

1. Notes introductives : la grammaire tensive

À l'occasion de son analyse sur l'avarice entreprise à partir de l'étude menée par Greimas et Fontanille, Zilberberg formule l'affirmation suivante : « Soucieuse du devenir, la sémiotique est tenue d'envisager son propre devenir. Cette exigence en l'occurrence est double. La sémiotique doit préciser ce qu'elle considère comme sa mémoire, à savoir les acquis et les résultats qu'elle juge valides »¹. Relevant d'une part la nécessité de valider l'héritage — la mémoire — de la discipline, mais ne manquant pas de souligner d'autre part la tendance de la théorie à se préoccuper surtout de son devenir, Zilberberg s'installe quant à lui, par sa praxis, entre ces deux pôles temporels. D'un côté, ses travaux renforcent la tradition des études sémiotiques, orientées vers l'objectif « d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens »², de l'autre, ils interrogent l'émergence du sensible dans la construction du sens. Sur ce dernier point, l'auteur formalise des principes qui projettent un *dépassement* des fondements du projet sémiotique.

Zilberberg, dans ses affirmations à propos du concept de *dépassement* par rapport aux fondements de la sémiotique, en élucide la nature. Ce terme, considéré comme un composant d'une relation concessive guidée par le « *bien que* » (qui « met en échec le *parce que* attendu »³), est parfaitement explicité par l'auteur de *La structure tensive* : « Le dépassement étant profondément concessif, tout se passe comme si le sujet énonçant s'adressait tacitement à nous en ces termes : *j'agrandis le déjà grand et par catalyse : bien que je possède déjà le grand, je l'agrandis encore !* »⁴. Cette notation exprime à nos yeux la relation entretenue par Zilberberg avec la sémiotique dite standard. Concomitamment à la création de la grammaire tensive, l'auteur offre à ses lecteurs l'expérience d'un *dépassement* théorique.

Zilberberg procède de la sorte sans manquer d'incorporer la notion de différence, qui, ancrée sur le principe relationnel qui unit deux termes, fait émerger la valeur de chaque terme à partir de leur rapport mutuel, ce qui renvoie à l'un des piliers de notre héritage structuraliste. Dans *Raison et*

1 A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991. Cf. Zilberberg, « L'avarice comme forme de vie », *Actes Sémiotiques*, 2012, 115.

2 A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, entrée « Sémiotique ».

3 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 203.

4 *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012, p. 67.

*poétique du sens*⁵, le sémioticien admet la célèbre métaphore du jeu d'échecs (*CLG*⁶), mais il annonce déjà ce regard innovant qui fait primer l'interdépendance entre les pièces du jeu sur leurs différences. Après avoir rappelé que « chaque joueur effectue des opérations intenses, ponctuelles et locales » et que les « coups » « s'organisent en phrases, c'est-à-dire en opérations extenses qui sont autant des "questions" que des "réponses" à l'adversaire », il ajoute : « Et durant la partie s'opère une authentique transfusion des *valeurs* : à mesure que les pièces disparaissent, les pièces restantes captent leur valeur si bien qu'un pion dont la valeur au départ est mince, simple masque, voit sa valeur s'accroître s'il subsiste »⁷.

La conception des *grandeurs*, alignée sur ces principes, s'instaure. En tant que termes complexes, ces *grandeurs* se présentent comme des « points d'intersection de faisceaux de rapports », conformément à une métalangue empruntée à l'œuvre de Hjelt⁸. L'auteur des *Éléments* spécifie l'incorporation des idées de la linguistique structurale par une sémiotique tensive en proposant la notion de « point d'intersection » comme fondement de la tensivité. Concept analysable en deux « dimensions » et quatre « sous-dimensions » corrélées, la tensivité soutient l'analytique raisonnée du sensible, c'est-à-dire des vécus⁹.

La grammaire tensive est ainsi projetée, axée sur la description des affects et de leur sujet, ces affects étant saisis au cœur du langage et orientés par des oscillations entre l'intensité du sentir et les choses qui « sont là ». Évoquée par le point de vue tensif, l'intelligibilité des choses, lors de la rencontre nécessaire avec la sensibilité du sujet qui les contemple, relève de ce qui est désigné comme l'extensité. Selon l'« accent du sens » imprimé sur l'intelligibilité des choses, une tension se manifeste entre le concentré et le diffus. Cette tension comprend les deux sous-dimensions de l'extensité : la temporalité et la spatialité¹⁰.

L'intensité et l'extensité, en tant que dimensions corrélées, composent la tensivité, ce qui favorise la description du statut sémiotique du sensible, qui est pensé comme un composant de la rencontre entre *sujet* et *objet*, *sujet* et *monde*, et qui est reconnu comme un moteur de l'esthésie imprégnant cette rencontre. Il en résulte une approche du sensible examiné selon les flux et les reflux d'une *phorie*, qui, conçue comme *energeia* dynamisante de la sémosis, distingue la notion d'intervalle entre les termes, eu égard au présupposé de leur différence. Du point de vue tensif, le concept de *sensible* privilégie « la notion de vecteur [par rapport] à celle de trait »¹¹.

La relation nécessaire entre le sensible et l'intelligible, viabilisée par des « points d'intersection » qui font s'entrecroiser l'intensité et l'extensité, révèle ce « qui n'est rien d'autre que la

5 *Raison et poétique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988. En raison du caractère récurrent des renvois aux travaux de Zilberberg, ils ne seront plus désignés ci-après dans le texte que par le premier substantif de leur titre, les références complètes figurant dans les notes de bas de pages.

6 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005.

7 *Raison et poétique du sens*, p. 19.

8 Cf. *La structure tensive*, op. cit., p. 18.

9 Cf. Cl. Zilberberg, « Contribution à la sémiotique de l'espace », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009, p. 13.

10 Cf. *La structure tensive*, op. cit., p. 149.

11 Zilberberg présente les trois figures élémentaires de la phorie, appelées phorèmes, à savoir la direction, la position et l'élan, non pas comme des participes passés ni comme des traits mais plutôt comme des participes présents et des vecteurs. Cf. *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., p. 225.

relation (..) des états d'âme aux états de choses » : la tensivité elle-même¹². Cette tensivité, configurée entre l'intensité et l'extensité, qui sont définies comme « deux entités plurielles », confirme que ces deux « entités » qui la composent sont analysables, car elles sont formées par des unités « stabilisées »¹³. Cette intensité et cette extensité, chacune analysable en deux sous-dimensions, font émerger leurs composants internes. Pour l'intensité, il s'agit de la tonicité et du tempo ; pour l'extensité, du temps et de l'espace.

L'affect, en tant que grandeur propre à l'intensité, est mesurable selon son degré d'impact, plus ou moins tonique, qui est imprimé sur l'intelligibilité des choses. Cependant, ce degré d'impact, compris comme l'« accent du sens », se trouve corrélé au tempo. Les concepts d'impact et d'« accent du sens » concernent la régence du composant sensible sur l'intelligible ; une régence d'où résulte, pour l'espace et le temps des choses, l'opposition *concentré* vs *diffus*. À son tour, le tempo, « autrement dit la vitesse »¹⁴, s'appuie sur l'opposition de base *vif* vs *lent*. Une augmentation de la tonicité du sentir implique une augmentation de la vitesse d'*energeia* qui, engendrée par le tempo, commande la sémosis. « Au titre de sous-dimension de l'intensité, le tempo entre en corrélation converse avec l'autre dimension intensive, la tonicité »¹⁵.

Zilberberg fait brièvement allusion au tempo lorsqu'il relève le passage du *CLG* où Saussure se réfère à l'usage répété, dans une conférence, de l'expression « Messieurs ! ». Le sémioticien cite le linguiste : « (...) on a le sentiment qu'il s'agit chaque fois de la même expression, et pourtant les variations de débit et l'intonation la présentent, dans les divers passages, avec des différences phoniques appréciables »¹⁶. Dans cet exemple, Zilberberg suggère que la langue est mise en œuvre à travers le discours. Il ajoute : « Il est significatif que Saussure mentionne justement une exclamation, c'est-à-dire un événement de la profondeur, convoquant l'intensité et le tempo et visant à abréger la distance renaissante entre l'énonciateur et l'énonciataire »¹⁷. La mention d'un tempo vif, qui abrège la distance entre le destinataire et le destinataire implicites de la communication indique la possibilité d'examiner diverses directions tensives de la production du sens.

Les contours des choses, en fonction de l'accélération ou de la décélération imprimée sur elles par le tempo, seront maintenus ou dilués. Maintenus, ils mettront en évidence le nombre et la divisibilité de ce qui se présente dans le monde, ce qui va de pair avec la diminution de la tonicité des affects. Dilués, ils produiront le contraire, un fait qui s'accompagne de la concentration de l'espace et de l'abréviation du temps. Ces mouvements sont compatibles avec la vitesse, qui, augmentée au maximum, conduit à l'extase. La concentration de l'espace et l'abréviation du temps favorisent le geste de « maximiser la tonicité vécue »¹⁸.

