

ISSN 0870-6832



REVISTA PATROCINADA PELA FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

o CRUZEIRO SEMIOTICO

# SEMIÓTICA

NÚMERO 5

Julho 1986

## *ENUNCIÇÃO ENUNCIADA E SEMIÓTICA DISCURSIVA-I*

Norma B. Tasca  
Eric Landowski  
Claude Calame  
Jacques Fontanille  
Manar Hammad  
Ivan Darrault  
Luc Regis

Associação  
Portuguesa  
de Semiótica



# CRUZEIRO SEMIÓTICO

Julho 1986



# CRUZEIRO SEMIOTICO

## REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

R. Tenente Valadim, 231/57  
4100 Porto

## DIRECÇÃO

*Norma Backes Tasca*

## CONDIÇÕES DE ASSINATURA (2 números):

Portugal (Continente e Ilhas): 750\$00

Brasil e Países Africanos de Expressão Portuguesa: US\$10

Europa: 80 F.F.

Outros Continentes: 95 F.F.

## NÚMERO AVULSO:

Portugal (Continente e Ilhas): 450\$00

Brasil e Países Africanos de Expressão Portuguesa: US\$5

Europa: 45 F.F.

Outros Continentes: 45 F.F.

Todos os textos são da responsabilidade dos autores

Toda a colaboração é solicitada

*A Associação Portuguesa de Semiótica deseja deixar expresso o seu agradecimento à Fundação Eng. António de Almeida e ao seu Presidente, Dr. Fernando Aguiar Branco, pelo patrocínio desta revista.*

## SUMÁRIO

<i>NORMA BACKES TASCA</i>	
Editorial .....	5
<i>ERIC LANDOWSKI</i>	
Prefácio .....	6
ABERTURA	
<i>CLAUDE CALAME</i>	
O Sujeito da Enunciação: Breve Introdução .....	9
PRIMEIRA PARTE	
<i>JACQUES FONTANILLE</i>	
Portrait-Robot de l'Actant Manquant .....	17
<i>MANAR HAMMAD</i>	
Expression Spatiale de l'Énonciation .....	38
<i>IVAN DARRAULT</i>	
Anatomie d'un Péché Capital .....	80
<i>LUC REGIS</i>	
Esthétique, Énonciation et Énonciation Énoncée .....	91

## EDITORIAL

*Se o «Cruzeiro Semiótico» tem sido, desde o seu início, um espaço de confronto de perspectivas metodológicas diversas, sem obedecer a uma única estratégia epistemológica, isso não é um óbice à sua incidência sobre determinados campos de pesquisa, quando são objecto de uma convergência de focagens. Daí que se justifique a organização de números temáticos, como forma de, ao mesmo tempo, fazer o ponto da investigação numa área específica da Semiótica e abrir novas possibilidades de avanço no desbravamento de uma dada problemática, através da aferição dos instrumentos de trabalho disponíveis.*

*Foi assim que surgiu a ideia de consagrar dois números do «Cruzeiro Semiótico» à questão hoje decisiva da enunciação, convocando especialistas altamente credenciados no domínio da semiótica discursiva, pertencentes à Escola de Paris, que sob a orientação de A. J. Greimas se têm dedicado ao seu aprofundamento teórico. Os contributos de uns e de outros, com a sua originalidade própria, permitem no seu conjunto um balanço actualizado das pesquisas em curso, que assinalará, cremos nós, um passo em frente na análise do discurso.*

*O facto de a nossa revista conhecer hoje uma grande repercussão internacional, nos meios científicos especializados, levou-nos a optar por uma publicação da maioria dos textos na língua de origem dos autores. Ser-lhes-á assegurada, desse modo, uma maior difusão, sem prejuízo do público português culto. A língua portuguesa não deixa aliás de estar presente, através dos colaboradores de Portugal e do Brasil.*

*«Cruzeiro Semiótico» agradece especialmente a Eric Landowski a sua participação na organização destes dois números especiais, de que escreveu a introdução, dando conta da riqueza das contribuições dos colegas que aceitaram connosco colaborar. Para estes, o nosso reconhecimento pelo esforço feito, que é um exemplo fecundo de trabalho de equipa, dentro de um espírito de cooperação científica e de diálogo intelectual à medida das exigências da ética da investigação.*

Norma Backes Tasca  
Paris, Maio de 1987

## PREFÁCIO

Invité à présenter le dossier que vient de réunir Norma Tasca sur la problématique de l'énonciation, il y a pour nous, si nous cherchons à tirer immédiatement profit de sa lecture, au moins deux formules possibles en guise d'avant-propos. La première solution, ce serait de s'en tenir à la «réalité des faits»: treize chercheurs ont travaillé, le résultat de leur travail est là, noir sur blanc: pourquoi ne pas tout simplement en rendre compte comme tel, comme discours énoncé? Voilà sûrement la formule la plus sage, peut-être la seule honnête. Et pourtant, d'un autre côté, la production même de ce travail, ici, maintenant, et par ces chercheurs-là, constitue, en tant qu'événement (petit ou grand, c'est à voir) intervenant dans un contexte de recherche plus large, une manière d'acte énonciatif qui, lui aussi, a sa signification: ne convient-il pas d'en dire également quelques mots?

Mais prenons pour commencer la voie de la «sagesse», encore que même là, rien, au fond, ne soit sûr. A quel titre en effet, et dans quel but, ajouter notre propre discours au discours de la recherche que l'on trouvera énoncé dans les pages qui suivent? Pour l'essentiel, s'il s'agit de synthétiser la problématique, de situer les concepts les uns par rapport aux autres et de les replacer dans le cadre général de la théorie sémiotique, le travail est déjà fait: qu'il suffise de se reporter au tableau introductif que nous propose Claude Calame, l'une des mises au point les plus complètes et les plus claires dont on dispose actuellement en ce domaine\*. Et pour une ouverture plus philosophique, ou du moins plus explicitement marquée par la rencontre de la sémiotique avec les disciplines voisines (dont surtout la pragmatique), renvoyons tout de suite aux réflexions très suggestives qu'Herman Parret, in fine, nous livre à propos des notions de discours et d'énonciation.

Encadré par ces deux contributions en forme de bilans, reste le corps proprement dit du (double) numéro. Sans aller, comme l'un des auteurs, jusqu'à estimer que les résultats qui y sont exposés «parlent d'eux-mêmes» (Manar Hammad, p. 38) — car on peut douter que notre savoir linguistique et sémiotique (énoncé) soit jamais si sûr qu'il puisse entièrement se passer des procédures (énonciatives) du faire-savoir — il nous a du moins semblé que point n'était nécessaire, pour notre part, d'intervenir bien lourdement en vue de les «faire parler». Le mérite en revient à l'animatrice du Cruzeiro

\* La version originale de cette présentation est parue, en français, in C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986 (Préface de J.-C. Coquet).

Semiotico, dont les choix initiaux ont permis de réunir en fin de compte une matière dont il n'était pas difficile de faire apparaître l'organisation sous-jacente. D'où les trois grandes parties indiquées au sommaire.

La première, remplissant à elle seule la présente livraison, rassemble quatre études qui, les unes et les autres, se signalent d'abord par l'originalité du matériel qu'elles prennent pour objet, du thé japonais à l'art du mime, de l'entretien thérapeutique aux sculptures de Brancusi. Certes, ce n'est pas la première fois que des sémioticiens s'évadent du domaine littéraire. Mais le préjugé est tenace: c'est là qu'on voudrait les cantonner. Et pourtant il s'agit de bien autre chose. Car si la sémiotique se préoccupe d'élaborer et de mettre à l'épreuve une problématique de l'énonciation, ce n'est évidemment pas pour se contenter, à son tour, de repérer, dans les seuls textes écrits, les «traces», les «marques» ou les «indices» d'une présence — pré-supposée mais évanouie —, celle de l'«auteur», fût-il rebaptisé énonciateur. La démarche est même inverse: elle part d'une conception générale des processus de génération du sens, laquelle, sur le plan théorique, permet de rapporter les marques énonciatives de surface aux opérations syntaxiques et aux structures actantielles plus «profondes» qui les conditionnent. Sur le plan des pratiques d'analyse, c'est de la même option qu'est résulté l'apparition de modèles assez puissants et suffisamment opératoires pour que l'on puisse aujourd'hui s'aventurer sans trop de risque non seulement, comme on le verra, du côté de certaines formes d'énonciation linguistique «en acte» — comme dans le cas de la cure analytique par exemple (Jacques Fontanille) — mais aussi en direction des pratiques signifiantes non linguistiques: pratiques de l'espace cérémoniel (Manar Hammad), de la gestualité mimique (Ivan Darrault) ou, de façon plus inchoative pour le moment, de la production matérielle des œuvres plastiques (Luc Régis).

Bien entendu, ces travaux, ceux des pionniers, ne sauraient faire oublier ceux des «caciques», que d'ailleurs ils présupposent et pour qui, il est vrai, le «littéraire» reste à la fois l'objet et le terrain d'expérimentation privilégiés. La deuxième partie de ce dossier témoigne surtout, de ce point de vue, des liens étroits que la sémiotique tisse entre la question de l'énonciation et la problématique plus générale de la discursivité. Sans chercher à systématiser plus que nécessaire, deux orientations complémentaires se dessinent. L'une s'appuie essentiellement sur la syntaxe actantielle et modale: c'était l'orientation dominante dans la première partie; on la trouvera néanmoins reprise au seuil de la suivante, réarticulée et reformulée en termes neufs par Jean-Claude Coquet, dont l'article joue ainsi un rôle de pivot théorique. L'autre orientation, véritablement spécifique de la deuxième partie cette fois, est centrée sur les problèmes de la sémantique discursive: sélection et manipulation des configurations thématiques (Henri Quéré), jeux de variations sur les motifs figuratifs conduisant vers une problématique des genres (Denis Bertrand), stratégies énoncives et énonciatives de la temporalisation, de la spatialisation et de l'actorialisation (Joseph Courtés). La problématique de l'énonciation mène ainsi, d'un côté, vers une grammaire de l'interaction entre sujets, tandis que, de l'autre, elle débouche sur le repérage des opérations constitutives de la mise en discours.

La troisième et dernière partie présente un caractère plus prospectif. A la différence des contributions précédentes, toutes étayées sur l'analyse de corpus particuliers, celles que l'on trouvera ici font état, dans leurs

domaines respectifs, d'un stade de réflexion et d'élaboration antérieur à celui de la confrontation directe et concrète des modèles théoriques avec les discours-objets. Du point de vue de la problématique de l'énonciation, les perspectives ouvertes n'en sont pas moins prometteuses pour autant. Pour Peter Stockinger, il s'agit d'en donner à terme une formulation qui soit conforme aux exigences de formalisation qu'impose le rapprochement, désormais à l'ordre du jour, entre sémiotique et sciences cognitives. Pour Diana Luz Pessoa de Barros, l'objectif consiste à définir un mode d'articulation entre théorie de l'acte énonciatif — à la fois comme communication et comme production — et approche du social. Pour Norma Tasca enfin, il est urgent de faire apparaître l'éventail des possibilités que la grammaire actantielle et modale, avec la théorie sémiotique du sujet énonçant qui en procède, offrent du point de vue d'une redéfinition des rapports entre problématiques sémiotique et psychanalytique.

Telles sont, réduites à leur plus simple expression, les étapes du parcours proposé. Par rapport à d'autres cheminements possibles autour de la notion d'énonciation, celui ici adopté, tout en reflétant un état «objectif» de la recherche, avec ses avancées et ses lacunes, est aussi l'expression «en acte» d'une intentionnalité qui transcende les intérêts et les choix individuels. Et c'est probablement ainsi que ce numéro sera reçu par certains: moins comme discours énoncé témoignant de la variété des recherches individuelles en cours, que comme la manifestation énonciative d'une sujet collectif. Même transportée à Porto, on aura bien entendu reconnu ce qu'on appelle entre sémioticiens «l'Ecole de Paris», en l'occurrence plus qu'honorablement représentée. Formons du moins le vœu qu'on ne s'arrête pas à cette étiquette un peu voyante, mais qu'on inspecte aussi le contenu du flacon, dans sa richesse et sa diversité.

Eric Landowski

Varsovie, 12 avril 1987

CLAUDE CALAME

Université de Lausanne

## O SUJEITO DA ENUNCIÇÃO: BREVE INTRODUÇÃO \*

Recentemente ainda, as implicações filosóficas do método estrutural pareciam dever assinar a certidão de óbito do sujeito, um sujeito a partir de agora diluído nas determinações das infra-estruturas económicas ou no condicionamento de um inconsciente universalmente partilhado, quando não era nas formas lógicas da linguagem; o sujeito não era mais do que um tecido onde se entrelaçavam a cadeia das estruturas sociais e a trama das estruturas do espírito humano. Quanto às produções deste sujeito recoberto de um lado ao outro, em particular os objectos literários, elas eram supostas reflectir esta mesma cobertura, com uma importância que podia ser colocada, na sua análise, quer sobre a influência das condições sociais de produção, quer, pelo contrário, sobre a emergência das estruturas do inconsciente, conforme a abordagem era de inspiração marxizante ou psicologizante. Mas é também neste mesmo contexto estruturalista que o conceito linguístico de imanência, formulado por Hjelmslev a partir de um princípio saussuriano, foi, transferido em semiótica para as produções de sentido: a construção e a articulação da significação, objecto da semiótica, tornam-se assim um processo interno cujos produtos, em geral discursivos, representam a manifestação. Nesta rede de relações propriamente ditas estruturais, o sujeito parece não mais a vítima de uma diluição, mas a de uma exclusão. No entanto, desde os anos 70, levantaram-se regularmente vozes para afirmar e reafirmar em toda a produção de sentido o lugar central ocupado pelo sujeito. A de J.-C. Coquet, por exemplo, confrontado com a provocação da psicanálise lacaniana: «O «moi» do sujeito (individual) não é o mesmo que o «Je» do seu discurso»; ou a de J.-B. Grize que responde à necessidade de demarcar a lógica natural, regendo o discurso de tipo linguístico, de um sistema puramente formal: «O fenómeno chave, aquele que distingue fundamentalmente as línguas naturais de qualquer sistema formal, é a presença naquelas de um *sujeito enunciador*»<sup>1</sup>.

É, portanto, no quadro da enunciação, no quadro do processo de produção e de actualização da manifestação discursiva, sob todas as suas formas

\* Extraído do capítulo introdutório de: *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

e compreendida como prática, que se coloca para os semiotistas o problema do sujeito, com a exclusão de toda a concepção filosófica e substancialista. Mesmo que elas se limitem, para ele, à prática discursiva de ordem linguística, é preciso lembrarmos que se deve a E. Benveniste a noção de constituição do discurso pela enunciação e a atenção centrada sobre as marcas de que dela ele é portador.

### 1. *Enunciação enunciada e situação de comunicação*

Uma análise de pronomes tornada célebre mostra, com efeito, que ao lado de elementos linguísticos que enquadram e sustentam em qualquer texto a história contada, há outras que remetem para o que Benveniste chama «as instâncias do discurso»; trata-se de actos através dos quais a língua se torna fala na utilização que dela faz um «locutor» único. Resultado de um processo de produção prática, a fala traz muitas vezes no seu próprio enunciado os traços dos actos de enunciação. Estas marcas, verdadeiros elementos indiciais de enunciação, podem ser classificadas em três categorias diferentes: 1. o sistema constituído pela utilização diferenciada dos tempos verbais (imperfeito — «aoristo», por um lado, presente-futuro, por outro); 2. o sistema constituído pelos elementos demonstrativos da deixis (o *lá* por oposição ao *aquí*); 3. o sistema dos pronomes estruturado por oposição entre a não-pessoa representada pelo *ele*, actante/actor do enunciado, e o conjunto *eu/tu*, actantes/actores da enunciação enunciada. É a partir destas três séries de elementos indiciais que se constitui, paralelamente à «história» narrada com o seu quadro espaço-temporal próprio e na ausência da intervenção do locutor, o plano do «discurso» onde se encontram actualizados os próprios elementos que produzem a «história»: o sujeito com o seu tempo e o seu espaço próprios<sup>2</sup>.

Uma primeira questão se coloca quanto à articulação na fala da «história» e do «discurso». A partir do conceito de «shifter» (deítico) \* introduzido por R. Jakobson, tentou-se definir o procedimento pelo qual se instala nos enunciados os elementos indiciais da enunciação como uma «embraiação» (pode-se também falar de ancoragem); isto em oposição ao procedimento inverso, dito «desembraiação», pelo qual se retira estes elementos do enunciado para fazer coincidir este último com o plano da história contada. O procedimento de embraiação ou ancoragem está, portanto, sempre ligado ao procedimento de desembraiação: a instalação no enunciado dos actantes da enunciação (representados por *eu/tu* corresponde à expulsão dos actantes do enunciado (encarnados nos *ele*); falar-se-á neste caso de embraiação(/desembraiação) «enunciativa», ou de ancoragem «enunciativa». Pelo contrário, o termo deste processo está marcado pelo apagamento dos actantes da enunciação que deixam de novo o lugar ao *ele* do enunciado: ter-se-á então uma embraiação (/desembraiação/) de ordem «enunciva»<sup>3</sup>.

\* No texto «embraceur», termo que, para a semiótica, não se confunde com o termo deítico, conforme o texto o explicita a seguir.

Mas a análise não é ainda suficiente, nem do ponto de vista da terminologia, nem do ponto de vista dos conceitos que ela recobre. Na concepção formulada por Benveniste acerca da actualização da língua em fala e da emergência da enunciação no próprio enunciado, a noção de «instância do discurso» implica a ideia de uma acção. Se é verdade que o enunciado da enunciação está ligado ao acto de produção linguística, é necessário fazer uma distinção criteriosa entre a situação «real», «referencial» de comunicação da fala, com os parâmetros de ordem social e psicológica que determinam a sua aparência e a situação de enunciação tal qual ela transparece, através da mediação da língua, no enunciado que é o objecto do processo de comunicação. Muito esquematicamente, a primeira corresponde ao acto efectivo de produção do enunciado: para retomar a terminologia de A. J. Greimas, um «enunciador» (Jakobson emprega os termos de «destinador» ou de «emissor») dirige o seu «enunciado» a um «enunciatário» («destinatário» ou «receptor», segundo Jakobson). A segunda constitui, pelo contrário, a eventual inscrição e expressão linguística, no próprio enunciado, da primeira: dá-se aos seus actantes os nomes de «narrador» e «narratário» (Benveniste utiliza os termos de «locutor» e «alocutado» ou «alocutário»)<sup>4</sup>.

Ora o jogo de uma certa autonomia linguística permite instituir entre o enunciado da enunciação e a sua contra-partida referencial uma distância maior ou menor; uma distância tal que a situação de enunciação manifestada no enunciado linguístico está longe de representar um reflexo fiel da relação de comunicação ou, mais simplesmente, do acto de discurso. Para não falar senão dele, o narrador instalado no discurso através dos elementos indiciais mencionados não é, portanto, forçosamente a encarnação linguística do enunciador, nem o narratário a do enunciatário<sup>5</sup>. Esta distância enunciativa, reconhecendo à enunciação enunciada uma margem de independência em relação à situação de produção efectiva do discurso, pode dar conta nomeadamente do facto de que as obras da Antiguidade nos «falam» ainda, mesmo que o leitor moderno não tenha praticamente mais nenhum ponto em comum com o auditor-enunciatário a que as destinou o enunciador originário!

Não se saberia, por outro lado, concluir desta relativa autonomia do enunciado da enunciação, que toda a verificação do nível das condições de produção linguística e do seu produto com o mundo enunciativo que este último constrói está excluída. A perspectiva enunciativa tem, pelo contrário, de positivo o facto de denunciar o engano representado pelo postulado do fechamento estrutural do texto do enunciado.

### 2. *A constituição semântica do sujeito*

«É «ego» quem diz «ego», afirma Benveniste; «é «ego» quem diz «ego» e quem se diz «ego», acrescenta Coquet<sup>6</sup>. Não somente o sujeito se constitui «na e pela linguagem», mas sobretudo todo o acto de enunciação representa a afirmação de uma relação predicativa entre o *eu* e o que *eu* afirma sobre si próprio, através deste acto de enunciar. Mas se é verdade que o sujeito não existe em definitivo senão no momento em que ele se enuncia, se é verdade que «o fundamento da subjectividade está no exercício da língua» (Benveniste), este sujeito, na sua própria actividade linguística,

age sobre o mundo que o rodeia e do qual depende a sua própria existência. E esta actividade de um sujeito que num primeiro estado da sua definição poderia parecer filosoficamente solipsista, ou analiticamente autista, está a duplo título virado para o exterior: na medida em que, para adquirir um carácter distintivo, o sujeito coloca de imediato diante de si um *tu* e um *vós*; na medida em que também a sua existência física, a sua «corporeidade», o insere, por definição, no mundo que ele apreende através dos sentidos e que se apressa aliás a representar e reconstruir, dizendo-o.

Do ponto de vista enunciativo, eis-nos assim duplamente remetidos para a situação de enunciação. A partir do *eu* sujeito da enunciação, narrador que se diz e que apreendemos como «realidade de discurso», somos irremediavelmente levados a potular a existência de um *eu* (*ego*) que para já nomearemos extra-linguístico, ou, mais exactamente, extra-discursivo. O *eu* não é por isso pura construção linguística; ele não tem uma realidade que seria somente sui-referencial. O *eu* só existe na sua especificidade, na medida em que é susceptível de se situar e de se determinar graças a um *tu*; e este *tu*, como o *eu*, remete para um «referente» que é exterior à língua. Apanhado numa rede de relações intersubjectivas que só têm existência linguística, o *eu* traz a marca do condicionamento sociológico e psicológico ao qual está submetida a sua existência, nomeadamente na intervenção do *tu/vós*, sua «exterioridade». Assim como ao nível linguístico, o *eu* deve sujeitar-se na sua construção às regras da língua, assim também a sua constituição enunciativa depende do seu ser psicológico e das suas competências culturais e sociais, sofrendo então os constrangimentos do mundo intersubjectivo e do mundo natural no qual está inserido<sup>7</sup>. Mas que os termos aqui empregues não enganem se, para definir os elementos para os quais remetem os índices que instalam e constituem o sujeito na língua, foi preciso falar de «exterioridade», a manifestação linguística e discursiva do *eu* e o «referente» relativo ao acto predicativo pelo qual o *ego* se diz *eu* não são senão duas facetas de uma mesma folha de papel, para retomar uma imagem suassuriana com todas as suas implicações metafóricas.

Colocar a questão da discursivização e da enunciação é, portanto, não só colocar o problema filosófico do sujeito, mas é sobretudo inaugurar uma semântica, senão uma semiótica do *ego*, em particular na sua relação com o *tu/vós* que lhe permite colocar-se enquanto *eu*, assim como na sua relação com o mundo que o rodeia; uma semântica aberta, rompendo com o postulado da imanência e permitindo integrar todos os elementos pertencendo ao que se poderia chamar, quando o *ego* tomado em consideração depende de uma outra cultura, de «contexto etnográfico»; sem esquecer aliás que a abertura terá sempre como ponto de partida as marcas da enunciação no discurso: evitar-se-á consequentemente aplicar-lhe «condições de produção» definidas *a priori*<sup>8</sup>. Esta operação de relacionamento entre o narrador e a sua maneira de se enunciar com o que se sabe das circunstâncias que envolvem o acto enunciativo é, no que diz respeito às produções literárias e iconográficas da Grécia antiga, absolutamente indispensável.

Mas se a consideração da dimensão enunciativa parece abrir o discurso para um mundo «exterior», é conveniente salvaguardarmo-nos de uma dicotomia, porque muito simplista e redutora, entre uma interioridade discursiva e uma exterioridade mundana. A partir da imagem de duas faces da folha de papel que acabámos de evocar, é necessário não esquecer que o

«exterior», enquanto mundo natural, está já enformado, na percepção que temos dele, numa série de visões significativas e que é sociologicamente o objecto de uma série de práticas significantes que o modelam por seu lado. Nesta medida, o sujeito que enuncia aparece como o ponto de articulação entre uma semiótica que tem em conta as significações do mundo e a que ele próprio produz no discurso face ao *tu*. Não se sai portanto do quadro semiótico: o enunciado e o enunciado da enunciação são, a partir de agora, concebidos como reelaborações, que o sujeito assume pela mediação de uma «exterioridade», ela própria significante<sup>9</sup>. O estudo das marcas enunciativas e da sua fonte conduz, portanto, ao problema muito mais geral da discursivização, da assunção no discurso de um mundo de significações; conduz, ao invés, à questão do impacto deste discurso sobre este mesmo mundo e sobre aqueles que o apreendem. Há, portanto, não só troca entre o contexto significativo de produção do discurso e este mesmo discurso, mas há constituição mútua, por intermédio do sujeito falante e enunciante, de um pelo outro, de um no outro.

Assim como o sujeito discursivo constitui o seu discurso a partir do que ele é, psicológica e socialmente, e a partir das suas próprias visões significativas do mundo natural, também o seu próprio discurso tende a modificar, num movimento de perpétua reconstrução, a «realidade» na qual a enunciação encontra o seu quadro prático de realização. Este movimento de vai-vem opera-se nomeadamente através de uma relação discursiva intersubjectiva onde o *eu* só existe na relação com um *tu* ou um *vós*; o *eu* re-situa-se assim sem cessar em relação a eles e em relação ao mundo que transforma com o seu discurso. A enunciação, portanto, não somente enquanto construção discursiva, mas também como acção; a enunciação sempre perceptível nas marcas de ordem material e nos efeitos que provoca; a enunciação enunciada que não existe senão na materialidade do signo, qualquer que seja a sua substância, que reforça as posições fundamentalmente materialistas e realistas da semiótica, a despeito das acusações de idealismo que se formularam a seu respeito.

### 3. A enunciação como acto

Antes mesmo do desenvolvimento da pragmática anglo-saxónica, Benveniste reconheceu que além dos índices visando ancorar no enunciado a situação de enunciação no seu ponto focal e no quadro espacio-temporal, o aspecto enunciativo da língua manifesta-se igualmente em toda uma série de operações tais como a suposição, a interrogação, a injunção, etc.<sup>10</sup>. Estas operações fazem do enunciado que as subsume verdadeiros actos pelos quais o sujeito enunciante intervém praticamente na situação extra-discursiva. Sem querer nem poder discutir aqui os limites esbatidos que separam o ilocutório do perlocutório, relevemos no entanto as tentativas de O. Ducrot de fazer uma distinção entre os actos de linguagem que, sui-referenciais, utilizam as regras do discurso e os que, ao contrário, fazem intervir a causalidade do mundo «exterior». Os primeiros, tal como a promessa, criam uma obrigação que só tem valor «no mundo desenvolvido pela enunciação», no próprio momento da efectuação do enunciado; os segundos, tal como a consolação, têm pelo contrário um efeito directo sobre a situação extra-

-discursiva<sup>11</sup>. Esta distinção é particularmente pertinente para a poesia arcaica grega onde o acto de enunciação se traduz no enunciado por verbos performativos, tais como *cantar, louvar, invocar*; ela conduz-nos, portanto, de novo às relações complexas que referem o domínio linguístico traçado pelo enunciado da enunciação ao domínio empírico; correspondente à situação de enunciação/comunicação e aos sujeitos psico-sociais que são os seus protagonistas.

São ainda estas mesmas relações que estão no centro das reflexões sobre a enunciação, pulsionadas por A. Culioli; delas poder-se-á reter a concepção geral segundo a qual toda a operação de enunciado põe finalmente em jogo o sujeito enunciador e a situação que o conduz a «enunciar», através da assunção da relação predicativa<sup>12</sup>. A «localização» que representam, em relação à situação de enunciação, os elementos visando ancorar os seus protagonistas e o seu quadro espacio-temporal no enunciado não é senão uma parte aparente do enorme iceberg enunciativo; esta concepção de uma enunciação generalizada, implicada pelo desenvolvimento da actividade linguística, reverte em definitivo a ser confrontada com o problema englobante da referenciação<sup>13</sup>.

Com efeito, admitindo que a enunciação subtende o conjunto do acto discursivo, temos direito de nos perguntarmos, com a ajuda de H. Parret, se a enunciação não deve ser compreendida como um «efeito de enunciado» que não aparece forçosamente no enunciado sob a forma tangível de marcadores e índices precisos. A enunciação constitui, neste caso, a condição de possibilidade do enunciado e só podemos apreendê-la através da «transposição» a partir deste último. A enunciação apareceria então, em última instância e na base do iceberg, como constitutiva do nível transcendental da «comunidade enunciativa»; é unicamente pelo recurso a este nível profundo que poderíamos ultrapassar a contradição entre uma enunciação enunciada, assumindo a forma de uma encenação, e os valores da subjectividade comunitária que subtendem<sup>14</sup>.

Como quer que seja, a perspectiva enunciativa alarga-se infalivelmente para desembocar na questão globalizante da discursivização, com os procedimentos que dizem respeito ao conjunto do enunciado: actorialização, temporalização, espacialização, sem esquecer a «figurativização» de estruturas semânticas mais abstractas<sup>15</sup>. É por este prisma que deve ser tratado o espinhoso problema das relações que referem o mundo que se constrói no discurso ao mundo natural ou social e a questão complexa da influência pragmática de um sobre o outro. Porquê desde logo limitar-se à ponta do iceberg? Porque não tentar perseguir todas as marcas deixadas no enunciado pelos inumeráveis procedimentos de indicação de uma situação «referencial»? Nesta linha, porque não analisar todas as implicações pragmáticas do acto de linguagem que, em definitivo, toda a discursivização linguística representa? Porque, para lá do enunciado da enunciação, e numa perspectiva filosófica, não experimentar apreender a instância transcendental que subtende toda a operação de discursivização? É a concepção fundamentalmente materialista da enunciação e da semiótica, definida mais acima, que nos impede de o fazer, comprometendo-nos a tomar como ponto de partida de uma análise enunciativa as marcas inscritas no texto.

Traduzido do francês *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, por ANGELA MARQUES

## NOTAS

<sup>1</sup> J.-C. Coquet, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris 1973, p. 15 s.; J.-B. Grize, «Logique et discours pratique», *Communications* 20, 1973, pp. 92-100. Acerca das implicações filosóficas deste ressurgimento semiológico do sujeito, leiam-se as reflexões de P. Ricoeur, «La position du sujet; le défi de la sémiologie», *Social Research* 34, 1967, pp. 1-30, retomado em *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, 1979, pp. 233-262.

<sup>2</sup> Benveniste, 1966, pp. 251 sgs. e 258 sgs; 1974, pp. 68 sgs e 72 sgs; ver também Adam-Goldenstone, 1976, pp. 296 sgs e agora Ricoeur, 1984, pp. 92 sgs; cf. já K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, 1934, pp. 120 sgs. Os pronomes não correspondem a lugares unicamente sintácticos; é a razão pela qual os designo pelo termo misto actante-actor da narração. Acerca da distinção entre actante e actor, cf. Greimas-Courtés, 1979, pp. 3 sgs e 7 sgs e Greimas, 1983, pp. 49 sgs.

<sup>3</sup> A este propósito ver Jakobson, 1963, pp. 178 sgs e Greimas-Courtés, 1979, pp. 79 sgs e 119 sgs. A história das contribuições sucessivas de Benveniste para a enunciação, muitas vezes erradamente atribuídas a Jakobson, acaba de ser traçada por C. Normand, «Le sujet dans la langue», *Langages* 77, 1985, pp. 7-19.

<sup>4</sup> Ver Greimas-Courtés, 1979, pp. 94 e 125 sgs que sistematizam as reflexões de Benveniste, 1966, pp. 252 sgs e 1974, pp. 81 sgs; cf. também Todorov, «Problèmes de l'énonciation», *Langages* 17, 1970, pp. 3-11 e os esclarecimentos bem recentes trazidos por Adam, 1985, pp. 178 sgs que ao lado do enunciado e da enunciação enunciada distingue dois níveis diferentes na enunciação (/comunicatio/): o da enunciação como *discurso* onde o autor concreto se dirige a um leitor concreto e o da enunciação como *acto* com as instâncias do «enunciador» e do/dos «destinatários» que o discurso constrói. Notar-se-á que Borel-Grize-Miéville, 1983, pp. 34 sgs e 59 sgs, retomando as teses de Benveniste, invertem a significação dos termos designando os actantes da enunciação: o «locutor» toma parte na comunicação, enquanto que o «enunciador» é a sua marca colocada com o enunciado. Quanto a Ducrot, 1984, pp. 192 sgs e 203 sgs, designa o narrador com o termo de «locutor» e o enunciador com o de «produtor» (ou «actor empírico») para reservar o termo de «enunciador» para a designação da «personagem» que o locutor por vezes instala no enunciado para o representar. É preciso dizer a propósito do enunciado da enunciação que através de uma forma como a do diálogo é possível introduzir no próprio enunciado uma situação de comunicação puramente fictícia; os actantes desta estrutura de comunicação interaccional recebem então os nomes de «interlocutor» e «interlocutário»: cf. Greimas-Courtés, 1979, pp. 80 e 191.

<sup>5</sup> Ver a este propósito as anotações de Genette, 1972, pp. 225 e sgs e 259 sgs, assim como Ducrot, 1984, pp. 206 sgs.

<sup>6</sup> Benveniste, 1966, pp. 259 sgs; Coquet, 1984, pp. 14 sgs.

<sup>7</sup> Sobre este tema ver o esquema da comunicação reformulado por Kerbrat-Orecchioni, 1980, pp. 17 sgs.

<sup>8</sup> Para um «imantismo» aberto, ver-se-á as propostas de Kerbrat-Orecchioni, 1980, pp. 220 sgs.

<sup>9</sup> Ver a este propósito as reflexões de A. J. Greimas e E. Landowski, «Pragmatique et sémiotique», *Actes Sémiotiques. Documents* V. 50, 1983, e Calame, 1983, pp. 9 sgs.

<sup>10</sup> Benveniste 1966, pp. 264 sgs (este estudo sobre a «subjectividade na linguagem» data de 1958), depois 1974, pp. 79 sgs.

<sup>11</sup> O. Ducrot, «Illocutoire et performatif», *Linguistique et sémiologie* 4, 1977, pp. 17-53 (retomado em *Dire et ne pas dire, Principes de sémiotique linguistique*, Paris, 1980, pp. 279-305).

<sup>12</sup> A. Culioli, C. Fuchs e M. Pêcheux, *Considérations théoriques à propos du traitement formel du langage*, Paris, 1970, pp. 32 sgs e A. Culioli «Rapport sur un rapport» in A. Joly (ed.), *La psychomécanique et les théories de l'énonciation*, Lille, 1980, pp. 37-47.

<sup>13</sup> Sobre este tema, ver D. Bertrand, *L'espace et le sens. Germinale d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, 1985, pp. 30 sgs.

<sup>14</sup> H. Parret, «L'énonciation en tant que déictisation et modalisation», *Langages* 70, 1983, pp. 83-97.

<sup>15</sup> Cf. D. Bertrand, «Narrativité et discursivité», *Actes Sémiotiques. Documents* VI. 59, 1984, pp. 30 sgs.

## BILIOGRAFIA

- Adam, J. M. — *Le texte narratif. Traité d'analyse des récits*, Paris (Nathan) 1985.  
Adam, J.-M. e Goldenstein, J. P. — *Linguistique et discours littéraire*, Paris (Larousse), 1976.  
Borel, M. J., Grize, J.-B., Miéville, D. — *Essai de logique naturelle*, Berne (Lang), 1983.  
Benveniste, E. — *Problèmes de linguistique générale*, Paris (Gallimard) 1966.  
—, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris (Gallimard) 1972.  
Coquet, J.-C. — *Le discours et son sujet I. Essai de grammaire modale*, Paris (Klincksieck) 1984.  
Ducrot, O. — *Le dire et le dit*, Paris (Minuit) 1984.  
Genette, G. — *Figures III*, Paris (Seuil) 1972.  
Greimas, A. J. — *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris (Seuil) 1983.  
Greimas, A. J. e Courtés, J. — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris (Hachette) 1979.  
Jakobson, R. — *Essais de linguistique générale*, Paris (Minuit) 1963.  
Kerbrat-Orecchioni, C. — *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris (Colin) 1980.  
Ricoeur, P. — *Temps et récit II — La configuration dans le récit de fiction*, Paris (Seuil) 1984.

