

Sémiotique d'une esthétique comparée entre deux codes linguistiques et inter-sémiotique générale

GEORGES MOLINIÉ
PARIS IV - SORBONNE

L'un des horizons de l'objet culturel appelé et socialement reçu sous la désignation *littérature*, pour nous *le littéraire*, peut s'envisager du point de vue de l'*esthétique* générale. Sous cet angle, l'un des considérants majeurs est évidemment constitué par l'analyse du matériau qui forme la matière même de ce type d'oeuvre d'art: le langage. On se trouve alors embarqué vers la *stylistique*: c'est à la fois raisonnable, légitime et nécessaire. Mais c'est insuffisant, car, pour ne pas tomber dans les anciens travers d'une critique essentialiste, psychologisante ou subjectiviste des beautés, on risque de sombrer dans l'aridité, la sécheresse et la mécanique. Encore faut-il, pour rendre la réflexion moins déprimante, passer à l'examen de la significativité et de la représentativité des formes de l'art verbal, par l'interrogation sur les conditions anthropologiques de la *littéarité* et du *littéralisable*, suivant la mise au jour de modèles généraux de *production* et de *réception*, ou de *mesure*, de la *valeur* de l'art, en tant qu'art: modélisation des processus de déploiement des valeurs de *symbolisation*, c'est exactement ce qu'on appelle une *sémiotique*. Une sémiotique *du* stylistique, entendu comme l'ensemble des opérations langagières de manifestation de la littéarité: donc, une *sémiostylistique*.

De cette discipline encore en gestation, de cette discipline pour le XXI^e siècle, je rappelle d'abord, sans les argumenter, très sommairement quelques thèses essentielles. La littérature est saisie dans des textes; l'ensemble des textes reçus comme littéraire constitue une sorte de *macro-texte*; ce macro-texte est tout entier analysable comme *discours*; le discours littéraire est infra-référentiel; il a un fonctionnement sémiotique complexe; il se définit comme un acte double: dans la désignation de l'idée même de son référent, à la production, et, à la réception, dans le ressenti de *jouissance* pure de sa consommation; cette mesure est *graduelle*; elle est conditionnée par une variable et élastique communauté idéologico-culturelle, que j'approche par le concept de *pacte scripturaire*, construit à un niveau fondamental (que j'appelle le niveau [alfa] des relations (actancielles) d'émission et de réception du discours), niveau en un sens abstrait des relations entre une puissance de production (le poste (actantiel) de tous les *scripteurs* possibles) et le marché de la lecture; la reconnaissance de la littérarité du discours se fait à travers l'identification de la mise en oeuvre concrète dans le tissu textuel de caractérisants verbaux spécifiques du *régime* de littérarité, les *stylèmes*, qui sont, en soi, indépendamment de telle ou telle réalisation textuelle occurrente, des abstractions, des êtres de raison du mode des *fonctions*, corrélations suivies mettant en rapport constant divers éléments distincts.

Le problème, pour la réception –et nous sommes forcément du côté de la réception– est donc celui de la reconnaissance des stylèmes, de manière à ce que se déclenche une opération qui conduise à une mesure quelconque d'un degré quelconque de littérarité. Ce n'est ni évident, ni nécessaire (ni automatique), ni univoquement fixé une fois pour toutes lorsque l'on est confronté à des oeuvres écrites dans un seul et même code linguistique, supposé partagé par l'analyste. S'il semble évident, par exemple, pour un Français, d'admettre que *Phèdre* de Racine, c'est de la littérature, il n'est pourtant pas sûr que chaque Français prenne du plaisir à lire la pièce, et encore moins que chaque lecteur reçoive réellement le texte avec un autre statut que celui d'un document culturel: point de littérarité dans ces cas. Sans doute doit-il y avoir des degrés de plus ou moins vive sensation de littérarité; et ces degrés sont variables, pour les mêmes oeuvres considérées, et dans le temps et dans l'espace.

Mais lorsque l'on a affaire à des oeuvres composées dans une langue étrangère à celle de l'analyste, il faut un extraordinaire effort de connaissance du code linguistique *étranger* pour atteindre les conditions capables de générer une réception à réel régime de littérarité: quand un étudiant

français hispanisant essaie de lire Góngora, il jouit peu. Et c'est par rapport à ces extrêmes exigences, qui nous conduisent au bord des problèmes, non simples, du bilinguisme, ou du plurilinguisme, que l'on peut maintenant poser clairement le problème spécifique de la sémiostylistique comparée portant sur des oeuvres de codes linguistiques différents.

