. Todas as páginas de *Tree of Codes* possuem recortes diferentes, e o olhar do leitor passeia entre a superfície da página e a dimensão do volume, entre as áreas preenchidas do papel e as áreas vazadas dos cortes, de modo que o livro pode ser lido tanto linearmente, página a página, como por nuvens de palavras, visíveis através dos recortes. Ou seja, nesse caso, não é necessário realizar o gesto de virar a página para que se tenha acesso a partes do conteúdo das páginas sucessivas. Esses dois exemplos nos mostram rupturas inesperadas do ritmo de virada de páginas e nos lembram que, para que esse ritmo seja constituído, é necessário haver não apenas o gesto do leitor, mas a própria existência física do elemento “página”.

Conclusão

Nos livros aqui evocados, os efeitos de sentido derivam de uma espécie de acordo “rítmico”, por assim dizer, travado entre enunciador e enunciatário. O ritmo do gesto de virar as páginas é resultado da interação entre, de um lado, a configuração discursiva verbal e a consistência plástica do livro e, do outro lado, a competência cognitiva e estética do leitor, seu interesse, sua paciência, sua curiosidade etc., em uma palavra, o seu *desejo*, mais ou menos intenso, de prosseguir na leitura. Sendo a criação de uma obra literária um ato *comunicacional* — quer-se sempre dizer alguma coisa a alguém, por mais difusos que sejam esse algo ou esse alguém —, ela se inscreve, como vimos, na lógica do regime da manipulação, alicerçado na intencionalidade. Assim, ao observar uma obra, entendemos que as escolhas de linguagem, tanto aquelas relativas à escrita verbal, quanto aquelas relativas ao projeto gráfico, são fruto de um projeto enunciativo que engloba, conseqüentemente, as indicações rítmicas. A diversidade de tipos de organização verbal e de composição gráfica dos livros, ofertados à apreensão e à leitura de um público leitor também diverso, determina, ou ao menos indica, diferentes “regimes de leitura”¹⁶.

¹⁶ Maria Pia Pozzato aborda a noção de “regimes de leitura” para dar conta de como as diferentes competências dos leitores implicam interpretações distintas de um mesmo texto. A autora relata uma experiência envolvendo a leitura de um artigo de jornal em que o mesmo texto, ao ser comentado por estudantes ou ao ser analisado semioticamente, deu origem a dois regimes de leitura distintos (e conflitantes) : de um lado, uma leitura “ingênua”, em que os leitores se apoiavam em certos termos polissêmicos do discurso para projetar no texto suas próprias crenças e expectativas e, de outro, uma leitura propriamente

A título de conclusão, vamos tecer mais algumas considerações sobre as distintas relações travadas entre o enunciador e o enunciatário do livro — construções discursivas daquele que enuncia e daquele a quem se enuncia, dadas *no* e *pelo* texto. Trataremos de esboçar uma análise do ato de passagem de página focada nos tipos de interações discursivas desenvolvidas entre enunciador e enunciatário, o que pode nos indicar tipos de acordos que resultam em ritmos distintos de leitura. A esquematização das interações discursivas, conforme elaborada por Oliveira¹⁷ (a partir dos regimes de interação, sentido e risco de Landowski¹⁸), propõe quatro relações possíveis entre enunciador e enunciatário, que originam quatro modos de produção de sentido : o “sentido codificado”, o “sentido conquistado”, o “sentido sentido” e o “sentido aleatório”. Vejamos como esses modos se relacionam aos ritmos de progresso de leitura.

O primeiro deles (sentido codificado), vinculado ao regime da programação e, portanto, fundado na regularidade, pode ser verificado nas obras em que projeto gráfico monta o texto em uma distribuição contínua por todo o volume, fazendo da passagem de páginas um gesto programático. Nesse caso, também a configuração discursiva verbal pode contribuir para um avanço sistemático da leitura, sem tentar provocar no enunciatário nenhum tipo de sentimento de urgência por meio de artifícios instigadores ou, ao contrário, suspensões na leitura por meio de formulações prolixas ou escritas herméticas. A passagem de páginas é regular, constante.

No segundo modo (sentido conquistado), relacionado ao regime da manipulação, encontramos as situações em que o projeto gráfico e a dimensão verbal dos livros instigam o enunciatário a acelerar a leitura, por meio da inserção de divisões estratégicas do bloco de texto ou da inclusão de formulações verbais dramáticas ao final de cada passagem. É o que já vimos ocorrer, por exemplo, nos folhetins e romances de aeroporto. Por outro lado, também se enquadram aqui as obras em que a velocidade de leitura é estrategicamente reduzida para provocar determinados efeitos de sentido (um exemplo é a obra *Toujours la même histoire* citada anteriormente, que diminui progressivamente o ritmo ao aumentar a quantidade de caracteres por página e a complexidade das formulações verbais).

O terceiro modo (sentido sentido) implica uma transitividade e reflexividade entre enunciador e enunciatário, estando vinculado ao regime do ajustamento. Aqui, caberiam as obras que incluem muitos elementos verbais e visuais distintos em suas páginas (quadros, notas, esquemas, ilustrações etc.), delegando ao enunciatário a decisão de passar mais ou menos rapidamente por cada uma delas, segundo sua própria sensibilidade e desejo (o leitor pode focalizar a cada

semiótica, apoiada em “uma análise paciente das estruturas linguísticas, discursivas e modais”, visando alcançar uma interpretação coerente do artigo de jornal. Cf. M.P. Pozzato, “Les valeurs au marché. Conflits d’interprétation et régimes de lecture”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

17 A.C. de Oliveira, “As interações discursivas”, in *id.* (org.), *As interações sensíveis. Ensaios de sociosemiótica*, São Paulo, Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2013, pp. 235-249.

18 E. Landowski, *Interações arriscadas*, trad. L.H.O. Da Silva, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.

vez um ou vários desses elementos). Outro exemplo seria *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, obra que propõe ao leitor dois percursos distintos de leitura : um linear e sequencial, outro saltando entre fragmentos específicos indicados pelo autor, cabendo a escolha de um dos dois percursos para empreender a leitura. O enunciador compartilha assim com o enunciatário a escolha do ritmo de virada de páginas (no caso, a decisão entre um ritmo contínuo ou descontínuo).

Por fim, o quarto modo (sentido aleatório) está ligado ao regime do acidente ou assentimento. Caso raro, mas pressuposto logicamente pelas posições anteriores, ele engloba as situações em que há transitividade completa entre enunciador e enunciatário : no âmbito dos livros, diz respeito ao modo como certas escolhas de enunciação podem fazer da passagem de páginas um processo deixado ao acaso, o que determina a imprevisibilidade no ritmo da virada de páginas. Um exemplo é a obra *Composition no. 1*, de Marc Saporta — tanto em sua edição original francesa de 1962, publicada pelas Éditions du Seuil, quanto em sua tradução inglesa e recriação plástica de 2011, pela editora Visual Editions — um “livro” composto por 150 páginas soltas, apresentadas em uma caixa de papelão, que devem ser embaralhadas e “sorteadas”, podendo ser lidas em qualquer ordem. A “virada” de páginas, nesse caso, está relacionada ao acaso. Outro exemplo seria o *I Ching*, livro que, além de sua vocação filosófica, costuma ser abordado como prática oracular ou divinatória, implicando aberturas sucessivas do livro em páginas aleatórias.

É certo que essa tipologia aqui esboçada estaria melhor aproveitada em um trabalho de caráter mais geral, que abordasse em profundidade as diferentes interações discursivas nos objetos literários — e que contemplasse outras questões, para além da rítmica. Por ora, entretanto, nos contentamos em termos traçado algumas considerações específicas sobre os ritmos da passagem de páginas.

Bibliografia

- Bogo, Marc Barreto, *A Coleção Particular da Cosac Naify : explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- “O design sensível do livro”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- *Intersemioticidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (cotutela Université de Limoges), São Paulo, 2020.
- De Angelis, Rossana, “Textes et textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique”, *Signata*, 9, 2018.
- Greimas, Algirdas J. e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A. Dias Lima *et al*, São Paulo, Cultrix, 1983.
- Jacquemet, Marco, “Rythme”, in A.J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2. Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette, 1986.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- “Sociosemiótica. Uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, 27, 2014.
- *Interações arriscadas*, trad. Luiza H. O. Da Silva, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.
- Molnàr, Margit, *Turner la page : autour de la matérialité de l'objet de lecture ? Observations sémiotiques, perspectives pédagogiques*, Tese (Doutorado em Sciences de l'information et de la communication), Université Toulouse 2 Le Mirail, 2014.

Oliveira, Ana Claudia de, “Estesia e experiência do sentido”, *CASA*, 8, 2, 2010.

— “As interações discursivas”, in A.C. de Oliveira (org.), *As interações sensíveis. Ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2013.

Perrone-Moisés, Leyla, *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Pozzato, Maria Pia, “Les valeurs au marché. Conflits d’interprétation et régimes de lecture”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

Rastier, François, “Formes sémantiques et textualité”, *Langages*, 163, 2006.

Résumé : Au contact sensible des livres de littérature, tourner les pages constitue la principale action qui, répétée durant l’expérience de lecture, agit sur le rythme. Ce geste doit nécessairement être répété plusieurs fois pour que le lecteur puisse suivre le fil de l’ouvrage. Adoptant une approche sémiotique discursive et plastique, notre objectif est de dégager divers types de rythmes possibles dans la lecture d’une œuvre littéraire. À partir de divers exemples d’œuvres littéraires, nous montrons comment le rythme du passage des pages peut dépendre aussi bien du plan du contenu verbal d’un livre que de son plan de l’expression visuelle et spatiale, autrement du projet graphique qui le caractérise.

Resumo : No contato sensível com os livros literários, a principal ação repetida ao longo da experiência de leitura, que caracteriza um ritmo, é aquela do gesto de virada ou passada de páginas. Essa ação é realizada diversas vezes pelo leitor, necessariamente, para que ele possa avançar na leitura de um códice. Partindo de uma abordagem semiótica discursiva e plástica, nosso objetivo neste artigo é delinear alguns dos tipos de ritmos possíveis associados à leitura do livro literário. Recorrendo a exemplos diversos da literatura, intencionamos mostrar como o ritmo da passagem de páginas pode estar tanto vinculado ao plano do conteúdo verbal de uma obra quanto ao seu plano de expressão visual e espacial, ou seja, ao seu projeto gráfico.

Abstract : In the sensitive contact with literary books, the main action repeated throughout the reading experience, which characterises a rhythm, is that of the gesture of turning pages. This action is necessarily executed by the reader multiple times, so that he can advance in reading a codex. Adopting a discursive and plastic semiotic approach, our objective is to outline some of the types of possible rhythms associated with the reading of literary books. By using different literary examples, we intend to show how the rhythm of the passage of pages can be related both to the plan of verbal content and to the plan of visual and spatial expression, i.e., to its graphic project.

Resumen : En el contacto sensible con los libros literarios, la principal acción repetida al largo de la experiencia de lectura, caracterizando un ritmo, es la del gesto de pasar la página. Esa acción es realizada diversas veces por el lector, necesariamente, para que él pueda avanzar en la lectura del códice. Partiendo de un enfoque semiótico discursivo y plástico, nuestro objetivo es esbozar algunos de los tipos de ritmos posibles asociados a la lectura del libro literario. A partir de diferentes ejemplos de la literatura, pretendemos mostrar cómo el ritmo de la pasada de páginas puede vincularse tanto al plano del contenido verbal de una obra como a su plano de la expresión visual y espacial, es decir, a su proyecto gráfico.

Mots clefs : competência, configuração discursiva, consistência, interações discursivas, projeto gráfico, regimes de interação, sentido (— codificado / conquistado / sentido / aleatório).

Auteurs cités : Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Ana C. de Oliveira, Maria Pia Pozzato, François Rastier.

Plan :

Introdução

1. A virada de páginas : questão de ritmo
2. O ritmo a partir da construção verbal
3. O ritmo a partir do projeto gráfico

Conclusão

Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Présentation

« Petite rétrospective ». — Petite ? — Oui, par comparaison, sachant qu'ailleurs se préparent des hommages ou des bilans de dimension bien plus vaste (voir par exemple le récent appel à contributions de la revue *Estudos Semióticos*). — Rétrospective ? — Mieux vaudrait peut-être dire *flashback* car le retour en arrière que nous proposons n'a d'autre but que d'éclairer le moment présent. Plutôt que de jauger et de juger à distance, il s'agit de justifier la présence effective, vivante, constante, de Jean-Marie Floch aujourd'hui parmi nous, socio-sémioticiens, en faisant ressortir ce à quoi tient la pertinence durable de sa position théorique et de sa conceptualisation (formants, praxis, bricolage, semi-symbolique, syncrétisme, etc.), en dépit de sa disparition prématurée il y a plus de vingt ans, en 2001. Et par la même occasion, d'offrir un aperçu de son œuvre.

Cela grâce, d'une part, à la réédition de quatre de ses articles devenus introuvables — sa présentation initiale des « axiologies de la consommation » (1986), une prise de position très ferme à propos de l'« abstraction » en art (1987), une leçon sur la notion de semi-symbolisme (1988) et une de ses premières réflexions sur les conditions de l'expérience esthétique (1988) —, d'autre part à deux nouvelles études de Jean-Paul Petitimberty, à savoir un panorama de la pensée sémiotique du fondateur de la sémiotique visuelle, à partir d'une sélection de ses travaux, puis une mise au point relative à un des aspects les moins bien compris du modèle axiologique conçu par le promoteur de la sémiotique du marketing : la valorisation dite « critique ».

On pourra lire aussi, dans la présente livraison, l'article de Guido Ferraro, autre grand connaisseur et admirateur de l'œuvre de Floch, à laquelle il se réfère d'une façon qu'on trouvera peut-être inattendue puisque c'est à propos du *rythme*.

Et complémentairement, à propos de *l'écriture* de Jean-Marie Floch, sémioticien de la transparence fondée sur la précision conceptuelle, c'est de nouveau à un travail de Petitimbert qu'il sera intéressant de se reporter : « La sémiotique à l'épreuve de l'écrit : régimes rédactionnels et intelligibilité » (censuré in *Actes Sémiotiques*, 123, 2020, republié in *Galáxia*, 44, 2020).

E.L.



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58411

Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Préface à une anthologie des travaux de Jean-Marie Floch*

Jean-Paul Petitimberty

Ecole Supérieure de Commerce de Paris

La sémiotique, telle que Greimas la pensait, avait vocation à traiter de *tous* les langages, verbal bien sûr, mais aussi visuel, musical, gestuel, spatial, etc. C'est pourtant un fait que tout au long des années 1960-1980, tandis qu'il s'employait à construire dans cette optique une *théorie de la signification en général* — sous toutes ses formes —, la plupart des sémioticiens qui travaillaient à ses côtés se limitaient à un seul parmi tous les champs d'analyse possibles, à savoir l'étude des textes littéraires. Cela ne l'empêcha pourtant pas de prophétiser, dès les années 1970, que le champ d'intervention de la sémiotique s'étendrait bientôt très largement au-delà de la culture littéraire traditionnelle. Le présent recueil prouve qu'il avait raison.

L'œuvre de Jean-Marie Floch réalise en effet l'un des vœux les plus chers du « maître » : que la sémiotique mette, comme il disait, « la main à la pâte » et se montre efficace en « mordant sur le réel »¹. C'est exactement ce que font les textes ici réunis en traitant d'objets et de pratiques du monde d'aujourd'hui, et, à travers eux, de langages, pour l'essentiel non verbaux, aussi divers que ceux des logotypes d'entreprises, des typographies, des films, affiches ou annonces publicitaires, des marques commerciales, mais aussi de la haute couture, de la

* Préface pour un recueil de textes assemblés par Jean-Paul Petitimberty en collaboration avec N. Keršytė, G. Žemaitytė et P. Jevsejevas puis traduits en lithuanien : Jean-Marie Floch, *Prasmių meistravimas. Rin-kodaros, vizualumo ir dizaino semiotika* (Le bricolage du sens. Sémiotique du visuel, du marketing et du design). A paraître en 2022 aux Presses de l'Université de Vilnius.

1 A.J. Greimas, « Introduction », *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

gastronomie, de la photographie d'art ou encore de tels types de couteaux, de meubles de bureau ou d'automobiles, et même de trajets en métro. Leur auteur, Jean-Marie Floch (1947-2001), fidèle disciple de Greimas, apparaît ainsi comme l'une des figures majeures parmi ces pionniers qui, mus par la curiosité, partirent explorer des *terræ incognitæ* pour lesquelles les « sémioticiens de la terre ferme »² n'éprouvaient en général guère d'intérêt, et par suite n'avaient jamais cherché à forger les instruments d'analyse extratextuelle qui auraient permis de les aborder.

A l'époque, la sémiotique éprouvait grand peine à répondre à l'ambition qu'elle s'était elle-même assignée dès ses origines saussuriennes : la plupart des analyses portaient sur les seuls discours verbaux, tous genres confondus (romans, nouvelles, essais, articles scientifiques ou journalistiques, textes sacrés, textes de loi, etc.). Jean-Marie Floch, lui, malgré une formation universitaire en « lettres classiques » qui l'avait d'abord amené à enseigner la littérature française dans les classes de lycée, s'intéressait avant tout à l'image et aux « langages planaires », c'est-à-dire ceux dont le signifiant est bi-dimensionnel (dessin, peinture, photographie, publicité, affiche, bande dessinée, etc.). Chargé de l'atelier de *sémiotique visuelle* dans le cadre du « GRSL »³, entouré de son équipe d'étudiants et de thésards, il travaillait assidûment, à partir d'analyses concrètes, à la reconnaissance et à la définition d'une relation — encore problématique — entre le visible et l'intelligible. En sont peu à peu issues les bases de ce qu'on appelle aujourd'hui la *sémiotique plastique*.

Se démarquant fermement par rapport à la sémiologie de Roland Barthes, alors très en vogue, Floch faisait le pari qu'un accès direct à la signification visuelle est possible, sans passer par le repérage de figures du monde reconnaissables et nommables⁴. Sa démarche s'appuyait avant tout sur une observation à la fois intuitive, patiente et soutenue des images, qui laissait au regard le temps et la liberté de les investir en profondeur dans le but d'en dégager peu à peu ce qu'il appelait les « logiques du sensible », c'est-à-dire les structures immanentes (plastiques) qui, en-deçà des figures représentées et de leur manifestation, les soutiennent pour en assurer la signification. Il y aura consacré toute sa vie, comme en témoigne l'ouvrage posthume rédigé à partir des notes de travail qu'il avait accumulées au cours d'une vingtaine d'années sur *l'icône de La Trinité* d'Andrei Roublev, analyse qu'il n'a jamais pu achever alors qu'elle était à l'évidence d'une importance capitale à ses yeux⁵. Outre Andrei Roublev, parmi les peintres dont il a analysé certaines œuvres, citons Kandinsky, Cézanne, Toulouse-Lautrec,

2 Cf. J.-M. Floch, « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, IX, 37, 1986.

3 Le Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, autrement dit « le séminaire de Greimas ». Autour du séminaire général, Greimas avait organisé une demi-douzaine d'« ateliers » qui, autour d'un responsable, regroupaient de petites équipes d'experts ou futurs experts en divers domaines (littérature, discours religieux, discours scientifique, sémiotique de l'espace, ethnosémiotique, socio-sémiotique, etc.).

4 Cf. J.-M. Floch, « À propos de *Rhétorique de l'image* de R. Barthes », *Bulletin* du GRSL, I, 4-5, 1978. On trouvera aussi une critique argumentée de la conception barthésienne de la photographie dans son introduction à *Les formes de l'empreinte* (Périgueux, Fanlac, 1986), reproduite dans ce recueil.

5 J.-M. Floch et J. Collin, *Lecture de la Trinité d'Andrei Roublev*, Paris, P.U.F., 2009.

Giacometti, Martin Barré, Frédéric Benrath, Jean Immendorff, et parmi les photographes, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Bill Brandt et Édouard Boubat.

A lire ces quelques lignes, on pourrait croire que ce chercheur était une figure d'autorité solidement installée et reconnue par ses pairs dans le champ académique. Loin de là ! Floch était au contraire un « électron libre ». Bien qu'il ait obtenu un doctorat en Sciences Sociales avec une thèse dirigée par Greimas sur le rôle du contraste en photographie⁶ et qu'il ait dispensé pendant deux à trois décennies des cours dans plusieurs établissements prestigieux (notamment l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, l'Institut d'Études Politiques de Paris (« Sciences-Po ») et l'ESSEC⁷), il n'a jamais occupé de poste d'enseignement dans une faculté, ni *a fortiori* appartenu à l'officialité universitaire. Il est vrai que, beaux-arts mis à part, ses centres d'intérêt étaient souvent assez peu « académiquement corrects » ! Il avait en particulier une passion pour la bande dessinée, à cette époque encore à peine considérée comme un art, ou dans le meilleur des cas comme un art mineur pour enfants et adolescents. Il n'en travailla pas moins sur ce terrain pendant de longues années, avant de publier, en 1997, en combinant ses talents de sémioticien visualiste, son goût pour l'alpinisme et son intérêt pour le neuvième art, une passionnante étude sur l'album d'Hergé consacré aux aventures de *Tintin au Tibet*⁸.

Or, outre un imposant travail de recherche, c'est à cet excentrique (au sens littéral du terme) qu'on doit l'invention ou le développement de nombreuses notions et problématiques aujourd'hui parmi les plus solidement établies en sémiotique visuelle, ou même de portée plus générale : la *figurativité profonde*, le *semi-symbolisme*, le principe d'*invariant plastique*, les sémiotiques *syncrétiques* (par exemple scripto-visuelles), l'extension de l'idée d'*axiologie* à l'*esthétique* des œuvres, l'intégration du *bricolage* comme forme de *praxis énonciative* : autant de concepts dont il a défini les contours ou poussé l'étude plus avant.

La créativité de ce chercheur hors pair était de plus heureusement servie par une écriture aux qualités rares dans le cercle des sémioticiens : une écriture alerte, limpide, pour ne pas dire transparente. Il s'est toujours voulu un auteur avant tout intelligible et n'a jamais cessé d'avoir le souci de son lecteur. Ses qualités de pédagogue étaient remarquables et d'ailleurs largement reconnues. Ses deux livres jusqu'aujourd'hui les plus utilisés, *Sémiotique, marketing et communication* et *Identités visuelles*⁹ ont été traduits en anglais et nombre de

6 *Problèmes de sémiotique plastique : étude de quelques contrastes en photographie*, Paris I Sorbonne, 1976.

7 L'École Supérieure des Sciences Économiques et Commerciales, « business school » célèbre en France. Ses cours étaient dispensés dans le cadre du MBA « Management du luxe » de la chaire LVMH (le groupe Louis Vuitton Moët Hennessy).

8 J.-M. Floch, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, P.U.F., 1997. Les amateurs de bande dessinée pourront aussi consulter son analyse d'une planche de Benjamin Rabier, « Un nid confortable », dans *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985) ou ses commentaires d'une courte planche de la série du *Baron Noir* par Yves Got, « Les moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique ? » (*Cruzeiro semiotico*, 9, 1988).

9 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, P.U.F., 1990 ; *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995.

ses autres travaux l'ont été en portugais, en italien, en espagnol. Tout en étant très prisés par les chercheurs à raison de leur valeur heuristique, ils servent couramment comme de véritables manuels d'initiation à la sémiotique, non pas sous forme dogmatique mais à travers la pratique des analyses. Les études de cas, dont Floch montre les étapes successives, sont comme des illustrations des points théoriques qu'il prend patiemment le temps d'expliquer. Son premier livre concernant la sémiotique du marketing est même construit et mis en page de manière telle qu'il puisse être lu dans une alternance, visuellement signalée par un changement de typographie, entre les explications théoriques et le travail « pratique » de construction de l'objet.

*

Bien que Jean-Marie Floch ait été avant tout un grand « amateur » d'art, il était aussi un « professionnel » reconnu du marketing, un praticien de la sémiotique — d'une sémiotique opératoire — qui mettait son expertise au service des entreprises et des marques. Il a donc passé sa vie d'analyste à osciller entre d'un côté des réflexions et des études sur la peinture, la photographie, la bande dessinée ou le cinéma qui le passionnaient et représentaient sa véritable vocation, et d'un autre côté des études « pratiques », de sémiotique appliquée à la publicité, à la communication institutionnelle et au design d'objets, qui lui permettaient de gagner sa vie. Sa carrière avait commencé dans les années quatre-vingt chez IPSOS-Sémiotique, le département spécialisé qu'il avait fondé dans cette grande société d'enquêtes et d'études de marché, à la demande de ses dirigeants qui l'avaient convaincu de s'embarquer dans cette aventure. Elle s'était ensuite poursuivie dans les années quatre-vingt-dix dans des cabinets de conseil en design et identité graphique, chez Design Strategy d'abord, puis chez Creative Business International. C'est au cours de ces différentes expériences professionnelles qu'il a été amené à travailler sur de très nombreux « cas marketing ».

Parmi les secteurs qu'il a abordés au cours de sa trop courte carrière, on peut citer : la distribution, l'alimentation, les boissons (eaux minérales, alcools : bières, champagne, whisky), la beauté, l'habillement, l'automobile, les services (bancaires, informatiques, transports publics), les industries lourdes (nucléaire, pétrolière, sidérurgique), l'électronique, les produits pharmaceutiques, les médias (télévision, radio, affichage, presse quotidienne), mais aussi l'univers du luxe avec des marques aussi prestigieuses que Chanel, Calvin Klein, Ferragamo, Lancôme, Loewe, Yves Saint Laurent... La liste est longue. Il a donc diffusé la sémiotique au sein de ses nombreuses entreprises clientes. Mais comme il considérait de son devoir de faire partager son savoir et ses découvertes au plus grand nombre, il participait régulièrement à des rencontres professionnelles, comme les journées de l'IREP¹⁰ ou les colloques de l'ANVIE¹¹. C'est pourquoi une

¹⁰ Institut de Recherches et d'Études Publicitaires, Paris.

¹¹ Association Nationale pour la Valorisation Interdisciplinaire de la recherche en sciences de l'homme et de la société auprès des Entreprises, Paris.

anthologie de textes de lui serait incomplète si elle n'incluait pas quelques-uns de ses articles qui traitent de problématiques marchandes.

L'un des exemples de ce genre d'analyse est « *Êtes-vous arpenteur ou somnambule ?* ». C'est un travail de commande : il s'agit de la présentation des différentes étapes d'une étude réalisée par IPSOS pour la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP), dont l'objectif était de mieux connaître les clients pour mieux satisfaire leurs attentes de service et accroître ainsi le chiffre d'affaires. Au-delà de cet aspect purement commercial, c'est la méthode adoptée, mélange d'ethnographie, de sémiotique et d'entretiens avec des consommateurs, qui éveille dans un premier temps l'intérêt du lecteur. On y trouve aussi une présentation très pédagogique du carré sémiotique, à l'appui d'une typologie des voyageurs construite à partir de l'observation discrète de leurs trajets, typologie qui a ensuite servi de cadre de référence méthodologique pour le reste de l'étude. Aussi, le principal enseignement de ce travail réside-t-il dans le postulat que le trajet d'un voyageur peut être considéré comme un « texte » : il a une clôture ; en tant que procès il peut être séquencé et découpé en unités pertinentes ; et enfin on peut faire l'hypothèse qu'il est signifiant, qu'il possède un sens dont il s'agit de dégager le mode de production.

La désormais célèbre « axiologie de la consommation » — l'une des « trouvailles » les plus constamment réutilisées de Jean-Marie Floch — fait tout l'intérêt de son article intitulé « *"J'aime, j'aime, j'aime"...* » (titre de la chanson qui servait d'illustration musicale au film publicitaire de lancement d'une voiture Citroën, le modèle BX, en 1982). Si on peut parler ici de trouvaille, c'est parce que c'est ainsi qu'il l'a lui-même présentée — comme une trouvaille « bizarre », qui plus est — dans sa « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme ». Il y apparaît cette découverte à un « objet qui aurait trouvé sa place dans les "Salons de curiosités" des honnêtes gens du XVIII^e siècle ». Malgré la bizarrerie de ce carré sémiotique, Floch l'a très souvent exploité : on le retrouve dans ses travaux sur la photographie, sur le logo Apple et aussi sur l'Opinel. Dans l'article consacré à la communication automobile, c'est sur un gros corpus d'annonces et d'affiches pour toutes sortes de marques et de modèles qu'il met son modèle à l'épreuve et montre en quoi les quatre valorisations mises en rapport permettent d'organiser un discours sectoriel particulièrement « touffu, divers et bariolé ».

« *Sémiotique et design. La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction* » est un bel exemple de travail sémiotique portant, comme le précédent, sur un corpus multiple et foisonnant¹². Mais ici ce n'est plus le discours publicitaire sur les produits que Floch analyse, c'est directement le discours des produits eux-mêmes. Ce texte est un véritable cas d'école de ce que la sémiotique dite professionnelle peut concrètement produire comme document de restitution à destination des commanditaires d'une étude. Il s'agit même d'une « pièce de collection » car il est entièrement extrait *verbatim* du rapport de présentation des résultats d'un travail réalisé pour le compte d'une grande entreprise spé-

12 C'est le seul texte de ce recueil qui ne soit pas tiré d'un ouvrage de Floch. Il est paru dans la revue *Protée*, 21, 1, 1993.

cialisée dans la fabrication et la commercialisation de meubles. Écrit pour des non-sémioticiens, sa vertu hautement pédagogique n'échappera donc à personne. L'objectif prioritaire de l'étude consistait à structurer l'offre pléthorique du marché des bureaux de direction (présentée dans les catalogues ou exposée dans les « show-rooms » des marques), en fonction de leurs différents designs et de confronter ces discours non-verbaux à l'argumentation commerciale développée dans les textes d'accompagnement. La première originalité de ce travail tient à l'exploitation innovante du schéma narratif que Floch propose au travers de la « mise en carré » de ses deux dimensions fondamentales, l'une cognitive, l'autre pragmatique. La seconde, et non la moindre, tient au principe adopté, selon lequel l'univers du mobilier fonctionne comme un langage dans lequel chaque meuble est un énoncé susceptible d'être appréhendé selon les deux plans constitutifs de tout langage.

L'un des apports majeurs de l'œuvre de Floch à l'histoire de la sémiotique est de s'être attaché, comme on vient d'en voir un exemple, à montrer qu'on peut aborder les objets matériels concrets, les « choses », comme des « objets de sens » susceptibles d'être décrits selon les procédures rigoureuses que les sémioticiens se sont efforcés de dégager au fil de leurs analyses. Dans cette entreprise, il a fréquemment appuyé ses efforts de conceptualisation sur les travaux de théoriciens issus d'autres sciences humaines, en particulier ceux de Claude Lévi-Strauss. A cet égard, le titre de son premier livre, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*¹³, est d'ailleurs riche d'allusions puisqu'il résulte d'une combinaison astucieuse entre le titre d'un ouvrage de Merleau-Ponty (*L'œil et l'esprit*) et une expression de Lévi-Strauss (« petite mythologie »¹⁴). Ce clin d'œil illustre parfaitement le souci constant qu'il avait de nourrir et de faire dialoguer la sémiotique, notamment visuelle, avec la phénoménologie, mais aussi avec l'anthropologie structurale.

Parmi les concepts lévi-straussiens, c'est sans doute celui de *bricolage* qui joue chez Floch le rôle essentiel. Ce concept est en tout cas au cœur de quatre parmi les chapitres de son livre paru aux P.U.F. en 1995, *Identités visuelles*. « *Le couteau du bricoleur : l'intelligence au bout de l'Opinel* » en fait partie. Si Floch s'intéresse à l'Opinel (marque patronymique devenue un nom commun), c'est qu'il s'agit d'un *outil* de bricolage : un Opinel est un canif — un couteau pliant, un couteau de poche. L'analyse porte sur les rapports entre la dimension visuelle de l'objet et les valeurs, notamment tactiles, exaltées par son usage mais surtout, elle fournit à l'auteur l'occasion de définir, d'une manière très générale, le bricolage comme « une forme de pensée et un mode particulier de contact entre soi et le monde », qui « témoigne, *in fine*, d'une certaine façon de vivre et d'être » : en d'autres termes, comme une *Weltanschauung*, assortie du style de vie correspondant. Afin de mieux cerner ce que recouvre le bricolage lévi-straussien, l'auteur oppose l'Opinel, « couteau du bricoleur », au couteau suisse, « couteau de l'ingénieur », pour en mettre au jour les logiques respectives. Aujourd'hui, on peut recon-

13 *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

14 Cl. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 200.

naître, dans la manière dont Floch développe cette opposition, les prémices des régimes de sens et d'interaction que sont l'ajustement (pour l'Opinel) et la programmation (pour le couteau suisse), tels que la socio-sémiotique les définira et les modélisera plus tard sous la conduite d'Eric Landowski¹⁵.

Au-delà de cette opposition, Floch s'attache également à montrer qu'en matière d'identité visuelle, le bricolage est un mode de construction du sens à part entière, qu'il assimile à une forme particulière de « praxis énonciative »¹⁶. A l'instar de cette praxis, le bricolage consiste à prendre pour « matériau » de départ des formes culturelles existantes et figées par l'usage (telles que les « expressions toutes faites », les archétypes ou les stéréotypes d'une culture donnée) puis à les reconfigurer en les déformant et en les combinant entre elles, pour en définitive innover et produire une signification inédite et, en retour, se doter soi-même d'une (nouvelle) identité. Autrement dit, en matière d'identité visuelle, le bricolage consiste à s'affirmer en faisant du neuf avec de l'ancien. Par ailleurs, outre qu'elles témoignent de l'inventivité et de la créativité de leur auteur, les œuvres bricolées traduisent, sous bien des aspects, un geste de contestation de sa part, contre la sédimentation, la fossilisation ou l'érosion du sens — en un mot, contre la *désémantisation*¹⁷. Sachant qu'une marque (aussi bien qu'une personne) tend, selon la formule bien connue, à « se poser en s'opposant », la production de son identité visuelle par bricolage constitue, comme Floch nous le montre, une façon de dénoncer et de refuser des conventions qui semblent aller-de-soi, de protester contre un ordre établi. Ainsi reconceptualisé, le bricolage dépasse donc, et de très loin, les sages et modestes travaux du « bricoleur du dimanche ». En fait, moyennant l'invention d'une esthétique propre, « bricoler » revient finalement à manifester une forme éthique de rébellion à la fois libératrice et novatrice¹⁸. C'est ce qu'illustre aussi, et avec une extrême précision, un autre essai, « *La voie des logos. Le face-à-face des logos IBM et Apple* », où Floch montre comment le logo à la pomme de la société Apple résulte d'une forme de bricolage protestataire contre l'hégémonie totalitaire de son concurrent IBM.

Dans l'étude intitulée « *L'Ève et la cistre. L'emblème aromatique de la cuisine de Michel Bras* » (consacrée à l'analyse du logo d'un chef cuisinier « étoilé »), le thème du bricolage n'est abordé que brièvement et seulement en conclusion. Mais ce chapitre est l'occasion pour Floch de « bricoler » lui-même, à son tour, en s'aventurant sur un terrain absolument nouveau, celui de la sémiotique gustative. La comparaison des qualités formelles du discours scripto-visuel tenu par

15 Cf. « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009 (sur Floch et l'Opinel, I.1.3).

16 Sommairement définie, la praxis énonciative est le mode de production, la « mécanique », par laquelle un énonciateur produit un énoncé inédit : il puise les unités dont il a besoin dans les virtualités du système de la langue (paradigme), les actualise en les agençant à sa manière le long de l'axe du procès (syntagme) et les réalise sous forme de parole manifestée.

17 Une idée reprise des analyses de Cl. Lévi-Strauss, essentiellement développées dans le premier chapitre de *La pensée sauvage*, intitulé « La science du concret » (Paris, Plon, 1962).

18 Dans son essai sur l'annonce Waterman, « Deux jumeaux si différents, si semblables. L'identité selon Waterman » (*Identités visuelles, op. cit.*), Floch développe ces réflexions plus en détail, à la lumière des travaux sur l'identité narrative menés par Paul Ricœur (cf. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990).

le logo avec celles du discours culinaire tenu par le chef (telles qu'en rendent compte les commentaires d'un critique gastronomique sur la dégustation d'un plat bien particulier), lui permet non seulement d'établir que si le logo est un métadiscours sur la cuisine du chef en question, en retour la cuisine qu'il propose (et spécialement le plat analysé) est bien un véritable langage, doté d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, mais aussi de montrer que le bricolage est une forme décidément très répandue de praxis énonciative puisqu'elle concerne (et peut renouveler) jusqu'aux pratiques culinaires.

Cette même praxis énonciative qu'est le bricolage, Floch la décrit et la théorise dans l'essai sur le total look de Chanel, « *La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du total look de Chanel* ». Il y montre comment le bricolage, ce mode contestataire de production du sens, d'identité et même de style identitaire, s'applique avec la même force dans un domaine encore différent : celui de la haute couture. Il ressort de l'analyse que le discours vestimentaire de Chanel était à tout point de vue empreint de cette dimension de protestation, de nature éthique, afférente au bricolage, et qu'il s'enracinait dans le refus d'une certaine conception de la féminité et du vêtement féminin, conception d'autant plus critiquable qu'elle était promue essentiellement par deux hommes, deux « grands couturiers » de la génération précédente, Paul Poiret et Christian Dior...

Au fil de ces analyses de processus de « bricolage identitaire », l'une relative à Apple, l'autre à Chanel, Floch développe également une autre problématique fondamentale, dont il est aussi un pionnier, la problématique du *semi-symbolisme*. Les systèmes de sens de type semi-symbolique sont, on le sait, ceux où une catégorie de l'expression (par exemple une opposition plastique) et une catégorie du contenu (une opposition sémantique) peuvent être homologuées (se faire écho terme à terme)¹⁹. Un exemple très simple est celui des tympanes d'église représentant le jugement dernier où, de part et d'autre du Christ en majesté au centre de la composition, on fait figurer les élus d'un côté et les damnés de l'autre. À la catégorie spatiale *droite / gauche* correspond la catégorie sémantique *récompense / punition*. De tels systèmes, qui relèvent plus généralement de la *sémiotique poétique*, sont aussi un des lieux d'exercice de la « pensée mythique » qui, selon Floch — à la suite, là encore, de Claude Lévi-Strauss —, se caractérise par des opérations de conciliation faisant coexister les contraires²⁰.

Le présent recueil se termine par trois études portant sur le grand domaine de prédilection de Floch, la photographie, à commencer par l'introduction qu'il avait rédigée pour *Les formes de l'empreinte*, ouvrage entièrement consacré à cet art. On y retrouve la plupart des notions qui ont guidé son travail au fil des

19 La catégorie chromatique *couleurs chaudes vs froides*, la catégorie picturale *flou vs net* ou la catégorie topologique *symétrie vs dissymétrie* sont des catégories plastiques. Relevant du plan de l'expression, elles sont immanentes à l'objet étudié et articulent ses qualités sensibles sans que le sens qui en résulte soit directement nommable. De ce fait, elles relèvent d'une « saisie » et non d'une « lecture » (sur ces notions, cf. E. Landowski, *art. cit.*, I.1.4).

20 En termes lévi-straussiens, le semi-symbolisme, comme le bricolage, relève de la « pensée sauvage ». Cf. J.-M. Floch, « Le “bricolage” d'un système de sens semi-symbolique », 4^e partie de l'article « Kandinsky : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, 34, 1981. Quant à la dimension poétique de tels systèmes, on en trouvera une analyse détaillée ici-même dans son étude du Nu de Boubat.

ans. Il y pose les principes auxquels toute analyse sémiotique d'un objet visuel doit souscrire, mais surtout, il y défend l'idée que la photographie n'étant qu'un langage parmi d'autres, il n'est pas plus « motivé » qu'eux : fidèle aux postulats structuralistes hérités de Saussure, il réaffirme la nature fondamentalement arbitraire du signe, y compris visuel. Une photographie ou un dessin, même figuratif, ne sont pas plus fidèles au « monde réel » que ne l'est un mot, même s'ils produisent pour l'observateur ce qu'on appelle une « illusion référentielle », c'est-à-dire un effet de sens de « réalité ».

Outre le rappel de ces grands principes, on trouvera aussi dans cette introduction deux éclairantes topographies, sous la forme de carrés sémiotiques, mises au point à partir d'analyses concrètes de discours tenus *sur* la photographie aussi bien que de discours tenus *par* les œuvres photographiques elles-mêmes. Si la première, qui envisage la photographie en tant que *pratique sociale*, est la même que celle qui régit la consommation, la seconde rend compte des divers rapports entre la photographie en tant que langage et la « réalité » (le monde du sens commun) dont il permet de parler. On peut la considérer comme une axiologie des esthétiques photographiques qui distingue quatre grandes options théoriques : la photographie « référentielle », « substantielle », « oblique », ou encore « mythique »²¹.

C'est précisément l'analyse approfondie d'un exemple de photographie « mythique » que Floch développe dans « *Un Nu de Boubat. Sémiotique poétique et discours mythique en photographie* ». Issue d'un travail sur le rôle des contrastes en photographie (sujet de sa thèse de doctorat), cette analyse s'applique à montrer l'intérêt de leur reconnaissance pour la segmentation d'une image en général et leur fonction dans la production de son sens. Son étude explore en détail comment l'articulation entre les dimensions plastique et sémantique de ce cliché d'Édouard Boubat construit un système semi-symbolique qui lui confère sa valeur à la fois poétique par sa structure et mythique par son contenu.

