Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Claude Zilberberg

Architecture, musique et langage dans «Eupalinos» de P. Valéry

Università di Urbino
Italia

176-177 *settembre-ottobre 1988*

serie **D**

Architecture, musique et langage dans «Eupalinos» de P. Valéry

document de travail [1]

Aboutir malgré le langage;
aboutir par *un* langage.
P. V.

1. *Préalables*

Avant d'aborder la problématique elle-même, nous situerons succinctement le texte lui-même. D'un point de vue strictement anecdotique, P. Valéry accepta non seulement la commande d'un groupe d'architectes soucieux de publier un Album de gravures et de plans «contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français», mais encore ce qu'il appelle, dans une lettre à P. Souday en date du 1er mai 1923, leur «bizzarre contrainte», à savoir la détermination *a priori* du nombre des caractères: 115 800 . . . L'ouvrage parut en 1921 [2].

A propos de la forme littéraire choisie, le dialogue philosophique imité de Platon mettant en présence Socrate et Phèdre défunts [3], il ne semble pas qu'il y faille voir davantage qu'une commodité puisque, dans une lettre de 1934 et donc bien postérieure, Valéry confie ceci: «Le nom d'Eupalinos fut pris par moi qui cherchais un nom d'architecte dans l'*Encyclopédie Berthelot*, à l'article «Architecture». J'ai appris depuis, par un travail du savant helléniste Bidez (de Gand), qu'Eupalinos,

[1] Ce texte reprend un exposé présenté au colloque *Sémiotique et esthétique de l'espace*, organisé par le Centre International de Sémiotique et de Linguistique et dirigé par M. Hammad (Urbino, 24-26 juillet 1987).

[2] Ces indications sont dues, bien entendu, à Jean Hytier, éditeur des deux tomes d'*Oeuvres* dans l'édition La Pléiade, respectivement 1957 et 1960.

[3] Le «pâle séjour» est défini comme accès à la connaissance authentique: «Nous voyons, de cette rive si pure, toutes les choses humaines et les formes naturelles mues selon la vitesse véritable de leur essence», op. cité, pp. 80-81.

ingénieur plus qu'architecte, creusait des canaux et ne construisait guère de temples; je lui ai prêté mes idées, comme j'ai fait à Socrate et à Phèdre. D'ailleurs, je n'ai jamais été en Grèce et, quant au grec, je suis demeuré un écolier des plus médiocres, qui se perd dans l'original de Platon et le trouve, dans les traductions, terriblement long et souvent ennuyeux . . .» [4].

Puisque Valéry lui-même l'autorise, il serait possible de relever les passages où l'auteur, abandonnant quasiment tout masque, toute délégation énonciative, devient ou redevient l'énonciateur de «premier rang». Nous songeons notamment à ces passages émouvants où le construire et le connaître sont rendus antinomiques, voire exclusifs l'un de l'autre, si bien que le «penseur» Socrate — sinon le «parleur» Socrate — a comme tué en lui un architecte potentiel. Valéry ne fait-il pas dire d'abord à Phèdre: «Mais moi, je ne me console point de la mort de cet architecte qui était en toi, et que tu as assassiné pour avoir trop médité sur le fragment d'une coquille!» (p. 126) [5], ensuite à Socrate lui-même: «Si vous ne m'eussiez pas écouté, mon orgueil eût cherché de quelque autre manière à se soumettre vos pensées . . . J'eusse bâti, chanté . . . O perte pensive de mes jours! Quel artiste j'ai fait périr! . . .» (p. 140).

Mais dans cet homme «qui a médité sur le fragment d'une coquille», comment ne pas reconnaître l'énonciataire admirable de *L'homme et la coquille*? Il n'est que d'écouter comme la méditation inspirée dans chaque texte prend son essor. Dans le texte (l'avant-texte?) de 1921, Socrate s'exprime ainsi: «J'ai trouvé une de ces choses rejetées par la mer; une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère. Elle brillait au soleil, sur le sable léché, qui est sombre, et semé d'étincelles. Je la pris; je soufflai sur elle; je la frottai sur mon manteau, et sa forme singulière arrêta toutes mes autres pensées. Qui t'a faite? pensai-je. Tu ne ressembles à rien et pourtant tu n'es pas informe. Es-tu le jeu de la nature, ô privée de nom, et arrivée à moi, de par les dieux, au milieu des immondices que la mer a répudiées cette nuit?» p. 118). Et seize ans plus tard, la quête cognitive prend ses marques ainsi: «Comme un son pur, ou un système mélodique de sons purs, au milieu des bruits, ainsi un cristal, une fleur, une coquille se détachent du désordre de l'ensemble des choses sensibles. Ils nous sont des objets privilégiés, plus intelligibles à la vue, quoique plus

(4) *Œuvres*, tome 1, op. cité, p. 1401.

(5) Nous indiquerons désormais ainsi les références au texte dans le volume de La Pléiade.

mystérieux à la réflexion, que tous les autres que nous voyons indistinctement. Ils nous proposent, étrangement unies, les idées d'ordre et de fantaisie, d'invention et de nécessité, de loi et d'exception; et nous trouvons à la fois dans leur apparence, le semblant d'une intention et d'une action qui les eût façonnés à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables» [6]. Et assurément la compréhension du *faire* (division et antagonisation du sujet et de l'objet) et surtout peut-être du *se faire* (indivision et fusion des mêmes actants) est une des «constantes concentriques» (Hjelmslev) de l'auteur des *Cahiers* lequel sans cesse questionne le commerce, «la combinaison de l'action avec la matière (au sens relatif de chose qui se conserve) (...)» [7]. En ces textes, le faire cognitif, ici authentiquement herméneutique [8], est ému par les tensions tantôt internes au sujet cognitif partagé entre ce qu'il «voit» et ce qu'il «pense», tantôt internes à l'objet cognitif partagé entre la nécessité et la facultativité, divisé enfin par les opérations cognitives elles-mêmes en vertu desquelles l'objet s'entrouvre, s'expose ou se referme et se replie sur son secret, puisque, de l'enfantine devinette à l'énigme du monde, c'est moins un objet qui est à connaître qu'un secret.

Le poète apparaît donc en ces deux textes comme l'homme à la coquille, l'homme de la coquille et, fort de cette continuité d'une part et convaincu d'autre part de la justesse du mot de Bachelard: l'après explique l'avant, nous lirons *Eupalinos* à travers *L'homme et la coquille* et non l'inverse. Sans doute les deux textes diffèrent-ils: tandis que *L'homme et la coquille* obéit à la figure musicale du crescendo, *Eupalinos*, plus rhapsodique, manifeste cet art de surprendre où la discontinuité apparente et la continuité dissimulée composent. Toutefois Valéry est moins l'homme à la coquille que l'homme du secret entrevu de la coquille et s'il existe des isotopies formelles, figurales et non simplement figuratives, ces deux textes relèvent d'une isotopie de l'expansion euphorique [9], de l'effusion, parfois de l'infusion pour parler comme les mystiques.

[6] *Œuvres*, tome 2, op. cité, p. 887.

[7] *Cahiers*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 1040.

[8] au sens où pour R. Thom, un phénomène, le «donné à voir», est avant tout une forme dont il s'agit de donner une interprétation de la dynamique sous-jacente à la fois narrative (conflit entre actants) et géométrique.

[9] L'expansion est ici un régime aspectuel figural qui continue de faire jouer, d'activer la segmentation, la division tandis que la démarcation, les limites sont maintenues telles quelles. Du point de vue figuratif, l'expansion ressortit à cet «infini dans le fini», configuration dans laquelle Baudelaire voyait la «spécialité» de

La présence de Valéry dans la réflexion contemporaine [10] en qualité de «grand astreignant» (R. Char) se comprend sans peine: de la structure que Hjelmslev définit comme une «entité autonome de dépendances internes» [11] à la forme entendue comme commerce de figures et de lois, la distance est chichement mesurée.

2. *Approches de la problématique*

Que si l'on demande: la beauté (avec ou sans majuscule) existe-t-elle? la question semble mal posée ou plutôt présuppose que l'on prête à ce verbe «exister» une signification traitable. Kant avait sans doute raison, dans *La critique de la raison pure* de faire observer, contre Descartes, que l'existence n'est pas un prédicat comme les autres, c'est-à-dire énoncif, mais une caractéristique énonciative. Mais, et bien sûr révérence gardée, il semble que la linguistique (saussurienne), la glossématique (hjelmslevienne) et la sémiotique (greimassienne) permettent de rendre à la dimension énoncive de l'existence une consistance épistémologique. Pour Saussure [12], nous avons en vue le partage entre négativité et positivité: négativité de la forme du contenu et de la forme de l'expression, positivité de leur jonction, dérivant de cette remarque que bien peu ont assumée: «D'ailleurs il est impossible que le son, élément matériel, appartienne par lui-même à la langue. Il n'est pour elle qu'une chose

Delacroix (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 789) et Valéry lui-même une des définitions de l'art: «Art — L'opération de l'artiste consiste à tenter d'enfermer un infini. Un infini potentiel dans un fini actuel» in *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 1038. Configuration que R. Thom semble également juger heuristique: «C'est ainsi par exemple que l'infini dénombrable a un sens, en dépit du fait qu'il s'agit d'un infini inépuisable, parce qu'on peut l'immerger canoniquement dans un segment de longueur finie: (...)» in *Catastrophes et paraboles*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 146-147.

(10) Comme en témoignent les Actes du colloque de Montpellier en 1982 «La science et l'homme: L'actualité de la pensée scientifique de Valéry», publiés sous le titre *Fonctions de l'esprit: Paul Valéry*, Paris, Hermann, 1983, 300 p.

(11) L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 28.

(12) Davantage celui du *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* que celui du *Cours de linguistique générale*, puisque l'invention saussurienne consiste dans l'analyse — purement «abstraite» — de la voyelle longue comme combinaison d'un «coefficient sonantique» et d'une voyelle brève, bref la solution de continuité entre le donné et le construit. Cf. Cl. Zilberberg, *Retour à Saussure?* in «Actes sémiotiques du Groupe de Recherches sémio-linguistiques», VII, 83, 1985 et dans la revue «Versus» sous le titre *Le «Mémoire» de Saussure lu par L. Hjelmslev*, n. 43, janvier-avril 1986, pp. 59-90.

secondaire, une matière qu'elle met en oeuvre» [13]. Pour Hjelmslev, il s'agit de la distinction inaugurale entre forme et substance qui vient immédiatement après celle entre le plan du contenu et celui de l'expression [14]. Pour Greimas, de la distinction entre immanence et manifestation [15] en ce qui regarde la dimension paradigmatique et sur la dimension syntagmatique celle entre modes d'existence [16], respectivement virtuel, actuel et réalisé.

