

### Introduction<sup>1</sup>

Claude Zilberberg, en pur sémioticien qu'il était, disait que l'idée de « musicaliser » une théorie, un modèle descriptif ou une conception de la construction du sens dans les divers langages possibles est apparue en 1861 lorsque Baudelaire écrivit pour la *Revue européenne* son article célèbre, « Richard Wagner et Tannhauser à Paris ». La même idée, ajoutait-il, resurgit un siècle plus tard, en plein apogée du structuralisme, reprise en termes plus « scientifiques » par Claude Lévi-Strauss dans le premier et le quatrième volume des *Mythologiques*. Et finalement, c'est Zilberberg lui-même qui la fit sienne à son tour, vers la fin des années 1970.

Chez lui, la notion de « musicalisation » (qu'il consolidera par la suite en élaborant le concept de « prosodisation ») recouvre un dispositif métaphorique qui contient en germe une réorganisation décisive du parcours génératif de la signification (principe fondateur de la sémiotique greimassienne dans sa première phase, comme on sait). En testant le schéma narratif standard à la faveur de nombreuses analyses de textes poétiques<sup>2</sup> — où d'ailleurs il procède en même temps à un examen minutieux du plan de l'expression<sup>3</sup> —, puis en menant une réflexion approfondie sur l'organisation des modalités<sup>4</sup>, il est amené à constater que tous les niveaux qu'il aborde de la sorte présupposent des relations sous-jacentes, les unes de l'ordre du discontinu (des limites, des saillances, des démarcations), les autres du continu (des degrés, des « passances », des segmentations), et que ces relations ne peuvent relever que d'une instance plus abstraite que le parcours génératif — d'une instance faite de configurations éminemment *musicales*. Pour ne pas trop s'écarter des origines linguistiques qui ont toujours fondé la théorie, il choisit alors de les considérer comme des configurations *aspectuelles*.

On comprend que dans ces conditions, lorsque Greimas fit mention, dans *De l'Imperfection*, d'une « tensivité aspectuelle » régissant les rapports de proximité et de distance entre objets et sujets de quête sur le plan narratif<sup>5</sup>, Zilberberg — lui qui depuis toujours s'engageait pleinement dans les

---

<sup>1</sup> Ce texte reproduit à quelques détails près (dans l'introduction et la conclusion) celui que Luiz Tatit a publié sous le même titre in E. Landowski (éd.), *Lire Greimas*, Limoges, Pulim, 1997, pp. 203-226. Traduit du portugais par E. Landowski.

<sup>2</sup> Voir notamment Cl. Zilberberg, *Une lecture des Fleurs du Mal*, Tours, Mame, 1972.

<sup>3</sup> Voir le chapitre « Larme d'A. Rimbaud (expérience et identification des valeurs) », in Cl. Zilberberg, *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF, 1988, pp. 157-224

<sup>4</sup> Cl. Zilberberg, *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, Benjamins, 1981.

<sup>5</sup> A.J. Greimas, *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, p. 39.

orientations de recherche tracées par l'initiateur de la sémiotique structurale — ait senti une grande affinité entre ses propres idées et celles du « maître ». Cette convergence se confirma de manière tout à fait explicite avec le dernier livre de Greimas, écrit avec Jacques Fontanille, où les auteurs observent que dans l'architecture hiérarchisée du parcours génératif il paraît désormais difficile de localiser l'aspectualisation sur le seul plan discursif (ou sur n'importe quel autre plan particulier). Ils en viennent même à situer l'aspectualisation à un niveau de généralité égal à celui du carré sémiotique, schématisation traditionnellement assimilée aux structures profondes du modèle théorique. Et ils optent en définitive pour cette solution, la plus défendable à leurs yeux à ce stade de la recherche : « nous avons prévu, au niveau des préconditions de la signification, un ensemble de modulations tensives qui préfigurent déjà l'aspectualisation discursive proprement dite »<sup>6</sup>.

A la vérité, Greimas et Fontanille introduisaient ainsi, à un niveau antérieur à celui du sujet de faire, instance déjà solidement établie, à la fois un sujet à même de percevoir les oscillations tensives et leurs mouvements aspectuels, et un sujet phorique particulièrement sensible, souvent même à un degré exacerbé, à ce type de variations saisissables dans toutes sortes de situations de la vie quotidienne. Définies comme des « protoactants », ces deux nouvelles figures relèvent très précisément du niveau dit des « préconditions de la signification », lieu théorique réservé à la « tensivité phorique ». De la sorte, la pensée de Zilberberg concernant la tensivité et l'aspectualisation, qui était déjà chez lui en plein essor au moment de la conception de *Sémiotique des passions*, fut dans une large mesure intégrée à celle des auteurs de ce livre<sup>7</sup>.

### 1. L'idée de phorie

Parallèlement à ces développements, le concept de phorie, qui chez Greimas servait tout au plus de socle sémantique à la notion de thymie, va bientôt apparaître, chez Zilberberg, comme un dispositif syntaxique essentiel en tant que régulateur des *limites* (accents ou sommations) et des *gradations* (modulations et résolutions), tant sur le plan de l'expression que sur celui du contenu.

Selon le fondateur de la sémiotique tensive, la phorie en effet doit être conçue comme un flux temporel continu, mais qui peut se trouver brisé à la première interruption. C'est ce type de « résolution » phorique qu'illustre par exemple, sur le plan narratif, la manipulation par laquelle un destinataire réussit à transfonner son destinataire en un sujet de quête tendu vers l'objet. En pareil cas, la « résolution phorique » s'effectue sur la base d'un contrat à caractère fiduciaire qui, sauf irruption de quelque élément perturbateur, garantit à la fois une communication sans heurts entre destinataire et sujet et un passage sans solution de continuité entre sujet et objet. Dans une telle configuration, les tensions qui portent le sujet vers le rétablissement de l'unité et qui le conduiront vers la récupération de son identité (celle d'un sujet réconcilié avec l'objet par la médiation d'un corps qui sent), sont celles-là mêmes qui opèrent aussi dans la recomposition du continu phorique sur la dimension temporelle, et permettent la réunion entre sujet et objet. De ce point de vue, la relation phorique, véritable préfiguration du devenir narratif, renvoie aux notions d'« attente », de « désir », d'« attraction », et surtout de « valeur », dont on peut même dire qu'elle les fonde.