12 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 237.

13 Pour le concept d'« unité stabilisée », Zilberberg rappelle la notion de la centralité de la valeur postulée par Saussure dans le *Cours*. Cf. *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 237.

14 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 236.

15 *Ibid.*

16 Cf. Zilberberg, « Plaidoyer pour le tempo », in J. Fontanille (éd.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 1995, pp. 223-224 ; F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 2005, pp. 150-151.

17 Cf. « Plaidoyer pour le tempo », *art. cit.*, p. 234.

18 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 214.

Parmi les oscillations tensives, l'énonciation est considérée comme un *champ de présence*. L'énonciation, aux yeux de Zilberberg, n'est aucunement restreinte au niveau superficiel du parcours génératif, le niveau discursif. Avec les études de tensivité, l'énonciation est pensée à un niveau « figural ». « L'instance de l'énonciation se donne à nous comme pouvoir de configuration complexe, oscillant, régulateur, rythmique », explique Zilberberg, qui postule que le « "je" apparaît, au niveau figural, comme un lieu d'intersection et d'arbitrage entre temps et espace »¹⁹.

Le concept de *champ de présence*, qui implique une présence analysable, constitue un défi que la sémiotique tensive affronte moyennant l'incorporation de la notion de tensivité. Cette notion postule la force ou l'énergie sensible (*l'élan*) inhérente à la signification, qui est aussi bien interne à un texte déterminé que constituante des pratiques et des formes de vie. À cet effet, la pensée sur la tensivité s'appuie sur la notion de transivité, assimilée au principe de *direction* ou au geste du « *from* → *to* »²⁰. La direction tensivement conçue oriente les mouvements d'ascendance et de « décadence » (au sens zilberberguien de diminution) de la phorie, qui, manifestée selon l'intensité des émotions, est une condition pour la « détonation saisissante de l'événement »²¹. Toutefois, selon le point de vue tensif, l'instant même de la « démesure affective »²² contient en soi une « décadence » imminente. Il s'agit de la « décadence prochaine de l'éclat immanent à l'événement »²³. Saisi comme un point de saturation de la tonicité des vécus, l'événement fait se succéder après lui la décadence ou l'atténuation de la « "tempête" modale qui voit le subir supplanter l'agir »²⁴ qui le caractérise. Le principe du *from* → *to*, ou de la direction, est impliqué dans ce va-et-vient.

La notion de direction apparaît comme une borne entre la sémiotique dite standard et la sémiotique tensive. Selon la tradition sémiotique, une *direction* évoque le *passage* d'un niveau à un autre du parcours génératif du sens, conçu, on le sait, comme une tripartition de niveaux. Nous avons une direction ascendante qui va du simple vers le complexe, étant donné qu'à la hauteur de chaque niveau se présente la réciprocity de la sémantique et de la syntaxe²⁵. Zilberberg qualifie de problématique cette direction ascendante de la génération du sens et questionne le défaut d'intégration du temps et de l'espace, « ces gardiens du sens »²⁶, aux niveaux concernés dudit parcours. L'auteur émet une critique, certes voilée, à propos du niveau fondamental, « où n'interviennent que l'interdéfinition sémantique et l'interaction syntaxique vers le niveau superficiel »²⁷. Il suggère que l'analyse centrée sur le parcours génératif du sens conduit à perdre la

19 *Raison et poétique du sens, op. cit.*, p. 104.

20 Allusion à cette affirmation de Valéry : « En vérité, nous ne pensons pas à quelque chose, nous pensons de quelque chose à quelque chose (*from* → *to*) ». *Cahiers*, tome 1, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1973, p. 1056. Cf. Cl. Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 28.

21 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 206.

22 *Ibid.*, p. 233.

23 *Ibid.*, p. 206.

24 *Ibid.*, p. 214.

25 Cf. Cl. Zilberberg, entrée « Génératif », in A.J. Greimas et J. Courtés (éds.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2, Paris, Hachette, 1986.

26 Cf. *La structure tensive, op. cit.*, p. 15.

27 *Ibid.*

primauté et la continuité de l'analyse préconisée par Hjelmslev. Il ajoute : « (...) il suffit, nous semble-t-il, de postuler, à la suite de Hjelmslev, une direction descendante du complexe vers le simple »²⁸.

Dans l'Avant-propos du second volume du *Dictionnaire* de sémiotique, Greimas classe la notion de « tension », parmi les *Novations* qu'apporte l'ouvrage. Il parle « des voix (...) cherchant à rendre compte des tensions, des équilibres instables et des dynamismes des structures »²⁹. Parallèlement, il caractérise une certaine « attraction pour les profondeurs » comme « un mal » qui semble atteindre les auteurs de certaines entrées du dictionnaire. De toute évidence, Zilberberg en fait partie.

L'attraction pour les profondeurs est légitimée dans l'entrée *Aspectualisation*, où l'aspect, traité comme un composant du niveau figural est différencié de l'aspect envisagé au niveau discursif. Dans l'article en question, le suffixe *-al* se rapporte clairement à ce qui est présupposé tandis que le suffixe *-if* se rapporte au présupposant, le premier étant le régent du second. Zilberberg, l'auteur de l'entrée, en appliquant à l'aspect la stratification en niveaux, rappelle que l'*aspectif* renvoie à ce que les sémioticiens et les linguistes comprennent comme ce qui est calqué sur les « sèmes aspectuels », base de la classification des processus inchoatif, itératif, etc. Il indique que « (...) le niveau aspectal devrait, quant à lui, être seulement situé “plus bas” » et ajoute : « L'opération de déhiscence, si elle affecte bien tout niveau reconnu, signifie que, comme dans la rime, rien ne va, ne vaut sans résonance »³⁰. À l'entrée *Spatialisation* du même *Dictionnaire II*, il parle d'« espace figural » et d'« espace figuratif » et attribue le « statut de constante » au premier et celui de « variable » au second. Dans la même étude, il avait d'abord affirmé qu'« il semble difficile, tant du point de vue de l'arbitraire que de celui de l'adéquation, de “contenir” la spatialisation au seul niveau discursif »³¹.

Zilberberg suggère que l'énonciation s'énonce dans les profondeurs figurales, homologuées à un niveau tensif. Selon lui, l'énonciation ne saurait être considérée comme une instance restreinte à un actant articulé, au niveau discursif, à côté des catégories de temps et d'espace. Il suggère une présence qui va de *x* à *y*, du plus simple au plus complexe, et qui est mue par un *élan* ou une *énergie* sensible, procédant de la tensivité. Les discordances de perspective entre la sémiotique tensive et la sémiotique dite « standard » sont ici flagrantes³². Et pourtant, ces deux sémiotiques se réclament l'une de l'autre, comme en témoignent les renvois récurrents de Zilberberg à la pensée de Greimas, alors même qu'il souligne « l'importance de l'événement dans l'économie des discours »³³.

Parallèlement au « dépassement » promu par Zilberberg par rapport à la sémiotique discursive, d'autres développements contemporains de la théorie sont apparus, parmi lesquels se détachent à nos yeux les travaux d'Eric Landowski sur les régimes d'interactions et ceux de Jacques Fontanille sur les pratiques et les formes de vie³⁴. Il conviendrait de présenter de possibles points de convergence entre

28 *Ibid.*

29 Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, Avant-propos, *Sémiotique. Dictionnaire II*, op. cit., pp. 5-7.

30 *Ibid.*, Cl. Zilberberg, entrée « Aspectualisation ».

31 *Ibid.*, Cl. Zilberberg, entrée « Spatialisation ».

32 Dans son *Avant-propos*, Greimas juge que la désignation « sémiotique standard », utilisée par certains à propos du premier volume du *Dictionnaire*, constitue un « complément ambigu ! » (p. 5).

33 L'expression entre guillemets figure à la quatrième page de couverture des *Éléments de grammaire tensive*, op. cit.

34 À propos de Fontanille, il convient de souligner que Zilberberg, afin de fonder les directions propres imprimées à la sémiotique tensive, cite maintes fois le travail développé avec son coauteur dans l'ouvrage *Tension et signification*. Voir J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.

ces avancées de la théorie sémiotique, tous unis par une préoccupation commune : la problématisation du sensible comme composant de la sémosis. Cependant, nous nous focaliserons ici sur certains principes de la grammaire tensive, en vue de répondre, peut-être, au défi lancé par Zilberberg quant à la possibilité de promouvoir la « rhétorisation de la sémiotique » ou la « sémiotisation de la rhétorique »³⁵.

