

ACT 758

# ACTES SEMIOTIQUES

## DOCUMENTS

du Groupe de Recherches Semio-linguistiques  
E.H.E.S.S. - C.N.R.S.  
Institut National de la Langue Française

J. Geninasca

Le regard esthétique

VI, 58.1984

DOCUMENTS DE RECHERCHE  
du groupe de recherches sémio-linguistiques  
de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales  
(U.R.L. 7 de l'Institut National de la Langue Française, C.N.R.S.)  
10, rue Monsieur le Prince - 75006 Paris

Direction : Algirdas J. Greimas  
Rédaction : Eric Landowski

Comité de rédaction :  
Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Ivan Darrault  
Paolo Fabbri, Jean-Marie Floch, Manar Hammad  
Herman Parret, Jean Petitot, Félix Thürlemann

Les manuscrits sont reçus  
10, rue Monsieur le Prince  
75006 PARIS

ISSN 0291-1027

Imprimé par l'Institut National de la Langue Française  
47, rue Mégevand - 25000 BESANÇON

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1984

ACTES SEMIOTIQUES - DOCUMENTS

VI, 58. 1984

UNIV. LIMOGES FAC-LETTRES



D 075 001918 7

AB6

Le regard esthétique

par

Jacques Geninasca



U.E.R. LETTRES · LIMOGES	
Inv.	FA. 10 036
Cote	801.54/.56 ACT/58

564711

Groupe de Recherches sémio-linguistiques  
(U.R.L.7 de l'Institut National de la Langue Française)  
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales  
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



## Avant-propos

Par contraste avec ce que l'on observe dans diverses parties du monde où, comme par exemple en Union Soviétique, l'étude de la création artistique et des œuvres d'art, littéraires ou autres, fait traditionnellement partie des tâches prioritaires de la recherche sémiotique, les chercheurs regroupés autour de l'Ecole dite de Paris ne se sont pas beaucoup préoccupés, jusqu'à présent, d'approfondir systématiquement cet immense domaine. Ce n'est pas dire que des incursions du côté du "beau" et de l'esthétique n'aient pas été tentées. Au contraire, même en se limitant à la présente série de "Documents", un certain nombre de problèmes touchant à l'esthétique ont déjà été abordés ici à plusieurs reprises notamment à partir du poétique, du figuratif ou du semi-symbolique, ou par le biais de la "prégnance" des objets, ou encore par le détour de la problématique des passions, et ce, le plus souvent, à l'occasion de l'analyse d'objets plastiques ou de textes littéraires. Il était dès lors prévisible qu'un jour ou l'autre, le Groupe de Recherches Sémio-linguistiques serait amené à essayer d'unifier et de systématiser ces entreprises éparses, et, pour cela, à porter enfin, de front, ses "regards sur l'esthétique". Tel est effectivement le titre du séminaire de l'Ecole des Hautes Etudes pour 1984-1985, et tel est aussi le thème de l'essai qu'on va lire.

En chercheur soucieux d'asseoir ses propositions théoriques sur du "concret", Jacques Geninasca prend appui sur l'analyse d'un texte, en l'occurrence une courte page de Stendhal, simple note de voyage, mais qui - nous avertit d'emblée son commentateur - recèle en fait une dense réflexion "sur la place, la fonction et la nature du discours esthétique" (p. 5). Au fil de l'analyse, Jacques Geninasca en dégagera le contenu théorique et, greffant son propre méta-discours sur le discours-objet étudié, mettra finalement en place les éléments d'une approche sémiotique de l'expérience, et même de la jouissance, esthétique.

Ne voulant pas déflorer l'intérêt de cette étude, nous nous limiterons à attirer l'attention sur deux points, ou deux questions, l'une touchant au fond, l'autre à la procédure. La première concerne le statut des "configurations perceptives" dont l'existence est postulée comme terme ultime du parcours assigné au "sujet

esthétique". Situées "en amont des grandeurs iconiques" (p. 21), sont-elles pour autant assimilables aux "figures élémentaires de la perception" (p. 17, nous soulignons) ? nous trouvons-nous du même coup ramenés du côté d'un "réel" d'ordre physico-perceptif, donc substantiel ? Pré-structurale (ou romantique si l'on préfère, puisque c'est Stendhal qui la suggère !), une telle interprétation est sans doute possible, peut-être même tentante (... d'un point de vue post-structural, cette fois-ci) : il ne nous semble pas, toutefois, que Jacques Geninasca la reprenne ici entièrement à son compte. Son discours sémiotique est autre : "Tout réel n'est jamais que le résultat d'une saisie et le spectacle du monde varie en fonction des Discours dont relèvent les différents Sujets" (p. 21).

Quant à la question de procédure, c'est l'amenuisement, par moment extrême, de la distance entre le méta-discours analysant et le discours-objet analysé qui nous conduit à la poser. En termes très abrupts : qui, en cette affaire, est le plus sémioticien des deux, Stendhal ou Geninasca ? Le lecteur tranchera. Contentons-nous pour notre part d'une dernière citation : "le 'beylisme' s'inscrit dans le contexte d'une histoire des poétiques" (p. 5). Manière claire, nous semble-t-il, de relativiser, au regard de la théorie sémiotique, la portée théorique du discours stendhalien, et manière discrète d'indexer le statut décidément méta-linguistique de l'analyse qui en sera faite.

E.L.

## Le regard esthétique

Une note de voyage peut receler une réflexion dialogique sur la place, la fonction et la nature du discours esthétique. Telle est la surprise que réserve une page de Rome, Naples et Florence au lecteur oublieux de quelques-unes des idées reçues au sujet de l'écriture stendhalienne. Constitué de trois alinéas, le texte retenu se présente comme le premier panneau d'un diptyque dont le second est occupé par le récit d'un conte entendu "sous l'immense cheminée de l'auberge de Pietra-Mala". Soumis à l'analyse, il se présente comme un ensemble cohérent, rigoureusement articulé, aussi dense qu'un sonnet de Baudelaire ou qu'un poème de Char ou de Jaccottet. Du coup, ce qu'on appelle le "beylisme" s'inscrit dans le contexte d'une histoire des poétiques bien plus qu'il ne se rattache à la seule personnalité d'un auteur défini. Le bonheur égotiste, le bonheur de la rêverie, selon Rousseau ou selon La Fontaine, sont autant de déterminations datables de la configuration modale du Sujet esthétique.

Le mouvement romantique lui-même apparaît comme une réponse aux processus de désémantisation et de folklorisation qui menacent tous les aspects de la vie sociale. Un demi-siècle plus tôt, Diderot ne s'inquiétait-il pas déjà de constater que "le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend". L'évolution ainsi dénoncée est imputable à deux facteurs aux effets, sur ce point, convergents : le progrès des sciences et des techniques présuppose la mise en place d'une compétence cognitive - la "Raison" - débrayée par rapport à la dimension pathémique ; le développement de l'industrie et d'un commerce internationalisé va de pair avec une transformation radicale de la structure des relations intersubjectives : au régime des rapports échangistes se substitue - la sphère de la vie privée n'est pas épargnée - celui des rapports mercantiles. L'existence modale des sujets étant ainsi menacée, les conditions d'assomption des valeurs ne sont plus satisfaites et le sentiment de l'identité s'en trouve ébranlé. Le "mal du siècle" devient un thème littéraire, en même temps qu'il appartient à l'amour-passion de figurer, de manière privilégiée, le mode esthétique de la communication. Chez Stendhal, la rêverie amoureuse est le fait des natures poétiques, elle n'est rien d'autre peut-être qu'une rêverie esthétique qui s'ignore encore.

Sous sa forme actuelle, mon analyse est inachevée, elle ne traite que la moitié environ de la page citée. L'étude de la seconde partie du deuxième aliéna devrait permettre de comprendre pourquoi et comment, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la musique vient ravir à la peinture le rôle de paradigme de la poésie : la préoccupation du rythme l'emporte alors sur celle de la mimésis. Révolution déjà lisible, rétrospectivement, au siècle précédent, dans l'opposition rousseauiste d'une rêverie figurée et d'une "rêverie abstraite et monotone", essentiellement rythmée. Par delà la radicale transformation qui affecte l'usage de la figurativité, s'ouvre la problématique de l'imagination musicale.

## I. DE LA VUE MAGNIFIQUE A L'IMAGE SINGULIERE

### Le texte de référence

La "vue magnifique" est un thème récurrent dans l'œuvre de Stendhal (1). Empruntée à Rome, Naples et Florence, la version que j'en ai retenue a ceci de particulier qu'elle organise la confrontation de plusieurs saisies - sociale, scientifique et esthétique - du paysage et du monde. Il ne s'agira de rien moins, dans ce texte, que de nous convaincre de la valeur du discours esthétique par rapport aux autres discours qui rivalisent avec lui dans le champ de la culture.