JACQUES FONTANILLE

Université de Limoges

## PORTRAIT-ROBOT DE L'ACTANT MANQUANT

### Contribution à la sémiotique de l'énonciation dans l'entretien thérapeutique

Ce qui suit n'est pas un développement théorique, mais *un exercice pratique*. L'objet d'étude est un entretien thérapeutique d'une heure, de tendance psychanalytique, mais qui, dans l'esprit du médecin qui le dirige, ne doit servir qu'à mieux cerner l'indication thérapeutique pour le patient. Entretien exploratoire, en somme, le deuxième du genre pour le patient en question, où ses capacités à faire une analyse (ou une autre thérapie psychologique) sont évaluées.

L'analyse porte sur deux points essentiellement: on tentera d'une part de caractériser *la nature du contrat énonciatif* (conversationnel), et d'autre part de décrire les opérations par lesquelles *un savoir se constitue* peu à peu dans l'entretien. En effet, si une telle séance n'a pas pour but de soigner, cela n'empêche que le patient s'y raconte; mais, comme seule sa capacité à suivre une analyse est en cause, seule *la compétence énonciative* nous intéressera; l'étude de l'énonciation énoncée est indispensable, même intuitive, à qui veut définir, à partir d'un entretien comme celui-ci, l'indication thérapeutique.

### I. L'ÉNONCÉ

On entendra par là la forme sémio-narrative de l'histoire du patient. Il s'agit, selon les médecins qui le connaissent, d'un «narcissique» dépressif. Nous ne pouvons ici reproduire le texte de l'entretien, faute de place; nous nous contenterons d'en souligner les traits essentiels. L'énoncé peut se lire et se construire à partir de la fin, quand toutes les isotopies ont été développées et sélectionnées. Toutefois, dans ce cas, comme nous l'expliquerons par la suite, cette reconstitution ne peut être proposée que sous réserve, puisque l'énoncé tel qu'il apparaît n'est peut-être (sûrement!) qu'un simulacre, qu'une ruse de plus de l'inconscient; seule la connaissance (1) du

fonctionnement de l'énonciation, et (2) de l'aboutissement de la cure, si elle a lieu, nous permettrait de trancher.

L'analyse de l'énoncé tel qu'il est reste pourtant possible, et si elle ne nous révèle pas la «vérité» du patient — ce n'est pas le but de l'analyse sémiotique —, elle nous donne malgré tout un aperçu de l'organisation de son imaginaire. La configuration dominante est l'*effondrement fiduciaire*, qui présuppose lui-même une *attente fiduciaire intense*. L'étude narrative et actantielle de l'énoncé met en lumière:

(1) *La négation de tout système de valeurs*, avec des raffinements rationnels particulièrement sophistiqués; moins on croit aux choses et moins on risque être déçu.

(2) *La négation de tout destinataire*; corrélatrice de la précédente, cette négation est la meilleure manière de se protéger contre l'abandon, contre la déception.

(3) Une stratégie de compensation, de «rattrapage», comme dit le patient, par *auto-destination*: il tente d'assumer totalement de choix de la non-valeur, pour ne pas subir l'effondrement de la valeur, et pour ne pas être taxé (par qui?), in extremis, de reconnaître implicitement les systèmes de valeurs en les repoussant; il ne se révolte pas (ie: il ne s'oppose pas au destinataire), il choisit (il est son propre destinataire).

(4) *Une hypertrophie des questions de compétence* (où les psychiatres voient l'expression même du narcissisme); l'analyse sémiotique montre que les épreuves qualifiantes, les démonstrations de compétence, les commencements d'action, les exhibitions brusques et limitées dans le temps de savoir et de pouvoir, pour un sujet qui ne veut avoir affaire ni aux objets de valeur ni au destinataire, sont *les seules formes possibles de l'action*. Il ne fréquente alors, en effet, que *des objets modaux*.

Une des clés possibles de cette structure sémio-narrative est peut-être la relation au père, qui apparaît infine comme particulièrement désastreuse.

## II. LA QUESTION DE L'ÉNONCIATION

On considérera comme seule pertinente ici l'*énonciation énoncée*, non pas que les conditions extérieures de la communication ne soient pas intéressantes, mais uniquement parce qu'il serait opportun d'examiner ici la compétence énonciative telle qu'elle s'exerce dans la pratique même de l'entretien, dans une situation proche de la cure. A cette réserve près: nous avons consulté et étudié l'enregistrement vidéo de la séance, mais nous n'en retiendrons ici que quelques traits, dont on ne pourrait se passer pour l'analyse; l'essentiel des illustrations seront choisies dans la transcription du discours verbal.

Par ailleurs, «énoncée» ne veut pas dire «manifestée»: on peut considérer comme relevant de l'énonciation énoncée un ensemble de procédures *reconstruites* par l'analyse, qui ne sont pas directement observables; la *catalyse* a aussi droit de cité dans l'étude de l'énonciation. On sait que l'étude de l'énonciation a longtemps été limitée aux traces énonciatives, donc à la *manifestation* d'une subjectivité énonciative. Pour ne pas se limiter

à la subjectivité manifestée, il faut se donner des modèles énonciatifs qui décrivent l'énonciation autrement que comme un assemblage d'isotopies figuratives (espaces, temps, acteurs) et évaluatives (modalisations subjectives): *une théorie des actes énonciatifs* serait un premier pas pour en sortir. J'ai fait ailleurs l'hypothèse<sup>1</sup> que la subjectivité en acte dans le discours s'articule, comme tous les autres faire humains, en trois dimensions fondamentales combinées entre elles: les dimensions pragmatique, thymique et cognitive; chacune peut être affectée par les actes énonciatifs, soit seule, soit en association avec une autre. C'est, par ailleurs, l'hypothèse que *ces dimensions se déterminent et se présupposent les unes les autres* qui permet de faire de calculs énonciatifs. Par exemple, le patient, arc-bouté sur sa chaise, buste en avant, mains sur les accoudoirs, et jambes bloquées sur les piètements, se tait après une évocation douloureuse; le blocage pragmatique (la parole empêchée, retenue) et le déploiement thymique permettent de présupposer une signification du silence: on devine qu'il y a là quelque chose à creuser, parce qu'*on pose comme principe minimal l'interdépendance des trois dimensions* — ce qui serait impossible dans un cas de névrose aigüe ou de psychose. Les liens de détermination entre les dimensions, qui se fondent sur l'*hypothèse* (optimiste) *de la cohérence minimale du sujet*, sont *une des conditions de la compétence énonciative*; par exemple, dans notre exemple, grâce à ces déterminations, on peut inférer un hyper-savoir — ici, un soupçon situé sur une dimension cognitive non manifestée.

On se limitera dans cette étude à *la dimension cognitive* et à ses associations avec les deux autres: il s'agit de mesurer la capacité du sujet à travailler sur cette dimension de ses propres énoncés, et à acquérir un savoir sur son histoire personnelle. L'hypothèse centrale est la suivante: les deux acteurs de l'énonciation — analyste et patient — «collaborent», dans des limites et des formes à décrire, à *la reconstitution d'une scène actantielle fondamentale*, dont le sujet de l'énoncé est un des partenaires. Cette scène actantielle fondamentale est en quelque sorte un énoncé narratif abstrait dont on ne connaîtrait qu'un seul actant, et dont il faudrait retrouver à la fois les autres actants, ainsi que le prédicat archétypal qui les unit. L'énonciation énoncée se caractérisera donc ici, sur la seule dimension cognitive, comme *une quête duelle, celle des(ou de l') actant(s) manquant(s)*.

Si on postule l'existence de tels actants immanents, on doit supposer aussi que la mise en discours procède par divulgation, substitution, dissimulation à propos de cet actant, et que la lecture des processus énonciatifs consiste en partie en un *décryptage des positions actantielles*, qui permet de mesurer le type de débrayage/embrayage qui aura été opéré. On observera ainsi des nominalisations, des généralisations, des transformations réfléchies, qui fonctionnent comme autant de *dérobades* à l'égard d'une manifestation directe de l'actant manquant. Le processus d'*encryptage* énonciatif est somme toute assez proche de celui qui est à l'oeuvre dans l'écriture poétique. Ainsi le patient use-t-il, dès le début, de l'expression «désir de protection»:

«Vous m'avez fait remarquer que je n'avais pas parlé de ma mère après 3/4 d'heure d'entretien, c'est peut-être, euh, enfin, j'aurais peut-être interprété ça comme... un désir de protection... un sentiment de protection...»

Ce qui déclenche immédiatement chez l'analyste le questionnement sur les actants: protéger qui, contre quoi, contre qui? Une telle nominalisation ne diffère pas de celle qu'on rencontre par exemple chez Eluard:

«Et le plumage entier de la perdition  
Rayonne dans la nuit...»

*Fin des circonstances*

*Capitale de la Douleur, La Pléiade, I, p. 177*

Le prédicat nominalisé se réécrit toujours avec des places actantielles vides:

«protection» = A protège B de X

«perdition» = X fait que A perd B

Pour notre patient, la scène actantielle organisée autour du prédicat «protéger» comporte un anti-sujet (X), un destinataire (B) et un sujet (A). En répondant peu après aux questions du médecin, il précise qu'il est lui-même le sujet opérateur (A), sa mère est le destinataire (B), mais (X) n'est toujours pas identifié. Il s'avèrera par la suite qu'il manque toujours au moins un actant dans ses énoncés, et la plupart du temps un seul, que nous continuerons à désigner par la lettre X.

La quête de l'actant manquant suppose un *sujet informateur* et un *sujet observateur*. Le *sujet informateur*, celui qui organise peu à peu l'information psychique, révèle l'organisation immanente de son univers sémiotique par les différents formes de dérobades qu'il adopte; ce rôle est joué par le patient locuteur, mais aussi par l'analyste, quand il joue entièrement le jeu du patient, quand il encourage ses dérobades pour voir jusqu'où elles peuvent aller. Le *sujet observateur* joue de tous les régimes possibles à l'égard du premier, depuis la collusion jusqu'au conflit par provocation, et il attend de chacun de ces régimes un certain type de savoir; ce rôle est essentiellement joué par le médecin, mais aussi par le patient, quand il se met à retravailler certains de ses énoncés.

### III. LES DÉROBDES VÉRIDICTOIRES

#### 3.1. *Le secret et l'illusion au service de la construction du savoir*

Les dérobades de l'informateur peuvent être considérées comme des opérations véridictives; on pourrait distinguer ici deux status différents de la véridiction: dans une première acception, la plus courante, la véridiction résulte de la confrontation entre le savoir attribué à un personnage ou un sujet de l'énoncé, et le savoir de référence attribué à l'énonciateur; mais cette acception est ici inapplicable, et le débrayage cognitif non mesurable, puisque, par principe, le savoir de référence échappe toujours à l'analyste. Il faut donc se contenter d'une acception «de repli»: d'une part, on devra

aborder la véridiction non pas par l'identification des états, mais par l'identification des opérations véridictives, et, d'autre part, on devra se contenter de reconstruire des «effets» véridictives, sans pouvoir espérer accéder à l'«être».

Dans cette seconde acception, complémentaire de la première, la véridiction sera donc définie comme l'ensemble des actes énonciatifs par lesquels le discours manipule le savoir dans l'ordre de la vérité et de la fausseté, et produit des effets véridictives. La conséquence méthodologique de ce changement de perspective est plus importante que la nuance théorique ne le laisse supposer: au lieu de caractériser des modalisations du savoir, la véridiction va pouvoir servir à élaborer du savoir. Reconnaître une dérobade véridictive, c'est repérer dans le discours un segment où le sujet parle de ce qui importe et qui doit rester secret; pour ce qui concerne plus particulièrement l'actant manquant, on considérera que chaque opération véridictive signale dans son contexte immédiat la présence d'attributs sémiotiques de l'actant qu'il faut maintenir secret. C'est en cela que cette nouvelle perspective sur la véridiction débouche sur une construction du savoir: le secret et l'illusion sont plus productifs à cet égard que la vérité elle-même, puisque la chaîne des dissimulations et des mensonges permet de bâtir le «portrait-robot» de l'actant manquant.

La méthode et l'usage un peu particulier que nous proposons de faire de la véridiction sont pertinents dans le champ psychiatrique et analytique pour plusieurs raisons. La première est que la capacité à manipuler la véridiction est la capacité minimale requise pour une thérapie, et en particulier une analyse: un patient qui parlera sans cacher ni mentir n'aurait pas besoin d'être analysé, et un patient qui ne saurait cacher ni mentir ne pourrait rien dire d'utile à l'analyste; les opérations véridictives sont nécessaires pour que s'installe le discours de la cure, malgré les résistances. La compétence énonciative minimale de l'analysant serait donc une forme de ruse.

La seconde raison tient à ce que seules les opérations véridictives du patient permettent à l'analyste de travailler: il ne peut pas interpréter, il peut seulement signaler les lieux du sens, et, pour cela, il doit s'appuyer sur le non-dit, le sous-jacent, l'envers du dit: il se fonde sur un hypersavoir caractéristique du soupçon.

La troisième raison nous renvoie au statut même de la vérité en psychanalyse; ce statut est lié à celui de l'inconscient: par définition, la vérité de l'inconscient est faite de représentations auxquelles le sujet n'a pas accès spontanément, et donc qu'il ne peut pas dire directement. Le savoir psychanalytique ne présuppose donc pas un savoir de référence (à première vue...) mais présuppose au contraire le secret et l'illusion comme ses deux seules sources possibles.

#### 3.2. *L'inventaire des opérations sémio-linguistiques*

La construction de ce savoir présuppose donc une codification des opérations véridictives: soit, comme la plupart du temps, une identification intuitive ou instinctive, soit, comme on le propose ici, une identification

systématique et conceptualisée. Les dérobades énonciatives, manifestant *la résistance de l'informateur*, constituent un inventaire non fini, dont les principaux éléments, illustrés par des extraits de l'entretien, sont les suivants:

(1) Le patient *refuse les interprétations* du médecin:

M: «vous trouvez auprès d'elle un sentiment de protection...»

P: «Non que, plutôt j'aurais l'impression de protéger,... de la protéger.»

(2) Le patient affirme *ne rien savoir*:

M: «Ah! de la protéger de qui, de quoi?»

P: Ah! *je ne sais pas*, comme ça, en général.»

Dans cet exemple, la dénégation du savoir est explicitement associée à la généralisation, comme deux versions du même refus de dire.

(3) Le patient se dérobe en *généralisant*:

a — par nominalisation du prédicat: voir «désir de protection»

b — par indéfinition de l'actant (usage d'indéfinis anaphoriques ou cataphoriques): «on», «certaines personnes» renvoient au sujet lui-même, parfois, mais aussi, de manière plus significative, à l'actant X:

P: «J'ai pas l'impression de pouvoir partager des choses avec *des gens*.»

: «Si un jour *ce quelqu'un*, ce quelqu'un disparaît... c'est fini.»

NB: Le «quelqu'un» du patient reprend le «quelqu'un» du médecin qui, comme une perche tendue, précède cette réplique:

M: «Il y a quelque chose d'insupportable pour vous dans l'idée d'avoir besoin de *quelqu'un*?»

Autres exemples:

P: «On a besoin de *personne*.»

: ...la crainte que *autrui* ne m'apporte pas ce que je lui apporterais.»

(4) Le patient se dérobe *en remplaçant lui-même l'actant* manquant dans l'énoncé incomplet:

P: «Lorsque je réussis quelque chose, *c'est uniquement pour moi*, depuis plusieurs années...»

: «...tout ce que je fais, *c'est uniquement pour moi*, c'est pour mon plaisir personnel.»

NB: Mais quand le médecin lui propose d'étendre *la substitution réflexive* à l'énoncé de protection:

M: «on peut aller un peu plus loin, et se demander si vous ne vouliez pas la protéger *de vous-même*, le patient résiste et se tait, puis discute un autre aspect de la proposition.

(5) Le patient se dérobe en *banalisant* ses propres énoncés, par auto-correction, ou les propositions du médecin; cette banalisation revient essentiellement à effacer les traces thymiques, à neutraliser l'aveu, à impliciter autant que faire se peut la manifestation de l'actant X.

P: «Je ne sais pas si c'est du mépris [à l'égard du père], c'est de *l'indifférence*, ce qui est pour moi encore plus fort, parce que le mépris, c'est quand même éprouver un sentiment à l'égard de quelqu'un, tandis que *l'indifférence*...»

: ...en étant objectif, c'est-à-dire *sans dramatiser*, ni en étant pessimiste...»

: «si un jour ce quelqu'un disparaît, ou *tout simplement* vous rejette, c'est fini.»

Dans ce dernier exemple, le «tout simplement» propose une échelle d'intensité inverse de celle que suggérerait la seule succession des termes: «disparaître» suppose que X est à la fois objet de valeur et sujet déceptif, alors que «rejeter» pose en outre le sujet Je comme «non valeur», comme objet répulsif; l'adverbe fonctionne donc, entre les deux, (i) comme une négation de la gradation lexicale, et (ii) comme une négation de l'investissement thymique plus fort de la deuxième situation; par conséquent, la «vérité» de la scène actantielle sera à rechercher dans le prédicat modalisé par «tout simplement».

(6) Le patient se dérobe en *fuyant dans l'interaction* avec le médecin. Par exemple, alors que ce dernier lui propose:

M: «Est-ce que vous n'aimeriez pas que votre mère soit confrontée à ça, à ce qu'on lui dise: 'on ne peut rien pour lui'?»

Il discute ainsi:

P: «non, je n'ai dit que vous ne pouviez rien pour moi, j'ai dit que je doutais... (...) d'ailleurs, est-ce que vous avez la certitude de pouvoir quelque chose?»

Ou encore:

M: «...vous avez craint de retrouver quelques images, des émotions, quelque chose à propos des relations avec votre père?»

P: «non, non, j'retrouve rien (rire)»

M: MMMMM

P: «J'suis assez (...) j'suis assez fasciné par la faculté de guetter les réactions tout en parlant,... à réfléchir,... à lier les événements et mots employés.»

Ici se révèle clairement l'enjeu de la fuite dans l'interaction: elle permet une substitution du psychiatre à l'actant X, sur laquelle nous reviendrons. Mais il faut noter dès à présent qu'il ne s'agit pas d'une dérobade «en général» mais bien d'une opération sur X. Le médecin propose lui-même parfois ces fuites dans l'interaction:

M: «Vous guettez mes réactions»

: «Je me demande s'il ne faut pas s'interroger sur les satisfactions que vous trouvez à mettre en échec les psychiatres, en l'occurrence.»

Ce qui prouve par ailleurs que les rôles actantiels (informateur/observateur) sont distincts et indépendants des rôles actoriels (locuteur/interlocuteur).

(7) Le patient se dérobe par *le silence*: ce sont en général des moments où il est pris au piège de ses propres tactiques. Par exemple, lorsque l'analyste lui propose de pousser jusqu'au bout la logique de la réflexivité (ce n'est pas X, c'est uniquement moi):

M: «on peut aller maintenant un peu plus loin et se demander si vous ne vouliez pas la protéger de vous-même, de toute une, de tout un contentieux, de toute une révolte.»

P: (silence)

Ou encore, lorsque les questions portent directement sur une identité possible (et vraisemblable) de X:

M: «Oui, et votre père, dans tout ça?»

P: (silence)

Enfin, quand il propose d'inverser l'énoncé affirmant l'indifférence:

P: «J'éprouve aucun intérêt à son [du père] égard, c'est tout.»

M: «Oui, comme lui vis à vis de vous enfant?»

P: (très long silence)

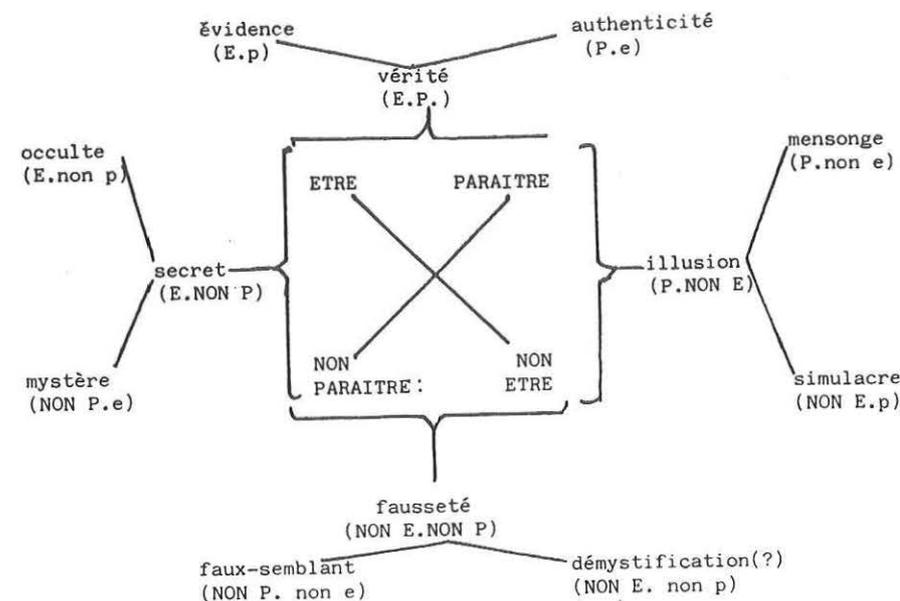
M: Qui, qu'est-ce qui vous venait à l'idée, là?

P: Le fait que vous ne me posiez pas de questions depuis (??) une demi-heure.

### 3.3. Les opérations véridictoires

Puisqu'il s'agit en fin de compte de «faire paraître» l'identité d'un actant, les opérations énumérées plus haut peuvent être interprétées à la lumière du modèle de la véridiction, fondé sur le couple/être vs paraître/, et revisité grâce à la relation de spécification<sup>2</sup>. L'intérêt d'une reformulation introduisant des spécifications réversibles dans les méta-termes, est de *démul-*

*tiplier les positions véridictoires* — il y en aurait douze au lieu de quatre — et de préciser les opérations qui les produisent. Le modèle complet est celui-ci:



NB: Les transcriptions en majuscules/minuscules indiquent des *spécifications unilatérales*: les majuscules correspondent au *spécifié*, et les minuscules au *spécificateur*; les transcriptions uniquement en majuscules indiquent les *spécifications réciproques*. Il va de soi que le terme aboutissant de chaque opération véridictoire est une spécification unilatérale. Ainsi, la «vérité» obtenue à partir du secret, grâce à une révélation, conserve comme constante — c'est-à-dire comme spécifié — l'«être», et comme variable — c'est-à-dire comme spécificateur — le «paraître»; la transformation se produit donc obligatoirement entre les positions:

E. non p —————> E. p  
(secret «occulte»)                      (vérité d'évidence)

A l'inverse, la «vérité» obtenue à partir de l'«illusion», grâce à une authentification, suppose (i) que le paraître soit la constante (le spécifié) et (ii) que l'être soit la variable (le spécificateur). Soit:

P. non e —————> P. e  
(illusion «mensongère»)                      (vérité «authentique»)

Les opérations sémio-linguistiques de la résistance de l'informateur seront donc respectivement reformulées comme:

(A) *Le mensonge*: /P. e —→ P. non e/

Cela concerne les énoncés réflexifs du type:  
«il y a un X qui fait Y, mais X, c'est moi»

La *réflexivité* consiste en effet, à propos d'un prédicat attesté et manifesté, à substituer un autre actant à X. *Les interactions* où le médecin remplace l'actant manquant en font aussi partie, ce qui prouve bien que les «illusions» révèlent en quelque sorte la vérité du fonctionnement psychique du patient, puisqu'elles permettent des jeux de rôles substitutifs caractéristiques.

NB: Comme la substitution peut être durable (dans la mesure où elle participe à un programme organisé, et procure des satisfactions), c'est-à-dire, comme ici, que l'analyste peut se mettre à jouer réellement le rôle du père, il y aura *inversion de la spécification* en cours d'entretien (ou d'analyse), et du mensonge, on passera au simulacre:

P. non e —→ NON E. p

car à ce moment, NON E devient une constante.

(B) *La dissimulation*: /E. p —→ E. non p/

Cela concerne toutes les *généralisations*, les *neutralisations* et les *banalisations*, qui visent à «faire ne pas paraître». Là aussi, la pérennisation du dispositif entraîne une inversion de spécification, et c'est /NON P/ qui devient la constante. La *dénégation du savoir* est une autre forme de dissimulation; on la trouve d'ailleurs étroitement associée à la généralisation (cf ci-dessus).

(C) *La falsification*: /E. P. —→ NON E. NON P/

C'est le *refus de l'interprétation* proposée, qui en dénonce la fausseté, sans plus.

(D) *La suspicion* (émergence par soupçon): /NON P. non e → NON P. e/

Cette transformation semble particulièrement bien illustrée par les *silences* de la réfutation impossible, qui est un aveu, sans qu'on sache de quoi.

(E) *La simulation*: /NON E. non p —→ NON E. p/

Dans une autre stratégie, devant l'impossibilité de réfuter une interprétation sans se trahir, le patient installe à la place un simulacre; la fuite dans *l'interaction* joue parfois ce rôle, lorsque, ayant réfuté que des images l'obsèdent, le patient évoque sa fascination pour l'art du psychanalyste.

Ou encore, ne pouvant réfuter convenablement le fait que ses démonstrations de compétence ou d'incompétence sont destinées à sa mère, il propose le simulacre de la réflexivité, dont la glose serait ici:

«Il n'y a personne qui est X, c'est uniquement moi»

NB: On notera que la réflexivité des énoncés, comme bien d'autres opérations sémio-linguistiques de surface, peuvent avoir *deux ou plusieurs significations*, selon l'opération véridictoire qui les sous-tend. Ainsi, la *réflexivité* procède de *l'illusion*, mais cette illusion est un *mensonge* quand elle se substitue à une vérité inavouable, et un *simulacre* quand elle se substitue à une fausseté irréfutable.

(6) *La Révélation et l'Authentification*: (voir la transcription ci-dessus)

Toute la séquence finale de l'entretien, où il est explicitement question du père, articule deux modes d'accès différents à la vérité. Ce qui était «occulte» est révélé: du général au particulier, de l'elliptique au déployé, etc... Ce qui était mensonger est authentifié: la substitution du psychanalyste au père se réalise, c'est-à-dire que le patient obtient effectivement d'être pris en charge par un destinataire qu'il a lui-même institué; dans la mesure où le «mensonge» a fait office de proposition de contrat, son acceptation suffit à *faire être* le nouveau destinataire; en un sens, en acceptant le rôle qui lui est proposé, le médecin réalise une sorte de vérification expérimentale; il en est ainsi d'ailleurs dans toutes les figures cognitives à but manipulateur.

Tout au long de l'entretien, qui, rappelons-le, n'est pas structuré comme un texte, mais soumis à l'évolution fluctuante de l'interaction, ces transformations véridictoires se répartissent ainsi:

- (1) Une demi-heure environ où alternent la «falsification, le mensonge, la simulation, la dissimulation»;
- (2) Quelques minutes de «suspicion» (émergence par soupçon);
- (3) Un quart-d'heure environ pour la «révélation» et l'«authentification».

#### IV. LA QUÊTE DE L'ACTANT MANQUANT

##### 4.1. *Le principe du portrait-robot*

Comme il a déjà été précisé, chacune des opérations véridictoires révèle un ou plusieurs attributs de l'actant X. Cette procédure, bien connue des enfants qui jouent aux devinettes et des juges d'instruction qui interrogent les inculpés, se fonde sur une contrainte inhérente à la mise en discours: pour cacher un élément d'une situation, il faut de toutes façons débrayer tous les autres éléments de la situation. Pour mentir, il faut parler.

NB: Par certains côtés, cette procédure ressemble à l'extraction des présupposés linguistiques: en niant le posé, on sait qu'on affirme toujours le présupposé, et que c'est un moyen pour l'identifier; mais le recouvrement n'est que partiel.

C'est ainsi qu'au fil de l'entretien, on a pu relever *six attributs complémentaires*, appartenant à des niveaux de signification fort différents. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est évidemment pas le contenu de ces attributs, qui relèvent du contenu latent du discours, et qu'une analyse sémiotique de l'énoncé met en lumière de manière plus rationnelle et plus économique. En revanche, pour en rester aux actes énonciatifs, il est utile d'examiner en détail comment le mensonge, la simulation, etc..., contrairement à leur acception courante, produisent du savoir. Par ailleurs, une question de principe et de méthode se pose au sémioticien qui aborde ce type de discours: puisque le patient est toujours supposé ne pas pouvoir dire ce qui est essentiel à la connaissance de son fonctionnement psychique, aucune analyse directe de l'énoncé ne peut prétendre accéder au fonctionnement sémiotique du sujet, du moins à un fonctionnement qui soit pertinent et opératoire dans le champ psychiatrique; l'analyse directe de l'énoncé ne rend compte, tout au plus, que de la logique de ses mensonges et de ses dissimulations, à moins qu'on s'en tienne à des généralités sur l'organisation narrative et actantielle de son discours, ce qui n'engage à rien, mais n'explique pas grand-chose.

Certes, l'analyse sémiotique ne donne accès qu'à l'organisation d'un imaginaire qui s'exprime par le discours, et jamais à ce qui ne peut pas être exprimé; toutefois, il n'est pas négligeable de pouvoir *vérifier (ou falsifier)*, par une étude des dérobades énonciatives, *les hypothèses faites sur l'énoncé* d'où la métaphore du portrait-robot: en un sens, ce dernier ne permet pas seulement de rechercher l'assassin, il permet aussi, lorsqu'on croit l'avoir trouvé (cf. l'analyse de l'énoncé), de vérifier qu'il est bien conforme aux impressions disparates des témoins (cf. l'analyse de l'énonciation énoncée).

#### 4.2. Les attributs de l'actant X

##### 4.2.1. X est agressif

Dans l'exploration du «désir de protection», déjà évoqué, la caractérisation de l'actant X se déploie en trois étapes:

- a — Il y a un anti-sujet X;  
(protection → A protège B de X)
- b — X, l'anti-sujet n'est ni le fils, ni la mère;
- c — Je, le fils, se pose en protecteur de la mère contre X

NB 1: Comme le «désir de protection» est évoqué à propos du fait que le patient n'avait pas parlé de sa mère au médecin, lors de l'entretien précédent, on est en droit de supposer que le rôle de X peut être éventuellement tenu par l'analyte; ultérieurement, cette identification se reproduit, mais pour d'autres rôles que celui d'anti-sujet.

NB 2: Dans les premières répliques échangées, juste avant celles dont il est question ici, le patient commente le temps passé depuis l'entretien précédent: «c'était long», «je n'ai rien fait», «je m'ennuie, je n'ai pas envie

de faire grand-chose». D'entrée de jeu, le médecin se voit attribuer le rôle de Destinateur: il fait parler, il mandate, il motive, et, en son absence, tout est suspendu. Par conséquent, dès les premières minutes de l'entretien, l'acteur assimilé à l'*anti-sujet* est aussi posé comme *Destinateur*.

##### 4.2.2. X appartient à l'«entourage»

Dans la suite de l'entretien, le patient accepte de «travailler» sur les acquis de la séance précédente, mais uniquement sur la dimension pragmatique de l'énonciation: il parle, il verbalise, il s'agite, bouge les mains; quant à la dimension cognitive, elle piétine: on n'apprend rien de nouveau, il se répète, il hésite, se contredit, il ne fait que redire ce que le médecin lui a déjà suggéré; de ce piétinement, une seule chose ressort: les difficultés remontent à la petite enfance, et viennent de l'«entourage».

##### 4.2.3. X est un observateur-évaluateur

Les démonstrations de compétence sont présentées comme *un spectacle* (prestige, surprise, distinction...) donné à autrui. Les généralisations systématiques adoptées à cette occasion (aux yeux de tout le monde, aux yeux des autres, en général...) signalent un autre rôle de X: il est observateur, il apprécie la distinction, le prestige, la compétence du sujet.

D'un point de vue narratif, cet observateur intervient dans *la reconnaissance du sujet*; il est donc *le Destinateur-judicateur*, auquel s'adresse le faire persuasif du sujet.

NB 1: Deux anaphores introduisent ici le principe d'identité de l'actant manquant, dont rien ne nous permettait par principe d'affirmer la continuité: d'une part, c'est la deuxième fois qu'un rôle de Destinateur lui est attribué, et d'autre part, il est pour la deuxième fois circonscrit à l'«entourage» (le spectacle est, en dernier ressort, destiné «aux yeux des autres, de l'entourage en général»; l'affaiblissement par généralisation de cette dernière proposition en signale l'importance).

NB 2: Quand le médecin revient à la charge, en associant le désir de paraître prestigieux et fort aux yeux de X à la petite enfance et aux parents, le patient revient brutalement sur sa première affirmation: la *réflexivité* bucle alors l'énoncé spectaculaire:

«X, observateur-évaluateur de mon spectacle, c'est uniquement moi» On remarque ici deux fonctions très différentes de la dérobade véridictoire: quand le patient a l'initiative du discours, *la dissimulation* suffit (généralisation, banalisation, etc...); mais quand le médecin reprend l'initiative, et amène l'entretien dans des zones douloureuses, *le mensonge et la simulation* deviennent nécessaires. Selon que l'observateur adopte une attitude complaisante ou provocatrice, les réponses du patient sont ou pas défensives; une organisation *stratégique* de la véridiction se dessine, attribuant un rôle simplement *protecteur* à la deixis du *secret*, et un rôle *défensif* à celle

de l'*illusion*; il n'en reste pas moins que le revirement du patient ne remet pas en cause le rôle d'observateur-évaluateur.

NB 3: Un autre attribut possible apparaît dans l'échange suivant:

M: «Vous guettez mes réactions.

P: — Oui, parce que vous guettez les miennes.

M: — Ah!

P: Non, je guette pas vos réactions, mais j'aimerais plutôt savoir si j'ai une chance de vivre.»

La substitution n'est pas anodine: elle oppose deux parcours possibles du Destinateur; ou bien il est seulement observateur-évaluateur, *pur juge* sous le regard duquel le sujet est exposé, et qui doit donc à son tour être surveillé; ou bien il est aussi l'*indicateur de la valeur*: il en signale la possibilité il oriente le faire du sujet. On opposera donc une relation *directe* au Destinateur et à l'univers des valeurs, qui est inquiétante, à une relation *médiatisée*, grâce à un Destinateur délégué, qui est rassurante.

#### 4.2.4. *X est un partenaire décevant, qui rejette*

P: «...si ce quelqu'un disparaît, ou tout simplement vous rejette...»

Nous ne reviendrons pas sur les deux figures de la dissimulation qui signalent ici un énoncé investi par l'actant X, énoncé de «disparition» et de «rejet». Dans les deux cas, le nouveau rôle de X découle d'un énoncé élémentaire de transformation:

A disjoint B de X

Si  $A \neq X$ , on obtient «X disparaît», et l'énoncé ne comporte pas de jugement sur B.

Si  $A = X$ , on obtient «X rejette B», et l'énoncé présuppose alors que B est une non-valeur pour  $A = X$ .

Dans un tel énoncé, X est soit objet de valeur, soit sujet opérateur décevant; on a déjà fait observer que la deuxième proposition était la plus pertinente. Un nouveau rôle thématique et ici attribué à X: agressif tout à l'heure, *privatif et dévalorisant* maintenant.

NB 1: Même décevant, privatif et péjoratif, *X reste le Destinateur*; il installe de fait une *règle de privation ou de péjoration*, comme en témoigne ce commentaire:

P: «C'est impossible de vivre en complète autarcie sur soi-même, on ne peut pas, euh... à partir du moment où il y a deux personnes dans une même, dans une même pièce, j'veux dire, que ben, obligatoirement s'installe une règle, même si c'est la règle de ne pas communiquer, c'est inévitable de toutes façons...»