2. Élan, tension et champ de présence

« Le “je” apparaît, au niveau figural, comme un lieu d’intersection et d’arbitrage entre temps et espace »³⁶. Sans faire « table rase » des acquis de la sémiotique discursive — le « je » est toujours considéré comme un actant —, Zilberberg fait progresser la théorie en plaçant la présence énonciative en profondeur, comme relevant du niveau « figural ». Selon le point de vue tensif, le figural (distinct du figuratif) assied la figure sur des sèmes envisagés comme des « saillances temporelles ou spatiales »³⁷. Les *figures* sont désormais conçues comme des grandeurs propres à un « espace tensif », ce qui implique leur « accommodation » au complexe temps-espace, pour l’extensité, et au complexe tonicité-tempo, pour l’intensité. Dans la constitution de la sémosis, un sujet sensible à la vitesse et à la tonicité se présentera devant un monde, dont le sens minimal ou figural apparaît temporalisé et spatialisé.

Le tempo et la tonicité étant liés à une *intensité subjectale*³⁸, « la réciprocité des figures et de la subjectivité » est établie³⁹. À cette définition du caractère figural de la profondeur tensive se joint l’accommodation implicite de la durée et de l’espace au tempo, ce qui implique la médiation opérée par le sujet. Ce point apparaît clairement dans la formulation qui, en récupérant le concept tensif de tempo, suggère une subjectivité figurale : « (...) la subjectivité relève moins de l’être que du faire si elle a bien pour mission impérative l’accommodation de la durée et de l’espace à tel “tempo” — voulu ou subi »⁴⁰. L’accommodation en question concerne l’élan.

L’élan imprègne la relation entre les « états d’âme » et les « états des choses ». Il se développe en une aspectualisation profonde qui compose l’une des variations de l’« analytique du sensible »⁴¹. Dans ces conditions, l’élan se présente selon l’ascendance ou la décadence de sa « puissance d’attraction », qui peut être désignée comme *valence*⁴². Articulé sur la décadence de la propre force, l’élan est subsumé par les principes d’amenuisement et d’atténuation. Si l’élan se présente en ascendance, il sera subsumé par les principes de relèvement et de redoublement.

35 *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., p. 172. Voir également, sur ce point, la contribution de Jose Luiz Fiorin au présent numéro des *Actes Sémiotiques*, « De la rhétorique à la rhétoricité ».

36 *Raison et poétique du sens*, op. cit., p. 104.

37 Cf. « Remarques sur la profondeur du temps », p. 6 (photocopie aimablement communiquée par Luiz Tatit). Trad. esp., « Observaciones sobre la profundidad del tempo », in Cl. Zilberberg, *Ensayos sobre Semiótica Tensiva*, Lima, Fondo editorial de la Universidad de Lima, pp. 156-157.

38 Cf. *La structure tensive*, op. cit., p. 18. L’auteur précise : « L’intensité que nous retenons est l’intensité subjectale, l’intensité vécue, et après catalyse l’intensité mesurée ».

39 Cf. *Remarques sur la profondeur...*, art. cit., p. 7 (« Observaciones... », op. cit., p. 158).

40 *Ibid.*, respectivement pp. 7-8 et 159.

41 Zilberberg a rassemblé ses réflexions autour de l’élan (aspectualisé selon l’amenuisement, l’atténuation, le relèvement et le redoublement) dans « Seconde analytique du sensible », in *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., pp. 69-73.

42 Pour la définition de *valence* en tant que « puissance d’attraction », voir *Tension et signification*, op. cit., entrée « Valence », p. 11.

Les directions ascendante et descendante donnent lieu à « quatre catégories aspectuelles élémentaires » — deux pour l'ascendance, deux pour la descendance⁴³. Le cadre des relations aspectuelles composé dans la « sémiosis figurale »⁴⁴ admet en son sein la temporalité et la spatialité (les composants de l'extensité) ainsi que la tonicité et le tempo (les composants de l'intensité). Lorsqu'il est ralenti par la décadence de son énergie, l'élan, joint à la dimension temporelle, se présente comme éphémère ou bref⁴⁵. En revanche, s'il est aspectualisé par des valences plus fortes (relèvement ou redoublement de la propre force), il sera long, ou même trop long⁴⁶. Joint à la dimension spatiale, cet élan long ou trop long correspond au déplacement ou à l'ubiquité. À l'opposé, l'élan éphémère ou bref correspond à la fixité ou au repos⁴⁷. Le repos, qui relève de l'élan décadent, apparaît non seulement dans la spatialité, mais aussi dans la tonicité. Associé au tempo, l'élan décadent correspond à l'inertie ou à la lenteur. L'élan, en décadence ou en ascendance de sa propre vivacité, se manifeste donc sur la base du transport de l'énergie entre les grandeurs tensives.

Le *sujet qui perçoit* ainsi que *l'objet, le monde perçu*, sont impliqués dans les intersections des catégories aspectuelles (amenuisement et atténuation ; relèvement et redoublement) avec les sous-dimensions de l'intensité et de l'extensité. Elles comportent donc le sujet sensible, non restreint à cet actant qui « devient compétent et se libère par avance des difficultés », comme le prévoit le schéma narratif greimassien⁴⁸. Le sujet, examiné en fonction de la mesure augmentative ou diminutive du propre *sensible*, est conçu en liaison avec l'aspectualité figurale, d'où il surgit comme celui qui « règle, ajuste les affects qui le dévastent ou le dépriment » et qui « classe, case comme il peut ou rejette les grandeurs qu'il a admises ou qui sont "tombées" dans son champ de présence »⁴⁹. D'un côté, avec l'ajustement aux affects, figure l'intensité. De l'autre, avec le rejet ou l'encadrement des grandeurs, figurent les opérations de tri et de mélange que le sujet effectue sur la dimension de l'extensité⁵⁰. Zilberberg s'interroge à propos de la relation du sujet avec les règles d'un jeu et celles d'une grammaire puis formule la même question à propos de la grammaire tensive : « (...) mais d'où vient que le sujet accepte de jouer selon ces règles ? La raison tient en ceci : ces règles sont ses règles »⁵¹.

Cependant, ces règles, qui composent la structure tensive, à la fois mobile et mobilisée par l'énergie de l'élan, sont élastiques. La tensivité, en tant que « lieu où se joignent, se rejoignent l'intensité au titre de somme des états d'âme et l'extensité au titre de somme des états de choses »⁵², incorpore l'élan, composé à l'intérieur du flux phorique imprégnant la sémiosis. Le phénomène se produit tout autant dans la dimension du manifesté (le présupposé) que dans celle du manifestant (le

43 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 70.

44 *Remarques sur la profondeur du temps, art. cit.*, p. 7 (*Observaciones...*, *op. cit.*, p. 159).

45 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 71.

46 L'élan « trop long » est désigné comme « éternel » (*ibid.*). Nous évitons toutefois de reprendre cette désignation parce qu'elle suggère quelque chose de statique « qui est hors du temps ».

47 *Ibid.*

48 Cf. Cl. Zilberberg, « Sujeito », in *Elementos de Semiótica Tensiva*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011, pp. 283-286. (Cette entrée ne figure pas dans la version française, *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*).

49 *Ibid.*

50 Les opérations de tri sont liées aux « valeurs d'absolu », alors que les opérations de mélange sont liées aux « valeurs d'univers ». Cf. *Tension et signification, op. cit.*, entrée « Valeur », p. 35.

51 *Elementos de Semiótica Tensiva, op. cit.*, entrée « Sujeito », p. 285.

52 *La structure tensive, op. cit.*, p. 17.

présupposant)⁵³. L'imprégnation phorique est pertinente à la fois pour les énoncés manifestés et pour les « textes possibles », tous relatifs aux pratiques et formes de vie dans lesquelles sont reconnus des « régimes existentiels »⁵⁴. Zilberberg se réfère de temps à autre aux pratiques et aux formes de vie pour suggérer qu'elles sont mues par un élan en ascendance ou en descendance, et qu'elles se conforment à une sémiose augmentée ou diminuée en termes de densité esthétique.

Si « l'augmentation, scindée en [relèvement + redoublement], et la diminution, scindée en [atténuation + amenuisement] », sont conçues comme « produites par le *sujet énonçant* »⁵⁵, les différences de perspective entre la sémiotique discursive et la sémiotique tensive sont flagrantes, notamment en ce qui a trait à la conception de l'énonciation énoncée. Pourtant ces deux perspectives ne s'excluent pas mutuellement.

Le contraste réside dans l'« accent de sens », qui est imprimé dans la démarcation par la sémiotique discursive et dans la segmentation par la sémiotique tensive. « Par convention, la démarcation traite des limites, la segmentation s'occupe des degrés »⁵⁶. La démarcation, prise en compte dans le domaine de la syntaxe discursive, fait apparaître les catégories de la personne, de l'espace et du temps en tant que « créées par et dans l'énonciation », comme le postule Fiorin⁵⁷. L'auteur ajoute : « Chacune de ces catégories présente un système énonciatif et un système énoncif : les actants, les temps et les espaces liés directement à l'énonciation appartiennent au premier ; les actants, les temps et les espaces de l'énoncé relèvent du second »⁵⁸.