Convenons d'appeler "Discours" (avec une capitale) un concept où s'articuleraient les deux classes de relations constitutives de toute anthropologie et qui font l'objet des macrosémiotiques du monde naturel et de la communication intersubjective (2). Le dialogisme intratextuel correspond à l'ensemble des relations de compatibilité, de non-compatibilité, de similitude ou de dissimilitude - mises en scène dans le texte ou présupposées - qui lient deux Discours, la stratégie de l'énonciateur consistant à persuader son énonciataire de la vérité de son propre Discours.

---

(1) On trouvera ci-contre le texte de la troisième édition de Rome, Naples et Florence (t. I, pp. 319-321). Rappelons la première version de notre page, dans l'édition de 1817 (t. II, pp. 167-168). La "vue magnifique", ou "la plus belle vue du monde", se retrouve dans De l'amour (t. I, chap. XXIX, p. 140 sq.), dans les Mémoires d'un touriste (t. II, pp. 162-163), ainsi que dans le Journal (t. III, pp. 281-283), à la date du 25 septembre 1811. Nos références renvoient à l'édition des Œuvres complètes, établie sous la direction de V. Del Litto et d'E. Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968-1974.

(2) Voir A.J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, à l'entrée "macrosémiotique".



Pietra-Mala, 19 janvier. — En quittant Bologne pour traverser l'Apennin, la route de Florence suit d'abord une jolie vallée, à peu près horizontale. Après avoir marché une heure à côté du torrent, nous avons commencé à monter au milieu de petits bois de châtaigniers qui bordent le chemin. Arrivés à Loiano et regardant au nord, nous avons trouvé une vue magnifique: l'œil prend en travers cette fameuse plaine de Lombardie, large de quarante lieues, et qui, en longueur, s'étend de Turin à Venise. J'avouerai qu'on sait cela plus qu'on ne le voit; mais on aime à chercher tant de villes célèbres au milieu de cette plaine immense et couverte d'arbres comme une forêt. L'Italien aime à faire le *cicerone*; le maître de poste de Loiano a voulu me persuader que je voyais la mer Adriatique (dix-neuf lieues): je n'ai point eu cet honneur-là. Sur la gauche, les objets sont plus voisins de l'œil, et les sommets nombreux des Apennins présentent l'image singulière d'un océan de montagnes fuyant en vagues successives.

Je bénis le ciel de n'être pas savant: ces amas de rochers entassés m'ont donné ce matin une émotion assez vive (c'est une sorte de *beau*), tandis que mon compagnon, savant géologue, ne voit, dans cet aspect qui me frappe, que des arguments qui donnent raison à son compatriote, M. Scipion Breislak, contre des savants anglais et français. M. Breislak, né à Rome, prétend que c'est le feu qui a formé tout ce que nous voyons à la surface du globe, montagnes et vallées. Si j'avais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir courir les nuages et à jouir des palais magnifiques ou des monstres immenses qu'ils figurent à mon imagination. J'observai une fois un pâtre des chalets suisses qui passa trois heures, les bras croisés, à contempler les sommets couverts de neige du Jung-Frau. Pour lui, c'était une musique. Mon ignorance me rapproche souvent de l'état de ce pâtre.

Une promenade de dix minutes nous a conduits à un trou rempli de petites pierres d'où s'exhale un gaz qui brûle presque toujours; nous avons jeté une bouteille d'eau sur ces pierres; aussitôt le feu a redoublé, ce qui m'a valu une explication d'une heure qui eût transformé pour moi, si je l'eusse écoutée, une belle montagne en un laboratoire de chimie. Enfin mon savant s'est tu, et j'ai pu engager la conversation avec les paysans réunis autour du foyer de cette auberge de montagne; il y a loin de là au charmant salon de madame Martinetti, où nous étions hier soir. Voici un conte que je viens d'entendre sous l'immense cheminée de l'auberge de Pietra-Mala.

On trouvera, reproduit, ci-dessus, le texte dont je me propose d'analyser ici les deux premiers alinéas.

Le narrateur, Ego, est supposé avoir rédigé ce "feuillet de route" (1) en fin de journée, entre le moment de la retraite dans la solitude de sa chambre et celui du coucher. Il revient de manière réflexive, avant de rapporter un conte à peine entendu " sous l'immense cheminée de l'auberge de Pietra-Mala", sur les événements marquants de la journée : le parcours ascensionnel qui a permis de "trouver une vue magnifique", la promenade qui a conduit "à un trou rempli de petites pierres", la veillée, enfin, sous la cheminée. Des circonstances et des accidents de la journée, l'intérêt, toutefois, se déplace vers l'activité cognitive de l'instance d'énonciation.

Le lecteur qui arrête son attention sur cette note de voyage découvre un texte résistant à l'analyse, dont le contenu consiste à poser dialogiquement, par le moyen de la confrontation d'Ego et de figures relevant d'autres Discours, la vérité d'une poétique.

### Une vue magnifique

L'expression "une vue magnifique" manifeste une fonction, |vue magnifique |, dont les deux termes sont l'Objet et le Sujet du voir : actualisé par un acteur en situation, le faire perceptif présuppose un ancrage spatio-temporel défini ; il comporte, de surcroît, une dimension évaluative ("magnifique"), autrement dit, l'existence d'une relation modalisée du Sujet à l'Objet.

Objet de la "vue magnifique", le paysage particulier de la "plaine de Lombardie", est encore lisible comme l'une des occurrences de la grandeur |monde | pensable comme une totalité intégrale englobante (2) . En tant que référent

(1) Voici comment Stendhal présente, dans sa "Préface de l'édition de 1817", les pages de ce qu'il appelle un "ouvrage naturel" : "Chaque soir j'écrivais ce qui m'avait le plus frappé. J'étais souvent si fatigué que j'avais à peine le courage de prendre mon papier. Je n'ai presque rien changé à ces phrases incorrectes, mais inspirées par les choses qu'elles décrivent : sans doute beaucoup d'expressions manquent de mesure" (Rome, Naples et Florence, II, p. 119) .

(2) Afin de ne pas surcharger mon texte, je ne signalerai pas, par un appel de note, tous les termes dont on trouve une définition dans l'ouvrage déjà cité de Greimas et Courtés. Le lecteur soucieux de restituer à la terminologie son univocité métalinguistique consultera, en particulier, les entrées suivantes : "contrat", "embrayage", "énonciation", "localisations spatio-temporelles", "référent", "totalité", "véridiction".

interne de notre texte, le | monde | ne comprend pas toutes les grandeurs qu'en vertu de notre savoir "encyclopédique" nous serions tentés de regrouper dans la classe des figures cosmiques.

C'est ainsi que, dans le premier alinéa (A1), la | mer | se trouve exclue du paysage : déniée comme objet de la vue, elle réapparaît métaphoriquement comme figure mémorisée ; | plaine | et | montagne | apparaissent dès lors comme un couple de figures complémentaires, hypotaxiques de | monde | . C'est d'ailleurs ainsi que les présente, au second alinéa, un énoncé gnomique (dont la valeur de vérité est supposée universelle) qui fait de "montagnes et vallées" l'apposition à "tout ce que nous voyons à la surface du globe". L'ensemble des syntagmes définitionnels ou descriptifs relatifs à ces figures construites constitue le paradigme des énoncés coréférentiels à | monde | en tant qu'objet de la "vue magnifique".

Une telle analyse rencontre une difficulté, en apparence insurmontable : "les nuages", au second alinéa, est en position de complément d'objet direct du verbe "voir". Bien plus, on retrouve, réunis en une seule phrase, la troisième du second paragraphe, la suite "magnifique", "immense", "image" ou "imagination", disséminée, dans le premier alinéa, sur l'ensemble des phrases relatives à la plaine de Lombardie et aux sommets des Apennins.

Nous interpréterons plus loin l'équivalence sémantique qu'indexe un tel parallélisme de figures géologiques, | plaine | et | montagne | , et météorologiques, | nuages | . Contentons-nous, pour l'instant, de retenir que les nuages ne font pas partie du paysage, ou de la "vue magnifique" ; ils renvoient, sans doute, à une fonction | voir | distincte de la fonction impliquée par la "vue magnifique". Nous y reviendrons ailleurs, lorsque nous analyserons le second alinéa (A2) de notre texte.