En raison du caractère hiérarchique (Hjelmslev) de l'objet [17], l'attribution de l'existence réalisée ou virtuelle peut porter soit sur la classe, soit sur la composante de classe. Une grandeur peut être affirmée comme classe (ou totalité) ou bien comme composante de classe, et par voie de conséquence exister ou «inexister»: exister comme classe et «inexister» comme composante de classe — ou l'inverse. Pour le sens commun, pour le sociolecte, la beauté existe comme composante de classe: il n'est pas d'objet qui échappe aux qualificatifs de «beau» ou de «moche», mais paraît «inexister» comme classe: la multiplicité des définitions («tous les goûts sont dans la nature») ne signifie-t-elle pas précisément l'impossibilité de poser une classe?

Pour l'auteur d'*Eupalinos*, il semblerait que l'inverse advînt: la beauté, la «perfection» est affirmée: «Les pierres et les forces, les profils et les masses, les lumières et les ombres, les groupements artificieux, les illusions de la perspective et les réalités de la pesanteur, ce sont les objets de leur commerce, dont le lucre soit enfin cette incorruptible richesse que je nomme Perfection.» (p. 100), mais l'architecture «inexiste» (nous le verrons: elle est loin d'être seule dans ce cas). L'opposition des deux attitudes pourrait approximativement être rendue de la façon suivante: le sociolecte ne concevrait que la «beauté de l'architecture» et l'idiolecte, ici Valéry, seulement l'«architecture de la beauté».

Il ne s'agit pas simplement de l'intervention des modalités véridictoi-

(13) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 164.

(14) L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, op. cité, p. 52.

(15) A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, reprint P.U.F., 1985, pp. 39-41 ainsi que A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique 1*, Paris, Hachette, 1979, p. 181 & pp. 219-220.

(16) ibid. pp. 138-139.

(17) ou ce qui revient au même du caractère résolument analytique de la méthode si l'on suit Hjelmslev: «(...) la définition de la composante présuppose celle de la classe, et la définition de la classe présuppose celle de l'analyse» in *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 44.

res. Ou plutôt les modalités véridictoires sont tantôt heuristiques (elles font comprendre), tantôt résultatives (elles sont à comprendre). Ce serait ici le cas. A partir du schéma narratif posé par Greimas, on peut imaginer deux usages:

— une narrativité normative (déceptive? non-marquée?) régie par le principe: quand on gagne, on gagne et quand on perd, on perd, et qui convient au conte proppien;

— une narrativité paradoxale (réceptive? marquée?) fondée sur le principe du «qui perd gagne» — peut-être la seule possible quand plusieurs systèmes de valeurs sont en présence ainsi qu'on le remarque dans le texte de Pascal portant sur les «trois ordres de grandeurs».

Nous proposons de rechercher les voies par lesquelles Valéry accomplit l'architecture en la perdant (au sens où il vient d'être dit). Dans un premier temps par la mise en oeuvre d'une métaphorisation, canonique à dire vrai, qui établit entre l'architecture et la musique une «divine analogie», puis dans un second temps par une démarche que Mallarmé eût qualifiée d'«opération», Bachelard de «dématérialisation», Hjelmslev d'«abstraction» ou «d'«analyse», laquelle, peu importe la dénomination retenue, vient reconnaître l'être foncièrement langagier de l'architecture — comme de tout faire humain.

3. *Une «divine analogie»*

La démarche sémiotique demande que soit d'abord précisée l'isotopie sur laquelle l'élaboration de la signification advient. Cette isotopie est musicale. Bien qu'elle soit transitoire, transitive, il convient de débuter par elle.

3.1. *l'isotopie musicale*

Bien des passages d'*Eupalinos* traitent l'espace pour lui-même: de façon monographique: espace figuratif des temples (p. 92), des ports (pp. 94-95), espace transitionnel des instruments (pp. 130-131), des bateaux (pp. 135-136), espace figural de la coquille (p. 118 et suiv.), de la géométrie (p. 107 et suiv.), des formes vivantes (pp. 137-138) qui semblent s'enfanter par et dans leur course même. Ainsi des thons et des marsouins: «Il chantait leurs grands corps polis comme des armes; leurs museaux comme écrasés par la masse de l'eau opposée à leur marche: (...)» (p. 137). Mais c'est la transposition métaphorique opérée par l'énonciateur délégué Eupalinos qui est reçue comme pertinente: «Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu

pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont *muets*; les autres *parlent*; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, *chantent?*» (p. 93).

Les deux premières classes sont vite jugées: puisque les édifices «muets» ne «parlent» pas, on n'en parle pas ... Ceux qui «parlent» sont reçus à un triple égard: d'abord du point de vue de leur destination, puis de leur degré de «motivation» (en l'acception saussurienne du vocable: «Mais les demeures de la justice doivent parler aux yeux de la rigueur et de l'équité de nos lois.»), enfin de leur rôle de catalyseur de l'activité (ou de l'agitation) collective.

Quant à ceux qui «chantent», Eupalinos puis Socrate vont s'efforcer de «penser dans toute sa profondeur» cette réciprocité des formes visuelles abstraites, non représentatives et des formes musicales. Toutefois il semble qu'une certaine «division du travail» mental soit ici effective: Eupalinos se charge sur le mode lyrique, pathémique, de l'édification du sujet constructeur, tandis que Socrate, plus «froid» dans cette phase du dialogue, préfère envisager l'assomption de l'objet construit. Mais bien entendu ce partage reste tendanciel.

3.2. *l'édification du sujet*

La sémiotique, peut-être encore trop tributaire — selon une mesure délicate à fixer — du conte proppien, est portée à réifier les modalités et les rôles actantiels [18], à conférer autonomie et subsistance à ce qui demeure, quels que soient les investissements actoriels et figuratifs, des «points d'intersection de faisceaux de rapports» [19]. Les compétences que le héros proppien acquiert au fur de son parcours ont une visée transitive, objective, prosaïque: savoir, c'est d'abord savoir quelque chose, pouvoir, c'est pouvoir faire quelque chose, et ainsi de suite; en second lieu, elles sont intersubjectives, comparatives et transmissibles. Enfin les modalités sont dans la déduction sémiotique un lieu d'arrêt, c'est-à-dire tenues pour seulement présupposées.

Rapportée à l'épistémologie hjelmslevienne, cette position ressortit à ce

[18] *Sémiotique 1* définit ainsi le rôle actantiel: «Au fur et à mesure de son parcours narratif, l'actant peut se conjoindre à un certain nombre d'états narratifs, ou rôles actantiels: ceux-ci se définissent à la fois en fonction de la position de l'actant à l'intérieur du parcours narratif et de l'investissement modal particulier qu'il prend en charge. Ainsi, l'actant-sujet, par exemple, sera successivement doté de modalités telles que celles du vouloir-faire, du savoir-faire ou du pouvoir-faire: (...)», op. cité, p. 4.

[19] *Prolégomènes*, op. cité, p. 36.

que nous nous permettrons d'appeler une homogénéité restreinte [20]. En vue de nous affranchir des limites et des apories de cette homogénéité restreinte [21], nous décidons de tenir les modalités comme présupposantes. Nous convenons d'aller au-delà ou en deça des modalités, ou ce qui revient au même, de relancer la déduction sémiotique. Ce défaut d'homogénéité est encore sensible dans l'altérité entre le sujet énonciatif, renvoyant au «je-ici-maintenant» de l'énonciation, et le sujet énoncif, altérité entre le sujet qui dit et le sujet qui fait. Mais si le faire est d'ordre langagier, ne demande-t-il pas lui aussi ce temps-espace qui sous-tend l'instance de l'énonciation? Mais précisément l'intelligibilité figurale des modalités repose sur ce complexe de temps-espace que la sémiosis invente-analyse en son émergence, en son effort.

Si les modalités du vouloir, du devoir, du croire, du savoir, du pouvoir, du devenir, sont — ainsi que Greimas l'a montré — cruciales pour le sujet, c'est que les unes sont chronopoïétiques, les autres topopoïétiques: vouloir n'«ouvre»-t-il pas le temps que devoir, si l'on accepte de voir en cette modalité une figure de l'interdit, «arrête»? savoir n'est-ce pas faire communiquer deux espaces? Même si la projection des modalités sur cette isotopie de temps-espace est loin d'être satisfaisante. Nous pourrions dire que le sujet énonciatif comme le sujet énoncif ont à faire, mais sous des conditions bien différentes, l'un et l'autre à l'immanence comme configuration englobante et tensive de la présence (le «maintenant») et de l'antécédence (le «passé») et à la manifestation comme configuration englobante et tensive de l'effectivité (le «ici) et de l'absence (le «non-ici») [22].

Le transfert de l'isotopie architecturale vers l'isotopie musicale ressortit donc, moyennant un certain nombre d'aménagements, à ce complexe de temps-espace, que nous avons ailleurs initialisé [23], et dont nous sommes enclin à penser qu'il oblige, à un moment ou à un autre, la réflexion. Aussi l'architecture musicalise-t-elle l'espace de même que la musique «architecture» le temps, et *Eupalinos* comme *L'homme à la coquille* se présentent à nous comme des méditations sur le temps et

(20) ibid. pp. 43-44.

(21) que nous n'envisagerons pas compte tenu des limites et de l'objet de cette étude.

(22) Pour nous, et en dépit de l'usage, «présent» ne fait pas couple avec «absent» puisqu'il relève d'une isotopie différente: sur l'isotopie temporelle «présent» fait couple avec «passé», tandis qu'«absent» appelle sur l'isotopie spatiale «effectif».

(23) A.J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique 2*, Paris, Hachette, 1986, pp. 233-235 &pp. 97-100.

sur l'espace, et comme cette méditation ne prend en compte que des fonctions: sur une analogie et une réciprocité du temps et de l'espace. De quelles fonctions s'agit-il? de fonctions phoriques, dynamiques, lesquelles demandent du point de vue terminologique des termes en *-tion*, qui ne sont pas toujours disponibles, et de fonctions aspectuelles, scalaires, qui mesurent adéquatement les premières. Ces fonctions aspectuelles, nous les prenons:

— chez Jakobson, pour ce qui regarde la démarcation (gestion des limites) et la segmentation (gestion des degrés) [24];

— chez Hjelmslev, pour ce qui regarde la distinction entre terme intense, s'appliquant en un point de la chaîne et de l'ordre de la rection, et terme extense, coextensif à la chaîne tout entière et de l'ordre de la direction [25].

Sous ces conditions, l'immanence (le temps) et la manifestation (l'espace) peuvent être informées, organisées de façon isomorphe:

fonctions	fonctifs segmentatifs	fonctifs démarcatifs
immanence	mnésie	«amnésie»
	passéification/présentification *(intense) (extense)*	«oubli»
manifestation	topie	atopie
	périphérisation/centralisation *(intense) (extense)*	«perdition»

L'immanence et la manifestation apparaissent, pour emprunter à Valéry lui-même l'expression, comme les «tension génératrices» de l'actantialité, et pour couper court disons tout net que pour l'auteur d'*Eupalinos*:

— le «corps» valéryen est l'actant organisateur de la manifestation, ordonnateur de l'espace, de même que

[24] R. Jakobson, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p. 109; indiquons que les traits démarcatifs sont dénommés configuratifs.