Le point de vue tensif met en avant non seulement la segmentation par rapport à la démarcation, mais aussi leur interdépendance, la première privilégiant les seuils et la seconde les limites. Entre ces démarcations et ces segmentations se compose le champ de présence. Le point de vue tensif déplace l'énonciation vers le figural. Néanmoins, il procède du même principe fondateur que toutes les études énonciatives incorporées par la sémiotique : il ne s'intéresse pas à l'« auteur réel » mais à l'énonciateur implicite de l'énoncé. L'« hypothèse tensive », en privilégiant les tensions de l'affect qui composent la présence comme un champ de présence, n'exclut ni les possibilités analytiques favorisées par les catégories de la syntaxe discursive ni les composants de la sémantique de

53 Les traducteurs des *Éléments de grammaire tensive* présentent, pour un chapitre de l'ouvrage, la note suivante : « Sur ce point, comme pour d'autres occurrences de ce chapitre, l'emploi des expressions “plan de l'expression” et “plan du contenu” ne s'identifie pas avec la dichotomie “signifiant / signifié”. Nous devons comprendre ces expressions par référence aux notions respectives de “manifestant” et “manifestée” (Hjelsmlev) » (*Elementos de Semiótica Tensiva*, *op. cit.*, p. 78). Cette interprétation se justifie du fait que Zilberberg définit la relation entre la figurativité et la figuralité comme « une sémiosis, laquelle poserait le figural comme plan du contenu et le figuratif comme plan de l'expression » (Cl. Zilberberg, « De l'humanité de l'objet (À propos de W. Benjamin) », p. 19 — photocopie communiquée par Luiz Tatit).

54 Pour évoquer un « régime existentiel », Zilberberg se réfère à la tension immanente au dandysme et reconnaît dans cette « forme de vie » une « dissension concessive la plus profonde » (*Des formes de vie aux valeurs*, Paris, P.U.F., 2011, p. 78).

55 *La structure tensive*, *op. cit.*, p. 56.

56 *Éléments de grammaire tensive*, *op. cit.*, p. 207.

57 Cf. J.L. Fiorin, « À propos des concepts de débrayage et d'embrayage : les rapports entre la sémiotique et la linguistique », *Actes Sémiotiques*, 119, 2015, p. 25.

58 À partir du principe que l'auteur réel est inappréhensible et par conséquent que seul l'auteur implicite appartient au champ de la théorie de l'énonciation, Fiorin hiérarchise l'énonciation en trois niveaux : le premier a comme actants l'énonciateur et l'énonciataire, qui sont implicites à l'énoncé ; le deuxième concerne l'énonciation énoncée et comprend le destinataire et le destinataire, conçus comme narrateur et narrataire et comme composants de l'énonciation énoncée ; le troisième fait apparaître les interlocuteurs installés dans l'énoncé lorsque le narrateur leur donne voix : ce sont les actants de l'énoncé. Cf. J.L. Fiorin, *As Astúcias da Enunciação. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*, São Paulo, Ática, 1996, pp. 65-67.

ce niveau. Pour l'hypothèse tensive, la syntaxe et la sémantique, les composants des trois niveaux de la production de sens, ne représentent que l'une des possibilités, *parmi d'autres*, pour que s'établisse la sémiose sensibilisée.

Zilberberg se réfère à une alternance méthodologique : « le parcours génératif pour la sémiotique “savante”, la sémosis pour les sujets discourants »⁵⁹. Les études de la tensivité récupèrent ainsi la notion d'événement qui, appartenant au champ catégoriel de la tensivité, « a pour assiette la concession »⁶⁰. « *Bien qu'il eût une forte fièvre, il sortit* » est un exemple de phrase concessive pris par l'auteur chez les grammairiens afin de postuler que la concession favorise l'augmentation de la tonicité des « états d'âme » qui affectent le sujet dans sa rencontre avec les « états des choses »⁶¹. La phrase implicative correspondante à cette phrase concessive exige moins de force ou de tonicité des affects : « *Il ne sortit pas parce qu'il avait une forte fièvre* ».

Commentant la pensée des grammairiens, chez qui la concession est une « figure grammaticale modeste », Zilberberg souligne : « Le *bien que* met en échec le *parce que* attendu »⁶². Le *parce que* s'aligne sur un monde pensé dans la linéarité causale, qui, programmée et programmatrice, se présente sous un sujet du contrôle. Ce sujet est lié à la lenteur, qui permet « la divisibilité et la progressivité “à vue” »⁶³. Contrôleur, le sujet lié au parvenir est d'autant plus présent que le sujet du *subir* se manifeste moins. Ce sujet du *subir*, installé dans la zone de la tonicité et du mouvement augmentés au maximum, n'est pas seulement celui qui souffre et supporte l'imprévu, mais aussi celui qui profite de l'inattendu. La programmation est « mise en échec » par ce qui survient au sujet (*le survenir*). Une fois établi le principe de transition entre les termes du *survenir*, reconnu comme lié à la concession, et du *parvenir*, reconnu comme lié à l'implication, le champ de présence se compose.

Zilberberg stipule : « Couplé avec le parvenir, le survenir est l'un des deux modes d'efficience, c'est-à-dire l'une des deux manières pour une grandeur d'accéder au champ de présence et de s'y établir »⁶⁴. Ce qui survient brusquement et de façon inattendue au *sujet du subir*, et qui est imprégné par l'impulsion engendrant la concession, élève le tempo et la tonicité à l'« ardeur extrême » de leurs possibilités ou valences. Si, dans la relation entre la concession et l'implication, le premier terme est considéré comme marqué et le second comme non marqué⁶⁵, la concession prépare l'éclosion du *survenir*, alors que l'implication annonce le *parvenir*, qui renvoie le sujet à la routine des choses.

L'implication est liée à l'action héroïque qui s'accomplit par la réalisation d'une *performance* grandiose. Zilberberg se réfère au sujet romanesque comme à celui qui « n'échappe pas à la grandeur sous la plume des plus grands »⁶⁶. En se rapportant au sujet de la performance grandiose, l'auteur renvoie à l'actant et à l'acteur de l'énoncé. Zilberberg rappelle que le héros est un sujet « en concordance avec le schéma narratif greimassien » : « un sujet devenu compétent qui vient à bout des

59 « Seuils, limites, valeurs », in A. Hénault (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, P.U.F., 2002, p. 360.

60 *La structure tensiva*, op. cit., p. 149.

61 *Ibid.*, p. 146.

62 *Éléments de grammaire tensiva*, op. cit., p. 203.

63 *Ibid.*, p. 223.

64 *Ibid.*, p. 233.

65 *Ibid.*, p. 219.

66 *Elementos de Semiótica Tensiva*, op. cit., p. 283.

difficultés qu'il a anticipées »⁶⁷. « Les grandes créations culturelles, écrit-il, défendent relativement au sujet une conception héroïque : sujet tragique de fait sinon en droit immortel, sujet épique, sujet diégétique en quête de sa reconnaissance »⁶⁸. Puis il ajoute : « Ce que nous avons en vue (...) c'est la physionomie du sujet au quotidien, dans son quotidien, vaquant à la production ordinaire du sens », ce que le sémioticien entend se produire non pas entre « deux exploits », c'est-à-dire entre deux performances héroïques, mais « entre deux événements »⁶⁹.

L'espace tensif, conçu comme « une représentation spatiale commode des états et des événements advenant dans le champ de présence », se dessine alors selon deux axes : « *i*) en ordonnées, un axe de l'intensité (...); *ii*) en abscisse, un axe de l'extensité »⁷⁰. Le dictionnaire définit le terme *abscisse* comme une coordonnée horizontale qui permet de déterminer, avec la coordonnée verticale (dite *ordonnée*), la position d'un point dans un plan. Le concept de « position d'un point dans un plan », transposé à l'espace tensif, renvoie au sujet considéré *alors qu'il se pose* dans ce même espace, puisqu'un va-et-vient, propre à la syntaxe tensive, est conçu entre l'intensité et l'extensité. La présence dans les profondeurs figurales advient de la dépendance réciproque entre les « états des choses », représentés sur l'axe des abscisses, et ce que le sujet sent et ressent, ce qui peut être mesuré en termes de *plus* et de *moins*, et qui est représenté sur l'axe des ordonnées. L'événement surgit avec l'intensité augmentée des affects.

Le concept d'événement, lié à celui de *survenir*, fait émerger la présence dans l'ordre de la concession, ce qui implique un sujet qui « se mêle de ce qui ne le regarde pas ». Zilberberg pose la question : « Quel est ce sujet qui, parfois, à son corps défendant, voit l'événement faire irruption et bouleverser son champ de présence ? » et y répond ainsi : « C'est un sujet sensible, par catalyse : un sujet sensible à l'ardeur extrême des sub-valences de tempo et de tonicité qui subjectivent la survenue de l'inattendu et précipitent le sujet de la sphère familière de l'agir dans celle extatique du subir »⁷¹. Dans *Raison et poétique du sens*, le sujet apparaît à son tour comme un composant de deux processus distincts de la sémosis : l'esthétisation et l'éthisation. Le *sujet* et l'*objet* présentent dans cette étude des particularités qui les rapprochent des principes de la rhétorique classique⁷².