---

6 A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991, p. 183.

7 Cf. *op. cit.*, p. 44.

De fait, ce n'est pas avec l'objet mais bien avec la valeur que le sujet se trouve en rapport sur le plan profond (ou « extense »<sup>8</sup>). L'effort des auteurs de *Sémiotique des passions* pour distinguer l'objet, dans son immédiateté, de la valeur qui le transcende ou qui le sous-tend reflète bien cette nécessité de concevoir un lieu théorique où l'identité respective des actants sujet et objet s'annule dans un continu qui les absorbe et où ils se fondent en une seule entité. D'où une superposition, peut-être même excessive, de degrés d'abstraction métalinguistique successifs, destinée à marquer la place théorique d'une antériorité à partir de laquelle le sujet se laisserait appréhender comme une pure instance protensive, et l'objet comme pure valeur (autrement dit comme « valeur de la valeur », comme « ombre » de la valeur, ou encore comme « valence »), le tout afin de faire droit à une continuité en fait déjà contenue dans la notion de phorie.

## 2. Sélection des valeurs tensives

En ce point, c'est avec enthousiasme que nous enregistrons les développements épistémologiques et techniques introduits par Claude Zilberberg. Cherchant à donner une interprétation authentiquement sémiotique du parcours génératif dans son ensemble, cet auteur propose une série de niveaux d'abstraction nouveaux, tels que les oscillations de la tensivité puissent y être traitées comme correspondant à des opérations de sélection effectuées sur les valeurs, aux stades les plus élémentaires de la construction du sens, par le sujet de l'énonciation.

Chez Zilberberg, c'est en effet l'énonciation elle-même qui s'articule en termes d'oscillations tensives, privilégiant tantôt les démarcations et les condensations (c'est-à-dire les discontinuités), tantôt l'écoulement et l'expansion du flux phorique (et donc le continu). On explique ainsi le pouvoir créateur de l'instance d'énonciation : pouvoir créateur de temps, avec ses attentes, dans le premier cas, et créateur d'espace, avec ses expansions et ses dédoublements narratifs, dans le second. L'instance régulatrice de toutes ces alternances rythmiques n'est autre que le *Je* en position de sujet énonciateur<sup>9</sup>. Au demeurant, étant donné que la phorie à l'état brut ne relève à vrai dire que d'une pure hypothèse théorique posée dans le but de rendre compte de l'enchaînement des étapes ultérieures — quant à elles évidemment plus concrètes — du parcours génératif, c'est seulement à partir des options et des opérations rythmiques effectuées par le sujet énonçant que nous pouvons avoir connaissance des valeurs phoriques.

Plutôt qu'aux opérations d'assertion et de négation, à elles seules révélatrices de l'inspiration logique de Greimas, Cl. Zilberberg recourt aux notions d'« arrêt » et d'« arrêt de l'arrêt », dont la teneur temporelle s'accorde mieux à la description de la phorie. Tandis que la saisie originariaire du sens était jusqu'alors conçue, en sémiotique, comme une opération de double négation (plus précisément, comme la négation de termes catégoriels qui, par définition, se nient l'un l'autre tout en se présupposant réciproquement), notre auteur postule que le *sens phorique* s'établit uniquement à partir des prises de position du sujet sur le plan rythmique : rejetant un temps hors de contrôle, sorte de flux interminable et imprévisible, Zilberberg propose l'idée d'une redistribution énonciative des discontinuités et des continuités sous la forme d'« arrêts » et d'« arrêts de l'arrêt ». Ainsi conçue,

---

8 « Une structure dite profonde est simplement *plus extense* qu'une autre ». Cl. Zilberberg, « Relativité du rythme », *Protée*, XVIII, 1, 1990, p. 41.

9 Cf. Cl. Zilberberg, *Raison et poésie du sens*, Paris, P.U.F., 1988, p. 104.

l'énonciation constitue en dernière instance un « arrêt de l'arrêt » (par rapport à un flux précédemment interrompu) ; ou, si on préfère, elle rétablit une continuité qu'elle-même avait eu pour effet de suspendre. D'où cet aphorisme de Valéry, si souvent cité par l'auteur : « *Tout commence par une interruption* ».

Nous ne pouvons pas entrer ici dans le détail de chacune des articulations que propose Zilberberg. Il s'agit d'un travail complexe et minutieux, et notre objectif principal est tout au plus d'attirer l'attention sur la possibilité d'une catégorisation du niveau profond et, davantage encore, sur la nécessité de se doter d'une protosyntaxe apte à libérer une fois pour toutes ce niveau de tout ancrage dans le discours verbal. On ne pourra jamais faire l'économie d'une instance hypothétique servant de support aux premières ondulations tensives, trop vagues en tant que telles pour être catégorisables, mais où l'intégration des valeurs se présente comme harmonieuse et absolue. A partir de là seulement, il devient possible de comprendre le geste qui consiste, de la part du sujet, à substituer à cette plénitude encore dépourvue de forme le parcours d'une quête qui donnera un « sens » à sa vie. Mais si cet horizon fluide nous est nécessaire, ce n'est pas seulement pour penser le geste de scission primordial par lequel le sujet se sépare de l'objet. Il nous permet aussi, et surtout, de concevoir la nature du lien qui, en se maintenant comme force d'attraction après cette scission, porte le sujet en direction du rétablissement de sa propre identité à travers la récupération de l'objet. En d'autres termes, la mise à distance de l'objet ne fait qu'intensifier la relation de jonction à la valeur. C'est très exactement ce qu'illustre le sentiment de nostalgie de la fusion totale : aspiration au retour vers ce moment où le sujet et l'objet faisaient (encore) partie d'un seul et même continuum.

Le niveau tensif, ou phorique, contient déjà, chez Zilberberg, cette dimension « pré-théorique, c'est-à-dire *concevable* en tant que telle bien que non encore *articulable*. Toutefois, la présence des oscillations tensives dans les discours verbaux et non verbaux, loin d'échapper à l'analyse, deviendra en fait, comme on l'a déjà noté, saisissable à partir (et seulement à partir) des choix que le sujet épistémique et passionnel va effectuer, choix qui auront pour effet de traduire la dimension phorique présupposée sous la forme de segmentations et de démarcations quant à elles parfaitement catégorisées. Pour notre auteur en effet, les oscillations tensives font émerger les valeurs primitives par rapport auxquelles le sujet se définit comme tel, et qui serviront de base à la constitution des catégories modales, actantielles et figuratives. C'est là que réside à notre sens tout l'intérêt sémiotique du modèle en question : les fonctions qui régissent les niveaux superficiels découlent des valeurs sélectionnées au niveau tensif-phorique. Dans ces conditions, il convenait bien entendu de situer aussi le niveau où ces valeurs pourront apparaître comme déjà sélectionnées et rythmiquement catégorisées : d'où la définition, chez Zilberberg, d'un palier intermédiaire chargé précisément de la conversion des valeurs tensives en valeurs modales : ce qu'il appelle le niveau « missif », ou aspectuel<sup>10</sup>.