[25] *Essais linguistiques*, op. cité, pp. 164-165.

— l'«âme» valéryenne est l'actant organisateur de l'immanence, gouverneur de la durée.

Ces actant n'est pas un actant duel comme celui qui est mis en place par Greimas dans le *Maupassant* [26], mais un actant double, au sens où l'on parle dans le roman d'espionnage, d'«agent double». Valéry lui-même, pour donner sens au «et», à la jonction même, ne parle-t-il pas de «divine ambiguïté» (p. 96)? Il nous incombe de montrer que chaque actant présente bien la spécialité que nous lui supposons (l'espace pour le «corps», le temps pour l'«âme») et que, en vertu d'une reprise de l'analyse, il est analysable, ou déployé, selon les fonctifs extenses et intenses que nous avons portés dans le tableau de la page précédente [27].

Le «corps» valéryen est bien entendu le corps proprioceptif, mais cette qualification n'explique pas à elle seule l'enthousiasme de l'auteur: «instrument admirable», «substance prodigieuse», «instrument vivant de la vie», ce «corps», dont les «vivants (...) n'usent pas dans sa plénitude»; ce «corps» valéryen est au principe de la connaissance en tant qu'elle est esthésique («Ils touchent, ils sont touchés;»). Plus exactement il est cela même qui donne sens à l'acte cognitif en tant que tel, sa clé de pertinence («Vous êtes bien la mesure du monde, (...)») qui établit l'objet sur la dimension de la «profondeur» [28].

Cette «profondeur» est un concept syncrétique, c'est-à-dire une structure tensive telle que le «corps» porte le pôle «centralisation» et le «monde» le pôle «périphérisation» aussi longtemps que ce dernier ne «se perd» pas dans l'«atopie»: «La sphère tout entière vous a toujours pour centre; ô chose réciproque de l'attention de tout le ciel étoilé! Vous êtes bien la mesure du monde, dont mon âme ne me présente que

(26) A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Les Editions du Seuil, 1976.

(27) Nous ne traiterons pas ici de l'«oubli» et de la «perdition» puisque Socrate et Phèdre sont condamnés à se souvenir sans fin.

(28) Faut-il dire combien Valéry est proche de M. Merleau-Ponty ou l'inverse? Ecoutons le philosophe à propos de la «profondeur»: «Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit; elle est, pour ainsi dire, la plus «existentielle», parce que (...) elle ne se marque pas sur l'objet lui-même, elle appartient de toute évidence à la perspective et non aux choses; (...) elle annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut, à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué» in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard/Tel, 1983, p. 296.

le dehors.» (p. 99). Il reste à montrer que cette articulation élémentaire, naïve, constitue bien une structure:

«corps»	«monde»
|	|
centre	sphère

Elle mérite le titre de structure en premier lieu parce qu'elle exhibe des rapports de dépendance qui d'ailleurs hésitent — nous semble-t-il — entre la sélection (présupposition unilatérale) et la solidarité (présupposition réciproque): dans le premier cas, la sphère «demande», «génère» le centre qui la contrôle, mais, pour le second, Valéry laisse entendre que le «corps» et le «monde» entrent en réciprocité: le «monde» vu et su est quasiment un monde «regardant» puisque capable d'«attention».

Elle mérite encore le titre de structure parce qu'elle est dynamique: elle est de l'ordre du «toujours», c'est dire qu'elle est non seulement spatialisante, mais également temporelle: elle n'est que si elle s'entretient [29], comme si le temps était l'interprétant de l'espace [30]. Le «corps» est «toujours» le centre, «toujours» au centre et c'est en ce sens que nous le caractérisons comme extense: il dirige le procès perceptif puisque, partout où il se trouve, il occupe le monde qui l'englobe.

Elle est surtout peut-être poiétique parce que le «corps» valéryen est de fonctionnement participatif. Mais relisons d'abord Valéry: «Par elle cependant, ils participent de ce qu'ils voient et de ce qu'ils touchent: ils sont pierres, ils sont arbres; ils échangent des contacts et des souffles avec la matière qui les englobe» (p. 99). Dans *La catégorie des cas*, Hjelmslev prévoit pour les systèmes à plus de deux termes la possibilité d'une structure participative du type a / a + b + c [31] dont il est raisonnable de penser qu'elle est porteuse d'euphorie. Si l'on admet que le procès perceptif est avant tout jonctif [32], la structure participa-

[29] De même pour Merleau-Ponty: «Quand je dis que je vois un objet à distance, je veux dire que je le tiens déjà ou que je le tiens encore, il est dans l'avenir ou dans le passé en même temps que dans l'espace» (ibid. p. 306).

[30] Que la perception soit événement ressort à mainte reprise dans le dernier livre de Greimas *De l'imperfection* (P. Fanlac, Périgueux, 1987), notamment dans les études concernant Tournier et Rilke.

[31] L. Hjelmslev, *La catégories des cas*, Munich, W. Fink Verlag, 1972, p. 115.

[32] Toujours pour Merleau-Ponty: «(...) la profonteur révèle immédiatement le lien du sujet à l'espace» (ibid. p. 309). Ainsi pour Valéry, Merleau-Ponty et Greimas, le corps «mesure» la distance du sujet à l'objet, le degré de conjonction ou d'identifi-

tive combine un terme défini, localisé, le «corps» et un terme complexe, délocalisé, associant ce «corps» et telle grandeur mondaine sensoriellement définie et pourtant diffusante. Dès lors, le «corps» ne s'oppose pas au «monde», mais à une entité extéroceptive dont il est pourtant une composante: «O Phèdre [33], quand je compose une demeure, (qu'elle soit pour les dieux, qu'elle soit pour un homme), et quand je cherche cette forme avec amour (...), ... je te dirai cette chose étrange *qu'il me semble que mon corps est de la partie* ...» [34] (p. 98).

On l'a vu: il n'a guère été possible de traiter de l'espace en soi, indépendamment du temps. Parce qu'il a statut de constante et l'espace celui de variable, le temps, non pas le temps chronique de l'énoncé, mais le temps mnésique de l'énonciation [35], rappelle incessamment qu'il gouverne le sens. La quête d'Eupalinos, dans ce que Socrate appelle une «prière sans exemple», est quête de la sémiosis elle-même: «Mais ce corps et cet esprit, mais cette présence invinciblement actuelle, et cette absence créatrice qui se disputent l'être, et qu'il faut enfin composer; mais ce fini et cet infini que nous apportons, chacun selon sa nature, il faut à présent qu'ils s'unissent dans une construction bien ordonnée; (...) Qu'ils se concertent, qu'ils se comprennent au moyen de la matière de mon art!» (p. 100). Elle mérite ce titre parce qu'elle est justement double: elle est attente de cette jonction où l'hétérogénéité des fonctions se trouve surmontée dans et par ce que Eupalinos dénomme le «noeud indissoluble de nos différences» et en second lieu elle est quête d'une forme de l'expression, d'une «oeuvre», d'une «construction bien ordonnée» qui expose précisément ce que Hjelmslev appelle la «fonction sémiotique», à savoir le lien entre contenu et expression. Ainsi que nous le montrerons plus loin, la transitivité appa-

cation entre le sujet et l'objet. Si le poète et le philosophe évoquent cette jonction en termes d'identification («Il y a de même un son objectif qui résonne hors de moi dans l'instrument, un son atmosphérique qui est entre l'objet et mon corps, un son qui vibre en moi «comme si j'étais devenu la flûte ou la pendule»; et enfin un dernier stade où l'élément sonore disparaît et devient l'expérience, d'ailleurs très précise, d'une modification de tout mon corps» (ibid. pp. 262-263), le sémioticien déclare: «On admet facilement que les ordres sensoriels sont disposés en couches de profondeur, en une hiérarchie instituée en quelque sorte par la distance qui sépare le sujet de l'objet visé» in *De l'imperfection*, op. cité, p. 73.

(33) C'est Eupalinos qui parle.

(34) C'est Valéry lui-même qui souligne.

(35) Si, en suivant Saussure, la langue tient tout entière dans les rapports associatifs et les rapports syntagmatiques, alors il est clair que les rapports *in absentia* concernent des «séries mnémoniques virtuelles», et les rapports *in praesentia* des séries mnémoniques actuelles (*CLG*, Paris, Payot, 1962, p. 171).

rente du faire musical comme celle du faire architectural se résoudra en réflexivité: l'oeuvre sera le double de l'ouvrier — non moins double que lui-même.

Eupalinos apprivoise le temps en l'envisageant comme «absence créatrice». Comment l'entendre? La problématique du temps devient relativement accessible si la dimension énonciative, et selon les fonctions qui en dépendent, est posée comme prioritaire. Sur le plan énoncif, il s'agit de catégoriser les «faits» selon des rapports d'antériorité et de postériorité [36], mais sur le plan énonciatif, la fonction inaugurale a pour termes aboutissants: la mnésie et l'amnésie, couramment le jeu du «souvenir» et de l'«oubli». Ce temps mnésique, que Valéry dans les *Cahiers* qualifie de «distance intérieure», se retire du temps chronique de l'«écoulement des choses»: et c'est le moment de l'«absence», de ce que nous appellerons la passéification, mais le temps étant pour le poète l'immanence elle-même [37], cette suspension du temps chronique, cet arrêt de la passéification ouvre, libère la présentification qui est en quelque sorte l'expression opératoire du temps mnésique: c'est en quoi cette «absence» est «créatrice». Le temps devient dicible si l'on admet qu'il s'opère lui-même et qu'il n'est ni seulement l'ordre des successifs (du temps chronique), ni seulement l'ordre des simultanés (du temps mnésique), mais d'abord, surtout peut-être, cette tension entre passéification et présentification et cette possibilité de substituer, indéfiniment, un ordre à un autre [38].

[36] Cette procédure est bien d'être univoque et la forme sémiotique, le discours, en décide en dernier ressort. La postériorité est ouverte par définition, mais l'antécédence ne l'est pas moins: quand commence la révolution française? il n'y a qu'une réponse à peu près sérieuse: quand on voudra! Tocqueville dans l'*Introduction* à *De la démocratie en Amérique* n'écrit-il pas: «Lorsqu'on parcourt les pages de notre histoire, on ne rencontre pour ainsi dire pas de grands événements qui depuis sept cent ans n'aient tourné au profit de l'égalité». (Paris, 10-18, 1963, p. 24).

[37] «A chaque instant, la pensée touche/fait allusion/à tout le reste du temps. Tout le temps est en puissance dans le cerveau — dans le système pensant». (*Cahiers*, tome 1, op. cité, p. 1269).