La «*règle de ne pas communiquer*» est, on le voit, seulement inférée de l'absence de communication entre deux personnes; par conséquent, tout

énoncé de disjonction privatif dont X est responsable suppose que X est le Destinateur qui établit la disjonction privative en *loi générale*.

NB 2: Cette inférence: le sujet privatif est aussi, et par principe, un Destinateur, fonctionne en plusieurs moments de l'entretien, entre les deux interlocuteurs, confirmant ainsi la possible inscription du médecin dans le rôle de X. Le silence le plus douloureux de l'entretien (au moment, déjà évoqué, où le médecin renvoie le patient au souvenir de ses relations avec son père) est, de fait, interprété de cette manière par le patient:

M: «Qu'est-ce qui vous venait à l'idée, là?

P: — Le fait que vous ne me posiez pas de question.»

En quelque sorte, si le silence s'installe, ce ne peut être que sur la base d'une règle établie par le médecin, qui laisse le patient en relation directe avec l'image du Destinateur et avec l'affect, au lieu de jouer son rôle de Destinateur médiateur, par ses questions. D'où la «peur du silence», avouée pour finir.

#### 4.2.5. *X donne la vie, objet de valeur refusé*

L'exploration du désir de suicide aboutit à un moment à la notion de «*droit de refuser la vie*»; le patient présente son désir comme un choix réfléchi de la /non-vie/. Cette formulation, qui est en elle-même une des dérobades (par réflexivité), contient un double refus: (i) celui de la valeur /vie/, et (ii) celui du «don» en tant que tel.

Pour le premier, il est développé comme le refus de toutes les «valeurs importantes pour les gens... pour le commun des mortels» (La généralisation nous autorise à écrire ici: «les valeurs reconnues et désignées par X»).

Pour le second refus, il est clairement distingué du goût de la mort: c'est le «droit à la non-vie, c'est-à-dire refuser sa vie, mais pas mourir.»

Par celui-ci comme par celui-là, le sujet récuse son Destinateur, soit parce qu'il a donné l'objet /vie/, soit parce qu'il le désigne comme valeur à travers le «commun des mortels». Ce qui présuppose que X est le Destinateur (i) *garant axiologique*, et (ii) *donateur de l'objet /vie/*. Cet attribut complète l'actant X au plan axiologique (le contenu /vie/ est celui qu'il propose et garantit, dans le système de l'axiologie abstraite) et prépare le dernier investissement du rôle, l'investissement figuratif: le «père» qui donne la «vie».

#### 4.2.6. *X est-il le père?*

Ce dernier attribut est construit en deux étapes. La première, par «*émergence*», correspond au silence qui suit la question «ne voulez-vous pas protéger votre mère de vous-même?»: le patient est alors partagé entre (i) accepter de passer pour X, le persécuteur, et (ii) dénoncer l'identité de X, le tiers familial.

La deuxième étape, décisive, s'organise autour de la banalisation qui nous fait passer de la haine au mépris, puis à l'indifférence. Dans cette dernière dérobade, le père ne peut pas être X, puisqu'il n'est rien; le commentaire sur l'indifférence se présente comme une sorte d'effacement, d'implication; c'est aussi un aveu des ruses énonciatives accumulées depuis le début pour effacer l'identité de X.

A ce moment de l'entretien, la scène actantielle toute entière se cristallise, comme une condensation du «portrait-robot» dont les traits ont été monnayés auparavant; le père renvoie à l'entourage enfantin à la violence à l'égard de la mère et du fils, à la déception de toutes les attentes, au désintérêt, etc... Il faut noter pourtant d'une part que cette cristallisation est bien moins riche que l'accumulation d'attributs révélés par les dérobades véridictives, et, d'autre part, que l'essentiel de cette cristallisation est sous le mode de la «révélation» et de l'«authentification», ce qui, étant donné le principe posé au départ, doit amener à douter. La prudence conseillerait donc de se contenter de reconnaître dans l'image paternelle un attribut complémentaire de l'actant X, et non l'identité et la vérité ultime de X.

#### 4.3. Identité et individualité de l'actant X

L'identité de cet actant est assurée par la permanence d'isotopies et par les anaphores qui, d'une dérobade véridictive à l'autre, signalent la continuité des traits; il en est ainsi du trait «entourage familial», et du trait «Destinateur».

L'individualité est acquise par une série d'indications plus ou moins abstraites qui situent les différents attributs dans le parcours génératif de la signification:

- (1) au niveau *axiologique*, il est associé à la valeur /vie/;
- (2) au niveau *syntactique élémentaire*, il est opérateur de la disjonction privative;
- (3) au niveau *actantiel*, il est Destinateur;
- (4) à l'égard des différentes étapes du *schéma narratif*, il garantit la valeur (garant), il mandate et motive le sujet (mandateur), il l'observe et l'évalue (juge);
- (5) au niveau *thématique*, il est agresseur, décepteur et privatif, mais aussi donateur (de /vie/);
- (6) au niveau *figuratif*, il appartient à l'«entourage», il se confond en partie avec l'image du père, mais aussi avec le psychanalyste.

NB: Le psychanalyste endosse, on l'a vu, deux rôles différents du Destinateur, là où le père n'en endosse qu'un seul; quand il représente directement la valeur et le Destinateur, *manipulateur ou juge*, il est *fascinant*, et il interdit la parole («Je suis assez fasciné par la faculté de guetter les réactions, tout en parlant, à réfléchir, à lier les événements entre eux»); quand il signale la valeur et en indique seulement la possibilité, il *médiatise* la relation avec le Destinateur.

## V. LES RÉGIMES INTERSUBJECTIFS

### 1. Les principes de la co-énonciation

Deux acteurs, le patient et le médecin, jouent alternativement deux rôles énonciatifs pragmatiques: *locuteur/interlocuteur*, mais aussi deux rôles énonciatifs cognitifs: *informateur/observateur*.

Seuls les deux derniers nous intéressent ici. La co-énonciation est double:

(1) D'une part, *les acteurs jouent aussi bien le rôle d'informateur que le rôle d'observateur*; statistiquement, le patient est plus souvent informateur et le médecin plus souvent observateur; mais ce dernier, on l'a remarqué à l'occasion, joue parfois entièrement le jeu de dérobades de l'informateur, faisant écho à ses stratégies ou anticipant sur leur advenue; à l'inverse, le patient est susceptible de retravailler ses propres énoncés, et donc de se comporter en observateur: c'est une des conditions de l'analyse.

(2) D'autre part, l'informateur et l'observateur, en tant qu'actants, et non plus en tant qu'acteurs, quoique autonomes l'un de l'autre, mais interactifs, *participent à la même quête cognitive*; toutefois, ce principe de collaboration admet des stratégies polémiques «pour la bonne cause». L'emboîtement des niveaux de *contrat* et des niveaux de *conflit* est ici remarquable:

*a* — Le principe même de l'analyse est fondé sur le *conflit*, puisque l'informateur est, par définition «occulte», «mystérieux», «simulateur» et «mensonger»;

*b* — A l'intérieur du conflit, un *contrat* est possible, grâce au genre codifié de l'entretien thérapeutique, et même nécessaire pour envisager un rééquilibrage psychique;

*c* — A l'intérieur de ce contrat, dans le mouvement même de sa réalisation, l'observateur peut adopter toutes les stratégies utiles à l'éclosion de la vérité, dans les limites imposées par le contrat thérapeutique: la *polémique* peut alors refaire surface.

Dans le but de préciser les articulations entre ces différents niveaux, nous examinerons plus particulièrement les opérations de l'observateur, telles qu'elles apparaissent au niveau (*c*), et qui caractérisent les différents régimes intersubjectifs adoptés.

### 5.2. Les opérations sémio-linguistiques de l'observateur

Un inventaire intuitif des interventions de l'observateur fait apparaître trois grandes classes (empiriques) d'opérations:

(1) ou bien il «joue le jeu» de l'informateur, abonde dans son sens et encourage ses dérobades;

(2) ou bien il «contre», en interprétant, en encatalysant des contenus implicites, et soulignant des contradictions;

(3) ou bien, sans jouer ni contrer le jeu, il se place à un niveau méta-discursif avoué, et établit des relations entre les énonciations de l'informateur.

NB: Rappelons une fois encore que le médecin n'est pas le seul à jouer ces rôles, puisqu'aussi bien, le patient, lorsqu'il note des contradictions ou des lacunes dans ses énoncés, adopte une position de type (2), et, lorsqu'il « cristallise » à la fin de l'entretien, il fait une intervention du type (3).

Chacune de ces classes peut être détaillée ainsi:

(1) Le médecin propose des échappatoires, propose lui-même des généralisations d'actant («quelqu'un», «personne»); de manière plus ambiguë, il peut aussi pousser jusqu'à ses limites une dérobade de l'informateur, par «mensonge» ou «simulation» provocatrice (c'est vous l'agresseur).

(2) L'observateur-médecin oppose des dimensions ou des explications divergentes, suggérées ou affirmées; il sollicite l'explicitation des actants «dissimulés», il propose lui-même des identités possibles pour ces actants (la mère, le père...); il inverse les énoncés de l'informateur, remonte aux présupposés (ex: «n'avoir besoin de personne» présuppose «être tout-puissant»).

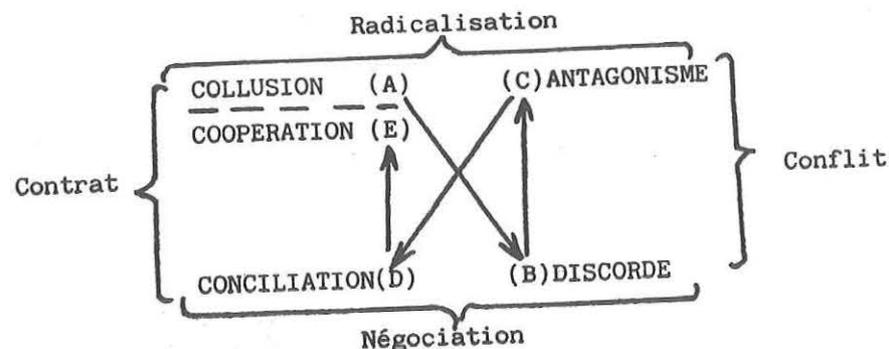
(3) L'observateur anaphorise systématiquement les situations figuratives (la mère tenue à l'écart, la protection, la révolte, le défi, etc...); il dégage ainsi des isotopies thématiques et modales, en signalant la fréquence de certains contenus (le pouvoir) ou de certaines configurations modales et actantielles (le défi, la confrontation aux limites); il globalise, il synthétise certains motifs en configurations (le système).

### 5.3. Les régimes intersubjectifs

Toutes ces formes peuvent être interprétées comme la résurgence, à l'intérieur de la situation contractuelle d'entretien thérapeutique, du conflit posé comme principe de manifestation de l'inconscient. Tout se passe comme si, ayant choisi comme hypothèse de travail d'ensemble que l'informateur (le sujet «inconscient») ne pouvait apparaître que conflictuellement dans le discours conscient, l'observateur décidait de ménager *un espace contractuel à l'intérieur duquel le-dit conflit pouvait se déployer de manière contrôlable et à moindre risque*. Comme dans bien des pratiques sociales, des énonciations codifiées par contrat donnent pourtant en spectacle *le simulacre d'un conflit «réel»* (c'est-à-dire «englobant», voire «axiomatique», dans le cas de la lutte des classes comme dans le cas de l'inconscient), qui est en quelque sorte «contenu» (dans les deux sens du terme) à l'intérieur des règles du genre. Un tel dispositif d'emboîtement, qui suppose des débrayages «par paliers», se rencontre parfois aussi dans des pratiques culturelles sur-codifiées, comme le théâtre japonais: un conflit ancien, où le personnage principal a perdu la paix de l'âme, est rejoué comme simulacre à l'intérieur de simulacres emboîtés plusieurs fois, et le héros retrouve ainsi la «boudhéhité».

Le modèle des régimes intersubjectifs que nous allons maintenant proposer doit donc être compris comme l'effet, à l'intérieur d'un entretien contractuel, d'un *postulat polémique englobant mais irréalisable tel quel*,

sans le simulacre du troisième degré. En fonction de la distance plus ou moins grande entre les stratégies de l'observateur et de l'informateur, distance évaluée à partir des dérobades véridictoires du second, qui servent en ce cas de référence, on pourra distribuer les types d'intervention de l'observateur sur le modèle polémique-contractuel suivant:



NB: Remarquons que, du fait de la nature même du carré sémiotique dans sa version syntaxique, qui seule nous intéresse ici, les opérations sur ce modèle ne procurent pas un parcours «bouclé», mais, compte tenu du fait que la dernière position bénéficie de toutes les étapes antérieures, dont il faut conserver la mémoire pour définir le contenu sémantique de celle-ci, le parcours aura une forme «spiralaire»; la «collusion» est donc la position contractuelle optimale au *départ* du parcours, alors que la «coopération» est la forme contractuelle optimale obtenue en *fin* de parcours.

Ces divers régimes se réalisent, dans l'entretien, de la manière suivante:

(A) COLLUSION L'observateur fait travailler l'informateur en abondant dans son sens, en l'amenant à exploiter jusqu'à la limite ses dérobades diverses, il va de soi que ce type d'intervention, en poussant à la contradiction, crée une dynamique de changement, qui introduit la discorde dans la collusion.

(B) DISCORDE L'observateur propose d'élargir l'investigation, d'aller plus loin, de compléter les associations par d'autres dimensions; il souligne aussi les contradictions, fait apparaître le blocage d'un système globalisé.

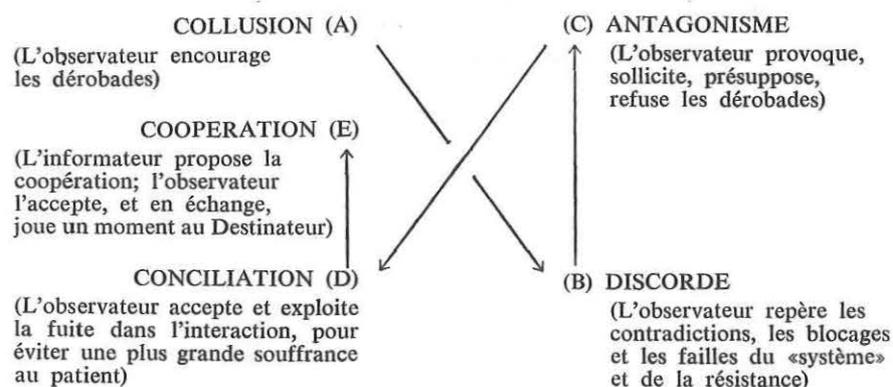
(C) ANTAGONISME L'observateur provoque, inverse les énoncés, fait apparaître brutalement de nouveaux actants, refuse les dissimulations et les mensonges de l'informateur. Là aussi, on aboutit à un équilibre instable où la souffrance du patient est l'élément dynamique principal; la stratégie antagoniste ne peut en effet aboutir qu'à l'affect brutal et au silence, à la suite de quoi les deux partenaires, s'ils ont quelque intérêt à la poursuite de l'entretien, ne peuvent que s'acheminer vers une coopération, l'un par souci déontologique et humain, l'autre pour son propre soulagement.

(D) CONCILIATION L'observateur accepte de jouer longuement sur l'interaction, discute des raisons d'un silence, des motivations d'une remarque, ou d'une absence de remarque (ex: discussion sur «vous ne me posez plus

de question»). En cela, il calme le jeu et facilite la demande de coopération qui doit émaner du patient.

(E) **COOPÉRATION** L'informateur demandant explicitement une prise en charge, matérielle et thérapeutique, l'observateur accepte d'en donner un échantillon (pour ne pas clore l'entretien sur un aveu brutal et douloureux, selon le propre commentaire, a posteriori, du médecin lui-même). Les deux types de prise en charge sont articulées en *une sorte d'échange*: contre la demande de coopération cognitive, qui assure une suite à l'entretien préliminaire, et qui est statutairement attendue par le médecin, ce dernier donne en échange un court moment de prise en charge pragmatique (le rôle de Destinateur demandé par le patient); il n'est pas indifférent à cet égard que le médecin n'accepte de jouer ce rôle pragmatique qu'après la demande explicite de prise en charge thérapeutique, et au dernier moment.

On peut alors investir plus précisément les étapes du parcours intersubjectif:



Ce parcours correspond grosso modo à l'évolution de l'entretien. Il fait clairement apparaître le gain: quoique la fin nous ramène à la position de départ, de type contractuel, *la situation est pourtant radicalement changée*: la *collusion* est une simple *coïncidence* (au sens de «superposition», d'«équivalence») *des intérêts*, qui se traduit par une coïncidence des deux quêtes (celle de l'observateur et celle de l'informateur), alors que la *coopération*, enrichie de la traversée des discordes, des antagonismes et des conciliations, se bâtit sur *un échange*, précédé d'*une demande/acceptation*.

Du point de vue de la méthode, il paraît intéressant de remarquer ici (i) qu'il s'agit d'un modèle et d'un parcours canonique, et que (ii) sa réalisation est irrégulière, voire cahotique parfois. Loin d'être inquiétante, *cette irrégularité doit être exploitée*, car, d'une part les partenaires de l'entretien obéissent à des lois générales, de type logico-sémantique, qu'ils n'ont pas inventées pour les besoins de cet entretien particulier, et qui révèle qu'ils appartiennent à *la même culture* (peut-être même au même groupe culturel?), ce qui est sans doute une des conditions de l'analyse, et, d'autre part, *ils imposent à ces lois générales les distorsions propres à leur individualité*; les anticipations et les retards de telle ou telle intervention

sur sa position canonique dans le parcours signalent en effet une initiative individuelle du patient ou du médecin par rapport au genre codifié qu'ils ont adopté d'un commun (quoiqu' en partie involontaire) accord.

## VI. POUR FINIR

Outre l'intérêt du corpus en lui-même, qui procure en l'occurrence une situation particulièrement délicate d'exercice pratique, offre des difficultés neuves, et exige de l'analyse sémiotique une adaptation constante, l'acquis essentiel, à l'égard de l'énonciation énoncée, est *le rôle métadiscursif de la véridiction*. En effet, si, pour l'économie générale de la théorie, la véridiction reste bien une modalisation du savoir, on s'aperçoit dans ce cas particulier que *les énoncés modalisateurs permettent d'encatalyser les énoncés modalisés*, et de construire, ici-même, le savoir sous-jacent.

Tout dépend en fait de la position théorique que l'on adopte au préalable: l'énonciation est-elle contractuelle et/ou polémique? On a choisi ici, conformément à la théorie freudienne, de postuler *une énonciation du refus*, dont le propos serait de taire tout en disant: le savoir ne peut plus être là où il s'avoue, mais seulement là où il se dérobe.

## NOTES

- 1 «La subjectivité au cinéma», *Actes Sémiotiques-Bulletin*, à paraître.
- 2 Voir *Le savoir partagé*, Hadès-Benjamins, à paraître, et l'article Carré Sémiotique, in *Sémiotique, D.R.T.L.*, II, 1986, Greimas et Courtès, Hachette.

## EXPRESSION SPATIALE DE L'ÉNONCIATION

### 0. Remarques liminaires

Nous nous proposons de prolonger ici, à propos d'un exemple concret, les idées théoriques que nous avons soutenues il y a quelques années à Albi (Colloque Langages et Signification, 1982) et publiées sous forme condensée sous le titre «L'énonciation: procès et système» dans le N°70 de la revue *Langages* (1983). Le présent travail s'attache à un matériau synchronique **non-verbal**, ce qui constitue un paradoxe, dans la mesure où l'on ne parle ordinairement d'énonciation qu'en termes verbaux. C'est aussi une véritable gageure que d'entreprendre de démontrer qu'il y a lieu d'en parler à ce propos. Nous espérons que la pertinence des éléments d'énonciation mis à jour apportera la preuve *a posteriori* de la justesse des thèses théoriques que nous avons formulées.

Ce qui est en jeu, c'est un problème de sémiotique générale: il s'agit de la possibilité de construire le concept d'énonciation sur des critères relevant du seul contenu. Avec pour conséquence l'accès à l'analyse de l'énonciation dans tout corpus signifiant, ce qui constitue une généralisation non négligeable des outils actuels. De plus, on pourrait dès lors décrire les actes énonciatifs en termes de programmes sémio-narratifs, et saisir enfin les mécanismes de l'interaction entre les programmes énonciatifs et énonciatifs.

Dans un but démonstratif et didactique, nous avons choisi de développer l'analyse d'un cas précis, afin que le lecteur puisse juger «sur pièces» de la validité de l'argumentation. Etant donné la longueur du travail de décryptage et d'explicitation du sens, nous nous arrêterons avant le stade de formalisation des résultats. Nous espérons que l'essentiel de la démonstration aura été, entretemps, acquis.

L'exemple est sélectionné parmi nos travaux récents sur la pratique de l'espace au Japon, centré en particulier sur une séquence relativement restreinte de la cérémonie du thé. Nous commencerons par une description simple, suivie d'une analyse préparatoire, avant de mettre en place l'analyse syntaxique proprement dite.

Nous supposons le lecteur familiarisé avec l'économie générale de la cérémonie du thé<sup>1</sup> et nous aborderons directement la séquence qui nous intéresse ici, désignée par le nom du plateau qui en est l'instrument principal:

le HASSUN. Cette séquence est *nécessaire* à l'accomplissement de tout CHAJI, quel qu'en soit le type<sup>2</sup>. D'un point de vue sémiotique, on y trouve l'accomplissement de la première phase de la constitution de l'actant collectif. Nous verrons ici plusieurs des éléments contribuant à l'établissement de ce résultat, mais nous n'en développerons pas la démonstration, optant pour centrer l'analyse sur les questions d'énoncé et d'énonciation.

### 1. Description de la séquence

La séquence du HASSUN<sup>3</sup> advient après le service du bouillon marquant la fin de la séquence du repas KAISEKI servi par le maître de maison (=TEISHU). Avant de desservir les plateaux, le teishu revient de la salle de préparation (=MIZUYA) portant de la main droite un récipient contenant du saké<sup>4</sup>, et de la main gauche le plateau hassun. Sur le plateau, il y a deux tas de nourriture: un groupe de mets de la montagne, un groupe de mets de l'océan.

Le teishu va s'asseoir en face du premier invité et dépose sa charge entre son propre corps et le plateau du premier invité. Il verse à celui-ci une coupe de saké. Pendant que l'invité boit son saké, le teishu lui sert un morceau de nourriture de l'océan.

Pendant que l'invité mange, le teishu répète le service du saké et de la nourriture de l'océan pour chacun des autres invités, à tour de rôle.

Ayant servi le dernier invité, le teishu reprend le plateau et la sakéière<sup>4</sup> et revient s'asseoir en face du premier invité. Celui-ci dit alors: «*Est-ce que je peux vous verser du saké?*» Le Teishu répond: «*Je n'ai pas ma propre coupe, puis-je utiliser la vôtre?*» Le premier invité prend alors une feuille dans son paquet de papier, essuie sa coupe, la place sur le petit support laqué utilisé à l'origine par le teishu pour apporter les coupes. Pendant ce temps, le teishu **tourne** le plateau et le **place** à la droite du plateau du premier invité, puis il **déplace** la sakéière vers le deuxième invité, la **tournant** pour que le bec de cette dernière s'éloigne de l'invité.

Puis le teishu prend la coupe que le premier invité vient d'essuyer, et le second invité lui verse un peu de saké. Pendant que le teishu boit, le premier invité lui sert un morceau de chacune des nourritures de l'océan et de la montagne, les plaçant côte à côte sur une feuille de papier extraite de son propre paquet. Le teishu accepte ces nourritures, mais il ne les mange pas. Pendant ce temps, le deuxième invité **repose** la sakéière près du teishu, la **tournant** pour que le bec s'éloigne de celui-ci.

Quand le teishu a fini de boire son saké, le deuxième invité lui demande s'il peut lui emprunter sa coupe pour y boire. Le teishu dit alors au premier invité: «*Laissez-moi utiliser votre coupe un moment, je vous prie.*» Le teishu se déplace alors vers le second invité et lui verse un peu de saké. Puis il **place** la sakéière près du troisième invité (nous supposons dans ce cas que c'est le dernier), la **tournant** pour le bec s'éloigne du dernier invité.

Il reprend le plateau, lequel a été remis (par **rotation**) dans sa situation initiale par le premier invité immédiatement après le service des deux nourritures offertes au teishu, et sert un morceau des nourritures de la montagne à chacun des premier et second invité.

Quand le teishu reçoit la coupe que lui rend le deuxième invité, le troisième invité lui verse un peu de saké avant de **reposer** la sakéière près

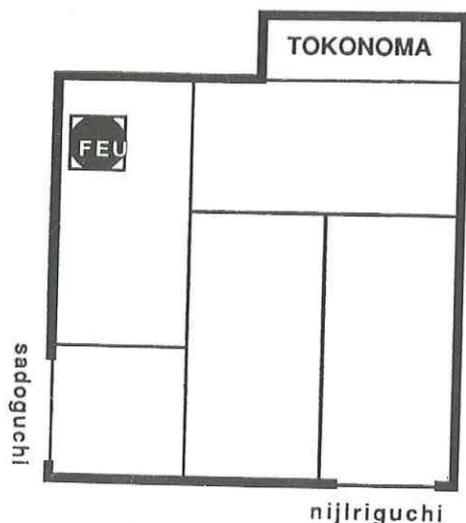


Fig. 1 — Chashitsu.

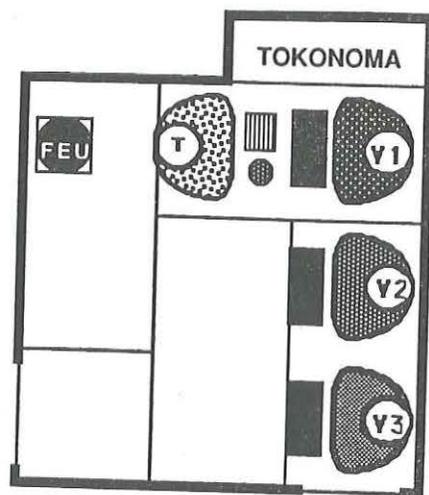


Fig. 2 — Saké et mets de la mer servis au premier invité.

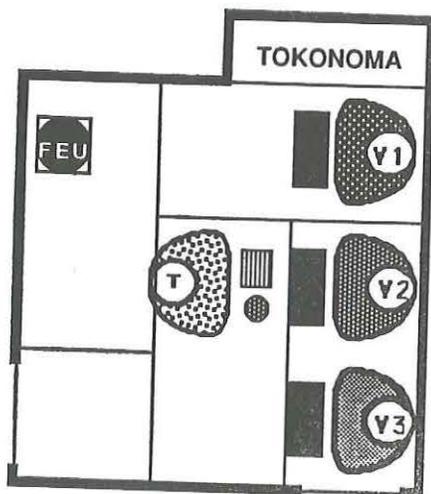


Fig. 3 — Saké et mets de la mer servis au deuxième invité.

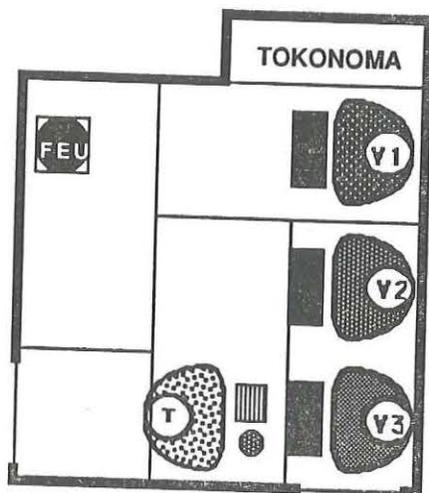


Fig. 4 — Saké et mets de la mer servis au troisième invité.

de teishu en la **tournant** pour que le bec s'éloigne de celui-ci. Puis le teishu donne la coupe au troisième invité et lui verse du saké à son tour avant de **reposer** la sakéière près du dernier invité en la **tournant** pour

que le bec s'éloigne de ce dernier. Pendant que le troisième invité boit, le teishu lui sert un morceau des nourritures de la montagne. Le dernier invité rend la coupe vide au teishu, lui verse encore un peu de saké, **repose** la sakéière en la **tournant** pour que le bec s'éloigne du teishu, puis il mange la nourriture de la montagne.

Le teishu nettoie la coupe, la replace sur le support laqué, et place le support sur le plateau. Prenant le plateau et la sakéière, le teishu retourne au premier invité. Il s'assoit et dit: «*Je vous remercie de m'avoir laissé utiliser votre coupe*». Puis il verse encore du saké à l'invité, **reposant** la sakéière près du premier invité en la **tournant** pour que le bec s'éloigne de celui-ci. Puis le premier invité verse du saké au teishu.

Dès que le teishu a bu son saké, le premier invité dit: «*J'ai déjà bu suffisamment de saké, je voudrais un peu d'eau chaude*». Le teishu regroupe ce qui reste des nourritures de la mer et de la montagne au centre du plateau; il place le support de coupe, avec la coupe, à gauche du plateau; puis il place la feuille de papier avec sa propre portion non consommée à droite. Prenant le plateau et la sakéière, le teishu les emporte vers la salle de préparation. Ceci marque la fin de la séquence du Hassun.

## 2. La formation de l'énoncé synchrétique

### 2.1. Première analyse des aliments

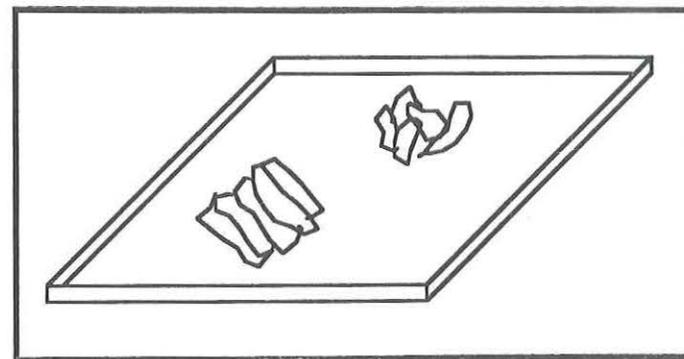


Fig. 5 — Plateau hassun garni des mets de la mer et de la montagne.

Les mets de la montagne sont toujours d'origine végétale, ceux de la mer sont d'origine animale, sauf exception (lorsque la cérémonie est servie à des végétariens stricts, comme le sont certains moines bouddhistes).

A ces deux contraintes fondamentales relatives à l'origine s'ajoute un certain nombre d'autres conditions auxquelles doit se plier le teishu lors de la préparation du plateau.

Au même titre que tous les autres objets manipulés ou consommés pendant la cérémonie, les mets du hassun doivent être beaux (ce sont des

objets esthétiques élaborés, destinés à solliciter le désir de celui qui les regarde), en harmonie avec la saison, avec le goût des invités, et avec le thème du chaji.

Ces conditions doivent être satisfaites, mais dans la mesure où elles sont communes à l'ensemble des éléments intervenant dans la cérémonie, nous n'en développerons pas l'analyse ici, pour nous concentrer sur les contraintes spécifiques au hassun.

En plus de l'opposition caractérisant les mets par leur **origine**, on peut dénombrer quatre autres couples d'opposition mis en oeuvre:

2.1.1. **Méthodes de préparation:** si l'un des mets est cru, l'autre est cuit; si les deux sont cuits, et que l'un est bouilli, l'autre sera frit; si l'un est cuit à la vapeur, l'autre sera grillé. On reconnaît là l'opposition des méthodes culinaires *humide/vs/sèche* reconnue pertinente dans l'analyse de la préparation des plats du Kaiseki lui-même (cf notre analyse du repas).

2.1.2. **Couleurs:** si l'un des mets est sombre, l'autre est clair; si l'un est rouge, l'autre sera vert...

2.1.3. **Textures:** si l'un est croquant, l'autre sera mou...

2.1.4. **Formes et ordre:** si l'un a des formes naturelles irrégulières, l'autre sera découpé pour lui donner des formes géométriques régulières. Les morceaux irréguliers seront disposés en tas informe, les morceaux réguliers seront rangés les uns à côté des autres en fonction de leur géométrie.

*Ces oppositions ne sont pas dépendantes:* elles sont librement combinables, fournissant un large éventail de possibilités. Il reste, comme nous le verrons par la suite, que la séquence va conjointre chaque couple des termes opposés dans ces catégories en réunissant les mets de la mer et de la montagne: le hassun est l'occasion de réaliser *in praesentia* la conjonction des contraires, en particulier celle du maître de maison et de ses invités.

Enfin, trois autres contraintes qualifient conjointement l'ensemble des mets du hassun:

2.1.5. **Taille:** les morceaux de nourriture sont petits. Ces aliments ne font pas partie du repas, mais ils *accompagnent le saké*. Car c'est ainsi qu'ils sont définis, et la séquence que nous désignons comme celle du hassun est parfois dite celle du *partage du saké*. Le lecteur n'aura pas manqué de noter le mode élaboré de circulation de la sakéière et de la coupe unique de saké, et le fait que chaque invité verse du saké au teishu, et que ce dernier en verse à tous.

2.1.6. **Aspect:** Malgré les contraintes d'origine, de forme, de couleur, de préparation et de texture, les aliments doivent conserver un air *naturel*. Ils doivent être reconnaissables et continuer à ressembler à ce qu'ils sont. Il importe qu'ils n'aient pas l'air trop travaillés.

2.1.7. **Manipulabilité:** les mets doivent être saisissables avec les doigts. Lorsqu'on compare cette condition au caractère raffiné du comportement

développé tout au long du repas et de la cérémonie, on ne peut manquer de relever son caractère inhabituel. A l'aspect naturel imposé au préparateur par la contrainte précédente (valeur descriptive à inscrire) s'ajoute ici l'obligation d'inscrire dans les mets une invitation à la saisie manuelle (valeur modale): il s'agit d'induire le consommateur à adopter un comportement «naturel», opposé au mode culturel de saisie par les baguettes.

Ces deux dernières contraintes inscrites dans les mets recourent l'analyse que l'on peut faire des matériaux du plateau, et que l'on trouvera ci-dessous. Tout converge pour produire l'effet de sens formulé ainsi par la tradition «*La nature elle-même a fourni ces nourritures*» (UN 44: 9).

La combinaison de cet effet de sens avec la conjonction des contraires signalée précédemment pourrait produire l'énoncé verbalisable ainsi: la nature elle-même produit la conjonction des contraires. Nous y reviendrons (§2.5.).

## 2.2. Première analyse du plateau

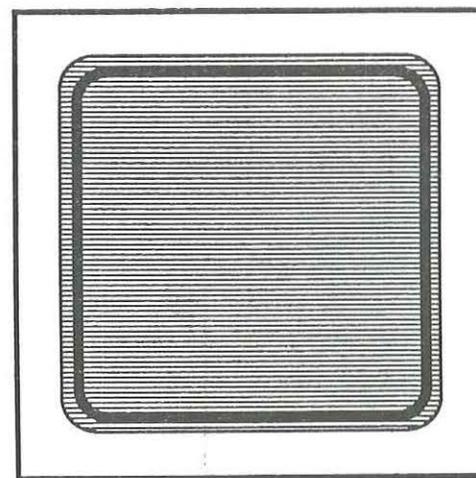


Fig. 6 — Plateau hassun vu de dessus.

Le terme HASSUN désigne plus précisément le plateau lui-même. Une explication étymologique est offerte par la tradition: les côtés du carré qu'il forme mesurent huit pouces (= *hachi sun*, contractés par liaison ordinaire en japonais pour devenir *hassun*), soit 24,3 cm environ.

Il est fait en bois de cèdre «naturel», c'est à dire qu'il n'est ni peint ni laqué. En ceci il s'oppose à l'ensemble des autres plateaux et récipients utilisés au cours de la cérémonie: lorsqu'ils sont en bois, ce bois est toujours laqué; lorsque leur matière n'est pas le bois, ils sont en céramique.

Le fond du plateau est fait d'une plaque de bois obtenue *par refente*: la surface est irrégulière, montrant ses fibres de façon caractéristique. Précisons ici que les japonais ne sciaient le bois qu'en travers des fibres.

Pour le débiter dans le sens des fibres, ils l'ont fendu avec des coins et des instruments tranchants jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle. La scie dite de charpentier a été introduite depuis, mais un grand nombre d'ustensiles et de charpentes continue à être confectionné selon les techniques traditionnelles. C'est le cas en particulier pour les objets du culte shintoïste (5), presque toujours réalisés en bois de cèdre.

Or justement un plateau similaire est utilisé aujourd'hui dans les sactaires shinto pour présenter les offrandes aux divinités. Dans cet usage, il peut être doté d'un piédestal ou en être dépourvu. Dans les deux cas de figure, le plateau shintoïste actuel est légèrement plus grand que le hassun, tout en étant construit de la même façon. Certains prétendent qu'au 16<sup>e</sup> siècle le plateau shinto était petit et avait justement 8 sun. D'autres contestent, disant que le plateau shinto est resté tel quel, et que SEN no Rikyu décida d'en réduire les dimensions lorsqu'il l'adopta à l'usage du thé. Quelle que soit l'issue de cette discussion historique, il nous suffira ici de repérer le lien fort avec les pratiques shintoïstes et leur système de valeurs, car cela aura une grande importance dans la suite de l'analyse. Cela d'autant plus que l'opposition mer/montagne est omniprésente dans les mythes relevant de l'univers shinto.

Sur le dessus du fond de plateau est fixé un rebord en bois de cèdre plié: une seule pièce de bois fait le tour du plateau. Ses deux extrémités sont taillées en sifflet pour que leur superposition ne soit guère plus épaisse que la pièce elle-même. Une *ligature en écorce* consolide le joint à cet endroit.

Afin d'éviter que le bois ne se fende à l'extérieur des courbes situées aux angles, la lame est entaillée, du côté intérieur, de 8 traits de scie qui facilitent le pliage.

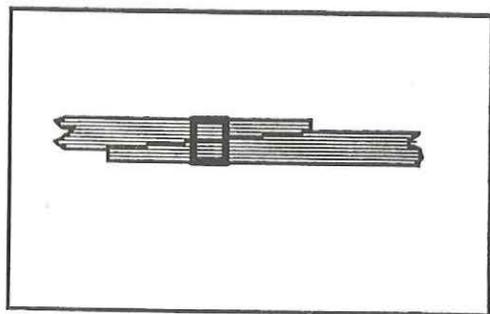


Fig. 7 — Ligature sur bords taillés en sifflet.

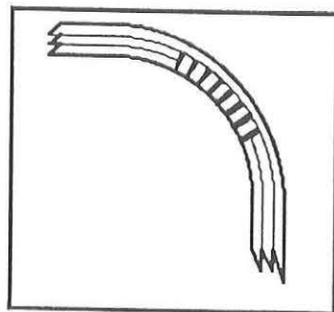


Fig. 8 — Huit traits de scie pour éviter le fendillement.

Le cadre ainsi constitué, haut d'à peine 2 cm, est *collé sur le fond*: aucun clou n'est utilisé, ni le système des tenons et mortaises, lequel a pourtant été porté à un degré rare de perfection par les charpentiers japonais.

Il ressort de cette brève description que le mode de fabrication du plateau révèle un souci de manifester les effets de sens suivants: *shintoïsme*, *japonité*, *primitivisme*, *naturalité*. Dans ce contexte, le refus de la laque et de la céramique apparaît comme une mise à l'écart des techniques de la

culture importée de chine, à laquelle appartient le bouddhisme. Or cette dernière religion est présente de façon récurrente tout au long de la cérémonie, la marquant profondément: le CHADO (=la voie du thé) est intimement liée aux pratiques Zen. De plus, l'usage des objets chinois est positivement marqué dans la pratique gestuelle, nécessitant des préparations et des précautions particulières. Par conséquent, l'apparition de références shintoïstes-japonaises aussi fortes, imposant la mise à l'écart des références bouddhistes-chinoises, ne manque pas d'intriguer, et elle appelle une explication. Nous y reviendrons dans la description syntaxique.

### 2.3. Inscription des charges sémantiques dans les objets

Les deux analyses précédentes font appel aux mêmes mécanismes de base apparaissant comme fondateurs de l'investissement sémantique des objets:

En premier lieu, la question de l'origine (mer, montagne, cèdre).

En second lieu, les procédures de fabrication.

Sans rentrer dans le détail des transformations mises en œuvre, ce qui nous entraînerait trop loin des buts de cet article, on peut remarquer que les objets considérés ne sont que des lieux d'inscription pour des valeurs qui y sédimentent (=elles restent stables. ex: l'aliment provenant de l'océan ne perdra jamais cette qualité) ou qui s'y trouvent modifiées (=la charge inscrite est transformée. ex: s'il est trop gros, l'aliment sera recoupé pour satisfaire aux conditions de taille et de manipulabilité).

Considéré sous son aspect final, l'objet n'est qu'un support mémorisant les valeurs investies. D'un point de vue sémiotique, on peut tirer deux conséquences:

2.3.1. L'analyse de la charge sémantique des éléments se ramène à une expansion syntaxique mettant en place des programmes de fabrication: il s'agit de la constitution sémiotique des objets (cf Greimas 1979 & 1981);

2.3.2. Les programmes de fabrication des objets apparaissent dès lors comme des programmes d'usage dépendant des programmes observables *in praesentia*, lesquels sont hiérarchiquement supérieurs aux premiers, dans la mesure où ils en manipulent les contenus investis et les surdéterminent.

La dite procédure d'inscription sert aussi bien à définir les valeurs descriptives (ex: naturalité) que modales (ex: faire vouloir manger, faire vouloir saisir avec les doigts).

Les éléments spatiaux que nous aborderons dans le paragraphe suivant relèvent aussi de cette problématique: les relations de position, ainsi que les opérations de translation et de rotation, servent à instaurer des objets situés à un niveau de complexité supérieur: elles vont permettre de faire la synthèse des effets de sens véhiculés non seulement par les aliments et le plateau, mais aussi, à des niveaux de composition supérieurs, entre ce terme complexe et les acteurs humains participant à la cérémonie, ainsi qu'entre l'ensemble de ces éléments et les entités transcendantes représentées sur place.

## 2.4. La construction spatiale de l'énoncé

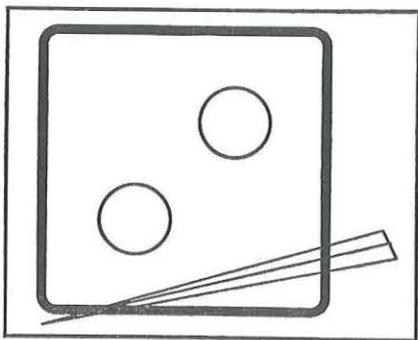


Fig. 9 — Emplacement des mets et des baguettes.

Sur le Hassun, il y a toujours une paire de tas de nourriture et une paire de baguettes en bambou vert. Les centres des tas sont placés sur l'une des diagonales du carré formé par le plateau; les baguettes sont posées sur le bord, formant un angle aigu avec l'un des côtés du plateau.

L'illustration ci-dessus représente schématiquement la situation, vue du côté de la personne qui prépare le hassun.

Deux remarques peuvent être faites dès maintenant. En premier lieu, les deux tas ont sensiblement la même importance visuelle, et ils sont placés presque de la même façon sur la diagonale du carré. Cette disposition leur donne un statut comparable: de fait, ils sont destinés à être réunis. En second lieu, le tas des nourritures de la mer est le plus proche de la pointe des baguettes; il sera servi en premier.

Ces remarques étant faites, force est de constater que la considération directe et non médiatisée des éléments portés par le plateau ne permet pas de dégager une structure interne pregnante. Leurs relations mutuelles n'apparaîtront clairement que lorsque les positions auront été rapportées à l'espace référentiel du plateau et aux investissements sémantiques des positions.

### 2.4.1. Le référentiel orientateur du hassun

Il importe de ne pas confondre le métaterme référentiel avec les termes de référent et de fonction référentielle utilisés en linguistique et sémiotique.

Dans l'usage que nous en ferons, le métaterme *référentiel* correspond à la tradition des mathématiciens et des physiciens, pour lesquels il désigne tout système d'axes auquel on rapporte les positions des points dans un espace considéré. Dans la mesure où l'on réfère les positions à ce système de repérage, la dérivation du terme est justifiée.

Dans le cas qui nous occupe, c'est le plateau même qui forme le référentiel: le hassun possède un *devant* (=face) et un *derrière* (=dos).

Cette distinction est manifestée sur la dimension pragmatique au cours de la cérémonie: le côté «face» est toujours placé vis à vis de la personne appelée à se servir du plateau. Elle est également manifestée métalinguistiquement sur la dimension cognitive dans l'enseignement verbal et les ouvrages didactiques se rapportant à l'apprentissage de la cérémonie.

Devant et derrière sont les deux pôles d'un axe caractéristique de l'objet. En général, un tel axe n'est pas dépendant d'un plan de référence (horizontal, vertical...) prédéterminé ni d'une quelconque direction prédéfinie. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer le cas de la flèche, laquelle possède un devant et un derrière quelle que soit sa position dans l'espace. C'est donc une propriété intrinsèque de l'objet, une valeur descriptive immanente, non dépendante d'un quelconque référentiel externe. Si cette propriété dépend de quelque chose, c'est, en dernière analyse, des **transformations dans lesquelles l'objet est impliqué** et qui y impriment les valeurs descriptives considérées. Dans le cas de la flèche, c'est le déplacement par translation qui est la transformation déterminante. Pour le hassun (et la sakéière), ce sont des déplacements composés de translations et de rotations (notées en caractères gras dans la description du paragraphe (1) qui inscrivent les polarités et permettent de les lire.

Cependant, la dénomination même de la propriété est anthropomorphe: la distinction *devant/derrière* est liée à un *sujet débrayé* par rapport à l'observateur, installé dans l'objet, rendu solidaire de ce dernier et en assurant l'orientabilité. Ceci n'est qu'un cas particulier d'une règle très générale: tout référentiel orienté rattaché à un objet (pour orienter ce dernier) résulte d'une opération de débrayage effectuée par un sujet orientateur (Hammad 1985).

Dans le cas du hassun, l'orientation bipolaire n'exige pas l'intervention de l'ensemble du référentiel du sujet débrayé: seule la direction de la prospectivité (*devant/derrière*) a été marquée par les déplacements du plateau, alors que le sujet orientateur dispose de deux autres directions: celles de la verticalité et de la latéralité, jusqu'à présent non sollicitées. Il n'en reste pas moins que ce référentiel est présent dans sa totalité, manifesté par d'autres marques, des pratiques, ou des dénominations:

Le plateau est toujours utilisé à l'horizontale. De plus, c'est toujours la même face qui est posée sur les tatamis, l'autre face recevant les aliments de la mer et de la montagne. Il n'est jamais retourné dans le sens dessus-dessous. Le groupe de déplacements qui le fait mouvoir maintient donc, à titre d'*invariant*, la distinction entre un *dessus* et un *dessous*, marqués par deux éléments fixes:

1 — Le bord de bois plié, collé sur le dessus.

Notons ici que la *ligature en écorce fermant le bord* marque l'arrière du plateau. Cette marque est valide pour tous les récipients carrés utilisables au cours de la cérémonie (ex: boîtes pour le service des gateaux). Si les récipients sont circulaires, la ligature marque le devant (ex: plateau rond du RYAKUBON).

2 — La face supérieure est rayée, dans le sens des fibres. Aujourd'hui, le fond n'est plus obtenu par refente car c'est un procédé difficile et coûteux. Pour évoquer la refente, on raie la face supérieure de la planche

rabotée. Ces rayures, ainsi que les fibres, *marquent toujours la direction transversale*, perpendiculaire à l'axe devant/derrière.

Par conséquent, on retrouve, en plus de la première direction identifiée *devant/derrière*, les deux autres directions qui lui sont orthogonales: celle des pôles *dessus/dessous* liée à la direction verticale du sujet débrayé, et celle de la transversalité liée à la latéralité du même sujet (6).

*L'ensemble de ces trois directions orthogonales définit un référentiel constitutif d'un point de vue débrayé attaché à l'objet et rendu solidaire de ce dernier.*

Si, comme nous allons l'établir par la suite, nous considérons le plateau comme un énoncé, nous avons affaire à un référentiel énoncif

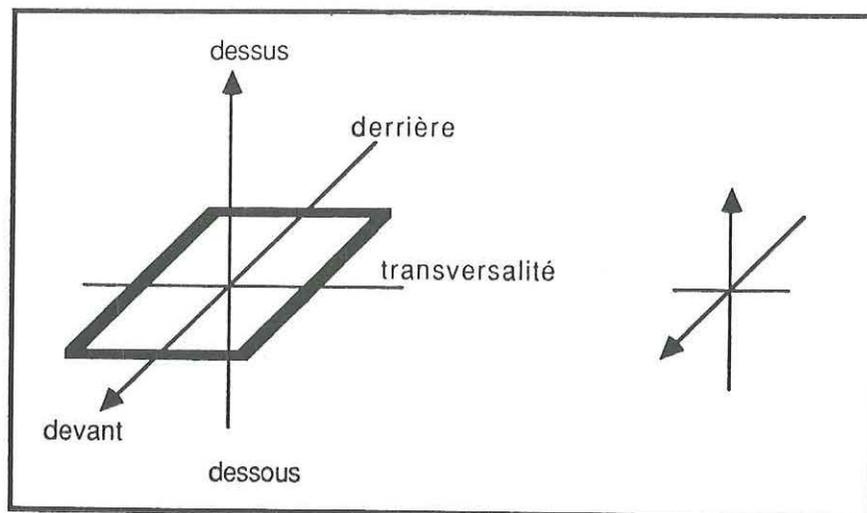


Fig. 10 — Référentiel immanent du hassun.

Les deux opérations de **rotation** auxquelles est soumis le hassun, et signalées dans la description du § 1, montrent que la position du plateau par rapport à un acteur destiné à agir sur celui-ci est déterminée par les relations entre les deux référentiels engagés (celui du plateau, et celui de l'acteur humain): ils devront se faire face. Nous y reviendrons (§ 3.3.).

D'un point de vue spatial, et dans le cadre d'une analyse en termes de géométrie projective où les orientations sont importantes, le plateau (objet) est assimilable à un sujet humain dès qu'il est mis en rapport avec un sujet humain. En termes sémiotiques, cela veut dire que le plateau est assimilable à un acteur humain dès qu'il acquiert le statut d'objet sémiotique.

Cette remarque recoupe d'autres résultats d'analyse, où l'on voit les acteurs-objets subir un traitement équivalent à une suite de transformations syntaxiques destinées à en faire des objets-valeurs *compétents*, puis, dès qu'ils ont été rendus compétents, ils interviennent et agissent sur d'autres

objets: ils deviennent des sujets délégués. C'est clairement le cas du FUKUSA ou mouchoir de soie, dont le mode de pliage est constitutif de la compétence purificatrice; c'est aussi le cas du CHASHAKU ou spatule, qui ne peut servir qu'après avoir été purifié...

Dans le cas du plateau hassun, le repère trirectangle dont il est doté va jouer un rôle fondamental: il rend le plateau capable d'ordonner l'énoncé intérieur des aliments portés, de même qu'il règle les rapports avec l'acteur sujet humain.

#### 4.2.2. Le référentiel orientateur de la sakéière

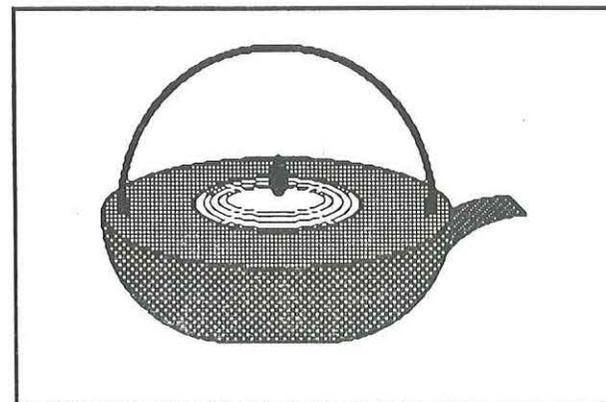


Fig. 11 — La sakéière.

Comparée au plateau, la sakéière est objet relativement simple. Elle reste fermée au cours de la cérémonie, et son contenu est élémentaire: il s'agit de saké tiède, conformément aux habitudes ordinaires. Cependant, la description du paragraphe 1 montre que cet objet circule entre toutes les personnes présentes (alors que le hassun n'est manipulé que par le teishu et le premier invité). Ce mode de circulation relativement compliqué est corrélé à celui de la coupe unique dans laquelle on boit le saké.

A chaque déplacement, la sakéière est rapprochée de la personne qui aura à s'en servir, et tournée pour que le bec verseur s'éloigne de la dite personne. On peut conclure, à partir de ce mode faire, que la personne qui déplace la sakéière veille à ce que le destinataire puisse s'en servir commodément. En termes sémiotiques, il s'agit de rendre le destinataire compétent pour l'acte qui va suivre, et qui est celui de verser le saké. Nous aurons à compléter cette analyse au paragraphe 3.2. Nous nous contenterons ici de nous intéresser au référentiel attaché à la sakéière et manifesté par les manipulations.

Les mouvements de translation et de rotation conservent à la sakéière sa position debout. Ceci fait apparaître comme invariant l'axe vertical polarisé *dessous/dessus*.

Notons que ce fait est conforme à la morphologie de contenant creux donnée à la sakéière, ce qui la rend compétente pour recueillir un liquide et le conserver dans cette position. Par contre, l'opération de verser fait appel au bec verseur et exige une opération de rotation autour d'un axe horizontal transversal. Le bec apparaît dès lors comme porteur de la modalité du pouvoir faire, l'opération de rotation autour d'un axe horizontal étant l'une des composantes du faire «verser» (une translation latérale et verticale, amenant le bec au-dessus de la coupe, étant nécessaire pour l'action).

Les opérations de rotation autour d'un axe vertical, éloignant le bec de la personne appelée à verser le saké, manifestent que la sakéière possède une orientation dans le plan horizontal: elle possède un devant (le bec) et un derrière qui lui est diamétralement opposé.

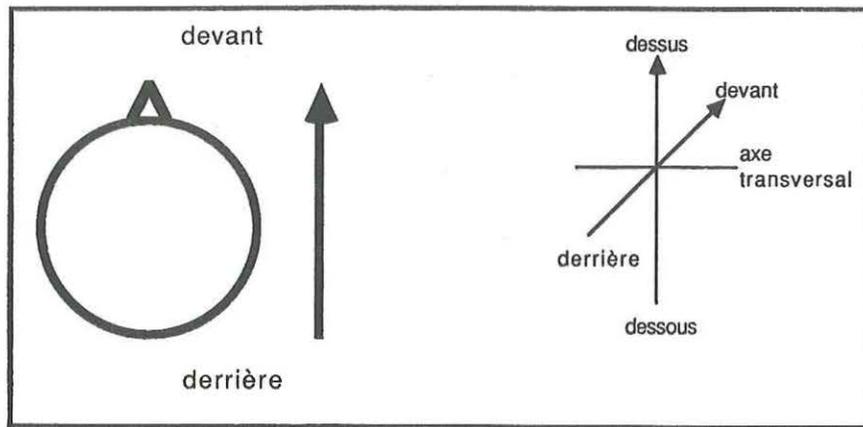


Fig. 12 — Référentiel immanent de la sakéière.

Par conséquent, la sakéière est dotée elle aussi d'un référentiel orientateur trirectangle lié à un sujet observateur débrayé. Cependant, on peut déjà remarquer que les référentiels immanents des deux objets manipulés ne sont pas mis en jeu de la même manière. Les effets de sens qui en découlent apparaîtront au paragraphe 3.

#### 2.4.3. Topohiérarchie du Hassun

Dans l'enseignement relatif à la *préparation* du plateau pour la cérémonie, on apprend à regarder le plateau d'un point situé directement au-dessus de lui (en «vue de dessus» selon la terminologie du dessin en projection, c'est à dire que la direction du regard est supposée verticale, plongeant du haut vers le bas).

On suppose alors que le sol est une feuille de papier sur laquelle on dessine le plateau et son contenu, puis l'on redresse cette feuille pour la mettre à la verticale, face à l'observateur rendu à sa position ordinaire où

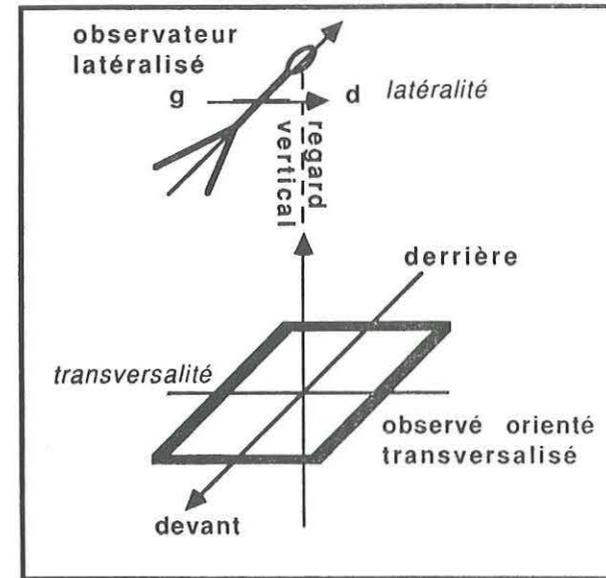


Fig. 13 — Mode de projection du référentiel du préparateur.

la direction de son regard est horizontale. Suite à ces deux opérations cognitives (descriptibles en termes de changements de point de vue, c'est à dire à l'aide de débrayages spatiaux), la représentation du plateau est la suivante:

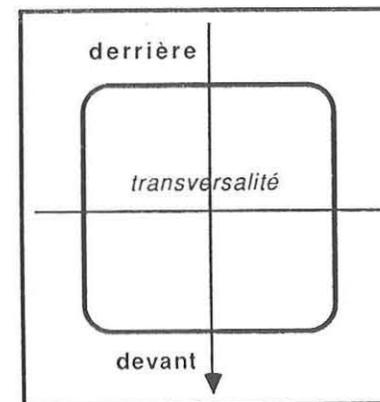


Fig. 14 — Référentiel immanent du hassun (en plan).

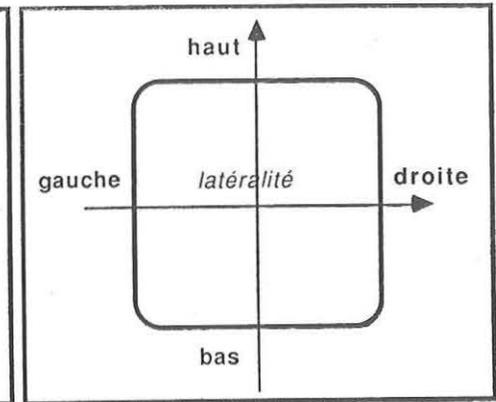


Fig. 15 — Référentiel projeté par le préparateur sur le plan du hassun.

Le haut et le bas, la gauche et la droite, sont *ceux de l'observateur préparateur*: il s'agit du référentiel du sujet cognitif projeté sur le plateau, et non du référentiel intrinsèque du plateau étudié auparavant. Dans le plan de représentation, il subsiste du référentiel immanent les éléments suivants, inscrits en caractères italiques:

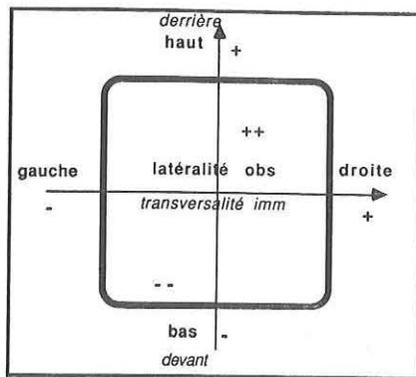


Fig. 16 — Superposition des deux référentiels dans le plan du hassun.

Le nouveau référentiel projeté sur le hassun, celui de l'observateur-préparateur, n'est pas inscrit dans la matière du plateau ni dans son mode de fabrication. Il n'est stabilisé sur ce dernier que par la *procédure de projection* qui assure la mise en correspondance avec le référentiel immanent:

La direction perspective de l'observateur est rendue parallèle à la direction verticale immanente du hassun, ce qui a pour effet de produire un parallélisme entre le plan du hassun et le plan latéral-vertical de l'observateur. De plus, la direction pieds-tête de l'observateur est rendue parallèle à la direction devant-derrrière du plateau. Par conséquent les directions latérales de l'observateur et du plateau deviennent parallèles. Ainsi, les directions des deux référentiels sont parallèles deux à deux, ce qui permet de stabiliser les correspondances suivantes:

derrière = côté ligaturé = haut;  
devant = côté opposé non ligaturé = bas;

la droite et la gauche sont distinguées sur la direction de la latéralité grâce à la précision imposant de situer le point de vue au-dessus du plateau (un point de vue situé en-dessous inverserait la latéralisation).

Pour tout observateur inscrit dans le cadre du CHADO (=voie du thé), les sens distinguables sur les directions de l'espace sont investis positivement ou négativement conformément au modèle bouddhiste (§ 3.3.):

- a — le haut est supérieur au bas,
- b — la droite est supérieure à la gauche,
- c — le devant est supérieur au derrière.

Cette norme est fortement recommandée pour réguler la construction des pavillons du thé, ce qui détermine les actes et les gestes qui seront accomplis dans l'espace ainsi hiérarchisé. Si l'on peut voir des pavillons qui s'écartent apparemment de cette règle, c'est qu'ils ont mis en place un dispositif qui permet de la retrouver dans les espaces localisés de l'action. Nous y reviendrons (§ 4.3.).

Dans le plan du hassun, la relation d'inégalité (c) inscrite sur le référentiel de l'observateur est suspendue puisque la profondeur n'est pas une dimension pertinente sur la surface d'un plateau; seules les deux premières subsistent. Dans ce cas, les quartiers du hassun sont valorisés par le croisement des deux catégories pertinentes (a & b), produisant deux positions doublement marquées (Fig. 16): sup.sup. (+ +) en haut à droite, inf.inf. (- -) en bas à gauche (et deux autres positions complexes +- et -+ qui seront évoquées en 2.5.). C'est dans ces quartiers diagonalement opposés que seront situés, respectivement, les aliments de la montagne et de la mer: La localisation des tas dans le référentiel marque la double supériorité de la montagne sur la mer.

Cette hiérarchisation est conforme à l'axiologie des mythes shinto, où la mer et la montagne apparaissent souvent comme les termes contraires d'une opposition qu'il importe de dépasser. La montagne renvoie dans ce corpus au domaine céleste et à la vie, la mer étant liée aux profondeurs et à la mort.

En posant que la nourriture de la montagne est végétale, et que celle de la mer est animale, la tradition du thé inscrit le hassun dans l'univers des valeurs bouddhiques, où la nourriture animale est considérée comme inférieure à la nourriture végétale.

Les deux tas de nourriture posés sur le hassun s'inscrivent donc simultanément dans deux univers de valeurs concurrents (shintoïste, bouddhiste), sur deux isotopies différentes (cosmique, alimentaire), *tout en maintenant la même relation hiérarchique entre eux*. La stabilité de la relation entre les termes est une marque permettant d'émettre l'hypothèse que nous tenons là un connecteur d'isotopies. Si l'on considère de plus que les deux types d'aliments seront conjoints, on peut se faire une idée du rôle qu'ils vont jouer sur les deux isotopies, où la conjonction des contraires est posée comme programme de base pour un grand nombre de récits.

Résumons cette dernière phase de l'analyse: Les deux tas de nourriture reçoivent, *hic et nunc*, de l'organisation spatiale imposée par le référentiel projeté par l'observateur-préparateur, deux statuts hiérarchiques opposés conformes aux axiologies shintoïste et bouddhiste. On pourrait donc dire que *l'opération de préparation installe chaque chose à sa place*: ce qui est supérieur à la place supérieure, et ce qui est inférieur à la place inférieure.

Mais il y a plus: Si la montagne est supérieure à la mer, ou bien si le végétal est supérieur à l'animal, c'est en vertu de systèmes de valeurs transcendants extérieurs à la cérémonie et applicables à un grand nombre d'autres situations. Ce qui est en cause dans la préparation, c'est *la réalisation dans les temps et lieu de la cérémonie, dans la matière même de ses ingrédients, du système des valeurs*. La confection des aliments, ainsi que leur disposition sur les plateaux, est par conséquent un acte communicationnel caractérisé sur les trois dimensions de la temporalisation,

de la spatialisation et de l'actorialisation, accompli par un sujet mettant en rapport un système transcendant avec une réalisation immanente, et présentant le tout aux invités afin d'accomplir d'autres actes par la suite. Dans la mesure où cet acte est de nature cognitive, et que les opérations matérielles sur les objets ne visent qu'à les charger de sens, il s'agit proprement d'un **acte énonciatif manipulant des énoncés syncrétiques non verbaux**.

En fait, à travers la personne faisant acte de préparateur, il y a des instances énonciatrices transcendantes qui imposent l'origine des éléments, leurs transformations, et leur installation dans l'espace du plateau.

Des lors, le plateau chargé des tas alimentaires apparaît comme un énoncé composé, où les séquences de préparation des objets, telles qu'analysées ci-dessus, s'inscrivent comme des énoncés composants, dotés d'autant d'acteurs jouant le rôle de sujet d'énonciation qu'il y a de «préparateurs», l'ensemble formant un actant collectif unique manifestant un sujet d'énonciation transcendant.

La géométrie du plateau, des aliments, des tas, ainsi que leurs matières, les procédures de cuisson et de fabrication, les modes de manipulation, sont autant de *marques, inscrites dans l'énoncé, d'opérations énonciatives visant à transformer le monde et à produire sa conformité avec un modèle stable prédéterminé*.

Une telle conception est confirmée par les transformations que subissent ces mêmes énoncés au cours de la cérémonie, et que nous verrons au § 2.5.

Revenons à l'organisation hiérarchique de l'espace du plateau, structure que nous appelons «topohiérarchie» pour la rattacher à un ensemble de phénomènes relevant d'une même logique, où les emplacements des choses servent à marquer leurs relations hiérarchiques mutuelles. De telles situations abondent dans les rituels sacrés et profanes, en particulier dans les cérémonies et les activités protocolaires.

Nous avons montré que les aliments de la mer et de la montagne s'inscrivent parfaitement dans le référentiel projeté par le préparateur-observateur, ce qui nous a guidé vers les phénomènes d'énonciation. Or comment s'inscrivent-ils dans le référentiel immanent du plateau?

Les aliments de la montagne se retrouvent à gauche de l'axe derrière/devant et proches de l'arrière, ceux de la mer sont à droite et en avant.

Nous avons vu que le plateau hassun est similaire, sinon identique, à un plateau d'offrandes shinto. Nous chercherons donc à interpréter le référentiel immanent en fonction du système de valeurs de cet univers. Or dans le système shinto, la gauche est supérieure à la droite. Cette valorisation est déjà manifestée dans le NIHONGI, recueil des mythes les plus anciens du Japon (Aston, W. G. 1896). Elle est attestée à la cour impériale, dans tous les sanctuaires shinto, dans la hiérarchie militaire traditionnelle, et même dans la plupart des banquets contemporains. On la retrouve aussi chez les Mongols et les Turcs d'Asie centrale (Grousset, R. 1965), où l'on en donne une justification: la direction principale du regard est celle du Sud, là où se trouve le soleil bienfaiteur de midi. Par rapport à ce référentiel de base, le soleil qui se lève à l'Est se trouve à gauche: c'est la direction du soleil naissant, glorieux et plein de vitalité. Par opposition, le soleil qui se couche à l'Ouest se trouve à droite: c'est la direction du soleil mourant et

épuisé. L'Est est supérieur à l'Ouest, conformément à la «nature des choses» liées au soleil, à la vie et à la mort. Par voie de conséquence, la gauche est supérieure à la droite.

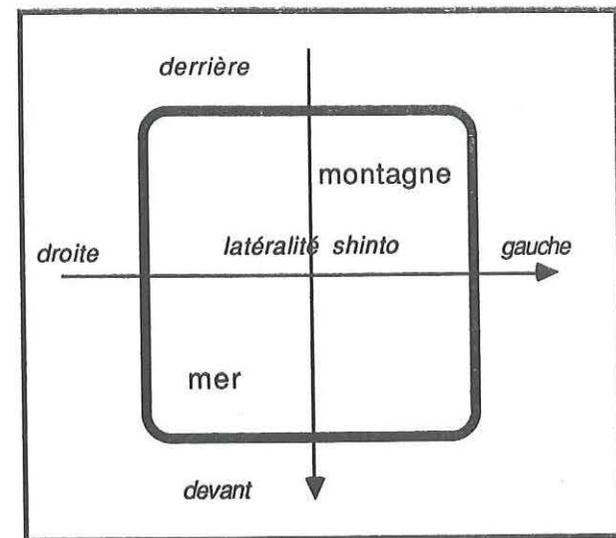


Fig. 17 — Les mets et le référentiel immanent.

On voit que cette valorisation d'une direction latérale par rapport à l'autre passe par une opération de débrayage-embrayage: il s'agit de projeter le référentiel du corps sur le cercle de l'horizon pour y définir quatre directions cardinales à la manière du corps qui possède quatre directions horizontales, puis de ré-embrayer sur le corps à partir de la série de correspondances

Devant = Sud = durativité de la vie

Est = gauche = inchoativité de la vie

Ouest = droite = terminativité de la vie

où l'aspectualisation de la vie joue un rôle prépondérant dans la détermination des valeurs relatives.

Conformément à ce système de valeurs, nous retrouvons, dans le référentiel immanent du plateau, la montagne dans la position supérieure à gauche et la mer dans la position inférieure à droite. Il reste cependant à rendre compte du fait que la montagne est à l'arrière et la mer en avant.

Le chercheur intéressé par le shintoïsme ne peut manquer d'étudier les sanctuaires construits pour les divinités vénérées par cette religion. Et si l'on s'intéresse à l'implantation des sanctuaires dans leurs sites respectifs, on découvre une régularité qui ne peut résulter du hasard: les sanctuaires s'ouvrent face au sud, le bâtiment principal s'adosse à une montagne sinon à une colline, devant l'enceinte du sanctuaire passe un cours d'eau.

Revenons au plateau hassun, et plaçons-nous au centre conformément au référentiel immanent:

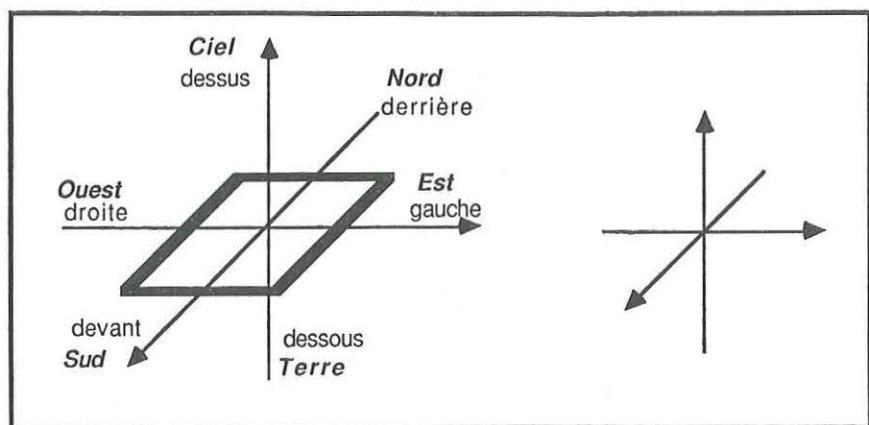


Fig. 18 — Le référentiel immanent et le référentiel shintoïste-géomancique.