3. L'esthétisation, l'éthisation, la rhétorique

Dans le Livre I de la *Rhétorique*, Aristote conçoit le but de l'action persuasive de l'orateur comme consistant à faire croire l'auditoire à l'image de « celui qui dit », qui doit sembler digne de foi de par ses qualités de caractère. Le philosophe ajoute : « Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur »⁷³. En tant qu'« effet du discours », l'*ethos* rhétorique est ainsi projeté. Les analystes du discours l'interprètent comme un *ethos* discursif et la sémiotique le comprend comme le sujet qui *doit, veut, peut* et *sait* convaincre — et *convainc* —

67 *Ibid.*, p. 284.

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *La structure tensive, op. cit.*, p. 148.

71 *Ibid.*, p. 157.

72 « Pour introduire le faire missif », in *Raison et poétique du sens, op. cit.*, pp. 97-113.

73 Aristote, *Rhétorique I*, Paris, Gallimard, 1991, 1356a.

moyennant la réalisation de l'acte de persuader. Il s'agit du sujet « opérateur », évoqué par Zilberberg, conjointement au sujet d'état⁷⁴.

Ce sujet « opérateur » est pris en compte dans *Raison*. Sa conception, rapportée au domaine du faire énonciatif, le rapproche du concept rhétorique d'*ethos*. Cependant, ce sujet est écarté de la centralité qui lui est assurée par l'« art de persuader ». Zilberberg présente la bipartition « sujet actif » / « sujet passif, pathique » comme un appui pour les deux processus constitutifs de la sémiologie et conçus en interdéfinition : l'éthisation et l'esthétisation⁷⁵. Toutefois, lorsque l'auteur confronte ces deux processus, il ne retient pas le sujet « opérateur », correspondant à l'agent de l'action persuasive, comme sa première préoccupation théorique. La notion d'éthisation finit ainsi par « illuminer » la spécificité de ce qui est esthétisant.

Sous la plume du sémioticien se confirme, conjointement à l'esthétisation, le concept du sujet livré à un objet actif reconnu comme un objet esthétisé, ce qui inaugure les bases pour un projet de sémiotique poétique : « En quoi consiste cette esthétisation ? Elle consiste à traiter les objets cognitifs (...) comme des *per-objets* (...), en un mot à faire-être des objets dissipatifs ». Le terme *dissipatif* est formé du radical du verbe *dissiper*. Si *dissiper quelqu'un* consiste à le détourner de la règle, du devoir, à changer la direction de quelque chose, les « objets dissipatifs » postulés dans *Raison* peuvent être passés au crible des « modes d'efficience », tels qu'ils sont nommés dans *La structure tensive*. L'un de ces « modes d'efficience » récupère la notion d'« objets dissipatifs »⁷⁶.

« Par mode d'efficience, nous désignons la manière dont une grandeur est susceptible de pénétrer dans le champ de présence », écrit Zilberberg, qui distingue ici le *parvenir* et le *survenir*⁷⁷. Il ajoute : « Sans s'annoncer, sans surtout prévenir, le survenir virtualise la contenance modale du sujet dont il anéantit *ex abrupto* les compétences validées »⁷⁸. Les « objets dissipatifs », constitutifs de l'esthétisation, peuvent être compris selon l'énergie phorique qui parvient à déplacer le sujet de la « sphère familière de l'agir » pour le lancer dans celle, « extatique, du subir »⁷⁹. Ainsi, ces objets peuvent être vus comme des projections d'un *survenir* qui, conçu comme un événement esthétique du *logos*, du « mot » énoncé, est développé au sein de la sémiologie et dans la configuration du sujet.

Lorsque Zilberberg problématise « l'activité esthétisante », qui, « envisagée du point de vue cognitif », est en corrélation avec l'éthisation, il identifie, pour ce dernier processus, un *sujet actif* et un *objet passif*⁸⁰. D'un autre côté, lorsqu'il pense à l'objet esthétisé et au sujet qui se livre à lui, il confirme l'inversion du principe d'activation et de passivation établi dans cette confrontation et affirme : « L'esthétisation peut être cernée comme activation de l'objet et passivation du sujet — transformations accessibles dans l'effet de sens « émotion esthétique » »⁸¹.

Dans la dernière phase des études tensives, la grammaire des affects (qui concerne le sujet du *subir*) reprend la conception d'un sujet passif, lié à un objet activé. Le principe selon lequel

74 *Elementos de Gramática Tensiva*, op. cit., p. 283.

75 Cf. *Raison et poétique du sens*, op. cit., p. 111.

76 *Ibid.*, p. 110.

77 *La structure tensive*, op. cit., p. 151.

78 *Ibid.*, p. 157.

79 *Elementos de Semiótica Tensiva*, op. cit., p. 284.

80 *Raison et poétique du sens*, op. cit., p. 110.

81 *Ibid.*, p. 111.

« l'esthétisation consiste à activer un objet et à passiver un sujet »⁸² est réintroduit au cœur du concept de *survenir*, concept qui, en donnant lieu à l'événement, finit par générer le sujet *sensible* à quelque chose. C'est ce sujet sensible qui, « parfois, à son corps défendant, voit l'événement faire irruption et bouleverser son champ de présence », comme nous l'avons déjà relevé. L'usage de l'adverbe *parfois* suggère une présence oscillante entre le *survenir* et le *parvenir*, ce que prévoit la définition des deux processus constitutifs de la sémiotique présentés comme corrélés.

Dans « La poétique de l'image selon Bachelard », Zilberberg présente « les choix opérés par les sujets de l'énonciation » comme des « choix individuels » développés dans l'univers de la construction esthétique⁸³. L'allusion aux « choix individuels » fait écho au concept rhétorique d'*ethos*, alors que le traitement théorique appliqué par le sémioticien à l'image poétique, telle qu'elle est étudiée par Bachelard, fait écho au concept rhétorique de *logos*⁸⁴. Cependant, ces « choix individuels » ne sont pas conçus comme une ressource stratégique de persuasion mais en fonction des tensions de la poéticité. Sur la nature de l'image poétique, Zilberberg cite Bachelard : « Ainsi l'image poétique, événement du *logos*, nous est personnellement novatrice »⁸⁵ — et il ajoute : « L'image telle que la vit Bachelard est une image-événement ». L'objet « exténué » par des pratiques déterminées, tel qu'il est postulé dans *Raison*, se sépare de l'image-événement⁸⁶. L'objet « exténué », vu comme la résultante du principe d'éthésation, est présenté comme modalisé par le *savoir*, dans la confrontation avec l'objet « esthétisé », modalisé par le *croire*⁸⁷.

Moyennant un renvoi à l'article de Greimas, « Le savoir et le croire : un seul univers cognitif »⁸⁸, Zilberberg souligne que dans la dimension cognitive « les modalités du *savoir* et du *croire* chiffrent de façon différente leur objet ». Il stipule que « si le croire entretient son objet, le savoir, lui, l'exténue tellement que l'on pourrait ici prononcer le terme d'*an-objet* »⁸⁹. L'auteur éclaircit : « Qu'on songe à la pratique de la devinette, de la charade, de l'énigme, l'opération cognitive annule son objet dans l'instant qu'elle le saisit ! »⁹⁰. L'exclamation insérée par Zilberberg prépare l'émotion contenue dans la pensée de Valéry, cité aussitôt après, une pensée qui fait ressortir l'idée d'annulation de l'objet : « À peine tout serait déchiffré, que tout s'évanouirait, et l'univers percé à jour ne serait pas plus possible qu'une escroquerie dévoilée ou un tour de prestigitateur dont on connaîtrait le secret »⁹¹. La direction suivie par l'« objet esthétisé », compris comme un « objet dissipatif » ou comme un *per-objet*, est tout autre.

82 *Ibid.*

83 « La poétique de l'image selon Bachelard », *Estudos Semióticos*, 15, 2019, p. 3.

84 Selon la *Rhétorique* d'Aristote, trois éléments soutiennent l'acte de communication : l'orateur (l'*ethos*), l'auditoire (le *pathos*), le « mot » ou le discours (le *logos*).

85 « La poétique de l'image selon Bachelard », *art. cit.*, p. 4. La citation provient de G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1981, p. 7.

86 Selon la *Rhétorique* d'Aristote, c'est à partir du *logos*, donc de ce que dit l'orateur, que l'auditoire construit l'image de l'orateur et son *ethos*.

87 *Raison et poétique du sens*, *op. cit.*, p. 110.

88 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, pp. 115-133.

89 *Raison et poétique du sens*, *op. cit.*, p. 109.

90 *Ibid.*

91 P. Valéry, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1960, p. 506. Cf. *Raison et poétique du sens*, *op. cit.*, p. 109.