Qu'est-ce que faire de la sémiostylistique comparée? ou de quoi rigoureusement peu-on parler quand on se propose de faire une analyse sémiostylistique d'un macro-texte qui comprend aussi bien, par exemple, des oeuvres espagnoles et des oeuvres françaises, comme des poèmes d'Eluard et des poèmes de Lorca, ou le *Persiles* de Cervantes et des romans baroques français? Il ne s'agit pas de se contenter d'un discours, à la fois commun et différencié, sur l'idéologie, la portée sociale, la relation à l'histoire, entretenues à travers chaque macro-texte: point d'analyse spécifiquement artistique, de ces points de vue-là. Non que ces composantes soient à négliger, mais il ne s'agit que de *composantes*. Va-t-on, à l'opposé, se rabattre sur le matériel langagier, le formel linguistique, comme substance spécifique manifeste du traitement de l'art verbal? Ce serait aussi illusoire: on va, avec cette démarche, se heurter immanquablement aux contraintes de chaque code linguistique, et on risque, comme lorsque l'on pratique la stylistique historique, de prendre des faits de langue pour des caractérisations stylistiques -ou l'on voit, entre parenthèses, la différence essentielle entre le linguistique et le stylistique.

Il faudrait donc construire ce qu'on appelait autrefois des *stylistiques comparées* contrastives entre diverses paires de langue, au moins cinq ou six paires des grandes langues de culture, avant de pouvoir s'engager plus avant. Mais, à supposer que cela soit réalisé, ce qui n'est vraiment pas le cas, on serait encore loin du compte. Car, qu'aurait-on alors à sa disposition? tout au plus ce qu'on appelait aussi autrefois des *phraséologies*, c'est-à-dire des répertoires d'une part de tournures idiomatiques, d'autre part de grandes tendances générales propres à chaque langue (lexicale, grammaticale, distributionnelle, voire discursive et même en partie rhétorique). Resterait entière la question de la littéarité, ou des littéarités, du macro-texte considéré; cependant, on aurait au moins balayé le terrain et dégagé l'espace où peut-être serait construisible une authentique sémiostylistique globalisante.

Essayons, ces précédents considérants bien précautionneusement en tête, d'avancer dans le chantier. On peut partir de la quadripartition de Hjelmslev. Le tout langagier constituant le texte (ici, le macro-texte) comprend la *substance du contenu* (la portée idéologique - qui fait donc intégra-

lement partie du tout langagier, on n'y insistera jamais assez), la *forme du contenu* (tel ou tel genre ou telle ou telle subversion de genre, les *topiques* générales), la *forme de l'expression* (la sélection et l'arrangement des lexis, ainsi que les figures élémentaires -ce qu'on appelait traditionnellement *le style - l'elocutio*), la *substance de l'expression* (le graphisme et le vocal). Le stylistique opère sur tout ce champ, et non pas sur tel à l'exclusion de tel autre.

La première composante évoquée (la substance du contenu) ne pose pas de problèmes particuliers, point particuliers en tout cas relativement à un macro-texte de type hispano-français (ni plus ni moins que relativement à un texte mono-code): un discours à ce sujet est donc parfaitement possible. La forme du contenu paraît également offrir une riche matière à discours macro-textuel: c'est le domaine à la fois générique, énonciatif, narratologique, argumentatif, qui transcende fortement les différences linguistiques. La forme de l'expression est plus délicate: sauf ce qui y relève de déterminations génériques (tel ou tel *niveau stylistique*, par exemple) et du jeu des *figures macrostructurales*, comme la personnification, l'antithèse, l'ironie, on a surtout affaire là à des contraintes très linguistiques (notamment pour la plupart des *figures microstructurales*, exceptés peut-être certains cas de répétition, mais y compris les tropes): une grosse partie de ce qui relève de l'ancien concept de style paraît ainsi exclu d'une analyse macro-textuelle du type de celles dont nous parlons ici (incluant plusieurs codes linguistiques différents). La substance de l'expression, enfin, paraît réfractaire à toute analyse de cet ordre: elle est ce qu'elle est, fondamentalement et irrémédiablement *distincte dans sa matérialité sonore*, et on ne voit pas quel discours macro-textuel on pourrait tenir à ce sujet.

Paraissent donc situés hors du champ d'un discours sémiostylistique unifié sur des macro-textes du type de ceux que nous avons évoqués plus haut, à la fois certains faits de la forme de l'expression (la plupart des figures microstructurales, celles qui tiennent à la matière même de l'organisation lexico-syntaxique de l'énoncé, et notamment les tropes), ainsi que *tous les faits qui tiennent à la substance de l'expression: le matériel sonore lui-même*. L'analyse d'une métaphore, par exemple, risque d'être vite limitée à celle de son conditionnement purement mécanique (ce qui relève de la stricte stylistique descriptive), sa portée et sa valeur esthétiques (ce qui relève de la sémiostylistique) étant fortement régies par des contraintes qui dépendent en profondeur du génie idiosyncrasique de chaque langue; et ce qu'on appelle, par une expression traditionnellement paradoxale, la *couleur* de la suite sonore entraîne forcément des suites d'impressions

presque jamais homogènes ni homologues d'un code linguistique à un autre.