[38] Nous n'envisageons ici qu'un schéma qui ne préjuge pas des articulations et des valorisations secondes qui peuvent être posées entre le «maintenant» et le «non-maintenant». C'est une des directions interprétatives que Rilke, par exemple, donnait à son oeuvre: «Il ne s'agit donc pas seulement de ne pas condamner ou rabaisser l'Ici; mais du fait même de la précarité qu'ils partagent avec nous, ces phénomènes ou ces choses doivent être par nous compris selon la plus intime entente, et transformés. Transformés? Oui, car notre tâche est d'imprimer en nous cette terre provisoire et caduque si profondément, si douloureusement et si passionnément que son essence ressuscite en nous».

Cette oscillation, cette information du temps est-elle isomorphe de celle que nous avons avancée pour l'espace? La fable «transparente» (trop peut-être) des roses met en place deux temporalités antagonistes: «Le feu, c'est le Temps lui-même, qui abolirait entièrement, ou dissiperait entièrement dans le vaste monde, et les roses réelles et les roses de cire, si ton être, en quelque manière, ne gardait, je ne sais comment, les formes de ton expérience et la solidité secrète de sa raison . . .» (p. 98). Nous sommes en présence de deux systèmes temporels qui se signifient par leur inégalité même. Le temps chronique de l'énoncé serait intense, englué qu'il est dans la consécution et le «fini» [39], tandis que le temps mnésique, paradoxal de l'énonciation, par définition immanent au procès, serait extense: présent «infini», «éternel présent» pour Valéry [40], «moment éternellement présent» pour E. Benveniste [41] — et pour bien d'autres. L'analogie peut être suivie sur le plan figuratif puisque Merleau-Ponty rapproche ainsi la présentification et la centralisation: «C'est *toujours* dans le *présent* que nous sommes *centrés*, c'est de lui que partent nos décisions» [42].

Régissant donc à la fois l'immanence et la manifestation, la configuration de l'englobement apparaît comme modale. Elle permet la mise en réseau des catégories énonciatives de l'immanence et de la manifestation et des catégories figurales de la centralisation et de la périphérisation:

	centre	sphère
immanence	«maintenant»	le «temps»
manifestation	«ici»	l'«espace»

(39) L'oeuvre architecturale participe bien évidemment des deux temporalités: «Ainsi, le corps nous contraint de désirer ce qui est utile, ou simplement commode; et l'âme nous demande le beau; mais le reste du monde, et ses lois comme ses hasards, nous oblige à considérer en tout ouvrage, la question de sa solidité» (p. 130).

(40) *Cahiers*, tome 1, op. cité, p. 1267.

(41) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1967, pp. 262-263.

(42) op. cité, p. 489. (C'est nous qui soulignons).

On le pressent, l'objet valéryen est plutôt un emblème subjectal, mimétique, exhibant en d'autres «substances» les fonctions mêmes qui sous-tendent le sujet.

3.3. *la construction de l'objet*

C'est à Socrate que Valéry confie l'approfondissement du chiasme entre architecture et musique: «Elle ne cesse de m'exciter à divaguer sur les arts. Je les rapproche, je les distingue; je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel le monument d'une mélodie» (p. 101). La procédure débute par un clivage qui met en oeuvre deux caractéristiques: la représentation de simulacres et la localité. La première jette l'opprobre sur la peinture qui «feint des objets ou des personnages»; la seconde sur la sculpture qui «n'orne jamais qu'une portion de notre vue». Quand bien même la peinture, la sculpture et la poésie s'imagineraient échapper à la première caractéristique en se voulant «abstraites», «non-figuratives», elles ne seraient pas quittes pour autant. Pourquoi? parce que la statue présente ce vice rédhibitoire: «(...) la statue fait penser à la statue,(...)» (p. 106). Ainsi l'alternative n'est pas entre transitivité et réflexivité: elle est interne à la transitivité elle-même et dissimile la «bonne» transitivité de la musique et de l'architecture de celle «mauvaise» de la sculpture, de la peinture et de la poésie [43]. L'excellence de la musique et de l'architecture ressortit donc aux deux caractéristiques suivantes:

— elles sont immédiates, dans la mesure où la représentation est une médiation fâcheuse [44];

— elles affichent une «bonne» transitivité — ainsi que nous le verrons un peu loin.

Mais d'abord elles sont «atmosphériques» mais non exactement dans l'acception où Merleau-Ponty l'entendait dans le texte cité dans la note 32, puisqu'il ne s'agit pas seulement de l'englobement, de l'entourage

[43] Le jugement de Valéry sur la valeur de la poésie a varié. Déjà dans *Eupalinos* Mallarmé est désigné comme le «très admirable Stephanos». La question est de savoir si elle est capable ou non de procéder à partir des seules formes. Si oui, elle est admise dans le groupe fermé des «trois meilleurs exercices — les seuls, peut-être, pour une intelligence (qui) sont: de faire des vers; de cultiver les mathématiques; le dessin. (...)» (*Cahiers*, op. cité, p. 334).

[44] «Car les objets visibles, qu'empruntent les autres arts et la poésie: les fleurs, les arbres, les êtres vivants (et même les immortels), quand ils sont mis en oeuvre par l'artiste ne laissent pas d'être ce qu'ils sont, et de mêler leur nature et leur signification propre, au dessein de celui qui les emploie à exprimer sa volonté» (p. 104).

pragmatique (ou figuratif). L'isotopie valide est celle de la modalisation et des relations intersubjectives. Ou plutôt: l'oeuvre architecturale (ici le temple) a statut de signifiant et son constructeur celui de signifié: «nous vivons alors dans l'oeuvre de l'homme!» (p. 101). L'oeuvre est assomption immanente d'un vouloir-faire, d'un savoir-faire et d'un pouvoir-faire: «Il n'est de partie de cette triple étendue qui ne fut étudiée, et réfléchie. Nous y respirons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un» (pp. 101-102), tandis que le destinataire passe du côté de l'impuissance, du ne pas pouvoir-faire: «Nous ne pouvons lui échapper» (p. 102). Le rapport à l'oeuvre est donc phatique, de l'ordre de la communication, et manipulatoire, puisque cette communication est asymétrique, mais ce subir est consenti, détensif, gouverné par un vouloir (bien)-se laisser faire.

La relation à l'espace (figuratif) est toujours dirigée par la préposition cryptique «dans»: «une sorte de grandeur dans laquelle nous vivons . . .», «nous vivons alors dans l'oeuvre de l'homme!», «être dans une oeuvre de l'homme comme poissons dans l'onde», mais la rection n'est plus la même: tout à l'heure, dans l'espace mondain, la périphérie s'ajustait incessamment à un centre libre et mobile: maintenant, dans l'espace construit, c'est le centre qui s'ajuste à la périphérie [45]. Mais dans l'espace figural, une relation singulière de sujet à sujet est à l'oeuvre: un sujet destinataire, de «bonne volonté», reconnaît, ressent, éprouve chez un non-sujet (Coquet) des compétences qui en font un sujet en somme tyrannique: «Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies».

Mais cette double expérience, englobante et modale, n'est pas l'apanage de la seule architecture. Elle advient également, et même de façon emphatique, avec la musique. Du point de vue figuratif, la musique (à

[45] Cette proposition est en débat: si l'environnement fait l'unanimité, la signification de cet environnement, l'appropriation de l'espace et sa maîtrise font l'objet d'estimations divergentes. Pour H. Van Lier, à partir de l'interprétation vitaliste qu'il donne à l'environnement: «L'englobement est la situation initiale du vivant humain. Celui-ci prend son départ dans une matrice, qui, soit par elle-même, soit par l'intermédiaire du liquide amniotique, établit un contact continu et fermé autour du foetus», l'appropriation (sinon la réappropriation) devient la caractéristique pertinente: «L'architecture, laquelle ne se propose pas uniquement de créer un vêtement agrandi (. . .) mais un milieu où et par rapport auquel l'individu puisse se mouvoir (. . .) mais en demeurant sans cesse chez lui». (*Encyclopaedia Universalis*, entrée «architecture», volume 2, 1962, pp. 298-299). L'espace est-il le lieu où se répète une expérience considérée comme primordiale (conception *a priori*) ou bien le lieu d'une rencontre avec quelque autre: conception «empirique»)? Dans les limites de ce travail, nous nous bornerons à poser la question.

travers le concert et non la musique enregistrée) vient d'abord s'établir aux dépens de l'espace construit ou simplement ambiant: «Ne te semblait-il pas que l'espace primitif était substitué par un espace intelligible et changeant» (p. 102). La remarque est importante: en effet, si un espace se substitue à un autre (Hjelmslev eût dit: commute avec un autre), c'est qu'il a statut d'invariant. Qu'est-ce à dire sinon que nous sommes en face de ce que nous aimerions appeler une polytopie: les espaces (les champs sensoriels de Merleau-Ponty) ne se confondent pas et la prise en charge de tel espace entraîne la virtualisation de celui qui prévalait. Et le philosophe (qui a «fait du corps le sujet de la perception») aborde le problème de la co-présence des espaces dans des termes très proches de ceux du poète-penseur : «La musique n'est pas l'espace visible, mais elle le mine, elle l'investit, elle le déplace, et bientôt ces auditeurs trop bien parés, qui prennent l'air de juges et echangent des mots ou des sourires, sans s'apercevoir que le sol s'ébranle sous eux, sont comme un équipage secoué à la surface d'une tempête. Les deux espaces ne se distinguent que sur le fond d'un monde commun et ne peuvent entrer en rivalité que parce qu'ils ont tous deux la même prétention à l'être total. Ils s'unissent dans le moment même où ils s'opposent» [46]. La métaphorisation de la musique en espace construit fait du temps un englobant: «Ne te semblait-il pas (...) que le temps lui-même t'entourait de toutes parts?» (p. 102), sans annuler sa fluence. La musique semble ajouter à l'architecture une «quatrième» dimension qui serait aux trois autres ce que la profondeur est au plan — à ce détail près qu'il ne s'agit pas d'un ajout, mais d'un accomplissement: de même que la profondeur est «première» par rapport aux deux autres [47] (la longueur et la largeur), de même la «mobilité», l'ininterruption («un édifice mobile, et *sans cesse* renouvelé», «une *incessante* combustion de souvenirs, (...)» [48], le «changement», ... apparaissent comme la dimension primordiale.

Du point de vue épistémologique, une précision s'impose: Socrate indique à propos de la musique qu'elle est une «plénitude» et que le sujet en serait une «âme qui serait l'âme de l'étendue». Il semblerait que l'«âme» se substituât au corps pour le déposséder de l'espace. Cette

[46] Merleau-Ponty, op. cité, p. 260.

[47] Nous suivons ici encore Merleau-Ponty: «De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est la "troisième dimension". D'abord, si elle en était une, ce serait plutôt la première: il n'y a de formes, de plans définis que si l'on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties. (...)» in *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 65.