La phorie peut être saisie tout d'abord en termes de *concentration*<sup>11</sup>. En tant que « contention » des flux, elle a pour effet de souligner les saillances, c'est-à-dire les frontières et les démarcations ; la sélection privilégie alors les valeurs dites *rémissives*, celles qui trouvent leur traduction figurative dans l'« arrêt ». Mais d'un autre côté, la résolution du niveau tensif peut aussi s'effectuer sous la dominance

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 97-113.

<sup>11</sup> On verra plus loin que cette notion, de même que celle d'*extension*, trouve son origine chez Saussure, dans sa théorie de la syllabe.

du faire *émissif*, qui privilégie au contraire les « distensions » et toutes les formes d'expansion du flux, telles que les gradations, les segmentations, etc. La formulation figurative correspondante — l'« arrêt de l'arrêt » —, en définissant la notion de continuité comme la négation d'une discontinuité, traduit sur la dimension temporelle la syntaxe qui préside à la sélection des valeurs. Du point de vue de la conceptualisation de la temporalité, on remarquera qu'un tel modèle se rapproche davantage de l'épistémologie de Bachelard que du vitalisme 'un Bergson.

### 3. Le niveau missif

La catégorisation de la tensivité phorique se présente par conséquent comme une opération du niveau « missif ». Bien que la délimitation précise de ce qui relève du niveau tensif-phorique ou du niveau missif soit parfois, il faut le reconnaître, difficile à établir, c'est au dernier de ces niveaux que les valeurs rémissives et émissives s'articulent et s'organisent syntaxiquement et rythmiquement de façon à produire les formes matricielles dont résulteront les discontinuités et les continuités structurant les discours manifestes (verbaux ou autres).

Soulignons qu'aux niveaux plus superficiels du modèle, une partie des processus de conversion des structures du niveau profond peut prendre la forme de la négation des valeurs missives précédemment sélectionnées. Ainsi, dans la mesure même où par définition le faire rémissif a pour effet de multiplier (parfois jusqu'à l'excès) les démarcations et les frontières au long du discours, il y a tout lieu de s'attendre à ce que se manifeste en contrepartie, plus à la surface, la tendance naturelle à la transgression et au dépassement des limites : l'apparition du manque, de l'exclusion, ou encore de l'interdit à un niveau appelle toujours sa négation (ou sa « liquidation ») à un autre niveau. D-e même, si par hypothèse c'est le faire émissif qui domine, sa force d'expansion — avec ses « passances »<sup>12</sup> et ses continuel débordements des limites — pourra provoquer d'autres mouvements de rejet, évidemment en sens inverse, aux niveaux plus superficiels. Alors que le manque, ou l'insuffisance, tendent à susciter, en compensation, l'apparition d'un *vouloir*, l'excès appelle une réponse modale articulée au contraire selon le *devoir*.

A côté de ces mécanismes d'adoption et de rejet des valeurs (à travers lesquels le sujet se montre en quelque sorte à la recherche de son propre équilibre), il faut cependant faire une place aussi, dans le cadre du parcours génératif, aux principes et aux modalités de la conservation des valeurs originelles sélectionnées au niveau « missif ». Ainsi verra-t-on, d'une part, les éléments rémissifs donner lieu, aux niveaux de surface, aux modalités déontiques, aux états de disjonction, aux interactions situées sur le plan éthique ou encore, par exemple, aux formes de régulation du bien commun, tandis que, d'autre part, les valeurs dites émissives réapparaîtront quant à elles sous la forme de modalités volitives, de rapports contractuels, de relations conjonctives ou encore d'attractions d'ordre esthétique.

Quoi qu'il en soit, le niveau tensif-phorique ne peut que se maintenir en permanence comme horizon ontique. C'est lui qui fonde le croire du sujet et qui sous-tend sa visée lorsqu'il prétend affirmer son identité — son intégrité — propres. Car tout ce qui fait suite au premier « arrêt », à la première prise de position rémissive, se résume dans l'effort pour rétablir le *continu*, ce chaînon fondamental seul susceptible de neutraliser, en profondeur, les différenciations actantielles et de

---

<sup>12</sup> En termes très simplifiés, la notion de « passance » renvoie à la prise en charge de la durativité tandis que celle de « saillance » répond de l'inchoativité et de la terminativité [n. d. t.].

réactiver du même coup la jonction en tant que telle. L'hypothèse d'un flux phorique originel justifie les notions de « sentiment du manque », d'« attente » et de « désir ». Elle fonde même l'idée de ce que nous appelons, dans la perspective du déroulement narratif, le retour à l'« équilibre ». A partir du niveau ainsi postulé, nous pouvons comprendre à la fois pourquoi l'objet de toute quête est en définitive le retour à une jonction première, abolie par le geste même de l'acte énonciatif, et, sur un autre plan, pourquoi Greimas voyait dans le programme narratif la base du faire sémiotique<sup>13</sup>.

L'option en faveur du faire émissif commande, sur le plan narratif, l'apparition du continu, à la fois du point de vue de l'objet et du point de vue du sujet. Dans le premier cas, la base émissive fournit les éléments permettant de comprendre ce qui fait la part d'identité commune aux actants sujet et objet, alors liés l'un à l'autre par un rapport de dépendance ; pour marquer l'appartenance de la fonction sujet à la sphère de l'objet, Zilberberg parle en l'occurrence de « *sujet / sub-objet* ». De la même façon, selon la perspective « subjectale », le faire émissif garantit la relation fiduciaire et par là-même, de nouveau, la part d'identité commune — la continuité — cette fois entre destinataire et destinataire ; l'expression de « *trans-sujet / sujet* » vise à indiquer comment la relation entre actants se constitue en ce cas sur la base de la présence immédiate de l'un à l'autre. Au contraire, si la sélection privilégie les valeurs rémissives, ce seront les discontinuités qui domineront en surface, soit, sur le plan « objectal », entre sujet et objet, et on parlera alors de relation « *sujet / abjet* », soit, sur le plan « subjectal », entre les sujets eux-mêmes, conformément à la formule (déjà consacrée) « *sujet / anti-sujet*<sup>14</sup>.