En revanche, c'est de photographie « oblique » qu'il est question dans l'étude du cliché intitulé « *Fox-terrier sur le Pont des Arts* », de Robert Doisneau. Bien que cette analyse soit sans doute, et de loin, la plus technique de toutes celles rassemblées dans le présent recueil, elle aborde une dimension fondamentale en sémiotique générale et *a fortiori* en sémiotique visuelle (notamment photographique), celle de l'énonciation²². Floch explore la question du « contrat » tacite passé entre l'instance de la production (l'énonciateur, le photographe, tel que l'image elle-même le construit) et l'instance de la lecture ou, en l'occurrence, de la saisie (l'énonciataire, le spectateur, également tel que construit par l'image), contrat au terme duquel s'établit l'iconicité de la photographie et l'illusion référentielle qui en résulte pour l'observateur. Mais comme, par ailleurs, la

21 Les amateurs de publicité trouveront une exploitation plus développée de cette même axiologie appliquée aux « philosophies » des agences de communication dans « “Tués dans l'œuf” : Les enjeux sémiotiques des différentes “philosophies de pub” », *Sémiotique, marketing et communication...*, *op. cit.*

22 Au même titre que tout produit présuppose une production, tout énoncé, quel que soit son langage de manifestation (linguistique, visuel ou autre), implique une instance de production — d'énonciation — du sens, qui construit, à l'intérieur de l'énoncé, un énonciateur et un énonciataire.

malice de cette photo de Doisneau tient à ce qu'elle donne elle-même à voir un observateur *en train d'observer* un artiste lui-même *en train de peindre* sa toile, le « Fox-terrier sur le Pont des Arts » fonctionne selon un principe de mise en abyme (« je regarde une image qui représente quelqu'un qui regarde une image qui représente quelqu'un qui... »), dans une structure récursive d'emboîtements contractuels complexe. C'est en ce sens, et pour quelques autres raisons que le lecteur découvrira en lisant, que cette œuvre de Doisneau appartient pleinement au genre dit « oblique ».

*

Arrivé au terme de ce livre, après avoir parcouru des analyses d'énoncés aussi variés, le lecteur sera sans doute convaincu que le statut d'objet de sens n'est pas réservé aux seuls textes littéraires et que la vocation première de la sémiotique est de rendre compte des processus à l'œuvre dans la production du sens quels que soient ses modes de manifestation, les langages et les types de signe mis en œuvre, qu'ils soient verbaux ou non verbaux. Les objets, les « choses », les artefacts, les produits de la culture matérielle qui nous environnent, et jusqu'à nos comportements avec eux peuvent être signifiants. Le sens qu'ils produisent ou qu'ils portent n'est pas uniquement attribuable à la valeur que leurs concepteurs, leurs producteurs ou leurs auteurs leur ont insufflée ou ajoutée, mais aussi, et souvent surtout, au fait qu'ils s'inscrivent dans des scénarios d'interaction, d'utilisation ou de consommation déterminés, sémiotiquement différenciés et analysables.

Bien que, du point de vue de la théorie de l'image, la sémiotique de Floch ait nettement divergé de la « sémiologie » de Roland Barthes, ses livres sont en quelque sorte, du point de vue de l'interprétation des œuvres, des objets et des pratiques, une version greimassienne des *Mythologies* barthésiennes de la vie quotidienne, renouvelées et actualisées²³. Mais outre le plaisir que procure le regard critique dont ils témoignent, ils ont une vertu heuristique remarquable. Ils ont de fait énormément contribué à la découverte et à la propagation de la sémiotique dans des champs professionnels divers où, aujourd'hui encore, beaucoup reconnaissent tirer grand profit de la rigueur de la méthode de réflexion et d'analyse qu'ils proposent.

Mais cette rigueur méthodologique n'a jamais été un frein à l'inventivité dont Floch faisait preuve, au contraire. Il a été lui aussi, à sa manière et dans son domaine, une sorte de bricoleur de génie. Et un bricoleur assumé, « persuadé (...) qu'il existe aussi un droit au bricolage — sinon une vertu du bricolage — dans les recherches et les projets “à vocation scientifique” »²⁴.

23 Cf. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

24 « Du design au bricolage. Introduction », *Identités visuelles*, *op. cit.*, p. 8.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Floch, Jean-Marie, *Problèmes de sémiotique plastique : étude de quelques contrastes en photographie*, thèse de doctorat, Paris I Sorbonne, 1976.
- « À propos de *Rhétorique de l'image* de R. Barthes », *Bulletin du GRSL*, I, 4-5, 1978.
- « Sémiotique poétique et discours mythique en photographie. Analyse d'un « Nu » d'Edouard Boubat », Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica (Documents de travail et pré-publications, 95), 1980. Rééd. in *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*.
- « Kandinsky : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, 34, 1981.
- *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.
- « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme », *Actes Sémiotiques- Bulletin*, IX, 37, 1986.
- « Les moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique ? », *Cruzeiro semiotico*, 9, 1988.
- *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, P.U.F., 1990.
- « Sémiotique et design. La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction », *Protée*, 21, 1, 1993.
- *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995.
- *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, P.U.F., 1997.
- Floch, Jean-Marie, et Jérôme Collin, *Lecture de la Trinité d'Andrei Roublev*, Paris, P.U.F., 2009.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- Landowski, Eric, « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Résumé : Cet article reproduit à quelques détails près la préface à une anthologie des travaux de J.-M. Floch, à paraître en lithuanien. On y esquisse sa biographie, mais l'article (comme la préface) a surtout pour objectif d'introduire, commenter et synthétiser les principaux concepts opératoires qu'il a développés au cours de sa trop courte carrière, essentiellement consacrée à la recherche en sémiotique visuelle. La plupart de ces concepts sont à présent fermement établis et définitivement intégrés au corpus méthodologique et théorique acquis en sémiotique générale. Les essais évoqués dans cet article-préface traitent en majorité d'objets du quotidien. Ils ont été choisis à raison de leur complémentarité autour des notions de figurativité profonde, de sémiotique plastique, de semi-symbolisme, d'iconicité, de bricolage, ou encore d'axiologie et d'esthétique.

Resumo : O presente artigo reproduz o prefácio de uma antologia dos trabalhos de J.-M. Floch (no prelo em Vilnius). Além de esboçar a biografia dele, procura-se sobretudo introduzir, aclarar e sintetizar os principais conceitos operacionais que desenvolveu durante a sua curta carreira, essencialmente dedicada à investigação em semiótica visual. Esses conceitos estão agora firmemente estabelecidos e integrados ao *corpus* metodológico e teórico da semiótica geral. Os ensaios aqui comentados tratam principalmente de objetos do cotidiano. Eles foram selecionados pela complementariedade em torno das noções de figuratividade profunda, semiótica plástica, semissimbolismo, iconicidade, bricolagem, axiologia e estética.

Abstract : The present article reproduces (except a few details) the preface of an anthology of J.-M. Floch's works to be soon published in Lithuania. While it outlines a biography in broad strokes, it endeavours above all to introduce, explain and synthesise some of the operative con-

cepts he developed during his all too short career, which was essentially devoted to research into visual semiotics. Most of these concepts are now firmly established and definitively integrated into the methodological and theoretical corpus acquired in general semiotics. The commented essays, which mostly deal with everyday objects, were chosen on the basis of their complementarity with regard to the notions of deep figurativity, plastic semiotics, semi-symbolism, iconicity, bricolage, axiology and aesthetics.

Mots clefs : arbitraire du signe, axiologie de la consommation, bricolage, bricoleur (*vs* arpenteur, ingénieur), catégorie (de l'expression / du contenu), catégorie plastique, énonciation, figurativité profonde, iconicité, illusion référentielle, invariant plastique, logique du sensible, mythique (*vs* oblique, référentiel, substantiel), pensée mythique, praxis énonciative, sémiotique du marketing, sémiotique plastique, sémiotique poétique, sémiotique syncrétique, sémiotique visuelle, semi-symbolisme, style identitaire.

Auteurs cités : Roland Barthes, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricœur.



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58412

Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Lettre aux sémioticiens de la terre ferme

Jean-Marie Floch

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Paris

Institut Ipsos

Réédition *fac simile* de l'article paru dans *Actes Sémiotiques-Bulletin*,
IX, 37, 1986, *Variations publicitaires*, numéro dirigé par Jean-Pierre Martinez.

LETTRE AUX SEMIOTICIENS DE LA TERRE FERME

Suave mari magno ...

Naguère, je faisais du cabotage le long des côtes de la Terre Ferme, à bord de "Petites Mythologies". J'étais heureux puisque, de toute façon ma formation (le dessin et les lettres classiques) ne m'aurait jamais permis de rester à terre, à cultiver les régions déjà défrichées ou – notre rêve à tous – à forer jusqu'aux couches les plus dures de la sémiotique. Trop tendre pour le dur, je devais fatalement en arriver là : entraîné par le dangereux Courant de la Communication, j'essaie désormais de survivre dans la Grande Liquide. Certains d'entre vous croient que j'y "fais" encore dans la sémiotique plastique (1), abusés qu'ils sont par ma lointaine et dernière lettre (2). D'autres, à ne pas me voir revenir, s'imaginent que j'ai pu aborder quelque Eldorado ! Je laisse aux rares intrépides ou curieux que j'ai depuis embarqués – voire débarqués dans des îles peuplées d'autres nations théoriciennes – le soin de témoigner d'une réalité plus complexe.

Si je vous écris, ce n'est pas pour vous annoncer la découverte d'une Terra Incognita où pourraient se couvrir de gloire – et se tailler des fiefs – nos meilleurs conquistadors. Point de Publicitarité en vue ! Non, ma lettre accompagne l'envoi d'un objet qui aurait parfaitement trouvé sa place dans les "Salons de curiosités" des honnêtes gens du XVIII^e siècle : il s'agit de l'articulation logique possible (?) de l'opposition entre les moyens et les fins, ou plus exactement de la rentabilité (?) à considérer cette opposition comme une catégorie sémantique et à construire dès lors un carré sémiotique à partir de la mise en contrariété des valeurs d'usage et des valeurs de base. Jugez de la bizarrerie de la chose ! Je me souviens bien d'avoir appris qu'un programme d'usage et un programme de base ne sont pas par eux-mêmes en relation de contrariété, que le programme narratif (PN) d'usage est un PN présupposé et nécessaire au PN de base. Je sais que si l'on se représente le carré sémiotique, PN d'usage et PN de base devraient se placer sur une verticale. Mais les peuplades que je rencontre ne raisonnent pas au degré

(1) Lire le texte d'E. Landowski dans le présent numéro.

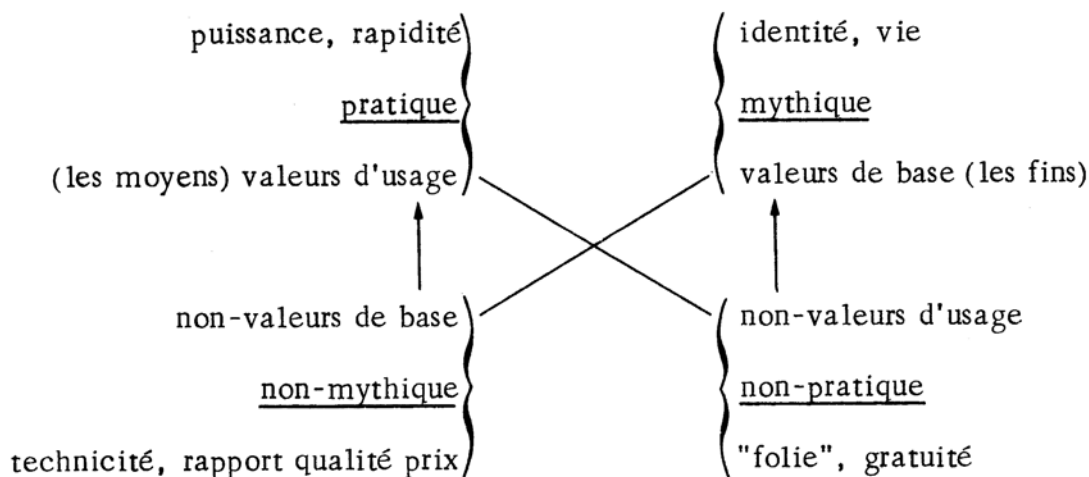
(2) "Sémiotique plastique et langage publicitaire", Actes Sémiotiques-Documents, III, 26, 1981.

zéro. Pour leur malheur, mes interlocuteurs ne sont pas (encore) sémioticiens : ils se mettent tôt ou tard à se dire : "... et si mes moyens s'opposaient à mes fins ?" Autrement dit, pour parler clair, c'est-à-dire dans notre langue, ils en viennent à penser que le bâton qu'ils recherchent est la figure d'un objet investi d'une valeur contraire à celle investissant l'objet figuré par la banane ! C'est en tout cas ainsi qu'il me semble devoir rendre compte de bien de leurs faits et gestes, de nombre de leurs pratiques et de leurs discours. Une grande partie de leurs maux viendrait de cette transformation d'une implication en une contrariété. Une grande partie de leurs plaisirs aussi : ils apprécient de "joindre l'utile à l'agréable" comme s'ils étaient contraires, ils rêvent de "rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu". Ils remercient le train de concilier la rapidité et le bonheur d'être (dès le trajet) en vacances, ce que l'avion par exemple – dans leur discours – rend antinomique. Ils canonisent ceux qui, dans la vie ou dans la mort, ont pu être pleinement et centurion et chrétien.

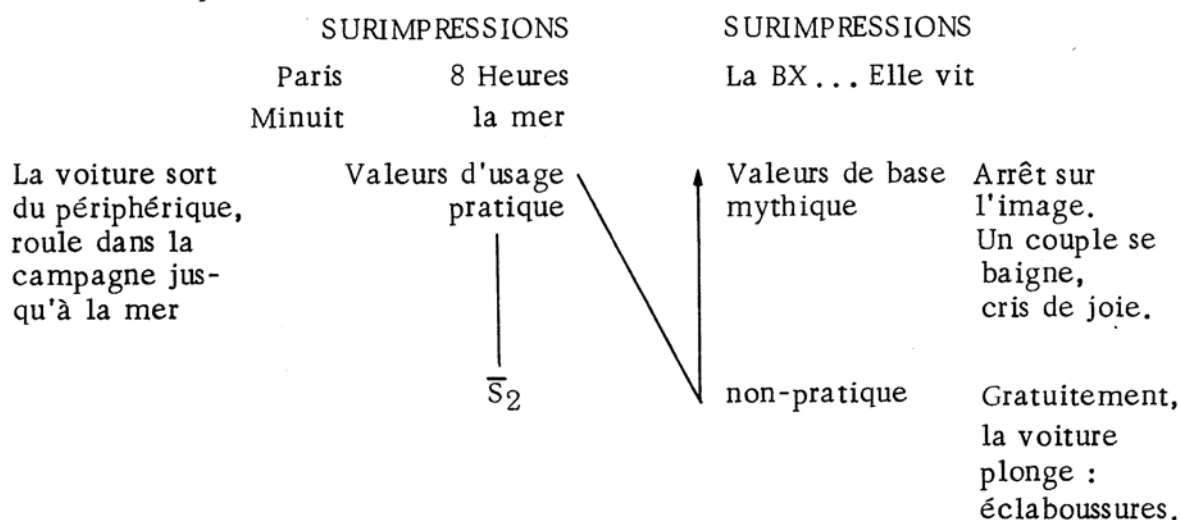
Le première fois que j'ai rencontré une telle façon de penser (une telle "axiologie" ?), c'était dans le secteur des mobylettes. J'aurais fini par oublier un tel objet à décrire si je n'avais abordé le secteur des automobiles et assisté au plongeon d'une Citroën BX dans la mer ! Dans son spot de lancement, la BX sortait d'un tunnel du Périphérique, à minuit, sous la pluie. On la retrouvait sur des routes de campagne, à l'aube. Soudain elle quittait la route, franchissait une dune et plongeait dans la mer. La passagère ôtait son collier et rejoignait son compagnon déjà dans l'eau. Le tout sur une chanson de J. Cler : "J'aime, j'aime, j'aime... j'aime les routes bleues, les routes Citroën !" Le scénario construisait ainsi, pendant la plus grande partie du spot, une voiture-moyen... de gagner rapidement la Grande Bleue, de passer avec sécurité et confort de la nuit au jour, du froid à la chaleur, de la pluie à la mer, d'une sortie à un plongeon (à la surimpression du premier plan-séquence "Paris-Minuit..." correspondait celle du dernier plan-séquence : "... la BX, elle vit"). Cette fonction "pratique" de la voiture était ensuite niée par cette folie, cet acte gratuit du plongeon ; la voiture était finalement investie d'une valeur "mythique". Si je mets des guillemets à pratique et à mythique, c'est que je fais ici allusion au texte d'A.J. Greimas sur les "objets de valeur" où il parle de l'automobile et où il distingue trois composantes dans la définition du lexème automobile :

"Il est évident, par exemple, que la définition du lexème automobile qui se voudrait exhaustive devrait comprendre : (a) non seulement une composante configurative, décomposant l'objet en ses parties constitutives et le recomposant comme une forme ; (b) et une composante taxique, rendant compte par ses traits différentiels de son statut d'objet parmi les autres objets manufacturés ; (c) mais aussi sa composante fonctionnelle, tant pratique que mythique (prestige, puissance, évasion, etc.)" (1).

Mon curieux petit carré rendrait compte de la mise en catégorie du pratique et du mythique, l'axe sémantique étant la "composante fonctionnelle". Je l'installe donc pour ce spot mais aussi pour l'ensemble de la communication publicitaire automobile, avec quelques illustrations des positions :



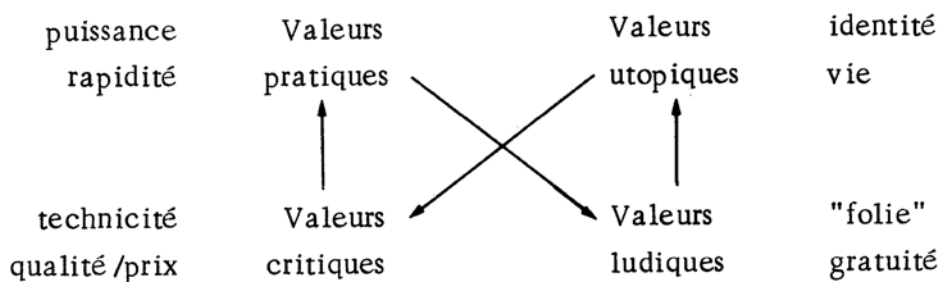
Pour le spot de lancement de la BX, on aurait le parcours syntaxique suivant :



(1) A.J. Greimas, Du Sens. II, Paris, Seuil, 1983, p. 22.

Le plus curieux dans cette affaire, c'est que dans l'ensemble de la communication automobile 6/7 chevaux, des lieux, des espaces, des temps, des types d'acteurs et même des motifs sont corrélés à chacune de ces positions. Ne me demandez pas lesquels : ils font partie de ma cargaison ! Ce que je peux vous dire par contre, c'est que la position $\overline{S_2}$ est une position assez difficile à dénommer mais très souvent présente (et même survalorisée en ces temps de recentrage et de déception quant aux grands mythes).

Puisque j'en suis à parler de dénomination de position, je proposerai les dénominations suivantes pour les quatre positions. Loin de moi l'idée d'user de ce droit qu'ont les découvreurs de terres nouvelles de donner à leur guise un nom à chaque golfe, archipel ou chaîne de montagne. C'est plutôt ici veiller à bien marquer la façon dont j'ai interprété la "composante fonctionnelle, tant pratique que mythique" dont parle A. J. Greimas, quand il m'a fallu décrire cet objet de curiosité particulier. Comme "mythique" peut laisser croire que la valeur de base serait toujours une conciliation de quelques contraires – et comme, je l'avoue, j'ai ailleurs dénommé mythique une certaine conception du discours publicitaire (1) – je propose le terme d'utopique pour S_2 , me souvenant qu'on appelle utopique l'espace où le héros se conjoint, dans sa performance, à la valeur de base qu'il quêtait.



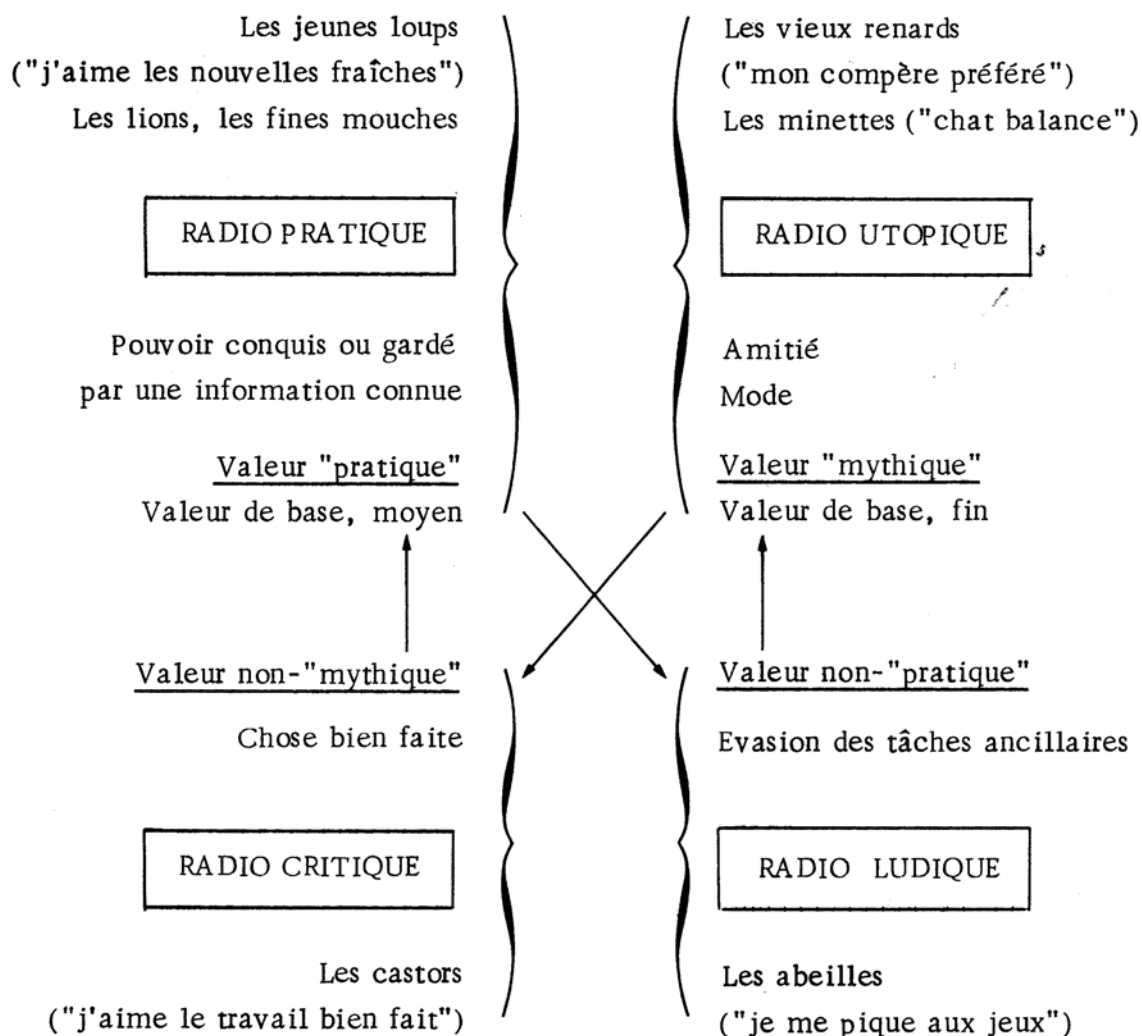
Mais j'ai peur que l'air iodé vous incommode ; je vais me mettre sous un vent plus continental, citer les bons auteurs. R. Barthes opposait "écrivain" et "écrivain". L'un écrit pour témoigner, annoncer... ou dénoncer ; l'autre conçoit l'écriture comme son mode d'existence même. Pour l'écrivain, l'écriture est une valeur d'usage ; pour l'écrivain une valeur de base. L'écriture n'est pas le seul programme d'action susceptible d'être investi de valeurs d'usage ou de

(1) "Séguéla, Ogilvy, Michel, Feldman..." in Stratégies, juin 1985.

valeurs de base tenues pour contraires. Dans le seul domaine de la culture et de la communication, la lecture peut être traitée de la même façon. Le philosophe E. Levinas introduit son livre, Ethique et infini, par les réflexions suivantes "Le rôle des littératures nationales peut être ici très important. Non pas qu'on y apprenne des mots, mais on y vit 'une vraie vie qui est absente' (...) Je pense que dans la grande peur du livresque, on sous-estime la référence 'ontologique' de l'humain au livre que l'on prend pour une source d'informations, ou pour un 'ustensile' de l'apprendre, pour un manuel, alors qu'il est une modalité de notre être". J'ai d'ailleurs écrit aux indigènes de l'Affiche (1) que le journal, aussi, pouvait être, dans les campagnes d'affichage des grands quotidiens, présenté et valorisé comme un moyen, un "ustensile", ou comme une fin, une "modalité de notre être" et que cette communication sectorielle pouvait impliquer l'opposition de deux conceptions.

Mais voyez comme de nouveau le courant m'entraîne : je pense à la presse en citant un philosophe du livre, et même, maintenant, à la radio. Peut-être certains d'entre vous se souviennent-ils de la campagne d'affichage du bestiaire d'Europe 1 (1979-1980). On y voyait des lions, des loups, des castors, des renards, des abeilles et des mouches avouer ce qu'ils aimaient dans cette station radiophonique. Les jeunes loups et les fines mouches l'apprécient comme le moyen d'acquérir le pouvoir ou de s'assurer une promotion par la connaissance d'un scoop ou d'un dossier. Les lions "main-tiennent" grâce à elle leur pouvoir menacé. A cette valorisation de la radio /pratique/, les abeilles opposent la radio /ludique/ : écouter Europe 1, c'est nier, le temps d'un jeu, les tâches ancillaires de la femme au foyer. Pour les vieux renards, c'est vivre l'amitié, rejoindre son compère préféré ; pour les minettes, c'est vivre "in" : vieux renards et jeunes chattes se retrouvent ainsi, par delà l'âge et le sexe, dans la valorisation d'une radio /utopique/. Quant au castor, c'est la radio /critique/ qu'il apprécie : la radio bien faite : normal pour qui partage l'éthique de l'artisanat et se fie à son mètre dépliant !

(1) In Affiches de Pub, Paris, Editions du Chêne, 1986.



Vous le voyez, une typologie des écoutes et des lectures, mais aussi – l'opposition barthésienne des écritures le suggère – une typologie des émissions pourraient être construites à partir d'une mise en contrariété des émissions ou des réceptions comme parcours thématiques, finalement réductibles à des programmes narratifs. J'avouerai que je ne suis pas loin de penser que certaines conceptions de l'art, ou même – réminiscence d'études pour un certificat intitulé "Doctrines morales et politiques de l'Antiquité classique" – certaines philosophies comme le stoïcisme, le cynisme et l'épicurisme pourraient être ainsi (mal-)traitées.

Enfin, parce que ma longue errance a un peu fait de moi un Persan, je crois voir les sémioticiens de la Terre Ferme se répartir en plusieurs types : les uns proclament l'avènement d'une sémiotique /utopique/ qui, enfin, réaliserait la





conciliation mythique de la nature et de la culture, des discontinuités physiques et des discontinuités tant sémantiques que phonologiques (le sémioticien "rencontre enfin le réel") ; d'autres maintiennent au contraire l'intérêt d'une sémiotique conçue comme un objet bien fait et parlent d'une "ars semiotica". Ces derniers confrontent un troisième parti : le vieux parti de la "noblesse du rôle ancillaire" de la sémiotique. Je trouve quelque complémentarité aux tenants de l'ars semiotica et de la sémiotique ancillaire, de la sémiotique /critique/ et de la sémiotique /pratique/. Enfin, je me rappelle la haute et fière silhouette de quelques caciques exaltant une sémiotique /ludique/, toute de négation d'une sémiotique qui serait d'usage. Trêve de métaphore filée ! Ma lettre n'a d'autre espoir que de voir un jour mon "objet de curiosité" transformé en objet sémiotique par certains de mes amis laissés au port.

Jean-Marie Floch



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58413

Petite rétrospective : Jean-Marie Floch, un sémioticien pour aujourd'hui

Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque

Jean-Marie Floch

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Paris

Institut Ipsos

Édition *fac simile* de l'article paru dans *Actes Sémiotiques-Bulletin*,
X, 44, 1987, *L'art abstrait*, numéro dirigé par Jean-Marie Floch et Luc Régis.

BRICOLAGE PLASTIQUE, ABSTRACTION CLASSIQUE ET ABSTRACTION BAROQUE

Les pages qui suivent regroupent quelques notes de travail; ce sont des pages d'agenda, au sens étymologique du terme: choses à rappeler, à réfuter, à développer, à creuser. Rien d'un texte fondateur: le souvenir rend modeste. Il y a quelques quinze ans déjà Claire Stoullig posait sur la table de l'atelier de sémiotique visuelle une reproduction d'un tableau de Kandinsky: il fallait maintenant travailler concrètement, ne plus en rester à lire, relire et critiquer «Rhétorique de l'image». On allait faire ses preuves en analysant un tableau abstrait. Et Zemsz, Rio, Floch d'acquiescer. Nous ne sommes pas allés bien loin cette année-là. On reprit le collier les années suivantes, cette fois avec Alkan, Thürlemann, Vergniaud. Mais au bout du compte, aujourd'hui, peu d'analyses concrètes ont été faites, et leurs objets sont épars: Kandinsky, Klee, Brancusi, des tissages andins et des scarifications africaines¹. S'en tenir donc à ne pas prendre des vessies pour des lanternes (des théories physio-optico-anthropo-linguistiques pour des problématiques sémiotiques), à jouer les chèvres de Monsieur Seguin en luttant contre le retour de l'académisme décoratif via la sémiotique (le beau souci du geste du peintre, de la belle matière, du «caractère» des couleurs...). Plus positivement tout de même, indiquer l'hypothèse de travail que l'on prend aujourd'hui pour aborder une peinture (celle de F. Benrath), «abstraite» et qui a toujours été «abstraite». Une peinture qui *a priori*, ne sera pas reconnue plastiquement bricolante.

C'était le cas, c'est le cas - selon nous - de *Composition IV* de W. Kandinsky². Voilà un tableau que nous considérons «abstrait» lorsque nous le prîmes pour objet d'analyse, au temps de cette résolution commune évoquée plus haut. Or, au fil des années si l'on

1. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985; F. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky*, Berne, Benteli, 1986; F. Thürlemann, *Paul Klee*, Paris, L'Age d'Homme, 1982; D. Alkan, «Sculpter: notes à partir de Brancusi», *Communications* 34, Paris, Seuil, 1981; V. Cereceda-Martinez, «Sémiologie des tissages andins», *Annales* 5-6, Paris, A. Colin, 1978; L. Régis, «Le scarifié et le tatoué», *Actes sémiotiques-Documents*, VII, 64, 1985.

2. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 39-77.

peut dire, ce tableau nous est apparu comme le résultat d'un processus de bricolage (au sens lévi-straussien du terme) paradigmatissant une «figurativité profonde» (l'expression n'existait pas à l'époque) selon un système semi-symbolique. Pas de l'«abstrait» donc, mais un certain type, sémiotiquement défini, d'abstraction. Comment ce type particulier d'abstraction a-t-il pu être reconnu et proposé? La reconnaissance des récurrences et des équivalences de lignes, de formes et de plages colorées ne s'est pas faite en un jour: on ne bénéficiait d'aucune analyse de cette *Composition* qui l'eût déjà constituée en texte plastique. Et il fallait pourtant qu'elle le fût¹. Le parti-pris, pour aller au delà (pour aborder le contenu du tableau séparément de son expression), fut d'inscrire *Composition IV* dans l'ensemble des productions de W. Kandinsky, moins celles de la «même époque» que du système plastique dont cette oeuvre relevait: «un espace articulé par un réseau de lignes noires et de surfaces colorées parfois autonomes»². Rien à voir donc avec une «lecture traditionnelle génétique»: toutes les oeuvres sélectionnées comme relevant de ce système, y compris les études préparatoires à *Composition IV*, sont considérées hors chronologie et hors genèse³. Rien à voir non plus avec une «lecture iconique»: personnellement, nous ne comprenons pas très bien ce que recouvre la catégorie iconique/plastique proposée en son temps par le groupe *mu*. Quel est son «axe»? L'analyse du tableau de W. Kandinsky n'engage pas la problématique de l'«illusion référentielle» ou celle de la référentialisation et de la référenciation⁴. De plus, si l'on s'attache à déceler des éléments figuratifs, voire des «scènes iconographiques» (il convient d'ailleurs de parler plus justement de motifs), c'est toujours pour analyser le contenu des seuls formants figuratifs qui ont été reconnus *plastiquement* comparables - dans les oeuvres relevant du même système *plastique* - aux unités constituées lors de la segmentation de la manifestation, chromatique et formelle, du tableau.

1. Méthodologiquement, nous ne voulions pas prendre en compte la «définition postérieure» que W. Kandinsky a donnée lui-même de *Composition IV*.

2. J.-M. Floch, *op. cit.*, p. 45.

3. *Ibidem*, pp. 45-46.

4. On fait ici allusion aux travaux de D. Bertrand. Cf. notamment l'article «Référentialisation» in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné*, vol. 2, p. 188.

L'analyse sémantique d'un formant comme la pente hérissée¹ - reconnue derrière des figures aussi différenciées et non *a priori* «rapprochables» que des cheminées d'usine, des haies ou des écailles de dragon - ne saurait se comprendre ni se justifier autrement, pas plus que celle de la forme allongée «derrière» les figures d'un gisant et d'une princesse prisonnière... Encore une fois, c'est sur la sélection de formants comparables par leurs qualités plastiques et leurs contextualisations topologiques que s'est faite l'analyse du contenu des unités de *Composition IV*; non sur la reconnaissance de figures ou de «signes iconiques» qui aurait été d'emblée condamnée à errer tous azimuts². C'est la constitution plastique préalable des unités du tableau qui a fondé et déterminé l'analyse sémantique, et amené à dégager un discours thématique-narratif, irréductible à quelque «contenu redondant» d'unités figuratives inventoriées dans d'autres oeuvres.

Quoi qu'il en soit, tomber sur un bricolage défigurativisant alors qu'on voulait au départ prouver l'efficacité de la sémiotique par l'étude de *la Peinture Abstraite* est une chance. Cela apprend, par le faire, à se méfier d'expressions telles que *l'abstrait*, *l'abstraction*, à ne pas souscrire à des projets de «recherche d'un langage de description qui (lui ou leur) soit adéquat» (On pense à ces ouvrages théorisant *le* langage publicitaire ou *l'acte* photographique). Cela laisse espérer, d'autre part, qu'il serait possible un jour de ne pas se soumettre au pluriel historico-critique des abstractions lyrique, géométrique, analytique, etc. On arriverait à distinguer et à définir telle ou telle abstraction selon sa forme sémiotique, le nombre de plans qu'elle implique³. Sinon pourquoi sémiotiser?

Proposons par exemple de parler d'abstraction baroque et d'abstraction classique. Peut-on oser? Et quel intérêt? Tout d'abord l'idée vient de la simultanéité d'une recherche d'exploitation sémiotique de l'opposition wöllflinienne des deux «visions» et d'un travail engagé depuis deux ans sur l'oeuvre de F. Benrath. Nous avons

1. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 49-50.

2. Toute l'analyse de *Composition IV* est sous-tendue - et dans son plan et dans son contenu - par cette démarche, annoncée et explicitée p. 41, *op. cit.*.

3. Accord complet sur ce point avec F. Thürlemann. Cf. son article *ici-même*.

essayé de montrer ailleurs¹ comment ces deux «visions» (styles? esthétiques?) pouvaient se retrouver dans les oeuvres photographiques de P. Strand et d'A. Stieglitz. L'intérêt n'est pas de savoir si ces visions sont «propres aux styles des XVI^e et XVII^e siècles» - H. Wöllflin lui-même dit et montre le contraire non seulement dans ses *Principes* mais aussi, par exemple, dans son analyse d'un tableau de Böcklin... de 1833² - c'est d'examiner si l'on peut, comme nous l'avons proposé, définir le classique et le baroque wöllflieniens comme des formes sémiotiques³ et si leurs procès peuvent alors se caractériser ainsi:

	<i>classique</i>		<i>baroque</i>
expression:	discontinu		continu
		vs	
contenu:	continu		discontinu

En d'autres termes, si le procès de l'expression classique se caractérise par des articulations nettes, des plans distincts et des régularités marquées, alors que celui de l'expression baroque est fait de profondeur traversée, de liaisons et d'effets de lisière, c'est par contre l'inverse qui se produit au plan des contenus: le classique «parle» d'un temps suspendu, d'un équilibre tenu, de rôles fixés alors que le baroque «parle» d'émergence, d'éclat, de changement. Emergence ou changement de quoi? Rôles attribués à qui? Non à des acteurs ou à des «figures du monde naturel» mais à des unités ou à des entités de ce que nous avons déjà proposé d'appeler le figural⁴, par opposition au figuratif. Ou, pour reprendre l'expression baudelairienne, à des acteurs de la «vie antérieure» à toute application d'une grille de lecture. Classique et baroque s'opposeraient dans leurs discours sur un monde déjà projeté (nous tenant à

1. J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, P. Fanlac, 1986.

2. H. Wöllflin, «Böcklin classique (Ulysse et Calypso)» in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 91-97.

3. J.-M. Floch, *op. cit.*, pp. 91-92.

4. «Monde sensible» n'est pas ici entendu au sens de monde perçu ou de monde extérieur, encore moins au sens de «nature».

distance pour le classique, nous happant pour le baroque), mais non encore reconnu.

Reste à sémiotiser tout cela, pour montrer comment ces deux discours sur le monde sensible se retrouvent, l'un (le baroque) dans l'oeuvre de F. Benrath, l'autre (le classique) dans celle de M. Barré. L'intérêt d'une telle proposition, si elle s'avérait soutenable, serait, d'une part, d'entreprendre l'analyse sémantique des effets de sens baroques et classiques et du coup celle du contenu de ces types d'oeuvres «abstraites»; et, d'autre part, d'avancer l'idée que, baroque et classique s'opposant par les qualités de leurs formes discursives, l'analyse de l'équivalent d'une composante discursive du plan de l'expression plastique et, par là-même, celle de son parcours génératif, ne sont pas impensables.

Jean-Marie Floch

Um tipo notável de semiose : os sistemas semissimbólicos*

Jean-Marie Floch

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Paris

Institut Ipsos

Os sistemas semissimbólicos representam um tipo particular de relação entre os dois planos de uma linguagem, o plano da expressão e o plano do conteúdo : portanto um tipo particular de semiose.

Vamos lembrar primeiro brevemente a origem da problemática. Depois de dar uma definição precisa e geral do que chamamos de “sistema semissimbólico”, apresentaremos alguns exemplos de sua realização na publicidade (mas poder-se-ia ter escolhido na pintura ou na arquitetura). Por fim, faremos algumas considerações sobre o possível interesse teórico de tal problemática para o desenvolvimento de uma semiótica plástica, ou até mesmo de uma semiótica estética.

A problemática do semissimbolismo origina-se do desejo de dar conta das qualidades sensíveis de uma imagem, de um espaço construído ou, mais geralmente, de um enunciado não verbal. Dito de outro modo, vem da vontade de não negar, de não “apagar” o significante desses enunciados reduzindo-os apenas à dimensão retórica ou a algum equivalente verbal ou linguístico. Não nos parece

* Traduzido do francês por Ana Claudia de Oliveira. “Un type remarquable de sémosis : les systèmes semi-symboliques”, in *Semiotic Theory and Practice* (Proceedings of the Third International Congress of the IASS, 1984), Berlin, de Gruyter, 1988, vol. 1.

legítimo substituir os objetos de sentido manifestados por um jogo de formas, cores ou posições espaciais por uma “lexicalização imediata” — e dada como necessária — considerando somente sua dimensão figurativa.

Uma oposição de valores, a saturação de um vermelho, uma diferença de técnicas ou de matérias, ou ainda uma relação de posições no interior de um volume : como imaginar que tais fenômenos sensíveis não exerçam um papel na significação, na produção do sentido ? Uma abordagem semiótica — e não exclusivamente semântica — não pode reduzir a significação tão somente à análise das figuras do mundo reconhecíveis e “nomeáveis”.

A semiótica, tal como nós a concebemos, recusa a confusão do visível e do dizível... assim como ela recusa, simetricamente, de fazer do visível um valor-refúgio do inefável. Na verdade, essa dupla recusa deve ser entendida como a recuperação e fruição da herança crítica ou teórica de homens como Diderot e Baudelaire ou Wöllflin e Focillon.

Admitiremos que uma imagem é um objeto de sentido a partir do momento em que a extensão da superfície plana que ela ocupa é informada, articulada. A construção da forma da expressão de uma pintura, de uma fotografia ou de um tecido representa uma tarefa considerável e particularmente delicada. Na medida em que o plano de expressão de tais objetos é realizado por um dispositivo topológico de zonas coloridas, tratar-se-á de reconhecer as qualidades cromáticas que constituem o sistema aquém e além das cores que só produzem o tremeluzir da manifestação... A não ser que se trate de um simples sistema simbólico — porém o caso é muito menos frequente do que a referência ritual aos semáforos levaria a crer — isto é, a um código no qual as cores são diretamente significantes e não precisam ser decompostas em feixes de traços cromáticos, em não-signos.

É, portanto, o estudo da forma da expressão das diferentes semióticas visuais que está na origem da problemática dos sistemas semissimbólicos, cujo desenvolvimento é hoje amplamente coletivo.

A problemática do semissimbolismo é mais particularmente resultado de uma facilidade metodológica “histórica” que o analista havia dado a si mesmo. Originalmente, de fato, trabalhávamos sobre o estatuto semiótico dessas unidades sintagmáticas chamadas de contrastes plásticos, e — por experiência própria enquanto “criador de imagens” —, sabíamos que elas são capazes de articular uma forma de um outro modo que a lexicalização de sua dimensão figurativa¹.