[48] C'est nous qui soulignons.

interprétation ne nous paraît pas pertinente: l'actant double n'est ni composite, ni mêlé, ni incompréhensible, mais structuré, c'est-à-dire que le «corps» a statut de variable, est hétéronome, demande l'«âme», la constante dont il dépend; la relation n'est pas oppositive, mais participative, joignant

l'âme et {l'âme-corps}

ce qui signifie que l'«âme» peut se substituer au «corps», mais non l'inverse. Mais ce qui vaut pour les instances subjectives vaut également pour les domaines figuraux dont elles ont chacune la charge: si à la musique revient en quelque sorte le degré plein, à l'architecture — qui est la musique «moins» sa dimension capitale, l'effervescence [49] — revient le degré défectif. La métaphore qui avait lancé le dialogue prend dès lors toute sa signification: nous sommes en présence d'une catalyse. Si le bâtiment «chante», c'est qu'il doit chanter: la grandeur remplaçante — la musique — vient manifester pour la grandeur remplacée — l'architecture — la dimension manquant dans le procès, mais exigée par la cohésion [50], par l'équation essentielle:

musique = architecture + temps

Et nous voyons s'annoncer un thème sur lequel nous reviendrons: entre sujet et objet, il convient de présupposer une relation d'identité qui finalise, tant qu'elle n'est pas satisfaite, le parcours du sujet. La métaphore musique/architecture ne relève qu'en apparence de la rhétorique: elle rend l'architecture comparable à la musique pour autant que cette dernière est à l'image du sujet lui-même. Et en tant que telle, elle pose un problème de sémiotique générale: les conjonctions et les disjonctions survenant entre le sujet et l'objet au niveau narratif valent-elles pour elles-mêmes? sont-elles à elles-mêmes l'interprétant suffisant? ou bien réclament-elles un interprétant supplétif, le concept d'identité comme mesure de la convenance et de la disconvenance entre

(49) Affirmation rien moins que surprenante puisqu'on la trouve déjà chez Hegel: «Schelling avait dit que l'architecture était une musique figée, (...)» in *Esthétique*, Paris, Aubier, tome III, 1ère partie, 1944, p. 59.

(50) Que «la musique donne l'idée d'espace» (Baudelaire) tandis que l'architecture s'avère incapable d'ébranler le temps, cette relation asymétrique est un motif de la réflexion au 19ème siècle. De façon plus générale, le 19ème siècle a cherché à déterminer la correspondance, la réversibilité, la hiérarchie entre les arts. Sur le point traité, à savoir les relations entre temporalisation et spatialisation dans le procès musical, voir H. Parret, *A propos d'une inversion: espace musical et temps pictural*, «Analyse musicale», juin 1986, pp. 25-31.

sujet et objet. Comme si l'appartenance, ou la possession, le «être à», était régi par «être», par ce que Baudelaire appelait l'«analogie» — à moins que l'entretien de cette inégalité même ne soit justement inappréciable, puisque ce serait — peut-être — l'un des secrets du temps. Dans l'esprit de Valéry, la musique, en vertu des raisons de structure dont nous faisons l'hypothèse, présente une convenance plus grande, ou plus haute, ou plus prégnante que l'architecture, contrainte qu'elle est, non seulement de chanter, mais aussi de parler: «L'architecture est une ode de l'espace à lui-même. Elle doit faire voir des propriétés de l'espace et en particulier son hétérogénéité quant à l'homme et son homogénéité quant à l'opération de l'esprit — aux mouvements virtuels» [51].

Mais, comme précédement lors de la pénétration dans le temple, la dimension figurale («ces danses sans danseuses, et ces statues sans corps et sans visages (mais pourtant si délicatement dessinées)») (p. 102), puis la dimension modale avec le subir viennent conclure le développement: «Et ces moments (...) ne te semblaient-ils pas t'environner, toi, esclave de la présence générale de la Musique? Et cette production inépuisable de prestiges, n'étais-tu pas enfermé avec elle, et contraint de l'être, comme une pythie dans sa chambre de fumée?» (ibid.).

Qu'il s'agisse de l'architecture, terme neutre, puis de la musique, terme superlatif — puisqu'ici se constitue comme une échelle de félicités — le complexe de temps-espace se projette sur le plan figural (celui des formes) en enfermant le sujet et sur le plan modal (celui des forces) en soumettant le sujet. Mais ce cloisonnement et cette mobilisation sont les préalables de l'événement esthétique.

3.4. *le moment esthétique*

Ce que l'acteur discursif Socrate appelle l'«étrange problème de la beauté» (p. 90) donne à Valéry l'occasion de se démarquer à la fois de Platon et du... socratisme. L'idéalisme platonicien ne semble pas à Phédre en mesure d'expliquer le relativisme esthétique, et ce qu'il commande: la spéculation pour les sujets, la précarité pour les objets: «Mais à mon sentiment, l'idée de ces Idées desquelles notre merveilleux Platon est le père, est infiniment trop simple, et comme trop pure, pour expliquer la diversité des Beautés, le changement des préférences dans les hommes, l'effacement de tant d'oeuvres qui furent portées aux nues, les créations toutes nouvelles, et les résurrections impossibles à prévoir» (p. 88). Mais l'intellectualisme socratique, de l'aveu même de celui qui le professe, achoppe à la beauté: «Mais ce qui m'est obscur,

[51] *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 931.

et difficile à entendre, c'est que des hommes aussi purs, quant à l'intelligence, aient eu besoin des formes sensibles et des grâces corporelles pour atteindre leur état le plus élevé» (p. 91). Mais confrontés à la «beauté», les deux interlocuteurs vont bientôt se séparer: tandis que Phèdre, constant avec lui-même, s'assume comme sujet esthétique, Socrate va s'employer à convaincre Phèdre que le moment esthétique, auquel ce dernier se tient, est un seuil et non une limite, un programme d'usage et non un programme de base, et l'engager dans un parcours argumentatif qui établira, mené à bien, la nature langagière et la valeur suprême de la modalité du pouvoir-faire.

Puisque du côté de l'objet esthétique, aucun invariant figuratif ne saurait être raisonnablement posé, c'est à partir du sujet, du sujet affecté que s'effectue la recherche. Il est exact que dans un premier temps Socrate, réticent, et Eupalinos, consentant, vont envisager l'expérience esthétique comme une expérience des limites en alléguant l'un et l'autre la configuration du «transport hors de soi»; Socrate s'en méfie: «(...) je te demande, Phèdre, comment cesser d'être soi-même; puis, revenir à son essence? Et comment, sans violence, peut arriver ceci?» (p. 89), mais Phèdre discerne que les deux aboutissants relevés — l'englobement et la soumission — font surgir un nouveau sujet: «Et même j'ai observé que d'être dans cette enceinte et dans cet univers créé par les sons, ici ou là, c'était être hors de soi-même...» Comment penser «empiriquement» ce sujet esthétique? Nous avons fait ailleurs [52] l'hypothèse que les actants «courants» devaient être appréhendés comme des syncrétismes, des figures de redoublement, que l'énoncé était non le commerce d'un sujet et d'un objet «compacts», mais bien davantage celui d'un sujet activé et d'un objet passivé, et dans ces conditions la motion, l'émotion esthétique sanctionnait le surgissement d'un sujet passivé et d'un objet activé. Tellement que l'état esthétique serait avant tout d'ordre tensif: le sujet mesure la transformation qui l'affecte, l'«élongation» intime qui le fait incessamment «différer de lui-même» [53], la dissension créatrice et quelque chose comme un «étrangement»... en entendant ce vocable comme un nom d'action et non plus comme un adverbe. Dans l'approche de cet inexprimable, c'est sans doute M. Proust qui, nous semble-t-il, est allé le plus loin: «Grand repos, mysté-

(52) Cl. Zilberberg, *Voies de l'esthétique*, «Bulletin du G.R.S.L.», VIII, 35, septembre 1985, pp. 34-42.

(53) L'expression apparaît dans la bouche d'Eupalinos: l'assomption du pouvoir-faire est ainsi présentée: «Quand (il) s'annonce, cher Phèdre, je diffère déjà de moi-même, autant qu'une corde tendue diffère d'elle-même qui était lâche et sinueuse» (p. 96).

rieuse rénovation pour Swann (...) de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe» [54].

Phèdre, comblé, s'en tiendrait volontiers à ce «changement de régime» modal, cette transformation pathémique (P. Fabbri), à cette extravasion qui vient contraster avec l'encerclement, le siège par l'architecture et la musique, comme si ces deux opérations antagonistes dussent mener le sujet à ce qu'Eupalinos avait, dans la «prière sans exemple», appelé l'«extrême de son être». Mais, encore une fois, ce qui a valeur de limite pour Phèdre n'a que valeur de seuil pour Socrate. L'architecture et la musique sont-elles intransitives et gratifiantes ainsi que Phèdre le ressent et l'assure? ou bien transitives et actualisantes [55] comme Socrate le prétend qui va, tel Mallarmé dans ses plus grandes proses, s'efforcer de rendre à la parole les compétences et les pouvoirs crus inhérents à la musique et à l'architecture, en un mot de lui redonner l'initiative et la maîtrise [56]. Et de fait, au moment même où Phèdre (et peut-être Eupalinos lui-même) pensait sans doute avoir touché quelque faîte, Socrate s'écrie: «Et davantage! N'as-tu pas ressenti cette mobilité comme immobile, relativement à ta pensée plus mobile encore?» (p. 103).

Eupalinos avait feint devant Phèdre de ne pas être «en possession d'enchaîner, comme il faudrait, une analyse à une extase» (p. 96), Socrate va relever ce défi, car l'enjeu est:

— du côté de l'objet, la forme;

— du côté du sujet, la parole;

— et pour la fonction qu'elles contractent l'une envers l'autre aux yeux du poète, de savoir si la parole, dans l'ordre qui lui est concédé, est au principe de la forme, si la parole humaine est porteuse de forme.

(54) M. Proust, *Du côté de chez Swann* in *A la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1960, p. 237.

(55) En l'acception sémiotique du vocable.

(56) Selon Mallarmé: «(...) car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique» in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1961, pp. 367-368.

4. *Des formes au langage*

Si le parcours — qui a changé, promu le rapport de coexistence entre la musique et l'architecture d'abord en métaphore puis la métaphore elle-même en catalyse — semble à Phèdre suffisant et donc achevé, Socrate, insatisfait, entreprend de faire de cet arrêt (détensif) une pause rythmique (rétensive), de ce silence une attente. Bref, de doter les grandeurs concernées de valeurs, à ses yeux, suprêmes. La question est telle: comment aller plus loin? comment relancer une quête, qui, de l'avis des deux interlocuteurs, semblait aboutie?

4.1. *relance figurale*

Puisque l'architecture — et l'espace qu'elle règle — et la musique — et le temps qu'elle construit — avaient été précédemment appréhendées comme des englobants, dont le corps et l'âme étaient respectivement les centres, et d'autre part modalisés comme contraignants, c'est-à-dire en mesure d'affecter, de soumettre les sujets, Socrate n'a d'autre perspective que le renversement [57] de ces mêmes configurations, à savoir d'abord un échappement (sur la dimension figurale de la manifestation), ensuite une émancipation (sur la dimension figurale de l'immanence).