#### **4. Oscillations tensives et sémiotique musicale**

Cette conception temporalisée des niveaux phorique et missif est en consonance étroite avec les efforts des quelques chercheurs qui tentent aujourd'hui de construire une sémiotique de la musique.

Ayant élaboré ses modèles principalement à partir de la description d'objets littéraires, s'étant concentrée avant tout sur l'étude des niveaux de surface (narratif et discursif) et s'étant laissée guider, pour ce qui concerne le niveau profond, par une vision essentiellement topologique (qu'illustre bien la syntaxe rudimentaire du carré sémiotique), la sémiotique est restée jusqu'à présent à peu près muette devant le discours musical. Cela est dû en partie, bien sûr, à la tradition spatialisante du structuralisme qui, au nom d'une certaine scientificité, a toujours cherché à faire l'économie de la dimension temporelle. Mais surtout, en se fixant pour objet d'analyse le discours et en se donnant comme syntaxe celle de la narrativité, la sémiotique a systématiquement écarté de son domaine d'intérêt le plan de l'expression, lui qui pourtant avait constitué non seulement le point de départ des réflexions de Saussure, mais aussi l'élément central de la théorie du langage chez Hjelmslev — celui en référence auquel apparaît pour la première fois le concept de *fonction sémiotique*.

Du point de vue sémiotique, l'intérêt du plan de l'expression ne réside évidemment ni dans le jeu des oppositions phonologiques ni dans leurs réalisations phonétiques. Mais d'un autre côté, il n'est pas non plus possible de s'en remettre à l'idée que le son fonctionnerait comme la matérialisation directe du sens, ou comme la représentation auditive du continuum phorique : pour décrire le son, il ne suffit pas de paraphraser la description du sens ! En revanche, à partir du moment où l'on admet

---

13 Cf. « Algirdas Julien Greimas — conversation », *Versus*, 43, 1986, p. 57.

14 Cf. Cl. Zilberberg, *Raison et poétique du sens*, *op. cit.*, p. 108.

que l'objet à décrire présente une dimension qui est celle du discours et que les éléments dont il se compose s'articulent en expansion sur l'axe syntagmatique, une seule approche du plan de l'expression peut à notre avis être pertinente : c'est celle qui intègre les lois rythmiques de la syllabation. L'importance de la syllabe en tant que grandeur abstraite a d'abord été relevée par Saussure ; Hjelmslev en a ensuite donné une définition, valable aussi, par extension, sur le plan du contenu ; enfin, Claude Zilberberg en a fait une catégorie de portée générale, pertinente par rapport à l'ensemble des systèmes sémiotiques. Les théoriciens qui considèrent d'un bon œil la « musicalisation » de la sémiotique — ceux qui y voient la conséquence directe de la réintégration du temps au cœur de l'épistémologie contemporaine — trouveront certainement devant eux un terrain de recherche moins aride pour peu qu'ils l'abordent sous l'angle de la théorie syllabique.

La syllabation offre en effet une idée très précise du type de contrôle que le rythme exerce sur l'écoulement du temps chronique. Il n'est point de signal d'ouverture sonore qui ne renvoie à un signal corrélatif de clôture imminente, et vice versa. C'est à partir de ce mode d'articulation nécessaire entre sonantes et consonantes que Saussure définit les lois du mouvement séquentiel, et ce en termes d'attraction constante exercée par le terme absent. A moins que le discours ne s'interrompe, le destin inéluctable d'une implosion est de se convertir en explosion, et réciproquement. Une sonante sera toujours délimitée par une consonante qui, à son tour, annoncera la formation d'une nouvelle sonante ; et ainsi de suite. A cette organisation rythmique répondent, chez Saussure, les concepts de « *frontière syllabique* » et de « *point vocalique* »<sup>15</sup> : le premier recouvre les démarcations et les limites, le second les segmentations et les extensions<sup>16</sup>.

Or, si on change maintenant de dimension et se tourne vers le plan du contenu, c'est le même rythme qu'on retrouve, régulant cette fois l'alternance entre valeurs missives. L'intervention du rémissif, instaurateur de démarcations, appelle nécessairement un faire émissif qui, par extension graduelle, tendra à rétablir la continuité menacée. De même, du trop de forces émissives résultera toujours un « arrêt », c'est-à-dire la réimposition, sous l'effet des valeurs rémissives, des limites en voie d'effacement. On le voit, tout invite à homologuer aux catégories syllabiques les catégories aspectuelles qui fondent la construction du sens sur le plan du contenu.

Non seulement Hjelmslev pose la syllabe comme une catégorie pertinente à la fois pour l'analyse des deux plans du langage — expression *et* contenu —, mais il insiste au surplus sur le caractère théorique, donc purement abstrait, de cette notion. La syllabe est une grandeur qui subsume la relation entre les fonctifs vocalique et consonantique, exactement de la même manière que, sur le plan du contenu, le substantif est une unité qui met en relation un radical et un élément de dérivation. Par ailleurs, la syllabe présuppose l'accent, qui lui-même, en tant que variable concernant le plan de l'expression, relève de l'ordre de l'intense — ce qui est aussi le cas du morphème lexical, sur le plan du contenu (tout ceci du point de vue de ce que Hjelmslev dénomme les éléments « caractérisants ») ; en revanche, l'intonation d'une part, et le morphème verbal d'autre part, relèvent tous deux de l'extense, la première par rapport au plan de l'expression, le second sur celui du contenu. Autrement dit, en tant

---

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

16 Cf. Cl. Zilberberg, *op. cit.*, p. 10.

que catégorie, la syllabe constitue une « classe munie d'une fonction »<sup>17</sup>, ce qui signifie, dans la perspective de la glossématique, qu'elle occupe une position hiérarchique dans un ensemble de relations et qu'elle peut par ailleurs interagir avec les autres éléments de la chaîne syntagmatique. De fait, la fonction (en l'occurrence, la rection) qui lie la partie centrale de la syllabe (la partie vocalique) à sa partie périphérique (ou consonantique) détermine la loi syntaxique minimale qui régit la manifestation du continu phonique. En même temps, l'accent qu'elle implique contient déjà en germe la force syntagmatique des « éléments caractérisants »<sup>18</sup>.