Em linguística, o termo contraste é usado sobretudo para designar a relação *e... e...*, ela própria constitutiva do eixo sintagmático. O contraste plástico é da mesma natureza mas é particularizado pela copresença, na mesma superfície, dos termos opostos da mesma categoria visual ; o contraste plástico é caracterizado à maneira da antítese. Tal organização do enunciado visual possui uma

¹ Ver nosso estudo de uma fotografia de nu de E. Boubat publicada em 1980 nos Documentos de trabalho da Universidade de Urbino, “Sémiotique poétique et discours mythique en photographie”. O estudo portava sobre o contraste plástico entre um tratamento de superfícies em modelado e um tratamento no plano. A articulação plástica da fotografia produzia de fato uma homologação do cabelo e do vestuário de uma jovem, homologação que a simples lexicalização da imagem não teria produzido.

vantagem muito apreciável para o analista : permite reconhecer as categorias com seus termos presentes em uma mesma superfície, sem recorrer previamente a procedimentos de comparação entre diferentes objetos.

Tal organização textual está longe de ser específica da linguagem plástica. Sabemos que Roman Jakobson certa vez definiu a essência da linguagem poética pela projeção do paradigmático no eixo sintagmático. O estudo dos contrastes sugere uma homologação pelo menos parcial do plástico e do poético.

Resta ver agora como o significante plástico significa, e o que ele significa.

A análise do plano de conteúdo de obras tão diferentes como o *Retable d'Isenheim* de Grünewald, o *Ícone da Trindade* de Roublev, a *Composition IV* de Kandinsky ou o *Blumenmythos* de Klee levou ao reconhecimento de uma correlação entre certas categorias dos dois planos de expressão e conteúdo².

Numa linguagem formal, se os símbolos A e B representarem, por exemplo, classes lógicas, eles são, no plano da expressão, independentes um do outro. É diferente com as unidades contrastantes nas obras que acabamos de citar. Os dois termos de uma dada categoria podem ser homologados com uma categoria semântica. O sistema pode então ser chamado de “semissimbólico”, e não mais “simbólico”.

Como se sabe, L. Hjelmslev opunha sistemas simbólicos e sistemas semióticos : os primeiros são definidos pela conformidade dos dois planos da linguagem, os segundos por sua não-conformidade. Chamamos, portanto, sistemas semissimbólicos aqueles sistemas de significação que se definem pela conformidade não de elementos isolados, mas de categorias situadas em um e outro plano.

Esses sistemas existem na comunicação oral mais comum. Pense no acoplamento, em nossa cultura, da oposição semântica sim / não com a oposição gestual dos movimentos da cabeça : verticalidade / horizontalidade. Mas também esses se encontram nas línguas naturais, e mais particularmente na sua elaboração secundária que é a linguagem poética, com as categorias prosódicas tais como a entonação frástica, a rima, o ritmo.

Os sistemas semissimbólicos, como se vê, não se limitam às linguagens não verbais. Tampouco são específicos de nossa cultura ocidental : tais sistemas são também encontrados nos tecidos dos povos andinos³ ou nas formas desenhadas em objetos rituais africanos, por exemplo⁴. Em vez de ilustrar sua relativa universalidade, preferimos nos limitar a examinar algumas particularidades de seus modos de realização nas linguagens visuais de nossa própria cultura.

Em primeiro lugar, as categorias da expressão podem ser de natureza e de complexidade muito diferentes : podem ser categorias de valores (sombrio / cla-

2 Nossa análise do *Ícone* de Roublev é ainda inédita. Para a análise do *Retable d'Isenheim*, cf. B. Fauché, “Le Retable d'Isenheim, primeira etapa”, *Actes du Colloque d'Albi*, Albi, CALS, 1980. Para a análise da *Composition IV* de Kandinsky, cf. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985. Para a análise de *Blumenmythos* de Klee, cf. F. Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

3 Cf. V. Cereceda, « Sémiologie des tissus andins : les talegas d'isluja », *Annales*, 5-6, 1978.

4 Cf. M. Coquet, « Le discours plastique d'un objet ethnographique », *Actes Sémiotiques-Documents*, V, 44, 1983.

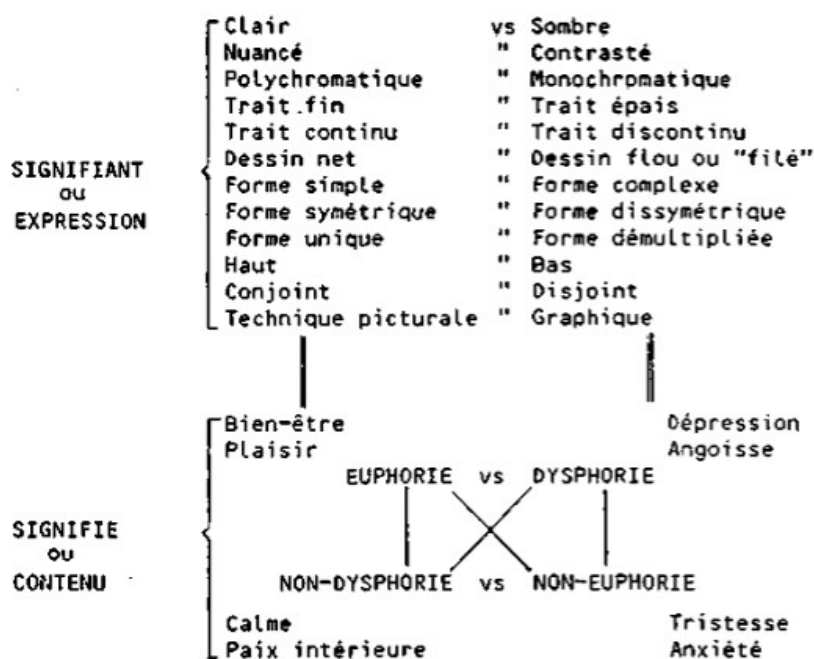
ro, matizado / contrastado), de cores (saturado / dessaturado, brilhante / opaco), de formas (simétrico / assimétrico, simples / complexo) ... ou ainda de posições (superior / inferior, conjunto / disjunto). Mas também podem ser categorias de técnicas : gráfico / pictórico ou tratamento em modelagem / tratamento no plano (pense-se nas pinturas de G. Klimt).

Por outro lado, um sistema semissimbólico pode ser realizado em um único texto, em uma única obra, por um jogo de contrastes ; mas também pode ser realizado no conjunto de uma comunicação.

Dirigindo, paralelamente à minha pesquisa, uma unidade de estudos semióticos dentro de um instituto de pesquisas e estudos publicitários (IPSOS), fui levado a trabalhar em um grande número de comunicações setoriais : a “publicidade” feita para uísques, baterias elétricas, drogas psicotrópicas e assim reconhecer neles um certo número desses sistemas semissimbólicos que eu chamaria globais.

Tomemos o exemplo da comunicação sobre drogas psicotrópicas. A partir de um *corpus* de 130 anúncios de imprensa representando a quase totalidade das campanhas veiculadas nos últimos anos (campanhas realizadas por agências de publicidade muito diferentes), conseguimos identificar um sistema semissimbólico global baseado na homologação da categoria semântica euforia / disforia com diversas categorias de expressão, de natureza e complexidade diversas. Esse exemplo, portanto, mostra também um caso particular de realização por “redundância do significante”, por assim dizer. Nesta comunicação, doze categorias de valores, cores, feições, formas, relações espaciais e finalmente de técnicas, são sistematicamente homologadas com a categoria euforia / disforia, que projetamos aqui em um quadrado semiótico porque a homologação afeta tanto os contrários euforia / disforia, quanto os subcontrários, não disforia / não euforia.

Eis como pode-se representar o sistema semissimbólico caracterizado por uma redundância do significante :

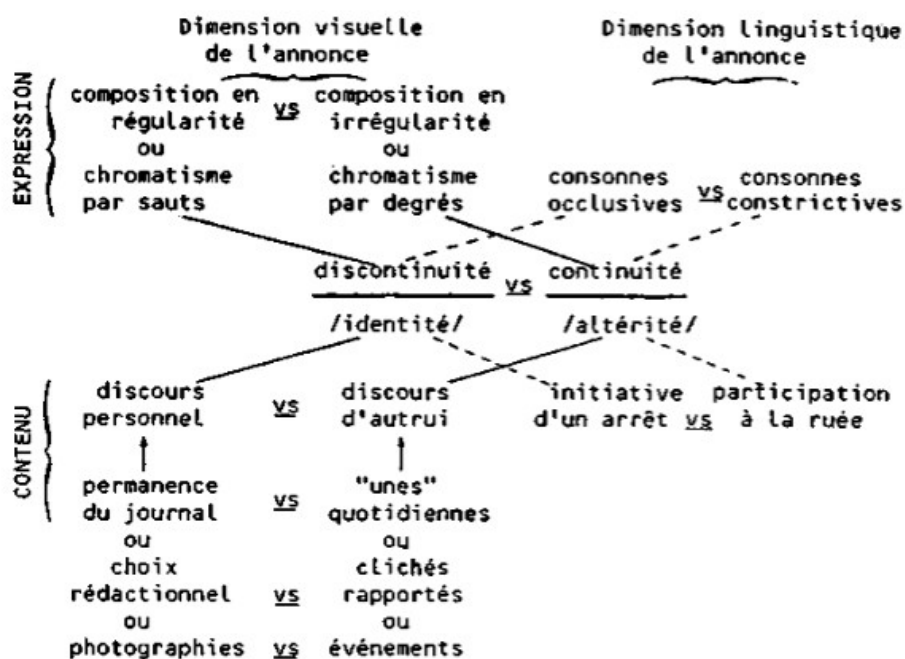


Passemos agora a uma terceira consideração sobre a realização desses sistemas semissimbólicos. Certas categorias no plano da expressão são suficientemente profundas, abstratas, para reger um sincretismo de linguagens de manifestação.

No anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News” reproduzido na página seguinte, a mesma homologação de uma categoria da expressão e uma categoria de conteúdo :

<u>Expression</u>	<u>Discontinuité</u> /	<u>Continuité</u>
Contenu	/Identité/ /	/Altérité/

é realizada em duas linguagens diferentes de manifestação, em duas substâncias diferentes : uma substância visual e uma substância sonora. O diagrama a seguir da conta de tal realização :



Por essa homologação de uma categoria de expressão, independente de qualquer material de manifestação, e de uma categoria semântica situada em um plano abstrato, ideológico, o anúncio valoriza o cigarro comparando-o a um jornal : assim como o jornal é uma criação pessoal a partir de notícias e imagens selecionadas e compostas, o cigarro “News” é a criação de um aroma pleno particular graças a uma mistura de tabaco.

O jornal e o cigarro reúnem, ambos, esses contrários que são a identidade e a alteridade. Na verdade, o que este anúncio “News” propõe ao leitor é um mito, é um estilo de vida que concilia dois estados opostos : a participação na vida agitada dos outros e o gozo de um ritmo, de uma temporalidade pessoal. Objeto de valor mítico, esse estilo de vida, metonimicamente figurado pelo cigarro, permite escapar tanto da solidão quanto da alienação.

FULL FLAVOR INTERNATIONAL SPECIAL BLEND

NEWS

Take A Break In The Rush

20 FILTER CIGARETTES

Anúncio do cigarro News.

Certo, a análise deste anúncio é muito sucintamente apresentada aqui. Mas a escolhemos porque nos parece ilustrar de várias maneiras a possível contribuição de um estudo dos sistemas semissimbólicos para o desenvolvimento da semiótica plástica, talvez até mesmo da semiótica estética.

O estudo desse tipo de semiose exige e, ao mesmo tempo, inicia a construção de uma metalinguagem descritiva do significante visual, uma metalinguagem necessária se levarmos em conta as qualidades sensíveis de uma pintura, de um cartaz ou de um espaço construído.

Sugere a extensão da problemática do poético às linguagens não verbais. De fato, como a linguagem poética, a linguagem plástica é uma linguagem segunda. Uma forma segunda se sobrepõe ao discurso figurativo ou icônico para desviar uma parte de seu significante; e sua articulação reproduzirá a mesma forma que, em profundidade, caracteriza o significado. Assim, o poético poderia ser definido como uma organização estrutural e um modo de significação autônomos, transgredindo as fronteiras convencionais estabelecidas entre as diferentes linguagens.

Além disso, porque um mesmo sistema semissimbólico pode se realizar em um sincretismo de linguagens de manifestação, o estudo desse tipo de semiose pode permitir uma nova abordagem desses objetos de sentido sincréticos que são o filme, a ópera, o cartaz e sugere o reexame crítico das antigas teorias das sinestésias e das correspondências das artes. Obviamente pensa-se aqui na obra de Etienne Souriau.

Por fim, a referência ao discurso mítico a propósito do anúncio “News” não foi fortuita. O estudo dos sistemas semissimbólicos, em particular aquele dos contratos plásticos, revela em certas obras — e essas não são sempre “primitivas” — estruturas míticas idênticas àquelas descritas por Cl. Lévi-Strauss. Como no pensamento mítico, com efeito, grandes figuras ambivalentes de mediação aí são construídas a partir da correlação de categorias reconhecidas graças à sua presença sintagmática.

A organização contrastiva de um cartaz, uma pintura ou um espaço construído pode assim compor os formantes de objetos míticos modernos e levar a considerar estas obras como verdadeiras “pequenas mitologias do olho e da mente”⁵.

Palavras chave : categoria da expressão / do conteúdo, contraste plástico, formante, homologação, mítico, poético, semissimbólico.

Autores citados : Louis Hjelmslev, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss.

⁵ A expressão « pequenas mitologias » é de Cl. Lévi-Strauss. Ele a havia empregado no seu prefácio a *Six leçons sur le son et le sens* de R. Jakobson (Paris, Minuit, 1976) a propósito de um sistema semissimbólico que ele construía pessoalmente sobre a oposição das palavras francesas « jour » e « nuit ». [Trad. port. R. Jakobson, *Seis lições sobre o som e o sentido*, Lisboa, Moraes, 1977].

Les moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique ?*

Jean-Marie Floch

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Paris

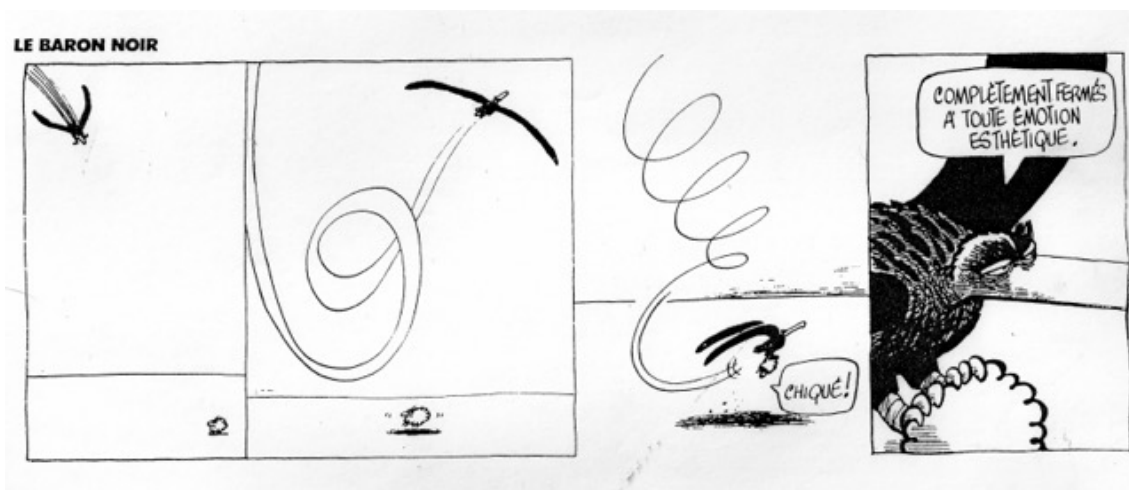
Institut Ipsos

Plusieurs années durant, les lecteurs du quotidien *Le Matin*¹ ont vécu les aventures d'un aigle, le Baron Noir, et d'un troupeau de moutons. Une fable écolo-politique où la mégalomanie, la perversité et la suffisance de l'un n'avaient d'égales que la bêtise, la lâcheté et la lamentable soumission des autres. C'est à la fin d'une de ces aventures — une prédation réglée en quatre vignettes et deux figures acrobatiques — que le Baron Noir dut constater que ses victimes étaient « complètement fermé(e)s à toute émotion esthétique ».

On essaiera ici de reconstituer ce qui s'est passé. Tout d'abord, le Baron Noir a foncé sur sa proie ; le mouton était pétrifié, terrorisé. Jusque là, rien que de très banal : du quotidien précisément. Mais soudain, l'aigle s'envola dans les airs, ailes largement déployées, sans avoir pris le mouton qui, toujours aussi raide, en sursauta. Et c'est après une descente en vrille, alors que l'aigle avait cette fois attrapé le mouton, que celui-ci a lâché ce mot : « Chiqué ». Une telle réaction, une telle attitude ne pouvait que discréditer ses congénères aux yeux — mi-clos — de l'esthète volatile.

* Article paru dans *Cruzeiro semiótico* (9, 1988), revue de l'Association Portugaise de Sémiotique publiée de 1984 à 1993 sous la direction de Norma Tasca.

¹ Un quotidien national français aujourd'hui disparu.



Yves Got, « Le Baron noir », *Le Matin de Paris* (1977-1980).

Qu'a-t-il bien pu se passer dans la tête du mouton ? Il a tout simplement vécu, ou cru vivre, un moment esthétique. Un de ces moments rares, inattendus, incompréhensibles. « Normalement », un aigle est un prédateur, un mouton une proie ; n'importe quel lecteur du *Matin* sait depuis longtemps que le Baron Noir ne pense qu'à ça, et qu'on n'entend qu'un *Vlouff* lorsqu'il attrape un mouton au vol. Même si le programme du Baron se complexifie, quand par exemple il aime à se faire le manipulateur de sa propre victime, il n'empêche que ses programmes seconds restent des programmes d'usage.

Simple ou complexe, la chasse reste la chasse, à chaque aventure. Dès lors, inutile, l'acrobatie constitue pour le quadrupède de la vignette 2 une « rupture d'isotopie »², une chose incompréhensible, ou susceptible de toutes les interprétations. Elle a ce caractère bizarre qui, pour Baudelaire, est la condition du beau³. La double figure — looping et vrille — échappe d'autant plus au monde quotidien de l'efficacité et de la rentabilité de la prédation qu'elle prend paradoxalement toute son ampleur dans l'interstice narratif entre l'objet « déjà » saisi et l'objet saisi et qu'elle multiplie les boucles dans la boucle, qui sont autant de retours au point de départ^{**}. Un phénomène de « récursivité eidétique » si on peut dire, qui n'est pas sans importance dans la suite de l'histoire et qui, par ailleurs, montre que la récursivité n'est peut-être pas « l'apanage des langues naturelles »⁴. Bien plus, l'acrobatie suspend la relation entre l'aigle et le mouton : le mouton, qui n'était en vignette 1 qu'un objet (« déjà » saisi), est ici quelque peu sujet, un sujet

2 On fait ici référence à l'ouvrage d'A.J. Greimas *De L'Imperfection* (éd. Fanlac, 1987). Le concept est particulièrement exploré dans les pages consacrées à *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de M. Tournier.

3 Ch. Baudelaire, *L'Exposition Universelle de 1855*.

** NDLR. « ... entre l'objet "déjà" saisi et l'objet saisi... » : on comprend qu'ici, de même qu'un peu plus bas, usant d'un raccourci (*déjà*, entre guillemets) bien caractéristique de son style, Floch oppose l'objet qui n'est encore que *virtuellement* saisi mais le sera inéluctablement, donc qui l'est pour ainsi dire « déjà » (vignettes 1 et 2), à l'objet effectivement saisi (3 et 4).

4 Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 309 (entrée Récursivité).

interprétatif mis en échec. Le mouton qui se croyait pris⁵ ne sait pas ce qui se passe. Pas pris, surpris. Et l'aigle de son côté n'est plus en vignette 2 ce sujet déjà réalisé de la vignette 1 ; ce n'est qu'un être agi par la force du looping ascendant. Le mouton lui aussi d'ailleurs est agi par le souffle du décollage. Agis par ce qui est tout à la fois figure et souffle, aigle et mouton ne sont plus dans la relation actantielle simple (sujet / objet) qui était celle de la vignette 1 et qui est celle d'une prédation maintes fois racontée. Pour le mouton de la vignette 2, qui ne peut reproduire la syntaxe de l'instant précédent, il y a maintenant du sens sans signification. On se risquera à dire du « signifiant flottant »⁶.

« Chiqué ! ». Le chiqué est « l'action d'adopter une manière de faire ou d'agir de façon ostentatoire, mais seulement en apparence » ; donné pour synonyme de l'épate, de l'esbrouffe et du bluff, le chiqué est « un manque de sincérité et de naturel ». Autant dire que celui qui dit « Chiqué » s'affirme comme un sujet interprétatif compétent. En l'occurrence, le mouton dénonce la « simulation », la « comédie » de l'aigle : le fait que celui-ci ait voulu « en imposer » ou « faire impression ». Le Baron reste ainsi un manipulateur. Il n'y aurait pas eu de rupture d'isotopie. Le sens de chiqué montre aussi que la marque — au sens sémiotique du terme — du caractère mensonger de la performance esthétique est cette « exagération », ce « trop, c'est trop » dans l'habileté, dans le faire. La marque, c'est la récursivité éidétique dont on parlait tout à l'heure. Pour le mouton, l'aigle, en fonçant sur lui et en ne le prenant qu'à la fin de la vrille, l'a forcé à être le spectateur interdit de sa virtuosité. Rien de plus. D'accord avec Baudelaire, le mouton considère que le « chic est plutôt une mémoire de la main (ou de l'aile) qu'une mémoire du cœur »⁷. Il exige par là de l'artiste et de l'art — ou tout au moins de la production esthétique — un « naturel », une « sincérité », c'est-à-dire en fait un engagement... qu'il avoue d'ailleurs ne pas avoir lui-même vécu puisqu'il a été suffisamment distancié pour être critique et statuer en véridiction. Voilà toute l'affaire : peut-on juger et s'émouvoir, ou juger si l'on a été ému ? Le jugement esthétique interdirait-il qu'on soit ému ? Y aurait-il deux modes d'appréhension de la chose esthétique : l'une — le jugement — qui relèverait du savoir, d'une (re-) connaissance des « manières », et qui conserverait la relation actantielle primitive sujet-objet, et l'autre — l'émotion — qui relèverait d'une autre façon d'« être au monde », où cette même relation actantielle sinon se perdrait, du moins se perturberait ?

Pour le Baron Noir en tous cas, le jugement esthétique semble bien devoir être antinomique de l'émotion esthétique. Surtout, parler de chiqué au moment même où l'acrobatie se clôt dans la perfection de la saisie, c'est ne pas avoir reconnu cette union de la contingence et de la structure dont la manifestation provoque justement l'émotion esthétique. L'aigle est un animal lévi-straussien.

5 « L'émotion est un phénomène de croyance », écrit J.-P. Sartre dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Herman, 1965, p. 53.

6 Cf. Cl. Lévi-Strauss « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950.

7 Ch. Baudelaire, *Salon de 1848* (« Du chic et du poncif »).

Non seulement l'aigle ne nie pas que la chose esthétique soit construite, qu'il y ait là un travail, une fabrication mais encore il pense que l'objet acrobatique créé avait tout à la fois les propriétés intrinsèques de la prédation (efficacité, économie, dessin d'une trajectoire soumise aux lois de l'aérodynamisme) et celles qui relèvent d'un moment aérien, d'un état spatial et temporel du monde⁸.

Et si le mouton avait été plus attentif à l'œuvre elle-même (et moins à sa saisie, comme c'est aussi le cas d'une approche trop exclusivement narrative de la chose esthétique), ce mouton aurait admiré le rappel plastique de l'ellipse du looping dans la courbure des ailes du Baron ; il aurait été sensible à la semi-symbolique de cette élévation et de cette chute. Pour le volatile, la double figure du looping et de la vrille qui constitue l'événement acrobatique relève d'un certain mode de la contingence, « la contingence d'exécution »⁹, et c'est son intégration, perçue comme nécessaire, qui engendre l'émotion esthétique. « L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée [par l'aigle], donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement »¹⁰. Dès lors, la récursivité eidétique n'est plus la marque du chiqué, c'est la figure de la contingence, nécessaire « moitié » de l'objet esthétiquement émouvant. On comprend que l'aigle soit amer.

Mots clefs : contingence (vs structure), émotion esthétique, esthétique, jugement esthétique, prédation, récursivité.

Recebido em 01/05/1988.

Aceito em 01/05/2022.

⁸ On fait ici référence à *La Pensée sauvage* de Cl. Lévi-Strauss et aux pages consacrées à l'émotion esthétique dans le premier chapitre, « La Science du concret » (Paris, Plon, 1962).

⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

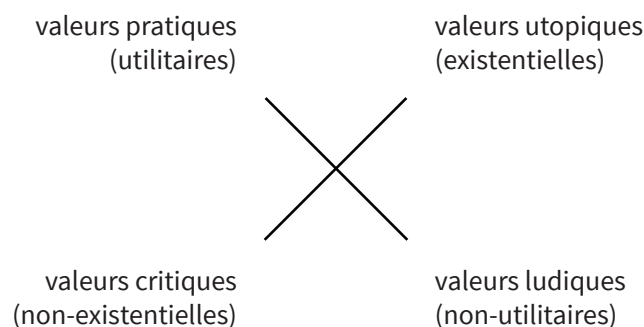
Lecture critique et (re)valorisation sémiotique de la valeur « critique » chez J.-M. Floch

Jean-Paul Petitimbert

Ecole Supérieure de Commerce de Paris

Introduction

Depuis bientôt trente ans, notre activité de conseil en marketing auprès d'entreprises et notre pratique de la « sémiotique d'usage », comme l'appelait Jean-Marie Floch, nous ont maintes fois amené à recourir au célèbre carré des valeurs de la consommation qu'il avait mis au point au milieu des années quatre-vingts dans sa « Lettre aux sémioticiens de la Terre Ferme »¹ :



1 J.-M. Floch, « Lettre aux sémioticiens de la Terre Ferme », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, IX, 37 (Variations sur le discours publicitaire), 1986.

Côté offre comme côté demande, nous nous sommes souvent trouvé confronté au mode de valorisation qu'il avait alors baptisé « critique ». La plupart des chercheurs en marketing ou en sciences de l'information et de la communication n'en retiennent que la dimension du rapport qualité / prix. Certains vont même jusqu'à la comprendre comme étant d'ordre purement économique et financier, c'est-à-dire ne concernant que le coût des produits ou services proposés à la consommation. Cette interprétation est devenue tellement familière qu'elle est en général prise pour un acquis définitif des apports de la sémiotique au marketing et n'est, à notre connaissance, jamais remise en question. Or, il nous semble qu'elle n'est qu'une des nombreuses interprétations possibles de la pensée de Floch — ce que lui-même a d'ailleurs laissé entendre en diverses occasions.

C'est pour contrebattre cette réduction trop simplificatrice, voire simpliste, que nous nous proposons de dégager la signification sémiotique profonde de cette position de sens en tâchant de l'explorer plus avant que n'ont pu le faire jusqu'à présent nos confrères du marketing.

1. La position critique, parent pauvre du marketing

1.1. Une position aussi difficile à cerner qu'à dénommer

Il se trouve malheureusement que c'est justement sur la valorisation « critique » que Floch est le plus laconique. Parmi les termes alternatifs et explicatifs qu'il propose en remplacement des dénominations dont il avait initialement fait un choix, avoue-t-il, « relativement arbitraire » — pratique, utopique, ludique et critique —, seule cette dernière est exempte de synonyme, laissant ainsi aux marketeurs le champ libre pour l'interpréter, voire la rebaptiser, à leur guise. Floch suggère en effet que l'adjectif *pratique* peut sans dommage être remplacé par « utilitaire » ou « fonctionnel », que les valeurs *utopiques* sont aussi des valeurs « mythiques », « existentielles » ou encore des « valeurs de vie », et enfin que les qualificatifs « esthétique » ou « ludico-esthétique » peuvent aisément se substituer à celui de *ludique*². Seule la valeur *critique* conserve invariablement son « étiquette » d'origine.

Or, dès la mise au point de ce système de valeurs, à l'occasion des études qu'il avait menées sur la publicité des mobylettes Peugeot, des automobiles Citroën, de la presse quotidienne et sur les attentes exprimées par les chalandes d'hypermarchés³, Floch reconnaissait lui-même que « la position -S² [négation des valeurs de base S² qu'à la suite de Greimas il appelait encore « mythiques »] est une position assez difficile à dénommer, mais très souvent présente (et même survalorisée en

2 *Id.*, *Identités visuelles*, « La maison d'Épicure », Paris, P.U.F., 1995.

3 *Id.*, « La légende Peugeot », *Stratégies*, 28 juin 1982 ; « Paraître / s'afficher, analyse sémiotique de quelques campagnes d'affichage de la presse quotidienne », in *Affiches de Pub*, Paris, éd. du Chêne, 1986 ; « The contribution of structural semiotics to the design of a hypermarket », *International Journal of Research in Marketing*, 4, 3, 1988 ; « J'aime, j'aime, j'aime... », *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, PUF, [1990] 2002.

ces temps de recentrage et de déception quant aux grands mythes) »⁴. C'est là sans doute la raison principale du caractère quasi monolithique de son appellation, lequel semble avoir entraîné la mono-interprétation que nous venons de décrire.

Quant à sa teneur exacte, elle est loin d'être univoque, au moins dans cet article fondateur. Si d'une part il l'illustre de manière lapidaire à propos de l'automobile en y attachant comme on s'y attend le thème du rapport qualité / prix (celui-là seul que retiendront les marketeurs), il y adjoint également celui de la technicité (qu'ils auront tôt fait de négliger). D'autre part, c'est à travers l'exemple d'une campagne d'affichage pour la station de radio Europe1 mettant en scène des animaux qu'il en donne un aperçu. Celle-ci est d'ailleurs bien loin de renvoyer à la dimension économique de la radio puisque c'est un castor, amateur de « beau travail », qui nous est donné comme porte-parole de cette valeur, celle d'une « radio bien faite : normal pour qui partage *l'éthique de l'artisanat et se fie à son mètre dépliant* »⁵. En troisième lieu, c'est par petites touches et par allusions et sous-entendus qu'il laisse entrevoir ce qu'il entend par valeur critique : en matière de philosophie, il évoque le cynisme, par opposition au stoïcisme qu'on suppose pratique, ou à l'épicurisme qu'on imagine soit ludique soit utopique (lorsqu'on n'est pas philosophe). Et en matière de sémiotique — ou plutôt de sémioticiens — ce seraient les tenants de l'« *ars semiotica* » (la sémiotique conçue comme un objet bien fait) qui, par contraste avec les partisans d'une sémiotique utopique, réconciliant enfin des champs de recherche opposés, et par complémentarité avec ceux du « vieux parti de la “noblesse du rôle ancillaire” de la sémiotique »⁶, seraient les meilleurs défenseurs de cette position, dès lors tenue comme contraire à celle des « caciques » de la discipline, « à la haute et fière silhouette », favorables quant à eux à l'exercice d'une sémiotique ludique qui, tout en gratuité, ne saurait en aucun cas se mettre au service d'une finalité, quelque noble qu'elle soit⁷.

La même année, paraissait son essai de sémiotique plastique sur cinq photographies, *Les formes de l'empreinte*, dans l'introduction duquel il présentait aussi, plus rapidement, ce même modèle. A chacune des quatre positions il faisait correspondre une certaine valorisation de la photographie assortie du portrait succinct des représentants de chacune : les *historiographes* défendaient la photographie-témoignage (pratique), les *artistes* exaltaient la photographie-œuvre (utopique), les *amateurs* appréciaient la photographie-loisir (ludique), et enfin pour la valeur critique, c'était les *bricoleurs*, friands de « petites recettes » qui étaient les adeptes de la photographie-technique⁸.

4 « Lettre aux sémioticiens... », *art. cit.*, p. 10 (souligné par nous).

5 *Ibid.*, p. 11 (souligné par nous). L'accroche de l'affiche reproduite dans l'article, p. 13, était : « J'aime le beau travail, j'écoute Europe1 ».

6 Paraphrase d'une expression de Greimas, qui, dans ses « Observations épistémologiques » à propos des relations entre pragmatique et sémiotique, appelait de ses vœux leur rapprochement afin que les deux disciplines puissent « remplir leur fonction ancillaire — la plus noble — en contribuant à la constitution des sciences sociales » (*Actes sémiotiques - Documents*, V, 50 (Pragmatique et sémiotique), 1983, p. 7).

7 « Lettre aux sémioticiens... », *art. cit.*, p. 14.

8 *Les formes de l'empreinte*, Périgieux, Fanlac, 1986, pp. 15-18.

Technicité, travail bien fait, mètre dépliant, petites recettes, bricolage, éthique de l'artisanat, cynisme, ou encore *ars semiotica* : on le voit, cette position est loin de se limiter au seul rapport qualité / prix. Elle recouvre un champ beaucoup plus étendu que celui du seul porte-monnaie du consommateur !

1.2. Une dérive simplificatrice

Cette simplification opérée par de nombreux chercheurs en marketing et en SIC se contentant de reproduire à l'identique une interprétation particulière de cette valeur générale illustre parfaitement le danger que Floch pressentait à propos du modèle constitutionnel, dont il disait qu'il était « le type même du concept en danger de gadgétisation »⁹. Sa crainte n'était pas infondée. De fait, les distorsions sont fréquentes. Elles touchent non seulement la valeur critique mais aussi son contraire la valeur ludique qui devient progressivement « hédonique », puis « expérientielle », pour mieux rimer avec sa complémentaire, la valeur « existentielle »¹⁰. Ailleurs, c'est la valeur utopique qui se transforme en valeur « d'image » et qu'à son tour on fait rimer avec valeur « d'usage », substituée à la valeur pratique¹¹. Tics de rimes et jeux de mots mis à part, il est certain que, de proche en proche, l'amateur d'*ars semiotica* y perd son latin, tant le carré d'origine semble ne plus représenter pour ses utilisateurs qu'un jeu de quatre « boîtes » commode, permettant de ranger à peu près tout ce que l'on veut, quitte à oublier — et en général ignorer totalement — la logique initiale dont il a été tiré et à laquelle il obéit.

À quoi tiennent ces « glissements » sémantiques et cette dérive, « source de malentendus dans certains travaux ultérieurs »¹² ? En première approche, c'est à cette logique elle-même qu'on peut en attribuer en partie la cause : parmi ces praticiens, théoriciens et chercheurs, rares sont ceux qui rappellent dans leurs travaux que la catégorie fondatrice du modèle (l'opposition entre pratique et mythique), telle qu'établie par Floch, est en réalité très loin d'en être une, et que de fait le carré en question est un rien spécieux. Effectivement, une telle catégorisation a toujours été pour Floch une « bizarrerie », ou encore « un objet qui aurait parfaitement trouvé sa place dans les “Salons de curiosités” des honnêtes gens du XVIII^{ème} siècle »¹³, manière de reconnaître que la validité de ce modèle est entièrement conditionnée par l'acceptation de son irrégularité. C'est en suivant

9 « Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale », *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p. 197. Cf. également ses amusantes digressions sur « locomotive et raton-laveur » dans *Sémiotique, marketing et communication*, *op. cit.*, pp. 29-30.

10 Cf. Fr. Bobrie, « Une approche sémiotique des concepts de “format” et de “formule”, pour l'analyse des stratégies des entreprises de distribution », *Actes du Colloque E. Thil*, Université de Poitiers, 2009.

11 *Id.*, « Sémiotique et design de communication. A la recherche du langage du marché », *Strategic Design Research Journal*, 1, 1, 2008 ; voir aussi Benoît Heilbrunn, « Les marques, entre valeur d'image et valeur d'usage », *L'Expansion Management Review*, 137, 2010.

12 F. Bobrie, « Les valeurs de consommation de J.-M. Floch vingt ans après et le long dialogue de la sémiotique et du marketing. », *Actes des 13^e Journées de Recherche en Marketing de Bourgogne*, 2008, p. 6.

13 « Lettre aux sémioticiens... », *art. cit.*, p. 7.

la définition que Greimas avait donnée du lexème « automobile » dans *Du Sens II* qu'il en interprétait la composante fonctionnelle et ses deux dimensions « tant pratique que mythique (prestige, puissance, évasion, etc.) » pour les confronter l'une à l'autre *comme si* elles étaient en relation de présupposition réciproque : « Mon curieux petit carré rendait compte de la *mise en catégorie* du pratique et du mythique, l'axe sémantique étant la "composante fonctionnelle" »¹⁴.

La « rentabilité » de cette « axiologie », deux termes qu'il avançait prudemment dans sa *Lettre aux sémioticiens* en les assortissant soit d'un point d'interrogation entre parenthèses, soit de guillemets, dépend donc fondamentalement et uniquement du fait qu'on accepte ou pas de concevoir que les deux grandeurs narratives que sont le programme d'usage et le programme de base puissent être opposées l'une à l'autre. Autrement dit, il convient de considérer que les fins qu'on se fixe d'une part, et les moyens qu'on se donne pour les atteindre d'autre part entretiennent une relation qui ne serait plus d'implication, mais de contrariété :

Je me souviens bien d'avoir appris qu'un programme d'usage et un programme de base ne sont pas par eux-mêmes en relation de contrariété, que le programme narratif (PN) d'usage est un PN présupposé et nécessaire au programme de base. Je sais que si l'on se représente le carré sémiotique, PN d'usage et PN de base devraient se placer sur une verticale. Mais les peuplades que je rencontre ne raisonnent pas au degré zéro. Pour leur malheur, mes interlocuteurs ne sont pas (encore) sémioticiens : ils se mettent tôt ou tard à se dire : « ... et si mes moyens s'opposaient à mes fins ? » Autrement dit, pour parler clair, c'est-à-dire dans notre langue, ils en viennent à penser que le bâton qu'ils recherchent est la figure d'un objet investi d'une valeur contraire à celle investissant l'objet figuré par la banane ! (...) Une grande partie de leurs maux viendrait de cette transformation d'une implication en une contrariété.¹⁵

Aussi, les maux dont nous parlons à notre tour ne semblent-ils être que l'effet de cette cause première qu'est l'étrange *modus cogitandi* de ces « peuplades » qu'il fréquentait alors, pour qui « tout se passe comme s'il fallait — a priori — choisir entre *l'utilisation* d'une voiture qui réponde à vos besoins et la possession, voire la *jouissance* d'une voiture qui correspond à vos envies ou à vos désirs »¹⁶. C'est donc bien « comme si » valeurs d'usage et valeurs de base s'opposaient les unes aux autres, ou c'est encore « à partir du moment où l'on reconnaît qu'elles sont données pour contraires » (par les consommateurs ou les fabricants) qu'elles peuvent constituer les termes primitifs d'une « catégorie » (artificielle) que l'on peut alors projeter sur le modèle constitutionnel. Et Floch d'insister sur ce point : « Nous disons bien *données pour contraires* ou *mises en contrariété* parce que la chose n'est pas évidente »¹⁷.

14 *Ibid.*, p. 9. (c'est nous qui soulignons).

15 *Ibid.*, pp. 7-8.

16 *Id.*, *Sémiotique, marketing...*, *op. cit.*, p. 127.

17 *Ibid.*, p. 128 (c'est nous qui soulignons).

Dans un article retraçant les pérégrinations du carré au fil du temps, François Bobrie constatait en 2008 : « (...) la valeur “critique” ou encore “socio-économique” mériterait plus d’approfondissement théorique, malgré les quelques avancées proposées par F. Dano »¹⁸. En dehors de ces « avancées », sur lesquelles nous allons revenir à l’instant, le reste de la communauté des chercheurs s’est contenté jusqu’à ce jour de reproduire inlassablement la même définition, les mêmes formules, pratiquement au mot près : « coût / bénéfiques », « démarche rationnelle d’évaluation de la relation qualité / prix », « valeurs consuméristes d’optimisation du rapport qualité / prix », « logique d’optimisation du budget », « examen critique sous l’angle de la rationalité économique », « avantages que l’on peut tirer selon un esprit de calcul et sous l’angle de la rationalité économique », etc.¹⁹.

Les « avancées » dont il vient d’être question ont consisté à distinguer dans le discours des consommateurs interrogés deux types d’attentes qualifiées de « critiques » : des attentes d’économies d’échelle proprement dites et par ailleurs des attentes de sécurité ou de garantie²⁰. L’auteur, Florence Dano, définissait la satisfaction de ces deux types d’attente comme le résultat d’une évaluation favorable de l’offre sous l’angle de son rapport qualité / *prix* (« valeur de sécurité ») mais aussi de son rapport quantité / *prix* (« valeur d’économie »). On constate donc que c’est encore la question du coût, de l’argent et de la relation fiduciaire (« ne pas se faire “arnaquer” »²¹) engagée dans l’échange marchand qui restait au cœur de ces prétendues « avancées ».

Par ailleurs, la littérature marketing abonde en exemples d’utilisation plus ou moins malhabile du modèle, voire d’erreurs manifestes. Ainsi valeur critique et valeur pratique sont-elles souvent prises l’une pour l’autre. Pour preuve, cet article sur une étude réalisée auprès des visiteurs d’un monument historique (la corderie royale de Rochefort) qui n’hésite pas à qualifier de critiques, probablement parce qu’elles touchent en partie au prix d’entrée, des attentes d’ordre on ne peut plus pratico-pratique concernant les horaires, les tarifs ou l’accès aux services. Symétriquement, ce même article considère comme pratiques des attentes que Floch aurait certainement qualifiées de critiques, eu égard à la dimension technique et artisanale du « travail bien fait » que recouvre pour lui cette valorisation. Il s’agissait, à propos de l’activité autrefois exercée dans ce bâtiment, de questions « de compréhension du patrimoine, de sa fabrication (...) ou encore [relatives à] l’aspect scientifique et technique (...) »²².