Concentrons-nous, pour l'instant, sur ce qui apparaît en A1, le premier alinéa, comme une évocation du paysage. La démarche à suivre est tout entière tracée par la description conduite jusqu'ici : nous nous attacherons à comparer le système des énoncés équivalents qui sont autant de verbalisations de | monde | ; nous interpréterons, en un second temps, la suite orientée des différences sémantiques ainsi reconnues. Nous retrouverons alors, à travers la confrontation polémique de deux lectures du monde, l'objet initial de notre quête, la stratégie persuasive mise en œuvre pour poser et donner à assumer la vérité du Discours esthétique.

Nous appelons "phrase" tout énoncé compris entre deux pauses typographiques importantes telles que espace ou point. Les deux premières phrases de A1

correspondent, respectivement, à l'expression d'un projet de voyage et à celle de son actualisation. Elles définissent ainsi "la jouissance esthétique du paysage" (1) comme un objet de valeur découvert ("nous avons trouvé une vue magnifique") indépendant de la visée du voyageur. Objet de valeur reconnu, dans l'expérience immédiate qui en est faite, la "vue magnifique" (et non "la fameuse plaine de Lombardie") n'est pas enregistrée par un savoir préalable : l'actualisation précède, dans ce cas, nécessairement, le vouloir et l'intention du Sujet, elle s'impose à l'improviste, en toute indépendance du programme en cours de réalisation. Interrompant sa course, le voyageur se retourne dans la direction d'où il vient, vers le nord ; il marque un temps d'arrêt qui coïncide avec l'installation d'un état modal lexicalisé, au début de A2, par "vive émotion".

L'analyse portera désormais sur les quatre phrases, p1, p2, p3, p4, qui suivent et dont le sujet topique est précisément "une vue magnifique". Elles s'organisent visiblement par paires, les deux premières comportant deux énoncés référés à la "plaine de Lombardie", les deux dernières opposant "la mer Adriatique" non perçue à la perception d'"un océan de montagnes".

Outre la reprise intérieure à chaque paire du mot "plaine" ou d'une figure marine ("mer" ou "océan"), on relèvera les répétitions lexicales qui assurent les couplages des phrases externes, p1 et p4 ("l'œil") et des phrases internes, p2 et p3 ("aime à").

Les quatre termes ainsi mis en évidence recouvrent, il convient de le relever, l'ensemble des éléments constitutifs de la "vue magnifique" : "l'œil" et "aime à" concernent le Sujet du voir (ou, en p3, du dire) ainsi désigné comme sujet du faire observateur et sujet doté d'une existence modale, tandis que "plaine", d'une part, "mer" et "océan", de l'autre, spécifient l'Objet, virtuel ou réalisé, de la même fonction.

#### Deux verbalisations de | plaine |

La signification discursive de p1 n'est saisissable qu'à travers l'interprétation du double rapport indexé qui unit cette phrase à p2 et à p4.

Considérons, pour commencer, les énoncés parallèles, "cette fameuse plaine de Lombardie" et "cette plaine immense". Le démonstratif "cette" change de

(1) Cf. Joachim Ritter, "Le paysage", Argile, XVI, été 1978 (traduit de l'allemand : Landschaft, zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Münster Westf., Verlag Aschendorff, 1963, Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54).

valeur quand on passe de l'un à l'autre de ces énoncés. Investi d'une valeur déictique dans sa première occurrence, il ne renvoie pas pour autant à la plaine lombarde en tant qu'objet du voir situé dans le champ perceptif d'Ego-voyageur mais, en vertu de l'épithète évaluative "fameuse", à la plaine en tant qu'objet d'un savoir, le savoir véhiculé par la langue commune à Ego-narrateur et à l'ensemble de ses narrataires, en tant qu'ils relèvent du Discours social. En p2, "cette" exerce, de toute évidence, une fonction anaphorique. La plaine s'y trouve désignée indépendamment de toute référence à un savoir social. Un énoncé descriptif se substitue alors au nom propre dans sa fonction particularisante.

Tout se passe comme s'il s'agissait de transmettre au narrataire, au moyen d'une comparaison, le savoir acquis par Ego-voyageur au cours de l'expérience toute récente. De p1 à p2, la figure |plaine| se trouve ainsi déplacée du Discours social, où elle était enregistrée, au Discours individuel, encore à spécifier, que la lecture du texte a pour fonction d'actualiser.

Par rapport à l'organisation contextuelle définie par la relation de parallélisme qui unit les deux premières phrases, le qualificatif "immense" doit être lu comme la transformation du prédicat "fameuse" : d'objet du discours, la plaine est devenue objet d'une perception engageant un acteur défini et limité par un ancrage spatio-temporel et par une compétence perceptive définis.

Les déterminations de |plaine| posées en p1, on le voit, correspondent à la dénégation, point par point, de la définition étymologique d'"immense" : "qui n'a ni bornes ni mesures". La "plaine de Lombardie" y est présentée, en effet, mesurée ("large de quarante lieues") et, à travers la désignation de ses termes extrêmes, bornée ("s'étend de Turin à Venise").

La seconde phrase oppose ainsi, contradictoirement, la plaine perçue (par un sujet individuel quelconque en situation) à la plaine connue (telle qu'elle est inscrite dans le Discours social). On notera, en effet, l'absence, en p2, de toute détermination socialisée (nom propre, unité de mesure) de l'objet de |vue magnifique|. Introduit dès la seconde phrase, le trait /immensité/ sera maintenu tout au long du paragraphe : il appartient aux virtualités sémantiques des figures marines lexicalisées par "mer" et par "océan", il domine à l'intérieur de l'"image singulière", qui compose une figure spatiale, |océan|, et une figure spatio-temporelle, |fuite|, de l'indétermination des limites. |fuite| est analysable, en effet, comme un énoncé de déplacement imperfectif.

Il n'est pas jusqu'à la dénégation de la vue de la mer Adriatique qui ne contribue à poser, a contrario, le caractère immense de la "vue magnifique" : voir

la mer Adriatique, ne serait-ce pas fixer une limite à la terre et dénier à la plaine lombarde le trait /immensité/ qui la définit, sinon intrinsèquement, du moins pour un sujet ?

### Vue objectivante vs subjectivante

La comparaison des phrases-limites de notre segment, p1 et p4, nous permettra de préciser la nature de l'opposition qui sépare l'objet de la vue objectivante (la perception est alors réglée par un savoir qui lui est antérieur) et celui de la vue subjectivante qui, inversant la relation du perçu et du connu, conditionne l'invention d'un savoir inédit sur le monde.

Le Discours social, ou "naturel", tend à accréditer ce qu'on appelle l'"illusion référentielle" : en p1, l'objet semble doté d'une existence autonome indépendante de l'acte de perception. C'est précisément cette autonomie supposée de l'Objet et du Sujet, en dehors du faire perceptif, que remet en cause le Discours individuel, ou esthétique : la relation perceptive s'y trouve investie, par rapport à ses termes aboutissants, le Sujet et l'Objet, d'une fonction instauratrice.

Il appartient au "langage spatial" de manifester, dans notre texte, l'opposition des saisies appelées, improprement, "objectivante" et "subjectivante". L'illusion qu'un objet puisse exister en soi, en dehors de toute saisie, résulte apparemment de l'application de procédures de débrayage à la référence topographique. On observera, en effet, comment les catégories locatives sont rapportées tantôt à un système débrayé, par rapport à l'observateur, de coordonnées cosmiques "au nord", tantôt, inversement, comment elles se trouvent embrayées sur la référence subjective du voyageur, "Sur la gauche".

Contrairement à la perspective infinie qui s'installe, en p4, à partir d'Ego-voyageur ("fuyant en vagues successives"), le recours, en p1, à la catégorie dimensionnelle largeur/longueur présuppose l'existence d'une totalité intégrale, disjointe du sujet susceptible de la percevoir. C'est ainsi que le rapport orthogonal à l'objet que le sujet s'approprie ("l'œil prend en travers") s'inverse, dans la dernière phrase, en un rapport latéral ("sur la gauche") pensé en termes de proximité, à l'intérieur d'un espace qui englobe à la fois l'œil et ce qui n'est pas lui ("les objets sont plus voisins de l'œil").

Le Discours social, ou "naturel", tend à accréditer l'illusion référentielle : mais l'objet en soi, doté d'une existence autonome qu'il pose, n'est en lui-même qu'un effet de sens lié à l'actualisation de telle ou telle procédure discursive. Les déterminations intrinsèques, au même titre que celles qui sont attentives à inclure

le regard du sujet, présupposent un Discours, un dire et un savoir, parmi d'autres possibles. La réalité n'est jamais que l'effet d'une saisie, telle semble bien être la leçon de notre texte.