A la recherche d'un instrument théorique qui permette d'analyser à la fois les deux plans du langage, c'est parmi ces propositions des deux grands linguistes que Zilberberg découvre les articulations fondamentales à partir desquelles élaborer un modèle de l'« expansion ». Une fois trouvés chez Saussure les éléments de base pour une approche du rythme, c'est de l'œuvre de Hjelmslev que se dégageront ceux qui vont permettre de penser le rythme comme une syntaxe de l'expression, aussi bien que du contenu. De plus, Zilberberg tire parti, chez Hjelmslev également, de l'opposition à caractère universel entre dimension intense et dimension extense, opposition à partir de laquelle la problématique de l'expansion prendra bientôt la dimension d'une vaste réflexion sur les oscillations du « tempo », et par suite sur les « oscillations tensives », vu que la source théorique est pour l'essentiel la même.

Dans un travail très intéressant sur la « Relativité du rythme », Zilberberg distingue quatre dimensions temporelles qui, en intervenant conjointement, produisent le phénomène que nous désignons de façon globale comme le *temps*<sup>19</sup>. Les deux premières — la dimension « chronique » et la dimension « rythmique » — relèvent de l'ordre intense : séquentialité et irréversibilité, d'une part, et régularité d'un déroulement, d'autre part. L'une et l'autre, d'après l'auteur, sont surdéterminées par les deux dimensions suivantes, considérées comme plus « profondes » du fait qu'elles sont d'ordre extense, et qui se caractérisent respectivement comme dimensions « mnésique » et « cinématique ».

De l'analyse de cette surdétermination de la temporalité intense par la temporalité extense, et des procès syntaxiques qui en résultent, se dégageront les notions de concentration et d'extension, notions par ailleurs inspirées, comme on l'a vu, de celles d'implosion et d'explosion chez Saussure. En d'autres termes, faisant sienne la problématique *syntaxique* de Hjelmslev, le sémioticien reprend, dans ce cadre, la problématique *rythmique* ébauchée par Saussure et la développe sur un plan théorique commun aux deux plans du langage — ceci dans une perspective indépendante de toute référence à une sémiotique particulière.

Sans doute les interactions entre ces dimensions temporelles ne font-elles que reproduire à un autre niveau les alternances entre tensions et détentes, continuités et discontinuités, en un mot les « oscillations » susceptibles d'être sélectionnées au niveau phorique. Mais ce faisant, elles les traduisent, ou les manifestent sur un plan où, justement, elles vont se prêter à la catégorisation et donc à la description. Tandis que le temps chronique renvoie aux rapports entre un « avant » et un « après », c'est-à-dire à l'idée de succession à l'infini et de discontinuité, le temps rythmique sert au

---

17 Cf. Zilberberg, *op. cit.*, p. 72. Cf. aussi L. Hjelmslev, « La syllabe en tant qu'unité structurale », *Nouveaux essais*, Paris, P.U.F., 1985, p. 152.

18 Cf. L. Hjelmslev, « La syllabe... », *op. cit.*, pp. 165-171.

19 Cf. Zilberberg, *op. cit.*, pp. 37-46.



contraire de support à l'instauration de la loi qui commande le surgissement et les retours alternés des identités, réintroduisant ainsi une continuité à même de neutraliser jusqu'à un certain point les repères du changement.

En relation étroite avec l'extensionnalité du temps mnésique, les régularités rythmiques s'imposent tout au long du discours, au point de dominer l'évolution chronologique. Ainsi, la mémoire, de même que l'anticipation, en se propageant sur la dimension du continu, créent des effets de présentification et de simultanéité. L'extension des mêmes lois rythmiques à la totalité du discours a, si on peut dire, pour effet de « ritualiser » les récurrences, et contribue d'autant à produire une décélération. De son côté, un tel ralentissement de la cadence de succession des éléments joue comme une force compensatoire contre la dispersion du sens, ou, ce qui revient au même, contre la dominance exercée par le temps chronique. La concentration, comme procès, peut de ce point de vue être considérée comme une sorte de retour à soi-même, retour vers une identité première, saisie en son noyau.

A ce qu'il nous semble, avant même de parler du temps cinématique (auquel s'attache l'articulation entre accélérations et décélérations), Zilberberg considère déjà les variations de la vitesse comme un paramètre fondamental pour l'étude du temps sémiotique, c'est-à-dire du rythme, de l'aspect et des « oscillations tensives », ainsi que de tout ce qui a trait à la relation entre continu et discontinu. L'influence du temps rythmique et mnésique sur le temps chronique présuppose l'intervention de répétitions immédiates, d'itérations à distance, de gradations et, d'une manière générale, de relations d'identité dont la fonction principale est d'arrêter la progression du discours et par là de garantir, ne fût-ce que pour une part, l'intégrité du sujet. Ce type de procès, dans la mesure où il exclut toute rupture brutale entre éléments du discours et a au contraire pour effet de maintenir le sujet dans un réseau de continuités qui lui permet de ne pas perdre de vue la valeur de l'objet (ou du moins la valeur de sa valeur), peut s'analyser comme constituant autant de manœuvres de *décélération* qui visent à fournir au sujet la durée nécessaire à l'établissement de son rapport spécifique avec l'objet.

Prenant pour objet à la fois les identités et les prédications (faute desquelles, d'ailleurs, aucune modulation rythmique ne saurait être saisie), le rythme nous met en présence d'un développement chronologique qui, manifesté sous la forme d'une suite de discontinuités et de ruptures, a pour effet de conférer au faire discursif le sens d'une « progression ». Tout en jouant sur l'exploitation des similitudes ou des identités, le temps mnésique réaffirme aussi, en permanence, les différences, reproduisant de la sorte la forme d'une première scission fondatrice du sens, et justifiant du même coup — par contrecoup — la tentative de retour vers une unité qui se laisse pressentir à travers l'expérience, toujours éphémère, d'une identité partielle, et même d'une sorte de continuité entre le sujet et l'objet. Mais les ruptures et les différences ne font pas qu'introduire dans le flux discursif la présence d'une force antagoniste qui, par sa « résistance » même, valorise l'aspect diégétique, narratif, du discours. D'un autre côté, elles brisent la chaîne des expectatives et la prévisibilité du discours, produisant ainsi ce qu'on peut interpréter comme un effet d'*accélération* qui, à son tour, dépouille pour ainsi dire le sujet de sa propre temporalité et l'oblige, à force de changements brusques, à essayer de rétablir les éléments d'une continuité. Plus ces ruptures sont fortes, plus forte est l'accélération, et plus marquée la dispersion du sens. L'excès de continuité, en revanche, peut induire une *décélération* si forte que le discours (dont l'existence, faut-il le rappeler, naît d'un manque initial, de la rupture

d'une continuité présupposée) en paraîtra dépourvu de but, d'orientation, en un mot, de sens. Au sujet, par conséquent, de jouer de ces différentes possibilités structurelles relatives à la gestion du tempo, et de trouver le rythme le plus conforme à ses aspirations.