On a de la sorte déjà bien balisé le domaine possible, c'est-à-dire le chantier réellement entreprenable: celui-ci, s'il n'est pas total (certaines composantes paraissent exclues), n'en est tout de même pas moins considérable. On entre ainsi dans ce qu'on pourrait considérer comme de l'*inter-sémiotique globalisante*. A travers un vaste macro-texte, tel ou tel macro-texte, on décrira le fonctionnement de diverses structures de nature idéologique, culturelle, générique, narrative, énonciative, rhétorique -pour reprendre les principales classes de regroupements d'objets d'analyse effectivement visables avec cette démarche; ce qui veut dire qu'on décrira, dans l'ensemble, le fonctionnement d'un *genre*. C'est bien d'ailleurs ce que j'ai tenté de faire dans mon livre sur les romans baroques, et ce que fait Nathalie Gormezano aujourd'hui sur de la poésie *surréaliste*. A ce point, on s'occupe donc de décrypter de la *littéarité générique*: des textes relèvent de tel ou tel type de fonctionnement générique, avec, éventuellement, toute une architecture d'emboîtements et de recoupements partiels intra- ou inter-génériques. On peut raisonnablement affiner puissamment l'analyse.

Peut-on aller, avec cette inter-sémiotique-là, plus loin, ou plus précis, c'est-à-dire atteindre de la *littéarité singulière*? Cela semble difficile, dans la mesure où la littéarité singulière correspond à la pratique singulière de telle écriture unique et spéciale. Cela d'ailleurs ne veut pas dire qu'il s'agit chaque fois de la pratique de tel écrivain à l'exclusion de tel autre, et de tel écrivain dans telle oeuvre à la différence du même dans telle autre oeuvre: souvent, l'écriture affichée sous l'étiquette d'un auteur se réduit à un ensemble exclusivement générique (pensons à la littérature reçue, à quelque niveau que ce soit, comme *sérielle*). Mais enfin, on a bien parfois le sentiment d'être confronté à du littéraire singulier. En ce cas, point d'inter-sémiotique globalisante possible.

En revanche, on devrait se demander si on ne pourrait pas construire, sur ce genre d'objets, une *inter-sémiotique contrastive*. De ce point de vue, différentes perspectives s'ouvrent à l'examen. On va très vite se retrouver, sur la base d'un cas particulier, en *inter-sémiotique générale*. Il est alors question de se demander, par exemple, ce qu'il y a de singulier, dans l'écriture du *Persiles*, par rapport à la tradition des romans grecs, ou ce qu'il y a de singulier, dans l'écriture de tel poème de Lorca, par rapport au mouvement *analogue* de la poésie européenne contemporaine (on ne réfléchit évidemment ni en termes d'influence ni en termes de relations). Il ne s'agit pas de l'expression de contenus thématiques, qui référerait à cha-

cun des seconds postes de nos deux exemples hypothétiques. On cherche alors à établir ce qui, dans l'écriture de Cervantes ou de Lorca, parmi d'autres stylèmes caractéristiques de leurs oeuvres, constituerait le traitement singulier d'une caractéristique stylistique extérieure et générale. Effectivement, on aboutit ainsi à isoler des *stylèmes d'inter-sémiotique*. Ceux-ci seraient en l'occurrence de structure complexe: on aurait la corrélation suivie entre une valeur impressive ressentie (à réception) comme spécifique de telle pratique esthétique générale, et une disposition de type narratif-discursif elle-même liée, systématiquement, à une masse de variables qui en seraient les manifestations concrètement réalisées.

Une telle démarche d'inter-sémiotique contrastive ressortit à celle de l'inter-sémiotique générale: c'est en effet exactement la même construction intellectuelle que l'on opère lorsqu'on essaie de décrire rigoureusement, par exemple, ce qu'il y a de cinématographique, ou de pictural, dans du verbal (toute question thématique mise à part). Pour pouvoir aussi rigoureusement procéder à la même démarche, mais à l'envers, ou en tous sens, par exemple pour décrire précisément, sans métaphore ni jeu de mots conceptuels, ce qu'il y a de littéraire dans du musical, ou de visuel dans du pictural, si l'on admet que cette recherche a une signification, on est obligé, à ce niveau, de transposer l'analyse stylématique (dans sa catégorisation substantielle).

Pour revenir à du (plus) solide, l'investigation verbo-centrique, on admettra aisément, je crois, que l'horizon d'inter-sémiotique générale propose à l'inter-sémiotique contrastive permet d'aller encore plus loin, de dégager deux autres enjeux d'analyse dans l'examen littéraire en littérature générale.