Ces deux parcours relèvent, linguistiquement parlant, de la concession, du *bien que*: les deux compétences sont certes solennelement réaffirmées: «Il y a donc deux arts qui *enferment* l'homme *dans* l'homme; ou plutôt, qui *enferment* l'être *dans* son ouvrage, et l'âme *dans* ses actes et *dans* les productions de ses actes, comme notre corps d'autrefois était tout *enfermé dans* les créations de son oeil, et *environné* de vue. Par ces deux arts, il *s'enveloppe* de deux manières, de lois et de volontés intérieures, figurées *dans* une matière ou *dans* une autre, la pierre ou l'air» (p. 103) [58], mais à seule fin d'être déniées, surpassées. A partir des catégories figurales du fermé et de l'ouvert, de l'implosion et de l'explosion saussuriennes, un carré adéquat peut être envisagé:

deixis rétensive et implosive	fermeture	×	échappement	*deixis détensive et explosive*
	encerclement		ouverture	

(57) A propos du caractère extense de l'articulation contenu posé/contenu inversé, voir A. J. Greimas, *Du sens I*, Paris, Les Editions du Seuil, 1970, pp. 185-230.

(58) C'est nous qui soulignons.

Du point de vue figuratif, à hauteur des signes, ce sont la «sortie» et la disjonction spatiale qui vont être manifestées: «Toute cette mobilité forme donc comme un solide. Elle semble exister en soi, comme un temple bâti autour de ton âme; tu peux en *sortir* et *t'en éloigner*; tu peux y rentrer par une autre porte...» (ibid. [59]. Le parcours figural sur la dimension de la manifestation se présente donc ainsi:

intense	fermeture	→	ouverture	→	échappement
extense	rétention	——————→			détension

Prévenons une objection fondée. La fermeture opérée tant par l'architecture que par la musique et qui était reçue par Phèdre comme détensive et euphorique, est maintenant évaluée par Socrate comme rétensive et dysphorique. Comment resoudre cette difficulté? Dans le progrès, que tout parcours présuppose, un segment, un moment, peut:

— du point de vue de la segmentation, valoir localement comme euphorique;

— du point de vue de la démarcation, valoir «holistiquement» comme dysphorique.

Cette fermeture demeure désirable, porteuse de détensivité, intransitive aussi longtemps que prévaut ce que nous pourrions appeler l'inconsistance de l'objet, mais, rapportée à l'ensemble du parcours, elle peut non contradictoirement apparaître comme porteuse de rétensivité, transitive et demander à juste titre le redémarrage du procès au nom de la finalité qui se déclare [60].

Reste à envisager le second programme, que nous avons désigné comme «émancipation». Tout à l'heure, le moment esthétique joignait un sujet passivé et un objet activé, syntagmes dans lesquels «passivé» et «activé» étaient en position intensive (ou marquée), mais dans la séquence que nous evisageons, il est clair que Socrate replace ces morphèmes en position extensive: l'objet est redevenu «solide», c'est-à-dire un objet passivé et le sujet, lui un sujet activé, c'est-à-dire libre.

(59) C'est nous qui soulignons.

(60) Une des constantes de la sémiosis ordinaire (et ici de l'interlocution entre Phèdre et Socrate) est certainement l'ajustement entre l'aspectualisation propre à telle séquence du procès et l'aspectualisation portant sur le procès en sa totalité.

Ainsi que le précise Socrate, le simulacre de l'«en soi» est restauré et l'«échappement» est déclaré solidaire de la modalité aléthique du *possible*: «Toutes les deux occupent la totalité d'un sens. Nous n'*échappons* à l'une que par une section intérieure; à l'autre que par des mouvements» [61] (p. 104.

Nous venons de voir que l'«échappement» situé pour nous au niveau figuratif, celui des signes, avait l'«ouverture» pour répondant au niveau figural, celui des figures [62]. Dans ce cas, la question s'énonce d'elle-même: quel est le répondant figural de l'«émancipation»? Socrate et Phèdre, en liant l'«émancipation» à la modalité du possible, nous indiquent une piste: l'«émancipation» aurait pour répondant figural l'interruption, l'arrêt puisque l'englobant duquel ils «s'échappent» est tissé de «lois et de volontés intérieures». La «liberté» serait, dans ce cas, l'effet de sens propre à la suspension de valeurs phoriques pour autant que ces dernières sont attribuées, transférées par ego à quelque autre, objectal ou subjectal. Valéry lui-même associe très fréquemment la «liberté» — à l'arrêt: «(...) Mais cette «liberté» exige certainement une durée — un temps d'arrêt —, c'est-à-dire un temps plus grand qu'un temps de réaction du type réflexe. Il y a donc un lieu, une époque et une durée qui sont conditions de la «liberté», laquelle exige la production possible d'événements de conscience et de sensibilité seconde entre une excitation initiale et la réponse (...)» [63]. La «liberté» n'est peut-être que l'émergence d'un «temps de retard», mais cette restriction lui donne son plus haut prix, et qui ne voit qu'elle est au temps ce que l'«échappement» était précédemment à l'espace, et que la «liberté» est dans l'ordre subjectal ce que le possible est dans l'ordre objectal. Pour l'ordre subjectal, le réseau suivant résume ce corps d'hypothèses:

	TEMPS (valeurs phoriques)	ESPACE (valeurs scalaires)
niveau figural ↓ niveau figuratif	arrêt ↓ «émancipation»	ouverture ↓ «échappement»

(61) C'est nous qui soulignons.

(62) La distinction figuratif/figural (cf. *Sémiotique* 2, op. cité, pp. 91-93) démarque la distinction signe/figure exposée dans les *Prolégomènes* de Hjelmslev, op. cité, chap. XII, pp. 58-64 et attribue dans ce cas les signes au niveau figuratif et les figures au niveau figural.

(63) *Cahiers*, tome 1, op. cité, p. 764.

Ainsi le sujet valéryen affirme-t-il sa compétence et sa puissance. N'est-il pas en mesure d'arrêter la musique: «Je confesse qu'il m'arrivait de me détacher sans le savoir, de la musique, et en quelque sorte de la laisser où elle était...» (p. 103) et de s'échapper de l'édifice construit? Sujet compétent, sujet disponible pour la poursuite de la quête du sens.

4.2. *mauvaises raisons*

Ayant rompu et cet enfermement et cette astreinte, et surtout compris la valeur de cette rupture, les deux interlocuteurs reviennent à une interrogation déjà formulée. La réflexivité pèse sur la peinture, la sculpture et la poésie [64], «Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes;» (p. 105). Le développement de cette assertion demandera naïvement: à quoi? Mais la naïveté est ici déplacée. C'est la sémiosis, la fonction sémiotique (Hjelmslev) elle-même qui se trouve engagée: de quel(s) signifié(s), de quel plan du contenu, l'architecture et la musique sont-elles les signifiants, le plan de l'expression?

Deux réponses possibles sont avancées mais qui n'emportent guère la conviction. La première serait la tentation pythagoricienne qui fait fond sur les «nombres et les rapports de nombres» (p. 105), mais les «formes calculées et les justes intervalles» sont le terme *ab quo* d'un parcours dont les «mythes» dans *Eupalinos* (et les «images» dans les fragments des *Cahiers* [65] qui traitent de la musique) forment le terme *ad quem*. Les «rapports arithmétiques» sont certes au principe d'une «émotion invincible», mais se perdent dans la volubilité, et peut-être dans une certaine insignifiance.

La seconde tentation, nous la dénommerons cosmogonique. Tantôt la musique et l'architecture prises ensemble signifient la dualité essentielle de l'«univers»: «Elles semblent vouées à nous rappeler directement, — l'une, la formation de l'univers, l'autre son ordre et sa stabilité; (...)» (ibid.) [66]. Tantôt la musique est sentie comme seule en mesure de «faire voir» l'action, l'acte indépendemment du résultat, comme si l'acte annulait le résultat attendu sans que pour autant cet effacement

(64) Voir plus haut 3.3. *la construction de l'objet.*

(65) Voir *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 934.

(66) «L'univers nous fait voir deux grandes choses et d'abord, qu'il change et se transforme incessamment et aussitôt qu'il dure et se conserve, et se répète et se confirme. Il est donc Musique et il est Architecture». (*Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 944).

fût ressenti comme une frustration: «La musique n'est que construction, ébauches, modelé, point de figure comme si on ne conservait d'une sculpture que la pantomime des actes du sculpteur dont la glaise aurait disparu — (...)»[67].

Pour quelle raison ces deux «motivations» n'emportent-elles pas la conviction? Parce qu'elles sollicitent toutes deux la sémantique du monde naturel: la première, la tentation pythagoricienne, le fait indirectement «en passant par» le pathémique; la seconde, la tentation cosmogonique, directement. L'inconvénient? Ces «motivations» sont littéralement à contre-sens, des contre-sens: elles affirment, elles «parlent», elles «imitent» — et c'est par là que tout en différant l'une de l'autre, elles se ressemblent — alors que l'identité, la «profonde parenté» de l'architecture et de la musique est fondée sur la «negation qui leur est commune» (p. 106).

Cette «négation» ne porte pas sur les signes, encore moins sur les figures: elle intéresse, nous semble-t-il, la relation entre le niveau figuratif des signes et le niveau figural des figures. Ce qui est nié, c'est que l'architecture et la musique signifient à hauteur des signes, et familièrement «disent quelque chose»: «Imposer à la pierre, communiquer à l'air, des formes intelligibles; n'emprunter que peu de chose aux objets naturels, n'imiter que le moins du monde, voilà bien qui est commun aux deux arts.» (ibid.) Il s'agit donc d'interrompre arbitrairement la sémiosis avant que les figures, les «parties de signes», ne précipitent dans les signes et de s'interroger sur la teneur, la consistance de ces mêmes figures. A ce moment de l'analyse, le texte valéryen entre de façon stupéfiante en résonance avec l'épistémé contemporaine.

4.3. *de la forme générée à la parole génératrice*

Ces «formes» sont d'abord définies, serrées de près: il s'agit de «donner des figures aux lois, ou déduire des lois elles-mêmes leurs figures», (ibid.). On songe bien sûr au mot de Descartes: «tout se fait par figure et mouvement», si ce n'est que le propos de Valéry semble l'effacement de la copule «et» en vue de penser la réciprocité même d'une morphologie (une sémantique) et d'une dynamique (une syntaxe) puisqu'il s'agit de déchiffrer à partir des «figures» les «lois» qu'elles présupposent et de concevoir les «figures» comme les aboutissants de «lois» — chaque démarche prouvant en somme l'autre[68]. Si les vues du poète ap-

(67) Ibid. pp. 969-970.