L'action directe du temps cinématique sur le temps rythmique (support, comme on vient de le voir, de la manifestation des identités et des différences) tend à renforcer l'influence du temps mnésique. Selon le régime de l'« accélération », le temps cinématique produit des ruptures qui font sauter certaines étapes du flux discursif, qui raccourcissent les durées et provoquent des syncopes, des métaphores — bref toutes sortes de « précipitations » contribuant à l'effet général de concentration (au sens évoqué tout à l'heure à propos de la syllabe). Sous le régime de la « décélération », le flux discursif réincorpore les éléments de continuité, les durées et les cheminements, avec leurs étapes intermédiaires et leurs gradations, et aussi l'hyperbole et tous les processus métonymiques, en sorte que le rythme général du discours retrouve son « extension » ou son « ouverture » (à l'instar de la syllabe, là encore).

### **5. Le cas de la chanson populaire**

A ces divers égards, entre autres, le rapprochement entre la réflexion sémiotique et la pensée musicale peut être des plus fructueux, d'un côté comme de l'autre. Tous les modèles utilisés pour l'analyse du discours musical partent de la distinction entre identités et différences, entre condensation et expansion (en particulier sur le plan mélodique), et s'appuient sur le repérage des régularités qui, au-delà du calcul des intervalles, définissent, plus généralement, l'harmonie et le contrepoint dans leur ensemble. Il n'empêche que pratiquement personne jusqu'à présent ne s'est intéressé à rendre compte du lieu théorique où s'articulent ces concepts qui, tous, visent pourtant, en dernière analyse, à décrire le sens — pas plus qu'en sens inverse, quiconque, du côté de la sémiotique, ne s'est encore attaché à porter un regard vraiment attentif sur le discours musical, dont on sait bien, cependant, que les principes d'organisation syntagmatique constituent l'un des modes les plus anciens de traitement de la temporalité<sup>20</sup>.

La chanson populaire, entre autres formes possibles de manifestation musicale du sens, nous semble fournir un terrain de recherche privilégié en vue de l'exploration des articulations sémiotiques du niveau profond, antérieurement à leur projection dans le cadre de configurations relevant de tel ou tel système d'expression particulier. Associant, outre la composante instrumentale de base, une composante linguistique et une composante mélodique, et les combinant de façon à produire une signification homogène, la chanson populaire illustre, sans insistance ni excès de prétention, les mécanismes fondamentaux de la concentration et de l'expansion ; elle présente en même temps un certain nombre de traits du plus grand intérêt du point de vue de la définition de ce que pourrait être un parcours génératif du plan de l'expression. Dans les limites du présent travail, nous pensons surtout à la composante mélodique, qui, prise en charge par la voix de l'interprète, et conjointement avec la composante linguistique, donne à la chanson son identité propre (tandis que la partie instrumentale et les divers arrangements introduisent des variables relatives à chaque exécution).

---

<sup>20</sup> Il convient toutefois de mentionner les travaux d'Eero Tarasti et de Marcello Castellana. Voir notamment E. Tarasti et al., *De l'interprétation musicale, Actes Sémiotiques-Documents*, V, 42, 1983, et *Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 28, 1983 (*Sémiotique musicale*).

Précisons que c'est avant tout à la chanson brésilienne, une des formes d'expression esthétique les plus vivantes et les plus traditionnelles du pays, que nous nous référons ici, étant entendu que cela n'exclut pas a priori la possibilité de certaines généralisations à partir des observations qui vont suivre.

A travers l'histoire de la chanson populaire, il est possible, au moins pour un auditeur sensible aux changements affectant les modalités de la mise en valeur des matrices temporelles — et surtout de celles liées au temps cinématique —, de déceler une évolution qui, jusqu'à un certain point, ressemble à celle dont témoigne l'histoire de la réflexion sémiotique. Pendant une longue période, tout ce qui a trait en particulier à l'aspectualisation, aux modulations de la tensivité ainsi qu'aux dimensions spatiale et temporelle n'a en effet été abordé que dans la mesure où les variations relevant des niveaux discursifs correspondants se trouvaient en même temps associées à des variations directement observables aux niveaux superficiels des discours. En revanche, dans la phase de recherche la plus récente, à partir du moment où on a commencé à analyser les passions et les axiologies épistémiques, éthiques et esthétiques, le plan de l'expression en est venu à s'imposer comme un objet d'analyse complémentaire, et même indispensable, ce qui du même coup a obligé à repenser la notion de syntaxe et à en élargir la portée. Alors que dans sa version sommaire, la syntaxe ne faisait que découler des articulations du sens postulées au niveau profond, aujourd'hui, on est en mesure de l'envisager comme le produit direct, et logiquement déductible, du jeu entre les valeurs tensives, ou même entre des valeurs d'ordre temporel.

De même, sous prétexte que les variations de tempo n'affectent en aucun cas la structure proprement dite de l'œuvre telle que son compositeur l'a conçue, elles ont toujours été considérées, en ce qui concerne la chanson, comme de simples traits de virtuosité ou d'originalité de la part des exécutants (qu'il s'agisse des arrangeurs, des instrumentistes ou des interprètes stricto sensu). Et, il est vrai, qu'une chanson soit interprétée selon un tempo relativement lent, ou, au contraire, plus rapide, cela ne suffit pas à soi seul pour qu'elle cesse d'être ce qu'elle est. Cependant, surtout à partir des années 1960, quelque chose de nouveau, qui dépasse les relations mathématiques entre durées et tons, a commencé de se produire du fait de la radicalisation des styles d'exécution des œuvres durant cette période : certaines exécutions consistent désormais à superposer un temps « extense », à effet de décélération, sur un rythme qui, en principe, tend au contraire à l'accélération, tandis que d'autres exécutions jouent systématiquement du rapport inverse.