D'abord, il serait intéressant d'observer le fonctionnement de stylèmes communs à plusieurs types d'art (verbal, pictural, cinématographique, architectural...) -si de tels systèmes existent-, et communément, ensemble, caractéristiques de la création d'un seul et unique artiste, si une telle unité stylistique est vraiment pensable: on étudierait alors non pas ce qu'il y aurait de verbal dans tel tableau, ni ce qu'il y aurait de pictural dans tel poème, mais ce qui déterminerait le ou les *trans-stylèmes* communs à telle unité créatrice. L'inter-sémiotique deviendrait alors proprement de la *trans-sémiotique*. Et qu'on ne dise pas que c'est du fantasme, puisque, même si on n'a pas encore poursuivi méthodiquement cette étude, c'est pourtant bien elle, ou une voie de ce genre, qu'il faudra, d'une façon ou d'une autre, un jour entreprendre: par exemple à propos de Picasso.

Ensuite, l'idée d'une inter-sémiotique contrastive, à laquelle je reviens, rejoint l'un des moyens de penser fondamentalement le littéraire pur, ce qui veut dire simplement la littérarité générale (toujours graduellement et variablement ressentie à réception). J'ai indiqué ailleurs qu'à mon avis, le seul stylème identifiable, jusqu'à nouvel ordre, de littérarité générale est la *réécriture* (conçue comme non nécessairement orientée). Or, en inter-sémiotique contrastive, on manipule forcément des spécifications diverses de réécriture: on y mesure des reconnaissances de variations, voire d'infinies variations. On aurait donc là une voie royale d'accès à l'essence du littéraire, si celle-ci existe, dans la mesure où l'on suppose une sorte de lectorat élargi, un marché commun universel de la lecture, et dans le temps et dans l'espace, capable de réactiver, lors de tout acte de lecture, le mécanisme quasi-vivant des relations-réactions verbales qui animent l'art langagier comme machine à jouissances toujours plus profondes, toujours à découvrir, toujours à dévoiler.

Voilà quelques pistes pour baliser un parcours à la fois vaste, libre et ouvert, mais chaque fois rigoureusement ordonné, à la recherche d'un objet aussi fascinant que mystérieux, donné comme factuel et tout ensemble à sans fin reconstruire: de l'art verbal qui se manifeste à travers des langues qui forcément ne sont jamais toutes celles d'aucun récepteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * BENJAMIN, W. (1928): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Trad. fr. (1985): *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion.
- * COMBE, D. (1991): *La pensée et le style*. Paris: Eds. Universitaires.
- * GENETTE, G. (1993): *Esthétique et poétique*. Paris: Le Seuil.
- * HJELMSLEV, L. (1985): *Nouveaux essais*. Paris: Minuit.
- * ISER, W. (1985): *L'acte de lecture (théorie de l'effet esthétique)*. Bruxelles: Mardaga.
- * ISER, W. (1993): *Lieux communs, Topoï, Stéréotypes, Clichés. (Actes du Colloque de Lyon-II de 1992)*. Paris: Kimé.

- * MAZALEYRAT, J. & MOLINIÉ, G. (1989): *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: P.U.F.
- * MEYER, M. (1993): *Langage et littérature*. Paris: P.U.F.
- * MOLINIÉ, G. (1982): *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse: Publ. Univ. de Toulouse-Le Mirail.
- * MOLINIÉ, G. (1987, 2^e éd. 1991): *Eléments de stylistique française*. Paris: P.U.F.
- * MOLINIÉ, G. (1990): "Sémiostylistique: à propos de Proust", *Versants*, 18.
- * MOLINIÉ, G. (1991): "De la stylistique sèche à la sémiostylistique", *Champs du signe*, 1.
- * MOLINIÉ, G. (1992): *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Gallimard, Le Livre de Poche.
- * MOLINIÉ, G. (1993): *La stylistique*. Paris: P.U.F.
- * MOLINIÉ, G. (1994): "Sémiostylistique de la réception - à propos du *Dom Juan* de Molière", *Champs du Signe*, 4.
- * MOLINIÉ, G. & VIALA, A. (1993): *Approches de la réception sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: P.U.F.
- * QU'EST-CE QUE LE STYLE? (1994): *Actes du Colloque de La Sorbonne de 1991*. Paris: P.U.F.
- * RASTIER, F. (1987): *Sémantique interprétative*. Paris: P.U.F.
- * RASTIER, F. (1989): *Sens et textualité*. Paris: Hachette.
- * RIFFATERRE, M. (1979): *La production du texte*. Paris: Le Seuil.

- * RUWET, N. (1989): "Roman Jakobson: *Linguistique et poétique*, 25 ans après", *Le souci des apparences* (Marc Dominicy éd.). Bruxelles: Eds. de l'Université.
- * SCHAEFFER, J.M. (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Le Seuil.
- * STYLISTIQUE DU XVII^e SIECLE (1986): *XVII^e siècle*, 152.