### Les conditions du jugement véridictoire

A l'intérieur des relations paradigmatiques qu'entretiennent les quatre phrases coréférentielles de A1, p2 doit être lue comme le résultat de la transformation de p1.

La deuxième phrase du premier alinéa comporte, séparées par un point-virgule, deux propositions indépendantes. La première est interprétable comme un retour réflexif, de nature évaluative, sur la |vue magnifique| telle qu'elle est définie à l'intérieur de p1 : le jugement implicitement posé est, lui-même, subordonné, par présupposition, à la relation intersubjective des instances de l'énonciation énoncée, narrateur et narrataire. Cette proposition fournit le simulacre d'une "prise de conscience" : elle marque la distance qui sépare Ego-narrateur de Ego-voyageur, désigné comme individu de la classe non définie ("on") des sujets, virtuels ou réalisés, de la fonction |vue magnifique|.

Introduite par le connecteur "mais", cette seconde proposition prend, dans ce contexte, la valeur d'une justification (globale ou partielle) fournie en réponse à l'accusation reconnue fondée que présuppose "J'avouerai". On admettra que la redéfinition proposée de la |vue magnifique| est plus conforme à la saisie esthétique du monde que l'énonciateur implicite cherche à poser comme vraie, la "vérité" d'une lecture ou d'une saisie se mesurant à son efficacité, en d'autres termes au sentiment de réalité qu'elle est à même de produire, par rapport au Monde et par rapport au Sujet.

L'analyse de la proposition initiale de p2 permet de construire le contenu prédicatif de l'accusation/justification. L'aveu initial porte sur la reconnaissance d'un écart (par ailleurs graduable, "plus qu'on ne le voit") entre un savoir (en vertu du renvoi anaphorique - "cela" - le dit de p1), d'une part, et le vu, de l'autre. Il présuppose l'existence d'une proposition, virtuelle ou réalisée, assignable au narrataire, dont la valeur pragmatique est accusation : aveu et accusation concernent une infraction à une règle supposée reconnue et partagée, de véridiction : le contrat énonciatif implicite postulerait l'adéquation du savoir et du voir comme condition de la vérité du discours tenu.

La phrase p2, on le voit, joue un rôle important à l'intérieur de la stratégie persuasive qui surdétermine l'organisation de notre texte. En disant "J'avouerai",

le narrateur commence par s'attribuer le mérite de la sincérité, sincérité manipulatoire, d'ailleurs, qui ne va pas sans ruse : le narrateur prête, par présupposition, au narrataire qui ne peut s'en défendre, son propre jugement ; feignant de reconnaître une erreur d'évaluation (en quoi cette "vue", telle que l'a posée p1, est-elle "magnifique" ?) ou une infraction aux règles de la communication véridique, il assigne à son partenaire un croire – portant sur les conditions de véridiction – qu'en réalité il cherche à lui faire partager :

Introduite en réponse à un énoncé accusateur virtuel, dont le narrateur reconnaît le bien-fondé (il est prêt à avouer !), la justification sert à introduire, dans le discours, une valeur nouvelle, dont on présuppose qu'elle doit être commune aux partenaires de l'énonciation : le plaisir qu'il y a à "chercher tant de villes célèbres...".

Un tel plaisir ne peut tenir qu'à la possibilité entrevue de faire coïncider, dans l'expérience immédiate, le savoir relatif à l'existence des villes et la perception qu'on en pourrait avoir. Dans cette deuxième version de la | vue magnifique |, le voir et le savoir s'articulent pour le plaisir du spectateur-voyageur. L'écart qui les sépare tend à diminuer progressivement – à travers les découvertes ponctuelles qui confirment leur essentielle coïncidence – sans pour autant s'annuler jamais, le caractère indéfini de la collection des objets ("tant de villes célèbres") désignant d'emblée la nature imperfective de la quête du voyageur.

Par delà l'actualisation d'un savoir inscrit dans le savoir social, grâce à l'articulation des objets donnés à percevoir et du lieu de leur reconnaissance, c'est l'accord des sujets cognitif et perceptif, social et individuel, qui est en jeu.

Régie et orientée par le savoir, la quête est source de plaisir non tant à cause de la nature de ses objets spécifiques que par le rapport que ces objets entretiennent avec l'espace qui les englobe. La collection des "cités célèbres" (il s'agit d'une totalité universelle ouverte) se trouve inscrite à l'intérieur d'un espace englobant aux limites non perçues (figurant une totalité intégrale), "cette plaine immense et couverte d'arbres comme une forêt".

La comparaison elle-même, par quoi s'achève p2, réaffirme, sur un autre mode encore, la convergence du savoir et du voir, du cognitif et du perceptif, de la culture et de la nature. Le tertium comparationis ("couvertes d'arbres") y joue le rôle d'opérateur de médiation : interprétable, à la fois, comme une description de | plaine | et comme une définition du lexème "forêt", il fonctionne tantôt comme une verbalisation de la vue, tantôt comme l'expression d'un savoir.



Chercher à voir les cités célébrées par le Discours social et cachées dans la plaine perçue comme une forêt, cela revient à construire un objet, investi de termes complexes, articulant les catégories homologables de la culture et de la nature, du savoir et du voir.

L'origine non explicitée du plaisir tient, on n'en doutera plus, à la nature euphorisante d'un procès de totalisation sémantique en cours : le bonheur paradisiaque comme la jouissance esthétique en relèvent.

#### Dénégation du Discours social et assertion du Discours individuel

Les deux dernières phrases de notre dernier alinéa, p3 et p4, nous le savons, forment couple : elles ont en commun la figure | grande étendue d'eau | dont la présence, à l'intérieur de la représentation perceptive, est tour à tour déniée et assertée. La convergence de plusieurs traits marque d'une discontinuité forte la limite qui sépare p2 et p3 : le sujet topique du discours change, il n'est plus question désormais de la "plaine de Lombardie" ; le Discours social auquel référaient les adjectifs "fameuse" et "célèbres", se trouve soudain actualisé par un acteur disjoint d'Ego, "le maître de poste de Loiano", figure de l'Italien qui "aime à faire le cicérone". La répétition du nom propre "Loiano" indexe à son tour, si besoin est, l'effet de sens reprise ou recommencement : nos quatre phrases s'organisent bien en deux groupes sémantiquement articulables.

Nous venons de le voir, p3 marque une nouvelle étape, décisive, par rapport à la stratégie persuasive mise en place : elle établit, entre le Discours social et le Discours individuel d'Ego, une relation anti- de contradiction en attribuant une valeur véridictoire de fausseté à l'un, de vérité à l'autre. Il ne sera plus question, dans la suite du texte, du Discours social, définitivement disqualifié.

Tout se passe comme si le compromis auquel semblait aboutir p2 s'avérait imparfait et, à l'examen, insoutenable : il ne semble plus possible de postuler, comme le fait le dire social, l'antériorité du savoir (et donc du croire) sur le voir sans, du même coup, se condamner à l'inobservance de la règle de véridiction implicitement reconnue dès p2, de la nécessaire conformité du savoir et du voir.

Lorsque le maître de poste cherche à persuader Ego, il le fait contre l'évidence et le vraisemblable : son propos, il est vrai, comme celui d'un cicérone, c'est-à-dire d'un sujet quelconque du Discours social, est moins de satisfaire à une exigence de vérité que de répondre à un souci caché d'autoglorification. D'où le tour ironique par lequel, tout en désignant un mobile inavoué, Ego

oppose une fin de non-recevoir aux sollicitations de son interlocuteur : "je n'ai point eu cet honneur-là".

Si nous quittons maintenant le point de vue du narrateur pour nous placer à celui de l'énonciateur implicite, nous observons comment celui-ci dissimule, par la mise en scène d'un faire persuasif déjoué, la stratégie persuasive que lui-même développe avec succès. Une fois démontrée, ou démontée, la fausseté foncière d'un Discours qui ne se donne pas la vérité comme objet, il peut enfin produire à l'intention d'un énonciataire, désormais prêt à l'assumer comme vraie, la version définitive de la  $\left| \text{vue magnifique} \right|$ , en d'autres termes, le contenu posé de son propre Discours.

### L'image singulière

Si la dernière phrase de A1, p4, s'oppose globalement à celle qui la précède, p3, comme l'assertion du vrai à la dénégation du faux, elle renvoie encore, par le biais de son articulation en deux propositions coordonnées, tour à tour à p1 et à p2.