Parmi toutes les valeurs qui se trouvent investies dans une œuvre au stade de sa composition, seules quelques-unes se trouvent effectivement manifestées au stade de son exécution. Accélérer la cadence d'une chanson, c'est en rapprocher les uns des autres les éléments mélodiques, et par là rendre d'autant plus sensibles les similitudes et les contrastes qui les unissent ou les opposent entre eux. On a alors affaire à des conjonctions (ou, plus exceptionnellement, à des disjonctions) relativement stables sur le plan de la mélodie, et qui, répercutées et pour ainsi dire exaltées par les paroles, produisent un effet d'intégration euphorique entre sujet et objet. Au contraire, interpréter la même chanson sur le mode de la décélération, c'est-à-dire allonger la durée des unités musicales qui la composent, c'est établir entre eux des tensions, c'est faire naître l'attente, c'est indiquer la forme d'un « désir ». Tandis que la cadence accélérée excluait toute progression en forme de quête, un véritable parcours narratif, cette fois, tend à s'esquisser. Parallèlement, le contenu proprement dit des paroles de la chanson, presque camouflé dans l'autre version, passe alors au premier plan, révélant le potentiel

dramatique de l'œuvre et renforçant l'intensité du sentiment de « manque » qui restait à peine soupçonné dans le cas précédent. Un exemple intéressant, connu un peu partout dans le monde, est celui de la chanson des Beatles, *With a Little help from my friends*, qui, originellement interprétée dans sa version accélérée, fut reprise de façon très inattendue quelques années après sa création, au festival de Woodstock, par Joe Cocker, sur une cadence ralentie ; au Brésil, les plus grandes vedettes de la chanson populaire, comme Gal Costa, Caetano Veloso, João Gilberto, Elis Regina, Jorge Ben Jor, et d'autres encore, font largement usage du même procédé.

Ces cas extrêmes sont instructifs si on cherche à comprendre la place du tempo parmi les éléments qui interviennent dans la construction du sens, tant sur le plan de l'expression que sur celui du contenu. Saisir le rôle de la cadence aux divers niveaux où elle se manifeste représente en effet, à notre sens, la clef sans laquelle on ne saurait rendre compte de l'acte créateur. Certaines chansons, telle la *Garota de Ipanema*, enchaînent à un mouvement alerte et bien marqué dans leur première partie un rythme nettement plus lent dans la seconde, et cela (comme si elles obéissaient à un modèle canonique) tout en associant à la partie initiale un texte qui thématise la conjonction entre le sujet de l'énonciation et l'« objet » de sa passion, par opposition à la partie suivante, où les paroles installent au contraire des disjonctions à valeur tensives<sup>21</sup>.

Mais l'action du tempo sur la chaîne mélodique va bien au-delà de tout cela. Car opter pour la vélocité et multiplier les accentuations marquées, les attaques brusques, les impulsions soudaines, c'est, de la part d'un compositeur, prendre le risque de donner libre cours à un processus difficilement contrôlable ; c'est, à la limite, laisser se développer un temps chronique totalement dépourvu d'articulation rythmique, au point que le « sujet » aura alors toutes les chances de perdre de vue l'« objet », faute précisément de pouvoir y repérer le minimum d'identités, d'enchaînements continus et d'éléments de prévisibilité indispensables à la saisie d'un sens, quel qu'il soit.

Aussi bien, dans le souci de prévenir le danger de désorientation que nous évoquons, et pour faciliter, à l'opposé, l'intelligibilité du discours mélodique, c'est évidemment au compositeur de savoir introduire, au milieu même des discontinuités les plus imprévues ou les plus imprévisibles, les répétitions ou les itérations nécessaires, certains syntagmes mélodiques régulièrement récurrents — en un mot de savoir mettre en œuvre les divers procédés possibles de ralentissement de la temporalité. Que l'étymologie le justifie ou non, le mot de *refrain* convient parfaitement pour désigner ce mouvement de décélération étant donné qu'il s'agit bien, au fond, de « réfréner » le flux temporel. Parallèlement à ce terme que nous retiendrons par conséquent comme dénomination adéquate d'un quelconque segment systématiquement récurrent dans le cadre d'un contexte « extense », nous proposons le terme de *thématisation* pour ce qui concerne les récurrences, de caractère continu ou discontinu, qui contribuent à fixer les régularités internes d'une mélodie dans un contexte « intense ». L'une et l'autre de ces notions permettent de souligner la tendance « involutive » inhérente à l'accélération de la cadence : interpréter une chanson de cette manière, c'est, en définitive, tendre à manifester la conjonction entre sujet et objet au moyen d'une véritable fusion entre séquences mélodiques récurrentes.

---

21 Cf. L. Tatit, « Semiótica da canção : manifestação das categorias temporais », *Cruzeiro Semiótico*, 16, 1992, p. 71.

Pour contrebalancer les effets de continuité et de décélération induits par l'involution en question, deux autres types de procédés qui vont également dans le sens de l'accentuation des ruptures et de l'accélération sont susceptibles d'être utilisés : il s'agit d'une part, du point de vue extense, du procédé, pour ainsi dire figé par l'usage (du moins au Brésil), qui consiste à développer une *segunda parte* faisant musicalement contraste avec la première partie, et d'autre part, du point de vue intense, du *dédoublement*, variation de caractère plus ponctuel jouant sur un motif de dimension réduite ; en apportant l'une et l'autre des éléments nouveaux dans la chaîne mélodique, ces deux formules permettent d'y introduire un minimum d'évolution syntagmatique.

<i>concentration</i>	<i>ordre intense</i>	<i>ordre extense</i>
involution	thématisation	refrain
évolution	dédoublement	« segunda parte »

L'effet de concentration, très marqué chaque fois qu'il y a accélération, dépend autant des facteurs d'« évolution » que des facteurs d'« involution », les uns et les autres renforçant l'attraction qu'un thème mélodique exerce sur un autre : dispositif qu'on peut interpréter comme une manière de traduire la protensivité qui lie le sujet à la valeur investie dans l'objet<sup>22</sup>.

La sélection des valeurs continues liées à la décélération implique la valorisation des élongations vocaliques ; corrélativement, les passages d'un ton à un autre ont pour effet d'accentuer l'importance des contours mélodiques et, par suite, celle aussi des changements de hauteur. De plus, la simple augmentation de durée, appliquée à chacun des tons qui apparaissent tour à tour, a pour effet de mettre en relief l'échelle même des hauteurs parcourues au fil du développement mélodique. Etant donné enfin que les contours qui fixent l'orientation du parcours mélodique concernent eux-mêmes le registre de tessiture, celui-ci à son tour se trouve mis en valeur. De ce dispositif découlent finalement deux comportements possibles concernant la courbe intonative : ou bien la confirmation de la décélération sous l'effet des facteurs de continuité (répétitions, gradations ascendantes ou descendantes), ou bien l'annihilation des durées types (associées à des mouvements eux-mêmes prévisibles) sous l'effet, cette fois, de discontinuités soit « horizontales » (dédouplements des parties, par exemple) soit « verticales » (sauts d'intervalles notamment).