Afin de conceptualiser le *per-objet*, l'auteur le présente comme modalisé par le *croire*, tenu pour ce qui privilégie les valeurs dites *émissives*. La fonction de ces valeurs est suggérée par l'usage du premier verbe figurant dans la citation d'une pensée de Proust : « Là où règnent les croyances, les faits n'entrent pas »⁹². Le sémioticien souligne que pour la définition du *per-objet* l'essentiel n'est pas l'opposition entre *savoir* et *croire* en soi mais la façon dont cette opposition est signifiée. Et il interprète le verbe « régner », tel que Proust l'emploie — c'est-à-dire antéposé à la croyance — comme ce qui pose « de façon tautologique une dominance »⁹³. *Là, les choses* règnent : guidé par le « faire émissif », l'espace, l'objet perçu par la croyance dominante, est mu par une valeur d'« ouverture », ou par une ouverture figurale⁹⁴. L'« ouverture » postulée dans *Raison et poétique* répond à la notion d'augmentation prévue dans *La structure tensive*, avec l'équation « augmenter une augmentation », ce qui implique l'ajout d'un *plus* au *plus* et appuie le concept d'esthétisation en tant qu'un dépassement esthétique.

« Là où règnent les croyances, les faits n'entrent pas ». Contrairement à ce qui survient avec ce qui « règne » dans notre connaissance du monde, « une figuralité dichotomique, celle d'un “dedans” et d'un “dehors” », est évoquée pour l'entrée des faits dans un espace déterminé⁹⁵. Il en résulte la modulation de l'objet par le *savoir*, ce qui le définit comme un *an-objet*, la particule *an-* confirmant le sens de la négation de l'activation esthétisante. Face à l'objet affaibli en termes d'esthésie, la fonction active du sujet opérateur s'impose et le sujet de l'éthisation se confirme. Plus la sémiose est déchiffrable, plus la surprise se perd, et par conséquent l'élan de la tonicité qui émane du « mot » énoncé se perd également. Installé dans une aire d'atténuation de la force esthétique, l'objet-énoncé peut parvenir à une atonie maximale. Ce qui « tombe » en pareil cas, c'est la poéticité de l'objet-énoncé même. Compte tenu de la « façon » dont l'opposition entre le croire et le savoir est signifiée pour constituer l'éthisation et l'esthétisation, Zilberberg place l'esthétique dans un rapport d'interdépendance avec l'éthique.

De surcroît, sous le concept de « mode jonction » (concession / implication⁹⁶), qui subsume la discordance ou la concordance d'une grandeur avec celles déjà installées dans le champ de présence, il est entendu que le *croire*, en principe discordant, viabilise l'objet esthétisé dans l'ordre de la concession. D'un autre côté, le *savoir*, qui concerne l'éthisation, viabilise l'implication.

Les notions relatives à ces deux processus (l'éthisation et l'esthétisation) permettent également d'interroger la fonction de l'argumentation et de la tropologie au sein de la sémiosis. L'auteur des *Éléments*, qui avance que « le champ d'exercice du discours persuasif est partagé en une argumentologie et une tropologie », distingue de surcroît l'argumentologie comme « implicative » et la tropologie comme « plutôt concessive et de tonicité accrue »⁹⁷. Cette proposition permet de déduire, d'une part, que l'éthisation relève de l'argumentation, et que l'esthétisation relève de la tropologie, et d'autre part que ces processus associés aux discours et aux pratiques se manifesteront en dominance

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*, p. 104.

95 *Ibid.*, p. 109.

96 *La structure tensive, op. cit.*, p. 151.

97 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 166.

l'un par rapport à l'autre. Le principe de dominance est implicite dans la comparaison incluse dans l'expression « prééminence éthique du parvenir »⁹⁸. Une telle prééminence, homologable aux pratiques qui privilégient la modalisation des objets par le *savoir*, parle de nouveau de l'objet exténué dans l'ordre de l'esthésie. En outre, le *per-objet* examiné selon la notion de survenir se rapproche d'un ravissement mu par l'« identification du beau et du bizarre » : « Le Beau est toujours bizarre »⁹⁹. Depuis *Raison*, le principe d'éthisation se déduit de « la prééminence éthique du parvenir ». Le principe d'esthétisation se déduit de l'« identification du beau et du bizarre ». Dans les textes du « dernier » Zilberberg, les notions d'éthisation et d'esthétisation sont complexifiées sans aucune mention directe à leur égard.

Nous reconnaissons que si l'objet esthétisé, postulé dans *Raison*, est désactivé, c'est-à-dire privé de sa puissance esthésique, voire s'il est privé au maximum de cette puissance, il s'oriente par le geste d'« augmenter une diminution », équivalent à ce qui concerne l'exténuation de l'objet¹⁰⁰. Une étude réalisée dans *La structure* détermine que l'augmentation de la diminution implique *le plus de moins*. L'objet désactivé maintenu avec le statut d'un *an-objet* favorise l'émergence de la « répétition déceptive comme l'indique le tryptique fameux : “boulot-métro-dodo” »¹⁰¹.

La répétition implique la récursivité (désignée comme le manifestant, ou appartenant au plan de l'expression). Elle, la récursivité, a pour plan du contenu (le manifesté) l'additivité¹⁰². Conjointement à l'additivité (illustrée par le rappel que « chaque “peu d'argent” péniblement obtenu s'ajoute aux précédents et finit par produire une “somme énorme” »), nous pouvons retrouver la réversibilité de la diminution. Le fait se produit si nous considérons la « syllabe tensive » *moins de moins*, à laquelle correspond un mouvement contraire de comblement du vide, ce vide qui menace l'être de l'objet, ce qui est suggéré, dans *Raison*, comme une annulation de l'objet¹⁰³. D'un autre côté, concomitamment au processus d'esthétisation, se confirme le relèvement, homologué à l'activation de l'objet, qui est compris comme un objet esthétisé. Dans le domaine de l'esthétisation, les choses, modulées par la croyance dominante, « règnent » de nouveau. Le *per-objet*, postulé dans *Raison* comme un objet esthétisé, concerne donc l'esthésie ou le domaine de la sensibilité et, en tant que tel, il est implicite dans toutes les études relevant de la grammaire tensive.

L'auteur de *Raison*, après avoir distingué, pour l'éthisation, un sujet actif ou l'activation du sujet ainsi qu'un objet passif ou la passivation de l'objet, ajoute que « l'éthisation, la moralisation, demande d'introduire de façon permanente, à côté d'un sujet actif, un sujet passif, pathique, décidé à obéir aux commandements dits moraux »¹⁰⁴. Il est sous-entendu que le concept de sujet — le sujet agent ou patient, en considérant que ce dernier est conçu comme obéissant aux « commandements dits moraux » et que tous deux sont liés au *logos*, l'objet passivé — fait écho à la notion d'*ethos* issue de la

98 *Ibid.*, p. 227.

99 Zilberberg développe une étude sur la récursivité liée à l'espace tensif et cite Baudelaire comme celui qui « montre une conscience aiguë de l'inconciliation des modes d'efficience [le parvenir et le survenir] », avant de transcrire la citation à laquelle nous nous référons. *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 227.

100 *La structure tensive, op. cit.*, p. 67.

101 *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, pp. 226-227.

102 *Ibid.*, p. 227.

103 Pour la notion de comblement, voir *La structure tensive, op. cit.*, p. 67.

104 *Raison et poétique du sens, op. cit.*, p. 111.

Rhétorique d'Aristote. Mais l'« objet esthétisé » exige davantage. Le principe d'esthétisation requiert la notion de tensivité.

Zilberberg commente l'incorporation, par la sémiotique, de l'« art de persuader » et stipule : « *Sémiotique I* [le dictionnaire de Greimas et Courtés] aborde le faire persuasif en fonction de la narrativité en distinguant un *faire-croire* visant de la part de l'énonciateur à accréditer l'être du paraître et un *faire-vouloir* amenant l'énonciataire à vouloir ce que d'abord il ne voulait pas »¹⁰⁵. Dans une autre étude, afin de problématiser « le double conditionnement — tensif et rhétorique — des structures élémentaires de la signification », l'auteur suggère que la circonscription du champ d'action du discours persuasif à la narrativité, comme le prévoit la « sémiotique greimassienne des années 1960-1970 », demande une révision¹⁰⁶. Il évoque une « sensibilité formelle » comme effet de propriétés profondes de la sémosis¹⁰⁷. Reconnaître la « sensibilité formelle », telle qu'elle est ébauchée dans *Raison* et projetée dans des ouvrages plus récents de l'auteur, constitue un recours pour la sémiotisation de la rhétorique.