La première proposition de p4 inverse les termes qui permettent de spécifier la nature et le mode de la saisie initiale de "la plaine de Lombardie" : les termes de la fonction  $\left| \text{vue magnifique} \right|$  sont tantôt situés à l'intérieur de deux sous-espaces disjoints (le Sujet est amené alors à exercer une prise sur un objet qui lui est étranger), tantôt inscrits dans un espace commun où se manifeste leur solidarité (l'Objet se trouve alors défini par rapport à la perspective d'un observateur dont le regard épouse, pour ainsi dire, en le dynamisant, le sens - la direction longitudinale - d'un paysage prolongé à l'infini).

Les oppositions qui permettent de penser le rapport de p4 avec chacune des phrases qui précèdent changent à chaque fois de nature. A l'intérieur de la paire finale, p4 et p3 entretiennent une relation de contradiction logique posée entre deux contenus prédicatifs. Entre p1 et p4, l'opposition se manifeste de manière figurative, elle repose sur l'inversion des termes des catégories figuratives en jeu. Il nous reste à déterminer la nature de la corrélation, qu'indexe un couplage rhétorique et taxique, de p4 et de p2 : dernières de leur groupe respectif, ces phrases comportent, l'une et l'autre, une figure rhétorique relevant de la similitude, une comparaison et une métaphore.

On oppose traditionnellement métaphore et comparaison par référence à leur mode de manifestation, en raison de la présence ou de l'absence d'un terme de comparaison explicite. L'enjeu de l'équivalence posée entre les "images" de p4 et de p2 est d'un tout autre ordre, il dépend de la nature du dénominateur

commun engagé dans un cas et dans l'autre. Non explicité, le moyen terme de la métaphore est-il explicitable? C'est là tout le problème.

La comparaison de la plaine avec une forêt (p2) ne heurte aucune vraisemblance. Elle repose tout entière sur le savoir socialisé inscrit dans la langue naturelle. Tout se joue entre les mots auxquels sont supposés correspondre les choses, à l'intérieur d'une sémiotique symbolique. Dans cette perspective, les définitions sont autant de "propriétés synthétiques" : la comparaison a pour fonction de compléter l'effet individuant du nom propre "Lombardie" par l'introduction d'un prédicat descriptif auquel correspond la dénomination "forêt". L'acte de perception consiste alors dans la reconnaissance de signes iconiques, | arbre | , | plaine | , | forêt | , grandeurs du monde naturel, sans qu'on ait à se soucier, par ailleurs, des conditions mêmes d'une telle reconnaissance. L'énoncé "couvertes d'arbres" suffit à articuler, pour ainsi dire "naturellement", monde et langue naturels :

Il en va autrement en p4, où "l'image singulière" résulte de la superposition de deux configurations, géologique et marine. Ni le savoir social inscrit dans les dénominations, ni la correspondance, postulée à l'intérieur d'une conception dénotative de la langue, entre les mots et les choses, n'expliquent comment la vue de sommets montagneux est à même d'actualiser l'image mémorisée de l'océan.

On cherchera alors à situer le tertium comparationis du côté du voir ou, plus exactement, des structures qui conditionnent la perception. Quand on compare p2 à p4, tout se passe comme si, à une saisie iconique ou "figurative" du monde, se substituait une saisie plus "abstraite", configurationnelle, attentive aux organisations syntagmatiques de figures élémentaires de la perception que présuppose la reconnaissance des grandeurs du monde naturel (1).

L'accès aux configurations perceptives, aux syntagmes articulant des figures élémentaires, avant même qu'il ne soit théorisé, correspond à un gain cognitif considérable, de nature "philosophique". Dégagée de toute finalité pragmatique, la perception débouche alors sur une contemplation désintéressée qui coïncide avec l'expérience euphorique de la solidarité du Sujet et du monde, d'un monde pour le sujet, à la fois sensible et intelligible. L'"image singulière" a ceci de particulier, en effet, qu'elle assure le passage d'un multiple particulier à une

---

(1) On trouvera dans l'étude, à paraître, de Félix Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Eine Studie zur Selbstinterpretation, une interprétation sémiotique du passage du "figuratif" à l'"abstrait".

unité générale, des "sommets nombreux des Apennins" à "un océan de montagnes". De l'un à l'autre de ces énoncés, s'inverse le rapport des parties au tout, une collection indéfinie de termes se trouve convertie en une totalité antérieure à ses parties, autrement dit, en un Cosmos.

La métaphore filée par quoi se clôt le premier alinéa présuppose la nature indissociable du voir et du dire. Elle renvoie à un usage poétique, et non plus utilitaire, du langage. Si, dans le Discours social, les mots se donnent pour les substituts des choses auxquelles ils sont censés faire référence, à l'intérieur du Discours esthétique, inversement, les figures du monde, loin de correspondre aux signifiés du langage, fonctionnent à la manière de signifiants, dont le signifié n'est autre que les états modaux du Sujet.

La | vue magnifique | célèbre l'indéfectible solidarité du Sujet et du Monde. C'est ce qui apparaîtra, au début de l'alinéa suivant, lorsqu'il sera fait mention, anaphoriquement, de l'"émotion assez vive" procurée par ces "amas de rochers entassés", "une sorte de beau".

## II. OCEAN DE MONTAGNES OU AMAS DE ROCHERS ENTASSES ?

### Rupture et reprise

Signalé par l'alinéa, le passage à une deuxième unité discursive est encore marqué, au niveau figuratif, par une disjonction actorielle (au "cicerone" succède le "savant géologue") et par le fort contraste stylistique qui sépare les énoncés contigus, dernier du premier paragraphe et premier du second.

A une période descriptive, de nature métaphorique et dominée par ce que Jakobson appelait la "fonction poétique", succède une phrase complexe, d'allure syncopée (parenthèse, incise) dont les syntagmes, de caractère généralement abstrait, entretiennent des rapports d'explication-justification (le double-point), de commentaire du narrateur (la parenthèse) ou d'opposition logique ("tandis que").

De manière générale, la première phrase de A2 semble avoir pour fonction de reprendre, pour les enrichir ou les transformer, les données de contenu posées précédemment, en A1.

1. A l'arrêt rétrospectif du voyageur répond un arrêt cognitif du narrateur-scripteur. Employée à la manière d'une citation dont on ne retiendrait que les pré-supposés, la locution toute faite "bénir le ciel" exprime la satisfaction d'un sujet qui évalue positivement sa propre compétence et l'oppose de manière polé-

mique à celle d'un anti-sujet, le "savant géologue". Dialogiquement confronté au cicérone (figure déléguée du Discours social), en A1, le narrateur porte désormais un jugement de valeur sur le Discours scientifique, dont le compagnon de voyage est le simulacre énoncé.

2. "C'est une sorte de beau" : le commentaire entre parenthèses explicite la valeur esthétique de l'expérience matinale que "magnifique", mais aussi "immense", respectivement appliqués à "vue" et à "plaine", avaient pour fonction de signaler obliquement, en A1.

Mais si "magnifique" peut servir à désigner l'admiration d'un touriste surpris par la beauté, pour ainsi dire objective (généralement reconnue), d'un paysage fameux, l'"émotion assez vive" qui accompagne le surgissement de l'"image singulière" aux yeux d'un voyageur ni prévenu, à la manière d'un cicérone, ni soucieux d'arguments à la façon du savant, semble recouvrir ce qu'au siècle précédent, on dénommait "enthousiasme" (1). Cette émotion coïncide avec un état sui generis dont le narrateur souligne explicitement le caractère esthétique ou plutôt – compte tenu de la double modalisation liée à "une sorte de" et à l'emploi de l'italique appliquée à "beau" – para- ou préesthétique.

A l'intérieur du parcours stratégique de persuasion qui relève de l'Énonciateur implicite, la vérité du Discours esthétique se trouve dialogiquement opposée à la fausseté du Discours social, disqualifié dans la mesure où il prétend subordonner mensongèrement le voir au savoir, et à la non-valeur du Discours de la science, dont le savoir (distinct du savoir du cicérone) exclut le sentir, la valeur, autrement dit, posée par le narrateur.

3. L'"émotion assez vive" n'est pas la première référence à l'existence modale du sujet. Elle s'inscrit dans le paradigme inauguré par les deux occurrences, déjà relevées en A1, de la construction "aimer à" : "on aime à chercher", "l'Italien aime à". Ces énoncés renvoient, l'un et l'autre, à un faire qui engage tantôt la relation au monde, tantôt une relation intersubjective dont l'enjeu est

---

(1) "L'enthousiasme est donc ce mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs-d'œuvre des Arts, et ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison aussi prompte que sublime. (...) D'après ces réflexions puisées dans une métaphysique peu abstraite, et que je crois fort certaine, j'oserois définir l'enthousiasme une émotion vive de l'âme à l'aspect d'un tableau NEUF et bien ordonné qui la frappe, et que la raison lui présente". Voir l'entrée "Enthousiasme" de l'Encyclopédie.

la valorisation du paysage. Pour la première fois cependant, la référence à la dimension pathémique se trouve explicitement et directement rattachée au voir et non plus, comme précédemment, assujettie à un vouloir voir ou à un vouloir faire voir.