Si d'un côté la décélération est ce qui permet au sujet d'entrer en « interaction » avec l'objet, c'est-à-dire de vivre la mélodie comme désir ou comme attente, d'un autre côté, la même décélération peut à la limite prendre des proportions excessives au point de transformer le moment d'attente en une morne durée, en une permanence immuable, bref en une pure continuité. D'où la nécessité vitale, au plan mélodique, de brusques changements de registre de tessiture, seuls susceptibles de réintroduire la dimension de l'inattendu, et par suite la vitesse, à l'intérieur d'un parcours dominé par le choix d'une cadence lente. L'extension mélodique, telle qu'elle résulte de la combinaison de mouvements « conjoints » (au sens musical et technique du terme, c'est-à-dire de parcours graduels d'une échelle de tons) et de mouvements « disjoints » (sauts d'intervalle), constitue le moyen le mieux apte à traduire la relation entre les oscillations « objectives » qui ont trait au registre de tessiture, d'un côté, et, de l'autre, les variations tensives qui commandent la succession des états susceptibles d'affecter un

<sup>22</sup> Cf. L. Tatit, *Semiótica da Canção : melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994, p. 77.

sujet passionnel. Il est intéressant de ce point de vue de relever la correspondance presque immédiate qui s'établit entre les grandes inflexions mélodiques et les tensions d'ordre émotionnel que les interprètes de thèmes romantiques parviennent à faire naître. Tout se passe comme si l'axe vertical de la mélodie — espace propre de la chanson — était l'image de l'espace temporel interne à l'intérieur duquel le sujet de l'énonciation vit passionnellement une chanson en tant qu'enchaînement de durées musicales.

Pour désigner les mouvements mélodiques placés sous le régime de la conjonction, nous proposons les notions de *degrés immédiats* et de *gradation*, la première (déjà consacrée par la terminologie musicale) s'appliquant aux cas où un tel mouvement se développe sur la dimension de l'« intense », et la seconde lorsqu'il prend place dans l'ordre « extense ». Corrélativement, ceux des mouvements qui s'organisent sous le régime général de la disjonction seront appelés *sauts d'intervalle* s'ils affectent l'évolution « verticale » de la mélodie du point de vue intense, et *transposition* s'ils changent brusquement le registre de tessiture en intervenant dans un contexte extense (sans pour autant impliquer nécessairement une modification de la tonalité)<sup>23</sup> :

<i>extension</i>	<i>ordre intense</i>	<i>ordre extense</i>
mouvements conjoints	degrés immédiats	gradations
mouvements disjoints	sauts d'intervalles	transpositions

De plusieurs travaux de Claude Zilberberg se dégage une intéressante mise en relation de la notion de discontinuité avec celle d'accélération, cette dernière étant entendue comme « précipitation », comme passage brusque d'une localisation — spatiale ou temporelle — à une autre. De manière complémentaire, les jonctions susceptibles de rétablir la continuité entre sujet et objet (ou, conformément à ce qui précède, entre motifs mélodiques) sont conçues comme la résultante d'un retour, de la part du sujet, à sa temporalité et à son rythme propres. C'est à cette revitalisation des liens qui unissent les actants entre eux que tendent d'une façon générale les procès de décélération.

Parallèlement, l'introduction du niveau dit missif au stade le plus primitif du parcours génératif (celui de la première sélection des valeurs), combinée avec le recours à la notion de temps cinématique, ouvre des perspectives très prometteuses en vue d'une analyse effective des instances fondamentales, instances à considérer d'emblée, on le voit, comme plurielles. Comme nous l'avons suggéré, il est nécessaire de postuler, antérieurement à l'apparition d'un quelconque faire du sujet, l'existence d'un niveau hypothétique caractérisé comme un continuum indifférencié. A partir de là en effet, autrement dit à partir du simple choix du type de prédominance qui va être effectué sur le plan tensif ou, plus précisément, missif (donc bien avant que ne se dessine aucune configuration modale, actantielle ou thématique-figurative précise), on peut déjà entrevoir un sujet en train de manipuler les valeurs et, plus précisément, de sélectionner celles qui feront que son discours, en définitive, progressera soit sur le mode de la concentration, soit sur celui de l'extension.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 128.

## Conclusion

On le voit, nous l'espérons, à partir de ces quelques indications, les travaux en cours sur la chanson, et de manière plus générale les recherches sur la musique ont certainement de grandes chances de nous conduire peu à peu vers un mode de traitement plus homogène des deux plans du langage. Et plus nous avançons dans cette direction, plus il paraît clair que la valeur méthodologique des études empiriques qui peuvent être faites dépend de la révision permanente des modèles concernant les niveaux profonds : retour sur soi-même faute duquel la théorie sémiotique cesserait tout simplement de vivre. Serait-ce un pur hasard si Greimas consacra les dernières années de sa vie à l'esthétique et aux passions, et surtout s'il en entreprit l'analyse sur la base d'une véritable refonte épistémologique ? A cette refonte, Claude Zilberberg, nous pensons l'avoir montré ici, aura apporté une contribution de premier plan.

## Bibliographie

- AA.VV, *De l'interprétation musicale, Actes Sémiotiques-Documents*, V, 42, 1983.  
— *Sémiotique musicale, Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 28, 1983.
- Greimas, Algirdas J., « Algirdas Julien Greimas — conversation », *Versus*, 43, 1986.  
— *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.  
— et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.
- Hjelmslev, Louis, « La syllabe en tant qu'unité structurale », *Nouveaux essais*, Paris, P.U.F., 1985.
- Landowski, Eric (éd.), *Lire Greimas*, Limoges, Pulim, 1997.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975.
- Tatit, Luiz, « Semiótica da canção : manifestação das categorias temporais », *Cruzeiro Semiótico*, 16, 1992.  
— *Semiótica da Canção : melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994.
- Zilberberg, Claude, *Une lecture des Fleurs du Mal*, Tours, Mame, 1972.  
— *Essai sur les modalités tensives*, Amsterdam, Benjamins, 1981.  
— *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F., 1988.  
— « Relativité du rythme », *Protée*, XVIII, 1, 1990.

Pour citer cet article : Luiz Tatit. «Musicalisation de la sémiotique», Actes Sémiotiques **[En ligne]**. 2019, n° 122. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6281>> Document créé le 30/01/2019

ISSN : 2270-4957