La direction du regard «devant» se trouve être le sud, la gauche correspond à l'Est et la droite à l'Ouest. *Derrière* ce point central, on trouve la montagne (représentée par ses nourritures). *Devant* ce même point central, on trouve la mer (représentée par ses nourritures). Si l'on sait que le dieu de la mer est aussi celui des bouches de rivières et des rivières, nous reconnaissons sur le plateau hassun une configuration spatiale figurative identique à celle des sanctuaires, avec la montagne derrière et l'eau devant.

Mieux: Dans l'espace géographisé du plateau, la montagne se trouve au Nord-Est du centre. C'est exactement la position prescrite par la géomancie relevant des traditions shintoïstes: si vous voulez préserver votre construction des effets du mal, lequel vient de la direction du Nord-Est, choisissez votre site de façon à ce qu'il y ait dans cette direction une montagne qui vous protège.

Dans le même espace du plateau, la mer se trouve au Sud-Ouest, et c'est la direction prescrite par la géomancie: Si, malgré la montagne gardienne, le mal venu du Nord-Est pénètre dans votre construction, ménagez une ouverture en direction du Sud-Ouest pour qu'il ressorte vite sur sa lancée et sans s'arrêter.

C'est ainsi que fut choisi le site de la ville de Kyoto, capitale impériale, entre le Mont Hiei qui la garde au Nord-Est et la baie d'Osaka qui évacue le mal au Sud-Ouest. Et c'est en vertu des qualités de ce site qu'on renonça à déménager la capitale à chaque décès de l'empereur: Kyoto resta ville impériale près de mille ans.

L'opération à laquelle nous venons de nous livrer repose sur un débrayage: nous avons délégué un observateur au centre du plateau, et il s'y est orienté comme s'agissait d'un espace englobant, sans tenir compte du décalage d'échelle. Cette procédure n'a rien d'extraordinaire pour quiconque a l'habitude de lire des plans d'architecture ou d'urbanisme: elle

est tellement banale qu'elle passe inaperçue. Nous ne la signalons ici que pour la mettre en parallèle avec les autres opérations d'orientation de l'espace que nous sommes amenés à analyser dans ce contexte.

Il n'en reste pas moins que le lieu choisi pour situer l'observateur débrayé n'est pas quelconque: il s'agit du centre du plateau, et ce centre est vide. Correction: il n'est vide qu'au début de la séquence du hassun. A la fin de la séquence, le teishu y **regroupe** ce qui reste des nourritures de la montagne et de la mer (cf. § 3, p. 41).

Nous avons démontré (Hammad 1986) que la figure du reste joue un rôle fondamental dans la cérémonie du thé (en particulier dans la construction de la valeur «pureté» et son aspectualisation à travers les espaces du jardin et du pavillon). Dans la préparation de la séquence du hassun, le préparateur du plateau prend soin d'y mettre une part de chaque nourriture pour chaque invité, plus une part pour le teishu et une part en surnombre pour qu'elle reste sur le plateau après le service. Et lorsqu'à la fin de la séquence on réunit ces parts restantes, la réunion des nourritures opposées selon cinq catégories distinctives différentes ne peut être dénuée de sens, surtout qu'elle a lieu dans le centre vide du plateau, centre par rapport auquel les directions prennent leur sens.

Ce n'est pas tout: après cette opération, le teishu occupe les deux quartiers du plateau restés vides jusqu'à ce moment: il place la coupe commune de saké, avec son support laqué, dans le quartier Nord-Ouest, et les nourritures qui lui ont été offertes sur un papier plié, et qu'il n'a pas consommées, dans le quartier Sud-Est.

Le teishu repart donc, à la fin de la séquence, avec un plateau profondément modifié: les quartiers qui furent occupés sont maintenant vides, les quartiers qui étaient vides sont occupés, et le centre de même.

## 2.5. Les transformations de l'énoncé syncrétique

L'édifice savant du plateau garni, qui représente au début de la cérémonie l'équilibre des valeurs du monde selon les deux points de vue shintoïste et bouddhique, se trouve entièrement bouleversé dans les derniers instants de la séquence.

Au centre, se trouvent réunis les extrêmes qui furent séparés: la montagne et la mer, le végétal et l'animal, le haut et le bas, le cru et le cuit, le mou et le croquant, le sec et l'humide, le géométrique et le non-géométrique, le brillant et le mat, le clair et le sombre. Entretemps, chaque invité a consommé les deux espèces. Il s'est même passé quelque chose d'extraordinaire pour le cours de la cérémonie du thé: le **renversement des rôles** du maître de maison et des visiteurs.

Généralement, le teishu reçoit ses invités et fait le service lui-même. Or la séquence du hassun est la seule où tous les invités font le service.

Mieux: d'ordinaire, le premier invité parle et agit au nom de tous. Cette règle se vérifie ici-même dans le fait que c'est lui qui invite le teishu à boire, et lui sert les nourritures de la mer et de la montagne. Mais dans cette séquence, *chacun des invités, à tour de rôle, sert le saké au teishu.*

Le service n'est pas à sens unique: entre le teishu et chacun de ses invités, il y a l'échange du saké, dans une *coupe unique* pour tout le

monde, et à partir d'une sakéière unique. D'un point de vue syntaxique, il s'agit là d'une action unique (l'échange impliquant la consommation) accomplie par plusieurs acteurs qui acquièrent par là le statut d'actant collectif.

Or si les visiteurs relèvent tous d'une classe unique, laquelle a déjà été constituée en actant collectif dans une phase antérieure de la cérémonie, le groupe des visiteurs s'oppose au teishu comme le pôle contraire dans la catégorie *invitant/invité*. Leur réunion en actant collectif est donc, elle aussi, une conjonction des contraires.

Notons que la conjonction des acteurs humains en actant collectif est encadrée par la conjonction de la mer de la montagne:

L'échange du saké est précédé par la réunion, sur une feuille de papier faisant office de plat, des nourritures de la mer et de la montagne destinées au teishu. Cette conjonction est réalisée par le premier invité.

L'échange est suivi par la réunion, au centre du plateau, des nourritures de la mer et de la montagne. Cette deuxième conjonction est réalisée par le teishu.

Par conséquent, la réunion de la mer et de la montagne est accomplie à la fois par les invités et par le teishu: les acteurs humains forment un actant collectif non seulement par la consommation du saké (conjonction des acteurs humains avec le liquide), mais aussi par la réunion des contraires (ils opèrent ensemble, et dans l'espace visible, la conjonction des deux solides qu'ils ont consommés dans la succession). En termes catholiques, on pourrait dire qu'ils communient sous les deux espèces.

Cette référence à la religion chrétienne n'est pas farfelue: plusieurs indices (mode de manipulation du mouchoir purificateur, génuflexion en réponse au coup de gong...) concourent à montrer que SEN no Rikyu a intégré sciemment des éléments chrétiens dans sa synthèse des traditions antérieures de la cérémonie du thé. Le but poursuivi par une telle opération, et tel que dégagé par l'analyse, serait la conjonction des visions religieuses qu'il connaissait, en un terme syncrétique qui représenterait l'harmonie de l'univers, des idées, des hommes et des choses.

Revenons aux marques de la conjonction des contraires: la feuille garnie de la mer et de la montagne (destinée au teishu), les restes réunis au centre, ainsi que la coupe unique ayant servi à l'échange du saké, se retrouvent sur le plateau à la fin de la séquence, disposés de la façon suivante:

- devant et à gauche, les nourritures du teishu sur leur feuille;
- derrière et à droite, la coupe sur son support;
- au centre et sans support, les restes réunis.

Ces trois termes forment une ligne diagonale, celle des influences bénéfiques définies par la géomancie dans le référentiel cosmologique et projeté sur le plateau.

Les quartiers qui furent pleins, et qui se trouvent vidés, témoignent de la disparition des contraires. Le centre qui, lorsqu'il était vide, se trouvait protégé du mal, reçoit le terme complexe représentant la synthèse des termes opposés, la totalité complète, une figure de l'univers global. Il est encadré par les instruments de la constitution de l'actant collectif humain,

les objets-supports de l'action créatrice de l'unité et figurant la ligne des influences bénéfiques.

Dans son état final, le plateau hassun porte les marques des transformations qui ont eu lieu pendant la séquence. *A posteriori*, on peut voir maintenant que l'état premier du plateau assertait l'état divisé et séparé des choses, pour que l'action des hommes participant à la cérémonie puisse s'exercer et instaurer l'action unificatrice sur le monde des hommes et des choses. Plus encore: au début, le saké et le plateau étaient séparés entre les mains droite et gauche du teishu; à la fin, la coupe de saké rejoint le plateau, témoignant de l'indissociabilité des aliments liquides et des aliments solides, comme cela se manifeste tout au long de la cérémonie, tant au niveau du repas qu'au niveau de la consommation des thés épais et léger.

En termes sémiotiques, cette indissociabilité équivaut à une présupposition mutuelle manifestée à travers tout le corpus: de façon générale, l'ensemble des objets alimentaires consommés par les invités au cours de la cérémonie se regroupe en couples solide-liquide, sans aucune exception.

Mieux: l'analyse des séquences permet de dégager une régularité supplémentaire qui se superpose à la contrainte de la co-présence solide-liquide:

dans toute la première partie (=SHOZA), les liquides précèdent les solides; dans toute la deuxième partie (=GOZA), les solides précèdent les liquides.

Il ne serait pas inutile de rappeler que toute la cérémonie est organisée «pour boire un bol de thé», et que le repas qui précède, le hassun, les gâteaux et tout le reste ne sont que des éléments destinés à préparer les participants à cette consommation majeure, puis à les préparer à retrouver le monde ordinaire après avoir bu le thé.

A partir de cette règle de présupposition mutuelle, on peut rendre compte de l'intrication du service du saké et des aliments de la mer et de la montagne: en reprenant la description du paragraphe 1 phase par phase, on peut retrouver les syntagmes stables '*liquide précédant solide*' répétés pour chacun des invités, avec une exception unique: le teishu sert le mets de la montagne au premier invité avant de lui servir le saké.

Une telle exception ne peut être due au hasard, et elle appelle une interprétation. Un premier élément est fourni par le mode de circulation de la sakéière: celle-ci est placée près du deuxième invité au tout début de la séquence de l'échange du saké; par conséquent, le teishu ne peut la saisir pour offrir le saké au premier invité, étant donné qu'il doit verser le saké au 2<sup>o</sup> invité immédiatement après avoir reçu le saké de ce dernier. Cette obligation, qui sera confirmée par le mode opératoire utilisé à l'égard de chaque invité, permet de dégager une première règle: l'échange du saké ne tolère aucune interruption de l'action entre les personnes qui l'accomplissent. Aucun mot n'est échangé, et le renversement des rôles est accompli dans la continuité. Cette façon de faire est observable dans les autres rites japonais de l'échange du saké, lesquels servent en général à sceller une alliance (politique, commerciale, ou personnelle comme le mariage).

Encore faut-il rendre compte du fait que la sakéière est placée près du 2<sup>o</sup> invité et non près du premier, qui est la personne ayant formulé

l'invitation à l'égard du teishu. Cette procédure découle de deux raisons:

— en déléguant le service du saké au 2<sup>e</sup> invité, le 1<sup>er</sup> invité manifeste hic et nunc que l'ensemble des invités forme déjà un actant collectif, qui se manifeste ici de façon syntagmatique: l'un des invités formule l'invitation au teishu, tous les autres la réalisent.

— par cette délégation, le 1<sup>er</sup> invité est libéré pour réaliser la conjonction des aliments solides de la mer et de la montagne destinés au teishu, ce qui permet d'encadrer la séquence de conjonction des acteurs humains par les opérations de conjonction des acteurs alimentaires (voir ci-dessus).

Remarquons ici que le teishu *ne mange pas* les aliments qui lui sont ainsi servis. Ceci ne constitue pas une véritable rupture de la règle affirmant la présupposition mutuelle des aliments solides et liquides: en fait, cette règle ne concerne que les invités. Comme toute loi, elle est définie par son univers de validité et par les personnes auxquelles elle s'applique. Elle ne prévaut pas contre une autre règle de la cérémonie: le teishu ne mange pas en présence de ses invités. Au cours du Kaiseki, il mange dans sa cuisine (=MIZUYA). Par conséquent, le fait qu'il accepte (par une salutation, et par le fait qu'il saisisse la feuille ainsi garnie pour lui) les nourritures qui lui sont proposées sans les consommer sert à manifester, *hic et nunc*, cette règle négative qui lui impose de ne pas manger. En ceci, la procédure obéit aux règles générales de la négation non-verbale (cf. Hammad 1986).

En deuxième lieu, le fait de conserver cette feuille garnie permet de manifester, sur le plateau, les actions conjonctives des contraires réalisées par le 1<sup>er</sup> invité et par le teishu (cf. ci-dessus).

Un dernier élément permet de rendre compte du «tressage» des services du saké et des mets: l'analyse de l'ensemble du Kaiseki permet de dégager une règle d'ordre sur les aliments solides servis. Au cours du SHOZA (ou première assise), les aliments sont servis dans l'ordre croissant de leur charge énergétique (en termes de IN et de YO, c'est à dire de Yin et de Yang selon la terminologie chinoise). Par conséquent, les aliments de la mer doivent être servis avant les aliments de la montagne, ce qui est le cas: on voit effectivement le teishu commencer par servir les mets de la mer (précédés de leur coupe de saké) puis servir les mets de la montagne (précédés de leur coupe de saké). Et c'est justement la coupe précédant les mets de la montagne qui donne l'occasion de l'échange du saké.

Avec ces derniers éléments, on explicite complètement l'énoncé syncrétique constitué par la circulation des objets-acteurs manipulés au cours de la séquence. Il reste que cette explicitation a été faite en termes figuratifs, pour faciliter la compréhension du lecteur peu familiarisé avec la cérémonie du thé, et peut-être peu familiarisé avec la sémiotique. On ne peut cependant clore ce paragraphe sans justifier le statut sémiotique d'énoncé que nous avons attribué à la séquence dans sa totalité, ainsi qu'à certaines de ses composantes, tant préparatoires que réalisées in praesentia.

D'un point de vue sémiotique, tout objet signifiant manifestant des régularités peut être considéré comme un texte, c'est à dire comme un procès relevant d'un système sémiotique particulier. Cette position est

amplement explicitée par L. Hjelmslev, et nous n'avons pas à y revenir. Si, à l'intérieur de l'approche sémiotique, on opte pour l'analyse du discours, une séquence signifiante quelconque apparaît dès lors comme un énoncé, dans la mesure où elle est «**une grandeur pourvue de sens, relevant... du texte... antérieurement à toute analyse**» (Greimas & Courtés 1979:123). A la place des pointillés ménagés dans la citation ci-dessus, les auteurs ont inscrits des termes renvoyant au langage verbal et/ou écrit, lieu privilégié de l'élaboration des concepts sémiotiques. A la suite de Hjelmslev, nous nous proposons de généraliser la sémiotique à toute substance de l'expression, et nous gardons la définition de l'énoncé dans son acception la plus générale.

A partir de cette définition, la séquence qui nous a occupés peut légitimement être considérée comme un énoncé. Mieux: nous avons montré qu'elle manifeste, par les opérations de préparation des objets alimentaires et de l'objet plateau hassun, les procédures de «mise en discours» caractéristiques des opérations d'énonciation, entendues comme le passage du système au procès (ci-dessus pp. 45, 52, 53).

Enfin, d'un point de vue syntaxique, il est facile de voir que les transformations que nous avons explicitées, tant celles de la préparation présupposées par la séquence que celles qui sont réalisées in praesentia, sont susceptibles de recevoir une analyse actantielle caractérisant des relations de jonction entre actants, ainsi que des transformations des dites jonctions. Nous ne reprendrons pas en ces termes la totalité de l'analyse, ce qui nous entraînerait dans des longueurs considérables. Nous nous contenterons de citer ci-dessous un certain nombre de cas caractéristiques et convaincants avant de passer à la suite de notre propos, qui est l'exploration de la dimension énonciative syncrétique manifestée dans notre corpus.

Exemple 1: Si les mets du hassun reçoivent, au cours de la cérémonie, la qualification «non-repas» suivie de la qualification «accompagnement du saké», c'est par les procédures syntagmatiques suivantes:

a — Le repas KAISEKI est annoncé par le teishu avant d'être servi, de même que sa fin est annoncée par le teishu qui, après s'être éclipsé pour manger, revient en disant qu'il a terminé son repas. Son retour est précédé par un signal émis par tous les invités en même temps: ils font tomber leurs baguettes simultanément dans les plateaux, produisant un bruit caractéristique prévenant le teishu qu'il peut ouvrir la porte et revenir dans le CHASHITSU (=salle de la cérémonie). Tout ce qui sera apporté après cette marque de délimitation appartiendra au «non-repas» de la cérémonie.

b — Le saké est servi avant chaque mets du hassun. Puis le teishu sert le mets *pendant* que l'invité boit sa coupe de saké: l'ordre du service et la concomitance /service du solide/-/consommation du liquide/ caractérisent le mets comme accompagnant la boisson.

A ces deux procédures in praesentia s'ajoute une qualité provenant des procédures de préparation in absentia: les mets sont coupés à des dimensions inférieures à celles des morceaux du repas qui vient de s'écouler: ce ne sont pas des morceaux de repas mais des morceaux d'accompagnement de boisson.

Dans les trois cas, le teishu qui joue le rôle d'actant sujet réalisant les transformations qui conjoignent les objets avec les valeurs descriptives en question.

Exemple 2: Si le plateau du hassun apparaît comme «nu», c'est qu'il a été précédé par une série de plateaux laqués. Il ne sera suivi d'aucun autre plateau en bois brut.

Tous les autres mets précédents étaient posés sur des récipients, lesquels étaient posés sur leur plateau respectif. Les mets de la montagne et de la mer sont directement posés sur le bois.

On peut reprendre la série des oppositions distinctives inventoriées ci-dessus pour voir que l'enchaînement syntagmatique consiste à commencer par poser, dans le repas KAISEKI, les termes de la cuisine cultivée, avant d'introduire les termes négateurs qui asserteront la nature dans les objets et les aliments. Nous avons là une procédure narrative classique dont la dynamique est parfaitement descriptible sur le carré sémiotique.

Exemple 3: Le hassun est amené avec les valeurs contraires disjointes par leur investissement figuratif dans des aliments spatialement séparés. Il ressort avec ces mêmes valeurs conjointes par la réunion figurative des espèces alimentaires.

Le sujet opérateur de la conjonction est un actant collectif réunissant le teishu et ses invités. **Cet énoncé ne se contente pas de manifester les transformations de l'objet-valeur: il manifeste aussi les transformations des acteurs-sujets.**

Exemple 4: L'ensemble de la séquence analysée ici (tout comme la cérémonie du thé dans son ensemble) apparaît comme un rituel profane aux connotations religieuses nombreuses, satisfaisant à la structure générale des rituels (cf. Hammad 1984: 230) où la situation polémique initiale est niée pour asserter par la suite le contrat entre les actants. Dans la séquence du hassun, nous avons vu à plusieurs reprises la négation de l'opposition des contraires au niveau des acteurs-objets et à celui des acteurs-humains, l'ensemble des opérations produisant la conjonction au niveau des acteurs-objets (et donc à celui des valeurs descriptives profondes), au niveau des acteurs-humains-sujets (et donc à celui des valeurs modales), ainsi qu'à celui des acteurs-objets-et-humains puisqu'il y a eu conjonction par consommation, ce qui figure l'union des participants de la cérémonie avec la totalité de la nature représentée sur le plateau.

Le programme narratif de base de cette séquence serait donc la conjonction universelle dans l'harmonie contractuelle.

### 3. Opérations énonciatives immanentes

#### 3.1. Marques de l'énonciation énoncée

Etant donné que nous avons affaire à un corpus syncrétique où le langage verbal ne fait que participer à un acte communicationnel complexe,

il n'est pas question de nous restreindre à rechercher ici des pronoms personnels et des déictiques marquant l'intervention du sujet énonciateur dans son énoncé. Sans reprendre la totalité de l'argumentation exposée dans notre article «L'énonciation: Procès et système» Hammad, 1983: 45), nous profitons de l'occasion pour rappeler qu'on ne dispose pas aujourd'hui de critères exacts situés au plan de l'expression linguistique permettant une reconnaissance formelle et automatique des éléments énonciatifs du discours verbal. Nous nous sommes servis de ce constat, ainsi que d'autres arguments développés dans le dit article, pour aboutir à la conclusion suivante: si les analystes sont capables de se passer de tels critères, et qu'ils parviennent néanmoins à faire des analyses de l'énonciation, c'est que le concept même d'énonciation, opposé à celui d'énoncé, ne relève pas du plan de l'expression. Il convient dès lors de le situer au seul plan du contenu.

Nous admettrons ici cette thèse en tant que point de départ, et nous développerons notre analyse à partir des seuls éléments du contenu et de leurs transformations. Il va sans dire que nous nous appuierons sur des éléments de l'expression syncrétique pour reconnaître les articulations du contenu, mais nous ne prendrons nos critères énonciatifs et énonciatifs qu'au plan du contenu. Les résultats de notre analyse serviront à valider l'approche: s'ils apparaissent comme satisfaisants, cela reviendra à une validation positive et *a posteriori* de la thèse. S'ils ne sont pas convaincants, cela voudra dire que l'argumentation de la preuve n'a pas été persuasive, ce qui ne signifie pas que la thèse soit nécessairement fautive.

Au plan du contenu, les opérations de l'énonciation présupposent toutes des débrayages-embayages affectant l'une quelconque des grandeurs **ego**, **hic**, **nunc** ou une combinaison d'entre elles. Nous partirons donc de ce critère pour explorer certaines des procédures énonciatives mises en œuvre dans la séquence qui nous concerne.

#### 3.2. Les déplacements

Considérons en premier lieu les déplacements de la sakéière dans son périple de l'échange du saké. La séquence restreinte de cet échange commence par le geste suivant: le teishu place la sakéière près du 2<sup>o</sup> invité, tournant celle-ci de manière à ce que le bec s'éloigne de l'invité en question.

Ce faisant, il s'adresse non-verbalement au 2<sup>o</sup> invité, lui signifiant qu'il attend de lui qu'il serve le saké. Le déplacement de la sakéière et la détermination de sa nouvelle position sont donc porteurs d'une modalité virtualisante transmise au 2<sup>o</sup> invité. Dans la mesure où toute la cérémonie est réglée comme un rituel (ce qu'elle est d'après notre démonstration), cette modalité virtualisante est reconnaissable comme celle du devoir.

La rotation imprimée à la sakéière présente celle-ci de façon commode au 2<sup>o</sup> invité: combinée avec la position terminale de la translation, elle rend le 2<sup>o</sup> invité capable de la saisir et de verser le saké au teishu (actualisation).

Par conséquent, le déplacement de la sakéière, analysé en tant que combinaison d'une translation et d'une rotation, est **constitutif de la**

**compétence** du 2° invité (virtualisation selon le devoir et actualisation selon le pouvoir) dans le programme de verser le saké. Ce résultat est déjà intéressant en soi. Mais ce n'est pas tout: l'opération implique un triple débrayage:

3.2.1. Le teishu cède son rôle de sujet opérateur, et prépare son passage au statut de sujet d'état qui se conjointra au saké. Il s'agit d'un débrayage actantiel caractérisé.

3.2.2. Le topos (cf. Hammad 1980) du sujet de l'action vient brusquement de changer: le sujet opérateur n'est plus à l'emplacement de l'acteur-teishu mais à celui de l'acteur-2° invité. Ce changement de lieu advient ex-temporaneamente, par la simple commutation des rôles actantiels et le déplacement de la charge modale. Il n'y a pas de déplacement pragmatique de l'actant-sujet. Il s'agit d'un débrayage spatial caractérisé.

3.2.3. Le 2° invité reçoit, par le déplacement décrit de la sakéière, un acte de communication le priant de verser le saké dès que le teishu sera en possession de la coupe. Son action succèdera donc à l'action du teishu rapprochant la sakéière et à celle concomittante du 1<sup>er</sup> invité fournissant la coupe. Il y a ici un débrayage temporel affectant l'actant-sujet.

Dans la mesure où il y a continuité de l'action sans rupture de rythme ni temps mort, on pourrait argumenter que le «temps de l'action» est préservé, et qu'y a pas de débrayage temporel dans ce cas. L'issue de la question repose sur le terme de référence choisi pour définir le débrayage: s'il s'agit de l'action, on peut effectivement conclure à la continuité et à l'absence de débrayage; par contre, s'il s'agit du «temps de l'acteur sujet», alors il y a débrayage.

Laissons cette question à un débat ultérieur, car l'issue n'en affecte pas les conséquences que nous allons tirer. Le débrayage que nous venons de repérer est certain au moins sur deux des dimensions discursives: celles de l'actorialisation et de la spatialisation. De plus, il est le fait d'un sujet manipulateur dont l'action constitue l'énoncé: c'est donc le fait d'un sujet énonciateur qui instaure un autre acteur comme sujet d'un autre énoncé.

A l'instar des mathématiciens, nous serions tentés d'ajouter: C.Q.F.D.

Car nous venons de démontrer formellement, à partir de la définition de l'énonciation (cf. Greimas & Courtés 1979: 126 à 128), qu'il y a lieu de parler d'énonciation à propos d'un corpus non verbal.

Nous n'analyserons pas l'ensemble des opérations énonciatives repérables dans la séquence qui nous occupe. La méthode que nous venons d'illustrer peut facilement être mise en œuvre sur un grand nombre de cas similaires parmi ceux que nous avons explicités en termes non-formels ci-dessus. Avant de passer à des cas de complexité supérieure, nous allons donner ici-même, après l'exemple précédent où l'acte énonciatif relevait de la dimension pragmatique, un exemple d'acte énonciatif destiné à l'énonciataire interprétant le sens de l'énoncé syncrétique produit, et qu'il convient donc de situer sur la dimension cognitive.

Lorsque le teishu entre dans le CHASHITSU (=salle de la cérémonie) en portant la sakéière et le plateau hassun, il porte la première dans la main droite et le second dans sa main gauche. Si l'on adopte un point de vue unique, par exemple celui de la latéralisation bouddhique, on concluerait que le saké est supérieur aux aliments de la mer et de la montagne. Or nous avons vu avec quel soin ces derniers sont préparés, les valeurs descriptives et modales dont ils sont investis. Nous avons vu aussi que la constitution de l'actant collectif, but ultime de la séquence, passe par les deux espèces (liquide et solide) au même titre. Enfin, juste avant de ressortir avec le plateau transformé, le teishu prend soin de placer la coupe unique sur le plateau en position symétrique avec les nourritures conjointes de la mer et de la montagne. Toutes ces opérations se recoupent et donnent la preuve, par des raisons d'homogénéité interne, que le saké et les nourritures solides sont placées sur un pied d'égalité. Par conséquent, le fait de les porter dans deux mains différentes, et de cette façon là, ne peut se ramener à poser une relation d'inégalité qui contredirait tout le reste. La situation serait tout aussi intenable si l'on adoptait le point de vue shintoïste, selon lequel la gauche serait supérieure à la droite.

Il en découle que l'hypothèse d'un point de vue unique qui soit l'un de ces deux là est inacceptable: il n'y a pas un point de vue unique qui hiérarchise les deux énoncés matériels que sont la sakéière et le plateau hassun. Il faut donc émettre une autre hypothèse qui puisse rendre compte de l'observable.

Etant donné la dynamique générale de la cérémonie dans sa totalité, et de la séquence du hassun en particulier, qui vise à instaurer la conjonction des contraires, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante:

Le référentiel bouddhiste, où la droite prime sur la gauche, et le référentiel shintoïste, où la gauche prime sur la droite, sont deux systèmes *contraires*, et le *teishu se propose de les conjindre*. C'est pourquoi il porte le plateau hassun, lequel est fortement marqué comme référant au shintoïsme (par les procédures de fabrication et l'usage des sanctuaires), dans la main gauche, laquelle est la main supérieure dans ce système. Symétriquement, il tient la sakéière, dont le contenu est l'un des ingrédients ordinaires des offrandes bouddhistes, dans la main droite, qui est la main supérieure dans ce système. Ce faisant, il proclame posséder les deux systèmes simultanément, à partir d'un point de vue commun qui puisse les mettre d'accord.

Et l'action qu'il va développer réalisera ce programme, comme nous allons le montrer. Avant de passer à cette analyse, marquons un petit temps d'arrêt pour signaler que cette «proclamation d'intention» est un acte de langage cognitif, parfaitement assimilable à un acte énonciatif, et dirigé vers l'énonciataire-interprète, que ce dernier rôle soit manifesté par l'un quelconque des invités ou par l'analyste que nous sommes.

### 3.3. La mise en relation des référentiels du manipulateur et des objets

Les déplacements de la sakéière et du plateau entre les protagonistes appelés à s'en servir sont construits de la même manière: c'est à chaque fois une **translation** suivie d'une **rotation**. Sur ce fond commun qui rend

**compétence** du 2° invité (virtualisation selon le devoir et actualisation selon le pouvoir) dans le programme de verser le saké. Ce résultat est déjà intéressant en soi. Mais ce n'est pas tout: l'opération implique un triple débrayage:

3.2.1. Le teishu cède son rôle de sujet opérateur, et prépare son passage au statut de sujet d'état qui se joindra au saké. Il s'agit d'un débrayage actantiel caractérisé.

3.2.2. Le topos (cf. Hammad 1980) du sujet de l'action vient brusquement de changer: le sujet opérateur n'est plus à l'emplacement de l'acteur-teishu mais à celui de l'acteur-2° invité. Ce changement de lieu advient ex-temporaneamente, par la simple commutation des rôles actantiels et le déplacement de la charge modale. Il n'y a pas de déplacement pragmatique de l'actant-sujet. Il s'agit d'un débrayage spatial caractérisé.

3.2.3. Le 2° invité reçoit, par le déplacement décrit de la sakéière, un acte de communication le priant de verser le saké dès que le teishu sera en possession de la coupe. Son action succèdera donc à l'action du teishu rapprochant la sakéière et à celle concomitante du 1<sup>er</sup> invité fournissant la coupe. Il y a ici un débrayage temporel affectant l'actant-sujet.

Dans la mesure où il y a continuité de l'action sans rupture de rythme ni temps mort, on pourrait argumenter que le «temps de l'action» est préservé, et qu'il y a pas de débrayage temporel dans ce cas. L'issue de la question repose sur le terme de référence choisi pour définir le débrayage: s'il s'agit de l'action, on peut effectivement conclure à la continuité et à l'absence de débrayage; par contre, s'il s'agit du «temps de l'acteur sujet», alors il y a débrayage.

Laissons cette question à un débat ultérieur, car l'issue n'en affecte pas les conséquences que nous allons tirer. Le débrayage que nous venons de repérer est certain au moins sur deux des dimensions discursives: celles de l'actorialisation et de la spatialisation. De plus, il est le fait d'un sujet manipulateur dont l'action constitue l'énoncé: c'est donc le fait d'un sujet énonciateur qui instaure un autre acteur comme sujet d'un autre énoncé.

A l'instar des mathématiciens, nous serions tentés d'ajouter: C.Q.F.D.

Car nous venons de démontrer formellement, à partir de la définition de l'énonciation (cf. Greimas & Courtés 1979: 126 à 128), qu'il y a lieu de parler d'énonciation à propos d'un corpus non verbal.

Nous n'analyserons pas l'ensemble des opérations énonciatives repérables dans la séquence qui nous occupe. La méthode que nous venons d'illustrer peut facilement être mise en œuvre sur un grand nombre de cas similaires parmi ceux que nous avons explicités en termes non-formels ci-dessus. Avant de passer à des cas de complexité supérieure, nous allons donner ici-même, après l'exemple précédent où l'acte énonciatif relevait de la dimension pragmatique, un exemple d'acte énonciatif destiné à l'énonciataire interprétant le sens de l'énoncé syncrétique produit, et qu'il convient donc de situer sur la dimension cognitive.

Lorsque le teishu entre dans le CHASHITSU (=salle de la cérémonie) en portant la sakéière et le plateau hassun, il porte la première dans la main droite et le second dans sa main gauche. Si l'on adopte un point de vue unique, par exemple celui de la latéralisation bouddhique, on concluerait que le saké est supérieur aux aliments de la mer et de la montagne. Or nous avons vu avec quel soin ces derniers sont préparés, les valeurs descriptives et modales dont ils sont investis. Nous avons vu aussi que la constitution de l'actant collectif, but ultime de la séquence, passe par les deux espèces (liquide et solide) au même titre. Enfin, juste avant de ressortir avec le plateau transformé, le teishu prend soin de placer la coupe unique sur le plateau en position symétrique avec les nourritures conjointes de la mer et de la montagne. Toutes ces opérations se recoupent et donnent la preuve, par des raisons d'homogénéité interne, que le saké et les nourritures solides sont placées sur un pied d'égalité. Par conséquent, le fait de les porter dans deux mains différentes, et de cette façon là, ne peut se ramener à poser une relation d'inégalité qui contredirait tout le reste. La situation serait tout aussi intenable si l'on adoptait le point de vue shintoïste, selon lequel la gauche serait supérieure à la droite.

Il en découle que l'hypothèse d'un point de vue unique qui soit l'un de ces deux là est inacceptable: il n'y a pas un point de vue unique qui hiérarchise les deux énoncés matériels que sont la sakéière et le plateau hassun. Il faut donc émettre une autre hypothèse qui puisse rendre compte de l'observable.

Etant donné la dynamique générale de la cérémonie dans sa totalité, et de la séquence du hassun en particulier, qui vise à instaurer la conjonction des contraires, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante:

Le référentiel bouddhiste, où la droite prime sur la gauche, et le référentiel shintoïste, où la gauche prime sur la droite, sont deux systèmes contraires, et le teishu se propose de les rejoindre. C'est pourquoi il porte le plateau hassun, lequel est fortement marqué comme référant au shintoïsme (par les procédures de fabrication et l'usage des sanctuaires), dans la main gauche, laquelle est la main supérieure dans ce système. Symétriquement, il tient la sakéière, dont le contenu est l'un des ingrédients ordinaires des offrandes bouddhistes, dans la main droite, qui est la main supérieure dans ce système. Ce faisant, il proclame posséder les deux systèmes simultanément, à partir d'un point de vue commun qui puisse les mettre d'accord.

Et l'action qu'il va développer réalisera ce programme, comme nous allons le montrer. Avant de passer à cette analyse, marquons un petit temps d'arrêt pour signaler que cette «proclamation d'intention» est un acte de langage cognitif, parfaitement assimilable à un acte énonciatif, et dirigé vers l'énonciataire-interprète, que ce dernier rôle soit manifesté par l'un quelconque des invités ou par l'analyste que nous sommes.

### 3.3. La mise en relation des référentiels du manipulateur et des objets

Les déplacements de la sakéière et du plateau entre les protagonistes appelés à s'en servir sont construits de la même manière: c'est à chaque fois une **translation** suivie d'une **rotation**. Sur ce fond commun qui rend

les deux énoncé matériels comparables, on peut cependant faire apparaître des différences:

Le hassun est toujours posé de façon à ce que sa «face» soit en vis à vis (au sens étymologique: visage à visage, face à face) avec la personne qui est appelée à s'en servir. Par contre, le bec de la sakéière, qui en marque la face, s'éloigne de la personne appelée à se servir de cette dernière. Si nous représentons chacune de ces instances par une flèche orientée allant de l'arrière vers l'avant, nous avons donc les deux situations récurrentes suivantes:

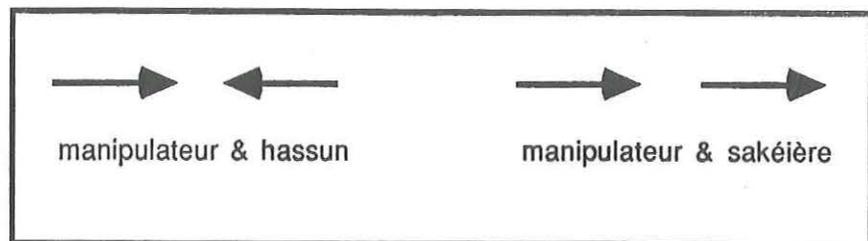


Fig. 19 — Orientation des regards du manipulateur, du hassun et de la sakéière.

Le simple examen des schémas ci-dessus pourrait amener à conclure qu'il y a conformité des orientations dans le cas de la sakéière, et non conformité dans l'autre. Il ne s'agirait cependant que d'une conformité graphique, laquelle n'est pas directement interprétable en termes de relations sujet-objet. Force est de conclure que cette représentation, pour suggestive qu'elle soit, ne livre pas la clef du problème. Il faut donc introduire d'autres données.

Nous avons montré, dans l'analyse de l'énoncé, que la direction derrière-devant relève de la problématique plus générale des référentiels orientateurs, et nous nous sommes donné la peine de construire les référentiels «immanents» du hassun et de la sakéière, tels que dégagés à partir des déplacements de ces objets. Or que deviennent-ils dans la question qui nous occupe, et qui est celle de la relation d'orientation par rapport au sujet manipulateur?

Un premier élément de réponse réside dans la remarque suivante: dans la mesure où les référentiels immanents sont solidaires de leur objet, ils se déplacent avec lui. En second lieu, nous avons montré que ces référentiels résultent, comme tous les référentiels orientateurs, d'une opération de débrayage déléguant un actant observateur pour le placer à l'intérieur de l'objet (pour une démonstration développée, voir Hammad 1985). Il suffit de remarquer enfin que le sujet manipulateur dispose lui aussi d'un référentiel orientateur, et que la position de l'objet par rapport au manipulateur se ramène à une mise en relation de deux référentiels orientateurs. D'où la représentation suivante:

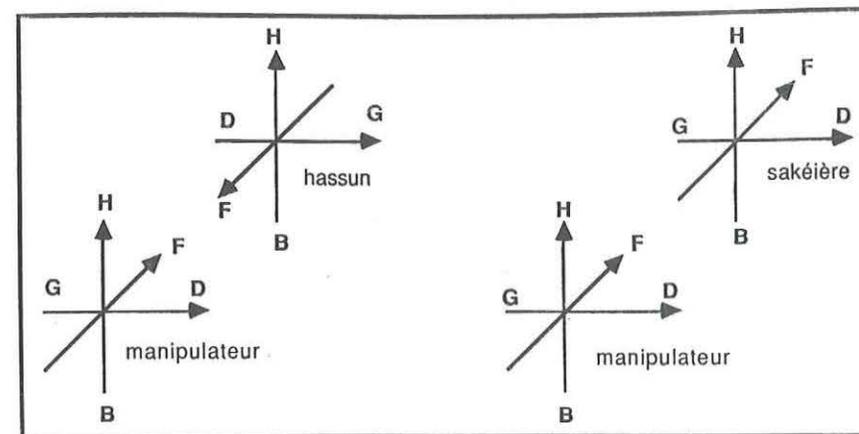


Fig. 20 — Représentation «en situation» des trièdres référentiels complets du manipulateur, du hassun et de la sakéière.

Si l'interprétation de ces schémas présente quelque difficulté au lecteur non familier des représentations graphiques des trièdres trirectangle, on peut simplifier le problème en faisant l'économie de la direction verticale, laquelle est invariante dans tous les cas qui nous occuperont ici. Cette stabilité résulte des contraintes de la pesanteur acceptée, non remise en cause, et mise à profit dans les actions de la séquence synchrétique analysée. Nous obtenons alors une représentation plane où subsistent les directions prospective et transversale de chacun des termes en présence.

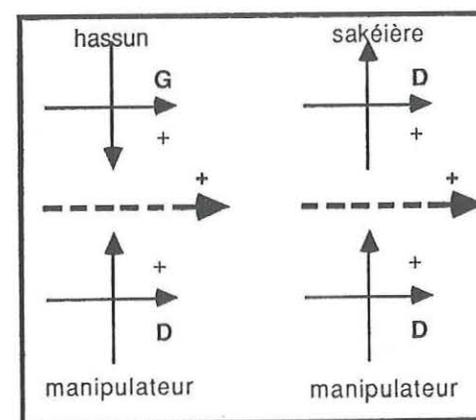


Fig. 21 — Projection plane de la figure 20.

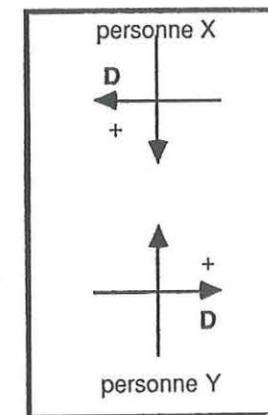


Fig. 22 — Situation supplémentaire: face à face de deux personnes.

Quels sont les effets de sens investis dans ces situations et que la représentation graphique permet de mieux saisir?

Nous avons juxtaposé les schémas correspondant à trois cas de co-présence de référentiels: hassun/manipulateur; sakéière/manipulateur; personne X/personne Y. Cela met en relief une ressemblance entre les deux premiers cas, les opposant au troisième et dernier: la mise en relation du référentiel du manipulateur avec l'un quelconque des deux objets manipulés fait apparaître une **conformité de latéralisation**. En d'autres termes: les directions latérales valorisées comme supérieures chez le manipulateur et le manipulé sont parallèles et orientées dans le même sens. Et ceci malgré la situation en vis-à-vis de l'un (hassun) et en dos-à-vis de l'autre (sakéière). Dans le troisième cas, celui du face à face de deux personnes, les latéralisations de l'un et de l'autre sont non conformes.

Interprétons donc ce constat.

La conformité que nous venons de repérer se reproduit à chaque situation de manipulation, quelle que soit la position spatiale de l'ensemble, et quel que soit l'acteur jouant le rôle de manipulateur. Deux conséquences en découlent:

— Il y a relation de présupposition: Le manipulateur ne **peut** manipuler l'objet que si les latéralisations sont conformes. La conformité des latéralisations apparaît donc comme constitutive des compétences et du sujet et de l'objet. Il s'agit d'une compétence actualisante, selon le pouvoir;

— Les déplacements composés d'une translation et d'une rotation visent chaque fois à recréer la conformité des latéralisations. Cette situation apparaît dès lors comme objet de valeur dans des programmes d'usage récurrents. Et nous venons de montrer, au paragraphe précédent (p. 63-64-65), que ces programmes étaient énonciatifs. Nous tenons donc ici l'un des cas de «*composition*» des programmes énonciatifs et énonciatifs.

Avant de poursuivre le raisonnement, il est nécessaire de s'assurer du statut des référentiels mis en relation: nous avons montré que les référentiels du hassun et de la sakéière étaient «immanents», c'est à dire que nous pouvions les construire à partir des transformations advenant au cours de la séquence. Quant au référentiel du manipulateur, nous nous sommes contentés de dire qu'il est «bouddhique», avec une droite dominante. Ce faisant, nous l'avons renvoyé à l'extérieur du corpus, à un système transcendant de valeurs. Dans la mesure où la distinction *immanent/transcendant*, utilisée ici dans un sens sémio-narratif, est intéressante, il convient de mieux cerner le statut du référentiel du manipulateur.

Dans les salles de thé «normales», c'est à dire construites conformément aux recommandations de la tradition, et semblables à celles des figures 1 à 4 (p. 3), la supériorité de la main droite est inscrite dans l'architecture, et ces salles sont dites «main droite». Nous n'entrerons pas ici dans le détail des règles imposées à l'architecture du thé. Nous nous contenterons de dire que dans de tels lieux, le teishu et les invités sont tenus de privilégier le côté droit de leur corps dans tous leurs **actes**: saisir les objets de la main droite, se lever sur la jambe droite et commencer à marcher du pied droit lorsqu'ils vont dans une «direction ascendante», traverser les frontières des tatamis du pied droit s'ils vont dans une direction ascendante, y compris les traversées des portes. Corrélativement, on se lèvera sur la

jambe gauche, on démarrera du pied gauche, et l'on traversera du pied gauche lorsqu'on se déplace dans une «direction descendante».

Peu importe ici l'intrication de ces actes. Nous ne les évoquons que pour dire ceci: dans les lieux conformes à la tradition, le teishu et ses invités manifestent dans leur gestualité et leurs **déplacements**, *hic et nunc*, la primauté de la droite sur la gauche. A ce titre, leur référentiel à droite dominante est un référentiel «immanent».

Il en résulte que les interrelations des référentiels du manipulateur et du manipulé relèvent bien de la dimension de l'immanence que nous sommes en train d'analyser dans ce paragraphe. Reprenons la question de la conformité des latéralisations. L'apparition d'une direction supérieure commune au manipulateur et au manipulé équivaut à l'assertion de l'existence d'une instance Destinatrice commune aux deux et valorisant la dite direction indépendamment de l'un et de l'autre. Par rapport au manipulateur et au manipulé, qui sont des instances immanentes, l'instance Destinatrice est transcendante. Elle n'est manifestée dans la séquence que par des procédures indirectes telle que celle que nous étudions (conformité des latéralisations).

Si le manipulateur et le manipulé relèvent d'une instance Destinatrice commune, ils sont en situation contractuelle, puisque leur situation pré-suppose des valeurs modales virtualisantes communes. Par conséquent, *ce qui est révélé par les schémas de co-présence des référentiels, c'est la situation contractuelle du manipulateur et du manipulé*. Or nous avons vu que le hassun et la sakéière ne possèdent pas des référentiels immanents identiques, puisqu'ils diffèrent par leur latéralisation. Si la situation est contractuelle dans les deux cas, c'est parce qu'ils ne sont pas manipulés de la même façon: l'un est manipulé en vis-à-vis et l'autre est manipulé en vis-à-dos. Nous en concluons que, d'un point de vue énonciatif qui serait celui de la conception des opérations de la cérémonie (i.e. celui d'une *énonciation globale* prenant en charge l'ensemble des actions et éléments de la cérémonie en tant qu'énoncé syncrétique), la *différence de ces modes de manipulation est justement mise au point pour préserver la situation contractuelle dans les deux cas*.

Dès lors, la différence entre les manipulations du hassun et de la sakéière relève d'une visée énonciative identifiable. Et dans la mesure où le programme contractuel du rituel est admis comme une donnée première, la dite visée acquiert, en plus de son statut **descriptif**, un caractère **explicatif**.

Si nous pouvons interpréter ainsi la conformité des latéralisations, il reste à rendre compte des phénomènes de vis-à-vis et de -vis-à-dos, lesquels sont passés au second plan.

Une précaution s'impose: l'importance prise par les questions de latéralisation est peut-être locale, et la primauté qui leur est accordée par rapport aux questions de fac-à-face pourrait être dépendante du corpus qui nous occupe. D'autres analyses sont nécessaires avant de hasarder une généralisation. Le problème sera dans ce cas de restreindre le corpus car la problématique est présente dans presque toutes les cultures, allant de la scène du jugement des morts en Egypte ancienne jusqu'aux rituels politiques contemporains, en passant par les écritures des religions monothéistes et les augures indo-européens. Il faudrait consacrer une étude spéciale à ce sujet.

Revenons aux figures 19 à 22 (pages 66 et 67). L'interprétation de la latéralisation peut nous offrir ici un modèle: dans le cas de la manipulation

de la sakéière, il y a conformité des orientations du «regard». On peut donc conclure à la présence d'un destinataire commun à la sakéière et au manipulateur. Cette conclusion recoupe un résultat dont nous disposons déjà: la sakéière, comme le manipulateur, obéit au modèle bouddhique du référentiel. Ce résultat local recoupe les deux précédents (appartenance du référentiel de la sakéière au système bouddhique; l'homogénéité des orientations renvoie à un destinataire commun) et leur homogénéité renforce la valeur de l'ensemble: c'est une preuve de cohérence interne.

Quant à la manipulation du hassun, nous y voyons deux directions convergentes du «regard». Par opposition aux situations précédentes où la conformité des orientations a livré l'effet de sens «contractuel», on pourrait conclure ici à une situation «polémique». Si l'on considère que la latéralisation nous a déjà montré que la situation générale est contractuelle, et que la latéralisation prime sur le regard dans ce contexte, nous obtenons un résultat composite: nous avons affaire à une situation polémique inscrite dans un cadre contractuel. Il n'y a aucune contradiction là, comme Marcel Mauss l'a bien montré dans son essai sur le don. Une telle situation polémique, manifestée par les moyen des directions spatiales, annonce déjà les transformations que va réaliser le manipulateur sur le hassun pour le transformer jusqu'à inscrire la coupe de saké dans son énoncé (état final du plateau). Là aussi, nous obtenons un résultat cohérent avec ce qui précède.

Du point de vue de la sémiotique de l'espace, les résultats que nous venons d'obtenir sont remarquables à plus d'un titre: En premier lieu, nous avons montré la pertinence de l'usage des référentiels dans la description des relations inter-actantielles, puisqu'ils permettent de repérer leur statut polémique ou contractuel avant même d'analyser le développement syntagmatique de l'action. A ce titre, les corrélations entre référentiels se révèlent être un révélateur des rapports modaux. Comparées aux analyses de l'énoncé (§ 2.1., 2.2., 2.3.) où les objets apparaissent comme la condensation finale d'une suite syntaxique, les corrélations entre référentiels jouent un rôle symétrique: ce sont des condensations initiales qui vont se développer syntaxiquement.

D'un point de vue de sémiotique générale, on peut aussi retirer une conséquence non négligeable: En partant de raisonnements formels et théoriques, nous avons formulé l'hypothèse (Hammad, 1983: 43) que l'opposition /énonciation énoncée/vs/énoncé énoncé/ est parallèle à l'opposition

/contrat/vs/performance/.

Nous trouvons dans ce corpus une confirmation *a posteriori*: d'une part, les relations entre référentiels sont apparues comme énonciatives au paragraphe précédent; d'autre part, elles sont apparues comme caractéristiques du contrat (polémique ou contractuel) dans ce paragraphe. Ce qui vérifie bien que les mêmes éléments sémiotiques peuvent être caractérisés des deux manières simultanément: il suffit d'un changement de point de vue pour les qualifier d'une façon ou d'une autre.

Revenons à la sémiotique de l'espace. Depuis quelques années (Hammad 1977, 1978a, 1978b) nous préconisons l'emploi d'un certain type d'analyse topologique pour caractériser les rapports modaux entre les lieux et les acteurs auxquels ils sont attachés. Nous avons aussi émis

l'hypothèse qu'une analyse en géométrie projective livrerait des résultats intéressants. Or la description que nous avons faite des «référentiels» immanents et de leurs relations s'inscrit dans le cadre des méthodes projectives. Les résultats sémiotiques obtenus parlent par eux-mêmes.

#### 4. L'énonciation «transcendante»

##### 4.1. Les instances transcendantes impliquées dans le corpus

Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de parler des «systèmes de valeurs» shintoïste et bouddhique. Bien que ces systèmes soient non-figuratifs, nous les avons identifiés comme des instances transcendantes, car ils forment des sources d'identification de la valeur des valeurs.

A ces deux instances, il est nécessaire d'en rajouter une troisième qui ne s'est pas encore explicitement manifestée dans la séquence hassun, et dont nous allons rendre compte. L'analyse de l'ensemble de la cérémonie du thé (Hammad 1986) révèle l'importance de deux éléments majeurs dans l'organisation de l'espace du CHASHITSU: l'eau et le feu. Au cours de la première assise, l'eau investit le pôle de la salle de préparation (MIZU YA = espace de l'eau); le feu (sous une forme passive) investit le pôle du TOKONOMA. Au cours de la deuxième assise, l'eau investit le pôle du tokonoma pendant que le feu investit le brasero sur lequel bout l'eau du thé. L'analyse citée en référence montre que l'ensemble relève de la problématique du yin et du yang (dits IN et YO au Japon).

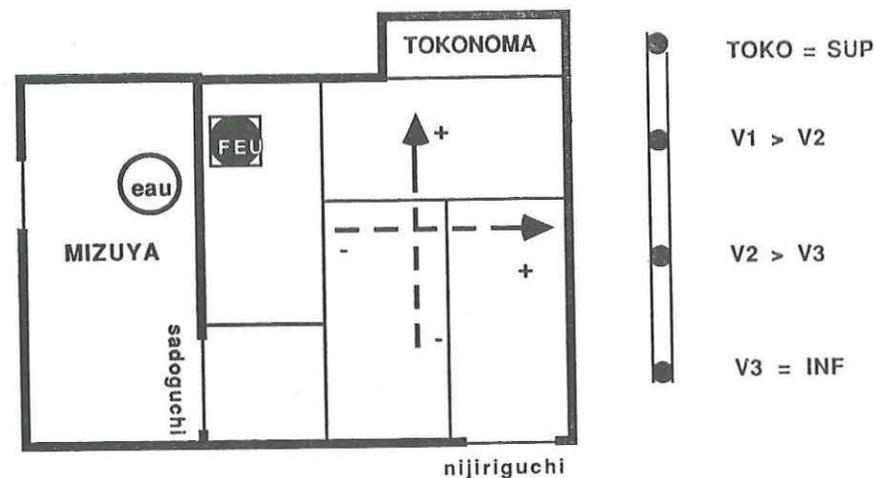


Fig. 23 — Référentiel unifié du chashitsu «normal».

Le pôle figuratif du tokonoma est doté d'un référentiel orienté qui détermine le cours de l'action et les positions statiques au cours de la première assise. Au cours de la deuxième assise, on voit apparaître les effets

d'un deuxième référentiel: celui du pôle figuratif brasero. Dans une salle «normale» comme celle de la figure 23, les deux référentiels du tokonoma et du brasero sont conformes (axes parallèles, directions positivement marquées dans le même sens). Il peut arriver, dans des salles atypiques, que ces référentiels soient non-conformes. Nous verrons au paragraphe 4.3. comment la question est architecturalement traitée.

Si l'on considère le voisinage immédiat de l'un de ces pôles, et l'arrangement spatial des objets qui sont manipulés dans ce voisinage, on s'aperçoit que le pôle occupe une position de *supremum* parmi les objets. Ce fait, ainsi que les salutations offertes aux deux pôles en question par les invités lors de l'entrée et de la sortie, contribue à leur attribuer le rôle de représentants figuratifs du Destinateur.

Dans la mesure où l'eau et le feu, ainsi que les qualités d'activité et de passivité qui leur sont tour à tour données, relèvent du système IN/YO, ce dernier système apparaît comme le représentant, au niveau profond, du dit Destinateur (Hammad 1986). A ce titre, c'est un système «transcendant», au sens sémio-narratif du terme.

En fin de compte, nous avons **trois** systèmes transcendants impliqués, et nous allons aborder leur interaction ainsi que leurs rôles énonciatifs.

#### 4.2. La coordination des systèmes transcendants

Revenons à la topohiérarchie du hassun, et consultons les schémas synthétiques des figures 14-15-16 et 18 (pages 51, 52 et 56).

Le système immanent révélé par les déplacements de la totalité du plateau n'est pas latéralisé: il possède un axe transversal perpendiculaire à l'axe derrière/devant. Il ne joue aucun rôle dans la topohiérarchie de l'espace interne du plateau.

Le système de l'observateur-préparateur utilise, dans le plan du plateau, deux axes: bas/haut et gauche/droite. Il est latéralisé conformément au système bouddhique, avec une droite dominante. Il ordonne les mets de la mer dans le quartier bas-gauche et ceux de la montagne dans le quartier haut-droite.

Le système géomancique-shintoïste utilise, dans le plan du plateau, deux axes: Nord-derrière/Sud-devant et Ouest-droite/Est-gauche. Il est latéralisé conformément au système shintoïste, avec une gauche dominante. Il ordonne les mets de la mer dans le quartier Sud-Ouest et ceux de la montagne dans le quartier Nord-Est.

Seul le système immanent se manifeste par une dynamique *in praesentia*, les deux autres sont lisibles dans une organisation statique qui présuppose une dynamique ordonnatrice antérieure: celle des procédures de préparation, lesquelles assurent les investissements sémantiques. Si le système immanent est observable, il ne se rattache à aucun système général qui nous soit connu. Par contre, les deux autres systèmes sont rattachables à des corps de pensée organisée, dotés d'une dimension métaphysique. C'est à ce titre qu'ils proposent des «valeurs» assurées, et des procédures pour asserter la valeur des valeurs. Ils sont donc «transcendants» au sens sémitotique.

La question qui nous occupera ici est la suivante:

La procédure de préparation du plateau, qui inscrit les valeurs du système transcendant dans la substance de l'énoncé syncrétique, est apparue comme une opération énonciative faisant passer du système au procès.

Dans la mesure où le système régulateur est qualifié de transcendant, nous dirons que nous avons affaire à une énonciation transcendante.

Or, ces deux systèmes dotés de latéralités contraires produisent la même organisation des objets sur le plateau. Ce phénomène reste à expliquer, comme il reste à rendre compte du fait que la tradition de l'enseignement du CHADO utilise l'un et l'autre systèmes de repérage (il est vrai que le système que nous dénommons ici «bouddhique» est le plus couramment utilisé, mais l'autre est attesté aussi: UN 44).

Nous donnerons la réponse en deux temps:

Si les deux systèmes transcendants apparaissent d'accord, ce n'est pas en vertu d'une homologation quelconque des termes utilisés pour désigner les directions et les deux sens sur chacune de ces dernières. Cette question n'occupe personne. Aucune tentative n'est faite selon cette stratégie dans les manuels. Toute l'attention est au contraire centrée sur le fait que les deux systèmes topohiérarchiques placent les mets aux mêmes endroits. On en tire la conséquence suivante: si les deux systèmes produisent le même résultat concret, c'est parce qu'ils sont fondamentalement équivalents. Même si les raisons profondes de cette équivalence échappent à la saisie. Mieux: le fait qu'elles échappent à la saisie ne fait que rendre l'équivalence plus «profonde» et fascinante.

Or sur quoi repose la «preuve concrète»? sur l'axiome que les nourritures de la mer sont inférieures aux nourritures de la montagne, en termes «énergétiques». Si l'on analyse le corpus entier des nourritures servies pendant la cérémonie du thé, on s'aperçoit qu'il est ordonné en termes «énergétiques»: on commence par le cru et l'on va vers le grillé en passant par le bouilli. Ceci est vrai aussi bien des légumes que des viandes et du riz. Si l'on ajoute le thé à ce corpus, englobant les aliments liquides et les aliments solides, on peut démontrer que les aliments suivent une ligne ascendante (augmentation progressive de la charge énergétique) jusqu'au thé épais, à partir duquel la ligne est descendante (diminution relativement brutale). Ces termes énergétiques sont fondés sur les principes du yin et du yang (IN & YO) et tiennent compte de l'origine des aliments et des procédures de préparation (ici aussi).

Par conséquent, et en dernière analyse, la preuve de l'équivalence des systèmes transcendants shintoïste et bouddhiste repose sur le système du IN et du YO qui fonde, sur les valeurs investies dans les mets, leur statut hiérarchique mutuel. Ceci veut dire que l'accord des deux systèmes repose sur un troisième qui les subsume tous les deux. Par la même occasion, ce troisième système est présenté comme «naturel», intrinsèque aux choses, renvoyé à ce qu'elles sont et à ce qu'on leur fait subir avant de les servir.

Dès que cette conclusion est formulée, elle permet de réexaminer l'ensemble des éléments de la cérémonie, ce qui révèle que le système IN/YO passe à travers tous les composants et les actes sans exception, qu'ils

relèvent d'une problématique bouddhique ou d'une problématique shintoïste. Il permet, entre autres choses, de rendre compte du couple alimentaire stable manifesté par tous les «services»: ces derniers sont tous constitués d'un solide et d'un liquide. Et l'ordre «liquide, solide» du SHOZA inscrit, au niveau de cette micro-séquence la ligne énergétique ascendante, alors que l'ordre «solide, liquide» du GOZA opère de façon symétrique et descendante.

En termes relationnels, les systèmes shintoïste et bouddhiste ont pu apparaître, à certains moments, comme des systèmes contraires. En «révélant» leur accord profond, le système IN/YO nie implicitement la relation polémique qui a pu les opposer, et affirme explicitement le contrat. Par conséquent, le système IN/YO apparaît comme métalinguistique par rapport aux deux autres, et joue le rôle d'un opérateur relevant d'un niveau hiérarchique supérieur. C'est de ce système que peut se réclamer le teishu qui rentre dans le CHASHITSU en portant le hassun de la main gauche et la sakéière de la main droite: il possède bien un système capable de subsumer les deux autres, manifestés par le couple solide-liquide, lequel forme justement une unité reconnaissable dans le méta-système.

Tout ceci est bel et bon. Il ne fait cependant qu'occulter une opération spatiale sous-jacente, fondatrice, et qui est cachée par l'accent placé sur l'identité du résultat concret assuré par la mise en œuvre des deux systèmes shintoïste et bouddhiste. Car les deux systèmes ne peuvent donner le même résultat que si l'on a adéquatement défini les conditions de projection décrites au paragraphe 2.4.3. (Fig. 13 p. 51): si la position de l'observateur porteur du système bouddhique projeté est modifiée par rapport au plateau observé, on peut obtenir un grand nombre de topohiérarchies différentes sur le hassun.

Les deux systèmes posent, chacun dans son propre plan, deux axes orthogonaux orientés. Et la différence de latéralisation produit deux espaces symétriques, orientés dans deux sens rotatoires différents. Ce que l'opération de projection réussit à réaliser, au prix de l'inversion du sens de l'axe *derrière/devant* devenu *bas/haut* (fait qui est révélé par la figure 16 page 18), c'est à rendre les deux latéralisations conformes et à rendre la suite possible. Le silence prudemment maintenu à propos de l'inversion ci-dessus équivaut à une oblitération.

Cette opération de projection est la condition de possibilité projective de l'opération de subsumation que va opérer le système IN/YO. Elle appartient donc au même titre (=programme d'usage) à la transformation globale (=programme de base) qui est la construction de l'accord entre les systèmes transcendants shintoïste et bouddhiste. La dite transformation se compose donc de deux opérations: une projection qui reste cachée car elle est susceptible de révéler la contrariété, et une identification des résultats concrets, qui est mise en valeur car elle affirme l'accord.

Nous temons là un exemple clair de la **composition des transformations énoncives et énonciatives**, telles que décrites dans notre article «L'Architecture du thé» (Hammad 1986: 38). Dans cet exemple manifesté par une sémiotique syncrétique, la négation énoncive (projection non conforme) est niée énonciativement (=oblitération reconstruite ci-dessus), et où l'affirmation énoncive (=la preuve concrète) est affirmée énonciativement

(=mise en avant). L'ensemble de ces opérations produit un effet de transformation contractuelle satisfaisant la définition des opérations rituelles, i.e. la négation du polémique et l'affirmation du contrat.

#### 4.3. Le NAKABASHIRA ou la restauration architecturale du contrat spatial menacé

Il existe, parmi les plus beaux pavillons de thé, des édifices dont l'aménagement est atypique. En particulier, il arrive que le tokonoma soit placé à la **gauche** de l'invité entrant par le NIJIRIGUCHI. Le constructeur peut, dans un tel cas, aménager la totalité du chashitsu comme une salle «à main gauche», ce qui implique accomplir la cérémonie avec une latéralisation gauche dominante. Cela n'est commode que pour un gaucher. Or les invités seraient tenus, dans un tel cadre, d'adopter aussi un comportement à gauche dominante. Le nombre de gauchers étant limité, il en résulte habituellement une série d'erreurs de latéralisation du comportement. Pour éviter de tels errements, le constructeur peut adopter dans ce cas la disposition dite GEZADOKO (=tokonoma situé au côté inférieur). En voici un exemple célèbre: le YODOMI NO SEKI (à Kyoto), classé monument historique:

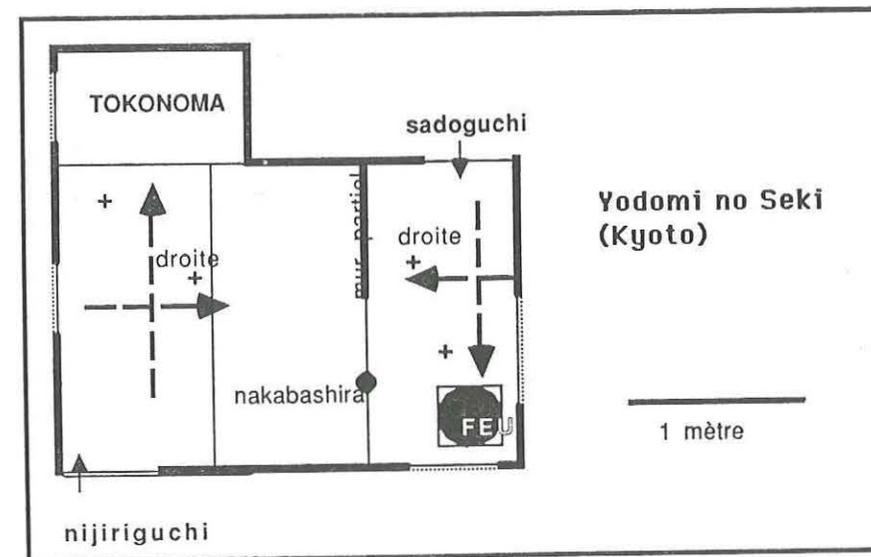


Fig. 24 — Référentiels polaires non conformes dans un chashitsu de style gezadoko.

Les référentiels dessinés sur ce plan sont relatifs à chaque pôle organisant son propre topos. Il est clair que ces référentiels sont non conformes. La question se pose dès lors de la juxtaposition de deux topoï orientés de façon contraire.

L'étude d'un corpus de 100 pavillons de thé célèbres (NAKAMURA 1982) révèle un fait qui n'a pas reçu d'explication jusqu'à ce jour chez les historiens de l'architecture: tous les chashitsu de style gezadoko sont dotés de plans irréguliers; plusieurs possèdent un poteau planté à l'intérieur et «tendant» un pan de mur faisant office de division partielle. Les irrégularités de plan, ainsi que les poteaux dits NAKABASHIRA (=poteau intérieur) sont ordinairement tenus pour des éléments non nécessaires, attribuables à la fantaisie esthétique de constructeurs exceptionnels.

Nous allons soutenir ici une autre thèse: les irrégularités de plan, ainsi que le nakabashira, sont les **expressions** d'une **nécessité** projective: ils visent à rendre possible la coexistence, à l'intérieur d'un même espace restreint, de deux référentiels non conformes.

Nous avons dit que chaque pôle organise son propre topos à l'aide du référentiel qui lui est lié. Le chashitsu se partage donc, à ce niveau d'analyse, en deux topoï. Lorsque le chashitsu est «normal», les deux topoï sont dotés de référentiels conformes, leur voisinage ne pose aucun problème, et on peut se permettre de ne tracer qu'un seul référentiel pour l'ensemble de l'espace du chashitsu. C'est ce qu'on trouve dans les manuels d'enseignement (SEN Soshitsu XV 1980, vol. II: 91). Mais lorsque nous avons affaire à un chashitsu de style gezadoko, les référentiels des deux topoï composants ne sont pas conformes. Il se pose dès lors la question du «contact» des deux espaces: le passage de l'un à l'autre impose le passage d'un référentiel organisateur à l'autre. Le changement est brutal. En parlant figurativement, on peut dire qu'il y a une déchirure dans l'espace projectif, un hiatus, une discontinuité, une variation discrète et non continue. Un tel fait est d'autant plus intolérable que tous les gestes doivent se conformer à la latéralisation dominante du topos dans lequel les acteurs se trouvent, et que l'on peut passer de façon continue de l'un des topoï à l'autre.

Les deux topoï du gezadoko sont donc en situation de contraité. En termes anthropomorphes, on dirait qu'ils entretiennent des relations polémiques. Etant donné le caractère rituel de la cérémonie, il est nécessaire de transformer cela en situation contractuelle. La solution manifestée par les échantillons analysés est simple en son principe: *il suffit d'individualiser chacun des topoï et de marquer la frontière qui les sépare*. Dès que cette opération est réalisée, il n'y a plus de hiatus à l'intérieur d'un espace continu, il n'y a plus de déchirure invisible. En lieu et place, il y a deux espaces individualisés et juxtaposés. Dans la mesure où ils sont indépendants, ils peuvent coexister paisiblement, la frontière qui les sépare étant suffisante pour rendre compte de la discontinuité d'orientation.

Le NAKABASHIRA, et le pan de mur qu'il tend en travers du chashitsu, constituent l'une des solutions possibles. Ils sont installés justement sur la ligne de séparation entre les deux topoï. Le pan de mur mis en œuvre n'est jamais un mur complet réalisant une coupure matérielle. Au contraire, c'est un morceau de mur **marquant** la frontière sur une *partie* de sa longueur (il ne traverse pas le chashitsu de part en part) et une *partie* de sa hauteur (il ne va jamais du sol au plafond, étant interrompu le plus souvent dans sa partie basse. Au Yodominoseki, il est interrompu dans sa partie haute). Le reste de la frontière peut demeurer *non matérialisé*. En termes sémiotiques, on pourrait dire qu'elle n'est pas réalisée sur toute

son extension, étant seulement *actualisée* dans le vide par la présence du pan de mur et du poteau.

Une autre solution consiste à actualiser la frontière par un mur de refend: lequel peut être prolongé par un nakabashira et un pan de mur tendu, ou être dépourvu d'un tel prolongement. L'essentiel, dans ce cas, est de **marquer le départ d'un mur** dont le prolongement constituerait la frontière séparatrice entre les deux espaces aux orientations contraires. Dans la

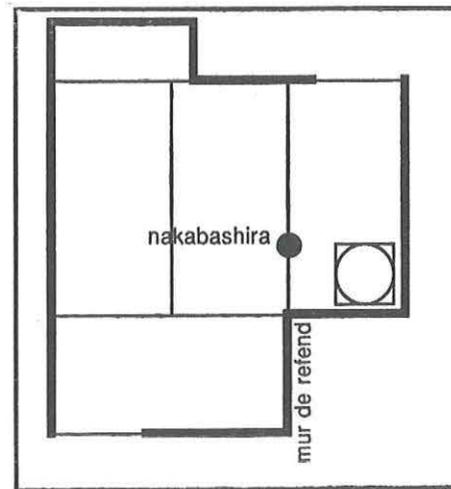


Fig. 25 — Mur de refend organisant l'espace d'un chashitsu de style gezadoko.

tradition des architectes des pavillons de thé, on sait depuis longtemps que la conception et le dessin des détails de ce pan de mur est la question la plus difficile à résoudre lorsqu'on prépare un chashitsu de style gezadoko. Rater un tel mur (en termes de proportions, percement, agencement...) mettrait en danger l'unité du bâtiment tout entier. Mais la tradition ne dit pas pourquoi ce mur est le plus important dans les chashitsu de ce type.

Dans les deux variétés de solution, la liberté du passage est préservée entre les deux topoï juxtaposés. Conformément à une tradition japonaise bien établie, et répandue dans l'usage de tous les espaces tant privés, publics que sacrés, l'actualisation de la frontière par des éléments partiels est suffisante pour établir la séparation.

Il est intéressant de remarquer que les solutions du gezadoko font appel à un prolongement du mur construit. Cette opération, mettant en œuvre un alignement, relève typiquement de la géométrie projective. Par conséquent, les dites solutions apportent une *solution projective à un problème projectif* (celui des référentiels contraires, les référentiels étant définis au niveau projectif de l'analyse de l'espace). Nous tenons là encore un argument de cohérence interne validant les résultats de notre analyse.

Au passage, nous ferons état de notre admiration à l'égard d'architectes qui ont su exprimer, dans le bois et le pisé, non dans la langue, la rigueur

de la solution à laquelle ils sont arrivés sans utiliser un métalangage aussi élaboré que celui que nous mettons en œuvre ici. Leur référence n'est pas un corps de doctrine écrite, mais une tradition orale privilégiant la connaissance directe des lieux, visant à constituer chez l'architecte un «sentiment architectural» équivalent au «sentiment linguistique» identifié par les linguistes chez le «sujet parlant».

Pour résumer, nous dirons que le chashitsu de style gezodoko met en co-présence deux topoi aux référentiels contraires, créant une situation projective polémique qui met en péril le contrat spatial. Le pan de mur et le nakabashira apparaissent dès lors comme une expression matérielle des moyens nécessaires à la négation de la situation polémique et à la restauration du contrat. Etant installés par l'architecte, ces éléments procèdent d'une opération énonciative modifiant l'énoncé et advenant au stade de la conception-construction des lieux. Dans la mesure où les entités manipulées sont «transcendantes» (les référentiels en question sont liés aux figures du Destinateur), cette opération énonciative est transcendante. Elle est clairement repérable par ses marques énoncées dans l'architecture.

## 5. Conclusions

Nous laisserons au lecteur le soin de décider si nos démonstrations ont été convaincantes, et si le programme tracé dans les remarques introductives a été rempli. Du moins, nous avons essayé de le faire. Ces explorations dans la sémiotique syncrétique, où la composante spatiale joue un rôle majeur, peuvent démontrer au moins qu'il n'est pas oiseux de se poser la question de l'énonciation dans un tel contexte. Les résultats obtenus éclairent l'objet analysé d'un jour nouveau. Mieux: les outils mis au point permettent de démontrer la logique profonde de phénomènes qui ont échappé jusqu'à présent à l'analyse (variétés de latéralisation, irrégularité des plans du gezadoko). Ces résultats sont à verser au crédit de la méthode.

En cours de route, il nous a fallu passer par deux points obligés:

— celui de l'analyse de l'énoncé lui-même, car on ne peut en faire l'économie, même si l'on s'intéresse plus à l'énonciation. Et nous nous excusons pour certaines longueurs apparentes de cette analyse, car il arrive que l'intérêt n'en devienne manifeste que plusieurs pages plus loin;

— celui de l'analyse en géométrie projective, seul outil adapté à l'isotopie imposée par le corpus à travers les modes de déplacement et les procédures de préparation mis en œuvre.

Paris, 26/12/1986

## NOTES

<sup>1</sup> Pour une description sémiotique de l'ensemble de la cérémonie, voir Hammad, 1986.

<sup>2</sup> CHAJI=cérémonie du thé. Il y a sept types de chaji, chacun pouvant connaître plusieurs variantes. On définit les types extérieurement par la saison, l'heure, ou l'occasion. Une définition immanente est aussi faite par la succession particulière des séquences qui le composent. Le Hassun est une séquence présente dans tous les types, d'où son caractère «nécessaire».

<sup>3</sup> Pour l'essentiel, cette description reprend celle qui est faite dans l'ouvrage Chado, 1979. Elle correspond à la tradition préservée dans la branche URASENKE de la famille SEN, issue de SEN no Rikyu, le grand réformateur du 16<sup>e</sup> siècle qui donna à la cérémonie du thé l'essentiel de ce qui la caractérise aujourd'hui.

<sup>4</sup> Pour plus de commodité, nous dirons par la suite sakéière, formant ce mot sur le modèle de théière, aiguère... En l'absence d'illustration photographique, disons que la sakéière ressemble à une théière de petite taille. Elle est habituellement fabriquée en fonte, mais on en trouve en argent. Bien que le métal soit la matière habituelle de la sakéière, ce n'est pas une obligation.

<sup>5</sup> Le shintoïsme est l'ensemble de croyances et de pratiques autochtones du Japon, remontant à la période antérieure à l'introduction du bouddhisme, du confucianisme et du christianisme. Cet ensemble, auquel certains reconnaissent le statut de religion alors que d'autres le renvoient aux «coutumes», a été fortement influencé, au cours de son histoire, par les religions et les morales constituées en corps de doctrine. Il a été «restauré» au 19<sup>e</sup> siècle pour retrouver un statut de pureté originelle supposée.

<sup>6</sup> Nous dirons latéralité lorsqu'il y a distinction entre les deux sens de la gauche et de la droite sur la même direction transversale. La transversalité désignera donc une direction suspendant la distinction droite/gauche.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aston, W. G. (1986) — *NiHongi. Chronicles of Japan from the earliest times to A. D. 697*, Japan Society, London. Réédition 1975, Ch. E. Tuttle, Rutland, Vermont.
- Greimas, A. J. (1979) — «La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur», in *Actes Sémiotiques*, Documents 5, pp. 4-16. Repris dans *Du Sens II*, 1983, pp. 157-169.
- (1981) — «De la Colère. Étude de sémantique lexicale», in *Actes Sémiotiques*, Documents 27, pp. 9-27. Repris dans *Du Sens II*, 1983, pp. 225-246.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979) — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Grousset, R. (1936) — *L'empire des steppes*, Payot, Paris. Réédition 1985.
- Hammad, Manar (1977) — «L'espace du séminaire» (et AAVV) in *Communications 27*.
- (1978a) — «L'espace ex-cathedra», in *Bulletin 6*, CNRS-EHESS.
- (1978b) — «Sémiotique didactique et architecture», in *Bulletin 7*, CNRS-EHESS.
- (1980) — «Définition syntaxique du topos», *Actes Sémiotiques*, Bulletin 10.
- (1983) — «L'énonciation: procès et système», in *Langages 70*, pp. 35-46.
- (1984) — «Rituels sacrés/rituels profanes. Usages signifiants de l'espace», in *Espace: Construction et signification*, Paris, Les éditions de la Villette.
- (1985) — «Le bonhomme d'Ampère», *Actes Sémiotiques*, Bulletin VIII-33.
- «Primauté heuristique du contenu», in Parret & Ruprecht (eds). *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam, J. Benjamins.
- (1987) — «L'architecture du thé», in *Espaces et Sociétés*, sous presse et in *Actes Sémiotiques Documents*.
- Hjelmslev, L. (1971) — *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- Mauss, M. (1950) — Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 145-284.
- Nakamura, S. (1982) — *100 Chaseki*, Kyoto, Tankosha.
- Sen, Soshitsu XV (1979) — *Chado*, John Weatherhill, New York & Tokyo, 186 p.
- (1980) — *Chanoyu Handbook*, vol. 1-2, Kyoto, Urasenke Foundation.

Périodiques:

*Urasenke Newsletter*, Kyoto. Désigné dans les références par les lettres UN suivies du numéro, puis du numéro de page.

## ANATOMIE D'UN PÉCHÉ CAPITAL

### Notes sur le discours mimique et son énonciation

«Le mime fait naître le visible par l'invisible  
et l'invisible par le visible.»

(Marcel Marceau)

Le type de discours soumis ici à l'analyse n'a jamais fait, à notre connaissance, l'objet d'une approche sémiotique. Non que le sémioticien se soit désintéressé des péchés capitaux qui, comme tout mortel, le tentent: la justement célèbre analyse de Greimas à propos de la *colère*<sup>1</sup> le prouve. Mais, dans ce cas précis, il s'agissait de pratiquer la fine autopsie des entrailles d'un lexème, et non point de disséquer une définition mimique, osant déployer en actes de chair le contenu présumé d'une unité linguistique.

C'est pourtant le projet audacieux de la courte séquence que nous allons tenter de déconstruire, et qui est due à Marcel Marceau. Ce petit *sketch* s'inscrit dans une série familière au public du célèbre mime puisque nous y est montrée l'*envie*, péché capital appartenant au paradigme dont Marceau nous a donné la traduction mimique complète.

Dans le document vidéo enregistré qui a servi de support concret à notre analyse, Marceau mime donc, successivement, la  *paresse*, la  *gourmandise*, la  *luxure*, l' *avarice*, l' *envie* et la  *colère*. Manque, curieusement, l' *orgueil*. Mais s'agissant d'une émission-reportage sur le grand mime, le réalisateur a probablement jugé qu'il ne convenait pas de présenter la série exhaustive.

Plus précisément, Marceau, en «maquillage blanc» (nous reviendrons *infra* longuement sur ce point important) est filmé devant le miroir qui lui permet de travailler ses postures et ses mimiques. Non content de contrôler ainsi la justesse de ses expressions, il peint, simultanément, à l'encre de Chine, la mimique qui lui semble la plus représentative du péché capital dont il tente de donner un équivalent mimo-gestuel.

Le caméraman filme, par commodité technique, l'image de Marceau dans le miroir. C'est donc, en définitive, cette image de l'image qui compose le texte analysé. Nous sommes bien conscient de prélever là une faible partie

d'une mise en scène fort complexe, et susceptible de mainte analyse ultérieure (en particulier la mise en rapport des séquences mimées et des encre).

### Un discours lexicomimique

Quelques lignes plus haut, nous avons laissé échapper le terme *défini- tion* pour caractériser le statut sémiotique général de ces courts textes mimiques élaborés par Marceau.

De fait, dans notre document, une voix off annonce successivement les *sketches* par les dénominations-lexèmes. Au cours du spectacle lui-même, le langage oral étant par principe strictement proscrit, ce sont des panneaux écrits qui remplissent ce rôle, invitant le spectateur-lecteur à interpréter la séquence mimée comme définition-expansion du lexème affiché.

Il n'est donc pas inutile d'insister d'emblée sur la dimension «méta- linguistique» du texte étudié, même si ce texte se manifeste, c'est son originalité, sans recourir aucunement au médium linguistique. Nous voyons là, de la part de Marceau, un défi extrême lancé aux tenants de l'impérialisme sémiotique du langage, puisqu'il s'agit de rivaliser, à l'aide des seuls moyens non-verbaux, avec le discours du lexicographe.

Donner à voir une muette «lexicomimie».

Les enjeux (et les risques) d'une telle analyse sont à coup sûr multiples:

a) Le discours non-verbal mimique se prête-t-il aisément à une analyse manipulant la stratification bien connue du modèle génératif?

b) Le discours mimique peut-il expander le contenu sémio-narratif condensé dans un lexème de la langue? Et comment?

c) Le discours mimique, enfin, met-il en oeuvre l'énonciation, au double sens de la mise en discours des structures sémio-narratives sous-jacentes et de l'utilisation des procédures de *débrayage* et d'*embrayage*, procédures véritablement décrites au sein du seul système linguistique.

C'est évidemment ce dernier point qui retiendra plus particulièrement notre attention.

### Une passion intersubjective

Le choix d'analyser le texte mimique définissant l'*envie* fut surtout motivé par l'intuition que nous avons de sa plus grande complexité dissimulée.

Contrairement aux «passions d'objet» (car, notons-le au passage, les péchés capitaux sont tous des passions) que sont, par exemple, la *gourmandise*, l'*avarice* et la *luxure*, l'*envie* contraint à présupposer, à l'évidence, une dimension excédant la simple relation sujet-objet: l'*envieux* est forcément en relation, sur la dimension cognitive, avec un sujet envié lui même en conjonction avec l'objet de valeur. La mise en scène narrative de l'*envie*, avec son surcroît de raffinement, était plus attirante et plus prometteuse.

Pourtant, l'orgueil et la colère (et aussi, sur un autre mode, la paresse) sont des passions qu'on doit analyser comme la résultante pathémique de processus complexes d'intermanipulation aux multiples replis.

#### *Les ressources du signifiant*

Assis, devant le miroir, à sa table de travail, Marceau contemple de lui-même une image fort proche du plan américain: le buste tout entier est bien visible. Pourtant, dans notre texte, la caméra filme en plan nettement rapproché. Le buste est vu de profil et nous n'avons plus que la tête, le cou, l'épaule droite et la naissance du bras droit. Si la main apparaît, comme nous le verrons, le bras lui-même n'est jamais visible. Ainsi ces deux parties du corps, la *main* et l'ensemble *tête-cou-épaule* ne sont jamais reliés à l'image.

D'autre part, si le cou, la chevelure et la main apparaissent dans leur aspect le plus naturel, le visage est lourdement maquillé, chargé de blanc, formant une sorte de page vierge où vont venir s'inscrire, avec un relief et un contraste saisissants, ces hiéroglyphes plus ou moins mobiles que sont les faux sourcils, les yeux et la bouche.

De fait, le maquillage en blanc a pour effet remarquable d'atténuer considérablement les reliefs naturels du visage (le nez, les joues, les saillances du menton), de gommer pratiquement les contrastes de couleur et de lumière. Ce type de maquillage affaiblit donc, «anesthésie» les capacités signifiantes des zones du visage autres que les yeux et la bouche. Le visage maquillé, disions-nous, est comme une page blanche, une surface d'écriture mimique presque plate. Et, par exemple, l'effet est des plus spectaculaires quand le visage se détourne de l'axe face-à-face et va vers le profil. Mais là encore, dans cette position cardinale, le maquillage blanc fait du visage une figure découpée dans une surface presque plane.

*Remarque:* Nous reviendrons ultérieurement, au moment d'aborder l'énonciation énoncée, sur la fonction essentielle (et que le lecteur pressent) du maquillage.

Le maquillage produit donc, en même temps, une raréfaction et une concentration des zones signifiantes du visage.

Il y a, tout d'abord, ces deux faux sourcils, énormes accents circonflexes, situés au milieu du front, bien au-dessus des véritables sourcils enduits de blanc, irréparables. Ces signes, condamnés à la quasi-immobilité, forment une sorte de ponctuation permanente des yeux.

Les yeux sont entourés d'un trait noir large qui se prolonge un peu sur les tempes, produisant un effet d'«œil de biche». De plus, à partir du milieu de la paupière inférieure, est dessinée comme une grosse larme noire, quasi rectangulaire, qui donne de la verticalité au maquillage de l'œil formant contraste et avec le blanc de l'œil et avec la pupille, facilitant et accentuant le repérage de celle-ci. On voit à quel point le maquillage est ici procédé emphatique appliqué à l'expressivité oculaire.

Si l'ensemble yeux-sourcils est noir — le contraste le plus puissant sur le blanc du visage et celui de la cornée — les lèvres sont rehaussées de carmin avec une bordure noire, et redessinées plus fines que nature.

Tous ces procédés picturaux, que nous allons voir à l'œuvre dans le texte, augmentent en outre considérablement la lisibilité du visage à distance.

#### *Présentations du visage et segmentation du texte*

Le texte (dont la durée totale n'excède pas 25 secondes) se segmente aisément grâce à l'opposition — patente — entre des postures-états tenues (de 2 à sec.) et des mouvements-transformations.

La posture de départ (cf. la figure 1) est celle qui, de loin, est tenue le plus longtemps (5 sec.), les postures 2 et 3 (cf. les figures 2 et 3) n'étant tenues, comme la posture finale (fig. 4), qu'environ 2 secondes.

Le texte est donc constitué, pour l'essentiel, de deux allers et retours successifs entre la posture «tête retournée, regard vers l'arrière» et la posture «tête de profil, regard vers l'avant», la main intervenant pour masquer le premier profil.

Voici la description détaillée des postures et des mouvements qui les relient:

Tout au long du texte, le buste est présenté de profil, immobile; seules, vers la fin, les épaules remonteront et descendront, à la faveur du double mouvement d'inspiration-expiration (le «soupir»).

*Posture initiale (5'')*: figure 1.

— La tête, inclinée, est retournée au maximum vers l'arrière pour regarder dans la position diamétralement opposée à celle du regard quand le visage est de profil.

— Les yeux sont bien ouverts, les pupilles bloquées vers la gauche<sup>2</sup> pour fixer ce à quoi on tourne le dos.

— La bouche est fermée, pincée, les coins légèrement inclinés vers le bas; très tendue dans une extrême rétractation.

— La main est comme suspendue à la hauteur de la bouche, à distance du visage; le pouce est tendu, les autres doigts sont mollement repliés.

*Mouvements de transition*

— La main s'éloigne du visage et descend.

— Les yeux pivotent vers la droite, entraînant le visage qui va vers le profil, sans modification d'inclinaison.

— En même temps que le visage pivote vers la droite, la main remonte, les doigts se déplient et se tendent en éventail, masquant le profil à l'observateur.

*Posture seconde (2'')*: figure 2.

— Le visage se fige un instant dans la position du profil masqué par la main tendue, doigts écartés. Seul l'œil droit est bien visible, le côté gauche de la bouche aussi.

*Mouvements de transition*

— La main descend, lentement, toujours dépliée, découvrant progressivement le visage qui retourne vers la gauche (posture 1) en s'inscrivant davantage dans l'axe vertical. Les pupilles sont à nouveau bloquées à gauche.

Dès que la main l'a entièrement découvert, les pupilles pivotent vers la droite, entraînant rapidement le visage à nouveau vers le profil cette fois non masqué.

*Posture troisième (2'')*: figure 3.

— La main a disparu totalement.

— Le visage est vu de profil, dans une inclinaison forte, voisine de 45°.

— Le regard est très tendu et *vide*.

— La bouche reste fermée, pincée.

### Mouvements de transition

- Les pupilles pivotent à nouveau vers la gauche.
- Le visage se retourne lentement, les yeux s'agrandissant au maximum.
- La bouche s'entr'ouvre, les épaules remontent, révélant une inspiration. Vient aussitôt, avec l'expiration, la lente retombée des épaules.

### Posture finale (2''): figure 4.

- Les yeux ont leurs pupilles toujours bloquées à gauche.
- La tête est retournée au maximum vers l'arrière.
- La bouche reste entr'ouverte, légèrement détendue.
- Le visage se fige dans l'axe vertical.

Malgré cette description, qu'il serait sans doute bien fastidieux de détailler davantage, et malgré les figures qui tentent de fixer les postures-états, il manque évidemment l'enchaînement continu, le déplacement «mélodique» du texte que nous laissons le lecteur recréer en imagination.

### Le problème du signifiant

Le plan du signifiant est, on le voit, d'une richesse considérable et, très probablement, inépuisable. Cela dit, on peut d'ores et déjà repérer, ça et là, des oppositions qui ont toute chance de correspondre, sur le mode semi-symbolique, à des oppositions sur le plan du signifié (tête inclinée vs tête verticale; regard plein vs regard vide; etc.).

Mais notre opinion est qu'il est assez vain et illusoire de vouloir pousser très avant l'analyse du plan de l'expression si le plan du signifié reste vide; si, en l'occurrence, les structures sémio-narratives qui sous-tendent, par hypothèse, notre fragment de discours, restent totalement à construire.

Laissant donc de côté le problème du signifiant (et, *a fortiori*, celui de l'énonciation) pour mieux y revenir ensuite, plaçons-nous d'emblée au niveau de la forme du contenu.

### Syntaxe de l'énoncé

La posture initiale, longuement tenue, permet de poser les premiers éléments de syntaxe narrative.

Est mis en scène un sujet de *faire* accomplissant une performance qui constituera le noyau syntaxique du texte tout entier: / regarder /. Nous voici donc sur la dimension cognitive, même si l'acquisition de ce type de savoir s'accomplit par le truchement d'un acte somatique. On distinguera le /regarder/ du sujet *envieux* du /prendre/ dans le cas du *gourmand*, du /palper/ dans le cas de *l'avare*. Là encore, les passions d'objet s'articulent à partir de la dimension *pragmatique*, dimension absente du petit récit de *l'envie*.

La performance /regarder/ pose à la fois le problème de l'objet cognitif perçu et acquis et celui de la compétence modale présupposée.

Cernant ce dernier point, on aura remarqué, en observant le plan du signifiant, le décalage entre la posture du buste (le sujet tourne le dos à l'objet regardé) et la posture du visage retourné et tendu vers l'objet regardé. On pourrait risquer que le buste manifeste l'incompétence du sujet cognitif (vouloir ne pas regarder) et le visage, au contraire, la compétence (vouloir, pouvoir, savoir regarder). Il y aurait donc un conflit buste/visage et la performance du /regarder/ est déterminée comme résultante de cet «affrontement», lequel se manifesta plus clairement encore dans la suite du texte.

Sujet écartelé, comme l'affiche sa contension, sa contorsion corporelles.

Les postures du buste et du visage (qui manifestent des modalités contradictoires) nous amènent à analyser plus avant l'objet même de la performance cognitive. Cet objet, selon la belle formule de Marceau lui-même, est de l'invisible «enfanté» par le visible: l'objet est donc encatalysé, présupposé par la performance elle-même.

Ce qui est regardé, c'est, de fait, un autre sujet. L'orientation et la hauteur du regard l'attestent (par opposition, dans les autres textes, au regard plongeant du gourmand et de l'avare); mais surtout ce fait que la posture tout entière doit être comprise comme une *manipulation* du sujet regardant empêchant le sujet regardé de le regarder à son tour.

L'envieux apparaît ici doté de l'identité modale du *voyeur*:

a) Accomplissement de la performance cognitive /regarder/ résultant d'un vouloir l'emportant sur un vouloir ne pas faire.

b) Accomplissement de la manipulation / faire ne pas faire / empêchant que S2, le regardé, n'accomplisse en retour la même performance cognitive.

c) Le sujet S2, l'envié, est un sujet d'état dans la position de conjonction avec l'objet de valeur.

S'ajoute à cette définition syntaxique et modale le fait d'importance que la compétence engendrant le /regarder/ est loin d'être simple et nous amène, on l'a vu, à poser l'existence d'un conflit interne vécu par le sujet-destinataire en proie à l'influence d'une double instance destinatrice. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

L'*envie* serait donc à classer parmi les méta-passions, l'envieux ayant un vital besoin, pour nourrir sa passion, de regarder d'autres sujets passionnés parmi lesquels, pourquoi pas?, le paresseux, le gourmand, l'avare et le luxurieux.

L'envieux, dans la définition remarquable de Marceau et contrairement à celle de maint dictionnaire, n'est point un banal anti-sujet qui rêve de s'approprier les objets descriptifs ou modaux de l'Autre.

L'*envieux envie les passions de l'Autre*. Et ceci désigne son manque le plus cruel: il ne peut, semble-t-il, s'engager lui-même dans une quête d'objet générateur de passion. Nous verrons ce phénomène s'illustrer de lui même dans la suite du texte.

Mais notre sujet est aussi un sujet d'état. Si les yeux, principalement, manifestaient la performance cognitive et le positionnement du visage toute la complexité modale, la bouche traduit électivement l'état pathémique du sujet, caractérisé par la *dysphorie*. Regarder, sans être vu de lui, S2 en conjonction avec l'objet met le sujet envieux en état de déplaisir. L'*envie*

apparaît ici comme un dispositif complexe qui transforme l'euphorie de S2 en dysphorie chez S1.

Contrairement à la paresse, à la gourmandise, à l'avarice, autant d'exemples de plaisirs coupables, l'*envie* est un déplaisir coupable. L'envieux, d'autre part, est un singulier voyeur puisqu'il ne tire de la jouissance de l'Autre que de la souffrance. Voyeur, mais masochiste.

Où l'on saisit aussi que la guérison, le salut de l'envieux serait, au sens étymologique, dans la sym-pathie, la com-passion, la joie partagée, la constitution d'un actant duel. Mais se réjouir (ou souffrir du manque) avec l'Autre présupposerait l'établissement d'une relation intersubjective bilatérale, la mise en place de la communication, voire de la communion.

Partager les passions de l'Autre anéantirait l'envie et ce désir, en fait, d'usurper la place de S2 comme sujet pathémique. La communication et, *a fortiori*, la communion passionnelles sont interdites à l'envieux. Sa quête d'usurpation est évidemment irréalisable, et sa requête insatiable. Pire, nous allons découvrir qu'il ne peut désirer d'objet propre.

Dans la posture 2 (fig. 2), le visage se détourne du spectacle source de souffrance et va vers le profil. Nous dirons que le sujet devient «conforme» puisque buste et visage traduisent maintenant de manière homogène une nouvelle performance, le/ne pas regarder S2/. La main, se dépliant, interdit en fait à l'observateur de regarder l'envieux qui ne regarde plus l'envié. Cette apparition de la main nous renvoie donc aux marques de l'énonciation énoncée, problématique qui sera évoquée plus loin. Sur le strict plan de l'énoncé, la main se «rattache» à la compétence modale du sujet qui s'efforce de maintenir l'accomplissement des performances /ne pas regarder/ et /ne pas être regardé/.

Le sujet envieux, dans la seconde posture, manifeste une nouvelle phase du conflit interne qui l'anime. Mais l'objet cognitif substitué à S2 reste de l'ordre du *Caché*.

Cette posture ne dure pas, et le visage revient vite, avec l'effacement de la main, dans la position initiale. Ce mouvement atteste la fragilité de l'équilibre modal du sujet envieux, et l'*oscillation* qui en résulte: le sujet affiche, avec sa main, le /vouloir ne pas regarder/, et le mouvement de retour des yeux et du visage vers S2 manifeste le /ne pas pouvoir ne pas regarder/.

Le retour rapide vers le profil (fig. 3) réindique un nouveau mouvement de balancier vers l'accomplissement du /ne pas regarder/. Mais on peut voir maintenant ce que la main dissimulait précédemment, à savoir le *regard vide*. Le sujet envieux oscille donc entre deux positions également intenables:

a) Souffrir d'acquérir un savoir sur les effets thymiques de la conjonction de S2 et de l'objet de valeur.

b) Souffrir, avec l'interruption de la performance cognitive, de l'absence totale d'objet.

Le regard qui ne prend plus d'objet dans sa visée n'est plus regard. Et l'interruption de la performance cognitive anihile le sujet en tant que sujet du faire. Reste le seul sujet d'état, contemplant sa souffrance intérieure faite de manque du manque.

### Vers la résignation?

La phase finale du texte nous montre un retour ultime à la performance /regarder S2/. Mais la bouche ne se contente plus de traduire la dysphorie par sa fermeture et son pincement permanents. Elle s'entr'ouvre pour une inspiration-expiration à la fin de laquelle le visage se place dans l'axe vertical, opérant un redressement, dans tous les sens du terme.

Le soupir introduit en fait une transformations importante, une véritable *résolution* (au sens presque harmonique du terme) en rompant l'isotopie de la *tension* par la succession tension > détente. Simultanément, la tête, inclinée, «baissée» est redressée, «relevée».

L'envieux, relevant la tête, trouve ici, à la fin de la définition de Marceau, un salut et surtout un dépassement dans une résignation teintée, peut-être, de mépris. Car le mépris, outre qu'il n'est pas péché capital, ouvre sur une possibilité de quête personnelle du sujet vers les «véritables» valeurs.

### L'énonciation énoncée

Venons-en pour finir au plan de l'énonciation, maintenant que la syntaxe narrative apparaît plus clairement, que l'envieux a commencé de traiter sa douloureuse et coupable passion «par le mépris».

Généralement, on considère que la gestualité est «incapable de produire des énoncés débrayés et de transmettre des contenus objectifs» (cf. l'article *Gestualité* dans le tome 1 du dictionnaire de Greimas et Courtés). Cela dit, qui ne voit que nous n'avons pas affaire ici à la gestualité habituelle encadrant l'énonciation linguistique. Dans le discours que nous tentons d'analyser, l'énonciation non-verbale fait effort pour occuper la totalité du terrain où campe d'ordinaire l'énonciation verbale. On peut donc essayer d'y repérer les procédures qui caractérisent en plein l'énonciation, à savoir le *débrayage* et l'*embrayage*.

Commençons par le débrayage, opération logiquement première.

On peut admettre que l'instance présupposée de l'énonciation, qu'il s'agisse d'énoncé-discours verbal ou non-verbal, reste constituée «du syncrétisme je-ici-maintenant» (Greimas, Courtés, tome 1 du dictionnaire précité, art. *Débrayage*). Le discours mimique parvient-il, dans notre texte-exemple, à détacher de l'instance de l'énonciation un «non-je» et à le projeter dans l'énoncé? Sans oublier, bien évidemment, les éventuels débrayages temporel et spatial.

Nous pensons qu'il est opportun de revenir, comme promis, au maquillage. Il nous apparaît que le maquillage est une opération qui permet le débrayage actantiel. Le maquillage est en effet dissimulation et *négation* du visage de l'énonciateur. Il crée l'énoncé-discours autour d'un «il» auquel Marceau, d'ailleurs, donne parfois un *nom*: le personnage *Bip*. Et comme l'énoncé, détaché, fait exister en retour l'instance de l'énonciation, on peut considérer, paradoxalement, que c'est par *Bip* que Marceau-l'énonciateur prend quelque consistance, et non l'inverse.



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 1

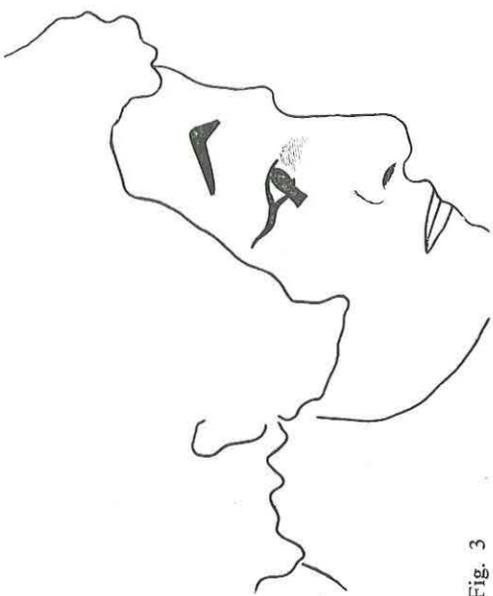


Fig. 3

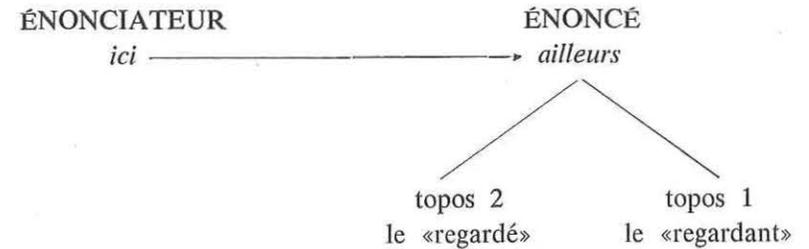
Si la posture 1 installe un «il», actant dont nous avons vu qu'il était doté d'une compétence modale l'autorisant à accomplir des performances, la posture 2 introduit une autre marque de l'énonciation énoncée.

La main interdit en effet à l'observateur-énonciataire de percevoir le profil. L'énonciataire est donc pris dans une manipulation (empêchement), inscrit donc dans l'énoncé. Nous passons ici au débrayage *énonciatif* (et non plus énoncif) qui permet de projeter les actants de l'énonciation.

Le spectateur-énonciataire est aspiré et projeté à l'intérieur de l'énoncé mimique par ce simple geste de masquage. La main dissimule à l'énonciataire le masque maquillant l'énonciateur, construction en abyme qui fait apparaître le feuilletage complexe des marques de l'énonciation énoncée.

Cette remarquable apparition de la main a pour conséquence que sa disparition (postures 3 et 4) n'entraîne nullement celle du débrayage énonciatif, l'énonciataire étant, jusqu'à la fin du texte, «autorisé» à regarder, toujours inscrit dans l'énoncé.

Le débrayage spatial s'opère à partir du débrayage actantiel grâce à la performance du /regarder/. Un *ailleurs* est donc projeté, le lieu énoncif où se tient le «il». Le regard apporte une articulation plus fine de cet *ailleurs*:



La posture 2 qui introduisait, nous le disions plus haut, un débrayage actantiel énonciatif, manifeste aussi un débrayage spatial énonciatif en représentant, à l'intérieur de l'énoncé, l'*ici* commun à l'énonciateur et l'énonciataire.

A l'image des débrayages actantiels énoncif et énonciatif, paradoxalement co-présents, les débrayages spatiaux des deux types perdurent jusqu'à la fin du texte.

Reste le délicat problème du *débrayage temporel*, tant il est difficile de repérer la projection, dans ce type de discours, d'un «non-maintenant», à l'instar du langage. Il est vrai que le débrayage, temporel n'est pas indispensable dans la mesure même où les débrayages actantiel et spatial sont pleinement efficaces. Ceci dit, on remarque tout de même à la fois la fixité, la durée des postures et l'excessif ralentissement (à une exception près) des mouvements reliant ces postures. Le débrayage temporel s'opérerait donc ici par le truchement de l'aspectualisation. Contredisant la règle générale du ralentissement excessif des mouvements, celui qui relie les postures 2 et 3 est exécuté à la vitesse normale. Nous pouvons considérer cette accélération relative comme représentation, à l'intérieur de l'énoncé, du temps de *maintenant*, à la faveur, là encore, d'un débrayage énonciatif.

Ainsi, pour conclure sur ce point, si la posture 1 était le siège d'un triple débrayage énonciatif, la posture 2 introduit un triple débrayage énonciatif. Contrairement au langage sur lequel pèsent de redoutables contraintes séquentielles interdisant le cumul, le discours mimique admet la stratification quasi géologique des marques de l'énonciation énoncée. Indiscutablement, le discours joue de la double marque et de l'ambiguïté: sur le «il» de la posture 1 vient se greffer l'axe «je-tu» de la posture 2.

#### *En guise de conclusion*

Nous voudrions conclure cette analyse autour de la question de l'embrayage.

Nous aimerions risquer cette idée que, contrairement à ce qui se passe dans le cadre de l'énonciation verbale, où toute tentative d'embrayage — forcément partielle — présuppose un débrayage antérieur (qui laisse des traces), ce qui semble caractériser le discours mimique est bien l'effort considérable déployé pour se dégager de cet «embrayage naturel» constitué par la gestualité non mimique, spontanée, quotidienne.

Pour le sujet linguistique, l'embrayage présuppose, au contraire, la mise en oeuvre de procédures complexes et hautement préméditées.

A tout instant, pourrait-on dire, l'embrayage représente, pour le mime, une menace: l'énonciateur ne risque que trop d'infliger sa présence intempestive à l'énonciataire-spectateur, frustré du discours-énoncé qu'il était venu admirer.

Condition, répétons-le, bien éloignée de celle du sujet parlant qui tente désespérément l'inverse, soit de rassembler les fragiles conditions pour que jaillisse, à la faveur de l'embrayage, l'illusion énonciative.

#### NOTES

<sup>1</sup> A. J. Greimas, *Du Sens II*, Seuil, Paris, 1983.

<sup>2</sup> Les repérages de latéralité seront systématiquement référés à l'observateur.

LUC REGIS

Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques  
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

#### ESTHÉTIQUE, ÉNONCIATION ET ÉNONCIATION ÉNONCÉE

##### I. *Le concept d'énonciation appliqué au domaine de l'esthétique plastique: deux remarques préliminaires*

1. Première remarque: du point de vue de l'étude des arts plastiques il est important de ne pas oublier que le concept d'énonciation n'est pas le fruit de la synthèse d'études qui auraient été menées de concert, et sur la langue, et sur les arts pastiques, mais que celui-ci a été tiré de la théorie linguistique pour être adapté par la suite à la théorie de l'art (nous ne parlons pas encore ici de théorie sémiotique de l'art). Forgé à l'origine pour l'étude de la langue, les implications du concept d'énonciation sont apparues dès leurs premières formulations assez fondamentales pour concerner directement les arts plastiques: dans les écrits sur l'art il trouva rapidement à être utilisé. Rapidement, disons-nous, mais à notre avis sans le minimum de précautions qui lui aurait assuré des bases solides: dans le domaine de l'esthétique, l'utilisation plus rare de ce terme aujourd'hui nous paraît être un signe qui corrobore le fait que l'espoir de renouvellement problématique que l'on avait escompté s'avère, tout au moins pour l'utilisation que l'on en a fait, quelque peu décevant; ayant été transposée de façon trop abrupte de l'étude de la langue à celle des arts plastiques, l'énonciation a pu ouvrir de fausses pistes, créer une certaine confusion.

Dans son acception linguistique, l'énonciation est attachée à l'idée de la production de la parole, du discours; d'une certaine façon, on peut bien dire qu'une oeuvre d'art est également attachée à la production, non d'une parole, non d'un discours linguistique, mais à la production d'un discours plastique (ou dit d'ailleurs facilement d'une oeuvre réussie qu'elle est parlante, qu'elle nous parle). Toutefois, l'idée d'homologuer le fait que l'énonciation linguistique est la production d'un discours constitué de sons, avec le fait que l'énonciation, dans les arts plastiques, pourrait être conçue comme l'émission d'un «discours» constitué principalement de formes et de couleurs n'est pas en soi suffisante: prise en son sens littérale l'homologation apparaît naïve et sans envergure. Celle-ci n'a donc pu être revêtue d'une certaine valeur qu'à un niveau d'interprétation des faits plus abstrait: au niveau d'une interprétation phénoménologique. L'étude de la langue et celle de l'art ont donc pensé un temps se rejoindre sur ce terrain: restant à une

conception plus intuitive que raisonnée du concept d'énonciation, on pensait que la phénoménologie, celle de Merleau-Ponty surtout, pouvait offrir un terrain d'entente. L'énonciation présuppose en effet qu'un énonciateur et un énonciataire — le locuteur et l'interlocuteur pris en compte par le linguiste, l'oeuvre et le spectateur pris en compte par l'esthéticien — soient solidaires d'une même «réalité» qui les unit. C'est cette réalité impliquant des sujets en chair et en os au prise avec un monde concret qu'interroge la phénoménologie, et c'est dans cette réalité que le concept d'énonciation avait mission de se mouvoir. A cette proposition, nous opposerons un argument que peut faire valoir, de par sa spécificité, la recherche esthétique.

Il est certes intéressant de se demander quelles sont les conditions d'émergence du sens sonore ou visuel humainement perçu: avant que je ne porte une quelconque appréciation, l'oeuvre, portion de réalité, en «énonçant» son discours plastique, m'interpelle; elle captive mon attention par une sorte de force attractive exercée sur ma personne. La signification de l'oeuvre ainsi mise à plant reste un sujet de perplexité qui appelle à développer des hypothèses, hypothèses à même de constituer sans nul doute un domaine de recherche valable. Seulement, et la question est d'importance, en posant le problème de la signification d'une oeuvre d'art à ce niveau primitif de sa perception, il n'est plus possible d'envisager d'analyser ce qui en fait sa valeur esthétique: en outre, ce qui distingue une oeuvre dépourvue de qualité plastique d'une oeuvre d'une réelle qualité plastique: du point de vue de la phénoménologie de la perception telle que l'envisage Merleau-Ponty, à la limite, un bloc de pierre quelconque s'impose à notre conscience (nous devrions dire «s'énonce» suivant l'acceptation de l'énonciation que nous critiquons) de la même façon qu'une sculpture réalisée dans ce même bloc de pierre. N'est-ce pas là constater que l'«être-là» (pour reprendre la terminologie phénoménologique) auquel nous confronte le spectacle d'une oeuvre est en soi un objet de recherche qui sort des préoccupations de l'esthéticien? Si le phénoménologue, ou bien encore le poète qui rejoint parfois certaines des intuitions du premier, n'éprouvent pas de difficulté à envisager qu'une oeuvre plastique, «comme un être de chair», nous «parle» en un discours de mots pures formes et pures couleurs que nous percevons, en revanche, il convient de rappeler ici que l'esthéticien ne peut adopter l'attitude phénoménologique que interroge l'oeuvre en deçà de sa signification, comme il ne peut assumer une imagination poétique à l'affût de métaphores propres à faire surgir la vie du monde inanimé que représentent les arts plastiques. S'il acceptait d'engager l'analyse des arts plastiques sur de telles voies, il abandonnerait la spécificité de son travail puisqu'il serait amené à traiter de problèmes qui ne relèvent pas spécialement de l'esthétique plastique, en même temps qu'il adopterait une conception bien peu rigoureuse du concept d'énonciation élargi démesurément à une question très générale de phénoménologie, ou, selon le cas, à une question de poétique.

2. Deuxième remarque: l'adaptation théorique du concept d'énonciation a donné un certain aplomb à un autre aspect de l'analyse esthétique: celui qui se rapporte au contenu iconographique des arts plastiques; toutefois, cela a conduit à une surévaluation de ce contenu ce qui n'est allé que trop dans le sens d'interprétations accordant déjà une importante excessive aux

thèmes propres à inspirer les arts plastiques, et cela, en défaveur de l'étude de la qualité pastique des oeuvres considérées.

Cette autre utilisation du concept d'énonciation a été encouragée par le fait de l'évolution que l'on a fait subir à sa définition: d'une conception strictement attachée à l'étude de la langue, la sémiotique est passée à une conception envisageant l'emploi de l'énonciation pour l'étude des systèmes de signification en général. Débarrassé d'une partie de son héritage linguistique, l'énonciation a donc été investie du pouvoir de désigner une problématique attachée à la production du sens (et non plus seulement à la production de la parole), et par là une problématique susceptible de concerner l'art; tout au moins à une condition: chaque fois qu'il y a dans les arts plastiques possibilité de se référer à un système de représentation, que celui-ci soit de nature figurative ou abstraite, on pourrait prétendre révéler d'éventuels mécanismes énonciatifs contribuant à rendre significative l'oeuvre d'art étudiée. Or cette restriction doit être sérieusement prise en considération.

Il n'est pas besoin d'entrer dans le détail des diverses propositions allant dans le sens d'une exploitation du concept d'énonciation à l'oeuvre dans les mécanismes de la représentation plastique symbolique, ou semi-symbolique, pour s'arrêter à cette constatation: l'énonciation dans cette seconde acception a trouvé à devenir un problème artistique pour des raisons qui ne sont pas, à proprement parler, des raisons plastiques, et a fortiori des raisons d'esthétique plastique, mais pour des raisons liées à la fonction de représentation assumée par les arts plastiques. La nuance est capitale. En fait, si l'on a pu jusqu'à présent mettre le concept d'énonciation au service de l'analyse visuelle cela a été possible, notamment, sur le compte de systèmes de représentation liés à une forme de pensée littéraire ou philosophique dont les arts plastiques occidentaux sont imprégnés. En effet, une peinture est susceptible de nous offrir un univers de figures permettant la saisie d'une énonciation à l'instar de la littérature où le concept a trouvé une matière favorable à son extension. Mais ce qu'il importe de ne pas négliger c'est que la peinture nous met, même en ce cas, en présence d'un contenu fondu dans le moule d'une création plastique et non le contraire: et du point de vue de l'esthéticien, c'est l'expression plastique qui prime, sans discussion possible, sur le contenu de la représentation, quelque soit la richesse de celui-ci. Giedon remarquait que si l'on donnait à classer les mêmes oeuvres à un documentaliste et à un historien de l'art le documentaliste aurait recours à un classement par thème, alors que l'historien de l'art procéderait à un classement par style: voilà bien assez pour confirmer la divergence de deux approches s'appuyant pour l'une sur le contenu de la représentation, et pour l'autre sur sa plastique. Certes, la question de la relation existant entre le contenu et la plastique de l'oeuvre est complexe, mais elle doit toujours être considérée, dans le cas des arts plastiques majeurs, dans la perspective d'un rapport qui ne saurait être mis en cause: pour prendre en exemple quelques peintures dont la force de contenu est propre à retenir l'attention, nous pouvons remarquer que les thèmes viennent agréablement compléter la plastique de l'oeuvre: on pense aux «Natures mortes» de Matisse, ils peuvent y ajouter du pathétique — le «Guernica» de Picasso — du scandaleux — le «Déjeuner sur l'herbe» de Manet —, ils installent l'oeuvre dans une atmosphère de méditation mélancolique — les «Saisons» de

Poussin —, etc.; chaque fois l'artiste moderne s'efforce quand il le peut, c'est-à-dire quand son art ne dépend d'aucune commande, de recourir à une thématique qui se conforme avant tout à ses aspirations plastiques. Pour trouver la formulation qui convient à ce niveau de généralité, rejoignant la théorie de Panofsky pour qui ce contenu de la représentation correspond dans l'art à une «signification ajoutée», nous pouvons affirmer que *ce qui fait l'oeuvre c'est, essentiellement, sa plastique, et, subsidiairement, son contenu iconographique*. Aucune réflexion conduite sur les arts plastiques ne doit perdre de vue cette option fondamentale partagée, pour ne pas engager trop loin le débat, au moins par les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

Voici donc un deuxième motif de déception pour l'esthéticien: en se greffant sur les systèmes de représentation en question le concept d'énonciation n'est pas entré dans l'étude des arts plastiques de front, par la grande porte, mais à la dérobée, par le biais de préoccupations qui lui sont secondaires.

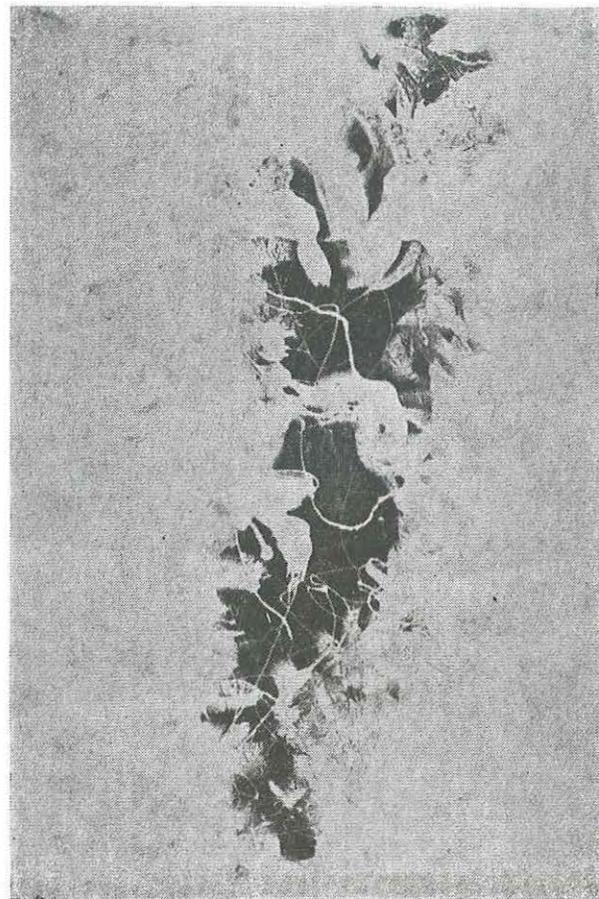
## II. Repartir d'une problématique plastique

Il convient donc de sortir des parallèles suggestifs, trop suggestifs sans doute, qu'il est toujours tentant d'établir entre la production du discours linguistique et la production du «discours» plastique. Pour repartir d'une problématique plastique, plus intéressant est de postuler, au moins dans une première formulation, que l'énonciation, du point de vue de l'esthétique plastique, renvoie à *l'acte de production artistique*. Solution que nous envisagerons maintenant car elle comporte elle-même ses propres difficultés d'application. En effet, celle-ci court le danger de voir le concept d'énonciation à nouveau dilué dans les possibilités d'extension suggérées par un ensemble d'éclairages divergents portés sur la compréhension de l'acte de production tel qu'il se présente à travers la diversité des oeuvres. Aussi, même assuré de s'en tenir à une problématique plastique, il nous faut encore nous efforcer de baliser cette autre définition, plus à propos, mais non exempte pour autant de nouvelles ambiguïtés.

### 1. Dépasser la valeur optique de l'oeuvre

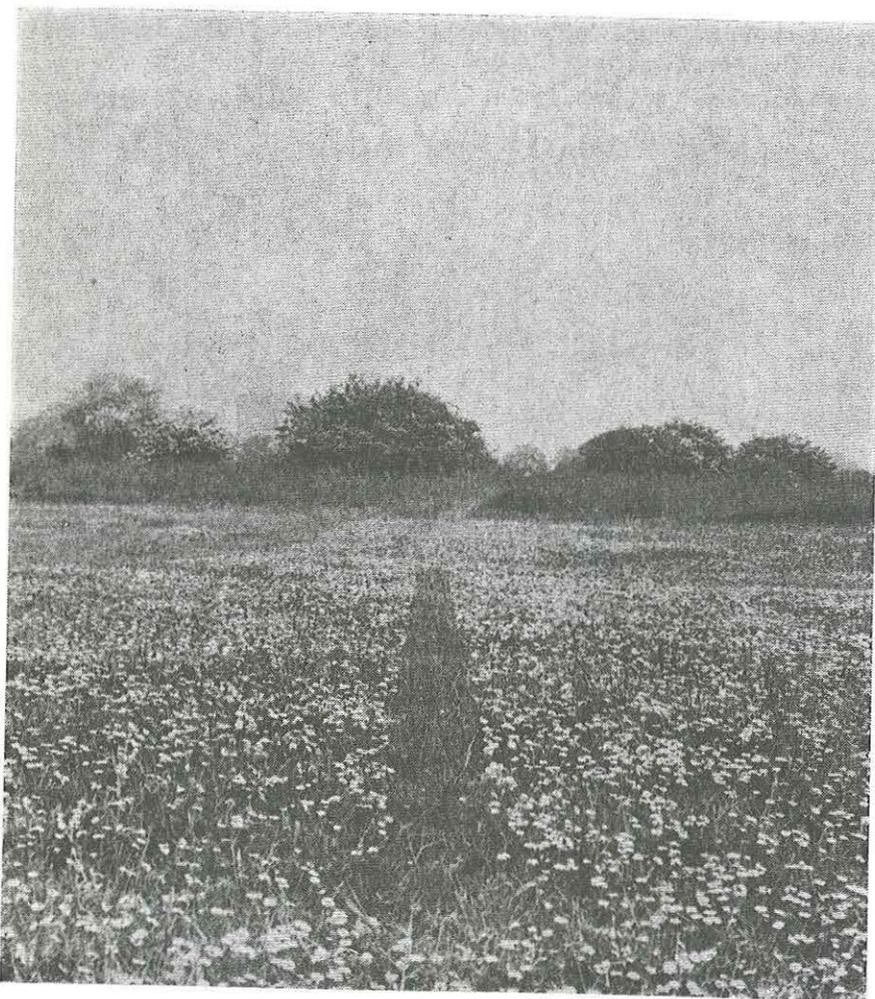
Tout d'abord, cette nouvelle acception de l'énonciation attachée à la notion de production de l'oeuvre, et donc à sa fabrication, oblige à compléter l'approche optique à laquelle on assimile habituellement l'analyse des arts plastiques. Entre autre, un certain art moderne sollicite une réflexion sur la gestualité picturale; la première question sera donc de chercher à savoir dans quelle mesure l'analyse peut prendre en compte le geste qui en est responsable. Ainsi, donc, l'oeuvre se résume parfois à un ensemble de coups de pinceau, ou de giclures, pour se référer à l'art de Pollock (art auquel on pense facilement à cause justement de son pouvoir d'évoquer, au premier abord, les seuls restes d'une production toute de gesticulation): la gestualité de Pollock, vue sous un certain éclairage, c'est le cri inarticulé dont on peut dire seulement qu'il est — ou plutôt, qu'il a été —. En revanche,

si l'on se détourne de l'en soi du geste qui nous oriente encore vers une réflexion de type phénoménologique, on verra que la trace du geste, appréciée comme qualité picturale, a mieux à nous proposer. Le résultat gestuel dépasse en quelque sorte l'acte dont il découle: il est l'aboutissement d'une recherche formelle beaucoup plus maîtrisée qu'il n'y paraît à première vue. On ne l'a peut-être pas assez dit, sans doute parce que la peinture de Pollock, par l'aspect non conformiste et violent de sa gestualité, se présente à nous comme une surprise, et que l'on en reste à cette surprise qui nous empêche de pousser plus loin l'appréciation.



La gestualité de Pollock nous donne la mesure de l'impulsion nouvelle que peut acquérir le concept d'énonciation au sein d'une théorisation des arts plastiques, mais elle est aussi stimulante parce qu'elle aide à rompre avec la mauvaise habitude de penser «l'art visuel» dans le cadre restrictif d'une pure optique. Spécialement sur ce point la considération de ce type de peinture offre l'occasion de nous rappeler qu'à côté des qualités de

composition, des qualités formelles, et des qualités de coloris dont fait preuve l'art pictural en général, l'analyse doit prendre en compte la facture picturale, la facture sculpturale et la mise en oeuvre architecturale sans lesquelles la plupart des oeuvres perdraient une bonne partie de leur intérêt<sup>1</sup>.



Un autre exemple nous permettra d'insister plus franchement sur le fait qu'une sémiotique de l'esthétique, quand bien même celle-ci s'occupe d'images, s'occupe d'images exécutées selon un certain procédé et doit dans cette considération prendre aussi en compte la façon dont l'oeuvre a été travaillée, son énonciation. Cet aspect qualitatif apparaît en effet comme critère décisif pour l'appréciation notamment d'oeuvres contemporaines qui ne nous proposent plus vraiment à «voir» des objets; pour tout un pan d'art contemporain, à une

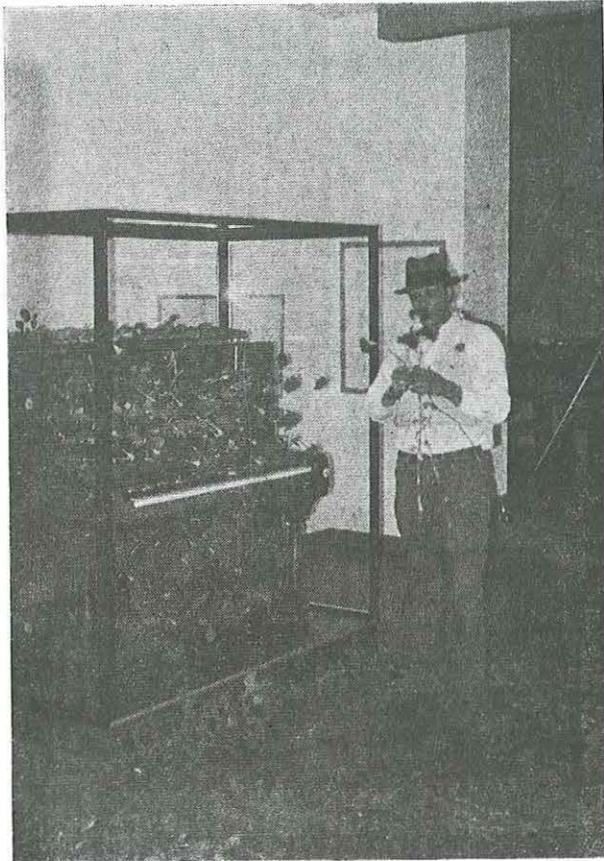
esthétique de l'objet s'est en effet substitué ce que l'on pourrait nommer une esthétique de la mise en oeuvre faisant ressortir la plénitude des moyens auxquels peut prétendre un artiste. Bien que différemment de l'art de Pollock, un art dit conceptuel, celui de Richard Long, est également un art dans lequel le geste-énonciation est d'une importance primordiale. La seule description de l'une de ses oeuvres nous en donne une idée: en plein air, au beau milieu d'un champ, la coupe au cordeau de pâquerettes, fleurs coupées sur une étroite bande d'environ quelques mètres de longueur et d'une vingtaine de centimètres de largeur, sans qu'aux abords de cette coupe rien n'apparaisse piétiné; autrement dit, ce qui serait un parterre de fleurs anglais en négatif: à la place du massif de fleurs sauvages ressortant sur fond d'un gazon en coupe net, l'oeuvre de Long nous propose un gazon en coupe net au milieu, et des fleurs sauvages, les pâquerettes, partout autour. Si cette oeuvre peut sans doute être rapprochée de l'art des peintres paysagistes parce que le paysage en est le véritable sujet, ce travail de «jardinier-paysagiste», révolutionnaire pour son temps, se différencie évidemment radicalement de la peinture des premiers. On voit qu'il y a entre les deux genres plus qu'un changement de technique d'exécution et que, pour être comprise, l'oeuvre de Long doit être appréciée pour la qualité du lieu choisi (une prairie dégagée en plein ciel), pour la qualité de l'intervention formelle aussi minimale soit-elle (une bande longue de quelques mètres dessinée au sol), mais surtout, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, pour la qualité des moyens employés que Richard Long précise dans le titre de son oeuvre: «Ligne de fleurs coupée aux ciseaux». Même extrêmement simple, n'est-ce pas encore là le geste-énonciation qui compte pour l'essentiel?

## 2. L'énonciation ritualisée ou théâtralisée

Si nous voulons comprendre la production matérielle d'une image, d'un objet ou d'une construction spatiale du point de vue de sa seule valeur d'expression plastique, nous devons avoir clairement conscience que tout, dans l'acte de production, ne nous intéresse pas également. Il faut surtout relever une confusion dont nous devons absolument nous démarquer lorsque, n'en restant pas à la seule valeur optique de l'oeuvre, il sera question de prendre en compte certains procédés de fabrication d'oeuvres savamment élaborées, ceux que nous proposons par exemple les oeuvres primitives et certaines oeuvres contemporaines. Ritualisée ou théâtralisée selon que le contexte est traditionnel ou moderne, la fabrication de l'oeuvre se prête bien à une analyse intéressante, mais en dehors des motivations qui sont celles de l'esthéticien.

D'une part, la taille d'une sculpture africaine sera prise dans un véritable rituel admettant un ensemble d'opérations complexes n'ayant pas directement trait au façonnage de l'objet. L'ethnologue Marcel Griaule remarquait ainsi que le seul abattage de l'arbre d'où provient le bois de sculpture est facilement prétexte à la création d'un rituel. Il cite l'exemple de la coupe d'un tronc à l'aide de sagaies effectuée par un groupe de guerriers qui au préalable avaient esquissé une danse de combat autour de l'arbre à abattre<sup>2</sup>. Faut-il, pour autant, voir dans cette ritualisation une signification concernant

l'énonciation plastique de l'oeuvre? D'autre part, sur le plan de l'art occidental, Joseph Beuys reste l'artiste le plus célèbre parmi ceux qui, surtout depuis les années 60, se sont essayés à un «art total»; il ajoutait à un goût pour la fabrication précaire d'objets composites un intérêt particulier pour une mise en scène baroque dont il entourait la plupart de ses créations. Nous pouvons dire de lui qu'il a été un remarquable sculpteur doublé d'un excellent dramaturge sans pour cela déformer le sens de son art et tout en conservant la distinction suivante: même extrêmement liée à sa scénographie,

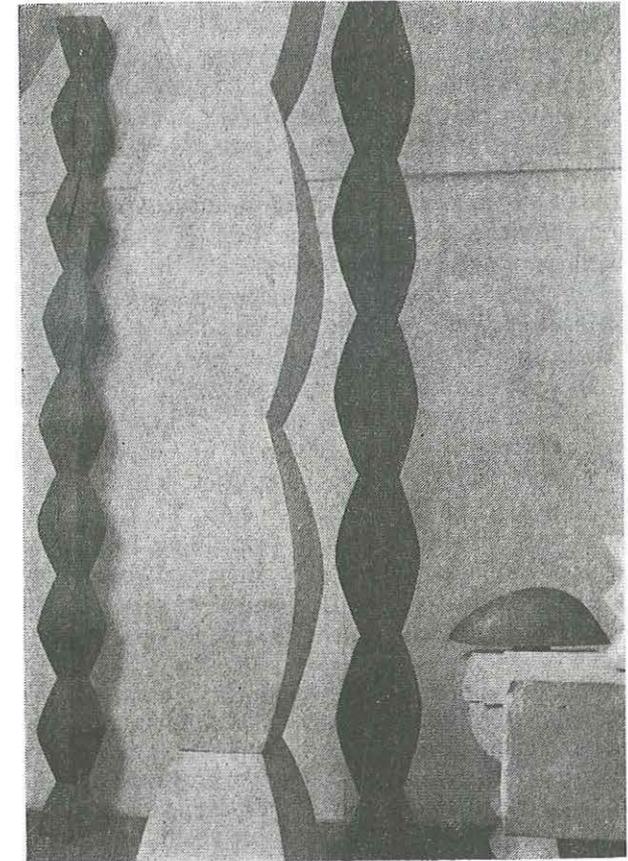


il reste néanmoins possible d'isoler dans l'oeuvre de Beuys une expression plastique indépendante de sa mise en scène. En retour, nous pouvons dire la même chose de l'art primitif: sur le plan méthodologique, il n'est pas souhaitable de chercher à trop lier la part d'esthétique qui intervient dans la fabrication de l'objet au rituel de fabrication proprement dit. Ces deux éléments ont bien pris sur une même préoccupation: la fabrication-énonciation de l'objet, mais si le rituel surinvestit un certain mode de fabrication et donc en dépend, en revanche, le mode de fabrication choisi

ne dépend pas de sa ritualisation. La ritualisation de la fabrication de l'oeuvre primitive constitue donc un élément de signification ajouté, comme la théâtralisation intervenant dans l'élaboration de l'oeuvre d'«avant-garde» qu'il n'est pas obligatoire de prendre en compte dans la perspective d'une analyse d'esthétique plastique.

### 3. La question du matériau

Enfin, le rôle joué par le matériau dans le processus de production mérite également quelques considérations si l'on veut nettement circonscrire ce que l'on peut concevoir, d'une manière pertinente dans les arts plastiques, comme une énonciation.



Reprenons l'oeuvre de Richard Long pour un autre de ses aspects: celle-ci nous suggère de considérer ce qu'en général la peinture occidentale traditionnelle sur laquelle a été élaboré l'essentiel de la théorie esthétique nous fait oublier; à savoir que le matériau utilisé peut être lui-même doué

d'une certaine qualité expressive. Le matériau choisi, s'il n'intervient que dans une faible mesure comme facteur d'appréciation à propos de la peinture exécutée selon la tradition académique, occupe en revanche une place capitale dans l'art de Long. Et, d'une certaine manière, ceci concerne aussi la fabrication de l'oeuvre: est utilisé un matériau végétal qui s'impose au spectateur avant même qu'il ne reconnaisse la qualité technique de la réalisation; pour ainsi dire, par définition, l'oeuvre de Long nous met les yeux sur ce dont elle est faite: du végétal. Elle oblige le regard à compter avec un processus écologique qui en fait l'oeuvre d'une saison, celle qui éclôt les fleurs, le printemps. Ainsi, non seulement il n'est donc pas toujours souhaitable de s'en tenir à la seule appréciation optique de l'oeuvre, mais il faut, en certains cas, prendre en compte la technique de l'artiste, et, de surcroît, le matériau utilisé, et dans ce matériau, prendre en compte le processus naturel qui lui a donné jour (pour l'oeuvre de Long le processus d'éclosion de la fleur).

Un dernier exemple illustrera cette nécessité. Brancusi, quant à lui, utilisait des matériaux aussi sobres que le vocabulaire de formes qu'il avait inventé. Le soin avec lequel il choisissait la matière de ses sculptures n'en est pas moins significatif. Un artiste canadien contemporain, Georges Trakas, a analysé de façon très fine la qualité matérielle d'une série de ces sculptures, actuellement à New-York, et intitulée «Poissons»: Brancusi

«utilisait du marbre pour créer la forme elliptique si mince et allongée de plusieurs de ses poissons (...). Il a choisi ce marbre d'un vert grisâtre pour faire celui du Museum of Modern Art. Le marbre est un calcaire métamorphosé et le calcaire est un dépôt marin constitué essentiellement d'os de poissons, de coquilles de moules et d'autres dépôts. Brancusi a souvent utilisé le calcaire comme sous-base à ses poissons. Il a aussi utilisé un morceau d'acier inoxydable, puis le coeur d'un arbre sur un morceau de calcaire. Il y a là une sorte d'histoire de la géologie et une fidélité aux matériaux de ce poisson en ce qu'il a utilisé le poisson pour faire un poisson. C'est très différent de l'oeuvre de Rodin. En étudiant la géologie à New York, en regardant cette sculpture et en réalisant de quoi la pierre était faite et ce qu'il avait utilisé pour faire le poisson, j'ai senti que Brancusi avait presque multiplié l'essence du poisson. Il a remué le temps et l'humanité au moyen de l'art simplement en choisissant ce matériau»<sup>3</sup>.

Cette observation est exemplaire même si, à notre avis, la déduction que fait Georges Trakas est un peu poussée. Dans une sculpture lisse, comme l'aimait Brancusi, sans aucune trace de boucharde ou de ciseau à pierre qui laisserait deviner une intention de compléter l'expressivité des formes par une expressivité de la facture sculptée, on voit qu'il est possible, nécessaire même, de concevoir que l'oeuvre n'est pas pure forme abstraite hors la contingence du monde, même si le geste de l'artiste est tout à fait effacé: l'oeuvre tire aussi son expression de sa matérialité, matérialité qui inclut un processus géologique, «une sorte d'histoire géologique» comme le dit Georges Trakas. Ainsi le mode de fabrication de l'oeuvre dont on ne peut dire grand chose à propos de Brancusi nous invite tout de même à concentrer notre attention sur le matériau dont la sculpture est faite, et par là, lorsque le regard se

fait plus curieux, sur le processus de concrétion pierreuse qui a donné naissance au matériau.

Nos deux derniers exemples font ainsi ressortir une ambiguïté sur laquelle la théorie doit se prononcer. Au niveau d'abstraction où nous nous plaçons, la tentation s'offre d'homologuer tout facteur de production comme facteur d'énonciation; d'affirmer qu'au même titre que l'artiste, la nature participe à l'«énonciation» de l'objet en ce qu'elle contribue à produire le résultat final (le printemps a fait éclore les fleurs de l'oeuvre de Long, la sédimentation marine a produit le calcaire et le marbre de l'oeuvre de Brancusi).

Deux arguments aident à trancher la question. Tout d'abord, ce serait brouiller inutilement les cartes que de poser une telle homologation. Posée dans le cadre d'une analyse d'esthétique plastique la perspective d'une application étendue du concept d'énonciation perd son intérêt: du point de vue de la production de l'objet d'art, passer outre la distinction fondamentale qui existe entre la part de production attribuable à Brancusi sculpteur et la part de «production» attribuable à la nature reviendrait, d'une part, à un appauvrissement de ce que nous savons discerner dans l'appréciation de l'oeuvre, et d'autre part, à n'ajouter aucun recul théorique supplémentaire. Ensuite, en validant une telle homologation, ce serait aussi ne pas respecter le minimum de définition sémiotique sans lequel le concept d'énonciation perdrait sa raison d'être: «Le mécanisme de l'énonciation (...) risque de rester sans ressort si l'on n'y inscrit l'essentiel (...) à savoir l'intentionnalité» nous rappellent A. J. Greimas et J. Courtés dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*<sup>4</sup>. Or ne serait-il pas abusif de considérer que la nature ait produit «intentionnellement» un matériau, fût-il un matériau artistique, s'il en est, comme la pierre utilisée par Brancusi ou les fleurs utilisées par Long?

Considérons tout de même cette dernière possibilité dont l'influence sur la critique d'art, toujours d'actualité, n'est pas négligeable. Sans qu'un artiste ait eu à intervenir dans le processus de production on peut bien affirmer que «la Nature crée des merveilles», des matériaux superbes, voire des «oeuvres d'art». Cette assertion est souvent apparue comme une évidence. Le XIX<sup>e</sup> siècle a même cru si fort à cette thèse que Rodin, par exemple, était persuadé que le modèle indépassable de la création artistique se trouvait dans la nature: «la Nature, affirme Rodin, par une loi divine, revient constamment vers le meilleur, tend sans cesse vers le parfait»<sup>5</sup>. Toutefois, du point de vue théorique, il faut faire attention qu'en reconnaissant la Nature comme «sujet créateur» on se sert d'une métaphore de la création qui relève d'un préjugé idéologique. Il faut se rendre compte que l'idéal romantique, surtout lui, a rendu un véritable culte à la nature qui a rencontré un tel écho et si bien pénétré notre culture moderne, que cette idée d'une nature toute puissante, d'une nature créatrice, obscurcit encore aujourd'hui nombre de propos sur l'art où se mêle à la critique esthétique une part de cette ancienne conception naturiste du monde. Loin de dénigrer l'importance qu'ont revêtu par le passé de telles vues dans les écrits sur l'art, l'esthétique moderne, au moins depuis Panofsky si ce n'est depuis Riegl, en reconnaissant que la beauté artistique n'est fondée que sur un vouloir artistique (*Kunstwollen*), ne peut plus les accepter que dans une considération historique des idées sur le beau, et ne peut plus par conséquent les intégrer à ses analyses plastiques.

Nous reconnaitrons donc que c'est en réalité toujours l'artiste, lui seulement, qui crée, non la nature. Et, dans ce sens, nous affirmerons que l'énonciation dont il est question par exemple dans l'art de Brancusi ne relèvera pas du travail géologique de la nature produisant le matériau dont la sculpture est faite, mais relèvera uniquement du travail de sculpture de Brancusi.

### III. Conclusion

Préalablement à la prise en charge d'une énonciation énoncée, ces quelques remarques ont esquissé une définition de l'énonciation tel que ce concept puisse concerner dans une proportion non négligeable l'étude des arts plastiques. Il s'est avéré que deux écueils sont principalement à éviter si l'on veut empêcher un emploi abusif de ce concept au détriment de l'intelligibilité d'une oeuvre. A savoir, 1: pendre ses distances par rapport au modèle précurseur qu'a fourni la linguistique, et 2: discerner au sein même d'une problématique plastique ce qui relèvera de l'énonciation et ce qui n'en relèvera pas. Sur ce dernier point, en fin de compte, ce qui empêchera le concept d'énonciation d'être rapporté sans discernement à tout ce qui touche à la production matérielle d'une oeuvre, et de nous ramener éventuellement dans ce cas à des conceptions passéistes sur l'art, c'est le concept d'*intentionnalité* dans la mesure où l'on ne perd pas de vue que celui-ci se rapporte uniquement au sujet, «metteur en oeuvre», qu'est l'artiste créateur.

Nous croyons qu'il faut fermement s'en tenir à cette conception pour utiliser avec profit d'une part, la définition sémiotique de l'énonciation lorsqu'on voudra l'appliquer au domaine de l'esthétique des arts plastiques, et d'autre part enfin, le concept d'énonciation énoncée: car dans cette mesure, et dans cette mesure seulement, il est alors concevable d'admettre l'énonciation énoncée comme l'ensemble des *traces de fabrication de l'oeuvre*. En admettant cette définition, nous gagnerons à reconnaître, sur le plan théorique, que le mode de fabrication d'une oeuvre fait partie intégrante des moyens d'expression dont se dote la création artistique en même temps que nous nous serons muni du métalangage descriptif adéquat.

#### NOTES

<sup>1</sup> Nous en faisons déjà la remarque, en citant Gauguin, dans notre article intitulé «Le scarifié et tatoué», in *Actes sémiotiques, Documents*, VII, 64, 1985, EHESS-CNRS, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Marcel Griaule, *Les arts de l'Afrique noire*, Paris, Chêne, 1947.

<sup>3</sup> D'après un interview de Georges Trakas publié dans la revue d'art contemporain *Parachute*, automne 1978, n.º 12, Montréal, Québec, Canada, p. 36.

<sup>4</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachete Université, 1979, p. 127.

<sup>5</sup> Propos rapporté dans *Rodin, L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, 1911, p. 113.

A ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA quer deixar aqui expresso um agradecimento à FUNDAÇÃO ENG.º ANTÓNIO DE ALMEIDA, na pessoa do seu Presidente DR. FERNANDO AGUIAR BRANCO, pela sua contribuição para a publicação dos dois números especiais de «*Cruzeiro Semiótico*», bem como para a prossecução das suas iniciativas científicas, no plano nacional e internacional.

Criada em Maio de 1969, a FUNDAÇÃO ENG.º ANTÓNIO DE ALMEIDA é uma instituição cultural, com sede no Porto, que tem patrocinado sempre actividades de ordem científica, artística e literária, desde colóquios, conferências e exposições até à atribuição de bolsas e prémios a estudantes e investigadores. A ela se deve o apoio à criação da ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA, bem como à revista «*Cruzeiro Semiótico*» que beneficia do seu patrocínio e subsídio.