L'émotion apparaît comme une composante inaliénable - jusqu'ici non énoncée, bien qu'actualisée par l'organisation rythmique - du syntagme conclusif de A1, celui, précisément, qui verbalise l'"image singulière".

4. La beauté du paysage, spectacle et émotions liés, s'impose de manière imprévue au voyageur, en dehors de toute visée préalable, en l'absence de tout savoir préalable, connaissances géographiques et historiques du Discours social, ou modèle interprétatif des phénomènes proposé par le savant. L'expression "cet aspect qui me frappe", désigne, de manière non équivoque, la solidarité de l'"image singulière" et de l'"émotion assez vive", solidarité dont dépend l'effet de sens euphorisant - "communication ou correspondance du moi et du non-moi" - coextensif à l'expérience esthétique du monde.

#### Paysage, cosmos ou chaos

La première phrase de A2 ne comporte qu'un seul syntagme figuratif à valeur descriptive. En vertu de l'emploi anaphorique du démonstratif "ces", "ces amas de rochers entassés" vient occuper la troisième place dans le paradigme des énoncés coréférentiels à la figure | montagne |. La suite des énoncés "les sommets nombreux des Apennins", "l'image singulière d'un océan...", "ces amas de rochers entassés" se donne comme la manifestation verbale de trois voir qui font sens dans l'organisation dialogique de notre texte. En l'absence de tout nom propre, susceptible d'inscrire les objets dans le temps et l'espace d'une culture, et de tout recours à la métaphore, dont la seule présence suffirait à réembrayer l'énoncé sur l'instance d'énonciation, le syntagme "ces amas de rochers entassés" semble réaliser le simulacre d'un monde en soi, indépendant de tout savoir et à l'abri de tout regard.

Caractérisé par la présence exclusive de noms communs au pluriel, le syntagme "ces amas de rochers entassés" transforme le paysage, dont il nous propose une vision chaotique, en une collection de collections, en une totalité universelle dépourvue d'organisation interne, résultat aléatoire de la sommation indéfiniment itérable de parties identiques. Tel se présente, en effet, le "monde en soi", le "réel brut", postulé par un certain positivisme. C'est à une figure semblable que Diderot recourt, dans l'article "Beau" de l'Encyclopédie pour désigner un objet dépourvu de tout rapport interne et, comme tel, étranger au beau :

"M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du beau d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est trouvée restreinte à un très petit nombre d'êtres : mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de le rendre si général, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière ?" (1).

L'existence, dans le texte de Stendhal, d'un système d'énoncés coréférentiels à | montagne | récuse l'existence en soi du cosmos comme du chaos : tout réel n'est jamais que le résultat d'une saisie et le spectacle du monde varie en fonction des Discours dont relèvent les différents Sujets.

Des trois Discours qu'articule notre texte, le Discours esthétique est le seul pour lequel le réel se situe en amont des grandeurs iconiques, au niveau des configurations perceptives qui leur sont sous-jacentes. Aussi est-il seul en mesure d'appréhender le paysage comme une totalité présupposée par les parties qu'elle articule, autrement dit, comme une structure.

L'expérience esthétique du paysage telle qu'on vient d'en esquisser l'analyse, présuppose que soit récusée la conception référentielle du langage qui fait se correspondre, terme à terme, les mots et les choses.

Appelons "iconique" la saisie régie par le savoir social ou conditionnant l'accès au savoir scientifique, capable d'assurer la dénomination et la reconnaissance efficace, par rapport aux visées qui sont les leurs, des figures du monde. Présupposée par les Discours social et scientifique, la saisie iconique consiste dans l'établissement, en fonction d'un savoir présupposé, de configurations reconnaissables : "voici les Apennins", "voici la mer Adriatique", "ceci est une forêt... un rocher", etc. Dans leur hâte, toutefois, à appréhender les choses, croyant naïvement dénoter des objets du monde, "cicerone" et "savant compagnon" ignorent qu'ils ne font que dénommer des configurations perceptives que leur propre regard constitue en totalités discrètes. A leurs yeux, au niveau de pertinence où se situe leur perception, l'ensemble des choses vues, ou visibles, ne saurait s'organiser en paysage ou en cosmos.

Sans doute n'est-il aucune lecture du monde qui puisse faire l'économie des configurations perceptives, mais si elles sont sous-jacentes aux autres saisies, ces configurations correspondent, en revanche, au niveau de pertinence de la perception esthétique du monde. Par opposition à la saisie iconique, d'inspiration positiviste, la saisie configurationnelle, à vocation phénoménologique,

---

(1) Denis Diderot, Œuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1968, p. 423.

interdit de situer le réel en dehors du rapport qui unit le sujet et le monde, par rapport aux choses ou au seul sujet.

### Les rationalités esthétique et scientifique

Tout voir étant nécessairement fonction de la nature de la saisie qui le conditionne, du niveau où elle s'opère et, en dernière analyse, des valeurs propres à chaque Discours, les opérations de l'imagination qui président à la vision esthétique du monde ne sont ni plus ni moins réelles que celles de la raison ou de l'habitude :

Semblable au Discours social avec lequel il partage une saisie iconisante du monde, le Discours scientifique s'en distingue pourtant en ceci qu'il ne saurait se contenter d'inventaires et de constats, d'une liste ouverte de dénominations enregistrées par la mémoire. Il vise à dépasser l'"Histoire", entendue comme "dénombrement pur et simple de perceptions enregistrées par la Mémoire", au profit d'une explication, de nature causale, élaborée par la seconde des "facultés de l'entendement humain", la "Raison".

C'est ainsi qu'il propose de ramener la collection de collections ("les amas de rochers entassés"), la multiplicité – comme telle inintelligible – des objets perçus, à un principe unique qui en assure la rationalité. Si pour le poète, pour l'artiste en général, l'unité du monde, ou son intelligibilité, se donne à voir dans l'acte même de la perception ("l'image singulière" est aussi une figure au singulier, une totalité intégrale présupposée par les parties qu'elle articule : comment parler, en effet, des vagues sans présupposer une étendue d'eau, lac, mer ou océan ?), elle n'est jamais, pour le savant, qu'un objet de pensée, celui qu'il se constitue en rattachant, par un enchaînement de causes et d'effets, la multiplicité phénoménale à une cause première active : le feu en tant qu'Acteur investi du rôle actantiel de sujet du faire-être. La chaîne des relations causales – de nature métonymique – qu'il est supposé établir entre les objets actuellement visibles ("tout ce que nous voyons à la surface du globe") et un principe formateur unique – l'acteur figuratif | feu | investi de la fonction de sujet du faire-être – constitue la matière d'un dire explicatif, argumentable, mais en aucun cas observable. Appliqué au "savant compagnon", le verbe "voir" ne conserve, en effet, que son acception cognitive : ne voir que des arguments c'est, littéralement, ne pas voir, traverser du regard les choses au profit de relations posées en dehors du champ de la perception.

Il existe donc un ordre et une intelligibilité esthétiques, distincts de l'ordre et de l'intelligibilité scientifiques du monde. L'état modal du poète et le faire,



ou le dire, du savant, relèvent chacun d'un type spécifique de rationalité.

Si la rationalité scientifique – la manière dont le Discours scientifique garantit l'intelligibilité du monde en le ramenant à l'un – procède selon les voies de la raison, la rationalité esthétique, pour sa part, relève de la faculté qui préside, selon les Encyclopédistes, à la poésie, aux arts en général, l'imagination(1). Sans valeur explicative, un tel renvoi à la conception traditionnelle des facultés de l'entendement humain a pour fonction de délimiter un lieu problématique : il convient de reformuler dans les termes d'une théorie – encore à élaborer – les divers modes de faire du sujet cognitif.

Procédant par installation de chaînes causales de caractère métonymique, la rationalité scientifique parvient à poser, ou à proclamer, un ordre du monde inaccessible, en tant que tel, au regard. La rationalité esthétique, en revanche, ne s'actualise jamais que dans l'acte de la perception et ne peut s'exprimer verbalement sans le recours à la métaphore.