18 F. Bobrie, « Les valeurs de consommation... », *op. cit.*, p. 14.

19 Ces citations sont tirées de textes mentionnés dans la bibliographie en fin d’article.

20 Cf. Fl. Dano, « Du système de valeurs au produit : apports de la sémiotique au développement marketing des produits », in J. Fontanille et A. Zinna (éd.), *Les objets du quotidien*, Limoges, PULIM, 2004, p. 65.

21 B. Heilbrunn, « Les marques, ... », *op. cit.*, p. 75.

22 J.-Y. Duyck et J.-D. Riondet, « Communiquer un patrimoine culturel : le cas de la commercialisation de la Corderie Royale de Rochefort », *Management & Avenir*, 15, 2008.

1.3. Vers une redéfinition précise

Comme nous en faisons l'hypothèse, l'ensemble de ces simplifications, approximations, confusions, voire contresens, pourrait avoir pour origine le caractère « hétérodoxe », quelque peu artificiel, de la catégorie sémantique construite qui définit les termes primitifs du modèle. Moins hypothétiquement, on peut également avancer sans grand risque que c'est une lecture rapide et superficielle des textes de Floch qui a amené les marketeurs à s'enfermer dans l'impasse du rapport qualité / prix. Une attention plus soutenue aux différents textes qu'il a laissés leur aurait sans doute évité de tomber dans cette lassante ornière.

Et c'est en effet une lecture plus attentive qui amenait Jacques Fontanille, par exemple dans son analyse des discours de la presse automobile sur la notion d'*exclusivité* telle qu'elle était comprise et utilisée par les journalistes dans les années quatre-vingt-dix, à ne retenir pour ce mode de valorisation de l'automobile que les discours ayant trait au processus d'élaboration de l'objet, à sa *construction* envisagée sous l'angle de son caractère d'objet technique²³. Cette exaltation de la « construction » inhérente à la technicité du véhicule correspond parfaitement à l'un des aspects que Floch entendait par « critique », dans la mesure où elle était entendue comme le mode de valorisation contraire à la mise en avant de son caractère « ludique » (que Fontanille qualifiait également de *compulsif* et auquel, incidemment, il renvoyait aussi les discours tenus sur la *dépense* !), et conçue comme contradictoire à la promotion de la valeur symbolique²⁴ liée à la *personnalité* et à l'*identité* du véhicule, ainsi que comme complémentaire à sa *consommation*, interprétée comme traduction de sa valeur pratique. Ce qui frappe d'emblée dans une telle exploitation de cette axiologie générale, c'est que l'examen attentif du corpus amenait à rendre compte des dimensions économiques et marchandes de l'automobile (son prix, sa consommation) comme relevant de deux valorisations, ludique et pratique, que le marketing aurait sans doute intuitivement écartées comme non pertinentes dès lors qu'il est question d'argent, pour les remiser dans la seule position qu'il considère comme appropriée dans ces cas là, la valorisation critique.

Poursuivant son analyse des différents jugements portés sur les véhicules par les journalistes, et considérant ceux relevant du seul plan esthétique, Fontanille les distribuait sur chacun des quatre postes du modèle. Ainsi, les idées de *prestige* et de *légende* étaient-elles l'esthétisation de la perception d'une *identité* et d'une *personnalité*, associées à la valeur symbolique ; la notion d'*agressivité* esthétisait la valeur ludique et « compulsive » ; c'est le *confort* qui venait s'installer sur la position pratique ; quant à la valeur technique (pour nous critique), liée à la « construction » du véhicule, c'est à la notion de *sophistication* qu'elle était

23 J. Fontanille, « Les jugements d'« homogénéité » et d'« exclusivité » dans la presse automobile », in *La quantité et ses modulations qualitatives*, Actes du colloque « Linguistique et sémiotique II », Limoges, mars 1991, Limoges / Amsterdam, PULIM / Benjamins, 1992.

24 Pour désigner cette position de sens, J. Fontanille a, dans cet article, choisi d'utiliser le terme « symbolique » en remplacement de l'« utopique » de Floch, qui l'avait lui-même substitué au « mythique » initial de Greimas.

esthétiquement corrélée. Or, « construction » et « sophistication » liées l'une à l'autre ne sont pas sans rappeler l'activité du castor de la campagne d'affichage pour Europe1 que nous rappelions en introduction et son amour du « travail bien fait », illustrant le caractère technique que Floch attachait aux objets ainsi valorisés. Il y a fort à parier ici aussi qu'un tel rapprochement entre valeurs critiques et « sophistication » aurait échappé à l'analyse conduite par un marketeur, pour qui la « sophistication » renvoie en général à l'idée d'un produit de niveau de gamme élevé et coûteux, voire luxueux, très loin des préoccupations d'économie d'argent qu'il attache par convention de pensée à ce type de valorisation.

Quelques années plus tard, dans *Tension et signification*, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg reprenaient la typologie des valeurs de la consommation de Floch comme élément de réponse à une question portant sur la construction de « l'identité modale des sujets ». Fondée sur l'hypothèse que « l'objet visé [*l'identité*] puisse être un certain “dispositif modal”, défini indépendamment des axiologies descriptives », et selon laquelle « la quête des objets de valeur devient à la limite le prétexte pour la construction d'une identité modale », ils formulaient ainsi la question : « comment les sujets se construisent-ils, en termes de modalités, tout en poursuivant des objets de valeur, et en se reconnaissant dans des axiologies descriptives ? »²⁵

Pour y répondre, après avoir envisagé une hypothèse tensive d'homologation possible entre valeurs-types descriptives (soit valeurs d'absolu « fermées » visant l'exclusivité, soit valeurs d'univers « ouvertes » visant la diffusion) et valeurs modales (considérées soit comme pures valeurs d'usage, soit comme valeurs de base susceptibles de fonder un projet de vie), selon laquelle les parcours des unes aux autres seraient fondés sur les mêmes valences, c'est vers une seconde hypothèse qu'ils se tournaient : l'idée qu'une typologie de valeurs descriptives (en l'occurrence celles de l'axiologie de Floch) peut être élaborée sur la base de valeurs modales qui seraient attachées en dominante à chacune d'elles. Ainsi, les valeurs pratiques seraient-elles sous-tendues par le pouvoir-faire ; les valeurs utopiques (qu'ils dénommaient encore « mythiques ») auraient pour substrat la modalité du croire ; c'est sur le vouloir-faire que reposeraient les valeurs ludiques ; quant aux valeurs critiques (pour lesquelles ils avaient conservé l'appellation de « techniques »), c'est le savoir-faire qui en serait le fondement modal.

Ils poussaient alors l'hypothèse plus loin et analysaient les relations entre ces deux types de valeurs, modales d'une part et descriptives d'autre part. Prenant pour exemple les dernières citées — les valeurs « critico-techniques » qui nous intéressent ici — et replaçant les objets ainsi valorisés par leurs producteurs (entreprise ou marque) dans une perspective actantielle de relation entre un Destinataire et un destinataire, ils constataient que, du point de vue de l'entreprise, « la technicité (...) est d'abord significative du savoir-faire d'un Destinataire, et l'objet qu'il propose au destinataire est investi au plan figuratif de ce savoir-faire, reformulé comme “technicité”. On pourrait dire en somme que la valeur modale

25 J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998, p. 179.

dominante, qui caractérise l'identité du Destinateur, est transmise au destinataire sous la forme d'une valeur descriptive »²⁶. Symétriquement, du point de vue du consommateur-destinataire, « les valeurs descriptives, dans la mesure où elles investissent des objets de quête, activent alors de manière différentielle telle ou telle modalité ; par exemple, la “technicité” de l'objet va solliciter le savoir-faire du destinataire, ou le caractère “ludique”, son vouloir faire »²⁷. Ils en concluaient que valeurs modales et valeurs descriptives peuvent se convertir les unes dans les autres et que les valeurs modales peuvent même supplanter les valeurs descriptives dans une perspective narrative où la quête d'identité d'un sujet prend le pas sur sa quête d'objets.

Ce que nous en retiendrons, c'est que, si la valorisation critique proposée par Floch suppose que chacun des actants de l'échange (Destinateur, objet, destinataire) soit modalisé par un savoir-faire (définitoire de l'identité de l'un, investi dans l'autre, et actualisé chez le troisième), un tel savoir-faire ne saurait se limiter au seul savoir-acheter (au bon prix) pour le consommateur et au seul savoir-vendre (au bon taux de profit) pour le fabricant. Loin de nous l'idée de nier que tout achat, dès lors qu'il est considéré comme un « achat malin » (un *smart choice* pour les anglo-saxons), entre dans la catégorie des transactions de type critique, soit parce qu'il est présenté comme tel, par exemple sous forme d'offre promotionnelle ou de « produit libre »²⁸, soit parce que le consommateur lui-même le conçoit en ces termes. Mais ce que nous voudrions défendre, à la lumière des propositions avancées dans les deux analyses que nous venons de résumer, tant sur le discours de la presse automobile que sur le rôle des modalités dans la construction de l'identité du sujet, c'est qu'on peut élargir le champ de pertinence de la position critique à d'autres configurations, dans lesquelles le prix n'entre pas dans la valorisation des objets en circulation parce qu'ils sont investis de valeurs qui n'ont vraiment rien d'économique, au sens budgétaire ou financier du terme.

2. Valeurs sémiotiques de la valeur critique

2.1. Ulysse et le castor

Pour expliquer et illustrer la valorisation qui nous occupe, Floch fait appel à deux figures archétypiques apparemment oubliées par les marketeurs, celle du castor, que nous avons déjà évoquée, et celle d'Ulysse.

C'est à deux reprises qu'il fait référence au héros de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, et dans chaque cas après avoir rappelé qu'une telle valorisation relève de la prise de distance vis-à-vis des valeurs de base, qu'elle implique l'examen et le calcul (économique ou technique) dans une logique de l'intérêt. Ulysse apparaît pour la

²⁶ *Ibid.*, pp. 181-182.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir par exemple l'article de B. Heilbrunn « Des produits libres à la consommation comme art de vivre : l'évolution du discours institutionnel de Carrefour (1976-1997) », in Volle P. (éd.), *Etudes et recherches en distribution*, Paris, Economica, 2000.

première fois comme incarnation de la position critique dans *Sémiotique, marketing et communication*, dans une note de bas de page à propos du choix de la dénomination de cette valeur : « Simplicité, travail bien fait, solution élégante ou astucieuse... autant de valeurs qui finalement sont celles de l'industriel. Celles que représentait Ulysse "aux mille ruses" ? »²⁹ Puis le point d'interrogation disparaît dans l'ouvrage suivant, *Identités visuelles*, où, revenant sur ses explications, cette fois-ci dans le corps du texte, il affirme que « c'est la position incarnée par Ulysse "aux mille ruses" ». Et d'ajouter que « l'épithète homérique originel, *polumachineus*, exprime bien mieux d'ailleurs la logique de cette position critique »³⁰.

Comme en écho au chapitre « Modalité » de l'ouvrage de Fontanille et Zilberberg que nous venons d'évoquer, remarquons que s'il est un personnage dont on peut dire qu'il est, par excellence, le sujet d'une quête d'identité (perdue), c'est bien Ulysse : Après les dix ans que le héros de *Illiade* a passés à guerroyer loin de son royaume d'Ithaque, *l'Odyssee* raconte les dix autres années que son retour lui prendra. Semé d'embûches et d'obstacles disposés par Poséidon pour qu'il cesse d'avoir conscience du sens de sa vie, du but de son périple, et pour lui faire perdre la mémoire de son identité (la nourriture des Lotophages, le chant des sirènes, les promesses d'immortalité et d'éternelle jeunesse de Calypso, etc.) — et par là venger son fils Polyphème, auquel Ulysse avait commis l'erreur de révéler son vrai nom après l'avoir mutilé et trompé — ce chemin sera non seulement celui qui mène de la guerre à la paix, du chaos à l'ordre, des terres étrangères à la mère patrie, mais surtout celui qui conduit aux retrouvailles avec son identité, perdue par oubli de soi, au travers de son contraire, le « *souvenir d'un soi* ».

Sans qu'il soit besoin de revenir sur tout le détail du concept d'identité narrative du sujet en tant que reflet pour soi de son « ipséité » (ou encore comme « parole tenue »), développé par Paul Ricœur et mis à profit par Floch dans le cadre d'autres analyses, on peut considérer l'épopée d'Ulysse comme une parfaite illustration de ces réflexions³¹. Or, quelle est la *parole tenue* d'Ulysse ? De quelle constance dans l'action fait-il preuve ? Quelle « invariance dans la variation » qui caractérise les mille péripéties qu'il traverse peut-on reconnaître dans sa façon de les affronter ?

C'est par le rappel de l'épithète homérique « *polumachineus* », ou *polyméchanos* (industriel), que Floch nous donne un indice et quelque élément de réponse à toutes ces questions. Il s'agit de l'un des multiples qualificatifs qui définissent l'intelligence particulière de ce héros et qui le différencie d'autres héros épiques pour lesquels l'intelligence n'est que secondaire par rapport à leur bravoure, leur force ou leur ténacité. Cette intelligence d'Ulysse, qui est aussi qualifié de *polytropos* (inventif), *polyphrân* (prudent), ou encore le plus fréquemment de

29 J.-M. Floch, *Sémiotique, marketing...*, op. cit., pp. 131-132, n. 19.

30 « La maison d'Épicure », *Identités visuelles*, op. cit., p. 150.

31 *Ibid.*, « Deux jumeaux si différents, si semblables » et « La liberté et le maintien ». Voir également Paul Ricœur, « Pour l'être humain du seul fait qu'il est humain », in J.-F. de Raymond (éd.), *Les Enjeux des droits de l'homme*, Paris, Larousse, 1988 ; ou *Temps et récit. II*, Paris, Seuil, 1984, et *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

polymètis (ingénieux), a fait de lui le modèle de l'habileté intellectuelle. De tous ces épithètes, le plus englobant et le plus modélisant est sans nul doute celui de *mètis*, notion propre à la pensée grecque, longuement étudiée et approfondie par les hellénistes Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne³². De nature cognitive aussi bien que pragmatique, la *mètis* inspire tout autant le savoir-faire de l'artisan, l'habileté du sophiste, la prudence du politique que l'art du pilote dirigeant son navire. En résumant grossièrement la définition qu'ils en donnent, on peut dire qu'elle est cette forme de pensée et d'intelligence protéiforme mais cohérente, faite à la fois de flair, de sagacité, de souplesse d'esprit, de finesse, de vivacité, de faculté d'adaptation, de sens de l'opportunité et de l'à-propos, d'habileté aussi bien manœuvrière que technique, de débrouillardise, de capacité d'anticipation, mais plus encore et surtout, d'imagination et d'inventivité.

Le malheur est qu'on ne retient en général d'Ulysse que son adresse trompeuse et mensongère, son aptitude à jouer des tours et à tricher, son art consommé de l'artifice, de la dissimulation et du subterfuge (Floch lui-même utilise l'expression hélas consacrée, « aux mille *ruses* ») : machiavélique, il est le concepteur retors du stratagème du cheval de Troie sans lequel les Grecs n'auraient pu s'emparer de la ville ; roublard, pour échapper aux foudres de Polyphème, il l'entourloupe en prétendant s'appeler Personne ; fourbe, il use d'expédients, se joue de ses adversaires, change d'apparence, se masque, etc. Il n'est donc pas étonnant que le marketing ne voie dans la valeur critique que le souci d'être plus malin que tout le monde, de déjouer les pièges, de « ne pas se faire "arnaquer" », de faire une bonne affaire.

Or l'adjectif « malin » peut être pris en bonne comme en mauvaise part. Ne tenir compte que de la seconde, c'est oublier qu'être malin, être *smart*, c'est aussi être dégourdi et adroit, capable et ingénieux, fin et avisé, futé et spirituel, imaginaire et inventif, voire « pertinemment impertinent »³³, en un mot *astucieux*. En effet, pour se sortir d'affaire, le perspicace et industrieux Ulysse fait le plus souvent preuve, non pas d'une propension à la fraude déloyale, mais plutôt d'un surprenant surcroît d'ingéniosité et d'astuce qui créent la surprise et provoquent l'étonnement admiratif, notamment celui de la déesse Athéna qui lui décerne un magnifique éloge : « Tu as toujours en toi cette même pensée. C'est pourquoi je ne puis t'abandonner dans ton malheur : Tu es trop avisé, trop sagace, trop raisonnable »³⁴.

L'intelligence d'Ulysse est d'ailleurs tout aussi cérébrale que manuelle, à l'image de celle d'Athéna elle-même pour qui « il n'y a pas de hiatus entre construire et conduire, entre tailler au cordeau la quille d'un bateau et diriger la course d'un navire sur la mer »³⁵. C'est une « intelligence technique » qui allie réflexion et action, conception et construction : Ulysse n'est-il pas un charpen-

32 M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974. Voir aussi G. Vignaux, « La ruse, intelligence pratique », *Sciences Humaines*, 137, 2003.

33 Cf. E. Landowski, « Plaidoyer pour l'impertinence », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013.

34 *Odyssée*, chant XIII, v. 330-331, trad. Ph. Jaccottet, Paris, La Découverte, 2016, p. 253.

35 *Les ruses de l'intelligence*, *op. cit.*, p. 230.

tier et un menuisier hors pair ? Il imagine et réalise le radeau qui lui permettra de quitter l'île de Calypso : il décide de sa taille en s'appuyant sur ce qu'il sait des dimensions d'un navire de charge, il l'équipe d'un gaillard pour s'abriter et d'un bastingage en claie d'osier pour briser les vagues et s'en protéger (chant V) ; il sait comment tailler et durcir au feu un pieu acéré pour crever l'œil unique de Polyphème (chant IX) ; de même, c'est en creusant le tronc d'un gros olivier et en le fixant à sa souche même qu'il conçoit et construit le lit conjugal, autour duquel il édifiera ensuite la chambre nuptiale, puis le palais tout entier (chant XXIII).

Ulysse est donc bien une sorte de castor, et ces deux incarnations de la valeur critique proposées par Floch n'ont pas seulement en commun de travailler le bois et d'être des *bricoleurs*, à l'instar des photographes férus de photographie-technique, mais ils sont tous les deux « astucieux » et partagent les valeurs descriptives et modales que nous venons de glaner au fil de nos lectures : technicité, artisanat, construction, inventivité, imagination, sophistication et *in fine*, savoir-faire (tant pragmatique que cognitif), lequel les amène à produire un « travail bien fait » ou à trouver des « solutions élégantes » qui ont pour caractéristique de provoquer la surprise, voire l'admiration.

2.2. Du nombre d'or au « nombre d'art »

Dans le prolongement des observations qui précèdent, un autre détour par l'antiquité va nous permettre d'envisager dans sa dimension étymologique, historique et conceptuelle la « technicité » attachée à la valeur critique.

Si c'est le grec *technè* qui est à la racine du français « technique » et « technicité », c'est le mot *ars* qui exprime cette même notion pour les Latins. Ainsi les « règles de l'art » ne désignent-elles pas quelque code de conduite ou quelque déontologie qui prévaudrait dans les milieux artistiques, mais bien les normes qui constituent, pour un corps de métier donné, son Idealtype en matière de savoir-faire et de procédés techniques. Sans reprendre la question philosophique des relations entre l'utile et le beau, ce qui nous intéresse ici, c'est la relation sémiotique entre les valeurs *critico-techniques* et les valeurs *ludico-esthétiques*, telles que Floch en rend compte dans son axiologie.

En toute logique, puisque ces deux positions sont issues de la projection sur le carré sémiotique des valeurs pratiques et utopiques, leur rapport est nécessairement homologue à celui qu'entretiennent ces deux termes primitifs du modèle. Or ceux-ci, on l'a vu, sont « mis en contrariété » par la « catégorisation » des deux grandeurs narratives complémentaires que sont le programme d'usage et le programme de base, débouchant sur l'étrange opposition entre les moyens et les fins. Autrement dit, dans ce « curieux petit carré », les valeurs critiques sont aux valeurs ludiques ce que les pratiques sont aux utopiques. Il s'agit donc entre elles de la même relation d'implication, « bizarrement » métamorphosée en présupposition réciproque. Et de fait, si le sens commun oppose l'utile au futile, ou le technique d'un côté et l'artistique de l'autre, il n'en reste pas moins qu'il

ne peut y avoir d'art sans apprentissage ni maîtrise d'une technique, et que les deux notions restent liées par leur relation d'implication initiale. Dans *Système des beaux-arts*, par exemple, le philosophe Alain estime que si « l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie », alors « en cela il est artiste, mais par éclairs »³⁶. Plus radical, Michel Tournier n'hésite pas à considérer l'« honnête artisan » qu'était Jean-Sébastien Bach, travaillant sur commande avec « l'application du bon écolier », comme le modèle du compositeur par excellence, éclipsant de loin, en génie comme en talent, l'œuvre d'un Richard Wagner auquel il l'oppose à plusieurs reprises³⁷.

Plus généralement, c'est au nombre irrationnel Phi (ϕ), arrondi par convention à 1.618, qu'on peut songer pour *éclairer cette relation entre la technique et l'esthétique*³⁸. Ainsi baptisé en l'honneur de Phidias, qui décora la façade du Parthénon, ce « nombre d'or » — qu'on qualifie souvent de « nombre d'art » tant l'usage en est répandu dans l'ensemble des disciplines artistiques : sculpture, architecture, peinture, photographie, voire poésie ou musique³⁹ — constitue un « raccourci » technique dès lors qu'il s'agit de produire un résultat aux proportions harmonieuses et donc un effet esthétiquement plaisant. La règle que ce *raccourci* prescrit veut qu'une unité quelconque soit divisible en deux segments inégaux de telle sorte que le rapport du plus grand segment à l'unité soit le même que le rapport du petit segment au plus grand. Entendons ici le mot *raccourci* comme un terme châtié pour *désigner* ce qu'on appelle communément une « ficelle » de métier, un « truc » ou une « astuce » qui, telles les « petites recettes » des techniciens de la photographie, renvoie à l'idée d'une économie ou d'une optimisation des moyens de conception mis au service de l'effet esthétique recherché. En d'autres termes, ϕ s'inscrit dans un programme d'usage (*critico-technique*) dont le programme de base serait la quête gratuite du beau (*ludico-esthétique*).

Aussi peut-on avancer l'hypothèse que la surprise et l'admiration que peut provoquer chez un énonciataire la valeur critique d'un énoncé ainsi remise en perspective — comme l'est une « *solution élégante* » *par exemple* — pourraient provenir de la saisie simultanée de l'effet et du procès de sa cause, à leur tour « mis en (sub-)contrariété » dans le carré de Jean-Marie Floch.

36 Alain, *Système des Beaux-Arts*, Livre I, ch. VII, « De la matière », in *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1958, p. 239.

37 M. Tournier, *Le vent paraquet*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1977, p. 128.

38 Un nombre irrationnel se caractérise par un développement décimal infini qui ne se répète jamais, tel le célèbre nombre π , 3.14159265... (+ ∞).

39 Ainsi, en référence aux remarques de Tournier, il est aujourd'hui admis par certains musicologues que de nombreuses pièces de J.-S. Bach sont rythmées et structurées selon ces proportions, tel le premier prélude du *Clavier bien tempéré*. Les huit doubles croches de son motif rythmique ne sont pas décomposées binairesment (4+4, ou 2+2+2+2), mais séquencées en 2+3+3, ou en 5+3, formant ainsi le début de la série de Fibonacci (2, 3, 5) dont une des caractéristiques est que le rapport entre deux de ses paliers successifs tend vers le nombre ϕ . De même, la décomposition de ses trente quatre mesures en 21+13, en fonction de la descente puis de la remontée de la basse, débouche sur ce même ratio entre les deux segments.

2.3. La valeur critique comme valeur d'efficience

Ces considérations d'ordre purement esthétique mises à part, si donc, comme le souligne Floch, c'est bien du calcul d'un rapport qu'il s'agit dans une conception élargie de la valorisation critique, il semble qu'il concerne de manière générale toute comparaison entre les résultats escomptés ou obtenus et les ressources nécessaires pour les atteindre. Que ces ressources soient de nature financière pour ce qui est du sacro-saint rapport qualité / prix des marketeurs n'est qu'un cas de figure de ce principe parmi d'autres.

Il apparaît donc que toute valorisation (par le destinataire) ou évaluation (par le destinataire) qu'on puisse qualifier de critique touche en fait à la question de l'optimisation des moyens mis (ou à mettre) en œuvre et à leur rendement, ou leur rentabilité s'il s'agit d'un investissement ou d'un coût. Quand ce rapport résultats / ressources est positif, on peut parler de valeur d'« efficience ». Par *efficience* nous entendrons précisément le sens que donnent à ce terme les sciences de gestion⁴⁰. Tiré de l'anglais *efficiency*, et dérivé du latin *efficientia*, faculté de produire un effet, il désigne la capacité d'un agent à obtenir « le maximum d'effets avec le minimum d'efforts », de moyens, de coûts ou de dépense d'énergie. Il s'agit donc d'un rapport dissymétrique entre ces deux types de grandeurs. L'*efficience* ne doit pas être confondue avec l'« efficacité » qui, elle, est un rapport symétrique de conformité entre les résultats obtenus et les buts initialement visés et poursuivis. Ainsi, si on peut dire d'une méthode qu'elle est *efficace* parce qu'elle remplit sa fonction et permet d'atteindre entièrement l'objectif fixé, on dira d'elle qu'elle est *efficiente* si la réalisation de cet objectif n'a mobilisé qu'un minimum de ressources. Par ailleurs, il faut remarquer que l'*efficience* d'une méthode n'en garantit pas nécessairement l'*efficacité* ; inversement, elle peut être *efficace* sans être *efficiente*, si les moyens mis en œuvre sont disproportionnés. On peut donc dire de ces deux notions qu'elles sont complémentaires et qu'elles entretiennent entre elles une relation d'implication, au sens que la logique sémiotique donne à cette expression.

C'est pourquoi il nous paraît pertinent d'homologuer aux valeurs critiques et pratiques de l'axiologie de Floch respectivement celles d'*efficience* et d'*efficacité*. En effet, si la valeur pratique concerne l'utilité des produits de consommation en tant qu'ils remplissent une fonction orientée en vue d'un objectif de résultat (laver pour une lessive, nourrir pour un produit alimentaire, transporter pour un compagnie aérienne, etc.) elle embrasse leur *efficacité*, c'est-à-dire leur capacité à accomplir ce pour quoi on les a conçus et ainsi satisfaire les attentes fonctionnelles des consommateurs, dont on suppose que le choix portera sur la proposition la plus *efficace* : la nouvelle lessive qui « lave plus blanc que blanc » par exemple. En revanche, si l'évaluation ou la valorisation des produits ou des offres se fait sur la base d'un avantage non pas relatif et concurrentiel — encore

40 Pour de plus amples développements sur la notion d'*efficience*, au-delà des seules sciences de gestion, cf. François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996. Cf. aussi J. Fontanille, « Efficience et optimisation des pratiques », in *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

qu'il puisse largement le devenir —, mais d'abord absolu et intrinsèque à l'objet en tant que ses effets (produits par le Destinateur ou promis au destinataire) dépassent les efforts (déployés par l'un ou à fournir par l'autre), alors c'est bien de la valeur critique qu'ils sont investis. L'*efficience* ainsi attachée à l'objet peut être autant le fruit d'un calcul que d'un « qualcul », néologisme emprunté à Franck Cochoy pour désigner le cas de figure où le chiffre, et *a fortiori* le prix, n'entre que partiellement ou pas du tout dans la comparaison en question⁴¹.

Aussi, nombre d'innovations *techniques* relèvent-elles à nos yeux de la valorisation critique ainsi comprise. Qu'on songe seulement à tous les produits qu'on qualifie de *commodes* (ce que l'anglais *convenient* traduit encore mieux⁴²) dont le principe consiste à proposer au consommateur un gain de temps et d'effort de préparation, de manutention, d'apprentissage, etc., par rapport au passé (un *raccourci*) : en matière d'entretien ménager, par exemple, les nettoyeurs deux-en-un ou trois-en-un qui réduisent le nombre de produits à utiliser et de gestes à accomplir, sans parler de l'espace de stockage ainsi rendu disponible ; en alimentaire, les plats tout prêts à réchauffer ou la cuisson rapide au micro-ondes qui font gagner un temps précieux ou épargnent l'effort d'apprendre à cuisiner⁴³ ; et d'une manière générale, tous les produits qui relèvent de la tendance dite de *simplicity*, tendance aussi qualifiée de *user friendly* (facile à utiliser) ou encore d'*idiot proof* (à la portée du premier venu), qui consiste à simplifier les opérations de manipulation⁴⁴ et les instructions d'utilisation autrefois complexes : une seule touche ou un seul bouton pour tout faire avec un seul appareil ou, à l'extrême, un smartphone qui, à lui tout seul, permet non seulement de téléphoner, mais aussi de photographier, de filmer, d'envoyer et recevoir des courriels, de naviguer sur l'internet, de s'orienter dans l'espace, de consulter son compte en banque, de réserver une place d'avion, de faire ses courses, mais aussi de servir de dictaphone, d'agenda, de bloc-notes, de miroir de courtoisie ou encore de lampe-torche, etc.⁴⁵.

Si Floch parle de produits « astucieux *et* économiques », il convient non seulement d'*entendre* la conjonction de coordination qui relie les deux adjectifs pour qu'ils s'éclairent mutuellement, mais, partant, surtout d'*étendre* la portée du qualificatif « économique » à l'économie de moyens en général, bien au-delà des seuls moyens financiers, de la seule épargne d'argent et du sempiternel rapport qualité / prix. De même, s'il suggère une exploitation supplémentaire du système qu'il propose sous forme « d'une véritable typologie des tensions entre sujets et objets relevant de chacun des types » et permettant « une première articulation et organisation de cet univers sémantique — celui du désir, de l'envie,

41 F. Cochoy, « Calculation, qualcalulation, calqualution : shopping cart arithmetic, equipped cognition and the clustered consumer », *Marketing Theory*, 8, 1, 2008.

42 Malheureusement la connotation péjorative du français « expédient » ne permet pas de traduire la nuance positive de l'anglais *convenience* qui contient l'idée de *work saver*, à savoir d'économie de travail, et donc de temps et d'efforts.

43 Cf. J.-P. Petitimbert, « Grammaire publicitaire transculturelle de l'alimentaire. Vers un espéranto du discours marchand ? », *Lexia*, 19-20, 2015.

44 Au sens courant du terme, cela va sans dire.

45 Et bientôt, le smartphone grille-pain, sèche-cheveux et lampe-à-bronzer !

du besoin et de *l'intérêt* » —, ce dernier, « l'intérêt », ne doit pas non plus être entendu de manière restrictive⁴⁶. Il est évident que le périmètre de l'intérêt du consommateur pour un produit ou une innovation dépasse largement celui de la bonne gestion du budget et des dépenses de son ménage et embrasse toute nouvelle proposition qui l'étonnera parce qu'il la jugera *astucieuse* (ou pas) du fait que l'avantage qu'elle offre à ses yeux se présente sous la forme imprévue de l'optimisation des ressources qu'il devra mobiliser en vue de l'obtention du résultat ou de l'effet qu'il recherche (c'est-à-dire de son efficacité).

Notons toutefois qu'aucune innovation, quelque astucieuse qu'elle soit, n'est évidemment jamais garantie d'obtenir le succès escompté. Si l'innovation de nature critique, comme le sont les ingénieuses trouvailles d'Ulysse, doit être un événement et surprendre en provoquant l'étonnement, voire l'admiration, parce qu'elle répond, par son efficacité, à une « attente de l'inattendu », ce faisant, elle est irréductiblement affectée d'un facteur de risque, celui que représente le fait de ne pas être reconnue comme telle. Comme l'observe J. Fontanille, « Si l'innovation revalorise la marque, l'entreprise ou le produit, c'est qu'elle modifie la nature de l'engagement contractuel qui les lie au client ou à l'utilisateur. Le risque, en l'occurrence, consiste à se livrer entièrement à la sanction de l'utilisateur : il accorde ou n'accorde pas de valeur à l'innovation »⁴⁷.

Conclusion : *Ars semiotica* / *Ars mercatica*

Sans quitter entièrement les questions de l'innovation, du risque qu'elle représente et de la sanction qui *in fine* lui confère son statut, bouclons à présent la boucle de cette relecture de la valeur critique proposée par Floch avec un retour sur la notion d'*ars semiotica* qu'il avait avancée pour l'illustrer.

On doit aussi à Jacques Fontanille, entre autres, de s'être intéressé à la question de la sémiotique comme art. La conclusion de son travail d'érudit sur l'histoire des classifications des domaines de la connaissance et des pratiques culturelles, ainsi que sur la place que la sémiotique aurait pu y occuper par le passé, l'amène à écrire que « la sémiotique, considérée comme un art est donc une pratique où l'intelligence, la sensibilité, l'émotion et le goût [*de chaque sémioticien pris individuellement*] ont également part »⁴⁸. Elle n'est pas sans rappeler celle à laquelle Eric Landowski, par des voies différentes, arrivait quelques années plus tôt, à l'occasion d'une réflexion menée, à l'instar de Floch dans sa *Lettre aux sémioticiens*, sur ce qu'impliquerait, « dans les termes mêmes et selon les procédures mêmes de la discipline, de faire une "sémiotique" de la sémiotique », formule qui, d'après lui, pointait d'emblée « les risques immédiats de l'entreprise »⁴⁹.

46 Cf. *Sémiotique, marketing et communication*, *op. cit.*, p. 149 (c'est nous qui soulignons).

47 J. Fontanille, « Ce qu'innover veut dire », *Sciences Humaines*, 88, 1998.

48 « La sémiotique est-elle un art ? Le faire sémiotique comme art libéral », in AAVV, *Arts du faire : production et expertise*, Limoges, Pulim, 2006.

49 E. Landowski, « Le regard élevé », in H. Parret et H.-G. Ruprecht (éds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam, Benjamins, 1985.

Outre ce facteur de risque, ce qui dans ce texte de Landowski entre en résonance avec notre propos, c'est précisément le recul avec lequel il aborde la question posée, « le regard élevé ». Adoptant la « logique de distanciation » qui caractérise selon Floch la position critique qui nous occupe, et la redéfinissant comme un « débrayage exercé [par le sémioticien] vis-à-vis de son propre faire », c'est avec une certaine autodérision, « signe que le sujet cesse, ne serait-ce qu'un instant, de se prendre tout à fait au sérieux », qu'il entreprend d'y répondre⁵⁰. Ainsi, c'est au travers de la malicieuse image des « cuisines de la sémiotique » qu'il décrit d'abord paradigmatiquement les divers types de discours sémiotiques couramment tenus, puis syntagmatiquement « les différentes phases d'une dialectique du faire sémiotique », autrement dit l'articulation processuelle entre les principaux usages (aux sens d'« utiliser » vs « pratiquer ») tirés de la discipline⁵¹, permettant de suivre le parcours d'une innovation conceptuelle : du stade initial de simple « trouvaille », fruit d'un sursaut salutaire en réaction à la stérilité de l'application scolaire et répétée des acquis de la discipline, à celui de sa reconnaissance en tant que telle et de sa théorisation proprement dite, via celui de son érection en problématique scientifique. C'est en termes de savoir-faire individuel du sujet sémioticien, par opposition à la compétence collective que représente le pouvoir-faire déposé dans la théorie générale partagée par tous, qu'il pose la condition même de ce type d'avènement et, partant, de son évolution.

Or il se trouve que la précision qu'il donne quant à la nature de cette compétence particulière du sujet rejoint en tout point les réflexions que nous avons jusqu'à présent menées. En effet, ce savoir-faire personnel — « savoir choisir, savoir mettre en relation, savoir formuler ou reformuler » — n'est autre que le caractère *ingénieux* des découvertes de l'inventeur, « même si, comme la terminologie greimassienne (sinon sémiotique) le dit bien d'un mot — c'est « astucieux » — l'ingéniosité d'une proposition n'en garantit pas à coup sûr la recevabilité »⁵². C'est par son *astuce* que ce sujet sémioticien, alors qualifié de *génie* ou de *découvreur* — par opposition aux autres *sémiotisants* [*sic*] : *l'exploitateur* [*sic*] qui applique, le *chercheur* qui problématise et le *théoricien* qui sanctionne et enregistre —, contribue à l'avancée de la discipline et à l'enrichissement de son métalangage, du corps de ses concepts, modèles et procédures. C'est pourquoi ce « faire ingénieux » du sémioticien astucieux exalté par Landowski nous semble faire parfaitement écho à l'idéal d'*ars semiotica* proposé par Floch, l'un comme l'autre ayant en commun d'être investi de cette valeur critique, forme efficiente de pensée ou encore *mètis*, que l'admirable intelligence technique d'Ulysse comme le « beau travail » apprécié du castor exemplifient.

50 *Ibid.*, p. 251.

51 Sur le distinguo landowskien entre *pratique* et *utilisation* comme deux formes d'« usage », cf. « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009, sections 1.1.2 et 3.

52 « Le regard élevé », *art. cit.*, p. 252. Il aboutit ainsi à une schématisation opposant le « discours de la théorie (faire sanctionné) » au « discours de la découverte (faire ingénieux) » en tant que termes contraires, et le « discours de la recherche (faire recevable) » au « discours de l'application (faire qualifié) » en position de subcontraires (p. 253).

Terminons ce tour de la question en soulignant et en généralisant le processus par lequel peuvent surgir, selon Landowski, les inventions de ce type. Il les décrit comme de « brusques renouvellements », fruits de ruptures et de mises en relation, appelés par l'abus du seul faire applicatif qui « use en quelque sorte la théorie en exploitant répétitivement les acquis »⁵³. Or cette perspective proposée sur la « stricte application qui, pratiquée de manière exclusive » ne peut que « faire mourir à petit feu » la théorie, n'est pas, *mutatis mutandis*, tout à fait étrangère au constat que nous établissions à propos de l'usage répétitif, et souvent malheureux, que font les marketeurs de l'axiologie des valeurs de la consommation de Floch et que nous prenions comme point de départ du présent travail.

De leur point de vue, il est probable qu'il ne s'agit après tout que d'une forme de *bricolage* au sens lévi-straussien du terme, d'autant plus légitime à leurs yeux que Floch lui-même s'en faisait le chantre. Mais d'un autre point de vue, celui de la sémiotique, il paraît tout aussi légitime de se demander s'il ne s'agit pas plutôt, quoique sans doute à leur insu, d'une forme de « braconnage », non pas au noble sens certaldien du terme, mais plutôt entendu dans son sens premier⁵⁴. De *braconnage* en *braconnage* sur les terres d'autrui (la sociologie, la psychologie, l'anthropologie,... jusqu'aux neurosciences aujourd'hui), le marketing finit par avoir plus d'un tour dans sa gibecière, et le carré des valeurs de la consommation de Floch fait à l'évidence partie des proies ainsi capturées et accumulées. Si donc *astuce* il y a à l'exploiter sans chercher à en approfondir les zones d'ombre (la valorisation critique en particulier), elle est loin de relever du versant vertueux de la *mètis* qui par son ingénieuse inventivité provoque admiration et surprise : c'est au contraire sans la moindre surprise qu'on retrouve au mot près, d'un auteur à l'autre et comme par un effet mécanique de « copier-coller », les mêmes formules éculées et rabâchées sans fin, décevant ainsi cette « attente de l'inattendu » qui caractérise l'innovation, y compris (voire surtout) en matière de recherche. Elle relèverait plutôt d'une forme de conformisme ronronnant, soit par « déférence » aveugle vis-à-vis de la pensée du « Maître », soit par « complaisance » servile vis-à-vis d'une discipline absconse à laquelle il est de bon ton de recourir malgré tout⁵⁵ — toutes attitudes qui se situent aux antipodes du « regard élevé » que Landowski, à la suite de Greimas, invite à adopter et que la plupart des sémioticiens dignes de ce nom, Floch en tête, n'ont jamais cessé d'avoir.

Aussi, pour conclure, ne pouvons-nous que souhaiter qu'à l'instar de ces derniers qui, dans une posture de recul critique vis-à-vis de leur propre faire, ont pris le risque, chacun à sa manière, d'évaluer leur discipline à l'aune de ses propres méthodes et procédures et de « faire une « sémiotique » de la sémiotique »,

53 *Ibid.*, p. 253.

54 Cf. M. de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990. Rappelons que le souhait de Floch était que son modèle devienne un objet sémiotique (et non pas mercatique).

55 Sur les notions de « déférence » et de « complaisance », cf. E. Landowski, « Plaidoyer pour l'impertinence », *art. cit.*, ou « Régimes de sens et formes d'éducation », colloque « Sémiotique et sciences humaines et sociales. La sémiotique face aux défis sociétaux du XXI^e siècle », Limoges, 25-27 novembre 2015.

contribuant ainsi à la construire en « objet bien fait », le marketing s'engage à son tour dans une telle démarche réflexive. C'est donc peut-être en élevant le regard, en prenant du recul à partir d'un point de vue distancié, bref, en adoptant cette attitude « critique », que pourrait prendre forme une réflexion — sérieuse quant au fond, mais éventuellement plus légère quant à la forme — sur « le “marketing” du marketing » et qu'ainsi pourrait se profiler une *ars mercatica* un tant soit peu rigoureuse, débarrassée des approximations et des à-peu-près qu'entraîne sa manie du *braconnage*, et donc capable d'inventer par elle-même non seulement ses propres outils, mais surtout ses propres « objets de curiosité ». Ainsi, sans doute, le marketing pourrait-il prétendre à changer de statut et se hisser à celui d'une *discipline* proprement dite, quitte à ce qu'elle ne soit simplement, elle aussi, qu'à « vocation scientifique ». C'est en tout cas l'hypothèse que nous faisons et le souhait que nous formulons.

Références bibliographiques

- Alain, *Système des Beaux-Arts*, Livre I, ch. VII, « De la matière », Paris, Gallimard (La Pléiade), 1956.
- Bobrie, François, « Les valeurs de consommation de J.-M. Floch vingt ans après et le long dialogue de la sémiotique et du marketing. », *Actes des 13^{es} Journées de Recherche en Marketing de Bourgogne*, 13-14 novembre 2008 (<https://crego.u-bourgogne.fr/membres-du-laboratoire/76-les-equipes-du-crego/cermab/214-13emes-journees-de-recherche-en-marketing-de-bourgogne.html>).
- « Sémiotique et design de communication : à la recherche du langage du marché », *Strategic Design Research Journal*, I, 1, 2008.
- « Une approche sémiotique des concepts de *format* et de *formule* pour l'analyse des stratégies des entreprises de distribution », *Actes du Colloque E. Thil*, Université de Poitiers, 2009.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Cochoy, Franck, « Calculation, qualculation, calqulation: shopping cart arithmetic, equipped cognition and the clustered consumer », *Marketing Theory*, 8, 1, 2008.
- Collin-Lachaud, Isabelle, *Repenser le commerce. Vers une perspective socio-culturelle de la distribution*, Cormelles-Le-Royal, EMS, 2014.
- Dano, Florence, « Du système de valeurs au produit : apports de la sémiotique au développement marketing des produits », in *Les objets du quotidien*, Limoges, PULIM, 2004.
- Detienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- Duyck, Jean-Yves et Jean-Dominique Riondet, « Communiquer un patrimoine culturel : le cas de la commercialisation de la Corderie Royale de Rochefort », *Management & Avenir*, I, 15, 2008.
- Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- « Lettre aux sémioticiens de la Terre Ferme », *Actes Sémiotiques*, IX, 37, 1986.
- *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.
- « Paraître/s'afficher, analyse sémiotique de quelques campagnes d'affichage de la presse quotidienne », in *Affiches de Pub*, Paris, éd. du Chêne, 1986.
- « La génération d'un espace commercial », *Actes Sémiotiques*, IX, 87, 1987.
- « La contribution d'une sémiotique structurale à la conception d'un hypermarché », *Recherche et Applications en Marketing*, IV, 2, 1989.
- *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, [1990] 2002.
- *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

- Fontanille, Jacques, « Les jugements d'«homogénéité» et d'«exclusivité» dans la presse automobile », in *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges / Amsterdam, PULIM / Benjamins, 1992.
- « Ce qu'innover veut dire », *Sciences Humaines*, 88, 1998.
 - « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 104-106, 2006.
 - « La sémiotique est-elle un art ? Le faire sémiotique comme «art libéral» », Actes du colloque « Arts du faire : production et expertise », Université de Limoges, 3-4 mars 2006, Limoges, Pulim, 2009.
 - et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- Greimas, Algirdas J., « Observations épistémologiques », *Actes Sémiotiques-Documents*, V, 50 (Pragmatique et sémiotique), 1983.
- Heilbrunn, Benoît, « Des produits libres à la consommation comme art de vivre : l'évolution du discours institutionnel de Carrefour (1976-1997) », in P. Volle (éd.), *Etudes et recherches en distribution*, Paris, Economica, 2000.
- et Patrick Hetzel, « La pensée bricoleuse ou le bonheur des signes : ce que le marketing doit à Jean-Marie Floch... », *Décisions marketing*, 29, 2003.
 - *La consommation et ses sociologies*, Paris, Colin, 2005.
 - « Les marques, entre valeur d'image et valeur d'usage », *L'Expansion Management Review*, II, 137, 2010.
- Hetzel, Patrick, et Gilles Marion, « Les contributions françaises de la sémiotique au marketing et à la publicité », *Gestion* 2000, 3, 1993.
- Homère, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2016.
- Iulio, Simona de, *Étudier la publicité*, Grenoble, PUG, 2016.
- Jullien, François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996.
- Landowski, Eric, « Le regard élevé », in H. Parret et H.-G. Ruprecht (éds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam, Benjamins, 1985.
- « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.
 - « Plaidoyer pour l'impertinence », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013.
 - « Régimes de sens et formes d'éducation », colloque « Sémiotique et sciences humaines et sociales : la sémiotique face aux défis sociétaux du XXI^e siècle », Limoges, 2015.
- Lugrin, Gilles, « Instrumentalisation de la sémiotique au service de la publicité et du marketing : état des lieux », *Market Management*, VI, 4, 2006.
- Marion, Gilles, « La sémiotique à l'épreuve : Barthes, Greimas et Floch », in E. Rémy et P. Robert-Demontrond (éds.), *Regards croisés sur la consommation*, Cormelles-Le-Royal, EMS, vol. 2, 2015.
- Marrone, Gianfranco, *Il discorso di marca, Modelli semiotici per il branding*, Bari, Laterza, 2007.
- Montety, Caroline de, et Karine Berthelot-Guiet, « Circulation d'un carré... », Actes du XVII^e Congrès de la Société des Sciences de l'Information et de la Communication, *Au cœur et aux lisières des SIC*, Dijon, 2010.
- Pasquier, Martial, « La sémiotique face aux autres méthodes d'analyse », in J. Fontanille et G. Barrier (éds.), *Les Métiers de la sémiotique*, Limoges, PULIM, 1999.
- *Marketing et sémiotique*, Fribourg, Editions universitaires de Fribourg, 1999.
 - « Signe et signification des discours de marketing, analyse critique des contributions sémiotiques en marketing », Université de Lausanne, IDHEAP, 1, 2005.
 - « Intégration méthodologique des outils sémiotiques appliqués au marketing », Université de Lausanne, IDHEAP, 3, 2005.
- Petitimberty, Jean-Paul, « Grammaire publicitaire transculturelle de l'alimentaire : vers un espéranto du discours marchand ? », *Lexia*, 19-20, 2015.
- Petr, Christine, « Le marketing du patrimoine : à contexte particulier, méthodologie particulière », *Publics et Musées*, 11-12, 1997.

- « Concilier qualitatif et quantitatif. Analyse critique du passage entre exploration sémiotique et enquêtes par questionnaire », Actes du 17^e congrès de l'AFM, 2001.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. II*, Paris, Seuil, 1984.
- « Pour l'être humain du seul fait qu'il est humain », in J.-F. de Raymond (éd.), *Les Enjeux des droits de l'homme*, Paris, Larousse, 1988.
- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Tournier, Michel, *Le vent paraquet*, Paris, Gallimard, 1977.
- Vignaux, Georges, « La ruse, intelligence pratique », *Sciences Humaines*, 137, 2003.

Résumé : L'axiologie de la consommation inventée par Jean-Marie Floch est devenue un incontournable du marketing. Cependant, parmi ses quatre types de valorisation, celui que désigne le terme « critique » prête encore à confusion et reste compris par beaucoup comme exclusivement attaché à la valeur économique et au rapport qualité / prix des produits. Un examen attentif des explications données par Floch sur la construction de son modèle en général et sur la position critique en particulier montre le caractère exagérément réducteur de cette interprétation. La valeur critique d'un produit peut également tenir à sa technicité, à son caractère d'objet bien conçu et bien fait, à l'ingéniosité ou à l'astuce qu'on y décèle, et *in fine* à l'étonnement admiratif qu'il déclenche. D'une part, c'est au personnage d'Ulysse, incarnation parfaite de la *metis* des Grecs anciens, que Floch renvoie pour illustrer cette position et expliquer qu'elle déborde largement la seule question du calcul rationnel pour s'étendre jusqu'à une composante émotionnelle. D'autre part, le constat que la relation entre les termes primitifs du carré et son homologue entre leurs subcontraires sont toutes deux hétérodoxes (du fait de la « mise en contrariété » des premiers, en principe complémentaires, par transformation arbitraire d'une implication en une présupposition réciproque), amène à considérer que la valeur critique n'est pas entièrement étrangère à la valeur ludique et à ses ramifications esthétiques. Enfin, c'est du concept d'*efficience* qu'on peut rapprocher la valorisation critique, en ce qu'elle est en relation d'implication avec la valeur pratique, attachée, elle, à celui d'*efficacité*.

Resumo : A axiologia do consumo inventada por J.-M. Floch tornou-se um marco do marketing. No entanto, entre os seus quatro tipos de valorização, aquele designado pelo termo “crítico” ainda gera confusão e continua sendo entendido por muitos como exclusivamente atrelado ao valor econômico e à relação qualidade / preço dos produtos. Um exame cuidadoso das explicações dadas por Floch sobre a construção de seu modelo em geral e sobre a posição crítica em particular mostra o caráter exageradamente redutor desta interpretação. O valor crítico de um produto pode igualmente ser devido à sua tecnicidade, ao seu caráter de objeto bem concebido, à engenhosidade ou à astúcia que nele se detecta e, em última análise, ao espanto admirativo que ele provoca. Por um lado, é à personagem de Ulisses, perfeita encarnação do *metis* (ou astúcia) dos antigos gregos, que Floch se refere para ilustrar essa posição e explicar que vai muito além da questão de cálculo racional. Por outro lado, o valor crítico não é inteiramente alheio ao valor lúdico e suas ramificações estéticas. Por fim, é do conceito de *eficiência* que se pode relacionar a valorização crítica, na medida em que está numa relação de implicação com o valor prático, atrelado àquele de *eficácia*.

Abstract : J.-M. Floch's axiology of consumption has become a marketing staple. However, among his four types of values, the “critical” position still generates confusion and continues to be misunderstood by many as being exclusively limited to the notion of value for money. A perusal of Floch's various explanations about the construction of his model highlights the reductive nature of this interpretation. The critical value of a product can also derive from its technicality, from the fact that it is intelligently thought out, or, ultimately, from the admiring

astonishment that it can arouse. On the one hand, Floch compares it to the smartness of Ulysses, who can be considered as the paragon of the “*metis*” of the ancient Greeks. On the other hand, the critical value is not entirely alien to the ludic value and its aesthetic dimension. Eventually, the critical value can be associated with the concept of efficiency, insofar as it finds itself in a relationship of implication with the practical value which, for its part, is linked to that of effectiveness.

Mots clés : astuce, axiologie de la consommation, efficience, *mètis*, technicité, valeur critique.

Auteurs cités : François Bobrie, Marcel Detienne, Jean-Marie Floch, Jacques Fontanille, Benoît Heilbrunn, François Jullien, Eric Landowski.

Plan :

Introduction

1. La position critique, parent pauvre du marketing
 1. Une position aussi difficile à cerner qu'à dénommer
 2. Une dérive simplificatrice
 3. Vers une redéfinition précise
2. Valeurs sémiotiques de la valeur critique
 1. Ulysse et le castor
 2. Du nombre d'or au « nombre d'art »
 3. La valeur critique comme valeur d'efficience

Conclusion : *Ars semiotica / Ars mercatica*



Les métamorphoses de la vérité, entre sens et interaction

Eric Landowski

Paris, C.N.R.S. — São Paulo, C.P.S.

Introduction

Dire aujourd'hui, à propos de la Vérité, quelque chose qui n'ait pas été déjà pensé mille fois au cours des siècles paraît une gageure. Mais la sémiotique greimasienne nous a appris à contourner les héritages culturels même les plus anciens et les plus vénérables.

En l'occurrence, mettant de côté le souci de la Vérité en tant que valeur transcendante, elle s'est donné pour objet une vérité privée de majuscule, purement contingente, conçue comme un simple effet de sens qui peut résulter de l'organisation immanente de n'importe quel discours à condition qu'il soit écrit ou proféré et mis en scène de manière adéquate à son contexte. Une grande question philosophique se trouve ainsi ramenée à un problème d'efficacité stratégique. Et pour rendre compte de l'efficacité véridictoire ou de l'inefficacité des performances discursives, autre entorse à une longue tradition, elle ignore l'étude des conditions formelles dans lesquelles une proposition peut être tenue logiquement pour vraie ou pour le moins reconnue comme valide. Au lieu de cela, elle s'attache à rendre compte de la « logique naturelle », c'est-à-dire de la grammaire — actantielle, modale, narrative, énonciative — qui préside aux stratégies de persuasion mises en œuvre par des sujets en interaction dans des situations déterminées. C'est ainsi que dès le départ, en s'abstenant de soulever à propos de la vérité aucun problème d'ordre ontologique, logique ou philosophique, et en y substituant la construction d'une problématique du *faire croire vrai* (ou de

la « véridiction »), la sémiotique de Greimas s'est délibérément démarquée des approches classiques.

Un pas de plus pouvait cependant encore être fait, un pas qui peut-être n'aurait jamais été osé si, comme on va le voir, les circonstances n'y avaient fortement poussé.

1. Problématique

1.1. Les étapes d'une réflexion

1. Centrée sur la notion de persuasion discursive et se situant donc tout entière sur le plan cognitif, l'approche du croire définie par Greimas¹, tout en découlant de sa théorie générale du discours et de la narrativité, reflétait (mais c'est seulement rétrospectivement qu'on s'en rend compte) le genre de débat politique, démocratique quant à sa fonction et très intellectuel quant à sa forme, qui dominait alors en France. Pour convaincre les citoyens, c'étaient de longs développements oratoires dans le style littérairement raffiné du général de Gaulle (avec, en écho, les envolées mi-lyriques mi-épiques de son ministre de la culture, André Malraux) ou un peu plus tard de François Mitterrand, ou encore, sur un registre à la fois plus technique et plus pédagogique, d'un Valéry Giscard d'Estaing ou d'un Michel Rocard. A cette époque, la politique se présentait effectivement comme un espace de réflexions conceptuellement exigeantes sur le sens de l'histoire, sur le possible, sur les valeurs. Et les décisions majeures naissaient de la confrontation des idées. Dans ce contexte, la parole en tant qu'expression de pensées complexes et articulées, et même l'écriture, essayiste ou journalistique, étaient à l'évidence et de très loin les médias prépondérants, même si l'image et quelques effets de mise en scène commençaient discrètement à s'y adjoindre.

2. Mais dès les années 1980-90 il est apparu que ces formes d'expression étaient en train de perdre leur crédit. La dégradation du langage en a été le premier indice. Pour avoir l'air démocrate, il fallait désormais « parler comme tout le monde ». D'où l'invasion soudaine du discours politique, traditionnellement de bonne tenue, par les tournures les plus familières, les clichés les plus stéréotypés, le ton le plus vulgaire en même temps que le niveau de conceptualisation tombait au plus rudimentaire. Cette dévaluation allait toucher le plan cognitif dans son ensemble.

Jusqu'alors, on avait considéré les convictions politiques et les préférences partisans comme une affaire de Raison (et accessoirement de passions, mais justifiées par de solides arguments) tout en sachant qu'elles dépendent de variables structurelles de fond telles que l'appartenance confessionnelle, le niveau d'instruction ou la tradition politique locale — ce qui expliquait la relative stabilité du vote sur de longues durées. Or voilà que le choix en faveur d'un courant politique devenait une question épidermique de goûts et de dégoûts

¹ Approche dont on trouve un très utile aperçu dans son article « Le savoir et le croire. Un seul univers cognitif » (in H. Parret (éd.), *De la croyance*, Amsterdam, Benjamins, 1983).

à l'égard des personnalités en vue, d'humeurs et d'affinités de tempérament, facteurs difficiles à saisir conceptuellement, à décrire et plus encore à prévoir, parce qu'émanant du ressenti individuel le plus immédiat. Et surtout, facteurs qui excluent toute possibilité de discussion. *De gustibus, non disputandum est*. La montée du registre esthétique menaçait ainsi la prééminence de l'ordre cognitif. En témoignait particulièrement le style de rapports intersubjectifs quasi intimistes, « les yeux dans les yeux », que divers mouvements antidémocratiques de droite, précurseurs de l'actuel populisme, s'efforçaient déjà de susciter entre leaders et supporters.

Et du même coup, à mesure que leur audience prenait de l'ampleur, se répandait une forme de « vérité » épistémiquement étrange, non pas inédite mais restée jusqu'alors marginale, déconnectée de tout raisonnement en forme mais procédant d'une sorte de foi aveugle en la personne de leaders habiles à magnétiser les foules.

3. C'est en prenant acte de ces changements que la socio-sémiotique des années 1990 a effectué, par rapport aux postulats de la sémiotique standard, un dépassement comparable à celui qu'avait constitué, dans les années 1960-70, l'autonomisation de la démarche sémio-narrative par rapport à la tradition philosophique et à la logique des logiciens. La première de ces « révolutions » avait eu pour enjeu la reconnaissance de processus cognitifs relevant non pas des lois de la logique formelle mais de celles de la grammaire narrative. La seconde va plus loin : elle retire toute primauté à la dimension cognitive.

De fait, après avoir dû constater que le sentiment de vérité en politique est moins une question de logique que de confiance en la parole d'un autre, il a fallu admettre que la confiance en ce qu'affirme un dirigeant politique, la croyance en la validité, la pertinence, la justesse — la « vérité » — de ses propos, ne suppose pas nécessairement l'exercice des facultés de l'esprit connaissant. Elle peut aussi trouver sa source dans des formes de sympathie et d'antipathie très primitives, pratiquement d'ordre neuro-physiologique, éveillées par la gestuelle, le rythme d'élocution, le ton de voix, la présence corporelle même, la complexion physique, l'« hexis » de meneurs regardés par leurs partisans comme des idoles qu'on adore ou des gourous qu'on vénère — ou bien, à l'inverse, comme leurs adversaires exécrés. Et on sait à quel point les innovations technologiques qui ne cessent de bouleverser les conditions de la communication favorisent ces pulsions extrêmes, tout en stimulant le développement d'une forme de moralisme sentimental dont l'expression la plus visible prend la forme de campagnes vengeresses ou dénonciatrices *ad hominem*.

En résulte aujourd'hui l'essor apparemment irrésistible de formes contagieuses d'excitation politique — haine sans borne d'un côté, dévotion totale de l'autre — relevant d'un plan esthétique foncièrement étranger à tout esprit argumentatif comme à tout « contrat de véridiction », que ce soit dans le sens de l'adulation ou de la détestation. Cela dans un mouvement corrélatif de suspicion ou de rejet radical concernant les stratégies manipulatoires et véridictoires traditionnelles, qui, bien sûr, n'en continuent pas moins de mobiliser la com-

pétence réflexive d'une grande partie des citoyens, leur capacité de jugement raisonnablement éclairée par la controverse intellectuelle.

Ainsi donc, pour résumer en deux mots, tandis que les uns, à ce qu'il semble, acquiescent ou s'opposent par conviction, les autres croient ou soupçonnent par contagion.

4. Pour rendre compte de cette dualité (ou plus exactement, on le verra dans un instant, de la pluralité) des dynamiques susceptibles d'expliquer le ralliement à une tendance politique et pour comprendre les formes de rapports à la « vérité » qu'elles impliquent, nous postulons que tout régime de croyance trouve son assise, sa cohérence et son sens dans le cadre plus large d'une configuration sémiotique correspondante qui l'englobe et le régit.

1.2. Cadre général

En 2004-2005, dans *Passions sans nom* et *Les interactions risquées*, puis dans une série de travaux qui en découlent, nous avons identifié quatre grandes configurations de ce genre en interdéfinissant, sous la forme d'un modèle unifié, les régimes de sens et d'interaction qui constituent leurs noyaux syntaxiques respectifs : la manipulation, la programmation, l'ajustement et l'accident (ou l'assentiment à l'accidentel)². Ce sont là les fondements d'autant de manières différentes d'être-au-monde, de vivre le temps et de concevoir l'espace, de se comporter face à autrui et à l'environnement, tout en statuant implicitement sur le sens ou le non-sens de l'expérience. Or, comme nous le suggérons déjà dans un texte paru un peu plus tard, « Shikata ga nai », chacun de ces régimes interactionnels commande aussi, ou pour le moins implique tendanciellement, en raison des principes qui le fondent, un *régime de vérité* déterminé³. Réciproquement, tout régime véridictoire empiriquement reconnaissable dans la vie sociale est analysable (c'est en tout cas notre pari) comme l'une des facettes d'un des régimes interactionnels décrits par le modèle.

Dans ce qui suit, notre objectif sera d'expliquer sur la base de quels principes s'établissent les correspondances entre ces régimes de sens et d'interaction englobants et les régimes de vérité particuliers qu'ils commandent respectivement. Au préalable, quelques précisions seront sans doute utiles relativement au modèle lui-même et à la problématique ici adoptée.

1. Pour construire ce modèle, nous avons procédé déductivement, en partant de la catégorie logico-sémantique qui oppose la continuité à la discontinuité (une des plus élémentaires qu'on puisse concevoir) et en en interprétant les termes sur divers plans. La plus générale de ces interprétations, celle qui nous sert de point de départ, consiste à assimiler la continuité à la répétition du même ou à sa reproduction constante dans le cadre de systèmes stables où les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets. De son côté, la discontinuité se traduisant sous la forme de la non-répétition, elle implique la variation perpétuelle, le

² *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004. *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, 2005.

³ « *Shikata ga nai* ou Encore un pas pour devenir sémioticien ! », *Lexia*, 11-13, 2012.

chaque fois différent, le surgissement incessant de l'imprévu (la seule constante, car il faut logiquement qu'il y en ait une, étant la permanence du changement, la continuité du discontinu).

Ces distinctions suffisent pour imaginer deux univers interactionnels antithétiques : sur le mode de la continuité, un univers bien ordonné où les interactions sont régies — nous dirons par la suite « programmées » — par des régularités immuables, ou pour le moins durables à long terme ; et en face, un univers intrinsèquement chaotique où tout ce qui advient prend une allure d'accident aussi incompréhensible qu'imprévisible du fait qu'aucun élément n'obéit à une quelconque constante repérable mais que tous se comportent de manière apparemment aléatoire.

2. On a là le noyau de deux premiers régimes interactionnels que tout oppose à la fois parce que les interactions y sont régies par des principes contraires (régularité d'un côté, irrégularité de l'autre) et parce qu'ils renvoient à des « philosophies » du sens de l'existence tout à fait différentes (sentiment de la pérennité des choses d'un côté, de la précarité de la vie, de l'autre). C'est ici l'occasion de le souligner, chacun des quatre régimes de référence que le modèle interdéfinit recouvre indissociablement une manière déterminée d'agir et d'interagir, et une manière correspondante de comprendre le monde et de le faire signifier (ou pas, on le verra bientôt).

Les quatre « régimes interactionnels », comme on les appelle en abrégé, ne sont donc pas que des régimes d'interaction ! Chacun d'eux comporte en réalité deux faces : l'une qui en présente les caractéristiques en tant que régime *d'interaction* proprement dit, l'autre qui en définit les propriétés en tant que régime *de sens*, ou, comme nous serons amené à dire, *de signifiante*⁴. Leurs principes respectifs seront précisés au fur et à mesure dans ce qui suit.

3. Une fois ces deux déterminations fondamentales définies pour chacun des quatre régimes, le modèle permet d'analyser la manière dont, considérés un à un, ils modulent différentiellement telle ou telle variable particulière.

Le risque a été la première des variables que nous ayons analysées de près sous cet angle, parce qu'il est apparu d'emblée que chacun des régimes interactionnels implique des risques de nature et de degré suffisamment différents pour qu'on puisse reconnaître et interdéfinir quatre « régimes de risque » nettement distincts, et du même coup considérer le modèle dans son ensemble comme une sorte de grammaire du risque⁵. Mais toutes sortes d'autres types d'éléments se prêtent à des analyses comparables, à commencer par le temps et l'espace : qu'en est-il de la forme, de l'organisation, de la perception et surtout du sens de la spatialité ou de la temporalité selon une perspective programmatique ? mani-

4 Le mot « signifiante », mis à part chez Benveniste, est souvent abscons et sonne assez pédant. Néanmoins, à défaut de mieux, il nous est utile en tant que troisième terme apte à subsumer la distinction entre la notion de « signification » (forme de la signifiante associée au régime de la manipulation) et celle de « sens » (associée au régime de l'ajustement), ainsi que leurs négations, l'« insignifiant » et l'« insensé » (formes de la signifiante associées, la première, au régime de la programmation, la seconde à celui de l'accident).

5 L'analyse des régimes de risque est menée tout au long de notre essai *Les interactions risquées*, *op. cit.*

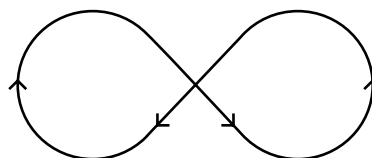
pulatoire ? etc.⁶. A côté de la gamme des « régimes d'espace » ou des « chronopolitiques » ainsi décrites, on a pu explorer pareillement le répertoire des formes différenciées que prennent, d'un régime à un autre, des pratiques aussi variées que celles de la recherche scientifique, de la gestion d'entreprise, de la prière, de l'écriture, de la conversation, du sport ou de la pédagogie, entre autres⁷.

C'est de cette même problématique que relève la présente analyse des avatars de la « vérité » : quelles sont les métamorphoses qui affectent sa conception et ses pratiques, son statut et les processus qui y conduisent lorsqu'on passe d'un régime interactionnel à un autre ?

2. Entre interaction et signifiante, quatre régimes de vérité

Pour faciliter le repérage des relations entre les éléments qui seront introduits tour à tour dans ce qui suit, voici par avance, sous forme télégraphique et selon la formalité du « carré sémiotique », le schéma de l'ensemble des correspondances entre les régimes de vérité et les régimes d'interaction et de signifiante dont ils dépendent :

RÉGIMES D'INTERACTION : Principes d'interaction :	LA PROGRAMMATION la régularité	L'ACCIDENT l'aléatorité
RÉGIMES DE SIGNIFIANCE : Principes de la signifiante :	L'INSIGNIFIANT la prévisibilité	L'INSENSÉ le mystère
RÉGIMES DE VÉRITÉ : Processus véridictaires types :	LES VÉRITÉS PROUVÉES la démonstration	LA VÉRITÉ RÉVÉLÉE la révélation



RÉGIMES D'INTERACTION : Principes d'interaction :	LA MANIPULATION l'intentionnalité	L'AJUSTEMENT la disponibilité
RÉGIMES DE SIGNIFIANCE : Principes de la signifiante :	« AVOIR DE LA SIGNIFICATION » (moyennant une « lecture ») la distinctivité	« FAIRE SENS » (moyennant une « saisie ») la sensibilité
RÉGIMES DE VÉRITÉ : Processus véridictaires types :	LES VÉRITÉS CONSENSUELLES la négociation	LA VÉRITÉ ÉPROUVÉE la contagion

6 Les articles « Etat d'urgence » (in *Sens à l'horizon*, Limoges, 2019) et « Régimes d'espace » (*Actes Sémiotiques*, 113, 2010) explorent respectivement les avatars du temps et de l'espace.

7 Nous faisons allusion à « Régimes de sens et logique des sciences. Interactions socio-sémiotiques et avancées scientifiques », « La sémiotique à l'épreuve de l'écrit : régimes rédactionnels et intelligibilité », « Entre l'ordre et le chaos : la précarité comme stratégie d'entreprise », « Prière et Lumière. Lecture sémiotique d'une pratique et d'une interaction particulière : l'hésychasme orthodoxe », articles de J.-P. Petitimbert ; « Les régimes de sens et d'interaction dans la conversation », de D. de Barros ; *Essere in gioco*, livre de P. Demuru ; et « Régimes de sens et formes d'éducation », par E. Landowski. (Voir bibliographie finale).

2.1. Des vérités prouvées à la vérité révélée

1. L'univers bien ordonné, organisé sur le mode du continu, que nous évoquions plus haut en premier lieu peut servir de nouveau comme point de départ. C'est une « petite machine du sens » (selon l'expression de Per Aage Brandt) et, corrélativement, de l'interaction, qui fonctionne selon ce que nous appelons le régime de la *programmation*. Tout ce qui peut y advenir est prévisible à partir du moment où on a pu découvrir les régularités — les « lois », physiques ou autres — auxquelles obéissent les éléments qui entrent en interaction. Cette connaissance est essentielle puisque c'est d'elle que dépend notre survie en ce monde. Mais elle s'accompagne d'un manque crucial qui touche le plan de la signifiante. Car même si les lois en question décrivent adéquatement le fonctionnement des interactions observables, elles ne sont pas pour autant porteuses de signification. Le fait, par exemple, qu'à cent degrés l'eau entre en ébullition est très utile à connaître mais il ne veut rien dire. Par suite, le régime de la programmation, fondé, en tant que régime d'interaction, sur un principe de régularité, n'est définissable, en tant que régime de *signifiante*, que de façon paradoxale, en négatif, comme celui de l'*insignifiant* : non pas parce que les interactions y prendraient nécessairement un caractère dérisoire mais en ce sens qu'elles y sont régies par des régularités auxquelles ne s'attache aucune signification.

A l'opposé, l'univers chaotique découlant de la discontinuité à l'état pur, où aucune régularité ne se laisse repérer, est l'illustration même du régime de l'*accident*. En tant que régime d'interaction, il est fondé sur un principe que nous baptisons principe d'*aléatorité* parce que l'aléa, le « hasard », représente la forme parfaite (ou presque) de l'absence de régularité. En tant que régime de signifiante, il n'est par suite définissable, lui aussi, qu'en négatif, comme celui non plus de l'*insignifiant* mais de l'*insensé* puisque l'inattendu qui peut y advenir à chaque instant, que ce soit sous la forme de petits accidents ou de grandes catastrophes, d'aubaines ou de miracles, apparaît comme sans rime ni raison, comme inexplicable et, à la limite, « absurde ».

Voilà donc deux régimes de sens et d'interaction tout à fait opposés mais qui ont en commun le fait d'être tous les deux des régimes du manque : régularité et absence de signification d'un côté, aléa et vide de sens de l'autre. Y a-t-il là de quoi « croire » en une quelconque « vérité » ?

2. La réponse pourrait bien être négative. La philosophie, la littérature, et surtout l'actualité fournissent d'excellentes raisons de penser qu'entre l'insignifiante du quotidien (cette fois aux deux sens du terme) et le caractère apparemment insensé des calamités bizarrement dites « naturelles » (climatiques, écologiques et autres) qui se succèdent ou s'annoncent, nous vivons dans un monde où il devient difficile de croire en quoi que ce soit, ne serait-ce que parce qu'on ne voit plus guère de vérités qui tiennent.

Et pourtant, les petites machines du sens continuent tant bien que mal de tourner : dans d'innombrables domaines, la programmation, en vertu du principe de régularité qui lui est propre, produit encore des connaissances qui ressemblent à des vérités, par exemple des prévisions qui se réalisent. Et l'accident

n'a pas du tout fini de produire, peut-être paradoxalement, de la croyance. Mais le mécanisme est différent d'un cas à l'autre. Du côté de la programmation, peu importe le principe de signifiante (en l'occurrence, l'insignifiante) : seul compte le principe d'interaction, la régularité, dans la mesure où c'est elle qui assure la possibilité d'un dire vérifiable. Au contraire, du côté du régime de l'accident, peu importe le principe d'interaction, l'irrégularité (l'aléa) : seul compte le principe de signifiante, l'insensé, car, si étrange cela puisse-t-il sembler, c'est lui qui justifie l'émergence du croire.

3. Voyons d'abord ce qu'il en est du croire issu de ce que l'accident a d'insensé. On en connaît la formule emblématique : *Credo quia absurdum (quia ineptum est*, dit une autre version). Justement parce que c'est hors du sens commun, je crois. *Jésus est ressuscité*. Justement parce que cela échappe à toutes les régularités programmatiques connues et à ce titre, dans notre vocabulaire, a le statut d'un accident, je le crois. Autrement dit, si un régime déterminé du croire s'attache au régime de l'accident, c'est très précisément dans la mesure même où l'accident est insensé. Nous l'appelons le régime de la *vérité dévoilée*, ou *révélée*.

Greimas déjà, dans *De l'Imperfection*, en rendant compte d'un récit de Michel Tournier qu'il avait pris — sans doute pas aléatoirement — comme texte-objet, s'intéressait à la manière dont l'« éblouissement » provoqué par un certain « accident esthétique » (le comportement physiquement aberrant d'une goutte d'eau !) dévoile tout à coup aux yeux du sujet-héros de la narration (mais seulement pour un instant) un « monde autre », une réalité totalement imprévue, à la limite de l'indicible mais chargée de plus de sens, d'un sens « plus vrai » que celui du monde « de tous les jours ».

Si le sujet s'en trouve « ébloui », c'est que cet autre monde relève d'un « outre-sens » qui dépasse les limites de l'intelligible et relève donc du mystère. A Delphes aussi, le mystère était une donnée constitutive de la révélation. Mais pour traduire en clair les oracles incompréhensibles, « sibyllins », de la Pythie, un prêtre — un exégète — était là. La « révélation » peut donc, évidemment, prendre des formes variées : ici, dans le texte de Tournier lu par Greimas, elle ne permet que d'« entrevoir », le temps d'un « éclair », une vérité dont, faute d'interprète, la teneur restera insaisissable. C'est d'ailleurs, nous semble-t-il, la raison pour laquelle, dans toute la seconde partie du livre et jusqu'à la dernière ligne (*Mehr Licht !*), Greimas plaidera pour un tout autre rapport à la « vérité » du monde : un rapport qui ne soit plus enrobé de mystère et ne conduise pas à « fermer les paupières » dans un élan de foi littéralement aveugle⁸.

4. Face à cet autre accident que représente, sémiotiquement parlant, la résurrection du Christ, l'apôtre Thomas demande, comme on sait, de voir pour croire. Pour lui, dans un premier temps, il n'est de vérité crédible que sur la base

8 Que *De l'Imperfection*, contrairement à l'interprétation la plus courante, n'est pas une défense et illustration de la Vérité révélée en forme de mystère (ni de la vérité éprouvée, dont il sera question plus bas), c'est la thèse que nous défendons obstinément (mais apparemment en vain) dans les versions successives d'un texte paru en dernier lieu en 2018 dans les *ex-Actes Sémiotiques* sous le titre « *De l'Imperfection : un livre, deux lectures* ». C'est bien plutôt entre vérités prouvées et vérités consensuelles (cf. *infra*) que Greimas, dans sa vie comme dans son œuvre, nous semble avoir constamment oscillé.

d'un régime véridictoire dont le principe s'oppose radicalement à la logique de la révélation : c'est le régime de la *vérité prouvée* — « prouvée », en l'occurrence, par un simple constat empirique : voir, toucher.

Avec ce type de vérité on se trouve ramené au régime interactionnel de la programmation, où n'est admis comme possible, donc crédible, que ce qui s'inscrit dans les limites de régularités connues ou, au minimum, potentiellement connaissables — ce qui par construction exclut l'idée même de miracle. Pour cette raison, les commentateurs ont surnommé Thomas « le sceptique ». En réalité, il ne s'agit tout au plus que d'un demi-sceptique. S'il est vrai qu'il ne croit pas ses proches sur parole, en revanche il croit sans la moindre hésitation aux vérités programmatiques reconnues par le sens commun (« Nul ne peut ressusciter ») puisque c'est précisément en leur nom qu'il récuse l'annonce qu'on est venu lui faire. Et d'autre part, convaincu comme il l'est qu'il lui suffira de voir et de toucher pour connaître aussitôt la vérité, il croit « tout naturellement » et « dur comme fer » à la fiabilité de ses propres perceptions — ce qui, en matière de preuves, représente comme on sait le degré zéro.

Aussi bien, pour parvenir à une « vérité prouvée », beaucoup d'autres seraient plus exigeants ! Les hommes de loi en particulier, pour qui ni le vraisemblable socialement admis ni l'évidence empirique des « faits » ne sont à eux seuls suffisants comme preuves de la « vérité juridique ». Mais aussi, bien sûr, les hommes de sciences, qui, avant de considérer qu'une proposition est recevable — plutôt que « vraie » —, attendent soit des démonstrations en règle, soit au minimum qu'on leur présente un dispositif théorique cohérent, qui lui-même, par définition, ne se conçoit que détaché de l'immédiateté du perçu.

Non seulement cela revient à dire que le régime de la vérité prouvée admet une pluralité de modes de preuve — alors que la Révélation est une — mais surtout cela met en évidence la différence de statut qui sépare deux classes de « vérités » (pour autant que ce mot convienne dans les deux cas).

5. Une vérité révélée est une et absolue ; à ce titre, elle exige d'être crue, au sens fort du verbe croire : avoir la foi. C'est la « foi du charbonnier », qui, comme dit le dictionnaire, « exclut tout raisonnement ». Une vérité prouvée est au contraire, par construction, provisoire et relative, valide seulement jusqu'à ce qu'elle soit réfutée ou dépassée et ne demande par conséquent d'être admise qu'en tant que l'expression momentanée d'un savoir.

Il ne suffit pas pour autant d'opposer mysticisme et rationalité ! D'un côté, le discours théologique fondateur du croire religieux et justificateur de la foi a longtemps été le lieu d'exercice par excellence de l'esprit dialectique le plus rigoureux dans ses démonstrations : la croyance dans le mystère de la révélation n'exclut donc pas mais peut faire appel aussi, sur certains plans ou à certains niveaux, aux argumentations de la vérité prouvée. Et inversement, du côté de la scientificité, à la différence des esprits irréductiblement positivistes, les grands scientifiques ont généralement été, en même temps que des chercheurs de régularités, des esprits en quête de sens, et par là même à la recherche de quelque forme de vérité en laquelle il serait possible de « croire ».

C'est dire que si le régime de la vérité révélée trouve dans la sphère du religieux ses manifestations les plus évidentes, tout discours religieux ne relève pas pour autant de ce seul régime véridictoire-là. De même, bien que ce soit évidemment dans l'ordre de la connaissance scientifique que le régime de la vérité prouvée est le plus clairement présent, le discours des scientifiques n'est pas pour autant entièrement cantonné dans ce régime-là.

C'est ce que Jean-Paul Petitimbart montre lumineusement dans un article où il fait apparaître comment les principaux changements de paradigmes théoriques intervenus dans les sciences exactes depuis le déterminisme classique (strictement limité aux vérités programmatiques prouvées) jusqu'aux théories actuelles des systèmes complexes ont impliqué ou même nécessité autant de passages successifs d'un régime interactionnel et de signifiante — et donc de vérité — à un autre⁹. Comme il le suggère en conclusion : « Peut-être que c'était au fond *des quatre régimes ensemble* que les sciences avaient en fait besoin pour pouvoir enfin donner de la signification ou découvrir ce qui fait sens dans leurs trouvailles, alors qu'elles ne semblent relever que de l'insignifiante ou de l'insensé ».

6. Aucune complexification n'est donc théoriquement à exclure. Pas même d'étonnants mariages entre les contraires. Il n'est pas nécessaire en effet de chercher beaucoup pour trouver des exemples de savoirs qui, construits et initialement reçus comme relevant de l'ordre relatif de la vérité prouvée, ou même encore en quête de preuves, ont été un beau jour, pour ainsi dire magiquement, promus au rang de certitudes absolues, sur le mode de la vérité révélée.

Dans le domaine des sciences sociales, qui d'entre nous, sémioticiens, n'a pas connu au moins une théorie dont la validité restait encore en partie à établir, qui se définissait elle-même comme un « projet » à « vocation » scientifique, qui se disait parsemée de « trous noirs » et « toujours en construction », et qui pourtant n'en a pas moins été proclamée science achevée par le gros de ses adeptes et traitée par eux comme vérité d'évangile, une et immuable, avec sa bible en forme de dictionnaire ? Cela s'appelle le dogmatisme. Dans le domaine politique, on connaît aussi au moins une théorie qui, bien que conçue par ses fondateurs (Marx et Engels, s'il est besoin de le préciser) sur le mode hypothétique des sciences économique et sociologique, et de la philosophie de leur époque, a par la suite été revendiquée par divers appareils d'Etat qui, pour en faire leur arme idéologique, l'ont faite passer pour le dernier mot de la Science. Ainsi métamorphosé en vérité révélée, un savoir en quête de preuves devenait la forme intellectuelle du totalitarisme politique.

Doctrines d'Etat ou dogmatisme d'Ecole, ce type de vérité bâtarde, issue de la recatégorisation d'un savoir en quête de preuves en vérité scientifiquement prouvée moyennant un acte autoritaire de proclamation de la part d'une institution de pouvoir — geste discrétionnaire équivalent à l'arbitraire d'une Révélation

⁹ Article auquel nous faisons allusion plus haut (note 7), publié en 2017 dans les *ex-Actes Sémiotiques* sous le titre : « Régimes de sens et logique des sciences : interactions socio-sémiotiques et avancées scientifiques ».

— a au moins une fonction : servir dans les deux cas d'instrument de terrorisme (toutes proportions gardées) contre ceux qui ne « croient » pas.

2.2. Des vérités consensuelles négociées à la vérité éprouvée

1. Repartons maintenant de ce qui, en sémiotique (et peut-être aussi dans la vie courante), nous est le plus familier en matière de véridiction : la séquence de persuasion qui constitue un moment clef de la syntaxe de la manipulation. Le sujet manipulateur cherche à convaincre son interlocuteur que s'il défère à ce qui lui est proposé, ou demandé, la promesse qu'on lui fait d'une récompense sera tenue, mais qu'en cas de refus le risque d'une sanction négative serait vraiment à prendre au sérieux. Il veut aussi persuader son partenaire que l'objet qu'il lui promet en échange de ce qu'il souhaite a véritablement la valeur qu'il prétend. D'une manière générale, il s'agit pour lui de faire croire qu'en toute chose ce qu'il dit est vrai. Mais son interlocuteur « a des doutes ». Il s'interroge sur la façon d'interpréter ce qu'on lui présente comme certain, cherche à vérifier, demande des précisions, etc. De même, dans l'autre sens, dans sa position de demandeur, le manipulateur a besoin de s'assurer de la « sincérité », de la « fiabilité », de la véracité de l'engagement de son vis-à-vis.

Ceci revient à dire que ce sur quoi les interlocuteurs parviendront dans le meilleur des cas à s'entendre sera le résultat d'une négociation portant sur le statut véridictoire des prétentions affichées de part et d'autre. Par suite nous l'appellerons le régime des *vérités négociées*, ou *consensuelles* (selon qu'on envisage le processus ou le résultat). Il se peut que ce sur quoi porte finalement l'accord ne soit pas tout à fait certain, pas entièrement prouvé, mais c'est ce sur quoi on parvient à s'entendre, ne serait-ce que provisoirement, en l'état des connaissances disponibles. Ce qu'on admet, ce qu'on croit, ce qui est tenu pour « vrai », n'a par conséquent, ici de nouveau, rien d'absolu. Il n'y a pas *une* vérité mais des vérités potentielles en concurrence, entre lesquelles s'effectue un arbitrage, ou même un compromis, moyennant une procédure dialogique au cours de laquelle les partenaires permutent constamment de position l'un par rapport à l'autre, le manipulateur-persuadeur devenant momentanément manipulé-interprète, et vice versa.

2. Au-delà de ce constat, c'est sur un plan plus théorique que nous voudrions justifier la correspondance entre la syntaxe manipulatoire et la négociation en tant que procédure véridictoire. Le régime de la manipulation est par excellence celui où les interactants sont amenés à prendre des décisions en faisant des choix. De ce point de vue, il contraste à la fois avec celui de la programmation, où les régularités qui fixent ce qui est possible ne laissent aucune marge de choix ; avec celui de l'accident, où c'est le hasard qui, comme on dit, « décide » à la place des sujets ; et avec celui de l'ajustement, où, comme on le verra en dernier lieu, le sujet se laisse porter par les circonstances et en tire parti mais ne les choisit pas. Seuls les protagonistes de la scène de la manipulation sont donc des sujets de volonté qui savent distinctement ce qu'ils veulent, et qui, après mûre

réflexion, tranchent chaque fois qu'ils le peuvent dans le sens le plus conforme aux objectifs spécifiques qu'ils se sont fixés.

D'où la reconnaissance d'un premier principe propre à ce régime, le principe d'*intentionnalité* en tant que ressort de l'interaction : ici, c'est une visée, une ambition, un désir, un quelconque projet concerté (et en général, plus précisément, l'espoir de se « conjoindre » à quelque « objet de valeur » convoité) qui commande — qui motive — l'agir des sujets. Si cela peut sembler une évidence, ce n'est pas pour autant une nécessité. Sous le régime de la programmation, toute idée d'intentionnalité disparaît du fait que l'interaction se trouve entièrement régie par des régularités impérieuses ; sous celui de l'accident-assentiment, les préférences subjectives éventuelles n'ont aucune prise contre la toute puissance de l'aléa ; et sous celui de l'ajustement, à l'intentionnalité se substituera la disponibilité d'interactants prêts à se laisser guider au gré des circonstances. Seuls par conséquent le manipulateur et son interlocuteur sont en mesure de « choisir ».

Or, choisir — par exemple d'accepter une offre d'échange, ou de se rallier à un point de vue d'abord jugé erroné, inacceptable ou inopportun —, c'est toujours comparer et évaluer des possibles en vue de décider. On compare diverses opportunités, on évalue les risques qu'elles comportent, on s'interroge sur la vraisemblance de plusieurs récits d'un même fait, on scrute le détail des éléments apportés pour prouver la vérité d'un dire, etc. La décision finale suppose donc une vision aussi distincte et exacte que possible de ce que signifient et de ce que valent les éléments en jeu. D'où le second principe de base du régime de la manipulation, le principe de *distinctivité*.

L'intentionnalité constituait le ressort de l'*interaction* manipulateur. La distinctivité caractérise le mode de *signifiance* corrélatif, la manière dont, sous ce régime, le monde signifie : la possibilité objective et la capacité subjective de distinguer les éléments fait apparaître le monde comme une sorte de grand texte supposé avoir de la signification et qui, à ce titre, appelle l'équivalent d'une « lecture ». Ce sera par contre sur la base d'un principe de *sensibilité* que, sous le régime de l'ajustement, le monde fera sens dans l'immédiateté d'une « saisie ». Alors que la lecture construit la signification à peu près comme le font les linguistes et les sémioticiens (structuralistes), c'est-à-dire à partir du repérage de différences signifiantes, la saisie n'analyse pas, ne détaille pas, ne se soucie pas de *distinguo* mais appréhende le sens comme un tout — à la manière d'un « parfum » comme le disait un jour Greimas, inspiré par Rilke (un parfum qui « monte du jardin »). L'intelligibilité immédiate du sensible prend alors la place de la distinctivité en tant que base de la signifiance. A l'opposé, les protagonistes de la séquence de manipulation, loin de se laisser envoûter par des parfums ou d'autres qualités sensibles de ce qui les environne, sont des évaluateurs pointilleux, et pour cela en premier lieu des « lecteurs » attentifs aux moindres détails où peuvent se cacher les qualités ou les défauts inhérents aux objets qu'ils échangent entre eux.

« Négociateur » consiste par conséquent à chercher une conciliation entre différentes manières de « lire » la signification du monde. Les assemblées politiques et les tribunaux sont des espaces de confrontation institutionnellement

organisés pour ce type de négociation entre vérités au pluriel. Les deux cas sont cependant très différents. Dans les débats parlementaires, comme d'ailleurs dans la controverse politique d'une manière générale, prétendre dire la vérité, promettre de « parler vrai », selon l'expression en vogue, n'engage pas beaucoup : cette exigence d'ordre moral ne faisant l'objet d'aucune réglementation ni d'aucune sanction formelle, son invocation n'a guère plus que la valeur d'un slogan politique, désormais banalisé à l'extrême, au point que parler « comme tout le monde » est devenu la caution du « parler vrai ». Certes, des procédures officieuses de « vérification des faits » ont été instaurées depuis peu pour faire face à la diffusion massive d'informations délibérément mensongères. Mais aucune norme, aucun dogme, aucun privilège d'infailibilité attribué à quelque autorité que ce soit ne fixe jusqu'à présent les conditions de la production d'un hypothétique « discours politique vrai » ou d'une supposée « vérité politique », expressions qui n'ont d'ailleurs aucun sens, sauf à en revenir au genre de totalitarisme intellectuel auquel nous faisons allusion plus haut, à propos des vérités « prouvées-révélees ».

En revanche, au sein des instances juridictionnelles, la confrontation entre vérités alternatives est encadrée par des règles rigoureuses. Pour définir les conditions de la production de ce qui constituera la vérité *au regard du droit* (la « vérité juridique », souvent assez éloignée de celle qu'admet le sens commun), le droit positif, la jurisprudence et les interprétations des juristes (la « doctrine ») ont construit une théorie de la preuve extrêmement élaborée¹⁰. Elle met en relation quatre classes d'éléments dont la distribution recoupe en partie celle des régimes véridictoires dont nous traitons ici : d'abord, sous la forme de la vraisemblance sociale des discours de persuasion, l'équivalent juridique d'une vérité négociée ; ensuite deux formes de vérités prouvées, assises sur des régularités en l'occurrence d'ordre conventionnel, fixées par le droit lui-même, à savoir la « légalité conventionnelle » de certains instruments probatoires (ou preuve par document authentique), et la « validité formelle » des démonstrations présentées par les parties ; enfin un élément à cheval entre la vérité prouvée et son opposé la vérité éprouvée (à laquelle nous en viendrons bientôt) : l'évidence empirique, qui à elle seule ne saurait constituer au regard du juriste une base probatoire recevable (pas plus d'ailleurs qu'à l'aune épistémologique du sémioticien). Le grand intérêt de cette théorie méta-juridique est, on le voit, qu'elle fait de la négociation du « vrai » une confrontation non pas simplement entre des énoncés particuliers mais entre les régimes véridictoires eux-mêmes.

En définitive, aboutir à une vérité « négociée » présuppose des interlocuteurs qui tout en divergeant en termes d'intentionnalité — chacun soutient une thèse, un point de vue, des intérêts différents —, s'accordent implicitement sur un même principe de signifiante, à savoir l'idée que les réalités de ce monde ont une signification « lisible » moyennant le repérage de différences pertinentes. Cela

10 On en trouve une synthèse dans deux ouvrages dirigés par Ch. Perelman et P. Foriers, *Les présomptions et les fictions en droit et La preuve en droit* (Bruxelles, 1974 et 1981). Nous en avons donné jadis une interprétation sémiotique dans « Vérité et véridiction en droit » (*Droit et Société*, 8, 1988).

ne garantit nullement qu'ils parviennent à une vérité commune mais permet du moins une confrontation méthodique entre différentes lectures. Dans la mesure où ces principes sont à la base d'une conception de l'interaction qui nous est plus familière que toute autre parce qu'ancrée au cœur de notre univers culturel et politique, ils risquent fort de paraître triviaux. Pourtant, ils ne constituent qu'un cas particulier parmi d'autres, et très différent des autres. Pour le constater il suffit d'envisager un dernier régime, celui de la vérité *éprouvée*.

3. Passer du négocié à l'éprouvé, c'est retrouver la différence évoquée en commençant entre une conviction raisonnée, appuyée sur des arguments susceptibles d'être réfutés, et une adhésion inconditionnelle, du genre de celle que peut susciter l'aura d'un gourou, quelle que soit, à la limite, la teneur de ses propos. En pareil cas, la communication devient assimilable à une forme de contagion émotionnelle qui uniformise les états psycho-somatiques éprouvés de part et d'autre, ce qui induit le partage, fût-il seulement momentanément, d'une même vision du monde. Une forme très élémentaire du « croire » peut alors se propager pour ainsi dire à la manière d'un incendie, par contiguïté d'un sujet à un autre et même, plus précisément, d'un corps à son voisin, telles l'hilarité ou la bonne humeur, mais aussi la panique ou la rage. C'est ainsi que nous rencontrons, sous une de ses variantes à tonalité dysphorique, le régime interactionnel dit de *l'ajustement*¹¹. Comme nous l'indiquions, la signifiante y est fondée non plus sur la distinctivité mais sur la *sensibilité*, et l'interaction n'y a plus pour principe l'intentionnalité mais son contraire, la *disponibilité*.

Qu'en est-il d'abord de la « sensibilité » en tant que principe opposable à la distinctivité ? Ici, plus rien n'est à « lire » : il suffit de sentir. La lecture attentive, minutieuse, méticuleuse, des différences porteuses de significations laisse place à une forme d'appréhension et de compréhension immédiates face à un monde qui « fait sens » à raison des propriétés sensibles immanentes aux éléments qui le composent — un sens qui, évidemment, peut varier en fonction du type de « sensibilité » culturellement acquis par chaque sujet. Du même coup, la croyance en la véracité d'un discours ne dépend plus que secondairement de ce qui est énoncé mais tend à se confondre avec le sentiment d'affinité éprouvé devant la personne même de l'énonciateur en tant que présence sensible. Dans ce contact entre un je et un tu, celui qui dit « vrai » ne peut être que celui dont je sens que par sa manière d'être, et de m'être présent, il incarne une manière d'être-au-monde que je partage. C'est donc moyennant une forme d'intelligibilité du sentir que s'éprouve en ce cas, « à fleur de peau », le sentiment d'une syntonie par rapport à l'autre et que du même coup s'impose l'assomption inconditionnelle de sa parole.

11 La tonalité le plus souvent euphorique des cas d'ajustement étudiés jusqu'à présent tient à ce que la syntaxe interactionnelle de ce régime favorise ce que nous appelons « l'esprit de création ». Indépendamment de toute convention ou norme préétablie, les interactants, en « s'ajustant » mutuellement, inventent ensemble, en acte (et le cas échéant réinventent indéfiniment), la forme, les principes de fonctionnement, la finalité et le sens même de leurs rapports. C'est ce que le sociologue Davide Sparti et le sémioticien Tarcisio Lancioni décrivent dans un article des *Quaderni di teoria sociale* (1, 2021) comme une « normatività dinamica ».

Mais cela suppose, sur le plan des principes d'interaction, l'effacement au moins relatif de l'intentionnalité au profit de son contraire, la « disponibilité ». Plus les protagonistes de la manipulation étaient déterminés dans leurs intentions, « volontaires », ambitieux par exemple, ou cupides, plus il leur fallait savoir tirer parti des éléments du contexte, donc les distinguer. A l'opposé, pour accorder à la connaissance sensible autant ou davantage de valeur qu'à l'esprit d'analyse et de calcul, il faut un sujet que ne guide rigidement aucun projet particulier, un sujet prêt à se laisser guider par les circonstances ou contaminer par son entourage, et en ce sens « disponible ». Pour les mêmes raisons, avant de croire ce qu'on lui dit il n'aura besoin ni de preuves ni de démonstrations car s'il se fie à quelque chose, c'est avant tout à ce que lui dit son intuition, son flair, sa « sensibilité » en présence d'autrui.

4. Parmi les diverses configurations auxquelles ce noyau syntaxique peut donner naissance sur le plan véridictoire, nous en évoquerons trois, aussi distinctes que possible les unes des autres.

i) Le complexe associant principe de disponibilité, principe de sensibilité et croyance fondée sur l'éprouvé trouve une de ses réalisations les plus caractéristiques dans un cas extrême : le *fanatisme*. En dépit de tout ce qu'un sujet fanatique peut avoir de rigide et de catégorique dans sa vision du monde (comme s'il était « programmé »), et malgré ce que sa détermination inébranlable produit parfois de tragique, il ne peut paradoxalement s'agir, en profondeur, que d'un sujet éminemment malléable, « disponible » sans discrimination. A ce qu'il semble d'après de nombreuses études, sa radicalité n'est en effet que rarement un donné de départ (auquel cas elle serait assimilable à une forme exacerbée d'intentionnalité). Au contraire, un fanatique a généralement subi l'empreinte d'une rencontre avec quelque initiateur ou « maître-à-penser », et ce n'est qu'une fois devenu captif de son emprise qu'il se « sent » avoir enfin trouvé, en même temps que la Vérité, sa propre identité, sa voie, son destin. Et à partir de ce moment, il ne démordra plus de cette vérité éprouvée corps et âme. Mais le processus même d'une telle « radicalisation » suppose une matière initialement amorphe, une indétermination originelle, une « disponibilité » qui n'était sans doute qu'un vide — une absence d'intentionnalité.

Alors que dans d'autres contextes la disponibilité ouvre souvent la voie à ce qu'une interaction peut produire de plus positif — à des processus de création de sens —, on voit ici qu'elle peut mener aussi à ce qu'il y a de pire.

ii) La croyance dite *mystique* représente une autre forme anthropologiquement attestée de la vérité éprouvée, mais profondément différente de la précédente. On en trouve des exemples (qui ont fait l'objet d'analyses sémiotiques approfondies¹²) en particulier chez les chrétiens orthodoxes et chez les musulmans de rite soufi : les uns et les autres parviennent à une forme d'union avec la présence divine, éprouvée dans son éclatante vérité, les premiers par la répétition de formules liturgiques consacrées dans le cadre de ce qu'on appelle l'hésychasme,

12 Voir l'article de J.-P. Petitimberty, « Prière et lumière », déjà mentionné (n. 7) et celui de Morteza B. Moein, « De l'hésychasme au samâ' », *Actes Sémiotiques*, 118, 2015.

les seconds à travers notamment les pratiques rituelles du samâ' (la danse des « derviches tourneurs »).

Une formule du théologien orthodoxe Paul Evdokimov en résume l'esprit — qui plus est dans les termes mêmes de notre propre nomenclature : « On ne prouve pas l'existence de Dieu, on l'éprouve »¹³. Et pourtant, en dépit de cette assertion toute « mystique », son auteur ne se borne pas à éprouver pour lui-même « sa » vérité mais il s'efforce aussi d'en justifier la pertinence et d'en expliquer la teneur pour autrui (à l'opposé du fanatique, prêt à imposer la sienne par la violence). D'une vérité éprouvée par contagion (par « union » avec Dieu), qui relève de l'expérience vécue sur un plan pour ainsi dire intime, il s'agit ainsi de passer à une vérité d'ordre consensuel, potentiellement recevable « par tous ». Tel sera l'objet des écrits de ce théologien dont les travaux soigneusement argumentés n'ont d'autre but que de convaincre ses contemporains de ce qu'il croit vrai relativement à son Dieu. Un effort de persuasion, d'ordre manipulateur par nature, est ainsi mis au service d'une pratique qui relève d'un autre régime, à savoir l'observance d'une forme de croyance éprouvée sur le mode de l'ajustement. La dynamique du modèle interactionnel permet de rendre compte de ce jeu inter-régimes¹⁴.

iii) Outre ces deux formes de croyance en une vérité éprouvée, il nous faut envisager pour finir une potentialité qui découle aussi de la syntaxe de l'ajustement mais qui, celle-là, met en cause la pertinence de la question même que nous nous posons ici depuis le début. De fait, la logique de l'ajustement conduit vers un point à partir duquel ce qui se dessine n'est plus quelque modalité encore différente de la croyance en une vérité éprouvée mais, plus radicalement, le dépassement de tout souci de « faire croire vrai ».

Comme nous l'avons déjà mentionné, sous le régime de l'ajustement, c'est à la faveur du déroulement même de l'interaction que se définissent (et peuvent indéfiniment être redéfinis) la forme, les principes de fonctionnement, la finalité et le sens des relations entre les actants. Il s'agit, autrement dit, d'un régime de *immanence* pure, clos sur lui-même, sans Destinateur transcendant ni référence extérieure. Or, sans référence à un dehors, peut-il être question de vérité ? Le simple *souci* de la vérité suppose une instance externe devant laquelle ce qui est tenu pour vrai devra être prouvé, négocié ou révélé. Car chercher la vérité, la défendre, la montrer ou la démontrer constitue au fond, dans tous les cas, une activité teintée de quelque prosélytisme qui suppose la présence de tiers auxquels le discours vrai sera adressé, au moins pour leur information, parfois pour leur « salut », et généralement dans l'attente de leur sanction.

Or ce qui caractérise l'ajustement, c'est précisément le fait que l'interaction se joue entièrement dans un « entre soi » sans témoins nécessaires ni tiers à informer ou à édifier, ni juges à convaincre. La vérité, s'il en est une, n'a donc plus à se montrer, à être prouvée, négociée ou révélée pour le profit de quiconque.

13 *L'amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, p. 78.

14 D'autres modes d'articulation entre régimes ont précédemment été analysés dans cette revue sous le titre de « complexifications interactionnelles » (*Acta Semiotica*, I, 2, 2021).

Expérience et vérité ne faisant alors qu'un sur le plan de l'éprouvé, la vérité éprouvée dans l'expérience peut se passer de jugement externe et se tenir pour autosuffisante. C'est ainsi qu'à son procès, Jeanne d'Arc ne répond à ce qu'on lui demande que par des formules laconiques ou énigmatiques, au seuil de l'inintelligible, non pertinentes aux yeux des juges car elles ne prouvent rien. Mais c'est que précisément Jeanne ne prétend rien prouver. Énonciatrice d'un discours de l'expérience — de sa propre expérience, celle de son rapport mystique à la divinité —, elle n'a cure du discours de la narration (celle de la vérité des faits) que ses juges attendent ou font semblant d'attendre afin qu'elle se justifie¹⁵. Et c'est précisément parce que son univers est « ailleurs », tout entier dans l'immanence de son rapport d'ajustement sensible à « l'autre » (à Dieu), que la problématique mondaine du vrai et du faux vers laquelle on voudrait la ramener n'a définitivement aucun sens pour elle.

Au-delà de ce cas particulier, un regard sur la diversité des formes du croire anthropologiquement reconnues amènerait probablement à rencontrer d'autres dispositifs conceptuels, peut-être d'autres formes de la « vérité éprouvée », qui montreraient que le système des vérités à prouver, négocier ou révéler face à autrui, ou à défendre devant quelque instance transcendante — système qui nous est si familier qu'il nous semble tout « naturel » — ne s'est pas installé partout comme unique système de vérité. Que devient notre notion de vérité par exemple dans cet univers de pensée sans transcendance que l'anthropologue François Jullien analyse à partir des classiques de la pensée chinoise ?

Suivre une piste de réflexion de cet ordre n'aurait pas pour but de chercher (gratuitement) à substituer à la vérité tel ou tel autre des pôles du « carré véridictoire » — le mensonge, la fausseté, le secret — mais ce serait se donner, grâce à la comparaison, une chance de mieux discerner ce que ce carré présuppose, et par là de comprendre pourquoi il ne s'impose sans doute pas, en théorie, comme un universel. D'ailleurs Greimas, son auteur, a-t-il jamais prétendu que ce soit le cas ?

Conclusion

Nous espérons l'avoir montré, la différenciation entre les régimes de vérité est déductible des principes d'interaction et de signifiance propres à chacun des quatre régimes interactionnels de base. Cette cohérence tient d'abord à ce qu'une relation de présupposition réciproque lie le principe de signifiance auquel un sujet s'en remet pour comprendre ce qui l'entoure et le principe d'interaction qu'il privilégie (l'un et l'autre en fonction de tendances préférentielles qui n'excluent pas les variations en fonction des différentes sphères d'action), et ensuite à ce que tantôt l'un tantôt l'autre de ces principes fondateurs implique un régime véridictoire correspondant. Dans le cadre de la programmation et de la manipulation, c'est plutôt sur le principe d'interaction — la régularité et l'intentionnalité respectivement — que se greffent les régimes de vérités « au pluriel », prouvées

¹⁵ La distinction entre discours « de l'expérience » et discours « de la narration » fait l'objet de notre article, inédit en français, « Unità del senso, pluralità di regimi », in *Narrazione ed esperienza*, Rome, 2007.

et négociées (ou consensuelles), respectivement. Pour l'accident et l'ajustement, c'est au contraire le principe de signifiante qui semble prioritairement commander le régime de vérité (au singulier) correspondant puisque, on l'a vu, la vérité révélée (ou dévoilée) procède de l'assentiment à l'insensé tandis que la vérité éprouvée résulte d'une saisie qui mobilise la sensibilité.

Au-delà de ces considérations encore en partie hypothétiques, deux remarques d'ordre plus général. Au long de cet exposé, nous avons souvent employé des formules du genre : « Le régime de l'ajustement *est* fondé sur... », « La manipulation *a* pour principe... ». Ce sont des raccourcis commodes, presque inévitables, mais qui prêtent à des interprétations réifiantes, donc erronées. Les régimes dont il est question ne sont évidemment que des constructions théoriques destinées à faciliter le repérage et la compréhension des pratiques sociales. Ils n'ont aucune réalité substantielle ni aucune valeur normative. A la différence d'un régime juridico-politique défini par une Constitution qui fixe la forme et le fonctionnement des organes de gouvernement d'un Etat, aucun « régime » sémiotique, programmatique, manipulatoire ou autre, ne définit des normes dont les acteurs sociaux devraient suivre les principes ! C'est même tout le contraire. La seule réalité, ce sont les dynamiques sociales qu'on observe. Donner des noms aux régularités syntaxiques — aux régimes — que nous construisons, en partie déductivement, en partie à partir de l'observation, aide à distinguer des configurations théoriques à valeur heuristique et dans une certaine mesure prédictive mais ne peut (ni ne doit !) avoir le moindre effet de retour sur les pratiques elles-mêmes. Les acteurs sociaux ne sont jamais tenus de se conformer aux régularités sémiotiques que nous postulons à leur égard.

L'autre précision, elle aussi de l'ordre du bon sens, découle de ce qui précède. Elle concerne le maniement du modèle. Un modèle qui ne comporte en tout et pour tout que quatre éléments — quatre régimes — et qui néanmoins prétend rendre compte d'un nombre illimité de cas dans les domaines les plus diversifiés ne peut être qu'un cadre général, un instrument de repérage qui laisse une latitude totale pour imaginer, ou pour reconnaître sur le plan des pratiques observables, des modes de réalisation particuliers et infiniment divers. La rencontre de telles spécificités, loin d'invalider un modèle de ce type, rejaille positivement sur la manière de le comprendre. Car être amené à découvrir à la faveur des analyses certaines de ses potentialités initialement imprévues est le meilleur moyen de l'enrichir par de nouvelles articulations, des ramifications plus fines ou des dérivations inattendues : c'est ce que nous appelons complexifier ce modèle en le « pratiquant ». En revanche, se contenter de l'« utiliser » en prenant les définitions de chaque régime à la lettre comme s'il s'agissait de totalités achevées et tenter d'y réduire tout ce qui se présente supposerait que le monde se limite à quatre formes figées. Si tel était le cas, on aurait affaire à une typologie désespérément simpliste et non plus à un modèle dynamique. Pour s'en servir de manière féconde, il faut donc prendre le risque d'en compléter les définitions, de les moduler, de les affiner, de les approfondir en fonction de l'inimaginable diversité des objets à analyser.

Références

- Barros, Diana de, « Les régimes de sens et d'interaction dans la conversation », *Actes Sémiotiques*, 120, 2017.
- Brandt, Per Aage, « La petite machine de la musique », *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Demuru, Paolo, *Essere in gioco*, Bologne, Bononia University Press, 2014.
- Evdokimov, Paul, *L'amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973 (chapitre initialement publié sous le titre « L'expérience mystique à la lumière de la tradition orientale », *Bulletin Saint Jean Baptiste*, 6, 1966).
- Greimas, Algirdas J., « Le savoir et le croire. Un seul univers cognitif », in H. Parret (éd.), *On Believing. Epistemological and Semiotic Approaches / De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*, Amsterdam, Benjamins, 1983. Rééd. in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
- Jullien, François, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.
- Landowski, Eric, « Vérité et véridiction en droit », *Droit et Société*, 8, 1988.
- *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, 2005.
- « Unità del senso, pluralità di regimi », in G. Marrone, N. Dusi, G. Le Feudo (éds.), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Rome, Meltemi, 2007.
- « Régimes d'espace », *Actes Sémiotiques*, 113, 2010.
- « *Shikata ga nai* ou Encore un pas pour devenir sémioticien ! », *Lexia*, 11-13, 2012.
- « Régimes de sens et formes d'éducation », 2015, <http://www.unilim.fr/colloquesemiodefisshs/wp-content/uploads/sites/16/2015/11/Educ.Landowski.28oct.pdf>.
- « *De l'Imperfection* : un livre, deux lectures », *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- « Etat d'urgence », in *Sens à l'horizon*, Limoges, Lambert-Lucas, 2019.
- « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika* (Vilnius), 16, 2021.
- « Complexifications interactionnelles », *Acta Semiotica*, 1, 2, 2021.
- Moein, Mortesa B., « De l'hésychasme au samâ' », *Actes Sémiotiques*, 118, 2015.
- Perelman, Charles, et Paul Foriers (éds.), *Les présomptions et les fictions en droit*, Bruxelles, E. Bruylant, 1974.
- *La preuve en droit*, Bruxelles, E. Bruylant, 1981.
- Petitimberty, Jean-Paul, « Entre l'ordre et le chaos : la précarité comme stratégie d'entreprise », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013.
- « Prière et Lumière. Lecture sémiotique d'une pratique et d'une interaction particulière : l'hésychasme orthodoxe », *Actes Sémiotiques*, 118, 2015.
- « Régimes de sens et logique des sciences. Interactions socio-sémiotiques et avancées scientifiques », *Actes Sémiotiques*, 120, 2017.
- « La sémiotique à l'épreuve de l'écrit : régimes rédactionnels et intelligibilité », *Actes Sémiotiques*, 123, 2020, censuré. Réédité in *Galaxia*, 44, 2020.
- Sparti, Davide, et Tarcisio Lancioni, « Normatività dinamica. La sociosemiotica dei regimi di interazione », *Quaderni di teoria sociale*, 1, 2021.

Résumé : Dès le départ, la sémiotique de Greimas s'est démarquée de la logique des logiciens et de la tradition philosophique, notamment en s'abstenant de soulever aucun problème d'ordre ontologique à propos de la Vérité et en concentrant toute son attention sur les processus intersubjectifs et cognitifs du *faire croire* vrai. Par la suite, dans son prolongement, la socio-sémiotique a effectué, au cours des années 1990-2000, un nouveau pas en avant en mettant en cause la primauté de la dimension cognitive et en soulignant l'importance du facteur sensible, spécialement en matière politique. Cela a conduit, entre autres, à admettre qu'à côté de citoyens mobilisés *par conviction*, sur la base de « vérités » *prouvées* ou *négociées*, une minorité importante croit, rejette ou soupçonne au contraire *par contagion*, en se fiant à des formes de « vérité » *révélée* ou

éprouvée. Pour rendre compte de cette diversité des dynamiques de l'adhésion politique, nous postulons que chacun des *régimes véridictoriaux* en présence trouve son fondement, sa cohérence et son sens dans le cadre d'un *régime interactionnel* déterminé, qui l'englobe et le régit. L'objectif de l'article est de montrer suivant quels principes s'établissent ces correspondances.

Resumo : Ao se abster de levantar qualquer problema de ordem ontológica a respeito da Verdade, a semiótica de Greimas se afastou da lógica dos lógicos e da tradição filosófica, focalizando a atenção, desde a origem, sobre os processos intersubjetivos e cognitivos do *fazer crer* verdadeiro. Mais recentemente, a sociosemiótica, distanciando-se, por sua vez, dos postulados da semiótica standard, efetuou um outro passo adiante: acabou com o domínio exclusivo da dimensão cognitiva e destacou a importância do fator sensível, especialmente no âmbito da política. Isso conduziu a admitir que, ao lado dos cidadãos que concordam (ou se opõem) *por convicção*, baseando-se em “verdades” *provadas* ou *negociadas*, uma minoria importante acredita *por contágio*, confiando em formas de “verdade” *revelada* ou *experimentada*. Para dar conta dessa diversidade das dinâmicas de adesão política e compreender as distintas concepções da “verdade”, nós postulamos que cada um dos *régimes veridictórios* em pauta encontra sua base, sua coerência e seu sentido no quadro de um determinado *régime interacional* que o engloba e o rege. O objetivo do artigo é evidenciar a lógica destas correspondências.

Abstract : Since the very beginning, Greimas's semiotics distanced itself from formal logic and from the philosophical tradition, in particular by abstaining to contemplate any ontological problem about *truth* as such, and focusing instead on the intersubjective and cognitive processes of *making believe* true. Later on, in its continuation, sociosemiotics, distancing itself, in its turn, from the postulates of standard semiotics, made a step further by denying the primacy of the cognitive dimension and stressing the role of the sensitive factor in communication and interaction, especially in the political field. This led to admitting that alongside citizens who trust preferably in forms of truth founded on *proof* or *negotiation*, an important minority confides rather in forms of supposedly *revealed* truth, or forms of certainty which proceed from *feeling*. In order to account for this diversity, we postulate that each of these *régimes of truth* finds its source, its coherence and its meaning in the framework of a specific *interactional régime* that comprises and rules it. The purpose of this article is to outline the principles that determine such correspondences.

Mots clefs : interaction, régime (d'interaction, de sens, de vérité), sens, signifiante, signification, véridiction, vérité.

Auteurs cités : Diana de Barros, Per Aage Brandt, Paolo Demuru, Paul Evdokimov, Paul Foirers, Algirdas J. Greimas, François Jullien, Tarcisio Lancioni, Mortesa B. Moein, Jean-Paul Petitimbert, Davide Sparti.

Plan :

Introduction

1. Problématique

1. Les étapes d'une réflexion
2. Cadre général

2. Entre interaction et signifiante, quatre régimes de vérité

1. Des vérités prouvées à la vérité révélée
2. Des vérités consensuelles à la vérité éprouvée

Conclusion

Recebido em 22/02/2022.

Aceito em 14/03/2022.

Estetiche dell’aggiustamento. Spazio, movimento, corpi nel tango argentino e nel contact improvisation

Maria Cristina Addis e Davide Sparti

Università di Siena

Introduzione

Il modello interazionale progressivamente delineato da Eric Landowski (Allegato 1) ha considerevolmente incrementato la capacità di descrizione semiotica di fenomeni e esperienze di senso “senza nome”. Pratiche e modi di fare del corpo e con il corpo, atteggiamenti, attitudini, gesti, costituiscono fenomeni di senso né indicibili né inafferrabili né evidentemente “insensati”, ma forme dell’esperienza e comunicazione umana fra le più resistenti all’azione cristallizzante e stereotipante delle lingue naturali e dunque più difficili da lessicalizzare e costruire come oggetti di conoscenza.

Com’è noto, il modello inter-definisce quattro forme di interazione — *programmazione* (basata sulla regolarità), *incidente* (basato sul caso o la fatalità), *aggiustamento* (basato sulla sensibilità) e *manipolazione* (sull’intenzionalità) — a partire dalle meta-valorizzazioni del “già noto” (rischio di insignificanza) e dell’inedito (rischio di insensatezza) che i soggetti investono nella relazione con l’altro e che definiscono altrettanti “stili di vita”, concepiti in termini di distinti regimi di costruzione del senso¹.

¹ Cfr. *Rischiare nelle interazioni* (2005), Milano, FrancoAngeli 2010.

Un simile modo di interrogare la “significatività” del comportamento umano e sociale, calato nella politica² o nelle pratiche quotidiane³, negli ambiti della religione⁴ o della ritualità mondana⁵, cambia di terreno ma non di oggetto, laddove al centro è sempre il valore che il rapporto con l’altro e con il mondo acquistano nella definizione identitaria del soggetto e le forme in cui egli stesso si definisce ed è definito da tale azione. Qualunque “azione”, infatti, è ridefinita in termini di interazione, nella quale il sé e l’altro, persona o cosa, sono suscettibili di assumere valore di soggetto o oggetto, espressione di un’intenzionalità autonoma o polo strumentale all’esecuzione di operazioni i cui fini e modi sono predeterminati.

Per quanto riguarda la danza, in particolare, tale modello si dimostra più produttivo dei tentativi di ricostruirne una morfologia e una grammatica o definirne la significatività in continuità o per differenza rispetto alle lingue naturali, permettendo di interrogare le forme in cui assume senso da dentro, per coloro che la praticano, e da fuori, per l’osservatore esterno che è parte costitutiva del suo darsi.

1. I sensi della danza

1.1. Dalla vita all’arte : il “sentimento dell’esistenza”

Nelle dense ricerche dedicate da Aby Warburg all’efficacia delle arti e delle immagini, lo storico e antropologo dell’arte riconosce alle pratiche artistiche una forma conoscitiva essenziale nel processo di controllo, astrazione e codificazione progressiva dell’esperienza. Le *Pathosformeln*, formule di pathos⁶, configurazioni vivive suscettibili di persistere e rinascere lungo le epoche, non costituirebbero semplicemente figure o motivi della passione ma configurazioni dinamiche – immanenti alle diverse arti e trasversali alle epoche e culture – funzionali a mediare il “sentimento dell’esistenza” : gesti, sguardi, corpi raffigurati, non si limitano a “rappresentare” un contenuto passionale, ma mettono in scena e permettono allo sguardo di cogliere la polarità fra l’insieme dei meccanismi di controllo di sé condivisi dagli individui di una società (ethos) e ciò che sfugge a questa istanza di controllo e che l’individuo e il gruppo sociale esperiscono come perdita di sé (pathos).

2 Cfr. fra gli altri E. Landowski, “Politiques de la sémiotique”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 13, 2, 2019 ; P. Demuru, “Política, magia, semiótica : como resistir ao populismo autoritário e suas fantasias conspiratórias”, *Acta Semiotica*, I, 2, 2021 ; F. Sedda e P. Demuru, “Da cosa si riconosce il populismo. Ipotesi semiopolitiche”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

3 Cfr. in particolare *Rischiare nelle interazioni*, op. cit.

4 Cfr. E. Landowski, *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi !*, Milano, Mimesis, 2014.

5 Cfr. in particolare E. Landowski, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, P.U.F., 2004.

6 Cfr. in particolare C. Cieri Via “Aby Warburg : il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza”, in M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Panini, 2002, “Aby Warburg e la danza come atto puro della metamorfosi”, *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, 2004, e A. Warburg, “Dürer e l’antichità italiana”, in *Opere. I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Torino, Aragno, 2004.

L'interesse per le Pathosformeln avvicina Warburg alla danza quale forma intermedia fra l'arte e la vita in grado di fornire agli artisti una prima astrazione del sentire. Come sintetizzato dalla celebre riflessione sul ruolo della mimica nelle rappresentazioni teatrali e nelle feste del Quattrocento — “le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all'arte”⁷ — Warburg individua nelle forme intermedie un campo di elaborazione e traduzione del movimento espressivo in rappresentazione. Fra la forma religiosa, vissuta come esperienza individuale, e la forma artistica, che comporta “una sorta di passività dell'individuo, ormai allontanato dal dinamismo vitale per l'acquisizione di una dimensione simbolica”⁸, la danza, il teatro, le feste inaugurerebbero il processo di conversione del movimento vitale in opposizioni gestuali che troveranno sintesi formale nell'immagine vera e propria⁹. Il corpo danzante non è in preda a una forte emozione ma la significa, significato indissociabile dall'essere vivente che la esprime e allo stesso tempo già immagine per qualcuno, per l'individuo passivo posto a distanza che inaugura il pensiero riflessivo. La posizione di “terzità” fra esperienza e rappresentazione occupata secondo Warburg dalla danza illumina la duplice riflessività in gioco nella pratica e nella costruzione del suo senso, quella relativa al rapporto “fra io e sé” dei suoi soggetti e quella espressa dal rapporto fra il movimento coreutico e lo sguardo terzo di un osservatore : coalescente con il movimento vitale e con i programmi esistenziali perseguiti dai suoi soggetti, la danza è comunque indissociabile dall'operazione di cornice che sottrae l'azione alla storia e ne sospende gli effetti nel mondo riflessivo e gratuito dell'esperienza ludica.

Le nostre riflessioni riguardano in particolare due pratiche di danza, il *tango* e il *contact improvisation*, che definiamo espressione di altrettante estetiche dell'aggiustamento, in quanto la mutua reattività sensibile dei partner e la comune capacità di “sposare il potenziale di situazione” e fare esperienza del presente da un lato strutturano e polarizzano l'interazione sensibile fra partner, dall'altro costituiscono l'oggetto del racconto riflesso da tale “messa in scena”. Lo sguardo incrociato cui sono sottoposte si basa in gran parte sull'esperienza etnografica e auto-etnografica espressa da entrambi gli autori, quali praticanti o ex-praticanti assidui, per un arco di più di venti anni, di una delle due pratiche e sporadici frequentatori dell'altra. Non si tratta del resto di aggiornare lo stato dell'arte sulla storia della danza o del costume, né di dimostrare o confutare una qualche tesi sociologica o semiotica, ma di utilizzare i modelli socio-semiotici

7 A. Warburg, in C. Cieri Via, “Aby Warburg e la danza ...”, *art. cit.*, p. 64.

8 A. Warburg, in C. Cieri Via, “Aby Warburg : il concetto di Pathosformel...”, *art. cit.*, p. 121.

9 Come sottolinea fra gli altri Claudia Cieri Via, il processo evolutivo fra forma religiosa, forma artistica e legge scientifica non è necessariamente da intendersi come evoluzione temporale né gerarchia valoriale : “per quanto riguarda il tentativo di rimettere ordine, io credo che siano originariamente acquisite in una certa sequenza, ma che adesso siano all'opera simultaneamente secondo le disposizioni individuali. E quanto all'adattabilità di queste forme di ordine a un dato scopo, non è assolutamente sicuro che la più alta (cioè quella acquisita più tardi) sia la più efficiente” (lettera a Mary Hertz del 31 dicembre 1890, in “Aby Warburg : il concetto di Pathosformel”, *art. cit.*, p. 122). I diversi livelli della struttura del sentire della vita sembrano riguardare il dominio dell'esperienza più o meno mappato dai linguaggi, a prescindere dal grado di astrazione raggiunto da una cultura nel suo complesso.

per ricostruire le configurazioni immanenti di pratiche le cui grammatiche, conoscenze e ideologie sono per lo più implicite o trasmesse per via orale, nutrite dalle scelte pedagogiche e stilistiche delle diverse “scuole”, dalle dichiarazioni e più raramente gli scritti dei maestri.

1.2. Dal “prodotto finale” al processo di produzione : verso l'improvvisazione

Pensiamo anzitutto alla coreografia prodotta da un coreografo di fama. La coreografia coincide con un insieme di istruzioni esplicite per l'organizzazione dei corpi nello spazio e nel tempo. Siamo all'interno del regime della programmazione : i parametri dell'interazione sono predefiniti. Decisioni sul fraseggio, il ritmo, la durata, la collocazione nello spazio, le distanze fra i ballerini, le forme del movimento, sono prese prima dell'esecuzione.

L'attività del coreografo è invisibile agli occhi del pubblico, è frammentata, ed è contrassegnata da ripensamenti e riscritture (il coreografo dispone di un tempo esteso, che permette di deliberare a lungo su come arrangiare i movimenti). Solo se così prodotto, quale lavoro coreografato soggetto a re-visione e perfezionamento per raffinamento successivi (eliminando ridondanze e incoerenze), sarà degno di essere presentato in pubblico. Questo prodotto ha in sostanza 'catturato' dei gesti poi 'montati' in una coreografia che verrà pulita in modo da trattenerli per il futuro e riprodurli (rappresentarli) innumerevoli volte su un palcoscenico. Le prove della compagnia hanno proprio lo scopo di ridurre al minimo le sorprese e gli imprevisti.

Rivolgiamoci adesso alle danze basate sull'improvvisazione congiunta, come, appunto, il tango argentino e il contact, forme di collaborazione che sono anche delle co-elaborazioni. L'improvvisazione è una modalità di generazione della danza che libera tanto dall'istanza di programmazione centralizzata quanto dalle risorse per gestire l'interazione : le decisioni sono prese interamente sul momento, durante la danza, disegnando in tempo reale una coreografia inedita. In questa adesione al presente, vi è simultaneità di invenzione ed esecuzione. Si scopre dove andare / come andare avanti direttamente nel corso della danza. La competenza di chi balla ha largamente a che fare con la capacità di adesione psico-fisica al qui e ora dell'interazione sensibile con l'altro e con l'ambiente. A valere non è il vincolo della fedeltà alla traccia coreografica, quanto la contingenza: “è così, *ma anche altrimenti*”. Proprio perché la coreografia ha tutto il tempo che vuole per decidere cosa mostrare, il processo passa in secondo piano ed è subordinato al “prodotto finale”, mentre nell'improvvisazione la danza coincide con il proprio processo di produzione. Proprio perché non si risolve in un prodotto esterno (ha un risultato ma non un prodotto), la danza d'improvvisazione è costantemente produttiva, e offre l'aver luogo della propria performance come oggetto estetico.

1.3. Uno spazio intermedio fra rappresentazione e quotidiano : la danza come gioco

In maniera non dissimile dallo statuto dei milongueri che ballano tango, nei raduni e nelle jam sessions di contact, i partecipanti non sono necessariamente danzatori professionisti ma spesso persone qualunque, amatori coinvolti in una pratica ludica non radicata nel circuito di diffusione dell'arte. Sia la milonga che la contact jam sono costellate di osservatori, i quali, pur seduti a bordo pista, non sono però esterni o periferici (non è presente una quarta parete) ma possono in ciascun momento diventare attori. Il rapporto fra danzatori e osservatori è regolato da confini labili e reversibili : i primi interrompono più volte le danze, siedono, riposano, eventualmente bevono o conversano, così come i secondi possono ad ogni intervallo (tango) o fra una sequenza e l'altra (contact) entrare attivamente nella pratica. All'interno di questa pratica partecipatoria auto-prodotta che si rigenera spontaneamente di evento in evento, non si resta mai lontani rispetto al contesto in cui si consuma l'esperienza sensibile. Laddove nel caso di una pratica di palco come la danza coreografata, il teatro diventa luogo dello sguardo : relegati in platea, si guarda ciò che accade sulla scena.

Vale la pena insistere su questo punto relativo alle "condizioni d'enunciazione" che sovra-determinano la pratica della danza e la sua ricezione. A differenza della maggior parte delle danze coreografiche che calcano i teatri, nel tango e nel contact l'eventuale spettacolarizzazione è del tutto secondaria. È ben possibile e piuttosto diffuso farne oggetto di spettacolo teatrale, sottoponendone i linguaggi all'azione coreografica e al dispositivo della rappresentazione. Ma sia il tango sia il contact restano riti sociali il cui fine principale è l'esperienza euforica di coloro che la praticano, il comune esercizio di una performance a beneficio primario di coloro che la praticano. Benché la riproduzione di figure e coreografie spesso elaborate e spettacolari, così come la coscienza dei danzatori di essere guardati e giudicati facciano parte integrante delle due pratiche, le eventuali valorizzazioni coreutiche costituiscono operazioni ulteriori : si può fare dell'uno e dell'altro linguaggio coreutico materia di spettacolo teatrale, ma si tratta di una valenza secondaria, il cui senso primo è invece quello di progetto esistenziale di coloro che la praticano.

2. Due pratiche

2.1. Il tango argentino

Veniamo al tango argentino. Strutturalmente inter-soggettivo, il tango si articola nello spazio transizionale che si sviluppa fra i corpi. La diade è la sua unità fondamentale e non ulteriormente scomponibile. Nel tango, in altre parole, si opera sempre in modalità noi, ed il tango come danza sussiste solo tra-due. Due persone — di solito, ma non per forza, un uomo e una donna — si abbracciano, aderiscono vicendevolmente, e si muovono insieme diventando un accoppiamento ambulante e un'unità coreografica temporanea. Data la struttura dell'interconnessione

mediata dall'abbraccio chiuso, nel tango i due ballerini non si guardano neppure negli occhi, e il loro sguardo non si incrocia. Si affidano a un centro condiviso che fa da canale attraverso il quale si trasmettono l'uno all'altro informazioni sulla posizione, l'equilibrio e il movimento. La riuscita della danza dipende dalla risposta alla sonorità del brano e al ritmo che abita e impregna i nostri corpi. Chi balla, accoglie gli aspetti tensivi offerti dal suono e dai movimenti del corpo altrui, e si lascia contagiare da essi, riorganizzando il proprio corpo.

Nel tango l'esperienza estetica è anzitutto esperienza della sensorialità¹⁰. Riattivando la suscettibilità al tatto, si impara a far sentire al partner il proprio potenziale di azione, in maniera che ciascuno possa avvalersi dell'altro (la "presa" di cui parla Landowski¹¹). E quando il sentire è condiviso, e l'altro consente, si crea la sintonia reciproca. Come spettatori non iniziati al tango, rivolgiamo alla danza uno sguardo parziale, concentrandoci sul solo aspetto figurativo, sulla linea di spostamento della coppia nello spazio, senza avere accesso alla dimensione propriocettiva. Non cogliamo in che misura il tango implichi risonanza sensomotoria: ballando avverto ma anche rilascio una scia di indizi che ci rendono sensibili (e avvertibili) gli uni agli altri in termini di posizione e tensione (prontezza). Non si tratta di un 'miracolo'. Pur improvvisando, l'interazione fra ballerini è 'resa possibile' da un 'vocabolario' di gesti permutabili in differenti combinazioni che il corpo ha 'indicizzato' e poi accoppiato a una particolare postura, raccolta e pronta, detta 'in asse', al fine di massimizzare la possibilità di muoversi in ogni direzione. Le posture e i movimenti del corpo non servono a produrre delle forme o figure prestabilite, ma a facilitare la capacità di reazione all'altro e all'ambiente circostante. Sono cioè orientate a predisporre il praticante a sposare il "potenziale di situazione", a saper sentire l'altro e riconfigurare costantemente il proprio progetto di movimento in reazione alla contingenza.

Per ultimo ma non da ultimo, va sottolineata la natura *sociale* del tango, il fatto, cioè, che nel contesto della milonga (il luogo dove il tango si riversa diventando pratica sociale), il singolo incontro diadico è inserito in una serie indefinita di sostituzioni (le diadi si dissolvono e riaggregano dando luogo a configurazioni mutevoli), facendo del tango una danza seriale di rotazione piuttosto che di attaccamento a un medesimo partner. Fondato sul contatto fra due persone in movimento, nonché fra queste e le altre coppie a loro volta in movimento, la milonga corrisponde a una comunità di individui disparati che si impegnano in una serie di incontri ricorrenti ma di breve durata. Data la rotazione, la natura distribuita della creatività si intensifica, come se la jam session del jazz fosse non un incontro eccezionale ma la modalità principale di interazione. Nel tango si improvvisa costantemente con e attraverso la pluralità (fig. 1, infra).

10 Per un'estesa ricognizione delle valenze sensibili, estetiche e esistenziali investite nella pratica del tango e dischiuse in particolare dall'interazione fra corpi cfr. in particolare F. Mégret, "Asi se baila. Code des milongas et 'droit du quotidien'", in France Joyal (a cura di), *Tango, corps à corps culturel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2009 e D. Sparti, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, il Mulino, Bologna, 2015.

11 Cfr. "Avere presa, dare presa", *Lexia*, 3-4, 2009.

2.2. Il Contact Improvisation

Anche il contact improvisation adotta come suo formato (prevalente) il duetto. Così come, al pari del tango, si basa sulla capacità di stabilire un punto di contatto con l'altro, un punto che viaggia lungo i corpi condizionando lo svolgersi della danza. Vettore di una coreografia che non è frutto di una volontà di forma ma si genera attraverso il mutuo aggiustamento dei ballerini, il contact realizza un dialogo fisico basato sull'improvvisazione, di cui conserva l'energia e l'urgenza. Per essere praticata fluidamente, il contact richiede diverse abilità: la capacità di offrire sostegno o resistenza, di sollevare, sospendere, bilanciare e controbilanciare, rotolare, esplorare posizioni e movimenti a terra, affidarsi all'altro e lasciarsi cadere, secondo principi ispirati alle arti marziali di relazione e in particolare l'Aikido¹². Il tango appare forse più 'estetico' del contact, ma come quest'ultima, a differenza del balletto, privilegia il flusso alle pose e ai movimenti orientati alla forma. La danza è anzitutto attività, oltre che esperienza espressiva, attività in cui il movimento è di per sé — e non solo perché bello — significativo. Tanto nel contact quanto nel tango si accetta l'assunto secondo cui la comunicazione ha più valore della rappresentazione, la sensazione prevale sull'espressione.

In rapporto al mondo della vita e al mondo della rappresentazione, lo spazio del e nel tango, come del e nel contact improvisation, è un campo da gioco, luogo separato, autonomo rispetto al fluire delle sequenze comportamentali, cognitive e affettive quotidiane, che con l'arte condivide il fatto che azioni e interazioni godono di un generale statuto di inefficacia, sono cioè intersoggettivamente riconosciute come prive di conseguenze dirette su ciò che siamo, sui nostri rapporti con gli altri, col mondo e con le cose (toccare, abbracciare, stringere il partner hanno valenze molto diverse dentro o fuori l'area predisposta alla danza). I gesti sono sottratti al loro senso sociale e esperiti sul piano sensibile e estetico: movimenti e azioni hanno valore in sé per il loro soggetto, che vi trova piacere, benessere, appagamento legati a una certa esperienza del proprio corpo e di quello dell'altro.

2.3. Differenze fra le due pratiche

Chiariti i diversi punti in comune, tango e contact hanno due diverse storie culturali, ricorrono a una differente sintassi e si rapportano ai corpi in maniera distinta. Il contact contiene una radicalità non presente nel tango, legata all'assenza di preoccupazioni formali e stilistiche, nonché all'opzionalità della musica (e del ritmo) come vettori della creatività. Nel tango, rispetto al contact, un mag-

12 Sulle influenze dell'Aikido sul contact improvisation cfr. in particolare S. Paxton, "Aikido Roll" e "Aikido Information Indeed", *Contact Quarterly*, 5, 3/4, 1980, p. 16 e 17. Sulle grammatiche tensive e figurative dell'Aikido e sui rapporti che tale pratica intrattiene con il tango ci permettiamo di rimandare rispettivamente a M.C. Addis, "Forme d'aggiustamento. Note sulla pratica dell'Aikido", in A.C. de Oliveira (a cura di), *As interações sensíveis*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013 e D. Sparti, M.C. Addis, "A questo non rinuncio". Pratiche del corpo e precariato", *Sociologia. Rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali*, 1, 2021.

gior numero di gesti sono “passi”, e un buon numero di passi avvengono insieme, dando luogo a delle forme ricorrenti e riconoscibili che vengono rimodulate nel corso della danza. A differenza del contact, il tango, pur improvvisato, non è un ballo sperimentale che sovverte radicalmente le frontiere della danza, mettendo in questione i principi della coreografia. Resta una forma di improvvisazione strutturata e idiomatica. Una forma di creatività “entro una cornice”, al pari degli scacchi : *una grammatica regolata* di posture passi e figure, dotata però di *una sintassi illimitata*.

Un'altra caratteristica che distingue le due danze riguarda i ruoli e i corpi coinvolti. Nel tango, i due ruoli di genere — o comunque, il ruolo di chi propone e il ruolo di chi segue — si incorporano in e manifestano attraverso forme di movimento differenti. Propugnando apertamente una completa intercambialità dei ruoli, nel contact i movimenti non sono codificati secondo i generi, e a differenza del tango prevede la possibilità di interconnessioni simultanee fra una pluralità di attori (fig. 2).



Fig. 1. Sessione di milonga.



Fig. 2. Triade all'interno di una Contact Jam Improvisation.

3. Sentire e reagire, qui e adesso : divenire altro in due

3.1. Né agenti né pazienti : il peso del corpo e la danza dell'aggiustamento

Nel quadro degli esempi e delle analisi che — nelle diverse opere di Landowski e in quelle di coloro che ne hanno messo a frutto i modelli nei più diversi campi — hanno nutrito la progressiva messa a fuoco del concetto di aggiustamento, l'opposizione fra i valori della *regolarità* e della *sensibilità*, della *sicurezza* e dell'*insicurezza*, fra i regimi dell'*insignificante* e del *fare-senso* sono riconducibili a un'opposizione più generale fra *predeterminazione* e *apertura al possibile*, fra senso dato e senso prodotto, e soprattutto all'operazione di trasformazione di un polo nell'altro. La relazione fra due ballerini o judoka, quella adottata dai guerriglieri di fronte alle forze armate manifestano una medesima operazione

di sospensione, di arresto dell'incontrovertibile, di misconoscimento di qualunque sistema di valori estrinseco al potenziale di situazione espresso dall'*hic et nunc* dell'incontro. Di fatto si tratta di due contraddittori, di una relazione privativa che oppone un valore positivo a un valore che manca di quella proprietà : *l'aggiustamento* nega una *programmazione* che lo precede, un ordine e una regola logicamente precedenti, di cui misconosce il tratto di ineluttabilità e necessità.

Come abbiamo introdotto in precedenza, una stessa pratica — viaggiare in automobile, confezionare un artefatto, praticare una danza o uno sport — o una medesima interazione affettiva, lavorativa o occasionale possono essere vissute come mera esecuzione di una sequenza di operazioni miranti a raggiungere un obiettivo dato (programmazione) o come passiva adesione a uno “stato di cose” rispetto al quale il soggetto non ha alcun potere di intervento (incidente), come messa in atto di strategie per far sì che l'altro adotti una certa condotta che soddisfa un valore per me, oppure valorizzando *l'interazione stessa* e i suoi *effetti trasformativi sulle parti* in gioco, che trovano così mutuo compimento. Laddove le due danze, a livello “teorico”, esprimono il regime dell'aggiustamento, la pratica necessita un esercizio costante di “negazione dell'ineluttabilità” — sia essa espressa da atteggiamento programmatico o fatalista, proprio o del partner — che struttura il processo di apprendimento e le trasformazioni fisiche, sensibili e passionali che il danzatore dovrà operare su di sé e nei confronti dell'altro.

A livello tecnico, il praticante dovrà evitare l'anticipazione dei movimenti altrui come l'adesione *ex-post* a una direzione e rotazione stabilita unidirezionalmente dal partner. Colui che è sostenuto (o, nel tango, “guidato”) deve attivamente organizzare il proprio corpo per *non arrestare* la spinta dell'altro *senza per questo abbandonarvisi* a “peso morto”, così come il sostegno (o la guida) non consiste nello stabilire unidirezionalmente la direzione e la durata dell'evoluzione : nelle loro numerose differenze, le due pratiche condividono i principi e le leggi fisiche che vedono i corpi come “conduttori” di forze dinamiche che ognuno rimodula senza interrompere né contrastare.

Un esempio ricorrente dei maestri di contact (come di Aikido) e valido per il tango è quello di una porta che si apre all'improvviso nel momento il cui ci accingiamo a sfondarla : l'energia che impieghiamo in previsione di una resistenza che viene invece a mancare ci si ripercuote contro, facendoci sbilanciare ed eventualmente cadere. La danza si svolge nella gamma di tensioni fra la rottura della porta e la caduta di colui che non trova resistenza, in un gioco simmetrico e reversibile fra dare e ricevere peso, fare vuoto e consentire all'altro di fare esperienza del disequilibrio. Tra “agente” e “agito” si instaura dunque una danza circolare nella quale le posizioni, gli spostamenti e le direzioni assunte dipendono esclusivamente da quelli dell'altro.

La danza stessa, come abbiamo osservato tramite le parole di Warburg, è “rappresentazione” della lotta fra le forze disgreganti della passione e quelle coesive e integranti della coscienza. Peculiarità delle due danze è quella di mettere ognuna in scena, in miniatura e a titolo ludico-estetico, la congiunzione fisica fra

due corpi, l'incontro o scontro di due soggetti al limite dell'involucro ultimo che ci separa dall'esterno, la pelle. Il *contatto*, al centro delle due pratiche, dischiude nondimeno due "storie" e due sintassi opposte e speculari, che parlano in un caso dell'attrazione sessuale fra esseri culturalmente e socialmente marcati e nel secondo dell'attrazione fisica che ci affetta in quanto "gravi mobili".

3.2. La (ri)costruzione dei corpi

Ci concentriamo infine su una delle differenze più evidenti e marcate fra le due danze : la connotazione sessuale e culturale dei milongueri, a fronte della neutralizzazione del corpo sociale operata dal *contact*, in cui il genere, come il peso, la dimensione, o qualunque altra proprietà del corpo del danzatore è indifferente ; si danza scalzi e l'unico vincolo imposto all'abbigliamento è che sia sufficientemente confortevole, ampio o elastico da sopportare estensioni, flessioni e rotazioni e abbastanza liscio e uniforme da permettere all'altro di aderire senza attrito al proprio corpo.

Sia la milonga che la *contact jam* esemplificano forme particolari dello stare insieme in pubblico, basate sulla legittima rotazione dei ballerini. Nel caso del tango, tuttavia, questa alternanza delle coppie (che si formano, dissolvono e riformano in combinazione sempre nuove), trasformando ciascun ballerino/a in oggetto di investimento libidico, alimenta il registro del piacere. Nel contesto della milonga è proprio la presenza di persone poco note a generare la possibilità di esperimenti socio-sensuali di intimità condivisa, aprendo uno spazio di circolazione del desiderio, che sembrerebbe del tutto espunto dal *contact*.

Di fatto, si tratta di corpi diversamente costruiti che fondano estetiche altrettanto diverse.

Come si evince da quanto precede, lo "spazio della danza" implica una configurazione topologica complessa, che vede uno "spazio proprio" del singolo corpo, di cui la pelle marca il confine ultimo, lo spazio di interazione fra i due corpi, lo spazio di interazione fra ognuna delle coppie (o gruppi nel caso del *contact*) e le altre all'interno del medesimo campo da gioco.

A livello figurale, il tango descrive la sfera dinamica creata da due corpi che "fanno tutt'uno" : il braccio sul dorso (la guida) o sulla spalla (il guidato) e il palmo sotto (la guida) o sopra (il guidato) quello dell'altro descrivono il perimetro mobile di un sistema di forze centripeto, che traduce figurativamente la congiunzione sessuale, astratta e ridotta alla sua dinamica (fig. 3). I partner si alternano nella sperimentazione della perdita e riacquisto dell'equilibrio entro il confine chiuso del loro abbraccio : la sfera, per quante rotazioni, torsioni, distensioni conoscano i corpi che la formano, descrive tracciati orizzontali in asse verticale, seguendo in fondo gli stessi principi dalla camminata pedonale (fig. 2). I corpi della *contact*, al contrario, descrivono un sistema aperto e centrifugo, che trova il suo perno nel punto di contatto fra una qualunque superficie del proprio corpo e una qualunque di quello dell'altro, punto di conversione fra sostenente e sostenuto a partire dal quale i danzatori sperimenteranno a turno la sospensione della gravità (figg. 1-4).



Fig. 3. Tango, dettaglio dell'abbraccio.



Fig. 4. Contact, punto d'equilibrio.

Il suolo, di conseguenza, assume funzioni attanziali molto distinte. Il tango gioca all'interno del sistema ortogonale stabilito dall'uomo in piedi e dai "sei lati del mondo" che tale postura dischiude: la forza di gravità ricopre lo stesso ruolo assolto nel quotidiano, contraltare della consumata conquista della verticale. Come recita una delle dichiarazioni di Steve Paxton più citata e tramandata nell'insegnamento del contact, "Solo dancing does not exist: the dancer dances with the floor: add another dancer and you have a quartet: each dances with the other and each with the floor". *The floor* non è semplicemente l'area in cui si danza ma un attore a pieno titolo.

La possibilità che lo stesso suolo possa assolvere funzione attanziale di *co-operans* per il soggetto in movimento è già stata messa in evidenza da Landowki¹³, che parte proprio dal gioco speculare di forze (inerzia della gravità e resistenza del corpo) implicate dallo "stare fisicamente al mondo": come l'acqua su cui galleggia la barca e l'aria su cui poggiano le ali dell'uccello, la terra è condizione del camminare, suscettibile di divenire vero e proprio partner d'interazione sensibile. Nel tango il suolo è la condizione d'interazione con l'altro, nel contact l'interazione con l'altro è ciò che consente di rimodulare il proprio rapporto con il suolo.

Recita la definizione del contact offerta dal suo ideatore, Steve Paxton:

Contact improvisations are *spontaneous physical dialogues* that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of *physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts*. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical / emotional truth about a shared moment of movement that *leaves the participants informed, centered, and enlivened*.¹⁴

La "spontaneità" del dialogo prevede un complesso processo di de-programmazione dello schema corporeo e del circuito di cognizione, volizione e percezione che regola la nostra esperienza sensibile del mondo.

Come chiarito dal termine "disorientamento", il soggetto deve perdere una certa competenza cognitiva (cognizione dello spazio che guida l'azione in con-

13 Cfr. "Avere presa...", *art. cit.*, p. 195, n. 26.

14 S. Paxton, in N. Stark Smith, "Editor note", *Contact Quarterly*, 5, 1, 1979, p. 2.

dizioni ordinarie), abbandonare una certa attitudine pragmatica (l'esercizio di "forza in eccesso"), e in generale virtualizzare ogni pregresso programma d'azione, volontario o irriflesso, che in questo caso investe, come introdotto in precedenza, la stessa verticalità. Rotolare, cadere, dondolare a testa in giù descrivono un pattern di coordinazione psico-motoria alternativo a quello "ortogonale", un modello concentrico privo di direzioni preferenziali, in cui ogni punto è potenzialmente suscettibile da fungere da perno. Lo spazio e il corpo dell'altro non pertengono più, se non marginalmente, al campo della vista, ma si strutturano e destrutturano conformemente alle leggi fisiche che affettano indifferentemente cose e persone.

Il neonato, significativamente, è figura chiave nell'insegnamento del contact, sia in termini di posizioni e movimenti di base (strisciare, rotolare, sostenersi sui gomiti o sul fianco) sia come suggerimenti di movimento propedeutico (esplorare le potenzialità motorie del corpo cui attingono coloro che ancora non sanno camminare). L'immagine dell'infante alla scoperta del proprio movimento e dello spazio offre l'organizzazione topologica di un corpo la cui attività percettiva, affettiva e "epistemica" è ancora indifferenziata : se nell'interazione quotidiana la testa è il luogo del dominio cognitivo presupposto a un'interazione di tipo programmatico o strategico con lo spazio, nel contact non è che l'ultima e più pesante vertebra, vettore o perno di un sistema di forze, come lo sono gli arti, il bacino, il dorso, mentre la pelle diviene sede di un'intelligenza sensibile in cui il piacere è indissociabile dalla conoscenza.

Paxton descrive però una trasformazione emotiva e passionale che non si risolve nell'algida esperienza della gravità : se i soggetti ne risultano insieme "informati, centrati, rivitalizzati", è in virtù di una "regressione" cognitiva, pragmatica e passionale che trova il suo apice nel vuoto, nella caduta : il "momentum", il punto di rottura catastrofica in cui la gravità è per un attimo sospesa, e il rischio di cadere, farsi male e eventualmente "morire" mostrerà al suo soggetto "il proprio istinto", la propria capacità di reagire al qui e ora della contingenza per convertire l'ineluttabilità della gravità in una nuova piega delle sue danze.

Conclusioni : immagini di genere e dialogo fra corpi

Nello sganciarsi dalle norme di genere, il contact neutralizza¹⁵ quelle differenze — quel confronto con l'alterità contrassegnato da una dimensione potenzialmente desiderante — che contribuiscono a alimentare tensione e passione nel tango. L'intensità del tango, in altre parole, deriva spesso dall'incontro fra due presenze di genere che sono altrettanti corpi sessuati, un incontro carico di eros potenziale, sublimato, certo, e tuttavia insopprimibile.

Le opposte forme di gestione dell'erotismo nelle due danze prestano il fianco ad altrettante speculari critiche. Nel caso del tango, il rapporto di genere restituito dalle sue logiche e dalle sue figure sembra reificare la normatività etero-

¹⁵ La neutralizzazione della dimensione emotiva — il minimalismo emotivo — proviene dalla tradizione di Merce Cunningham, che concepiva i ballerini come *neutral doers*.

sessuale e saldare il piacere ai generi socialmente fondati, escludendo dal suo orizzonte la possibilità di rinnovarne le forme e riformularne gli immaginari. D'altro canto, la disposizione del contact a disaccoppiare la danza dal genere sembrerebbe riflettere una forma di correttezza politica che espelle la dinamica di genere dall'esperienza della danza, trasformandola in una sorta di sport androgino o pratica ascetica. Il contact è un corpo a corpo, che però esclude la tenerezza sensuale e potenzialmente erotica dell'abbraccio, sorvolando sugli esiti sentiti come appaganti della relazione uomo / donna.

Si tratta di valutazioni, peraltro del tutto legittime, fondate sull'oggettivazione delle forme e figure implicate o prodotte dalla danza, che non tengono in considerazione le forze che la generano e l'esperienza ricercata dai suoi soggetti.

Come abbiamo introdotto in apertura, la danza, e tanto più la danza di improvvisazione non da palco, è una forma intermedia, forma significativa di un significato patetico : da fuori un'immagine, da dentro un gioco, nei due casi esperienza riflessiva del "sentimento dell'esistenza" relativamente indipendente dai temi e delle figure che lo manifestano. Peraltro nel tango ogni tipo di corpo è legittimo : una persona minuta, se conosce la tecnica del trasferimento del peso, e riesce a dividerla, può ballare tranquillamente con una persona molto più corposa di lei. Una persona pesante, se sa muovere fluidamente il proprio asse, risulterà molto più dinamica di una persona smilza ma inesperta. Più in generale, i generi espressi dal tango sono posizioni che chiunque può assumere, ed è sempre più frequente, anche se ancora marginale, la danza fra coppie di donne o di uomini (così come una donna, soprattutto se esperta, può fungere da guida nella pratica con un principiante).

D'altro canto il contact non nega di certo la libido, ma la significa diversamente. Come abbiamo visto, il corpo (ri)costruito dal contact è una sfera sensibile, che virtualizza l'identità sociale e culturale al fine di porre il corpo in condizioni di sentire.

Se il tango mette in scena un erotismo adulto e riproduce in miniatura e a titolo ludico-estetico la congiunzione sessuale, il contact ha più a che vedere con l'erotismo esternalizzato dei neonati, per i quali la scoperta dello spazio e del movimento è indissociabile dal piacere così come l'eccitazione non si oppone alla dinamica del corpo ma entra nel suo circolo.

Cambiano invece la "recita e i suoi corpi", che potremmo semplificare come *amore e morte* : in un caso rischio di "piccola morte" implicato dal piacere, quale congiunzione ultima che annulla ogni ulteriore gioco, nel secondo rischio di dissoluzione cognitiva, emotiva e eventualmente, in ultima istanza, fisica (la caduta).

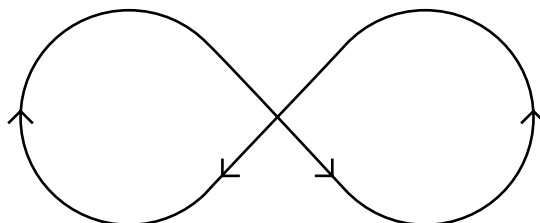
Nei due casi, a livello "esistenziale", si tratta di rimodulare l'orizzonte fiduciario che regola i rapporti intersoggettivi : perdere il controllo ma non abbastanza da operare fratture irreversibili, guidare ma non tanto da imporre all'altro una sintassi univoca, scoprirsi altro da sé e scoprire l'alterità dell'altro nelle reazioni singolari generate dall'ascolto e la comune adesione al qui e ora del dialogo fra corpi.

Allegato

Il modello interazionale

Regime di interazione : *programmazione*.
 Regime di sicurezza : *sicurezza*.
 Regime di senso : *insignificanza*.

Regime di interazione : *incidente*.
 Regime di sicurezza : *rischio puro*.
 Regime di senso : *insensatezza*.



Regime di interazione : *manipolazione*.
 Regime di sicurezza : *rischio limitato*.
 Regime di senso : *avere un senso*.

Regime di interazione : *aggiustamento*.
 Regime di sicurezza : *insicurezza*.
 Regime di senso : *produrre senso*.

Bibliografia

- Addis, Maria Cristina, “Forme d’aggiustamento. Note sulla pratica dell’Aikido”, in Ana Claudia Oliveira (a cura di), *As interações sensíveis. Ensaios de Sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013.
- Cieri Via, Claudia, “Aby Warburg : il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza”, in Marco Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Panini, 2002.
- “Aby Warburg e la danza come atto puro della metamorfosi”, *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, 2004.
- Demuru, Paolo, “Política, magia, semiótica : como resistir ao populismo autoritário e suas fantasias conspiratórias”, *Acta Semiotica*, I, 2, 2021.
- e Franciscu Sedda, “Da cosa si riconosce il populismo. Ipotesi semiopolitiche”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, P.U.F., 2004.
- *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, 2005 ; tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli 2010.
- “Avere presa, dare presa”, *Lexia*, 3-4, 2009.
- *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi !*, Milano, Mimesis, 2014.
- “Politiques de la sémiotique”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 13, 2, 2019.
- Mégret, Frédéric, “Asi se baila. Code des milongas et ‘droit du quotidien’”, in France Joyal (a cura di), *Tango, corps à corps culturel*, Montréal, Presses de l’Université du Québec, 2009.
- Paxton, Steve, “Aikido Roll” e “Aikido Information Indeed”, *Contact Quarterly*, 5, 3/4, 1980, p. 16 e 17.
- Sparti, Davide, *Sul tango. L’improvvisazione intima*, Bologna, il Mulino, 2015.
- e Maria Cristina Addis, “‘A questo non rinuncio’. Pratiche del corpo e precariato”, *Sociologia. Rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali*, 1, 2021.
- Stark Smith, Nancy, “Editor note”, *Contact Quarterly*, 5, 1, 1979.
- Warburg, Aby, “Dürer e l’antichità italiana”, in *Opere. I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Torino, Aragno, 2004.

Résumé : Cet article porte sur deux formes de danse, le tango argentin et la Contact Improvisation, où l’ajustement — en tant que syntaxe interactionnelle et que valeur même de la pratique — structure la performance tout en constituant l’objet de la « représentation » qui en résulte. La première partie synthétise l’approche théorique du « phénomène danse » puis présente les deux pratiques en se concentrant sur leur dynamique interne. Ainsi se trouve mise en lumière la tension entre programmation et ajustement qui articule l’improvisation conjointe et guide le processus d’apprentissage. Après avoir reconstruit à grands traits, et de manière provisoire, les formes d’interaction qui commandent « de l’intérieur » ces deux pratiques, l’attention se tourne vers le sens qu’elles assument, vues « du dehors », en tant qu’objets anthropologiques et que rituels à travers lesquels les partenaires présentent une narration qui a pour noyau une interaction par ajustement. L’analyse, elle aussi encore en construction, porte principalement sur les oppositions et les rapports spéculaires en jeu dans l’interaction sensible entre des corps pris dans une expérience commune. La conclusion propose quelques réflexions relatives à l’imaginaire du « genre » et plus généralement du corps et de la sexualité qui accompagne respectivement l’une et l’autre de ces formes de danse.

Resumo : Este artigo aborda duas formas de dança, o *tango argentino* e o *contato improvisação*, nos quais o ajustamento, enquanto sintaxe interacional e enquanto valor da prática, estrutura a dança constituindo-se o objeto da “representação” que daí resulta. A primeira parte sintetiza a abordagem teórica do fenômeno, para em seguida introduzir as duas danças concentrando-se em suas dinâmicas internas e iluminando a tensão entre programação e ajustamento que articula a improvisação conjunta. Depois de termos reconstruído em grandes traços as formas de interações que governam as duas práticas, a investigação se volta sobre o sentido que elas assumem de fora, enquanto objetos antropológicos e rituais. A análise, ainda em curso, concentra-se sobre as relações especulares em jogo na interação sensível entre os corpos. A conclusão propõe algumas reflexões relativas ao imaginário do gênero e mais geralmente do corpo e da sexualidade que acompanha uma e outra dessas formas de dança.

Sommario : Il nostro contributo riguarda due forme di danza, il *tango argentino* e il *contact improvisation*, in cui l’aggiustamento — in quanto sintassi inter-attanziale e in quanto “valore del valore” della pratica stessa — struttura la danza ed è al contempo l’oggetto della “rappresentazione” che essa genera. La prima parte sintetizza l’approccio teorico al “fenomeno danza”, per introdurre in seguito il lettore alle due danze e concentrarsi sulla loro dinamica interna, tentando di mettere in luce la tensione fra programmazione e aggiustamento che articola l’improvvisazione congiunta e struttura il processo dell’apprendimento. Una volta ricostruite — a grandi linee e in via del tutto provvisoria — le forme di interazione che le governano “da dentro”, la ricerca sposta l’attenzione sul senso che tali pratiche estetiche assumono da fuori, in quanto oggetti antropologici, rituale tramite cui danzatori reificano e presentificano una narrazione al cui centro è un’interazione per aggiustamento. Le osservazioni, anch’esse in fieri e in forma di “appunti”, si concentrano in particolare sui temi e contenuti opposti e speculari investiti nell’interazione sensibile fra i corpi e nella loro comune esperienza del presente, per avanzare nelle conclusioni alcune riflessioni relative agli immaginari di genere e più in generale di corpo e sessualità dischiusi dalla pratica.

Abstract : This article concerns two dance forms, the Argentine tango and contact improvisation, in which adjustment — as an inter-actional syntax and as the “value of value” of the practice itself — both structures the dance and is the object of the “representation” it generates. The first part summarises the theoretical approach to the “dance phenomenon” elected by the research, to then introduce the reader to the two dances and focus on their internal dynamics,

attempting to highlight the tension between programming and adjustment that articulates joint improvisation and structures the learning process. Once we have reconstructed — broadly and tentatively — the forms of interaction that govern them “from within”, the research shifts the focus to the meaning that these aesthetic practices take on from the outside, as anthropological objects, rituals through which dancers reify and present a narrative at the centre of which is an interaction by adjustment. The conclusions, which are also in the making and in the form of “notes”, focus in particular on the opposing and specular themes and contents invested in the sensitive interaction between bodies and in their shared experience of the present, in order to advance in the conclusions some reflections on the imaginaries of gender and more generally of body and sexuality disclosed by the two practices.

Mots clefs : aggiustamento, corpo, danza, improvvisazione, interazione, pratica estetica, tango.

Auteurs cités : Claudia Cieri Via, Paolo Demuru, Eric Landowski, Frédéric Mégret, Steve Paxton, Franciscu Sedda, Nancy Stark Smith, Aby Warburg.

Plan :

Introduzione

1. I sensi della danza

1. Dalla vita all'arte : il “sentimento dell'esistenza”
2. “Prodotto finale” o processo di produzione : verso l'improvvisazione
3. Uno spazio intermedio fra rappresentazione e quotidiano : la danza come gioco

2. Due pratiche

1. Il tango argentino
2. Il Contact Improvisation
3. Differenze fra le due pratiche

3. Sentire e reagire, qui e adesso : divenire altro in due

1. Né agenti né pazienti : verso l'aggiustamento
2. La (ri)costruzione dei corpi

Conclusioni : immagini di genere e dialogo fra corpi



Guinea Pig's Destinies

Alain Perusset

University of Warwick¹

Introduction

Stating that the guinea pig is a furry rodent from the Andes is not of much interest to semiotics, which is primarily concerned with how we make sense of the world. On the other hand, wondering about how humans view this little being turns to be a lot more relevant for the discipline. In this case, the semiotician who would be interested in the study of this animal would begin by putting everything straight, considering only one thing sure : that the guinea pig, before being an animal, is first and foremost an “actant”².

The word “actant” is used to describe anything that has a body and can therefore have an influence on the course of an event. Above all, this notion makes it possible not to prejudge the value, the nature or the size of the reality considered. This means that an actant can be an organism, an object, a piece of clothing, a building, a geological formation, or a celestial body. Furthermore, through its action on to the world, the actant is always characterised by a function (a purpose) that can vary according to the circumstances and the points of view.

In short, with this key concept, semiotics argues that meaning is neither to be discovered nor to be deciphered, but that it is constructed *within* the relationship *between* the world (in this case the guinea pig) and the person who experiences

1 This article has been written in the framework of a Marie Skłodowska-Curie Action funded by the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme.

2 For a general presentation of Greimas's narrative and actantial semiotics, see A.J. Greimas and J. Courtés, *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*, Bloomington, Indiana U.P., 1982.

it. Therefore, to examine the guinea pig semiotically, one must question for whom or what this actant has a meaning. The very regimes of its meaning vary according to these relationships and the corresponding forms of interaction.

Meanings at a Distance

For the biologist, who studies the interactions of organisms in their environment, there is no doubt that the purpose-meaning of the guinea pig, in the wild, is to maintain the balance of its ecosystem by participating in the food chain, that is, by serving as a meal for birds of prey and foxes, so that they can in turn fulfill their functions in the biosphere. From this point of view, we can fully recognize that these small rodents, in the countryside, are indirectly and involuntarily doing us a favor ; they contribute, at their humble level, by their sacrifice, to regulating the biodiversity from which we all benefit. In this respect, they act like discrete service providers, or more accurately like *agents* (namely, autonomous actants).

On the contrary, when we no longer let nature do its work, when we take responsibility for the destiny of guinea pigs, as with their domestication, they come to play another role, that of a *device*. Guinea pigs commonly conceived as pets are indeed reified actors that society leads us to consider from a unique perspective, within the framework of a codified use that we have internalized. In this context, when parents acquire these little rodents to ensure that their children do not get too bored at home, they conceive them as devices : programmed solutions for cultural problems.

Meanings on Contact

It goes without saying that our relationship with guinea pigs goes beyond cultural denotation, because meaning is first of all a process that is created and renewed through close contacts, within tangible experiences. Thus, for a child, this little animal can be much more than an institutionalised hobby. Through the intimacy of their relationship at home, through the *adjustment* of each of them to the movements and reactions of the other, infinite meanings can emerge. In such circumstances, the guinea pig can become the equal of a *partner*, that inspires by its softness and consequently can succeed in consoling childish sorrows, as well as arouse veterinary vocations.

Finally, far from this relationship of reciprocal accomplishment, based on sensitivity and discovery, the interaction with the guinea pig can also be a power struggle, aiming to achieve specific ends. This is the case when we wake it up from its sleep to play ; or when we wring its neck to stun it, as it is still often done in the Andes to prepare it for cooking.

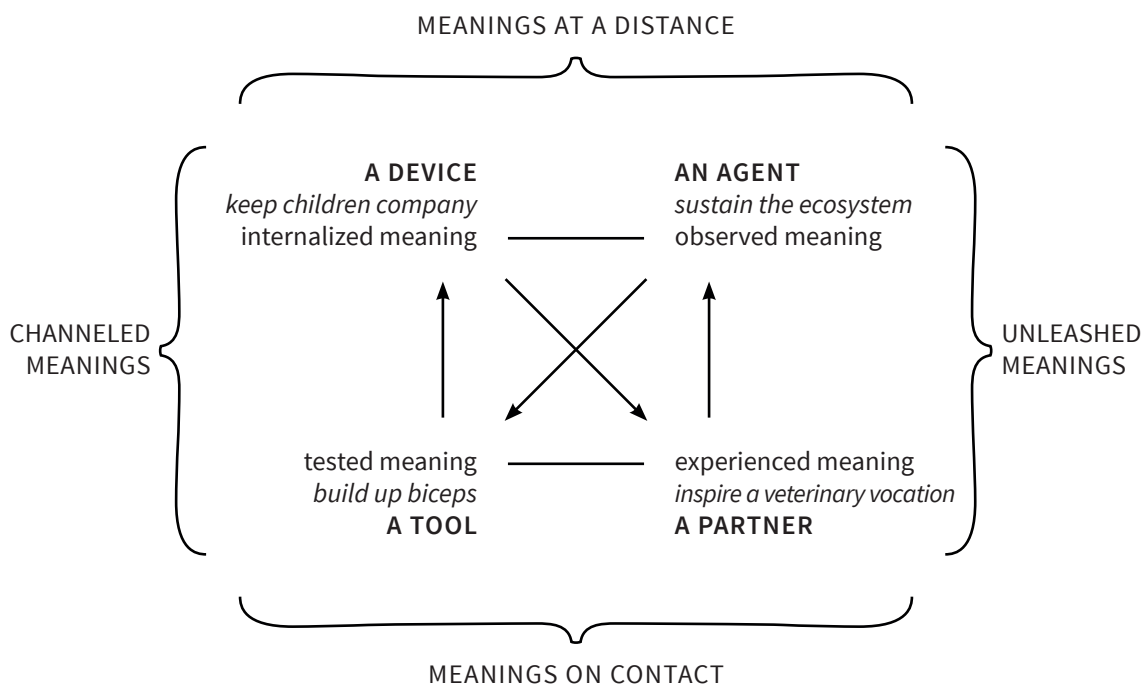
Under this regime of *manipulation*, in contrast to the previous one, we see that meaning no longer occurs by itself, but that it is tested, directed, precisely manipulated... Consequently, the guinea pig, in spite of himself, cannot do

anything but assume the unenviable role of a *tool* or a product, like a toy or food³.

Meanings in the System

We have superficially evoked some meanings of the guinea pig. We could also have focused on its use in laboratories (as a “guinea pig” !). But, in the end, the important thing is to keep in mind that the guinea pig, like any other actant, can reveal an infinity of meanings, within the limits of what its material and dynamic properties allow. Thus, we might consider — but not advise — using a guinea pig to build up biceps (because it has the same weight as a small dumbbell and can therefore be held in the hand), but we can forget the idea of using it as a coffee table (because a guinea pig — alive — is neither flat nor stationary).

Lastly, to sort out all these propositions, we can rely on *ad hoc* models. In this case, the semiotic square demonstrates that all the possible and imaginable meanings that can be attached to the guinea pig could be related to one of the four general categories we have identified in this short paper. That is, according to the structural logic of semiotics, the guinea pig would always have the value of either an *agent*, a *device*, a *partner*, or a *tool*.



The semiotic square of “guinea pig” values

³ For an introduction to the “interaction regimes” here evoked (adjustment, manipulation, programming...), see Eric Landowski, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005. In English, *id.*, “Structural, yet Existential”, in Eero Tarasti (ed.), *Transcending Signs*, Berlin, Mouton-de Gruyter (forthcoming), or *id.* and Jean-Paul Petitimberty, “Risky Heuristics”, in Paul Copley (ed.), *Semiotics and its Masters*, Berlin, Mouton-de Gruyter (forthcoming).

References

- Greimas, Algirdas J. and J. Courtés, *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*, Bloomington, Indiana U.P., 1982
- Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005.

Résumé : Dans ce court article nous examinons, avec légèreté et d'un point de vue sémiotique, les différentes significations que l'on peut attribuer au cobaye.

Resumo : Neste breve artigo examinamos, com leveza e do ponto de vista semiótico, os diferentes significados que podem ser atribuídos à cobaia.

Abstract : In this short paper we examine, with lightness and from a semiotic point of view, the different meanings that can be attributed to the guinea pig.

Mots clefs : actant, interaction (regimes of —), meaning (regimes of —)

Auteurs cités : Algirdas J. Greimas, Eric Landowski

Plan :

Introduction

Meanings at a distance

Meanings on contact

Meanings in the system

Bonnes feuilles

Présentation

Avec ses ambivalences et ses retournements (où est la scène et où la salle ? qui est l'acteur et qui le spectateur ?), le *spectacle*, sous toutes ses formes, est aujourd'hui plus que jamais à l'honneur parmi les sémioticiens. En témoignent en particulier les trois ouvrages dont on trouvera ci-après les pages introductives et les sommaires respectifs.

Um bufão no poder : la scène se passe à Brasilia. En démontant les ressorts de l'extraordinaire puissance d'envoûtement que le « mito », locataire du palais présidentiel depuis 2017, exerce sur un nombre considérable de citoyens, Yvana Fechine et Paolo Demuru déplacent le centre d'intérêt au-delà des problématiques classiques de la persuasion argumentée et font ainsi franchir un pas décisif à la compréhension du phénomène populiste.

Lire le spectacle vivant : André Helbo présente une vaste recension, raisonnée autant qu'érudite, des problématiques et des pratiques du spectacle qui ont progressivement conduit des formes théâtrales classiques au foisonnement de leurs présentes reformulations par les avant-gardes. Par delà l'idée de « représentation », voilà une réflexion sémiotique de grande actualité sur les enjeux de la « présence », de l'en-acte et de la performativité.

Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche : Nicola Dusi et Giorgio Grignafini proposent une approche très originale des séries télévisées en se focalisant sur les opérations sémiotiques successives qui, à partir d'une simple ébauche, conduisent tout d'abord à la série produite et distribuée, mais aussi, et aujourd'hui de plus en plus, à une prolifération de formes inédites, télévisuelles ou autres, témoignant de processus de recréation sans cesse renouvelés.

E.L.



Um bufão no poder

Yvana Fechine e Paolo Demuru

Rio de Janeiro, Confraria do vento, 2022.

Prefácio

Trágicos no fundo, grotescos na superfície, os bufões da política — um Bolsonaro, um Trump, a dupla Salvini-Grillo, o par LePen-Zemour, e tantos outros — estão todos fadados a um mesmo destino : mais dia menos dia, o partido da razão os derrotará. Nesta primavera de 2022, no momento em que estamos escrevendo estas linhas, não há certeza do que acontecerá no Brasil nas eleições presidenciais de outubro. Contudo, parece razoável, pelo menos para quem observa a situação de longe, de fora do país, apostar que esta votação porá fim ao episódio tragicômico inaugurado há quatro anos.

Nesse dia, haverá boas razões para celebrar... sem esquecer, porém, que o *saber-fazer* que levou o “mito” ao Planalto e o manteve ali todo este tempo, não se tornará obsoleto no dia em que ele for derrotado. Pelo contrário, visto que a demagogia (seja ela qualificada ou não de “populista”) existe em todas as épocas, permanecerá o risco de que aquele que sai de cena se reencarne um dia em outra figura hábil no uso dos mesmos procedimentos. Seja qual for o resultado da votação, melhor, por conseguinte, tirar a lição da experiência vivida ao longo deste interminável episódio, a começar por melhor entender o que o tornou possível. É o que nos propõe o presente livro.

*

Para tal, os autores desenvolvem uma perspectiva claramente distinta das explicações correntes, sendo-lhes ainda assim complementar. Uma primeira explicação, com a qual todos concordam e que os autores não descartam, parte da constatação de que as novas tecnologias da comunicação e da informação — ou

mais exatamente, da desinformação — propiciam aos aspirantes a demagogos hodiernos instrumentos de uma eficácia inédita. De fato, a difusão sistemática de falsas notícias e a propagação de visões deliberadamente enganosas das relações sociais e políticas desempenham um papel essencial nas estratégias eleitorais e de governo que os autores analisam aqui com precisão.

No entanto, este aspecto não dá conta do que constitui, a nosso ver, a característica mais específica do fenômeno e, ao mesmo tempo, seu aspecto menos explorado : o extraordinário poder de fascínio que este tipo de figuras políticas exerce sobre considerável parte dos cidadãos. Ao esclarecer os procedimentos através dos quais se exerce o domínio de um homem sobre seus seguidores e, por esse caminho, indo além das problemáticas clássicas da persuasão argumentativa, mas sem deixar de considerá-las, este livro desloca o centro de interesse e cumpre um decisivo passo adiante, tanto do ponto de vista da teoria quanto da análise.

O mesmo se dá em relação a um segundo tipo de interpretações amplamente aceitas, que os autores não contestam tampouco, mas que a orientação teórica de sua pesquisa (sua orientação “epistemológica”) os leva a ultrapassar também. Trata-se das tentativas de explicação de tipo sociológico ou politológico. Ao passo que a atenção de nossos dois autores está essencialmente voltada para a compreensão interna da força de atração que emana do líder populista, os sociólogos e os cientistas políticos voltam-se em geral à identificação dos determinantes externos, das “causas” estruturais ou conjunturais das atitudes políticas manifestadas. Operando com métodos principalmente quantitativos, suas análises se concentram nas condições contextuais nas quais se inscreve a ascensão das correntes populistas, seja qual for o país considerado : desemprego, insegurança, corrupção, sequência de escândalos, presença do “outro” (o imigrante, o “desviante” sexual, o refugiado) percebida como uma ameaça etc.

É incontestável que todos estes fatores desempenham um papel essencial. Mas do mesmo modo que as novas tecnologias informacionais, eles também não bastam para explicar a forma de engajamento que os dirigentes populistas conseguem suscitar em termos de experiência vivida : um engajamento sem equivalente nas outras formações políticas, tanto por sua extrema intensidade emocional, quanto, em termos cognitivos, pelo seu caráter quase cego, mais próximo da fé que da convicção razoada. Isso, ao ponto de transformar a pessoa do líder em um ídolo que se adora ou um guru que se venera incondicionalmente.

*

Para tentar compreender este tipo de caso extremo, em que o laço político se aproxima perigosamente de certas formas de fanatismo, os autores recorrem a uma abordagem — a problemática sociosemiótica — que, por razões teóricas, atribui uma importância decisiva à dimensão emocional, vivida, *sensível* (ou “estésica”), das interações entre os indivíduos ou as coletividades. Uma tal escolha metodológica é particularmente justificada face ao problema em pauta, se

admitirmos que, aquém dos dados contextuais, a relação de fidelidade populista é, antes de tudo, em profundidade, uma questão de sensibilidade.

Como faz bem ver este livro, o que funda o *credo* populista é, com efeito, o sentimento de um elo interpessoal que une intimamente, quase carnalmente, o líder a cada um de seus apoiadores mais ou menos fanatizados. Para a parcela do eleitorado predisposta a se deixar fascinar, a crença na veracidade dos discursos do bufão só depende secundariamente do conteúdo argumentativo do que ele diz. Esta confiança quase inabalável resulta, acima de tudo, de um sentimento de afinidade em relação à sua pessoa enquanto encarnação de um determinado estilo existencial e de uma experiência pessoal pretensamente compartilhada. Fazer crer nesse pertencimento comum, ou melhor, o fazer *sentir* constitui o coração da estratégia do bufão, mesmo se, na realidade, a sua política só piora a condição dos mais desfavorecidos.

Consequentemente, o modo de o ídolo se colocar em cena, sua gestualidade, seu tom de voz, seu ritmo de elocução, a aparente espontaneidade de uma linguagem franca e direta, seu “jeito” familiar, tudo isso, aliado ao apelo deliberado (e demagógico) ao “politicamente incorreto”, vale mais do que qualquer demonstração argumentada. E, contrariamente a um raciocínio articulado, a simpatia (ou antipatia) experimentada ao perceber estas marcas sensíveis não se presta a nenhuma forma de refutação.

Decorre daí a absoluta ineficácia de todo e qualquer “*fact checking*”. Pois, neste contato tanto intenso quanto ilusório entre um eu e um tu, quem diz a verdade só pode ser aquele que, por sua maneira de ser, e de se fazer presente para mim, consegue me dar a impressão de que, paradoxalmente, apesar de sua posição no centro mesmo do Poder, ele encarna a maneira mesma de estar no mundo que, supostamente, compartilham os mais humildes — em particular, os mesmos ressentimentos, a mesma raiva face à “arrogância” das “elites” de qualquer ordem (técnica, intelectual, cultural, social, econômica etc.) que sejam.

O que o eleitor subjugado experimenta então, mediante uma forma de inteligibilidade do sentir, é, portanto, muito mais do que a simples satisfação de uma convergência de opinião : é o prazer intenso, “a flor da pele”, de uma sintonia em relação ao ídolo. E isso determina a aceitação incondicional de sua palavra.

*

Eis, pois, um livro que aborda de frente uma dimensão vivida do fenômeno que, até hoje, foi raramente considerada por si mesma. Este esforço para entender melhor como, na ótica populista, se dá a experiência sensível da relação com “o outro” em geral, com a sociedade, com o político, e — no centro de tudo — com o líder, é, certamente, apenas um primeiro passo. Mas, para conceber uma contra estratégia eficaz, este passo inicial é indispensável.

Isso quer dizer que, ao apontar as contradições e desmontar os mecanismos desta grande armadilha colocada (ou melhor, armada) pela demagogia populista — uma armadilha astuciosamente articulada para enganar as camadas da

população as mais maltratadas economicamente e socialmente, as mais frágeis culturalmente e, por esta razão mesma, politicamente as mais facilmente manipuláveis —, os autores trazem uma contribuição essencial à consolidação, ou à restauração de relações democráticas fundadas na razão.

Em suma, quando bem praticada, a semiótica pode se revelar útil !

Eric Landowski

Jovarai, Lituânia, 20 de abril de 2022

Apresentação

Vivemos na era do deboche. O debate público é hoje marcado pelo escárnio provocatório. Nas conversas sobre temas e problemas de interesse comum domina a derrisão, o riso zombeteiro, um humor que usa do ultraje e do exagero para ridicularizar e irritar o interlocutor, principalmente aquele que não compartilha das mesmas visões de mundo. Isso se deve em boa parte ao ambiente onde essa discussão acontece : as mídias sociais digitais, nas quais prevalece a lógica da “lacração”. Nas interações online, em particular aquelas que giram em torno de questões políticas, não se busca o diálogo, mas sim “arrasar”, “mandar bem” com frases de efeito direcionadas contra o adversário, visto como alguém que é preciso aniquilar para ganhar fama e visibilidade.

Bolsonaro é talvez o líder político que mais se aproveitou deste estilo de comunicar. Em sua carreira, ele debochou de inúmeros sujeitos : fez piada sobre as dimensões sexuais dos homens japoneses, disse ter virado “boiola igual maranhense”, provocou várias vezes rivais políticos como Lula, Alckmin, Doria e personalidades do mundo do espetáculo como a cantora Anitta e o ator Leonardo de Caprio com sua risada escrachada : “kkkkkkkkkkkkkk”, “rsrsrsrsrs”, como se pode ler em muitas de suas postagens no Twitter, Facebook e Instagram.

Bolsonaro pode ser considerado como um verdadeiro “bufão” da política. Como todo bufão que se preze, ele vive quebrando regras e protocolos sedimentados, neste caso aqueles do assim chamado “politicamente correto”, contra o qual, ao lado de outros líderes de extrema-direita como Donald Trump, Matteo Salvini, Marine Le Pen, Viktor Orbán, diz lutar acirradamente. O fato de se apresentar e agir como um bufão reforça seu discurso antissistema, graças ao qual conseguiu se fazer passar por um *outsider* da política. Contribuiu para isso, inclusive, a imagem de militar insubordinado, que marcou sua entrada na política. Não podemos esquecer que ele ganhou notoriedade depois que foi acusado de participar de um plano para explodir bombas em quartéis e no sistema de abastecimento de água do Rio de Janeiro como protesto pelos baixos salários pagos aos militares.

O julgamento e absolvição pelo Supremo Tribunal Militar, que tiveram ampla repercussão em jornais e revistas, ocorreu pouco antes de Bolsonaro sair do Exército, disputar eleições e assumir seu primeiro mandato como vereador do Rio de Janeiro em 1989. A partir daí foram sucessivos mandatos como deputado

federal, ocupando por quase 30 anos uma cadeira na Câmara Federal até se eleger Presidente da República, período no qual também emprestou seu capital eleitoral aos três filhos que fizeram carreira política na sua sombra. Há aqui algo de paradoxal : como alguém que é político profissional há tanto tempo e disputando a reeleição para a Presidência da República Brasileira pode continuar fingindo ser “antipolítico” ? Em quais desenhos de comunicação se funda este projeto ? Como, enfim, um bufão consegue chegar e, sobretudo, se manter no poder ?

Neste livro, buscamos responder a esta e outras perguntas. Analisamos as formas e os caminhos através dos quais Bolsonaro construiu esta identidade (anti) política. Desde já, vale dizer que a do bufão não é a única estratégia utilizada para este escopo. Diversas são as modalidades por meio das quais Bolsonaro imprime sua marca no campo do discurso político contemporâneo, especialmente nas redes sociais. Entre elas, há diferenças e analogias que constroem um verdadeiro emaranhado de sentidos, composto por temas, valores e paixões diversas que Bolsonaro aciona isolada ou conjuntamente conforme a exigência do momento.

No primeiro capítulo, escrito em coautoria, abordamos a caracterização do Bolsonaro-bufão, enquadrando-o no contexto do assim chamado “populismo digital”, que dominou, ao longo da segunda década do século XXI, o cenário da política internacional. Procuramos desvendar o modo como Bolsonaro desenvolve e articula suas técnicas de deboche, servindo-se tanto da linguagem verbo-visual, do meme e das táticas de “trollagem”, quanto da linguagem do corpo. Paralelamente, identificamos outros papéis que ele e os integrantes de seu governo assumem para contrabalancear as incursões bufonas do Presidente.

No segundo capítulo, a discussão é sobre a forma como Bolsonaro consegue construir com seus seguidores um “espírito de corpo” e um sentimento de pertencimento, um sentido de proximidade e um “sentir junto”, cultivados pelos seus mais diversos modos de presença e prontidão nas redes sociais.

No terceiro capítulo, analisa-se a estratégia discursiva do “homem comum”, da qual Bolsonaro se serviu muitas vezes para construir a imagem de um sujeito simples e autêntico, “gente que nem a gente”. Mostra-se como a construção desta identidade se funda na exploração de diferentes recursos, entre eles os gestos e a postura corpórea, a vestimenta e o comer. Postando imagens de baixa qualidade em suas redes sociais nas quais aparece deitado no sofá de casa com a camisa do Palmeiras, comendo pão com leite condensado ou frango com farofa, usando moletom e chinelos em reuniões com ministros, Bolsonaro não apenas se apresenta como uma “pessoa qualquer”, mas como um verdadeiro “usuário médio das mídias sociais”, que expõe seu dia a dia no Instagram. Dessa forma, o aparato ideológico do populismo de extrema-direita, com seus valores autoritários, antidemocráticos e xenófobos, é camuflado e mitigado, tornando-se mais leve e palatável.

No quarto capítulo, o enfoque é sobre o discurso conspiracionista de Bolsonaro. A análise revela que o modo como o Presidente mobiliza teorias de conspiração tem por finalidade a construção e difusão de cenários políticos, sociais e econômicos caóticos e apocalípticos, através dos quais Bolsonaro mantém seus

seguidores em estado de alerta. Segundo o Presidente, o Brasil e o mundo estão em perene colapso devido à atuação de poderes ocultos que agem nos bastidores da sociedade. Nesse panorama, Bolsonaro emerge como um verdadeiro “messias”, um “salvador da pátria” ungido por Deus que pode resgatar o país de suas cinzas. Ou não, pois se a crise se resolver definitivamente, o messias perde sua razão de ser.

Entre o messianismo e o catastrofismo, mostramos, no quinto capítulo, como Bolsonaro conseguiu adesão de grande parcela da população à sua postura negacionista e anticientificista no enfrentamento da pandemia de Covid-19, a partir da exploração e conjugação de diferentes regimes de interação, que envolviam desde a programação de comportamentos com a ajuda dos robôs da internet à manipulação sustentada pelo medo, passando pelo ajustamento aos sentimentos do outro e pelo assentimento frente à tragédia.

A retórica da desinformação utilizada por Bolsonaro para espalhar notícias falsas ou distorcidas durante a pandemia de Covid 19 teve também um papel fundamental no convencimento de grande parte da população que passou, graças às pregações do Presidente, a desconfiar até da eficácia das vacinas. Foi este o foco do sexto capítulo. Nele, identificamos uma trama de falácias que vão desde os “argumentos de autoridade”, o “apelo à ignorância” até a “generalização indevida” e o “argumento *ad populum*”, entre outros. Além de descrever o modo de funcionamento dessas técnicas, a nossa intenção é mostrar como seu conhecimento é fundamental para prevenir coletivamente surtos de desinformação como aqueles que acompanharam a explosão dos contágios causados pelo novo coronavírus.

O primeiro capítulo e o último, escritos a quatro mãos, foram concebidos originalmente para esta publicação e são o resultado mais direto de uma interlocução que mantemos há muitos anos, especialmente nos ateliês e fóruns de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS), do qual fazemos parte, mas também em grupos de trabalho da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (Compós). Os demais capítulos foram elaborados a partir de uma inteira revisão e reorganização de artigos publicados individualmente em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, mas sem que perdêssemos de vista os avanços que cada um fazia em suas reflexões a cada momento. Embora sejam dotados de autonomia, os ensaios são interdependentes e complementares. Sua ordenação em capítulos, no entanto, não exige necessariamente uma leitura sequencial, mas esta é desejável, já que há uma remissividade entre eles. E, como algumas remissões são necessárias à melhor compreensão de determinadas passagens, estas serão sempre apontadas. De resto, o leitor é soberano.

Em todo o processo que resultou neste livro, foi muito importante o diálogo com o semioticista francês Eric Landowski, a principal referência da corrente sociosemiótica, aquela que explica o sentido nas práticas sociais a partir das interações, que constitui o norte de nossas reflexões. O prefácio da obra, assinado por ele, dá provas não apenas de nossa partilha de abordagens teórico-metodológicas, mas também de ideias sobre um *modus operandi* na política que

tem colocado em risco as democracias, e não apenas no Brasil. Algumas das ideias aqui expostas, principalmente aquelas apresentadas nos capítulos três e quatro, retomam parte do trabalho desenvolvido, desde 2017, por Paolo Demuru em parceria com Franciscu Sedda, professor da Universidade de Cagliari, sobre a morfologia semiótica e as estratégias discursivas do populismo digital.

Por fim, vale destacar que, com os ensaios deste livro, buscamos mostrar a contribuição que a semiótica pode dar tanto aos estudiosos do campo da Comunicação e das Ciências Sociais quanto ao debate público contemporâneo. Enquanto disciplina que estuda o modo como os sentidos são construídos, interpretados e compartilhados pelas pessoas em suas interações cotidianas, ela pode jogar luz sobre as “disputas de narrativas” — como se costuma hoje dizer — que permeiam a esfera da política contemporânea. Explicando e mobilizando as ferramentas da semiótica de modo simples e direto, buscamos trazer à tona as engrenagens e as técnicas usadas pela extrema-direita para tornar seu discurso cativante e eficaz. Há nisso também uma certa intenção pedagógica. Por esta e outras razões, este livro é também uma maneira de intervir, com os meios ao nosso alcance, no combate às forças demagógicas e a todas as formas de autoritarismo, conservadorismo e fascismo que surgiram neste começo do século XXI no Brasil e no mundo.

Os autores

Recife – São Paulo, 29 de abril de 2022

Sumário

Prefácio

por Eric Landowski

Apresentação

por Yvana Fechine e Paolo Demuru

1. Bolsonaro e o populismo bufão

por Yvana Fechine e Paolo Demuru

2. O “homem comum”

por Paolo Demuru

3. Paixão e presença

por Yvana Fechine

4. Caos, conspiração e messianismo

por Paolo Demuru

5. Regimes de interação na pandemia

por Yvana Fechine

6. Uma retórica da desinformação

por Yvana Fechine e Paolo Demuru

Lire le spectacle vivant

André Helbo

Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2022, 136 p.

Introduction

De 2007 à 2014 la Commission européenne a soutenu, pour la première fois dans l'histoire de son « action », la création d'un programme Erasmus Mundus en étude du spectacle vivant.

Cette initiative, à laquelle le Collège Belgique n'a cessé d'être associé¹, est arrivée à son heure. Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, le paysage des arts du spectacle avait été soumis à des mutations profondes auxquelles le monde scientifique, du moins en Europe, avait tardé à s'ouvrir. La prise de conscience des déplacements et des repositionnements opérationnels en la matière ne s'est produite que récemment : les processus de reconnaissance et de légitimation du spectacle vivant se sont développés au gré des pressions contextuelles et historiques.

1 Séminaire *Comprendre la performance*, 2010, Académie royale de Belgique (Collège Belgique) : février 2010, *Réalité et performances. Performances et réalités* (Richard Schechner) ; 10 mars 2010, *Définir la performance. De Beckett à nos jours* (Fernando De Toro) ; 29 avril 2010, *Le spectaculaire et la performance* (Josette Féral), podcasts www.lacademie.tv. — Colloque *Savoirs et performance spectaculaire*, 23-25 avril 2010, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, De Boeck, 2011 (podcast www.lacademie.tv). — Colloque *Interdiscipline et spectacle vivant*, 28-29 avril 2011, Académie royale de Belgique (Collège Belgique), Paris, Honoré Champion, 2013 (podcast www.lacademie.tv). — Colloque international *Babel aimée. La choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*. 27-29 mars 2014, Université de Nice Sophia-Antipolis, publié chez L'Harmattan, 2015. — Journées d'études *Transdisciplinarité en question (s). Le champ du spectacle vivant*, 9-10 octobre 2014, Université Paris 8, <http://www.univ-paris8.fr/Journees-d-etudes>. — Colloque *Les métamorphoses du spectateur*, 29-30 avril 2015, Académie royale de Belgique (Collège Belgique), *Degrés*, 161-162, Bruxelles (podcast www.lacademie.tv). — Colloque *Du personnage au mythe*, 10-11 novembre 2016, Université de Séville, *Degrés*, 169-170, 2017. — Colloque *Espectáculo y tecnologías de la imagen*, 13-15 décembre 2017, Université de La Corogne. — Colloque *Pe/anser le corps en scène*, 8-9 mars 2018, Académie royale de Belgique (Collège Belgique), *Degrés*, 175-176, 2018 (podcast www.lacademie.tv). — Colloque *Frontières de la re-présentation*, Académie Royale de Belgique (Collège Belgique Charleroi), 28-29 mars 2019, publié dans *La Thérésienne*, Académie Royale de Belgique, 2019.

Avant que l'on ne parle explicitement de spectacle vivant, la tradition analytique et critique était quasi muette quant à la spécificité du domaine et se trouvait particulièrement mal à l'aise face au prédicat « vivant ». La locution, par ailleurs intraduisible en anglais (performance, performing arts, live arts), semblait propre aux pays de langue romane (espectáculo vivo, spettacolo dal vivo). De nombreux impensés territoriaux pesaient sur les recherches antérieures, postulant, pour faire court, la séparation des arts (théâtre, opéra, danse). Les études présupposaient le plus souvent une chaîne de communication idéaliste, articulant un projet plénipotentiaire propriétaire du sens (auteur, texte, livret, partition), une mise en scène actualisant les virtualités de l'avant-spectacle, des acteurs ancillaires au service du projet et un récepteur déchiffreur. Au-delà des signifiants, le champ lexical du vivant semblait monstrueux, désignant un corpus polysémique et insaisissable (représentation, performance, comportement spectaculaire, etc.), dont les traces et les formes échappaient apparemment au principe de scientificité (objectivité, reproductibilité, universalité, falsifiabilité). Se posait le problème de l'extériorité du chercheur face à une production culturelle fugace, co-construite différemment à chaque acte de lecture.

Lire le spectacle vivant : l'opération relève apparemment de l'oxymore. Dans les conférences, séminaires et programmes académiques, nous avons l'habitude soit de décrire un champ d'objets du monde (par exemple la peinture, la littérature), soit d'explorer des constructions épistémologiques. L'expression spectacle vivant ne renvoie, à proprement parler, ni à un objet du monde singulier, stable et tangible, ni à un objet construit secondairement par l'épistémologie propre à une discipline. Curieux paradoxe qui justifie que l'on interroge les conséquences de l'émergence du concept sur les stratégies et la cohérence de la recherche.

Le terme de spectacle vivant commence à circuler dans le discours critique au cours du XX^e siècle. La dénomination vise alors à rapprocher des manifestations spectaculaires considérées auparavant comme étanches. L'épistémologie ambiante avait coutume d'appréhender le théâtre comme un art du texte, l'opéra comme un art musical (« prima la musica »), la danse comme un art du mouvement, le cirque comme un art de l'exploit corporel. Études théâtrales, musicales, chorégraphiques, visuelles fonctionnaient dans la juxtaposition plutôt que dans l'interaction. À partir du moment où apparaît un vocable unificateur et neutre, naît l'idée selon laquelle, par-delà la spécificité esthétique, il est possible non seulement de regrouper des pratiques sous une catégorie commune, mais aussi d'interroger la valeur heuristique de ce rassemblement. Une transformation du regard sur l'objet spectacle s'ensuit, suscitant des décroissements, des opérateurs transversaux, des dialogues nouveaux.

Cette mutation ne s'est pas opérée de manière innocente.

En effet, par rétroaction, le discours croisé, inventé dans la rencontre avec le « paradigme » du spectacle vivant, reflétait les mutations de la création. Les pratiques mêmes avaient changé. L'hybridation des formes, la perméabilité des genres, la circulation et la crise de l'auteur, l'invention des rôles de *spectacteur* appelaient pour leur part l'élaboration de nouveaux modes d'approche.

Les avant-gardes historiques du XX^e siècle avaient mis en question sur le plan des théories et contesté sur celui des pratiques les principes de représentation, d'interprétation, de drame, qui justifiaient la séparation entre danse, théâtre, opéra et cirque.

Le vivant prenait en compte non seulement la porosité, mais aussi la versatilité des créations. Sans préjuger des stratégies ou des programmes qui se tissent en creux entre les œuvres, on peut affirmer que le spectacle vivant se présentait de plus en plus comme un acte performatif, comme un geste qui « s'efface en même temps qu'il se déploie », pour reprendre Goodman, dans des objets voués à une existence éphémère, le temps de leur mise en scène, ou de leur co-construction par le spectateur.

L'expression « spectacle vivant » recouvre donc, d'une part, une structure d'objets propres, de « formes », parmi lesquels le théâtre, l'opéra, la danse, le cirque ; d'autre part, des processus liés à une praxis et qui fondent la spécificité des études liées au champ. Citons, entre autres processus, l'événement spectaculaire, le métissage des pratiques, l'énonciation collective scène / salle.

Le dialogue, élaboré à nouveaux frais, entre un discours, des dispositifs et un objet en métamorphose constitue la préoccupation du petit volume qu'on va lire. Il permet d'interroger les différentes attitudes disciplinaires qui ont permis de penser le spectacle vivant. Il esquisse ensuite un cadre général d'étude et pointe les déplacements, voire le « vagabondage », épistémologiques, suscités par ce concept.

Il s'agit de mettre en perspective critique les principales recherches induites par la conceptualisation du spectacle vivant. L'ambition est de dégager des trajectoires, faites d'attitudes de recherche et de traits pertinents caractérisant la problématisation spécifique du domaine. Ensuite, une proposition de modélisation, traversée de questions dérivées, plus souterraines, aborde la fonction du spectacle vivant dans la société. Défini par l'être ensemble et l'échange avec l'artiste, comment le spectacle vivant, conçu comme praxis, fait-il sens de nos jours, en temps de pandémie ? Les interactions sociales, le rapport au corps, la perception de l'espace, les conditions du partage de la vérité et de la fiction ont changé. Comment le spectacle vivant nourrit-il encore ou à nouveau aujourd'hui notre sens du collectif ? Quelle est sa place dans la cité, à l'heure où le politique s'approprie une dimension spectaculaire de plus en plus marquée ?

Table des matières

Introduction	7
Chapitre 1. Définitions	13
Chapitre 2. Petite archéologie d'un concept	21
1. La théâtralité. 2. Le texte en question(s). 3. Le son. 4. Le corps. 5. L'image.	

Chapitre 3. Décrire l'objet ou le modéliser ?	47
1. La notation. 2. La segmentation et la dynamique de la signification.	
3. Les documents, l'archive génétique. 4. La vision subjective assumée. Quelle posture du chercheur ?	
Chapitre 4. Modèles et savoirs experts	63
1. De l'objet au quasi-objet. 2. L'expérience, la relation, et le cadre.	
3. La présence. « Préexpressivité » et « ostension ». 4. L'acteur et la corporéité.	
Chapitre 5. Le cadre spectaculaire et le spectacle vivant	87
1. Le cadre spatio-temporel. 2. Les horizons d'attente du comédien et du spectateur. 3. Intentionnalité et mise en spectacle. 4. Mécanismes de mise en spectacle. Le seuil. 5. Le partage du contrat. 6. De la dénégation au dissensus. Spectacle vivant et politique.	
6. Réflexion finale	121
7. Bibliographie	127

Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche

Nicola Dusi et Giorgio Grignaffini

Rome, Carocci (collana Studi Superiori), 2020, 198 p.

Introduzione

Le serie televisive negli ultimi dieci anni sono diventate allo stesso tempo il genere chiave della programmazione delle nuove piattaforme streaming (mentre sulle reti generaliste e sulle *pay tv* sono ancora molto importanti generi come l'intrattenimento o la programmazione di eventi sportivi), ma anche il polo di attrazione dei maggiori talenti nel settore audiovisivo, fino a pochi anni fa restii a lavorare nel campo della serialità, e infine un oggetto di culto da parte di fasce sempre più estese di spettatori : ecco qualche motivo per la proliferazione di nuove serie, delle più diversi tipologie, non solo negli Stati Uniti ma in tutto il mondo.

Questa crescita esponenziale di produzioni, canali, spettatori e attenzione sociale e mediale ha portato anche alla crescita dell'interesse per le serie televisive da parte degli studiosi di diverse discipline. L'attenzione a livello accademico si è concentrata più spesso su una determinata categoria di serie, in grande maggioranza quelle prodotte e distribuite per canali o piattaforme a pagamento, caratterizzate, rispetto a quelle del passato e a quelle tuttora prevalenti sui network gratuiti, da una maggiore complessità narrativa o tematica e da una prossimità al mondo del cinema sia per lo stile registico sia per la presenza di autori, attori o sceneggiatori provenienti dal grande schermo.

Lo studioso americano Mittell nel suo *Complex tv* (2015), divenuto rapidamente un testo di riferimento sull'argomento, ha individuato proprio nella complessità il carattere distintivo di questa nuova serialità, che si è affermata globalmente anche presso le élite culturali come un nuovo punto di riferimento per la costruzione di un immaginario e insieme come luogo di una sperimentazione estetica e narrativa. Alcune serie degli ultimi vent'anni sono assurde quindi dapprima allo status di *cult*, riservate a una platea di appassionati, per poi divenire dei

veri e propri classici (pensiamo a titoli come *The Sopranos*, *Six Feet under*, *Lost*, *Breaking Bad*, *House of Cards*, fino alle più recenti *Gomorra*, *True Detective*, *The New Pope*, per citarne solo alcune).

A tutti gli spettatori che conoscono e apprezzano queste serie appare evidente il livello qualitativo raggiunto sotto tutti gli aspetti, dalla scrittura alla recitazione alla regia, motivo per cui è altrettanto evidente e meritata l'attenzione che gli studiosi hanno iniziato a dedicare a tale prodotto dell'industria culturale, che è andata di pari passo con la capacità di generare nel pubblico fenomeni non solo di *fandom*, ma anche di appropriazione e rielaborazione di personaggi, temi e figure, disseminati poi soprattutto nel web.

*

Partendo da simili premesse, l'obiettivo del libro è quello di confrontarsi con un oggetto di studio che sfida per struttura testuale, modelli produttivi e modalità di fruizione le categorie analitiche tradizionali. Tenteremo però di farlo lavorando non solo sulla categoria di serie appartenenti alla *complex tv*, ma cercando di individuare dei fili conduttori che siano comuni all'intera produzione di narrativa seriale audiovisiva. Per tentare di spiegare in modo complessivo un fenomeno culturale e sociale così influente proporrò infatti una metodologia di analisi, verificata su numerosi casi concreti, che utilizzando alcuni strumenti della sociosemiotica (Landowski, 1989, 2005) possa tenere insieme *creazione*, *produzione*, *distribuzione* e *fruizione* delle serie tv prese nella loro generalità — non solo quelle riconosciute come appartenenti alla categoria della *complex tv*, ma anche quelle generaliste.

Il nostro percorso analitico si affianca a quello di sviluppo e diffusione della serie e parte dalla fase iniziale in cui essa è ancora solo un'idea sintetizzabile in poche righe. Da qui prende il via un insieme di *operazioni di espansione* di questo nucleo originario, che lo trasformano via via in materiali scritti più complessi — trattamenti, sceneggiature — fino alla messa in scena effettuata sul set e poi alla fase di montaggio, vista a diversi livelli. Una volta che il percorso di produzione è stato completato e la serie viene distribuita sui vari canali, analizzeremo alcuni processi importanti in cui essa, attraversando lo spazio socioculturale (la semiosfera di Lotman, 1984), viene rimaneggiata, cioè "riaperta" e manipolata dai distributori, ma anche dagli spettatori, dando vita a inedite forme testuali. Inoltre la serie contribuisce a determinare un contesto fatto di altri prodotti mediali, televisivi e non, con i quali si confronta in primo luogo sul terreno del genere, una fondamentale caratteristica in grado di orientare produzione e consumo.

*

Entrando in dettaglio nei capitoli di questo libro, nei capitoli 1 e 2 proveremo a *tracciare il percorso della serie a partire dalla sua ideazione* mettendo in evidenza il modo in cui il processo produttivo, con le sue complesse dinamiche — fatte di

scelte determinate dalle molteplici professionalità coinvolte, dai vincoli tecnologici ed economici —, contribuisce letteralmente a costruire la serie, non solo dal punto di vista pratico, ma soprattutto dal punto di vista dei contenuti e delle forme espressive. In particolare, attraverso una *case history* dedicata alla recente serie italiana *Made in Italy*, ci soffermeremo sulle diverse versioni che si susseguono nella stesura di una sceneggiatura, cercando di vedere *quali dinamiche semiotiche si verificano* nel passaggio dall'una all'altra.

Nel capitolo 3, proseguendo con il metodo che privilegia il confronto tra rielaborazioni successive di una stessa porzione di racconto, vedremo *come le varianti di montaggio costruiscono significazioni diverse*, analizzando più livelli, da quello della scena a quello dell'intero episodio, a quello dell'intera serie.

Nel capitolo 4, dedicato stavolta al montaggio “intertestuale”, allargheremo lo sguardo sui modi con cui alcune serie, rappresentative di quelle che abbiamo prima individuato come appartenenti alla nuova *golden age* della fiction televisiva (Pichard, 2011), utilizzino modalità espressive tipiche fino a pochi anni fa del cinema d'autore, come l'intertestualità o come tecniche di montaggio molto sofisticate e peculiari, *distanti dalla semplice linearità* che caratterizzava la grande maggioranza delle serie televisive del passato.

Nel capitolo 5 affronteremo il tema di come il genere rappresenti un'interfaccia determinante per mettere in connessione *tutti gli attori in gioco nella semiosfera*, dagli autori ai produttori ai distributori fino al pubblico (e alle diverse *audience*).

Il capitolo 6 è incentrato *sui paratesti*, cioè su quelle forme brevi legate agli episodi e alle serie, in particolare le forme di ricapitolazione o recap (brevi riassunti video), e i cosiddetti “cold open” o “teaser” (cioè i primi minuti di prologo di un episodio), interessanti per svelare meccanismi di costruzione del senso, non solo narrativo ma anche emozionale (o patemico) delle serie.

Nel capitolo 7 vedremo come alcune serie particolarmente rappresentative degli ultimi anni, quali *Breaking Bad*, *Gomorra* e *Il nome della rosa*, siano da una parte costruite muovendo da un serrato confronto con altri testi — i romanzi originali nelle due serie italiane o, invece, i molti riferimenti cinematografici della serie nordamericana — e d'altra parte siano loro stesse *generatrici di altri prodotti* mediali, tra remix e *mash-up*, una volta manipolate, rimontate (o smontate) dai fan.

*

Quest'ultima parte del percorso ci permetterà di vedere, nel capitolo conclusivo, come alcune serie siano in grado di generare quello che viene definito “storyworld”, cioè un “mondo possibile testuale” che, pur partendo da una matrice di base narrativa, nonché figurativa e passionale (che può provenire da un romanzo, un fumetto o un film), diventa *un oggetto culturale in continua trasformazione*. Questa mutazione incessante avviene a opera non solo dei professionisti dell'industria dello spettacolo, ma anche dei fruitori, i quali a loro volta, in un *meccanismo ricorsivo*, grazie alle loro operazioni di creazione di nuovi oggetti mediali ridisegnano ed espandono i confini dello stesso storyworld.

Il nostro libro propone quindi, anche nell'articolazione dei capitoli, un passaggio dal semplice al complesso : dall'idea di base alla sua espansione testuale e alla proliferazione transmediale.

Indice

Introduzione, 11

1. Le fasi di sviluppo di una serie, 15

Questioni di metodo, 16. L'oggetto dell'analisi, 18. Un'analisi per step, 19. Le varianti, 21. Espansioni traduttive, 24.

2. Una *case history* : *Made in Italy*, 29

Il concept, 29. Il formato, 31. Lo sviluppo della serie, 35. Il formato seriale, 37. L'arco del personaggio, 40. Il finale della serie, 42. L'incipit della prima puntata, 43. Varianti paradigmatiche : il materiale scritto, 52.

3. Il montaggio e le varianti, 57

Il montaggio della scena, 57. Varianti di montaggio della scena, 61. L'uso del narratore onnisciente, 66. Il montaggio dell'episodio, 68. Il montaggio della serie e il cliffhanger, 71.

4. Il montaggio intertestuale cinematico, 77

Premessa, 77. Teorie del montaggio, 78. Il montaggio come conflitto, 80. *Fargo* : un metagenere autoriale, 81. *Breaking Bad* e *Il padrino*, 84. Montaggio alternato in *Gomorra - La serie*, 86. Lo spiazzamento dello spettatore in *The Young Pope*, 87. Montaggio alternato come anticlimax, 91. Postilla sulle passioni, 93.

5. Generi e stili nelle serie tv, 95

I generi televisivi, 95. Una mappa dei generi, 96. Breve storia dei generi della serialità, 97. Riletture, ibridazioni e contaminazioni, 100. L'esplorazione di nuovi generi, 103. Il genere e l'autore, 104. *True Detective* o la poetica del distanziamento, 106. *Fargo* o il poliziesco irrazionale, 107. Qualche ipotesi sociosemiotica, 108

6. Paratesti tra recap e teaser, 113

I paratesti della serie, 113. Cold open o teaser in *Breaking Bad*, 115. I recap come strategie transmediali, 119. Le funzioni dei recap, 122. I recap di *Breaking Bad*, 126. Ipotesi semiotiche sulla tipologia dei recap, 127. Mondi transmediali, 132.

7. Intertestualità, intermedialità, transmedialità, 135

Tv complessa ed ecosistemi mediali, 135. Continuità traduttive e discontinuità crossmediali, 140. Intertestualità in *Breaking Bad*, 143. *Breaking Bad* tra poliziesco e spaghetti western, 145. Intermedialità in *Breaking Bad*, 148. Proliferazioni crossmediali, 152. *Gomorra* : la complessità enunciativa del romanzo, 156. La traduzione intersemiotica del film di *Garzone*, 157. La prima stagione di *Gomorra - La serie*, 159. La spazialità nel processo traduttivo, 160. Strategie transmediali e tattiche crossmediali, 163. Storyworld e innovazione transmediale, 164. Il nome della rosa : l'adattamento come prodotto culturale, 166. Storytelling centripeto e centrifugo, 168.

8. Conclusioni : serializzare lo storyworld, 173

"È possibile parlare di mondi possibili ?", 173. Storytelling transmediale, 175. Serie tv autoriali e mitologiche, 180.

Bibliografia, 185

Filmografia, 195