4. L'analytique raisonnée du sensible

Critiquant la « « dérhétorisation » de la linguistique »¹⁰⁸ (phénomène qu'il estime dû aux difficultés de nombreux penseurs pour le traitement philosophique de l'affectivité), Zilberberg constate : « Les monographies pénétrantes de tel affect, de telle passion ne manquent pas, mais une analytique *a priori* du sensible et en résonance avec les acquis de la sémiotique fait encore défaut »¹⁰⁹. Sans prétendre clore le débat, il propose une première et une seconde analytiques du sensible. Dans la première, il met l'accent sur une sémiotique de l'intervalle et définit la relation intervallaire. Pour ce faire, il emploie le mot « gradient », qui, en tant que terme emprunté à diverses sciences, évoque une sorte de « taux de variation (d'une grandeur physique) en fonction de la distance », parmi d'autres acceptions autour de l'idée de mesure et de degré¹¹⁰. « Soit un gradient allant de [S1] à [S4] et marquant une pause en [S2], puis en [S3], [S1] et [S4] interviennent comme sur-contraires, [S2] et [S3] comme sous-contraires »¹¹¹. Les sur-contraires se caractérisent en tant que distants et toniques ; les sous-contraires, en tant que proches et atones.

Cette même structure réapparaît lorsque Zilberberg considère, en recourant à l'espace perçu dans sa grandeur, l'orientation intervallaire entre ces quatre termes qui, examinés en série progressive ou dégressive, sont pris en compte selon deux paires en relation mutuelle : minuscule (S1), petit (S2), grand (S3), colossal (S4)¹¹². Dans la paire des sur-contraires, les termes S1 (minuscule) et S4 (colossal) opèrent respectivement avec une valence nulle et une valence plénière. Dans la paire des sous-contraires, les termes S2 (petit) et S3 (grand) opèrent avec des valences moyennes, mitigées. Sur cette

¹⁰⁵ *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁶ Cl. Zilberberg, « Le double conditionnement, tensif et rhétorique, des structures élémentaires de la signification », in J. Alonso et al. (éds.), *La transversalité du Sens*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 35.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸ *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Petit Robert*, entrée « Gradient ».

¹¹¹ Cf. *Éléments de grammaire tensive, op. cit.*, p. 65.

¹¹² *Ibid.*, pp. 169-170.

base, Zilberberg déduit que tous les termes ainsi liés sont complexes, et que chaque paire présente aussi un style d'être complexe : « pour le “colossal”, cher à l'art baroque, une valence plénière de grandeur et une valence nulle de petitesse ; pour le “minuscule”, ces valences sont permutées », ce qui conduit à comprendre le minuscule comme une valence pleine de petitesse et nulle de grandeur¹¹³.

Par la suite, Zilberberg traite de la catégorie spatiale opposant l'*hermétique* et le *béant* (des sur-contraires), qui se configurent comme des extrêmes associés aux termes intermédiaires *fermé* et *ouvert*¹¹⁴. Ces deux termes, fermé et ouvert (sous-contraires), se présentent dans l'intervalle propre aux valences mitigées. Zilberberg conclut que fermer l'ouvert ou ouvrir le fermé requiert moins de force (tonicité, *energeia*) qu'ouvrir l'hermétique ou fermer le béant : aux termes moyens, la logique de l'implication et des règles ; aux termes extrêmes, qui demandent une augmentation de la force, la logique de la concession (bien qu'hermétique, j'ouvre ; bien que béant, je ferme). La dépendance de l'espace à l'égard de la tonicité, de l'*energeia*, atteste qu'avec la concession, « nous passons subitement de l'ordre morne de la règle à celui tonalisant de l'événement »¹¹⁵.

Dans une autre étude où il présente la « matrice » des termes complexes, pensée en fonction de la direction et du tempo, Zilberberg finit par signaler la tonicité comme constitutive des relations. Il présente chaque paire, d'un côté S1 et S2, de l'autre S3 et S4, attachée à la tonicité conçue comme l'« accent de sens ». « Pour chaque paire, nous distinguons entre une grandeur que nous disons tonique et l'autre atone »¹¹⁶. En considérant la structure de termes complexes composée de deux paires et « déformée » par la régence du tempo, l'auteur souligne, pour ce qui est tonique, le précipité (S1) et le vif (S2) ; pour ce qui est atone, le lent (S3) et le traînant (S4). Il stipule que l'« accent du sens » apparaît comme « dépendant de l'univers de discours considéré »¹¹⁷, et ajoute : « Dans notre univers de discours, la vitesse est devenue une exigence impérieuse, mais dans un univers de discours où les “vies à forme lente et inexacte” prévaudraient, ce serait le /ralentissement/ qui recueillerait “l'accent de sens” et serait qualifié de /tonique/¹¹⁸ ». Ainsi évolue ce que l'auteur désigne comme le conditionnement rhétorique des structures tensives.

113 *Ibid.*, p. 170.

114 *Ibid.*, p. 189.

115 *Ibid.*

116 *La structure tensive, op. cit.*, p. 58.

117 *Ibid.*

118 *Ibid.*

Une brève comparaison, sans prétendre à une analyse, entre un texte du poète brésilien Paulo Leminski, rédigé en français, et les paroles d'une célèbre chanson française, *La vie en rose*, illustre certains principes tensifs réunis ici. Le poème est le suivant :

L'être avant la lettre

la vie en close
c'est une autre chose
c'est lui
c'est moi
c'est ça
c'est la vie des choses
qui n'ont pas
un autre choix¹¹⁹

Si le titre suggère une anticipation temporelle par le choix du syntagme figuratif « avant la lettre », attribut de « l'être », il annonce également la valence pleine d'« accent de sens » incluse dans le premier vers, *la vie en close*. Cet énoncé promet, par le biais de l'intertextualité suggérée avec *La vie en rose*, l'élan de déplacement, voire d'ubiquité, dans la conformation de la spatialité figurale. Une tonicité accrue pour la perception esthétique est immédiatement installée, et le sujet se retrouve livré à un *logos* activé avec une force extrême d'impact. Le deuxième vers, *c'est une autre chose*, prédicat du premier, entretient le mouvement amorcé ainsi que cet élan d'emblée avivé. *Autre chose ?* La suggestion de la question, sans réponse apparente, renforce l'installation du sensible dans une aire de tonification augmentée¹²⁰.

La série de vers suivante compose, ligne par ligne, en ordre quasi numérique et avec un large espacement entre les vers, la définition détaillée de l'*autre chose*, qui est l'allusion négative au contenu amoureux des paroles de la chanson. La vie en tant qu'*une autre chose, c'est lui / c'est moi / c'est ça*. Le principe de la décadence est mobilisé depuis l'intérieur de l'ascendance qui permet au sensible de faire irruption dans l'ordre de l'imprévu, favorisé par l'allusion intertextuelle. Moyennant le *savoir* convoqué pour la composition des aires de définition assumées par la séquence de vers succédant aux deux premiers, le relèvement et le redoublement initiaux évoluent dans une direction contraire. Entre l'atténuation et l'amenuisement favorisés par le détail énuméré de la définition, l'énonciateur et l'énonciataire frôlent l'état pathémique de l'indifférence, institué dans les vers 3, 4 et 5. Dans ces vers, nous reconnaissons, avec Francesco Marsciani, la « "laxité" du comportement » du sujet qui, sous distension passionnelle, énonce, avec un air d'indifférence, la définition de la « vie en close »¹²¹. Le choix pour la densité faible du sensible se confirme dans l'entre-deux du poème. L'objet chiffré dans l'ordre de l'exténuation atteint le point extrême de décadence dans le vers dissyllabique, *c'est ça. C'est*

119 P. Leminski, *Toda Poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 243.

120 Zilberberg, lorsqu'il étudie la connexion entre la synesthésie et la profondeur, considère la relation *question / réponse* du point de vue valentiel. Pour la question, il propose l'intensité, et pour la réponse, l'extensité. Cf. « Synesthésie et profondeur », *Visible*, 1, 2005 (*La diversité sensible*), p. 88.

121 Cf. Fr. Marsciani, « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 53, 1984.

lui / c'est moi / c'est ça. Avec c'est ça, l'élan atteint le *moins de moins*, ce qui confirme le geste de diminuer davantage la diminution de l'impact. Cependant, sur cette base, la possibilité d'un *comblement* se fait jour. Le retournement apparaît dans le vers : *c'est la vie des choses*, qui suit *c'est ça*.

La vie en close (...) c'est la vie des choses / qui n'ont pas / un autre choix. Les « choses », dotées de la compétence de choisir un destin parmi d'autres, « déformées » selon la prosopopée¹²², favorisent le retour du déplacement spatial initialement promu par la reprise intertextuelle entre le poème et la chanson. Dans les trois derniers vers, l'élan long favorisé par la prosopopée s'aligne sur la vivacité du tempo, interrompue au milieu du poème. Si nous pensons au rythme, en tant qu'un retour périodique des temps forts et des temps faibles, nous dirons qu'au « temps fort » qui se produit à l'ouverture du texte succède le « temps faible », suivi à son tour par le retour du « fort ». L'atténuation de la force esthétique promue par les vers situés entre les deux extrêmes anticipe le relèvement final mu par la prosopopée. Ainsi se confirme le principe selon lequel, dans le rythme, « il y a, entre antécédents et suivants, des liaisons comme si tous les termes étaient simultanés et actuels, mais n'apparaissent que successivement »¹²³. L'atténuation, qui tient lieu de médiateur entre les deux points extrêmes d'ascendance aspectuelle, met en place les conditions pour que se confirment par contraste, à ces deux extrêmes, la spatialité du déplacement et la temporalité longue de l'élan. À cet effet, l'atténuation intermédiaire se confirme dans un aspect de repos, soit par rapport à la tonicité, soit par rapport à la spatialité du monde perçu. Entretemps, dans ces mêmes vers médians (3, 4 et 5), la divisibilité et le nombre des choses préservées dans leurs contours sont réaffirmés.

La chanson *La vie en rose*, immortalisée par Édith Piaf, s'ouvre par les vers suivants : *Des yeux qui font baisser les miens / Un rire qui se perd sur sa bouche / Voilà le portrait sans retouches / De l'homme auquel j'appartiens*. Le rapport entre les yeux et le tout du portrait, celui entre le rire et le tout du portrait : ainsi se projette la « synecdoque de la partie », un trope qui « consiste à prendre une partie du tout pour le tout même ». Selon Fontanier, ce trope « frappe tellement l'esprit par cette partie, qu'on semble n'y voir pour l'instant qu'elle seule ». L'auteur ajoute qu'on peut prendre la partie pour le tout dans « les êtres animés et vivants » et mentionne « le cœur, l'âme, l'esprit, le corps de l'homme, pour l'homme ; la main, la bouche, la tête (...) pour l'individu »¹²⁴. Avec les premiers vers de la chanson, le domaine de la tensivité articulée à la rhétorique profonde donne lieu aux choses « qui règnent ». La dimension tropologique imprègne le discours d'une croyance dominante, et nous sommes entraînés, en tant que sujet du subir, par l'image-événement. L'« état de choses », par le biais de la synecdoque, se présente concentré dans la partie qui frappe l'esprit : « des yeux qui font baisser les miens », « un rire qui se perd sur sa bouche ». Par le fait d'une telle concentration, qui est spatiale, le temps s'abrège, et tout opère en consonance avec l'ascendance de la tonicité et l'accélération de

122 Cf. P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 404.

123 Citation de Valéry, par Zilberberg : *Informations Rythmiques*, tome 2, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques, 1985, p. 59.

124 *Les figures du discours*, op. cit., pp. 87-88.

l'esthésie. Entendue en fonction d'une rhétorique profonde¹²⁵, la synecdoque introductive des paroles de la chanson éloigne le sujet et le monde du principe de « l'exténuation de l'objet ».

Le rôle joué par la tropologie dans les profondeurs figurales confère au monde perçu un mouvement de vivacité. Dans les paroles de la chanson *La Vie en Rose*, une esquisse d'opérations de mélange entre le toucher, l'ouïe et la vue suit cette synecdoque : *quand il me prend dans ses bras / Il me parle tout bas / Je vois la vie en rose...* Le toucher et l'ouïe se subordonnent à la vue de la « vie en rose ». L'intensité s'accroît et abandonne la métaphore exténuée par l'usage, à propos de « voir la vie en rose », voir tout en rose, du bon côté, avec optimisme, selon la signification donnée par le dictionnaire (le *Petit Robert*).

En ce qui a trait au rythme des paroles mêmes de la chanson, nous constatons qu'au moment d'esthésie portée au maximum (*le plus de plus*) succède la descendance implicite. L'impact de la surprise décline au fur et à mesure que les autres vers sont saisis. À la suite de ces premiers vers, nous avons les paroles suivantes : *Il me dit des mots d'amour / Des mots de tous les jours / Et ça me fait quelque chose / Il est entré dans mon cœur / Une part de bonheur / Dont je connais la cause...* Ces paroles de la chanson, homologuées à l'un des termes relatifs aux modes d'efficience (parvenir et survenir), privilégient le parvenir comme une connaissance décélérée du monde. Si les premiers vers promeuvent une sorte de suspension du temps, propre au survenir, les vers subséquents manifestent progressivement les petits événements qui composent la sphère familière du sujet amoureux. L'esthésie trace les contours d'un sentiment « expansif », que Zilberberg comprend, à partir d'un essai de J.-J. Rousseau, comme un « contentement ». Un tel sentiment, dans l'ordre de l'extensité, correspond au « bonheur », qui est « intense mais restreint »¹²⁶. Au cœur des paroles de la chanson et des vers du poème se profilent des vecteurs de styles instaurés dans d'autres discours et ébauchés dans d'autres formes de vie.

5. Note finale

Zilberberg préfère développer une théorie plutôt que de s'attacher à des analyses. Toutefois, son travail rend possible des études analytiques qui examinent l'émergence du sensible au sein des différentes sphères du langage et de l'activité humaine. « Théoricien fasciné par le dépassement des apparences vers les profondeurs », « herméneute combinant l'esprit formalisant et l'âme sensible », tel que le décrit Herman Parret¹²⁷, Claude Zilberberg promeut une rencontre de la sémiotique non seulement avec la rhétorique, mais aussi avec l'esthétique. En vouant sa pensée à interroger le sensible plutôt que le « beau », il exerce ce que Valéry, un auteur qu'il cite abondamment, formule à l'égard de l'esthétique : « S'il me fallait choisir entre le destin d'être un homme qui sait comment et pourquoi

125 Une étude réalisée à propos de la complexité mythique montre l'importance de la relation *partie / tout*, en accentuant la fonction de la partie. L'auteur des *Éléments* cite Cassirer : « Celui qui se rend maître d'une partie, si minime soit-elle, du corps d'un homme, même de son nom, de son ombre (...) — s'est emparé de cet homme lui-même, et exerce sur lui une violence magique ». Une note suit cette citation : « La synecdoque, qui est dans notre propre univers de discours une figure de rhétorique, c'est-à-dire un ornement, est ici une forme de vie (...) ». *Éléments de grammaire tensive*, op. cit., p. 25.

126 *La structure tensive*, op. cit., p. 134.

127 Cf. H. Parret, Préface à *Raison et poétique du sens*, op. cit., pp. IX-XI.

telle chose est ce qu'on nomme "belle", et celui de savoir ce que c'est que *sentir*, je crois bien que je choisirais le second »¹²⁸.

Bibliographie

Aristote, *Rhétorique I*, Paris, Gallimard, 1991.

Fiorin, Jose Luiz, « À propos des concepts de débrayage et d'embrayage : les rapports entre la sémiotique et la linguistique », *Actes Sémiotiques*, 119, 2015.

— *As Astúcias da Enunciação. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*, São Paulo, Ática, 1996.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.

Fontanille, Jacques et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.

Greimas, Algirdas J., « Le savoir et le croire : un seul univers cognitif », *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

— et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

— et Joseph Courtés (éds.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2, Paris, Hachette, 1986.

— et Jacques Fontanille, *Sémiotique des Passions*, Paris, Seuil, 1991.

Leminski, Paulo, *Toda Poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

Marsciani, Francesco, « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 53, 1984.

Parret, Herman, Préface à Cl. Zilberberg, *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F., 1988.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 2005.

Valéry, Paul, « Théorie poétique et esthétique », in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, 1957.

— *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 1960.

— *Cahiers*, tome 1, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1974.

Zilberberg, Claude, *Informations Rythmiques*, tome 2, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques, 1985.

— « Aspectualisation », « Spatialisation », in A.J. Greimas et J. Courtés (éds.), *Sémiotique.*

Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2, Paris, Hachette, 1986.

— *Raison et poétique du Sens*, Paris, P.U.F., 1988.

— « Plaidoyer pour le tempo », in J. Fontanille (éd.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 1995.

— « Observaciones sobre la profundidad del tempo », in *id.*, *Ensayos sobre Semiótica Tensiva*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2000.

— « Seuils, limites, valeurs », in A. Hénault (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, P.U.F., 2002.

— « Synesthésie et profondeur », *Visible*, 1, 2005.

— *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

— « Le double conditionnement — tensif et rhétorique — des structures élémentaires de la signification », in J. Alonso, D. Bertrand, M. Costantini, S. Dambrine (éds.), *La transversalité du Sens*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

— « Contribution à la sémiotique de l'espace », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

— *Elementos de Semiótica Tensiva*, trad. Ivã Carlos Lopes, Waldir Beividas, Luiz Tatit, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011.

— *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, P.U.F., 2011.

— *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012.

— « L'avarice comme forme de vie », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 115, 2012.

— « La poétique de l'image selon Bachelard », *Estudos Semióticos*, 15, 2019.

— « Remarques sur la profondeur du temps », photocopie (s.d.).

— « De l'humanité de l'objet (À propos de W. Benjamin) », photocopie (s.d.).

128 Cf. P. Valéry, « Théorie poétique et esthétique », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 1296.

Pour citer cet article : Norma DISCINI. «Claude Zilberberg : mémoire et devenir», Actes Sémiotiques
[En ligne]. 2020, n° 123. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6458>>
Document créé le 22/01/2020

ISSN : 2270-4957