C'est ainsi que l'"image singulière" se trouve actualisée par un énoncé qui articule métaphoriquement deux isotopies figuratives, continentale et marine : les choses (océan, montagnes, vagues) ne sont alors dénommées que pour mieux désigner ce qui n'est pas elles, une configuration perceptive (résultat d'une syntagmation de figures élémentaires) qui, commune aux deux représentations, en autorise l'opposition paradigmatique. Le recours à la métaphore postule ainsi l'existence d'un réel situé en deçà des icônes ou de leurs dénominations.

Le sujet du regard esthétique n'est pas la victime d'une illusion, ni le simple agent d'un constat. Loin de s'attacher à reconnaître un tertium comparationis, en quelque sorte donné dans les choses, il installe, par delà les choses dénommées, une configuration commune à plusieurs images, produisant ainsi une "image singulière".

Loin d'être nécessairement, ce que l'on croit souvent, le lieu d'enregistrement d'une similitude reconnue entre deux termes, la métaphore peut manifester parfois, c'est le cas ici, le geste par lequel se trouve posé ce par quoi le sujet se donne à reconnaître lui-même dans les choses et dans les mots.

La transformation des "sommets nombreux des Apennins" en une "image singulière" est corréléable avec le passage du Sujet de la vue magnifique à celui

---

(1) Voir, au début du premier volume de l'Encyclopédie, "Explication détaillée du système des connaissances humaines".

du paysage esthétique. Coréférentiels, ces énoncés manifestent deux lectures, également réelles, du spectacle, deux visions ou deux regards, mais aussi deux manières d'organiser en configurations les figures élémentaires de la perception. A l'intérieur de notre énoncé métaphorique, le comparant ("un océan... fuyant en vagues successives") permet de réarticuler en une configuration globale, munie d'une structure, les "données" du paysage, dont nous savons qu'il s'agit – si l'on s'en tient au savoir naturel – de "montagnes" (le comparé).

Familiales du monde qui les accueille, les configurations perceptives n'ont d'existence, néanmoins, que le temps du regard qui les aménage, en même temps que, indépendantes de toute visée intentionnelle, elles s'imposent, munies du trait objectivité, au sujet qui les appréhende ("présentent l'image..."). Ce n'est que rétrospectivement, à l'intérieur d'un retour réflexif, dont le début du deuxième alinéa offre le simulacre, que la vision matinale se trouve rapportée, non certes à une disposition toute personnelle et circonstancielle du narrateur, mais à un sujet dont la compétence se trouve définie, a contrario, par la relation d'incompatibilité qui l'unit à celle des savants.

Etrangère aux Discours social et scientifique – sans rapport avec les évaluations collectives de l'un et d'aucun appui pour l'argumentation de l'autre – l'"émotion assez vive" se trouve désignée, pour sa part, comme la valeur du Discours esthétique. Elle représente, à ce titre, le sens-pour-le-sujet de l'"image singulière".

### Une sémiosis en acte

Composants complémentaires, proprio- et extéroceptifs, de l'expérience esthétique, émotion et image (il me reste à le montrer) se présupposent réciproquement. Revenons, en effet, à l'énoncé final de A1, qui représente la version verbalisée de l'image singulière, afin d'interroger la valeur sémantique des figures du comparant. La superposition paradigmatique des énoncés coréférentiels par rapport à l'acteur figuratif | montagne | nous a conduit à sélectionner comme pertinentes les catégories de la quantité (tout/partie ; universel/intégral) (1). Interprété comme une structure, l'énoncé conclusif de A1 nous a permis de reconnaître l'existence d'une rationalité du Discours esthétique.

Mais rien ne permet d'affirmer a priori que toute configuration perceptive organisée en structure soit, ipso facto, objet de jouissance esthétique. L'idée de

(1) A. J. Greimas, "Analyse du contenu. Comment définir les indéfinis ?", Etudes de linguistique appliquée, 2, 1963, pp. 110-125.

structure, comme celle de rapport invoquée pour définir le "Beau", dans l'article déjà cité de l'Encyclopédie, est sans doute trop générale pour rendre compte de la spécificité de l'expérience esthétique du monde.

Pour un voyageur soumis à un ancrage spatial défini, le paysage se donne à voir, et à dire, comme une immense étendue d'eau en mouvement. Postérieur de quelques décennies par rapport au texte de Stendhal, un fragment de Mon cœur mis à nu propose, en termes comparables, une analyse de la | mer | comme figure de l'expérience esthétique : "Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ?" (1). Cette question, qui présuppose la convertibilité d'un devenir infini et d'un être éternel, Baudelaire la formule de manière à anticiper sur la réponse : "Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement". A travers leur rapport, question et réponse désignent obliquement, de surcroît, la parfaite correspondance qui s'instaure entre le sujet et l'objet de la vision esthétique.

Distiguant l'idée de l'infini de ce qui n'en est que la figure, Baudelaire parle, à propos de la mer, d'un "infini diminutif", expression qui paraphrase assez bien la valeur étymologique d'"immense". Déplacé de la dimension de la spatialité à celle de la temporalité, l'infini de la mer est interprétable, en termes d'aspectualité, comme imperfectivité. Le mouvement d'une immense étendue d'eau, "douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement", à la manière de l'"océan de montagnes fuyant en vagues successives", apparaît alors comme l'expression figurative d'une alternance indéfiniment récurrente d'états de tension et de laxité, à l'intérieur d'un état hiérarchiquement supérieur à la fois duratif et non tensif.

Une telle structure syntagmatique recouvre assez bien le concept de rythme défini comme alternance prévisible et indéfinie, à l'intérieur d'une structure achronique, de tensions et de détentes. La poéticité du rythme tient à l'isomorphisme qu'il instaure entre les syntagmes configuratif (de l'objet) et modal (du sujet). Elle présuppose l'existence de catégories, à la fois très abstraites et très générales, situées en amont des oppositions de la spatialité et de la temporalité, du figuratif et du non figuratif, les catégories que j'ai appelées ailleurs "figurales" (2).

---

(1) Charles Baudelaire, Cœuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade, p. 696.

(2) Jacques Geninasca, "L'identité intra- et intertextuelle des grandeurs figuratives" (à paraître).

On comprend mieux, désormais, en quoi l'émotion se trouve être indissociable de l'image singulière : elle marque l'entrée dans l'état musical, ou rythmique, celui où nous trouverons installée, à la fin de notre alinéa, l'une des figures hypotaxiques du sujet esthétique, "un pâtre des chalets suisses" en contemplation devant "les sommets couverts de neige du Jung-Frau". Au début du paragraphe, l'émotion, de par sa vivacité même, devrait correspondre aux passions caractéristiques de la phase inchoative de l'expérience esthétique du monde, l'étonnement ou l'admiration.

La jouissance du paysage proprement dite coïncide avec un état rythmique établi, elle n'est pas sans rappeler les délices d'une "rêverie abstraite et monotone", celle dont jouit, dans une variante intimiste, "au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché", le Rousseau de la "Cinquième promenade". Tout se passe alors comme si le sujet se contemplant et se connaissant dans le spectacle du monde, avait accès à la plénitude euphorique d'un sens à la fois intelligible et sensible.

L'expérience esthétique participe de l'ordre du savoir, elle fait être un savoir, inscrit dans l'ordre même du pathémique, non débrayé et non débrayable.

L'ignorance revendiquée par le sujet esthétique n'est certes pas feinte, mais elle ne peut concerner que l'absence d'un savoir réalisé, antérieur et étranger à l'expérience esthétique elle-même. Elle correspond à un double déni, du savoir social, récusé comme mensonger, et du savoir scientifique, rejeté comme dépourvu de valeur.

La conscience esthétique de soi et du monde correspond à un mode de la connaissance, nous croyons l'avoir montré. Joachim Ritter, dans un article déjà cité, situe la jouissance esthétique du paysage dans le prolongement de la theoria tou kosmou (1). La portée cognitive de l'expérience esthétique tient (a) à la manière dont le sujet, à son insu même, remonte des objets du monde, des "choses" du positivisme naïf, à ce qui en conditionne l'existence pour le sujet, les configurations perceptives, (b) à l'instauration d'une structure sui generis qui informe chacun des termes engagés par la vision esthétique, le moi et le non-moi.

Indissociable du voir, le savoir en acte - qui ne pourrait donner lieu à un savoir réalisé, instrumental - coïncide avec un état rythmique dont la structure, immédiatement appréhendée, est isomorphe de celle du spectacle qu'elle se donne du monde. La musique du paysage est toujours, en quelque sorte, pour le

(1) Joachim Ritter, loc. cit., pp. 29-30.

sujet esthétique une "musique savante" (1). Dans sa relation au sujet, le paysage n'est pas interprétable à la manière d'un objet de valeur modalisé comme désirable, à craindre, etc., à l'intérieur d'un énoncé d'état. Il est vécu comme figure, située dans l'espace objectif, de l'état du sujet.