(68) Montrer l'artificialité de la coupure entre syntaxe et morphologie, rabattre celle-ci sur celle-là, régler le paradigme sur la catégoire, telle sera aussi une des

paraissent, sur ce point précis et sans forcer le vocable, prémonitoires, c'est que la réflexion contemporaine s'interroge, à juste titre, sur la rencontre, la jonction du modal (puisque selon le mot de Socrate nous sommes en présence de «lois») et du topologique, et pour nous sur la rencontre du temps et de l'espace. Et de fait, comment ce qui est, la «figure», serait-il déliable de ce qui dure, la «loi»?

Nous avons indiqué au début de notre propos que Valéry entendait «perdre» l'architecture et la musique pour les mieux retrouver. Valéry mène à bien cette entreprise en «opérant» la musique, c'est-à-dire en insinuant dans le système musical (Hjelmslev) que le procès musical présuppose la distinction qui oblige la continuité linguistique depuis Saussure pour la plupart des linguistes [69], depuis l'invention de l'écriture pour Hjelmslev [70], à savoir la distinction forme/substance: «Même, j'ai observé, quelquefois, en écoutant la musique, avec une attention égale à sa complexité, que je ne percevais plus, en quelque sorte, les sons des instruments en tant que sensations de mon oreille» (p. 105). Notre commentaire excèderait-il la pensée de son auteur? Aucunement. Dans un fragment des *Cahiers* légèrement antérieur, Valéry posait déjà comme condition de la signifiance de la musique cette négation d'une prééminence en quelque sorte fonctionnelle du son: «La musique n'est pas l'art des sons, pas plus que la mathématique n'est l'art des grandeurs. La musique est l'art de ces substitutions auquel le système des sons (avec des lacunes) se prête particulièrement bien de par sa nature. Le son ne contient pas la musique; elle ne sort pas nécessairement de l'existence des sons. Et réciproquement l'essentiel de la musique ne demande pas le son» [71]. Dans cette perspective, le son

visées, (inabouties? mal reçues? ou mal comprises? on ne sait) de L. Hjelmslev: «On voit aussi qu'une telle description systématique de la langue effectuée sur la base du principe d'empirisme ne permet aucune syntaxe et aucune science des parties du discours» in *Prolégomènes*, op. cité, p. 128.

[69] Pour Saussure, «la langue est une forme et non une substance» (*Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 169).

[70] L. Hjelmslev écrit (faut-il dire: ose écrire?): «En inventant l'écriture alphabétique, l'humanité n'a pas compris, ni cherché à comprendre, l'articulation de la prononciation, mais bien l'articulation de la langue» in *Nouveaux Essais*, Paris, P.U.F., 1985, p. 154.

[71] *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 938. Dans une ambiance intellectuelle différente, la «scandaleuse» lettre de Mallarmé à E. Gosse, en date du 10 janvier 1893, prononce la même négation, la même exclusion: «(...) Tout est là. Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapport euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de communication matériel-

participe bien d'une sémiotique mais se trouve situé dans le plan de l'expression, et non dans celui du contenu; dans la terminologie hjelmslevienne, son statut est celui de formant [72]. Plus strictement, le son est une substance transcendante par rapport à la forme, et seule la forme, comparable à une géométrie en acte [73] dont le temps serait l'isotopie primordiale, «chante». Cette disposition semble bien dans l'esprit de Valéry universelle puisque les mathématiques la connaissent également: «Les mathématiques ne s'occupent des quantités mêmes qu'indirectement. Leur travail sur les grandeurs est fondé sur ce qui ne dépend pas de la grandeur même» [74].

Là encore, la proximité des préoccupations de Valéry et de Hjelmslev ne laisse pas de surprendre: le discernement de ce qui relève de la forme et de la substance est donc accès à l'universalité, mais ce concept est pour le fondateur de la glossématique limitatif et cède devant celui de généralité: les formes, les manifestées immanentes, inconditionnés, une fois dégagées des substances qui les manifestent, sont-elles isomorphes? Si l'identité de la forme de l'expression et de la forme du contenu est l'hypothèse centrale de la glossématique [75], qu'en est-il pour l'auteur d'*Eupalinos*? C'est ce que nous allons maintenant aborder.

En présence du mystère des figures géométriques, «mobiles» en musi-

le avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement et silencieusement. Les poëtes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. (...)» in E. Gosse, *Questions at issue*, Londres, Heinemann, 1893, mentionnée par J. Scherer, *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947, p. 254, et J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Les Editions du Seuil, 1961, p. 457; voir note 56.

(72) De même que Hjelmslev, logique avec lui-même, écrivait: «La syllabe n'est pas nécessairement de nature phonique» in *Nouveaux Essais*, op. cité, p. 165.

(73) Ce qu'elle était, semble-t-il, pour Proust: «Elle (Albertine) choisissait des morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux, car, commençant à me connaître, elle savait que je n'aimais proposer à mon attention que ce qui m'était encore obscur, et pouvoir, au cours des exécutions successives, rejoindre les unes aux autres, grâce à la lumière croissante, mais hélas! dénaturante et étrangère de mon intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction, d'abord presque ensevelie dans la brume», *La Prisonnière* in *A la recherche du temps perdu*, tome 3, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1969, pp. 371-372.

(74) *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 797.

(75) *Prolégomènes*, op. cité, pp. 78-79.

que, figées, fixées en architecture tant que ne prend corps la «divine analogie», Socrate, avec une lenteur admirable, entreprend une analyse, (une «déduction» dans la terminologie «danoise») qui remonte la chaîne des dépendances, ici des déterminations, en vertu desquelles une figure advient et prévaut. Nous connaissons déjà, grâce à Socrate, le présupposé de la figure: la «loi». Mais cette «loi» est-elle transcendante ou immanente à l'énoncé comme à l'énonciateur qui la formulent? Et comme il est probable que la valeur d'une réflexion est mesurée par le risque qu'elle accepte, Valéry de répondre: cette «loi» est dans la dépendance de la «parole»!

Le parcours déductif peut être embrassé: il a pour terme *ad quem* la «figure», pour terme *ab quo* la «parole» et pour moyen terme la «loi» et cette chaîne déterminative impose à son tour la question: de quel droit penser le rapport de la «parole» à la «loi» comme une relation structurale? à quel titre ériger la «parole» en constante et la «loi» en variable? Mais peut-être est-ce l'interrogation elle-même qui est fautive pour autant qu'elle escompte des séparations alors qu'une analyse «bien faite» doit dégager des cohésions. La reprise de la question portera donc plutôt sur l'intelligibilité de la conversion [76] de la «parole» en «loi» (et subséquemment de la «loi» en «figure»). Socrate, pédagogue patient, inclut la relation, la tension générante dans la définition même: «J'appelle donc "géométriques", celles des figures qui sont traces de ces mouvements que nous pouvons exprimer en peu de paroles» (p. 109). Par quelles dispositions singulières la «parole» se tient-elle en amont de la «loi»? Au niveau discursif, parce qu'elle est épurée, peu nombreuse, ne concernant que des actes, des opérations, des identifications et des reconnaissances, environnée qu'elle est d'un «silence» et d'une «obscurité» qui sont moins les circonstants que les catalyseurs de ce que Phèdre, initié, appelle une «chorégraphie savante de symboles». Mais si cette «parole» est poïétique, en mesure de «produire, (. . .) des objets essentiellement humains;» (p. 106), où prendre la composante proprement déontique, nomologique, qui fait d'elle une «loi»? Le point n'est guère facile: parce que la «parole» serait mnésique, c'est-à-dire conservatoire et d'abord, surtout peut-être conservatoire d'elle-même: «Si donc je te dis de marcher en te tenant toujours également distant de deux arbres, tu engendres une de ces figures, pourvu que tu conserves dans ton mouvement cette condition que je t'ai donnée» (p. 110). De même que la lumière émise par un laser est une lumière ordonnée, de même il serait admissible d'envisager la «loi» valéryenne comme

[76] Ce concept, central et difficile, est pris ici plutôt dans son acception hjelmslevienne que greimassienne.

«du» temps réglé: «Que cette transformation soit certaine, et la même toujours, et qu'elle le soit au moyen de la parole?» (ibid.) C'est donc le temps, lequel a également rang de terme *ab quo*, qui soutient la détermination (Hjelmslev) de la «géométrie» par la «parole»: «Pas de géométrie sans la parole» (ibid.).

La «parole», dont il n'est gardé que la vertu opératoire [77], poïétique, prend rang d'impératif figural: à titre d'impératif, elle apparaît comme une force; à titre d'impératif figural, comme une forme. Et comme ici la parole se mesure [78] et se retrouve elle-même, nous pourrions dire que la «parole» valéryenne est, envisagée du point de vue glossématique, un résoluble syncrétisme, dont la résolution prendra la forme d'une implication [79]: cette «parole» méditée implique ordre et figure. Nous suggérons les correspondances suivantes:

figure	⟷	aspectualisation
↓		
loi	⟷	modalisation
↓		
parole	⟷	temporalisation

(77) La position de Valéry relativement à la question classique des fondements des mathématiques apparaît comme un intuitionnisme opératoire, en raison du caractère mixte, ambigu du concept d'opération, à la fois figural et figuratif, ainsi qu'on peut le voir dans l'étonnante définition de la droite proposée par ce fragment des *Cahiers*: «La droite est la ligne dont le tracement ne dépend que du temps — (ou une seule variable) et la distance (intuitive) est la grandeur de cette contrainte, le temps.» (*Cahiers*, tome 2, op. cité, pp. 784-785). L'opération est tantôt envisagée comme «acte pur» et on la peut dire figurale, mais pour autant qu'elle présuppose pour Valéry un «tracement», elle est également figurative. Suivant l'accent, les mathématiques sont désignées comme l'«art de prolonger l'existence d'êtres idéaux», mais d'autres fragments insistent sur le rôle de la règle et du compas, et dans le cas des parallèles d'Euclide sur celui du... «râteau» ou... du «peigne».

(78) La résolution de cette difficulté n'admet qu'une issue: une distribution — et une hiérarchie — ayant pour assiette les fonctions du langage: la «parole commune», foncièrement transitive, «qui se perd sur-le-champ par l'usage même.» (p. 112); la parole poétique qui se sauve parce qu'elle répète le signifié dans le signifiant; enfin cette parole «inhumaine», de statut métalinguistique, comparable au nombre puisque «parmi les paroles, sont les nombres, qui sont les paroles les plus simples.» (p. 113). Il convient de signaler que V. Brøndal inscrit également le nom de nombre (D) parmi les quatre concepts généraux primitifs, à côté du nom propre (R), de la préposition (r) et de l'adverbe (d); sur ce point, «Langages», n. 86, juin 1987.

(79) voir *Prolégomènes*, chap. 18.

Encore une fois, la démarche du poète — «Mais ces merveilles ne sont que les effets du langage.» — est étonnamment proche de celle de Hjelmslev quand il déclare: «La langue est la forme par laquelle nous concevons le monde» [80]. En effet, un des problèmes lancinants n'est-il pas l'intelligibilité des relations existant entre les catégories extenses [81] que sont le temps, le mode et l'aspect?

