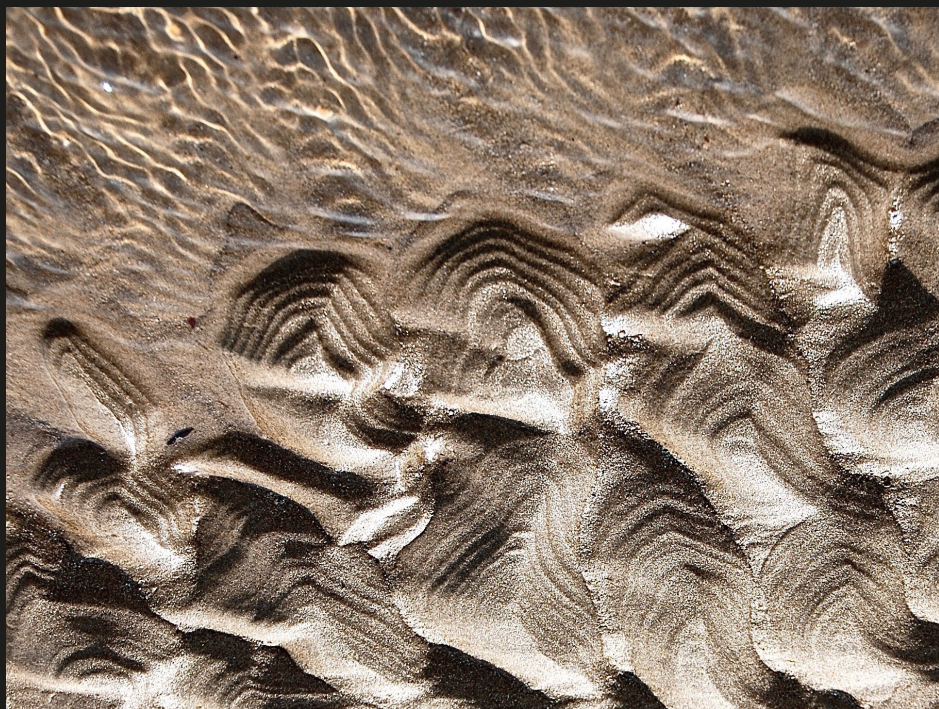


Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3694-4

Verónica Estay Stange : « Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



9 791023 106329

LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DEUXIÈME PARTIE

**Le sensible :
figurativité et perception**

« LÀ PARTOUT DANS L'ATMOSPHÈRE » :
RYTHME ET SIGNIFICATION INFRA-ICONIQUE

Verónica Estay Stange
Sciences Po Paris

« De quoi parler, sinon de ce qui est là partout dans l'atmosphère : la mort inévitable¹ ! » C'est dans ces termes que Georges Rodenbach évoque, à propos d'un tableau qui figure un prêtre prêchant sur la mort, la ville de Bruges et son identité particulière. Cette ville « mise au tombeau de ses quais de pierre² » est dès lors baptisée, tout comme le roman qui la met en scène, *Bruges-la-Morte*. Devenue un véritable personnage, cette ville fantomatique agit, persuade et même réclame, non pas à travers les mots mais au moyen de traits sensibles et de transformations esthétiques qui acquièrent une orientation signifiante. On pourrait dire que, comme certaines œuvres du Romantisme et, plus tard, du Symbolisme « décadent », *Bruges-la-Morte* est un roman de l'« indistinct », en entendant par là non seulement l'*incertain* du point de vue modal et thématique – l'« inquiétant », l'« étrange », le « suspect » –, mais aussi l'*évanescent* du point de vue perceptif – les odeurs, les vapeurs, les sons et leurs réminiscences, par opposition aux configurations ponctuelles et discrètes incarnées notamment par le visible.

Dans ce cadre, les textes romantiques et décadents se présentent comme un terrain particulièrement fertile pour l'analyse des phénomènes signifiants transmis non par échange ou par contact mais par *diffusion*, comme si du sens émanait des choses et rayonnait autour d'elles. En particulier, je me centrerai sur deux manifestations de cette manière de signifier imprécise et pourtant indiscutable : l'« inquiétant » et le « crépusculaire ».

Étudié par Freud³ à propos de E.T.A. Hoffman, le mot allemand *unheimlich* ne possède pas d'équivalent en français et a été traduit, contradictoirement, à la fois

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [1892], Paris, Flammarion, 1998, XI, p. 211.

2 *Ibid.*, II, p. 69.

3 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919.

comme « inquiétante étrangeté⁴ » et comme « inquiétant familier⁵ ». Ce *topos* que Freud lui-même a peine à définir est un lieu privilégié des créations symbolistes, qui trouvent justement leurs racines dans le Romantisme allemand dont Hoffmann est l'un des principaux représentants. Afin d'approfondir la problématique de l'inquiétant, j'évoquerai donc plus loin certains traits du texte de Hoffmann commenté par Freud (*Le Marchand de sable*), en les associant au roman de Rodenbach.

De son côté, ce que la critique littéraire appelle le « crépusculaire » en se référant, parmi d'autres, à *Bruges-la-Morte*, désigne par métaphore des textes où le déclin et la décadence constituent des principes de composition qui interviennent à plusieurs niveaux du discours.

264

L'« inquiétant » et le « crépusculaire » seraient ainsi deux formes de l'indistinct qui, entourant les objets d'un halo de signifiante, se trouvent corrélées à des atmosphères particulières. À première vue le seul lien entre ces deux configurations est d'ordre modal et thématique (lorsqu'elles convergent, par exemple, dans certaines œuvres qui mêlent l'incertitude et l'angoisse à la dégénérescence morale). Cependant, en approfondissant leurs modes de structuration respectifs, il est possible de reconnaître un trait commun d'une valeur heuristique plus générale. En effet, comme nous le verrons, dans les deux cas il s'agit de la production d'effets de sens à partir de procédés éminemment aspectuels et rythmiques. Ce mode de signification, moins de l'ordre du verbal que de celui du musical, me semble susceptible de jeter une lumière sur la question des « ambiances », des « atmosphères » et des « auras » : ces formes du sens qui, tout comme l'atmosphère au sens propre, s'organisent à partir de variations de densité, d'orientation ou de vitesse.

L'INQUIÉTANTE ITÉRATION

Dans l'ouvrage consacré à l'*unheimlich*, Freud reconnaît d'emblée la difficulté à appréhender conceptuellement ce terme qui contient la négation (*un-*) du mot *heimlich*, lui-même signifiant à la fois « ce qui est familier » et « ce qui est secret ou caché ». En raison de cette ambivalence du terme de base, dans l'une de ses acceptions il finit par rejoindre son contraire. Cela explique l'ambiguïté de ses traductions françaises (que j'utiliserai indistinctement). Sans approfondir cette dimension lexicale, je rappellerai que Freud associe l'« inquiétant familier » ou

4 Traduction proposée par Marie Bonaparte, première traductrice du texte, et plus tard par des auteurs comme Bertrand Féron (*L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988).

5 Traduction proposée par Olivier Mannoni, *L'Inquiétant familier* (Sigmund Freud) suivi du *Marchand de sable* (E.T.A. Hoffmann), Paris, Payot & Rivages, 2011.

l'« inquiétante étrangeté » à « ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps⁶ ». Dans une sorte de dialectique entre « le même » et « l'autre », l'inquiétant suppose l'irruption de l'étrange au sein du familier, ou bien la reconnaissance d'un trait familier au sein d'un objet nouveau, considéré d'abord comme étrange.

En proposant une interprétation psychanalytique, l'auteur rattache l'inquiétant familier à quelque chose de refoulé qui réapparaît à nouveau. Le resurgissement de ce qui demeurerait occulte dans les profondeurs de l'inconscient expliquerait alors l'oscillation de l'inquiétant familier entre l'« étrange » et le « familier ». Or, ce qui m'intéresse du point de vue sémiotique, c'est que sur la base de cette hypothèse Freud identifie quatre sources possibles de l'angoisse provoquée par l'inquiétant familier, quatre sources que l'on peut reconnaître comme étant respectivement d'ordre thématique, modal, actantiel et aspectuel. C'est évidemment sur cette dernière que je centrerai mon attention.

La réflexion de Freud prend appui sur le conte de Hoffmann *Le Marchand de sable*, référence à l'« homme au sable » qui, selon la légende, jette du sable dans les yeux des enfants pour les endormir. En évoquant ce récit, Freud attribue au motif de la *privation des yeux* la plus grande capacité à provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté, en raison de son rattachement supposé au complexe de castration. S'il privilégie cette explication thématique, il admet avec quelque réticence l'explication avancée par Hoffmann lui-même, qui est d'ordre modal, et plus précisément épistémique. D'après cette explication, l'inquiétant familier serait le résultat d'une incertitude intellectuelle éprouvée par le sujet vis-à-vis de l'objet. Dans le conte cité, cette incertitude est incarnée par l'automate Olympia, poupée suspendue entre l'animé et l'inanimé.

Quant à l'explication actantielle, issue de l'analyse du roman *Les Élixirs du diable*, elle fait reposer sur la figure du « double » un phénomène de la subjectivité qui consiste en un « retour à certaines phases dans l'histoire évolutive du sentiment du *moi*⁷ ». L'image du double serait donc associée à l'inquiétante étrangeté dans la mesure où elle fait remonter l'individu à un stade où il n'était pas encore délimité par rapport à l'autre et au monde ; un stade sur lequel plane la menace de la dissolution du sujet.

C'est en approfondissant cette considération actantielle que Freud parvient à l'explication d'ordre aspectuel. Il observe en effet que le retour angoissé à la phase d'indifférenciation du *moi* ne relève pas exclusivement de la figure du double mais, plus généralement, de la « répétition du semblable⁸ ». Rattachée

6 *L'Inquiétant familier*, op. cit., p. 32.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 60.

à un « automatisme de répétition » qui a trait aux pulsions instinctives, la répétition du semblable serait donc, « sous certaines conditions et en combinaison avec certaines circonstances⁹ », une autre source du sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est ainsi, raconte Freud, qu'à l'occasion d'un séjour en Italie il a été assailli par un sentiment d'inquiétante étrangeté lorsque, voulant quitter un quartier de prostituées où le hasard l'avait conduit, il est retourné involontairement au point de départ une fois et encore une autre. Et c'est également pour cette raison, poursuit-il, que la réapparition continuelle d'un même chiffre dans des situations complètement différentes peut provoquer un ressenti de la sorte.

Or, dans une perspective proprement sémiotique, cette aptitude de la « répétition du semblable » à faire surgir l'inquiétante étrangeté permet de s'interroger sur le rôle de l'aspectualité, et en particulier de l'aspectualité itérative, dans la production d'effets de sens d'ordre pathémique.

266

Si Freud n'approfondit pas la question de la puissance signifiante de l'itération dans *Le Marchand de sable*, il est aisé de remarquer que celle-ci détermine à plusieurs niveaux l'émergence de l'inquiétante étrangeté dans la vie du personnage principal, Nathanaël. Sans m'attarder dans l'analyse de ce conte, je mettrai en évidence ses séquences itératives les plus prégnantes.

La trame du récit prend un relief particulier en effet si on l'envisage à la lumière de ce principe d'itération. La légende du marchand de sable, entendue par Nathanaël, introduit la figure des grains (de sable) et celle des yeux. Ces deux figures font l'objet d'une itération lorsque, le personnage étant petit, un ami de son père appelé Coppélius tente de lui jeter dans les yeux les grains brûlants d'un brasier enflammé. Ainsi, à partir de l'itération des traits figuratifs constitués par les grains (de sable ou de braise) et par les yeux, le rôle thématique du marchand de sable est attribué par Nathanaël à Coppélius. Plus tard, la figure des yeux fait l'objet d'une deuxième itération : parvenu à l'âge adulte, Nathanaël rencontre un marchand de lunettes qui, étant étranger, appelle les lunettes des « yeux ». Ce marchand s'appelle par ailleurs Coppola : l'itération prosodique le rapproche également de Coppélius. C'est ainsi que l'on parvient à la série associative marchand de sable-Coppola-Coppélius. La troisième itération de la figure des yeux se produit à la suite de la rencontre de Nathanaël avec Olympia, un automate dont les yeux ont été posés par Coppola. Un jour, Nathanaël est témoin d'une querelle lors de laquelle Coppola et le créateur d'Olympia se disputent l'automate et finissent par lui arracher les yeux, qu'ils jettent à la tête de Nathanaël. La dernière itération de la figure des yeux a lieu quand Nathanaël,

9 *Ibid.*

devenu fou, tente de tuer sa fiancée lorsqu'il se trouve en train de regarder au loin à travers une lorgnette (métonymie des yeux) qu'il avait achetée à Coppola.

Ce résumé rapide du conte de Hoffmann permet d'avancer deux hypothèses : premièrement, que c'est l'itération inexplicable de figures, de motifs et de traits prosodiques qui conduit le personnage à soupçonner l'existence d'un obscur principe d'organisation des objets et des événements, et deuxièmement que l'inquiétante étrangeté est étroitement liée à ce pressentiment d'une causalité occulte.

En effet, selon Hoffmann la folie de Nathanaël a commencé à se manifester à la suite de l'apparition de Coppélius, qui constitue, comme nous l'avons vu, l'itération prosodique et thématique de Coppola et, en amont, du marchand de sable. À partir de cet événement, Nathanaël, plongé dans des rêveries, « répétait sans cesse que l'homme, qui se croyait libre, n'était qu'un jouet soumis aux cruels caprices des puissances occultes, qu'on se révoltait en vain contre elles, qu'il fallait humblement subir les arrêts de la fatalité¹⁰. »

Le récit dans son ensemble se déploie à partir de ce noyau constitué par la réapparition du déjà-vu. Ainsi, les premières pages se présentent comme la transcription d'une lettre où, effrayé par l'apparition de Coppélius, Nathanaël affirme : « les sombres pressentiments du destin horrible qui me menace se répandent comme de noires ombres projetées par les nuages au-dessus de moi, impénétrables à tout rayon amical du soleil¹¹ ». L'ambiance d'inquiétante étrangeté se construit justement sur la base de cette métaphore atmosphérique motivée par un phénomène d'itération.

Revenant à présent au roman de Rodenbach, je remarquerai qu'il fait appel à un procédé aspectuel semblable. La trame en est simple : un personnage appelé Hugues Viane vient s'installer à Bruges à la suite de la mort de son épouse. Peu à peu, cette ville finit par s'assimiler à la morte en agissant comme un personnage à part entière. Un soir, Hugues rencontre Jane, une comédienne qui ressemble de manière surprenante à la défunte. Il devient son amant, espérant retrouver le bonheur disparu. Mais bientôt la ville s'oppose à cette liaison en pénétrant de son humeur grise l'âme du personnage. Hugues réalise enfin que sous la ressemblance apparente entre la danseuse et sa femme se cache une profonde dissemblance. Pris de folie, il finit par étrangler Jane.

Ce texte met en place un véritable jeu de ressemblances : entre la morte et la ville tout d'abord, et entre la morte et la comédienne, ensuite. La trame du récit se structure à partir de l'opposition et de la tension entre ces deux

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

paires de ressemblances. Comme je le montrerai par la suite, la ressemblance entre la morte et la ville est corrélée à l'ambiance crépusculaire, tandis que celle entre la morte et la danseuse est associée à ce que l'on peut reconnaître comme étant de l'ordre de l'inquiétante étrangeté. Je me centrerai pour l'instant sur cette dernière.

La rencontre entre Jane et Hugues suppose pour lui l'itération des traits qu'il avait connus chez sa femme. Or, cette répétition se trouve aussitôt investie d'une axiologie dysphorique qui rappelle celle attribuée à l'apparition de Coppélius dans le conte de Hoffmann. Ainsi, la scène où Hugues aperçoit la danseuse est décrite dans des termes qui instaurent, à propos d'une itération inattendue, une ambiance étrangement inquiétante : « Trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité¹². » Et plus loin : « Ah ! sa voix ? serait-ce aussi la même voix, pour continuer la diabolique ressemblance¹³ ». Ou encore : « Le démon de l'Analogie se jouait de lui¹⁴ ! »

268

Il est par ailleurs intéressant d'observer que dans cette scène le caractère funeste de la situation ne relève d'aucun élément figuratif ou thématique en lui-même, mais bien du seul phénomène de répétition, considéré comme porteur de valeurs négatives (c'est le « démon de l'Analogie »). Ainsi, le texte de Rodenbach vient confirmer le rapport suggéré entre l'inquiétante étrangeté et l'itération.

Avant d'approfondir les conséquences de cette prégnance de l'aspectualité dans la construction de la signification, j'aborderai une second type, complexe, de configuration aspectuelle : l'itération du terminatif.

LE TERMINATIF CRÉPUSCULAIRE

J'ai observé plus haut que Bruges-la-Morte est conçue par Rodenbach comme une ville qui, par effet d'une prosopopée généralisée, devient un sujet actif, doté d'une compétence modale et d'un programme d'action. Or, en analysant ce roman à la lumière de l'hypothèse aspectuelle, il est possible de remarquer que l'aspectualité terminative non seulement permet la caractérisation de la ville (dont tous les traits sont associés à la mort), mais elle finit par signifier en elle-même, se trouvant au cœur d'un langage et d'une rhétorique du sensible. C'est au fil des itérations du terminatif que prend forme la prosopopée de la ville.

Ainsi, tout au long du roman on trouve la présence constante du terminatif de la journée (le crépuscule), du cycle des saisons (l'automne et l'hiver) et des processus atmosphériques (la pluie). Je cite en guise d'exemple : « Il [Hugues]

12 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, éd. cit., II, p. 78.

13 *Ibid.*, III, p. 98.

14 *Ibid.*, IV, p. 102.

se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie [...] ». Cette construction aspectuelle a un effet persuasif immédiat puisqu'elle se trouve associée à des mouvements passionnels : « cette pluie [...] capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables¹⁵ ! »

De même, cette « Bruges d'où la mer s'était retirée¹⁶ » (terminatif du cycle des marées) ne connaît d'autres couleurs que celles liées au pôle terminatif de l'échelle des pigments et des clartés. Cette teinte grisâtre relève par ailleurs précisément d'un phénomène atmosphérique : « Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise¹⁷. » Cet écrasement des différences par la « chimie de l'atmosphère » conduit à l'indifférencié, au neutre, qui apparaissent dès lors comme une sorte de pôle terminatif de la visualité.

Vers la fin du roman on trouve également des odeurs terminatives : « Il flotte une odeur de linge humide, de coiffes défraîchies à la pluie, de nappes d'autel qu'on vient d'extraire d'antiques armoires¹⁸ [...] ». Et même les sons se trouvent associés, par un mouvement synesthésique, au terminatif de la gamme chromatique : « Le chant des cloches aussi s'imaginerait plutôt noir ; or, ouaté, fondu dans l'espace, il arrive en une rumeur également grise qui traîne, ricoche, ondule sur l'eau des canaux¹⁹. » On retrouve ici l'écrasement des différences, qui conduit dans ce cas au terminatif du son (une « rumeur également grise »).

En principe, la fonction de l'aspectualité terminative est donc de permettre l'identification de la ville à la femme morte en constituant ce qu'on appelle une *ambiance crépusculaire*. Or, lorsque Hugues trahit sa liaison avec Bruges en tombant amoureux de Jane, la ville accomplit sa vengeance en accentuant ses traits terminatifs : c'est alors que l'aspectualité terminative acquiert une véritable fonction rhétorique, c'est-à-dire persuasive. Avec une intensité insupportable, au terminatif chromatique s'ajoute le terminatif sonore et même le terminatif du cycle de la vie (la vieillesse) :

Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars, de ce vide sans passants – à peine quelques vieilles, en mante noire, la tête sous le capuchon, qui pareilles à des ombres

¹⁵ *Ibid.*, I, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, VI, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, VI, p. 130.

¹⁸ *Ibid.*, XI, p. 206.

¹⁹ *Ibid.*, VI, p. 130.

s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang. Chose curieuse : on ne voit jamais tant de vieilles femmes que dans les vieilles villes. Elles cheminent – déjà de la couleur de la terre – âgées et se taisant, comme si elles avaient dépensé toutes leurs paroles²⁰...

Comme le montre ce paragraphe, l'intensification du terminatif exprime un « faire-faire » manipulateur qui agit par une sorte de *contagion aspectuelle* – j'évoque évidemment le concept de contagion d'Éric Landowski²¹. À ce propos, il est intéressant de souligner le lien systématiquement établi entre l'aspectualité terminative du point de vue figuratif, d'une part, et les états dysphoriques du point de vue passionnel. Aux configurations terminatives de la ville correspondent des passions telles que la « mélancolie », la « tristesse », la « douleur » ou l'« impatience du tombeau ». On peut en conclure que la *contagion aspectuelle* résulte d'un rapport semi-symbolique entre l'aspectualité terminative sur le plan de l'expression, et la dysphorie sur le plan du contenu.

270

LA TENSION RYTHMIQUE

L'analyse des textes de Hoffmann et de Rodenbach m'a permis de postuler l'existence d'une relation étroite entre ce qu'on appelle une « atmosphère » et des phénomènes d'ordre aspectuel. Parmi ces phénomènes, l'itération semble d'ailleurs avoir une place prépondérante : si l'inquiétante étrangeté est associée à des séries *itératives*, le crépusculaire relève aussi de l'*itération du terminatif*.

Or, la portée sémiotique de ces remarques ne peut être perçue que si elles sont corrélées à des considérations d'ordre rythmique. En effet, d'un point de vue syntagmatique, on sait qu'un élément qui se répète n'est jamais exactement « le même », car il acquiert au fil des itérations une charge ou du moins une puissance sémantique croissante. C'est là un phénomène bien connu en poésie (avec les allitérations et les assonances), mais aussi en musique. En définissant le rythme comme un système de tensions et de détentes, l'itération aurait pour effet rythmique de produire une augmentation de la tension.

Mon hypothèse de base est donc la suivante : l'itération de traits sensibles ou figuratifs produit, lorsqu'elle n'est pas corrélée à un contenu structuré, une forme de l'expression prégnante du point de vue rythmique qui peut faire l'objet d'investissements sémantiques divers. Les ambiances et les atmosphères me semblent étroitement liées à des configurations rythmiques de ce type, qui se

20 *Ibid.*, IX, p. 182.

21 Cf. par ex. *Passions sans nom*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2004.

distinguent des chaînes isotopiques²² à proprement parler par leur ouverture sémantique. Il s'agirait d'une sorte de syntagmatique des ambiances.

Si la musique est par excellence l'art des formes rythmiques relativement ouvertes du point de vue sémantique, on comprend son importance dans la construction des atmosphères filmiques ou situationnelles : l'ambiance dramatique ou sinistre de certains films relève souvent en grande partie de la musique qui accompagne telle ou telle séquence narrative. De même, les musiques choisies pour accompagner les réunions ont pour objet de produire une ambiance (par ex. festive, légère ou détendue) en oscillant entre un haut degré de présence et de tension et un degré moindre qui peut aller jusqu'à l'effacement caractéristique de la *muzak* – « musique d'ascenseur ».

Par ailleurs, l'effacement des configurations iconiques dans certains tableaux ou certaines représentations visuelles qui suggèrent des ambiances particulières serait lié à la quête de cette ouverture sémantique qui se révèle nécessaire pour que la prégnance du signifiant émerge et permette l'instauration du « flou » (des contenus). Cela explique par exemple la recherche de l'indifférencié dans la description visuelle de Bruges, ramenée « à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise²³ ». L'effacement des contenus iconiques permet dans ce cas aux formes de l'expression marquées par le terminatif d'imposer leur présence comme réceptacles d'une ambiance dysphorique, dite « crépusculaire ».

Dans cette perspective, l'étrangement inquiétant et le crépusculaire seraient des investissements sémantiques possibles opérés sur des chaînes syntagmatiques qui par effet du rythme apparaissent d'emblée comme des formes de l'expression en attente d'un contenu. Si la ville de Bruges développe une rhétorique du terminatif, c'est parce qu'au fil des répétitions le terminatif s'intensifie et s'impose comme aspectualité prégnante qui exige un corrélat passionnel.

De même, la dialectique entre l'étrange et le familier propre à l'inquiétante étrangeté peut s'expliquer par ce phénomène rythmique d'après lequel, comme je l'ai dit, le même élément, lorsqu'il se trouve répété, devient un autre, en introduisant la différence au sein de l'identité. L'inquiétant familier attribuerait donc à cet enchaînement d'itérations capables de rendre étrange un objet connu une causalité et une téléologie marquées par des valeurs dysphoriques : d'où le sentiment d'angoisse et de fatalité qui s'exprime dans les contes cités. L'image d'un Destinateur se profile ainsi derrière ce mode d'appréhension de la chaîne itérative.

22 Cf. A. J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, s. v. « Isotopie ».

23 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, éd. cit., VI, p. 130.

Cependant, des structures rythmiques constituées par itération peuvent faire l'objet d'investissements sémantiques d'un autre ordre : c'est, par exemple, le miraculeux, lorsque la causalité et la téléologie des itérations sont attribuées à un Destinataire bienveillant.

Or, dans le processus à travers lequel s'accomplit l'investissement sémantique des configurations rythmiques prégnantes, le semi-symbolisme me semble jouer un rôle fondamental. J'ai montré comment dans le roman de Rodenbach l'aspectualité terminative se trouve corrélée par semi-symbolisme à la dysphorie passionnelle. L'atmosphère émerge justement au point de contact entre la forme (rythmique) de l'expression et une forme (également rythmique) du contenu. Dans le même roman, un exemple inverse vient confirmer cette observation : peu avant la *vengeance du terminatif* opérée par la ville, et pour mieux marquer le contraste entre la dysphorie qui se prépare et l'état précédent, le texte décrit une scène où l'itération de l'inchoatif fait appel à des passions euphoriques : ainsi, dans « la bonne matinée²⁴ » se produit « un commencement de verdure printanière » où un personnage marche « d'un pas allègre », « dans le soleil clair » et parmi « l'odeur des jeunes pousses ».

272

Dans le cas de l'inquiétant familial, on peut postuler que l'itération – avec l'intensification rythmique qu'elle entraîne – instaure une configuration tensive de l'ordre de l'insistance. Elle fait donc appel par semi-symbolisme à des contenus narratifs liés à l'imminence ou à des contenus passionnels associés à l'angoisse (de ce qui survient).

Pour conclure, je dirai que, comme le montrent les exemples cités, en amont des configurations iconiques – corrélées à des contenus structurés –, le sensible s'organise à partir de rapports tensifs qui, en acquérant une certaine prégnance, peuvent convoquer par semi-symbolisme tel ou tel univers sémantique ou passionnel. De ce point de vue, les ambiances (du latin *ambire*, « entourer », « environner ») et les atmosphères (du grec *atmós sphaîra*, « sphère de vapeur ») seraient associées à ces contenus non encore stabilisés qui gravitent autour des configurations rythmiques et aspectuelles du sensible.

24 *Ibid.*, VIII, p. 157.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénault	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénault	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiotique perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