La jouissance esthétique du paysage est celle d'un sujet situé dans un monde "transparent", qu'il perçoit comme une figure intelligible de son propre état. Plénitude vécue du sens, elle ne débouche sur aucun après, elle ne renvoie à aucun avant. Sa durée coïncide avec celle de la rêverie contemplative, cette sémiosis en acte, qui instaure entre un plan du contenu (dont les figures correspondent aux états du sujet) et un plan de l'expression (organisant les figures perceptives) isomorphes, la solidarité propre à une sémiotique semi-symbolique.

Jacques Geninasca

Université de Zurich




---

(1) Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, p. 125.

# PUBLICATIONS DU TRESOR GENERAL DE LA LANGUE FRANÇAISE

Directeur B. QUEMADA

## PERIODIQUES

BULLETIN ANALYTIQUE DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE (B A L F) . 4 numéros par an. Diff. KLINCKSIECK, Paris.

CAHIERS DE LEXICOLOGIE. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie. 2 numéros par an. Diff. DIDIER-ERUDITION, Paris.

BULLETIN DE L'OBSERVATOIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN EN AFRIQUE NOIRE (OFCAN) . 1 numéro par an.

BULLETIN DE L'OBSERVATOIRE DU FRANÇAIS DANS LE PACIFIQUE, Université d'Auckland. Diff. DIDIER-ERUDITION, Paris.

## OUVRAGES ET COLLECTIONS

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE FRANÇAISE, t. I (1950-1965), 416 p. ; t. II (1966-1970), 278 p.  
Diff. KLINCKSIECK, Paris.

BIBLIOGRAPHIE DES CHRONIQUES DE LANGAGE PARUES DANS LA PRESSE DU CANADA, t. I (1950-1970), 465 p. ; t. II (1879-1949), 1007 p.  
Diff. KLINCKSIECK, Paris.

LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : INVENTAIRE PERMANENT DES TRAVAUX INEDITS ET DES RECHERCHES EN COURS, t. I, 842 fiches ; t. II, 572 fiches ; t. III, 695 fiches ; t. IV, 161 p. Diff. KLINCKSIECK, Paris.

DATATIONS ET DOCUMENTS LEXICOGRAPHIQUES : Matériaux pour l'Histoire du Vocabulaire Français (Nouvelle série A - Z, fasc. 1 à 24) . Diff. KLINCKSIECK, Paris.

STRUCTURE DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE, Actes du Colloque du CNRS, (Paris, 1973), présentés par N. CATACH, 205 p. Diff. KLINCKSIECK, Paris.

REPERTOIRE DES DICTIONNAIRES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES (1950-1975), éd. du CONSEIL INTERNATIONAL DE LA LANGUE FRANÇAISE.

MATERIAUX POUR L'ETUDE DES REGIONALISMES DU FRANÇAIS : Les régionalismes du français parlé à Vourey, village dauphinois. Diff. KLINCKSIECK, Paris.

CHARLES NODIER LEXICOGRAPHE, par H. de VAULCHIER, 313 p. Diff. DIDIER-ERUDITION, Paris.

DATATIONS ET DOCUMENTS LEXICOGRAPHIQUES (sous presse) : Matériaux pour l'Histoire du Vocabulaire Français, fasc. 25.

Actes Sémiotiques - Bulletin

VOLUMES I et II : épuisés

VOLUME III (1980)

13. Métalangage, terminologie et jargons.
14. Les universaux du langage, I.
15. La dimension cognitive du discours.
16. Problématique des motifs.

VOLUME IV (1981)

17. Le carré sémiotique.
18. Parcours et espace.
19. Les universaux du langage, II.
20. La figurativité, I.

VOLUME V (1982)

21. La sanction.
22. Bibliographie sémiotique, I.
23. Figures de la manipulation.
24. Aspects de la conversion.

VOLUME VI (1983)

25. Explorations stratégiques.
26. La figurativité, II.
27. Sémiotiques synchrétiques.
28. Sémiotique musicale.

VOLUME VII (1984)

29. Bibliographie sémiotique, II.
30. Polémique et conversation.
31. Le discours de l'éthique.
32. Sémiotique et prospectivité.

Actes Sémiotiques - Documents

VOLUME I (1979)

1. Jacques GENINASCA, Du bon usage de la poêle et du tamis.
2. Claude ZILBERBERG, Tâches critiques.
3. Jean-Claude COQUET, Le sujet énonçant.
4. James SACRE, Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque.
5. A.J. GREIMAS, La soupe au pistou.
6. Jean-Marie FLOCH, Des couleurs du monde au discours poétique.
7. Françoise BASTIDE, Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales.
8. Ivan DARRAULT, Pour une approche sémiotique de la thérapie psychomotrice.
9. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (1<sup>re</sup> partie).
10. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (2<sup>e</sup> partie).

VOLUME II (1980)

11. Félix THURLEMANN, L'admiration dans l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle.
12. Eric LANDOWSKI, L'Opinion publique et ses porte-parole.
13. A.J. GREIMAS, Description et narrativité, suivi de : A propos du jeu.
14. Joseph COURTES, La "lettre" dans le conte populaire merveilleux (3<sup>e</sup> partie).
15. Paul RICŒUR, La grammaire narrative de Greimas.
16. Jacques FONTANILLE, Le désespoir.
17. Georges MAURAND, "Le Corbeau et le Renard".
18. Madeleine ARNOLD, Ordinateur, sémiotique et "Machine molle".
19. Ignacio ASSIS DA SILVA, Une lecture de Velasquez.
20. Thomas G. PAVEL, Modèles génératifs en linguistique et en sémiotique.

VOLUME III (1981)

21. Hans-George RUPRECHT, Du formant intertextuel.
22. Eric LANDOWSKI, Jeux optiques.
23. Daniel PATTE, Carré sémiotique et syntaxe narrative.
24. Henri QUERE, Sens linguistique et ré-interprétation.
25. Michel ARRIVE, Le concept de symbole (1<sup>re</sup> partie : sémio-linguistique).
26. Jean-Marie FLOCH, Sémiotique plastique et langage publicitaire.
27. A.J. GREIMAS, De la colère.
28. Françoise BASTIDE, La démonstration.
29. François RASTIER, Le développement du concept d'isotopie.
30. Claude ZILBERBERG, Alors ! Raconte ! (Notes sur le faire informatif).

VOLUME IV (1982)

31. Per Aage BRANDT, Jean PETITOT, Sur la véridiction.
32. Dominique MAINGUENEAU, Dialogisme et analyse textuelle.
33. Jacques FONTANILLE, Un point de vue sur "croire" et "savoir".
34. Claude CALAME, Énonciation : véracité ou convention littéraire ?
35. Tahsin YUCEL, Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles.
36. Michel ARRIVE, Le concept de symbole (2<sup>e</sup> partie : psychanalyse).
37. Herman PARRET, Éléments pour une typologie raisonnée des passions.
38. Jean DELORME, Savoir, croire et communication parabolique.
39. Denis BERTRAND, Du figuratif à l'abstrait, chez Zola.
40. Georges KALINOWSKI, Vérité analytique et vérité logique.

VOLUME V (1983)

41. Alain SAUDAN, Analyse sémiotique de "l'affaire A. Moro".
42. E. TARASTI, M. CASTELLANA, H. PARRET, De l'interprétation musicale.
43. Henri QUERE, Symbolisme et énonciation.
44. Michèle COQUET, Le discours plastique d'un objet ethnographique.
45. Louis PANIER, La "vie éternelle" : une figure.
46. Ole DAVIDSEN, Le contrat réalisable.
- 47-48. J. PETITOT, R. THOM, Sémiotique et théorie des catastrophes.
49. Jean DAVALLON, L'espace de la "lecture" dans l'image.
50. A.J. GREIMAS, E. LANDOWSKI, Pragmatique et sémiotique.

VOLUME VI (1984)

51. Italo CALVINO, Comment j'ai écrit un de mes livres.
52. D.T. MOZEKJO, Énoncé et énonciation, chez O. Paz.
53. Francesco MARSCIANI, Parcours passionnels de l'indifférence.
54. Michel de CERTEAU, Le parler angélique.
55. Jean-Claude COQUET, La bonne distance.
56. Roland POSNER, Signification et usage.
57. Jacques FONTANILLE, Une topique narrative anthropomorphe.
58. Jacques GENINASCA, Le regard esthétique.
59. Denis BERTRAND, Narrativité et discursivité.
60. A.J. GREIMAS, Sémiotique figurative et sémiotique plastique.