En cette extrémité, la relation d'englobement, de même que son interruption significative, prend tout son sens. Si au niveau figuratif, elle vaut, avec les affects qu'elle commande, comme telle, elle a pour condition de possibilité un rapport d'identité; le sujet comprend et confesse qu'il est environné tantôt par l'espace volontaire de l'édifice, tantôt par celui «intelligible et changeant» de la musique parce qu'il est l'un comme l'autre; il est dans telle enceinte parce qu'il est cette enceinte et que cette enceinte est lui. De même au niveau modal: si le sujet consent à la soumission, à ce que nous avons appelé plus haut la passivation, c'est parce qu'en définitive il se soumet à lui-même. Ainsi la position *ab quo*, indépassable de telle «parole» — mais assurément non de toute «parole» — est au principe aussi bien du pacte de soumission, modal, que du pacte d'entourement, figuratif. Cette relation d'identité, cette relation confiante «indistingue» relativement le sujet et l'objet au point que le regardé ou l'écouté deviennent respectivement le regardant et l'entendant, que ceux-ci s'ajoutent à ceux-là. Et l'euphorie, sinon la félicité, valéryenne [82] signifierait peut-être que le conflit advient seulement quand cette identité n'est pas atteinte, quand l'objet persiste dans ce statut d'objet et manque, et ne laisse pas de manquer, celui de sub-objet, afférent à la présence et à l'application continue de cette relation d'identité.

Pourtant la quête cognitive — et au plan discursif l'initiation de Phèdre et probablement... celle de maint lecteur — rencontre des continuités et des solutions de continuité qui permettent de régler ce que nou aimerions appeler la valeur de la valeur: les continuités peuvent, sans forcer le terme, être considérées comme des plus-values qui étendent et haussent la valeur tandis que les solutions de continuité qui se

[80] *Essais linguistiques*, op. cité, p. 173.

[81] En mesure, selon Hjelmslev et à la différence des catégories intenses, de prendre en charge tout le procès, ou à défaut de grandes «portions», et d'en prendre la direction.

[82] J. C. Coquet écrit à ce propos: «C'est donc la coquille qui représente le mieux l'unification rêvée du sujet et de l'objet et le plaisir à nos yeux sans fin qu'une telle opération provoque.» in *La bonne distance*, «Actes sémiotiques», VI, 55, 1984, p. 20.

découvrent l'arrêtent et la contiennent. Dans cette perspective, le construire, pourtant célébré, va se retirer devant le former.

5. *Dissension du construire et du former*

Cette quête de la valeur de la valeur, située bien entendue sur la dimension cognitive, érige «une de ces choses rejetées par la mer» (p. 118) en objet épistémique dans la mesure où si elle s'expose comme résultat, elle dérobe la performance et plus encore la compétence et l'agent — «Que cet objet singulier fût l'oeuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pouvais le distinguer...» (p. 120) — que la causalité ordinaire réclame: «Qui t'a faite? pensai-je. Tu ne ressembles à rien et pourtant tu n'es pas informe.» (p. 118). Cette réflexion est menée par Socrate à deux niveaux:

— au niveau actantiel: par une analyse comparative des objets, ici l'artefact, là le «produit de la nature» et, par inférence, du sujet constructeur, producteur d'artefacts et du sujet formateur des «produits de la nature».

— au niveau modal: par le caractère extensif attribué à la modalité du pouvoir-faire.

A l'issue de cette double comparaison, que nous résumons, Socrate découvre alors que la «nature» fabrique de façon indivise et que le degré de complexité de l'objet se maintient de part en part tandis que l'homme ne fabrique qu'en divisant, qu'en se divisant — c'est même la condition d'émergence (ou de saisie) des modalités en tant que telles — qu'en simplifiant et son faire, même prodigieux, reste ce qu'on appellera, avec Cl. Lévi-Strauss, un «bricolage»: «Celui même qui a fait cette coupe, n'a jamais pu que grossièrement accorder entre elles sa substance, sa forme et sa fonction. Car la subordination intime de ces trois choses et leur profonde liaison ne pourraient être l'oeuvre que de la nature naturante elle-même.» (p. 124).

Au niveau modal, la modalité du pouvoir tend à capturer la modalité du savoir. On sait que la science ne relève guère pour Valéry d'une visée herméneutique désintéressée: «La Science est l'ensemble des procédés qui réussissent toujours, en tant qu'on peut les ordonner et les décrire» [83]. En second lieu, elle dirige la modalité actualisante du vou-

[83] *Cahiers*, tome 2, op. cité p. 852. Sur ce point particulier, le mot affectionné par Valéry est celui de «recettes», de «recettes d'action» et cette définition est suivie

loir: «Je désire pouvoir et seulement pouvoir» [84].

L'approfondissement de ces réflexions met Socrate en mesure de «discerner», de «voir» le temps, c'est-à-dire de le catégoriser en posant, bien sûr, le temps chronique, algorithmique du faire humain, mais également le temps mnésique, poïétique du faire naturel: «On dirait que ce que ces choses seront attende ce qu'elles furent» (p. 127). Toutefois la relation entre ces deux temps excède la relation paradigmatique ordinaire, puisque le temps mnésique est bien davantage le négatif, en l'acception photographique du terme, du temps chronique que son corrélat dans une relation codifiée d'alternance. Nous supposerons prudemment que le temps chronique et le construire sont dans une relation d'identité pour autant qu'ils divisent: «Le construire serait donc de créer par principes séparés?» (p. 128), et que le langage poursuit — vertueusement — ce temps spécial qui le fonde. Mais le temps mnésique du former non seulement indivise en faisant du présent aussi bien un futur (déjà) passé qu'un passé (encore) futur, mais le temps lui-même comme dimension ne saurait être isolé, délié et considéré en lui-même.

De sorte que nous pouvons supposer que si *Eupalinos ou l'architecte* se consacre au temps chronique, *L'homme et la coquille* s'efforce de situer — et seulement situer — ce temps hors du temps qui est la dénégation du faire langagier et par voie de conséquence du faire cognitif comme du faire pragmatique humains. *L'homme et la coquille* précise non le former, mais les raisons pour lesquelles ce former est en deçà, ou au-delà, de tout langage: «(...) il est assez probable que dans le progrès de l'accroissement du mollusque et de sa coquille, selon le thème inéluctable de l'hélice spiralée, se composent *indistinctement et indivisiblement* tous les constituants que la forme non moins inéluctable de l'acte humain nous a appris à considérer et à définir *distinctement*: les *forces*, le *temps*, la *matière*, les *liaisons*, et les différents «ordres de grandeur» entre lesquels nos sens nous imposent de distinguer. La vie passe et repasse de la molécule à la micelle, et de celle-ci aux masses sensibles, sans avoir égard aux compartiments de nos sciences, c'est-à-dire de nos moyens d'action» [85].

quelquefois de la sentence: «et tout le reste est littérature». Cette absorption du savoir par le pouvoir concerne également les mathématiques: «Tous les axiomes et postulats des mathématiques impliquent ou énoncent le mot de pouvoir. Ils énoncent ou restreignent des pouvoirs.» (ibid. p. 810).

[84] *Cahiers*, tome 1, op. cité, p. 22.

[85] *Œuvres*, tome 1, op. cité, p. 903.

Le paradigme valéryen par excellence est donc celui du pouvoir-faire, mais c'est à la solution de continuité entre le former et le construire que le poète demande son articulation, à savoir un chiasme entre le dire et le faire: le former qui fait (bien) sans rien dire et le construire qui dit (bien) sans (véritablement) faire. Il s'agit dès lors non exactement de choisir entre un accomplissement simultané et muet et un discours générateur de formes successives, mais d'étager, de graduer des admirations. Le cas de la divinité écarté, nous trouverons au sommet de l'échelle valuative le «tout-puissant Mollusque de référence» qui s'est fait, bien avant ... Einstein, une «relativité très suffisamment généralisée» [86]. En deçà, les poètes, maîtres de leur langage et des développements qu'ils conduisent, ceux du nombre, ceux du son et enfin ceux de la pierre, qui opèrent tous dans l'abstraction; en deçà encore, les peintres, les sculpteurs et les «versificateurs», victimes qu'ils sont de leur matériau et condamnés à d'incertains ajustements.

Comme Nietzsche le soulignait, une théorie est aussi une biographie déguisée. Dans le cas de Valéry, cette concordance est avouée: «Ma première amour fut l'architecture, et celle des vaisseaux comme celle des édifices terrestres. (...) puis je m'en suis défait pour l'organique» [87] et dans l'ordre objectal la «bonne» architecture sera conséquemment celle qui ... «tient de la plante» [88].

5. *Pour finir*

Montaigne, dans un chapitre des *Essais*, considère qu'un des grands événements historiques est la non-rencontre des Anciens et des Américains. De même la non-rencontre de Valéry et de la linguistique d'inspiration saussurienne a pour nous valeur d'événement. Les noms de Saussure, de Meillet, de Ch. Bally, J. Vendryès, ... sont absents du lexique des noms propres qui accompagne les *Cahiers* [89] alors que les *Cahiers* ne cessent de s'élever contre les conceptions qui font du langage une simple nomenclature et proposent implicitement de constituer la linguistique plutôt contre le mot qu'avec lui. Mais comme un événement négatif est intransitif, nous ne nous étendrons pas sur ce point.

Claude Zilberberg

G.R.S.L.
Paris

(86) Ibid.
(87) *Cahiers*, tome 1, op. cité, p. 81.
(88) *Cahiers*, tome 2, op. cité, p. 937.
(89) Seul le nom de M. Bréal apparaît dans les *Œuvres*.

La nature (côté des êtres vivants) procède par développements symétriques.

Je veux dire que les diverses qualités (ou variables) que nous observons et considérons inégalement dans un objet vivant, y existent et s'y développent en liaison réciproque. Il n'y a pas de var. indépendante –
et il n'y a rien qui soit légitimement capitale par la proposition logique ~~qui~~ laquelle consiste à joindre un attribut à un sujet.

S'approfondir, s'analyser, tourner son attention vers soi-même
qu'est-ce que tout cela? – n'est-ce pas falsifier? chercher l'image virtuelle

Parmi les objets dont s'occupe la "psychologie" il en est (qui y entrent nécessairement), qui n'existent pas. P.ex. un souvenir perdu, aboli. une lacune.
Cet objet qui n'existe pour personne, existe pour le psychologue et joue un rôle.

Le génie est une apparence du fait – que le plus facile, le chemin le plus favorable n'est pas le même pour tous les hommes.
Même si ce génie naît par la contrainte, cette voie douloureuse doit être la plus aisée, ou même la seule de la nécessité, pour celui qui la suit

Stampa: Arti Grafiche Editoriali Srl - Urbino

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive
rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse
Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistic
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-
Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore;
poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore;
poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive
Sémiotiques auditives
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics