Rencontres de paroles

L'autre dans le discours

Collection *Les Voix du Livre* dirigée par Giovanni Dotoli

Rome Deguergue,
Ex-Odes du jardin.
Variations & Autres collages d'intemporalité.

Alain Niderst,
Jules Romains. Les illusions perdues.

Giovanni Dotoli,
Dictionnaire des citations de mon cœur.
Alphabet poétique.

Concetta Cavallini,
Langage et poésie.
Lire Yves Bonnefoy.

Marcella Leopizzi
Les sources du Poème Meschonnic.

Maxime Del Fiol
Salah Stétié. Figures et infigurables.

AUGUSTO PONZIO

Rencontres de paroles

L'autre dans le discours

Collection *Les Voix du Livre* dirigée par Giovanni Dotoli

ALAIN BAUDRY ET Cie

Je remercie Nicolas Lévesque pour les indications et suggestions dont ont tiré avantage le contenu et la forme même de ce texte.

Je remercie aussi Wladimir Krysinski, incomparable ami.

Publié avec le concours de l'Università di Bari Aldo Moro, Dipartimento Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi.

ISBN : 978-2-35755-042-1

© 2010 Alain Baudry et Cie,
1, rue de Fleurus, 75005 Paris (France)
Tél. 00 33 (0)1 44 07 28 23

Maquette : Atelier Christian Millet, Paris (France)

Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement des auteurs, ou de leurs ayants droit ou ayants cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

alainbaudry1.@yahoo.fr

PROLOGUE

L'acrobate et son ombre

L'acrobate se situe à la frontière de l'art et de la vie.

L'acrobate n'est pas un funambule. Le cheminement du funambule est rectiligne et unilinéaire. Celui de l'acrobate, au contraire, est fait de circonvolutions. Il se déplace continuellement et change sans cesse de direction. L'acrobate est atopique.

Son ami Zarathoustra avait connu un funambule. Un jour, ce dernier marchait sur une corde tendue entre deux tours, au-dessus du marché. Quand il fut à mi-chemin, de la porte de la tour située derrière lui, surgit un type à l'allure clownesque qui le rejoignit en un instant et, sautant par dessus ses épaules, le dépassa. Le funambule, se voyant devancé, perdit la tête et l'équilibre et tomba dans le vide.

L'acrobate n'a pas de but. Il ne peut perdre au jeu car il n'a rien à perdre, si ce n'est son temps. Son temps échappe aux lois de l'économie. Et même lorsqu'il se produit sur le marché, sa légèreté le préserve des faux pas.

L'acrobate n'est pas un comédien qui interprète un rôle sur la scène, comme celui que doivent jouer les clowns. Il incarne une forme particulière d'existence, concrète et idéale, réelle et utopique, où se fondent art et vie.

Son temps est celui de la fête et, en tant que tel, celui de la crise et de la subversion, de la mort et de la résurrection, des bouleversements et du renouveau. Il incarne l'authentique fête du temps, du devenir, qui brise la stabilité et la continuité des règles, des ordres, des valeurs, des normes et des interdits. Le temps de l'acrobate est celui du carnaval.

L'acrobate est à la fois engagé et désengagé. Hostile à toute prétention de fixer les choses dans un ordre définitif, il s'emploie à nous faire voir le monde à l'envers, dans la perspective d'une joyeuse relativité.

L'acrobate se fie surtout aux enfants. Il n'a pas un corps défini et achevé, mais, comme Alice, qui en est le symbole, il a un corps mobile par rapport à quoi le haut et le bas, le proche et le lointain, le petit et le grand peuvent à tout moment se trouver sens dessus dessous.

L'acrobate danse entre la vie et la mort. Comme l'enfant qui a dessiné un boa assoupi digérant un éléphant, l'acrobate sait que toutes les choses, même les choses grandes et grosses comme un éléphant, sont tôt ou tard englouties par le sommeil de la mort. Le dessin, on le sait, ne parvint pas à communiquer ce que le petit artiste voulait exprimer : le désarroi et l'épouvante. Les gens ne voient que ce qui les rassure, et un éléphant qui disparaît tout entier n'a certes rien de rassurant.

Un jour, l'acrobate courait et son ombre le poursuivait. Tout d'un coup, riant de sa propre crainte, il s'arrêta et observa son ombre. Il s'aperçut que celle-ci était son image, sa caricature, son double grotesque. Il comprit alors qu'il était simultanément lui-même et son double parodique. Il décida donc de figurer par ses mouvements cet autre lui-même caricatural, contrefait et ridicule. Cela confère au corps de l'acrobate un caractère à la fois comique et tragique, grave et léger.

MISE EN TRAIN

De l'autre parole à la parole autre

J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes […]. Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro 1 que j'ai toujours conservé. Je voulais savoir si elle était vraiment compréhensive. Mais toujours elle me répondait : « C'est un chapeau ». Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles, je me mettais à sa portée. Je lui parlais de bridge, de golf, de politique et de cravates. Et la grande personne était bien contente de connaître un homme aussi raisonnable…

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*

Jamais aucun bouffon n'avait songé à figurer le miracle de l'ascension.

Henry Miller, *Le sourire au pied de l'échelle*

On était en train de traduire divers auteurs comme Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens et d'autres. Quand ce travail serait achevé, leurs écrits originaux et tout ce qui survivait de la littérature du passé seraient détruits […] C'était principalement pour laisser à ce travail de traduction, qui devait être préliminaire, le temps de se faire, que l'adoption définitive du *Novlangue* avait été fixée à cette date si tardive : 2050.

George Orwell, *1984*

C'est à partir d'écrits d'auteurs divers que j'aborderai le sujet de ce texte : les rencontres de paroles. Chaque évent de rencontre de paroles est extraordinaire, singulier, unique. Dans le discours, dans l'Ordre du Discours, dans ses lieux

communs – cet évent : la parole de la rencontre, déjà une autre parole, qui, dans l'écoute, devient parole autre : révélation et ré-vélation, re-voilement (pas dévoilement) de l'autre dans le discours – l'*autre que moi-même* (l'autre par rapport à son identité même) et l'autre par rapport au moi, *autrui* (comme l'appellerait Levinas).

Je me souviens, à ce propos, du « simple » chez Kierkegaard, : désir du simple, comme tendance à la limite. Arriver au simple, c'est arriver au *singulier*, « *singulier* » s'opposant à « public » : entreprise délicate sinon désespérée une fois que, comme le dit Kierkegaard dans « Point de vue de mon œuvre d'écrivain » (1851), devient manifeste et évidente la contradiction entre l'énormité des moyens de communication et le fait d'être un homme singulier.

Rencontre de paroles comme évent singulier, unique, hors de la répétition du discours, de la reproduction du Même : fin de la représentation, de la transcription, fin de la copie. « *I prefer not to* » de l'écrivain de Melville (*Bartleby*, 1989) qui cesse de *transcrire* (d'utiliser la parole et l'écriture comme reproduction d'un sens préexistant). Cette formule de Bartleby, – homme, dit Deleuze (1997 : 96), « sans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités », trop lisse pour qu'une quelconque propriété puisse y trouver un point d'appui – « fait le vide dans le langage » (*ibid.* : 95). Cette formule, « ravageuse, dévastatrice » (*ibid.* : 91), met en échec la communication, désactive les actes linguistiques, déçoit les attentes, fait sauter la logique des rôles, donne lieu à une zone d'indétermination qu'aucune image ne peut exorciser et avec laquelle aucun cliché ne coïncide.

La traduction aussi est une rencontre de paroles, mais une traduction comme dans le *Viaggio sentimentale* de Sterne (*Sentimental Journey*, 1768), la traduction par et de Ugo Foscolo, la traduction que se dernier fait de lui-même en devenant « Didimo Chierico » : le traducteur traduit. Traduction de la parole d'autrui qui est digression, d'une parole qui, parole littéraire, est déjà digression. Exemplaire le *Sentimental journey*, dans lequel il est démontré que non seulement

l'écriture (comme dans *Tristam Shandy*) mais la vie elle-même est *digressive*.

Rencontre de paroles hors de l'interrogation, de la relation de la demande et de la réponse, hors du le vouloir dire ce qu'on dit, et hors du le vouloir entendre ce qu'il faut répondre.

La rencontre de paroles est comparable à la « Souveraineté » dans le sens où l'entend Bataille. Elle se soustrait aux règles de la demande et de la réponse, à l'économie narrative, se moque des solutions mythico-narratives auxquelles la politique doit avoir recours pour se faire entendre (voir Barthes 1982b : 57) : voilà l'affirmation d'une *souveraineté* qui est sans rapport avec l'exercice du pouvoir fonctionnel à l'affirmation du sujet, à la constitution de son histoire et aux devoirs qu'elle impose.

La rencontre de paroles est le souvenir imprévu, comme dans la *Recherch*e proustienne. Le souvenir, comme excédent par rapport à l'utilité de la mémoire.

Comme dans le souvenir, dans la rencontre de paroles le sens n'est pas évident. Ce n'est pas le sens que Barthes, dans son essai « Le troisième sens » de 1970 (repris dans Barthes 1982), propose d'appeler *sens obvie.* Comme la signifiance du souvenir, la signifiance de la rencontre de paroles n'a pas l'effronterie de la signification, sa provocation, son obscénité. Ce sens qui est de trop, qui est superflu, qui est à la fois obstiné et fuyant, plat et évasif, tenu et inquiétant, est appelé « sens obtus » par Barthes. « Obtus » donne l'idée que la *signifiance* de la rencontre de paroles est émoussée, arrondie, adoucie par rapport à la signification : l'émoussement d'un sens trop clair, trop fort, comme celui d'une mémoire. L'idée de contours émoussés, arrondis, comporte justement, comme dans le souvenir, la difficulté de la prise, le glissement, le dérapage.

Dans la rencontre de paroles ce qui compte est marginal, l'insignifiant, le futile – Barthes dirait : « le détail exorbitant et inutile » ; une certaine « passion pour l'« indifférent » dans cette rencontre, dans cet évent, comme dans *L'indifférent* de Proust et dans sa *Recherche*.

Dans la rencontre des paroles, la parole n'est pas directe, soit-elle la parole de la proposition prédicative (*s* est *p*, sujet et

prédicat), ou la parole du complément direct, ou la parole objective, la mienne, la sienne. La parole directe est la parole de l'ordre du discours, du lieu commun, la parole de l'appartenance, de l'identité, la parole de la « représentation » (Artaud). La parole de la rencontre, par contre, est parole indirecte, qui permet, comme dans la figuration littéraire, d'« *user la langue en y étant extérieur* », d'« *endosser la veste* » – pas du silence, pas du mutisme ou de la « mutité » (comme on dit improprement dans la traduction des carnets de 1970-1971 de Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 353) *l'habit de la taciturnité*, du *se taire*.

Il s'agit de la « taciturnité » de Cordelia dans *Le Roi Lear*, et de celle d'Antonio et du coffret de plomb *versus* l'« éloquence » du coffret d'or dans le *Marchand de Venise* ; c'est aussi le silence de Cordelia dans « Le journal du séducteur » (1843) de Kierkegaard (là aussi Cordelia se tait : je « pends à tes lèvres et tu ne dis rien »). Mais, comme dans les genres de la parole littéraire, que Bakhtine appelle genres de la parole indirecte – qui permettent à l'écrivain de ne plus rien dire en son nom, de se distancier de son individualité, de son identité, de son rôle, de se distancier du point de vue de la contemporanéité, de sortir de son « temps étroit » – il s'agit aussi du « se taire » qui prend « des formes variées d'expression – réduction au rire (ironie), à la parabole, etc. » (« Les carnets de 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 370).

Le sous-entendu est impossible sans l'autre parole. Ce que l'on peut sous-entendre est nécessairement quelque chose qui est admis par autrui, ne fût-ce que par deux personnes. Il peut s'agir d'un « savoir commun » aux amants dans un rapport amoureux (comme dans le cas de ce que Bassanio (*Le Marchand de Venise*) *doit savoir* pour deviner l'énigme) ou encore du secret ou du souvenir qui lient entre elles deux personnes, « ces signes secrets, que nous sommes seuls à connaître » (Homère, *Odyssée*), comme ceux qui permettent à Pénélope de reconnaître Ulysse sous les dehors d'un mendiant.

Dans la rencontre des paroles, la position est celle de l'écrivain dans son rapport au héros – un rapport de face à face avec lui, d'unique à unique, d'autre à autre, un rapport d'enchevêtrement,

de non-indifférence, d'implication qui se réalise dans la dialogicité intrinsèque des paroles. La position de l'interlocuteur, comme celle de l'écrivain, n'est en rien passive. Il ne s'agit pas de la simple contemplation d'un observateur détaché. Sa position est celle de l'écoute, de la compréhension participante, de la réaction active, de la provocation, du défi.

1

Événements

> La vie connaît deux centres de valeurs différents dans leur principe même, mais corrélés entre eux : *moi et l'autre*, et c'est autour de ces centres que son reparties et disposées toutes les composantes concrètes de l'être. Un seul et même objet, identique dans son contenu, est une composante de l'être qui, du point de vue de sa valeur, se présente différemment lorsqu'elle est corrélée avec moi ou avec l'autre. Et c'est le monde tout entier, *un* dans son contenu, qui corrélé avec moi et avec l'autre, est imprégné d'un ton émotiv-volitiv complètement différent, est doté d'une validité différente sur le plan de la valeur, dans le sens plus vivant. Cela ne trouble pas l'unité de sens du monde, mais l'élève au degré *d'événement unique*.
>
> (Mikhail Bakhtine, Pour une philosophie de l'acte)

1. À partir de Levinas

La rencontre de paroles est le présupposé de toute communication. La parole, qu'elle soit prononcée ou écrite, s'adresse à l'autre, interpellé ou invoqué dans son altérité, et, en tant que tel, non représenté ou thématisé mais situé dans un face-à-face sans commune mesure, hors de la relation sujet-objet. L'accueil de l'interlocuteur est ce que l'objectivation, la thématisation, la nomination présupposent.

Emmanuel Levinas (1905-1995) l'a dit dans toute son œuvre : au fondement du parler se trouve le rapport à l'autre comme *altérité*, comme visage, comme fin en soi, hors des rôles, des positions sociales, des différences ethniques et culturelles, etc., et de leurs relatives identités : « un rapport frontal » qui s'oppose radicalement à toutes les formes d'encerclement de l'altérité

et de violence exercée à son endroit que le discours, dans sa composante rhétorique (propagande, démagogie, diplomatie, flagornerie etc.), rend possible.

À plusieurs occasions j'ai proposé de dire de l'ensemble de l'œuvre de Levinas ce que Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967 : 124) affirme à propos de *Totalité et Infini* : c'est-à-dire qu'elle « se déroule avec l'insistance infinie des eaux contre une plage : retour et répétition, toujours, de la même vague contre la même rive, où pourtant chaque fois se résumant, tout infiniment se renouvelle et s'enrichit ».

Le problème du langage et la question de l'autre occupent une position fondamentale dans la philosophie de Levinas.

À partir de Levinas : voici mon point de départ. Après Bakhtine. De Levinas à Bakhtine, et de Bakhtine à Levinas : c'est là mon itinéraire, mon voyage, sans retour, dans la parole d'autrui. Et dans ce parcours, Kierkegaard, Pierce, Blanchot, Bataille, Barthes, Kristeva, Rossi-Landi, Schaff, Sebeok… Cette réflexion ne fut sans doute jamais interrompue, quoi qu'elle se soit mise à l'écoute d'autres paroles à travers lesquelles nous avons poursuivi un cheminement qui, partant de Levinas, nous ramène à Levinas, un cheminement qui n'a pas la forme d'un cercle, mais d'une spirale.

Mais ma vocation pour le langage et pour la linguistique prend naissance de mon exposé, pendant mes études universitaires, sur le thème, assigné et non choisi, « La métaphysique de la grammaire de C. C. Du Marsais » (1963). Cesar Chesneau Du Marsais (1676-1756) participa à la rédaction des entrées linguistiques dans l'*Encyclopédie.* L'idée dominante est bien sûr celle de la langue naturelle, de l'ordre naturel, *ordo naturalis*, que chaque langue possède, mais cet ordre naturel est conforme à l'habitude contractée naturellement dès l'enfance dans l'encontre de la parole d'autrui ; il est, par exemple, l'ordre, écrit Du Marsais, « qui doit avoir été le premier dans l'esprit de Cicéron quand il a commencé sa lettre par "*Raras tuas*" [*Raras tuas quidem, fortasse enim non perferuntur, sed suaves accipio litteras*], car comment aurait-il donné à ces deux mots la terminaison du genre féminin s'il n'avait pas eu dans l'esprit *litteras*? Et pourquoi aurait-il donné

la terminaison de l'accusatif s'il n'avait pas voulu faire connaître que ces mots se rapportaient à *Je ai reçois dans le moment une de votre lettres : vous m'écrivez bien rarement, mais elles me font toujours une sensible plaisir*? » (cité par Kristeva, *Le langage cet inconnu*, 1969 : 183). Le grammairien doit faire « l'anatomie des phrases », pour retrouver l'ordre naturel, dit Du Marsais, pour retrouver, je dirais, l'énonciation, qui vit dans le rapport avec la parole d'autrui.

Mais revenons à Levinas.

Je l'ai dit dans mon mémoire de 1966 sur Levinas (directeur Giuseppe Semerari – 1922-1996 – mon maître), et dans ma monographie en français de 1995, *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas* (L'Harmattan) : la conception de l'altérité, qui est le pivot de la perspective lévinasienne, ouvre une nouvelle vision dans la philosophie du langage.

D'où convient-il que je reprenne le fil de ma réflexion sur la pensée de Levinas – qui remonte au milieu des années soixante – sur le rapport d'altérité, sur la relation interpersonnelle, sur le langage, sur l'essence du dialogue ? Le point de départ pourrait être celui-là même que se donne Levinas dans *Autrement qu'être* – étape fondamentale, avec *Totalité et Infini*, de son itinéraire spéculatif – afin de poursuivre sa réflexion sur le problème de l'altérité.

Il s'agit, exactement, de la possibilité de découvrir l'altérité *au cœur même de l'identité*, de retrouver l'autre dans le même ; de saisir le rapport avec l'autre, non plus en termes de différences relatives, de traits distinctifs, d'opposition ou d'éloignement spatial – la distance nécessaire pour voir, thématiser, objectiver.

Il faut tenir compte de l'acception particulière que Levinas donne au terme d'*éthique*, acception dont il se soucie de préciser la définition dans une note extrêmement claire de « Langage et proximité » (dans Levinas, *En découvrant l'existence*, 1967 : 225) : « Nous appelons éthique une relation entre des termes où l'un et l'autre ne sont unis ni par une synthèse de l'entendement ni par la relation de sujet à objet et où cependant l'un pèse ou importe ou est signifiant à l'autre, où ils sont liés par une intrigue que le savoir ne saurait ni épuiser ni démêler. »

Cette acception du terme d'éthique est celle que Susan Petrilli et moi-même, dans la foulée de Peirce et de Thomas Sebeok (voir Sebeok, *Global Semiotics*, 2001), donnons à l'expression « sémio-éthique » : en proposant ce terme dans notre livre *Semioetica* (2003), nous ne nous référons pas à une nouvelle branche de la sémiotique mais à l'attitude de la sémiotique consciente de sa responsabilité au regard de la vie planétaire conformément à sa vocation médicale originelle (la séméiotique d'Hippocrate et Galien), et par conséquent de la connexion intercorporelle de tous les vivants, et donc de tous les signes de la Terre que la biosémiotique révèle.

La relation éthique, dans le sens que Levinas donne à cette expression, concerne le corps et la parole. Le corps et son *intrigue éthique* impliquent que parole dise avant tout un contact, une implication. Le corps permet que le *dire* soit significatif indépendamment du *dit*, et qu'au-delà de la communication bilatérale réservée à l'échange des messages, il y ait une communication *asymétrique* dont le sens n'est ni indifférent ni réversible et où la distance d'un des termes vis-à-vis de l'autre ne coïncide pas nécessairement avec celle qui sépare ce dernier du premier.

La relation éthique, dans ce sens, concerne aussi la parole étant donnée la nature corporelle de cette dernière : la voix, le grain de la voix, l'écoute, le contact aussi dans l'écriture, surtout l'écriture littéraire. La parole en tant que contact ne s'épuise pas dans sa fonction informative, cognitive ou pragmatique, mais en constitue, au contraire, le présupposé. Il y a une *signifiance de la signification*, comme le dit Levinas, c'est-à-dire que la *signification signifie dans le dire lui-même* et ne s'épuise pas dans le dit : cet excédent, ce surplus, empêche la coïncidence du signifiant avec le signifié, du dire avec le dit, et permet à la parole d'être déjà écriture, écriture avant la lettre – et de s'affranchir, d'échapper aux fins de la communication, c'est-à-dire de valoir *pour soi*.

La parole, en tant qu'évent unique, en tant que rencontre, résiste par sa *dissymétrie* et son *anarchie*, à l'unification, à l'universalisation, à la *communion* et à la *communauté* qu'entraîne ce qui est dit par le langage. Comme proximité, comme contact, la parole exprime une signification qui n'est pas thématisée dans

ses signes, qui n'est ni l'objet ni l'objectif ni le sens d'un message. Ce qui en constitue « la signifiance même de la signification », c'est la capacité du dire de transcender le dit, de signifier pour soi (voir Levinas, « Langage et proximité », dans *En découvrant l'existence*, 1967 : 126).

La signifiance du dire, comme proximité, contact, intercorporéité, a toutes les caractéristiques de l'écriture ; elle est ex-cédante et étrangère à l'être et aux catégories qui servent à la décrire. Reconnaître la nature scripturale du rapport d'altérité tel qu'il se réalise dans le contact de la signifiance du dire, c'est se rendre compte du malentendu où l'on est tombé lorsque l'on a voulu voir dans la relation « face à face », telle que Levinas la décrit, le privilège accordé au discours oral et la subséquente dévalorisation de l'écriture. Car, comme l'affirme explicitement Levinas – dans la préface de *L'au-delà du verset* (1982 a) – dans la mesure où le langage est capable d'exprimer toujours plus qu'il ne dit et que le signifiant déborde toujours les limites du signifié, que le Dire excède le Dit, *la parole humaine est déjà écriture*.

À ce propos, je rapporte quelques passages de ma conversation avec Levinas, chez lui, à Paris, le 20 novembre 1988 (publié dans Ponzio, *Sujet et altérité*, 1995 a, 146-148).

> A.P. — Dans votre livre *L'au-delà du verset*, vous parlez d'« écriture avant la lettre ». Cela parce qu'il n'y a pas de sens littéral à cause de la métaphoricité essentielle du langage et parce que le mot renvoie « latéralement à d'autres mots », comme vous le dites dans *Humanisme de l'autre homme*. Quelles sont les conséquences théorétiques au regard de la conception de la réalité qui dérivent de ce renvoi infini par lequel la signification et même l'expérience sont une lecture, une exégèse, une herméneutique ? Cette vision de la réalité ne donne-t-elle pas une valeur de vérité – au niveau méthodologique et exégétique – à la littérature, qui démontre qu'on a tort de concevoir comme primordiales les significations que par habitude on attache aux mots, comme s'ils servaient à exprimer nos expériences immédiates et sensibles ?
>
> E.L. — Dans notre culture du livre – dans la mesure où l'écriture ne se limite pas à l'information ressortissant au pragmatisme de nos mouvements quotidiens, de nos ambitions techniques et de

nos calculs scientifiques – l'exégèse élargit et, sans cesse, renouvelle le sens textuel de l'écrit et l'« élève à la vérité ». Comme si dans son souci d'exposer en des signes invariables les idées que suggère une voix intérieure, l'écriture se trouvait, dans l'écrit, inspirée, bouleversée par l'Esprit, apportant un message, un « poème » dont, sans cesse, l'exégèse « élève à la vérité » le sens obvie. Merveille de l'écriture où se conteste le fameux parallélisme noético-noématique de Husserl et où le Dieu cartésien infini trouve assez de place dans l'idée du fini ! Comme si l'écrivain – le poète – percevait du dehors et déjà lisait en soi ce qu'il croyait seulement inventer sous sa plume ; ou comme si, poétique par essence, l'écriture était dictée. Saintes Écritures ? Mais les littératures nationales de notre civilisation restent dans les possibilités infinies de l'herméneutique – et le *Faust* de Goethe et les tragédies de Shakespeare et la *Divine Comédie* et Racine, et Corneille et Molière. Mais je ne vais pas soulever aujourd'hui tous les problèmes de l'Esprit qui, par delà la lumière du connaître, sollicitent selon moi, la réflexion à partir de l'inter-humain, du rapport au visage où Dieu vient à l'idée.

A.P. — Vous-même prenez en considération l'« enseignement philosophique » (*Humanisme de l'autre homme*, 1972 : 21) des écrivains de la littérature, de Rimbaud par exemple, qui – dites-vous – sait bien que les contenus sonores dépourvus de sens, comme les voyelles, ont une « naissance latente » dans les significations, et Baudelaire aussi dans les *Correspondances* « atteste » comme vous dites, « que les données sensibles débordent, de par leurs significations, l'élément où on les suppose enfermées » (*ibid.* : 2). Ces renvois à l'écriture profane et pas seulement à l'écriture sacrée attestent que l'écriture littéraire (qu'elle soit sacrée ou profane) rend possible le surpassement du savoir. Pourquoi ce surpassement ?

E.L. — Vous revenez aux problèmes ultimes que j'ajournais dans la phrase finale de ma dernière réplique. Ne m'en veuillez donc pas si en vous répondant je m'en tiens à quelques brèves considérations très générales qui souvent résonnent comme des questions. Dans notre entretien mené jusqu'à présent se montrait sans doute de ma part une méfiance à l'égard du savoir qui serait pris pour sens ultime de la spiritualité humaine. Conviction qui peut paraître d'autant plus incertaine que cette réserve à l'égard du savoir s'exprimait toujours sous forme de propositions théoriques. Je n'ai aucune intention de revendiquer l'ignorance comme fondement de la

> philosophie. Mais je continue à me demander si tout savoir n'est pas tenu, dans la recherche de la vérité qui est son sens, à la suspension de l'ipséité du vivant intéressé, d'emblée soucieuse d'être qui la porte, pour en venir au dés-inter-essement de la proximité ou de la paix avec autrui où ce dés-inter-essement concrètement se peut. Dés-inter-essement qui, dans ma phénoménologie, s'explique comme responsabilité pour autrui, comme sainteté où le moi se constitue unicité d'un je irréductible, dans l'impossibilité éthique ou sainte de se chercher un remplaçant.
>
> Je ne reviendrai pas sur la « phénoménologie » du visage qui me semble importante dans le cheminement que j'évoquais ; je ne reviendrai pas sur le rapport à autrui, lequel n'est pas thématisation du savoir, mais un hors-de-soi en face du visage ; hors-de-soi qui se retrouve dans le langage, lequel n'est pas seulement attaché aux signes sonores ou visibles, mais déjà appartient à la connaissance dans sa tension hors-de-soi, à la pensée qui est d'emblée sur nos lèvres et, là aussi, déjà en face d'autrui.
>
> Je me suis souvent demandé si le commencement de la vérité, la première vérité cartésienne – le cogito – avant toutes les chances qu'il renferme de ramener un jour à Dieu – n'est pas déjà prière criée du fond d'une solitude de doute.

La parole est capable de la littérarité d'un rapport où l'invocation, le contact, la présence, l'entretien constituent le texte, au lieu que ce qui est communiqué et représenté se réduit au pré-texte. Comme trace, comme écriture – « écriture intransitive » (Barthes) et non pas transcription – comme « écriture littéraire », discours qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre – la parole *présente* (c'est « l'expression », « le visage », « la rencontre ») et ne se limite plus à *représenter*.

Dans la rencontre, dans l'évent extraordinaire de la présentation de l'autre, la parole est, en premier lieu, présentation de l'autre qui, avant même d'être conçu comme « cet autre-là », d'être défini, thématisé, envisagé en fonction d'une certaine image et défini en fonction d'un certain rôle, est doué, en tant qu'interlocuteur et interpellé, d'un sens autonome. Du seul fait de sa présence en tant qu'autre, il a un sens pour soi, il ne renvoie qu'à lui même, il n'a pas de quiddité. L'essence du langage, affirme Levinas, réside dans *l'interpellation*, dans le *vocatif*.

Cette valeur originaire de la présence de l'autre par rapport à toute fonction communicative concerne aussi bien la communication orale que la communication écrite. Dans l'effort même de rendre une phrase « lisible », l'interpellation, la convocation d'autrui et le désir de contact sont implicites. Barthes écrit (« L'image », 1984 b) : « On ne dira jamais assez quel amour (pour l'autre, le lecteur) il y a dans le travail de la phrase. Charité du thétique, *Agape* de la syntaxe ? Dans la théologie négative, l'Agape est imprégnée d'*Éros*. Donc : érotisme de la Phrase "lisible" ».

La présence de l'autre qui est essentielle dans la rencontre des paroles n'est pas représentation, n'est pas image, mais contact, intercorporéité. Levinas appelle *expression* ou *visage* cet être présent de l'autre, cette présentation dans son altérité originaire, où ce qui se manifeste coïncide avec la manifestation, n'est point assimilé, demeure étranger à toutes les images qui prétendraient nous en fournir une idée.

2. Avec Bakhtine

L'écoute de l'autre se tient en deçà de la connaissance et de la morale, comme elle est en deçà de la politique et de l'économie. Elle désigne la dimension à laquelle songe Mikhail Bakhtine (1895-1975) lorsqu'il parle de la *métalinguistique*, ou de la « philosophie », c'est-à-dire de la dimension dialogique sur laquelle se fonde tout dialogue formel, tout système de signes, tout texte, toute convention fixée dans un genre discursif donné.

Avec Bakhtine (voir « Le problème du texte » dans *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 309-338) je peux déclarer que ce dont je cherche à m'occuper se situe au point de contact et d'interaction de disciplines variées. Cet objet ne peut donc être qualifié ni de linguistique, ni de philologique ; il n'est pas non plus d'ordre critico-littéraire, ou sociologique, ou sémiotique, etc. Tout en étant sans appartenance et situé irréductiblement hors de la clôture spécialisée, il présente en même temps tous ces aspects et nécessite le dialogue, la confrontation, la collaboration entre les discours des secteurs disciplinaires variés, et c'est précisément pour cela que la manière la plus adéquate pour définir l'analyse qui s'en occupe est celle qui la qualifie de

« philosophique ». Bakhtine lui-même, quand il en a l'occasion, se déclare « philosophe ».

> D. — Mais vous n'étiez pas déjà un classique ?
> B. — Moi, j'étais déjà… J'étais un philosophe. Vous voyez, moi je dirais ainsi.
> D. — Vous étiez plus philosophe que philologue ?
> B. — Philosophe, plus que philologue. Philosophe. Et c'est ce que je suis resté jusqu'aujourd'hui. Je suis un philosophe. Je suis un penseur.

Ce dialogue fait partie de la première des six conversations qu'ont tenues M. M. Bakhtine (B) et V. D. Duvakin (D) entre le 22 février et le 23 mars 1973 (Bachtine, *In dialogo.* 2007).

Selon Bakhtine, l'attitude philosophique consiste à refuser d'être enfermé à l'intérieur d'un champ disciplinaire, dans une « ontologie régionale », dirait Husserl ; mais la clôture ne doit pas non plus avoir lieu sur le plan de « l'ontologie générale », dans le monde du déjà donné, du « déjà fait » (Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, 1911), c'est-à-dire le monde actuel, contemporain, erronément identifié avec la façon essentielle de l'être des choses. Ce mouvement au-delà, ce rechercher autrement, ce franchissement des frontières peut être exprimé par le préfixe « méta ». Dans la deuxième édition du *Dostoïevski*, Bakhtine dénomme sa recherche *métalinguistique* précisément à cause de cette absence de circonscription à l'intérieur des systématisations et des classifications des études linguistiques.

Mais je préfère la considérer, pour les raisons que je viens d'avancer, comme « philosophique ». Voire comme « philosophie du langage ».

C'est comme « philosophie du langage » qu'est présentée l'approche proposée par Bakhtine dans le livre publié par V. N. Volochinov en 1929 (Bakhtine 1977), et à la rédaction duquel Bakhtine a sûrement pris part. La philosophie comme attitude critique, dans sa présentation et dans sa mise en place comme philosophie du langage, trouve déjà chez Volochinov en 1929 – mais, en réalité, plus tôt encore, comme, par exemple, dans l'essai de 1926, également publié par Volochinov, « Le discours dans la vie et le discours en poésie. Contribution à une poétique

sociologique » (voir Bakhtine 1981) – la motivation la plus profonde et la plus spécifique de la perspective bakhtinienne, c'est-à-dire le fait que la conscience est faite des paroles d'autrui, et quand bien même elle s'imagine pouvoir expurger l'autre, cette expurgation ne peut être testée qu'en argumentant avec les paroles d'autrui.

La philosophie du langage, en ce sens, débute par la reconnaissance du caractère inévitable du rapport avec autrui, de l'enchevêtrement entre parole propre et parole d'autrui. L'attitude critique, dépourvue de préjugés, de la philosophie du langage, réside dans la reconnaissance de l'ouverture inévitable de la parole, de l'énonciation, à l'autre. En égard au caractère critique, c'est-à-dire dialogique, et donc effectivement dialectique, de la philosophie du langage, voilà donc le sens qu'a la troisième et dernière partie de *Le marxisme et la philosophie du langage* (Bakhtine 1977), comme partie déterminante et conclusive (tout autre, donc, que la manière dont on la considère généralement, comme quelque chose de juxtaposé, pour ne pas dire hors sujet, quant à la question du rapport entre marxisme et philosophie du langage), intitulée « Vers une histoire des formes de l'énonciation dans les constructions syntaxiques. Essai d'application de la méthode sociologique aux problèmes syntaxiques ». On comprend alors pourquoi celle-ci s'occupe de la théorie de l'énonciation et des problèmes de syntaxe, du problème du « discours d'autrui », du discours indirect et de leurs variantes, et du discours indirect libre en français, allemand et russe.

Les règles linguistiques du discours rapporté varient d'une langue à l'autre et sont les indicateurs de perception et de transmission de la parole d'autrui. Le degré d'implication et de distanciation par rapport à la parole d'autrui est déjà prévu par les règles du discours rapporté : la prévarication de la parole propre sur la parole d'autrui est déjà envisagée, qu'il s'agisse de sa relégation, de sa clôture, de manière à pouvoir le rapporter sans engagement, de pouvoir en prendre distance, dans une attitude de déresponsabilisation et d'indifférence hypocrite ; ou qu'il s'agisse encore, comme c'est le cas dans le discours indirect libre, d'une lutte « corps à corps » avec la parole d'autrui, dans un

dialogue fermé de sorte que la parole propre fasse écho à la parole d'autrui et inversement, devenant parole à deux ou plusieurs voix non indifférentes l'une à l'autre. (À ce sujet, voir A. Ponzio, *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, 1995 a.)

Le discours, même « intérieur », est dialogique ; il a à voir avec le discours d'autrui indépendamment du fait que le moi prenne l'initiative de prendre l'autre en considération, de s'adresser à lui et de lui donner la parole. Non seulement le discours de la conscience mais aussi le discours de l'inconscient (voir Bakhtine 2005) sont une rencontre entre discours propre et discours d'autrui, dialogue malgré toute forme d'ostentation, d'indifférence et d'autosuffisance du sujet, du moi en égard à l'autre.

La relation avec l'autre est déjà présente dans la langue, est déjà à l'intérieur de son identité même et non pas uniquement sur le plan sémantique, là où on chercherait généralement le rapport entre langue et idéologie sociale, mais aussi sur le plan moins attendu de la syntaxe. La singularité de la parole, son unicité, est sa singularité dans ses rapports à la parole d'autrui.

Comme Bakhtine le montre dans son livre de 1929, par le biais de l'analyse de la parole chez Dostoïevski, la parole a toujours une double orientation : en égard à l'objet du discours, le thème, et en égard à l'autre. Celui-ci fait toujours allusion, même malgré lui, consciemment ou non, à la parole d'autrui. Mais où débouche tout cela ? Certainement pas dans la phrase isolée, qui n'appartient à personne, qui n'est adressée à personne, qui n'est orientée vers aucune fin, qui est décontextualisée, qui n'a aucune intonation, aucune accentuation, aucun sous-entendu ; qui peut être répétée aussi souvent qu'on le souhaite et qui reste toujours la même, mais dans l'énoncé, dans la parole vivant, qui, au contraire, présente toutes ces caractéristiques et qui ne peut être répétée deux fois sans que ne change l'accentuation et le sens. Ces considérations se trouvent déjà aussi bien dans l'essai de 1926, sur le discours dans la vie et le discours dans la poésie, que dans le livre de 1929, sur la philosohie du langage.

La perspective que j'appelle philosophie du langage se présente donc comme une *philosophie de l'écoute*, écoute de

la parole de l'autre et de sa réception, de la compréhension responsive à son égard.

Comme je l'ai montré dans *The dialogic Nature of Sign*, 2006c, et dans la présentation à l'édition brésiliennne de mon livre sur le langage de 1999, *Fundamentos de Filosofia da Language* (2007d : 9-68), le problème fondamental de la philosophie du langage est le problème de l'autre, et le problème de l'autre est le problème de la parole, de la parole comme voix, reconnue comme demande d'écoute. *Une philosophie du langage, donc, comme art de l'écoute*. Voilà pourquoi Bakhtine, je crois, prend Dostoïevski pour modèle : il savait écouter les paroles, il savait les entendre comme voix.

L'écoute n'est pas extérieure à la parole, une addition, une concession, une initiative de celui qui la reçoit, un choix, un acte de respect à son égard. L'écoute, dit Bakhtine, est un *élément constitutif de la parole*, qui ne peut être mis à nu que dans une analyse qui n'en reste pas à un niveau superficiel, dans une analyse qui de linguistique devient méta-linguistique. La parole, dit-il (« Le problème du texte… » *Esthétique de la création verbale* 1984 : 337) toujours, veut l'écoute, cherche la compréhension responsive, et elle veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum* ; elle ne s'arrête pas à une compréhension qui se ferait dans l'immédiat et pousse toujours plus avant (de façon illimitée). La parole entre dans un dialogue où le sens n'a pas de fin.

La pire chose qui puisse arriver à la parole est l'absence d'écoute, l'absence d'interlocuteur, non pas *la taciturnité*, le *« se taire »*, qui, au contraire, est justement la condition de l'écoute, surtout quand elle prend la forme de l'expression littéraire, mais *le silence*.

L'écoute est donc *l'art de la parole,* sa manière, son métier, son attitude, sa prérogative, sa manière d'être particulière. Mais il faut *l'art verbal*, l'écriture littéraire, les « genres seconds », « complexes », il faut l'*écrivain* (voir les considérations de Roland Barthes sur *écrivains* et *écrivants*) pour figurer l'écoute comme l'art du mot. Tel est le rapport entre la philosophie du langage comme art de l'écoute et l'écriture littéraire (Voir Petrilli, ed., *Philosophy of language as the art of listening*, 2007).

Le rapport entre langue et énonciation, entre *langue* et *parole* n'est pas un rapport direct, un rapport duel. Il passe par les genres du discours. Tout énoncé, tout texte verbal, fait nécessairement partie d'un genre du discours. On parle toujours non seulement dans une langue, mais aussi dans un genre du discours. Dans un texte de 1952-1953, « Le problème des genres du discours » (*Esthétique de la création verbale*, 1984 : 263-308), Bakhtine s'occupe directement des genres du discours littéraires, et il avait l'intention d'écrire un livre sur ce sujet. Il distingue entre les genres du discours premier ou genres directs ou simples, c'est-à-dire les genres de la vie ordinaire – les genres de la représentation officielle, de la réalité sociale, des rôles, des rapports interpersonnels quotidiens, de la parole objective – et les genres seconds ou indirects, ou complexes, qui figurent les premiers, c'est-à-dire les genres de la *figuration* (*izobrazenie*) littéraire, de la parole indirecte. Ce sont ces derniers qui peuvent mettre en évidence la disponibilité de la langue envers la parole d'autrui dans toute son ampleur, montrer comment la parole propre vit de la réception de la parole d'autrui, de son interprétation et de sa transmission, de sa compréhension responsive.

Voilà pourquoi tous les exemples dont il est question dans une philosophie du langage comme art de l'écoute et qui ont à voir avec le « discours d'autrui » sont tirés d'œuvres littéraires, et non seulement du genre romanesque.

À cet égard, il est intéressant d'observer que Bakhtine – dans ses textes du début des années vingt, pour montrer comment le rapport moi-autre, comme rapport entre la parole propre et la parole d'autrui, est le thème particulier de la figuration littéraire – examine non pas une œuvre du genre romanesque mais justement une œuvre du genre lyrique. Il assume comme objet d'analyse la poésie de Pouchkine *Razluka* (*Séparation*). Ceci devrait suffire à nous débarrasser de l'idée préconçue selon laquelle Bakhtine avait accordé peu d'attention au genre lyrique, et à démontrer à quel point l'interprétation de sa conception du dialogue dans les genres littéraires comme opposition rigide entre genres monologiques, comme la lyrique, et genres dialogiques, comme le roman, est erronée.

Cette poésie de Pouchkine se prête bien à la tentative de Bakhtine de mettre en évidence dans le genre lyrique, qui semble être un genre à une seule voix, l'enchevêtrement dialogique entre le contexte de la voix de l'écrivain et les contextes des voix des deux protagonistes (le héros – autobiographique, de surcroît – et l'héroïne). Bakhtine met en évidence, dans un tel enchevêtrement, la dynamique entre des centres de forces qui empêche la clôture au sens monologique du mot.

Dans *Razluka*, le thème est celui du départ, de la séparation. Mais il s'agit d'une double séparation : l'éloignement et la mort. Là, quand l'écriture raconte la séparation, son contexte n'est pas seulement celui de son éloignement *à elle* qui retourne dans sa patrie, comme c'était le cas au moment de l'adieu, mais il est aussi le contexte postérieur et actuel de la nouvelle de sa mort, et donc, de la conscience maintenant du fait que la séparation était pour toujours. Deux situations temporelles différentes, donc, se croisent dans le mot qui raconte : un autre temps, celui du départ, et un temps autre, celui de la nouvelle de sa mort, de la mort *d'elle*.

Déjà dans les deux premiers vers de *Séparation*,

> Tu quittas ces bords étrangers
> pour revoir ta patrie lointaine,

trois centres de valeurs s'entrecroisent de manière dialogique, et à partir de là un nombre équivalent de points de vue se ramifient, qui conditionnent le choix et l'intonation de presque tous les mots : le centre de valeurs de l'héroïne (pour l'héroïne sont choisis le mot « patrie » et l'expression « bords étrangers ») ; le centre de valeur de l'auteur homme-héros (pour lui est utilisé le verbe « quitter ») ; et le centre de valeurs du contexte de l'auteur écrivain conscient maintenant de la mort prochaine de l'héroïne (pour lequel le verbe « quitter » et l'adjectif « lointain » se chargent d'un signifié ultérieur pour ce qui est du destin des deux protagonistes). Au point que, dit Bakhtine, dans la récitation effective de la poésie, le problème de l'exécution consiste à trouver (chose peut-être impossible) le juste équilibre entre ces trois directions intonatives.

Bakhtine fait aussi observer que la différence entre la première rédaction et la rédaction définitive de ces vers est justement datée par l'interrelation entre les différents centres de valeur exprimée dans cette dernière. Dans la première version, en fait, le contexte axiologique et le ton volitif-émotif de l'auteur-héros dominait :

> Pour les rives étrangères lointaines
> Tu quittas le pays natal.

C'est ce type d'analyse que Bakhtine poursuivra dans son livre consacré à Dostoïevski (1929) en la mettant à l'épreuve du mot du roman et notamment du roman « polyphonique ». Mais aussi dans *Le marxisme et la philosophie du langage* tous les exemples qui ont à voir avec la « parole d'autrui » sont tirés d'œuvres littéraires, surtout du genre romanesque. Les fragments analysés sont extraits de *Les frères Karamazov* et du récit « Une mauvaise anecdote » de Dostoïevski, de *Le prisonnier du Caucase* et de *Poltava* de Pouchkine, de *Rome* de Zola, et de *Les Buddenbrock* de Thomas Mann.

La « philosophie du langage » du livre de Volochinov est étroitement liée à la perspective selon laquelle Bakhtine lit l'œuvre de Dostoïevski la même année (1929). La philosophie de l'œuvre de Dostoïevski intéresse Bakhtine dans un sens différent et plus profond que celui qui trouve son expression immédiate dans le contenu, dans les déclarations de ses personnages.

Tout comme lui-même le dit dans la note introductive à l'édition de 1963, il s'agit de donner de l'importance à ce qu'on perd généralement de vue à cause de l'attention excessive que l'on accorde aux idées exprimées dans les romans, au « dostoïevskinisme », comme Bakhtine l'appelle, à une sorte de vision morale monologique. Au contraire, « l'essentiel, dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières. Il ne faut pas prendre pour modèle ni Raskolnikov, ni Sonia, ni Ivan Karamazov, ni Zossima, en arrachant leurs voix à l'ensemble polyphonique du roman (et en les déformant de ce fait), mais suivre Dostoïevski lui-même en tant que créateur

du roman polyphonique » (Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, 1963, 1998 : 75). Pour Bakhtine, prendre Dostoïevski pour modèle signifie reconnaître l'altérité comme centre principal de sa leçon éthique et esthétique, en opposition au primat de l'identité.

Les thèmes qui caractérisent au mieux les textes de Bakhtine et de son cercle sont étroitement liés entre eux – comme ces textes mêmes sont étroitement liés entre eux. « Bakhtine et ses masques » : Volochinov, Medvedev, Kanaev… : j'ai édité un livre sous ce titre (1995), qui est une collection de textes de Bakhtine et de ses collaborateurs. La question de la paternité de ces textes est déplacée. Il y a une distribution des rôles. Le dialogue est le thème privilégié et la forme de ces textes. Les livres publiés dans les années vingt, *Marxisme et philosophie du langage*, *Freudisme*, *La Méthode formelle en littérature*, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* (tous édités par moi même en italien dès les années soixante-dix – je peux me vanter de cela) sont liés entre eux par une relation dialogique. Mais il s'occupent aussi du dialogue.

Selon la conception de Bakhtine et de son cercle, il s'agit, d'une part, du *dialogue* examiné par le biais de sa représentation littéraire, dans le rapport entre langage quotidien et langue poétique, dans les genres simples du discours et dans les genres littéraires, dans l'idéologie officielle et non officielle, dans la dialectique entre l'inconscient et la conscience et dans les différentes formes du discours rapporté, dans le rapport entre le temps de l'actualité et la « grande temporalité » ; et il s'agit, d'autre part, de l'*intertextualité* envisagée dans le rapport du texte avec son contexte proche et lointain, au-delà de la question des « sources » et donc, par-delà la conscience de l'auteur. Mais il s'agit aussi de l'*intercorporéité* mise en évidence dans le *réalisme grotesque* de la culture populaire « carnavalesque », qui diverge de la vision du corps individuel, séparé et autosuffisant, vision dominante aujourd'hui.

Le « dialogue » chez Bakhtine n'est pas le fruit d'une initiative ou d'une concession du moi, qui décide d'assumer une attitude d'ouverture et de tolérance envers les autres (comme on l'a souvent entendu de manière erronée), mais il équivaut à l'impossibilité de

la fermeture, de l'indifférence, du non engagement, toutes choses qui trouvent une correspondance et une confirmation dans la représentation rabelaisienne du « corps grotesque », mais aussi dans l'intertextualité du texte qui se réalise indépendamment de la conscience de l'auteur. La parole est dialogique et intertextuelle à la suite d'une implication passive dans la parole d'autrui ; et le dialogue n'est pas une composition de positions, de points de vue, mais il résulte précisément de sa nature réfractaire à toute synthèse, ce qui inclut la synthèse illusoire de l'identité même du moi, laquelle est effectivement décomposée dialogiquement, vu qu'elle est inévitablement impliquée dans l'altérité, tout comme la vie du « corps grotesque » est impliquée aussi bien dans la vie d'autrui que dans la vie de toute la biosphère.

3. Le sujet étranger à soi-même et la sémanalyse de Kristeva

La poétique de Dostoïevski, la traduction française de la deuxième édition (1963) du livre de Bakhtine sur Dostoïevski (1929, traduit in italien en 1997), parut en 1970 avec une présentation de Julia Kristeva intitulée « Une poétique ruinée ». En 1969, Julia Kristeva avait publié *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, que je lus avec le plus grand intérêt à Paris la même année. Dans ce livre un essai est consacré à Bakhtine, « Le mot, le dialogue et le roman ». Je traduisis cet essai en italien dans le livre de J. Kristeva *et al., Mikhail Bakhtine. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo* (1977).

« Écrivain autant que "savant", Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'*est* pas, mais où elle s'*élabore* par rapport à une autre structure. Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le 'mot littéraire' n'est pas un *point* (un sens fixe), mais *un croisement de surfaces littéraires*, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur » (Kristeva 1969 : 144).

En se rapportant directement ou indirectement à Bakhtine (on peut voir Kristeva, *Polylogue*), Kristeva a montré comment

fonctionnent le dialogisme et la polyphonie dans le texte littéraire. L'écriture est nécessairement dialogique, nécessairement polyphonique, même si certains genres littéraires et certains textes rendent le dialogisme et la polyphonie plus évidents que d'autres : par rapport au dialogisme et à la polyphonie de Dostoïevski, Tolstoï semble un auteur monologique ; Balzac ne présente pas la polyphonie de Joyce, mais on peut toutefois étudier le dialogisme du texte balzacien.

En 1969 parut aussi aux éditions SGPP le livre de Julia Joyaux, *Le langage, cet inconnu*. Julia Joyaux est un pseudonyme : le livre a été publié une seconde fois sous le nom de Julia Kristeva en 1981 aux éditions du Seuil. Ma traduction de ce livre en italien parut en 1992 avec une interview à Kristeva.

Je connus personnellement Julia Kristeva en décembre 1973 à l'occasion du colloque à Milan *Follia e società segregativa,* promu par Armando Verdiglione et organisé par le collectif « Semiotica e psicanalisi ». Ensuite, le 31 mars 1977, j'eus le plaisir de présenter Julia Kristeva aux « Jeudis littéraires » à Bari.

La linguistique dans les années soixante était une science guide. Mais pourquoi ? À cause de sa fonctionnalité à l'ordre du discours, à l'ordre social ? Pour répondre à cette question il faut tout d'abord souligner l'inscription de la linguistique dans une certaine tradition dont le développement est la grammaire générative, qui, à travers Chomsky, s'est définie comme une grammaire cartésienne. Dans son livre de 1969, *Le langage, cet inconnu*, Julia Kristeva trace le champ de la linguistique en en indiquant les limites, notamment son incapacité à inclure et à considérer certains aspects du langage. Il s'agit de limites dues à l'histoire même de la linguistique et à ses liens avec la culture européenne, avec le phonocentrisme, avec la priorité ou l'exclusivité accordées à l'écriture alphabétique, etc. Dans *Le langage, cet inconnu*, une grande place est consacrée aux écritures non alphabétiques.

Dans les années suivantes, la linguistique a approfondi son analyse en intégrant la réflexion sur le langage proposée par la philosophie du langage et la sémiotique. Nous pouvons retrouver dans la linguistique actuelle une réflexion épistémologique à

laquelle a contribué, entre autres, Julia Kristeva. Cette interrogation épistémologique s'est développée en même temps que la linguistique de l'énonciation. À la linguistique de la langue s'ajoute la linguistique de l'énonciation qui tient compte du discours comme acte et par conséquent tient compte du locuteur, du destinataire, de leurs intentions explicites ou implicites, du non-dit.

Mais comme Julia Kristeva l'a remarqué dans mon interview publiée avec la traduction italienne de *Le langage, cet inconnu* (1992) et plus tard à plusieurs reprises, si ce développement est certainement très enrichissant, il ne déplace toutefois pas les cadres épistémologiques de la tradition philosophique qui a présidé à la naissance de la linguistique. La linguistique de l'énonciation, qui implique la notion du sujet, ne s'interroge pas à fond sur cette notion.

Voilà pourquoi Kristeva a essayé dès 1969 dans *Semeiotikè* d'opérer une sorte de court-circuit par la connexion de l'approche linguistique et sémiotique avec l'approche psychanalytique, en proposant sa « *sémanalyse* ». Aussi bien l'ego cartésien que l'ego transcendantal de la phénoménologie de Husserl et le sujet de la linguistique de l'énonciation sont tous confrontés avec le dédoublement du sujet que Freud a mis en forme lorsqu'il a proposé sa théorie de l'inconscient. La prise en considération de l'inconscient modifie fondamentalement l'objet de la linguistique parce qu'elle implique qu'on décrive la signification comme processus hétérogène. Mais Saussure l'avait déjà dit de toute façon, en dépit de ses interprètes systématiques : dans la langue il n'y a que des différences, et le sujet parlant ne maîtrise pas « sa » langue, qui est « arbitraire ».

Dans la seconde édition de *Le langage, cet inconnu* (1981 : 23) a été ajoutée une note qui fait référence au concept d'*écriture* chez Derrida et à la question de la prédominance de la trace par rapport au vocal. Le concept d'écriture, dit Kristeva, nous permet de penser le langage, y compris sa manifestation phonique, comme une *différence* (Derrida orthographie *différance*, pour bien marquer le processus de différentiation). Avec le « gramme-différ*a*nce » la langue se présente comme écriture.

L'écriture est inhérente au langage, et la parole phonétique peut être envisagée comme écriture. Voilà pourquoi la subjectivité, comme l'objectivité, est un effet de différence ; le sujet dépend du complexe de différences, du système de différ*a*nce, il ne se constitue qu'en se divisant, en se différenciant.

Dans une interview à Jacques Derrida. « Sémiologie et grammatologie » publiée en 1971 dans *Essays in semiotics*, vol. 4 de la collection *Approaches to semiotics* dirigée par Thomas A. Sebeok – livre dont me fit cadeau, la même année, Ferrucccio Rossi-Landi – Julia Kristeva demande à Derrida (p. 19) : « Qu'est-ce que le *gramme* comme "nouvelle structure de la non-présence" ? Qu'est-ce que l'écriture comme "différence" ? » Derrida répond : « Le gramme comme différence, c'est alors une structure et un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence. La différance, c'est le jeu systématique des différences, des traces des différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. […] C'est aussi le devenir-espace de la chaîne parlée – qu'on a dit temporelle et linéaire ; devenir-espace qui seul rend possible l'écriture et toute correspondance entre la parole et l'écriture, tout passage de l'une à l'autre. »

Mais ce qui intéresse surtout Kristeva, c'est l'écriture au sens stylistique du terme, l'écriture littéraire : Mallarmé, Céline, Proust, Nerval… Dans l'écriture littéraire se manifestent certaines composantes qui sont éclipsées dans l'usage quotidien de la langue. Il s'agit des composantes qui dans la théorie freudienne pourraient s'appeler des pulsions aux frontières entre le biologique et le symbolique. Le style « poétique », au sens où les formalistes russes employaient le mot, c'est-à-dire le langage littéraire, peut être envisagé comme une modification du discours des genres quotidiens sous l'effet des pulsions ou des « processus primaires ». La signification comme processus hétérogène se manifeste dans l'écriture littéraire, qui est donc une expression plus complète du sujet parlant et de son hétérogénéité.

Le texte, dans son rythme même, véhicule parfois des messages hétérogènes par rapport à ce qui est explicite. Le repérage du sémiotique – l'attention au rythme mais aussi au découpage

des lexèmes figés dans le signe linguistique, qui met à jour un autre agencement possible, une autre signification – permet à Kristeva de déchiffrer, dans *La révolution du langage poétique*, les textes littéraires, notamment Mallarmé.

On comprend donc le double intérêt de Kristeva pour l'écriture et pour la psychanalyse, cette dernière envisagée aussi bien au niveau théorétique et méthodologique que thérapeutique. L'écriture et l'analyse concernent toutes deux les états-limites du langage.

Dans *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé* (1974), Kristeva introduit une distinction entre le *symbolique* et le *sémiotique*. Le symbolique désigne le langage tel que le définissent la linguistique et sa tradition, c'est-à-dire le langage dans son usage normatif. Le sémiotique renvoie aux processus primaires et aux pulsions qui entrent en contradiction avec le symbolique. C'est précisément dans le conflit entre le *symbolique* et le *sémiotique* que se produit l'écriture littéraire ou, comme je préfère dire, simplement l'*écriture*.

L'écriture, en ce sens, est une manière d'approcher le sémiotique et de lui trouver une traduction – une traduction verbale – dans le symbolique. On peut dire que l'écriture est un approfondissement du sémiotique ; elle lui donne la parole. Sa valeur consiste précisément à approfondir l'expérience de l'hétérogénéité du processus de la signifiance. Le texte, dans son rythme même, véhicule parfois des messages hétérogènes par rapport à ce qui est explicite. De ce point de vue, l'écriture produit une extension de l'horizon des interrogations sur le langage. Et ces interrogations engagent la dynamique du sujet parlant.

Mais Julia Kristeva développe aussi sa distinction entre sémiotique et symbolique dans un cadre analytique.

Dans la rencontre analytique, on se trouve face à des difficultés de parole ou de sens qui attestent une difficulté de vivre. De ce point de vue, entendre le sémiotique dans une situation où il est étouffé ou neutralisé dans le symbolique, est une manière pour l'analyste d'écouter la parole d'autrui.

Ces situations d'hétérogénéité de la signification, dont la pratique analytique donne l'expérience directe, sont analysées par Kristeva dans ses livres *Folle vérité* (ouvrage collectif, 1979), *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection* (1980), *Histoires d'amour* (1985) et *Soleil noir, dépression et mélancolie* (1987).

Dans des situations qui ne sont pas celles de l'écriture poétique mais celles de l'écoute analytique, l'attention à l'intonation et au rythme a autant d'importance que dans l'écriture. Dans *Soleil noir* nous pouvons trouver des exemples d'attention à l'égard de la parole folle, à un niveau du langage suprasegmental – diraient les linguistiques – c'est-à-dire à un niveau qui n'est pas celui des signes du symbolique mais qui implique le pré-langage qui, pour Kristeva relève du sémiotique. Nous retrouvons ici la question, centrale dans *La révolution du langage poétique*, du repérage du sémiotique au moyen de l'attention au rythme mais aussi au découpage des lexèmes.

À travers l'analyse du discours littéraire, mais aussi de celui des patients, Julia Kristeva a essayé de se tenir au plus près de la parole, en repérant des singularités à travers des indices très spécifiques (l'emploi de tel terme, le phonétisme du lexème, la construction syntactique, etc.) pour déceler la réelle relation entre sujet et langage. Cela signifie aussi que l'on prête attention aux caractéristiques concrètes de la langue que certains linguistiques ont tendance à négliger. Par conséquent, la sémiotique, telle que Kristeva l'entend, est une discipline qui ne veut pas contourner la vie concrète de la langue.

L'écriture et l'analyse freudienne ont en commun l'écoute de la parole d'autrui : sa parole *singulière*. Nous sortons de la perspective d'une civilisation qui a certainement produit le droit des individus ou les droits de l'Homme, mais qui n'est pas capable de dépasser ces abstractions. Au-delà de la reconnaissance des droits de l'homme, c'est la reconnaissance de la *singularité*. Cette singularité se manifeste à des degrés très différents dans deux types de rencontre de paroles, et dans deux types d'écoute : 1) la rencontre de paroles dan l'écriture et l'écoute de l'écrivain ; 2) la rencontre de paroles et l'écoute dans l'analyse. Avec Julia Kristeva, nous pouvons par conséquent nous demander comment

élaborer une théorie du langage suffisamment subtile pour rendre compte de la singularité, de la différence singulière, pour prendre en considération les « inflexions singulières » de la parole : il s'agit d'une théorie du langage en tant que *mathesis singularis*. Aussi bien dans l'écriture et la lecture du texte littéraire que dans la pratique analytique, on a affaire à une parole qui demande l'écoute. C'est une relation que Kristeva envisage en tant que relation d'hospitalité et d'accueil. Cette relation qui présente une dimension que nous pouvons appeler « éthique », dans le sens de Levinas, ne peut être négligée dans l'étude du langage.

4. En écoutant la voix de Barthes

Le lendemain de la mort de Roland Barthes, Julia Kristeva dit : « […] j'ai l'impression que cet écrivain nous donne d'abord et essentiellement *une voix* […]. C'est (peu) dire qu'il n'est pas un homme de message. Certains ont dû être déçus de voir délivrer, du haut des institutions les plus prestigieuses, un enseignement si pleinement vocal, si peu initiatique, si peu platonicien en somme, si peu pater-filialiste. Je l'entends encore se dire *ennuyé* – un mot qui stoppait chez lui la rancune, rendait impossible le ressentiment, éliminait la haine – de leur aigreur. Et jubiler discrètement dans le "grain de la voix" d'avoir su déjouer ainsi le piège suprême de l'institution et/ou du sens en leur lieu même. La voix comme lieu de l'affect ? Comme traversée du sens ? Comme antidote de la haine ? » (Kristeva, « La voix de Barthes », 1982 : 120).

Dans « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » (1980), le texte qui devait être lu à Milan, lors d'un colloque consacré à Stendhal et qui est peut-être le dernier texte de Barthes – c'est une note des œuvre complètes qui le suggère (Barthes 2002 a : 914) – Roland Barthes fantasme un voyage à Lecce : « Il y a quelques semaines, j'ai fait un bref voyage en Italie. Le soir, à la gare de Milan, il faisait froid, brumeux, crasseux. Un train partait ; sur chaque wagon une pancarte jaune portait les mots : "*Milano-Lecce*". J'ai fait alors un rêve. Prendre ce train, voyager toute la nuit et me retrouver au matin dans la lumière, la douceur, le calme d'une ville extrême. C'est du moins ce que j'imaginais

et peut importe ce qu'est réellement Lecce, que je ne connais pas » (p. 906).

Cependant Roland Barthes était arrivé jusqu'à Bari, chef-lieu des Pouilles, la même région que Lecce, en 1973, pour tenir, précisément le 5 avril, une conférence sur « La guerre des langages », le matin à la Faculté de Lettres et le soir au Théâtre Piccinni. 1973 est l'année de la publication de mon livre *Produzione linguistica e ideologia sociale* (ensuite élargi, traduit en français et publié au Canada – *Production linguistique et idéologie sociale* – en 1992) ; c'est pourquoi ma présomption de tout savoir sur le rapport entre langage et idéologie vainquit ma timidité et je discutai avec animation sur cette question en répliquant à Barthes plusieurs fois.

Je commençai à lire Roland Barthes à partir de *Le plaisir du texte* (1973), en remontant de là à ses textes précédents et sans omettre un seul des suivants, y compris les publications posthumes.

En 1978 la collection « Teoria del linguaggio e della letteratura » (Dedalo, Bari) dirigée par moi-même, débuta par la traduction en italien (par Giuseppe Mininni) du livre de Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe* (1973).

En 1980, dans la revue « Lectures », dirigée par Vito Carofiglio, Yves Hersant, Ruggero Campagnoli et moi même, parut le fascicule intitulé « Roland Barthes », pour lequel j'écrivis « Nel segno di Barthes » (p. 59-68).

Dans *Semiotics and Linguistics* (ed. Paul Cobley, Routledge, London, 2001) je rédigeai l'entrée « Roland Barthes ».

Vingt-cinq ans après la mort de Roland Barthes, je proposai à mon « Département de Pratiques linguistiques et analyses des textes » de lui consacrer un colloque international, « pour faire le point sur le *rôle de son œuvre aujourd'hui* », comme on le précisa dans la présentation du colloque qui eut lieu du 16 au 19 février 2005 à l'Université de Bari avec le titre *Barthes per Roland Barthes.* « Rôle », ajoutait la présentation, « certainement plus "obtus" que "obvie", qui nous évitera de nous complaire dans les 'barthismes'et dans les célébrations, sans pour autant laisser de côté le rôle des sentiments et des émotions que l'écriture de

Barthes déclenche. Nous voulons, en somme, créer l'occasion de revenir sur les textes de Barthes et sur le plaisir qu'ils font naître, au sens total et exemplaire que la textualité représente pour la recherche théorique et littéraire, sémiotique et critique. Ce colloque se veut un moment de diagnostic des retombées des textes de Barthes sur les jeunes générations de chercheurs, étant donné l'actualité et l'exemplarité des perspectives d'étude que son œuvre a tracées dans des domaines qui vont du romanesque à la culture visuelle et aux *cultural studies* ». L'édition des actes du colloque, sous le titre *Con Roland Barthes. Alle sorgenti del senso* (2006), comprend mon introduction au colloque, « Dare voce a Barthes » (p. 15-43), et ma communication, « Roland Barthes : l'ascolto » (p. 73-90).

En 2005 je participai aussi au colloque international *Roland Barthes, leçons 1977-1980* (Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica, 14-16 juillet, coordinateurs Sémir Badir, Dominique Ducard, Gianfranco Marrone). Le titre de ma communication : « Le neutre et l'écriture *ante litteram* ». En italien cette communication est publiée dans *Roland Barthes, Lezioni (1977-1980)* (Documenti di lavoro et pre-pubblicazioni, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Urbino, 353-355, 2006 : 18-32) ; en français elle est publiée in S. Badir et D. Ducard (dir.), *Roland Barthes en cours (1977-1980) : un style de vie*, 2009.

Roland Barthes au Collège de France, où à partir de janvier 1977 il occupait une chaire de sémiologie littéraire, tint en 1977-1978 un cours sur le « Neutre » (v. Barthes, 2002 b). Mais la réflexion sur le Neutre chez Barthes se trouve déjà dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953, dans Barthes, 2002 a, t. I : 169-225). Les deux concepts fondamentaux du cours au Collège de France, mais aussi, à mon avis, de la recherche de Barthes, *le neutre* et *l'écriture*, sont d'emblée liés l'un à l'autre dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Le Neutre est l'écriture au degré zéro : l'écriture comme neutre qui joue le rôle de médiateur entre langue et Littérature, entre la langue et le style (voir *ibid.* : 177-182) : « […] Entre la langue et le style il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture » (*ibid.* : 179). Par rapport au langage parlé, avec son

usure des expressions, avec son *évidence*, l'écriture est enracinée dans un au-delà du langage, « elle se développe comme un germe et non comme une ligne, manifeste une essence et menace d'un secret, est une contre-communication, elle intimide » (*ibid.* : 183). Et plus loin (*ibid.* : 216-17), alors que le discours de Barthes porte sur Rimbaud et Mallarmé (« sorte d'Hamlet de l'écriture ») : « la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture » ; « tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet » – agraphisme. Entre parenthèse : « On sait tout ce que cette hypothèse d'un Mallarmé meurtrier du langage doit à Maurice Blanchot ».

Blanchot : l'espace littéraire, l'entretien infini, le livre à venir. L'écriture sait quelque chose de la mort que donne le langage aux choses lorsqu'il tente de les décrire, et, langage qui devient ambigu, dit leur absence, leur présence *interdite*. Le langage relève le défi que les choses lui adressent et trahit son impuissance à les révéler vu qu'il en nie la présence au moment même où il les présentifie. « Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. […] Le mot me donne l'être mais il me le donne privé d'être. Il est absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas » (Blanchot, *De Kafka à Kafka*, 1981 : 57). L'écriture littéraire, ses mots malades qui sont la santé du langage : « L'équivoque les déchire ? Heureuse équivoque sans laquelle il n'y aurait pas de dialogue. Le malentendu les fausse ? Mais le malentendu est la possibilité de notre entente. Le vide les pénètre ? Ce vide est leur sens même » (*ibid.* : 23).

Dans l'espace littéraire « un pouvoir vide, dont on ne peut rien faire, pouvoir sans pouvoir, simple impuissance à cesser d'être (*ibid.* : 46) ; hors de la dialectique patron/esclave, un langage « qui parle aussi à qui ne parle pas pour avoir et pour pouvoir, pour savoir et pour posséder, pour devenir un être et maîtriser, c'est-à-dire un homme fort peu homme » (Blanchot, *Le livre à venir*, 1959 : 44).

Dans l'effort de dégagement du langage littéraire, voici la création d'une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage », une écriture « au niveau zéro », « au fond une

écriture indicative » ou « amodale », « une écriture de journaliste », mais qui se distancie du langage journalistique et de ses « formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques) », en se plaçant « au milieu de ces cris et des jugements, sans participer à aucun d'eux » (*ibid.* : 217).

Il s'agit, dit Barthes, de dépasser ici la Littérature en se confiant à « une sorte de langue basique », une écriture à l'état *neutre*, une « écriture neutre », « également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit », qui « accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ».

Comme le dit Bakhtine dans « Les carnets de 1970-1971 » (dans Bakhtine 1984 : 351), « L'écrivain, lui, est privé du style et de situation ». La forme devient le mode d'être de l'écrivain, « le mode d'exister d'un silence », au-dehors de l'Écriture du Temps « porteuse d'Histoire » (Barthes, 2002 a, t. I, : 218). Comme Bakhtine, Barthes affirme la relation entre cette pratique de l'écrivain et la responsabilité : une responsabilité qui ne se recouvre pas d'un « engagement accessoire » dans l'Histoire. Dans l'écriture neutre, la « problématique humaine est découverte et livrée sans couleurs » (*ibid.*).

Par l'écriture neutre « la Littérature est ramenée ouvertement à une problématique de langage ; effectivement elle ne peut plus être que cela » (*ibid.* : 221) : le langage fonctionnel, productif, « nécessaire et nécessairement orienté », « institue pour l'écrivain une condition déchirée » (*ibid.*). « La Littérature devient l'Utopie du langage » (*ibid.* : 224) : c'est la phrase qui conclut *Le degré zéro de l'écriture*.

Le Neutre refuse, élude, déjoue le paradigme de l'opposition que la langue impose en tant que *langue assertive*. Arrogance de l'assertion avec son modèle « oui / non », « +/– ». Mais l'écrivain de Melville répond : *I prefer not to* (voir l'analyse que Deleuze fait de cette énonciation). « Tout le Neutre est esquive de l'assertion », esquive aussi bien de l'affirmation que de la négation, qui « est elle-même assertion du non » (Barthes, 2002b : 75). Le Neutre cherche à surprendre la structure attributive du langage : « cette chose est telle chose », « ceci est cela », « c'est ceci, cela » (*ibid.* : 76). Mais « ceci n'est pas une pipe » (Magritte. Voir Foucault 1973).

Arrogance de l'évidence, arrogance de la doxa. L'arrogance de la langue se manifeste sous certaines formes d'écriture qui ne sont pas *écriture*. Dans son cours sur le Neutre, Barthes, à ce propos, revient sur le rapprochement et sur la distinction entre *écriture* et *écriture journalistique*. Cette dernière, dit Barthes, est une fausse écriture : « arrogance insupportable » de l'écriture journalistique justement parce qu'elle est une « fausse écriture » (Barthes, 2002 b : 80).

« Le problème (langagier) serait de suspendre toute catégorie, de mettre ce qui vient au langage hors mode, qu'il soit constatif ou subjonctif : ou encore, pour être plus précis, de parler en impliquant la structure même du sens, en faisant entendre que tout paradigme est mal posé, ce qui suppose dévier la structure même du sens : chaque vocable deviendrait ainsi non-pertinent, im-pertinent » (*ibid.* : 76-77).

Le Neutre a le caractère de la superficialité de l'être exposé (exposition aussi dans le risque), mais sans attirer l'attention, parce qu'il est sous les yeux de tous comme la lettre volée de Poe (voir Bonfantini, Brunetti, Ponzio 2008).

Le Neutre se soustrait à l'*idéosphère* (Barthes, 2002b : 22) qui tend à être doxa, discours naturel, obvie, qui va de soi. Il s'agit d'un discours-loi qui n'est pas perçu comme tel et qui est donc beaucoup plus efficace et plus fonctionnel que le pouvoir. Il se présente sous des formes négatives qui accusent et culpabilisent en faisant appel au « respect des règles sûres et partagées ».

Fait partie de l'idéosphère et de la doxa (Barthes propose aussi le néologisme « doxosphère ») la « fausse écriture » qu'est l'écriture journalistique, sur laquelle Barthes s'arrête dans *Le degré zéro de l'écriture* : « une sorte de grasse parlée » dit-il. Et il ajoute : « À étudier un jour cette écriture journalistique » (*ibid.* : 80).

L'idéosphère est liée à l'arrogance, à la violence, au terrorisme. L'arrogance de l'Occident : l'« Occident comme spécialiste de l'arrogance » (*ibid.* : 197) ; une vocation de tout l'Occident à l'arrogance comme volonté de langage, comme volonté de pouvoir, comme réduction de l'histoire en termes de diachronie de luttes, de dominations, d'impositions, d'autoaffirmations. Barthes parle, à ce propos, de « frénésie occidentale » (*ibid.*).

L'écriture est justement cette pratique qui déjoue, esquive l'arrogance du discours. La seule action qui dialectique contre l'arrogance de la nature assertive du discours est le passage du discours à l'écriture, la pratique de l'écriture : le Neutre de l'écriture, le désir de l'écriture. Ici reviennent les considérations de Barthes sur la violence du Neutre dans le cas spécifique du Neutre comme écriture. Il ne s'agit pas de la violence du dire, de la violence de la pensée, de la violence d'une force extérieure mais de la violence de l'énonciation en tant qu'énonciation, violence sans arrogance ; arrogance qui s'impose dans la prétention du « naturel », de l'« obvie », de l'« avoir raison » (*ibid.* : 202). L'écriture est un mouvement de sortie de l'idéosphère parce qu'elle n'est pas l'affirmation d'une conviction, d'une idée, d'une pensée, mais de l'écriture elle-même, de l'écriture comme réécriture, comme ce que l'écrivain appelle « travailler », mais dans le sens non productif, pervers, dans le sens intransitif.

5. La valeur dans la parole et dans la marchandise. Rossi-Landi et Schaff

La rencontre avec Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985) remonte à 1970 (il avait publié en 1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*), c'est-à-dire à l'accueil dans *Ideologie*, la revue qu'il dirigeait, de mon essai sur l'idéologie de l'anormalité linguistique (1971, dans Ponzio 1973 et 1992a). Je me liai d'amitié avec lui. Un des résultats de notre collaboration fut en 1979 la fondation de la revue *Scienze umane.*

Dans « Idéologie » parut aussi (en 1972) originairement mon essai sur la grammaire transformationnelle et l'idéologie politique, depuis publié en français in *L'Homme et la société* dans un fascicule spécial (28, 1973) intitulé *Linguistique, structuralisme et marxisme*, avec des essais, sur ce même thème, de P. Jeudy, S. Latouche, F. Rossi-Landi, A. Schaff (traduit en portugais en 1975, avec le titre *Linguística, Sociedade e Politica*, 1975). « Grammaire transformationnelle et idéologie politique » est la pièce centrale autour de laquelle devait se développer mon livre *Production linguistique et Idéologie sociale* (publié en italien en 1973, en français en 1992 ; traduit aussi en espagnol

et en serbe – respectivement en 1974 et 1978) que j'ai déjà mentionné.

Cet essai est aussi à l'origine de mon amitié avec Adam Schaff (1913-2006). La publication commune de nos essais dans *L'Homme et la société* donna lieu à une vive correspondance entre nous et à mon intérêt envers son ouvrage, qui produit, en 1974, la monographie que je lui consacrai, élargie en 2002 avec sa contribution directe (lui-même, venu exprès à Bari en janvier 2000 – 24-29 – contribua à cette nouvelle édition), et, à partir des années soixante-dix, ma traduction en italien de plusieurs de ses textes.

Dans son *Introduction à la sémantique* (1969), Adam Schaff prend position contre le fétichisme du signe, inhérent aux interprétations du langage qui réduisent la situation-signe à une relation entre signes, ou à une relation entre le signe et l'objet, ou encore entre le signe et la pensée d'une part, et l'objet d'autre part, etc.

Schaff s'appuie sur l'analyse marxienne de la marchandise et établit des analogies entre une critique de la notion de *valeur d'échange* en économie et une critique de la *valeur linguistique*. Schaff écrit : « En parlant de la fétichisation du signe nous avons fait un emprunt à Marx, qui forgea dans son *Capital* le terme "fétichisme de la marchandise". Il s'agissait pour lui d'un problème assez semblable au nôtre. Nous cherchons à saisir le sens de la "signification", Marx cherchait à expliquer le sens de la "valeur". Au cours de son analyse, il se rendit compte que les hommes, en étudiant l'échange des marchandises sur le marché, arrivaient à l'idée que les marchandises s'échangeaient en quelque sorte elles-mêmes et qu'en conséquence les rapports de valeur économique n'étaient que des rapports entre marchandises. Le mérite de Marx est d'avoir bien montré qu'il s'agit en réalité de rapports entre les producteurs de marchandises, entre des hommes, et donc de rapports sociaux, que les marchandises "incarnent" le travail social et que c'est ce dernier qui sert de base et de mesure dans les rapports d'échange d'une part, dans l'établissement de ce que nous appelons la valeur de l'autre. La découverte du "fétichisme marchand" a constitué une véritable

révolution dans l'interprétation des rapports économiques. Nous pouvons observer un phénomène analogue dans le cas de la situation-signe et de la signification. Là aussi un certain 'fétichisme du signe' prévaut, qui gêne considérablement la compréhension et la solution du problème » (*ibid.* : 107).

Chez Schaff – parce qu'il se réfère à des auteurs comme A. Gardiner, C.K. Ogden et I.A. Richards, C. Morris, etc. – la critique du fétichisme du signe n'aborde pas le problème de la production sociale linguistique. C'est Rossi-Landi qui le considère comme problème dont il faut absolument tenir compte.

La théorie de la valeur linguistique de Saussure présente des analogies qui ne sont nullement fortuites avec la théorie de la valeur économique de l'école de Lausanne (Léon Walras, Vilfredo Pareto). Il serait utile d'examiner les notions saussuriennes de « langue », « langage » et « parole », à la lumière du rapport que le *Cours* lui-même établit entre linguistique et science économique. Il faudrait également approfondir l'étude des liens existant sur le plan méthodologique entre, d'une part, la théorie marginaliste de l'école autrichienne (en particulier, Carl Menger) et de l'école de Lausanne et, d'autre part, la théorie linguistique saussurienne. Dès Saussure, un rapport s'instaure entre linguistique et économie politique en tant que sciences qui, selon les termes du *Cours*, étudient toutes deux des valeurs. Deux parties essentielles du *Cours* (les chapitres intitulés : « La linguistique statique et la linguistique évolutive » et « La valeur linguistique ») se réfèrent explicitement à l'économie et font état des analogies existantes entre les méthodes et les objets de ces deux sciences.

Le recours au modèle de valeur de l'« économie pure » et la référence à la théorie de l'équilibre défendue par l'école de Lausanne expliquent l'absence, dans la perspective adoptée par Saussure, de toute recherche portant sur le système social de la production linguistique. Influencé par la théorie de la valeur économique de l'école de Lausanne, Saussure est incapable de se défaire d'une vision fétichiste de la valeur économique, et estime que c'est avant tout dans le domaine de la langue, système de *valeurs pures* déterminé par le seul état momentané de ses termes, qu'une théorie formelle de la valeur comme celle

exposée par Walras et Pareto peut trouver sa pleine application. La formalisation, le recours aux mathématiques, l'emploi de la méthode déductive, l'application du « *point de vue statique* », propres à la doctrine de Walras et Pareto, devaient d'après Saussure être non seulement transposables dans l'étude de la langue, mais peut-être même beaucoup plus appropriés à cette dernière qu'à la science économique elle-même.

La connaissance qu'on peut avoir aujourd'hui des *Manuscrits mathématiques*, que Karl Marx a rédigés à la fin de sa vie (publiés pour la première foi en 1968 ; trad. it. et éd. critique par moi-même en 1975 et en 2005 ; trad. fr. par Alain Alcouffe, 1985), permet de mettre en relation les limites intrinsèques de l'économie pure marginaliste avec l'emploi acritique du calcul différentiel par des théoriciens marginalistes. Contrairement à Marx, ceux-ci ne se soucient guère d'examiner les fondements théoriques du calcul pour le débarrasser des interprétations mystiques et fétichistes dont il fait l'objet.

Si, comme Rossi-Landi (v. Rossi-Landi « Le langage comme travail et comme marché » (1973), et *Linguistics and Economics*, 1977), on introduit dans l'étude du langage la notion généralisée de « travail », on doit mettre la valeur linguistique, tout comme la valeur marchande, en relation avec le travail humain qui la crée. Si l'on considère les marchandises indépendamment du travail qu'il a fallu fournir pour les produire, on a tendance à identifier leur valeur à une simple valeur d'échange. En fait, c'est l'échange qui se règle sur la valeur, et dans le cas du langage sur la valeur linguistique déterminée par le *travail linguistique*. Dès lors qu'avec Rossi-Landi on reconnaît que le langage est un travail, la langue se révèle comme un fait humain, dans le sens que Marx donne au mot « humain », c'est-à-dire que la langue est le résultat d'opérations dont la raison d'être ne réside pas dans l'exercice de l'activité elle-même et qui n'apportent pas une satisfaction immédiate aux besoins qui la déterminent. C'est donc un produit du travail.

En introduisant la notion de « travail linguistique », Rossi-Landi se réfère à ce qu'on appelle aujourd'hui – suite à la métamorphose du travail dans notre forme sociale – « travail

immatériel » et qu'on considère, par rapport au « travail matériel », la ressource principale dans la production (voir A. Schaff, *Humanismo ecuménico*, 1883 ; *Mi siglo XX*, 1993 ; *Meditaciones sobre el socialismo*, 1998 ; André Gorz, *Métanorphose du travail*, 1988).

L'adoption de la catégorie de la valeur dissociée de celle du travail et l'absence d'une théorie de la valeur-travail dans l'étude du langage révèlent le fétichisme du signe verbal. Mais celui-ci n'affecte pas *seulement* – il convient de le noter – cette forme aux yeux du linguiste à cause d'une mauvaise interprétation qui tiendrait à l'oubli du processus réel de production, mais c'est le propre du *processus réel de communication*, tel qu'il se réalise au sein du système de production linguistique de la société capitaliste.

Le caractère social du langage consiste, nous dit Saussure, en une sorte de moyenne ; mais une telle moyenne ne concerne pas seulement la *langue* en tant que produit de la parole individuelle : elle est inhérente au travail qui la produit. Il faut admettre l'existence d'une production linguistique moyenne, sociale, qui produit la langue comme système de signes dont chacun est un exemplaire moyen de son genre, exprime une valeur déterminée et est employé au niveau de la *parole* saussurienne.

Dans cette perspective, Rossi-Landi soutient que « le travail linguistique s'oppose soit à la *parole* (parce qu'il est collectif et non individuel), soit à la langue (parce qu'il est travail et non produit). Par la réduction du *langage* à la simple unité *langue-parole*, on fait obstacle à l'étude des techniques collectives et communautaires du langage. Au couple langue-parole, il convient de substituer une tripartition : le travail linguistique (collectif) produit la langue (collective) sur et par laquelle s'exerce le parler des individus, dont les productions retournent dans la totalité collective où ont été puisés les matériaux et les instruments » (« Le langage comme travail », 1973 : 76-77).

La langue est le produit d'un parler moyen, commun, collectif. Le parler individuel se réalise sur la base du parler social, dans la dialectique entre production sociale linguistique et langue comme produit matériel et instrument du travail linguistique.

Reconnaître le langage comme travail, c'est envisager la langue comme produit de ce travail. Dès lors, on comprend que la langue puisse être un produit social *et*, néanmoins, exister en fonction d'intérêts privés, d'intérêts de classe.

Le capital aussi, disent Marx et Engels « est un produit collectif : il ne peut être mis en mouvement que par l'activité en commun de beaucoup d'individus, et même, en dernière analyse, que par l'activité en commun de tous les individus, de toute la société. Le capital n'est donc pas une puissance personnelle ; c'est une puissance sociale. Il n'empêche que dans la société bourgeoise, il est propriété personnelle, il revêt un caractère de classe » (*Manifeste du Parti Communiste,* 1975 : 125).

La propriété reste un fait social pour la bonne raison que sa valeur ne peut provenir du seul individu, ou de la classe de ceux qui la détiennent. Par conséquent, l'être social de la langue en tant que produit « de toutes les classes de la société », due à l'effort de centaines et centaines de générations n'exclut pas la possibilité d'une *propriété privée linguistique*.

Marx écrit : « Ainsi, il est clair qu'un individu particulier ne peut considérer sa langue comme sienne que s'il est membre d'une communauté humaine. Une langue qui serait le produit d'un individu est un non-sens. Il en va de même de la propriété. Le langage est le produit d'une communauté tout autant qu'à un certain point de vue, il est l'existence même de la communauté : son mode d'expression verbale » (Marx*, Fondements de la critique de l'économie politique* : 452-453).

On est donc autorisé à parler, avec Rossi-Landi, de *propriété privée linguistique* et *d'aliénation linguistique*, en considérant la situation du sujet parlant aliéné comme analogue à celle de l'ouvrier et en général du travailleur dans le système capitaliste. Du fait que la classe dominante exerce son contrôle sur les codes, sur les moyens de communication et sur les modes de décodage et d'interprétation des messages, l'individu suit des langages préfabriqués, des « logotechniques » (Barthes). Le sujet parlant en arrive à être parlé par ses propres mots, à être le porte-parole d'une globalisation de la société qu'il n'a pas accomplie et dont il ne comprend ni la fin, ni la fonction. Par suite, nous pouvons,

avec Rossi-Landi, proposer une nouvelle définition de la « classe dominante » en la considérant comme le groupe qui exerce son contrôle sur la communication sociale (voir Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia*, 2007).

6. « La vie, par nature, est dialogique ». Sebeok et Bakhtine

Je connus Thomas A. Sebeok (1920-2001) à l'occasion de la publication (en 1985), dans ma collection « Segni di Segni » (Adriatica, Bari), de son livre *The signs and its Masters* en traduction italienne par Susan Petrilli, avec ma présentation. D'origine hongroise, naturalisé américain, il fut professeur à l'université de l'Indiana, à Bloomington, et rédacteur en chef de *Semiotica*, revue de l'Association internationale de sémiotique, dont il fut l'un des membres fondateurs, en 1969. Ses nombreux travaux sont consacrés à la sémiotique générale, et particulièrement à la communication animale et à la « bio-sémiotique ».

De nombreuses monographies de Sebeok sont traduites en italien par Susan Petrilli – qui est parvenue à restituer le sens de la version originale avec une remarquable maestria – et présentées par elle-même, comme, parmi les plus récentes, *A sign is just a sign* (1991), *Signs* (2001a) et *Global semiotique* (2001b).

Susan Petrilli et moi l'avons plusieurs fois invité à Bari pour tenir des conférences à l'Université, et plusieurs fois nous avons participé ensemble à des colloques internationaux. Nous avons publié en collaboration avec lui le livre *Semiotica dell'io* (2001) et sur lui trois monographies *Thomas Sebeok and the Signs of Life* (2001), *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok* (2001), *Semiotica globale. Il corpo nel segno : introduzione a Thomas A. Sebeok* (en collaboration avec Marcell Danesi [2004]).

En procédant aussi bien dans sa voie qu'en l'élargissant, nous avons proposé le passage de sa « biosémiotique » ou « sémiotique de la vie » ou « sémiotique globale », à la *sémioéthique* (voir Ponzio et Petrilli, *Semioetica*, 2003, et *Semiotics Unbounded.*, 2005, *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, 2008).

Sebeok ne connaissait pas l'ouvrage de Bakhtine, bien qu'il eût connaissance des travaux de Michael Holquist, professeur

de littérature slave et spécialiste de Bakhtine et de son cercle. Mais j'ai toujours pensé qu'il y avait quelque affinité entre la sémiotique de la vie, ou sémiotique globale, de Sebeok et la vision de la vie que nous trouvons dans les textes de Bakhtine à partir de ses textes juvéniles – « L'art et la responsabilité », « Pour une philosophie de l'acte », « La parole dans la vie et dans la poésie » jusqu'aux « Carnets de 1970-1971 ». De plus, Bakhtine s'occupait directement de biologie, avait connaissance de la recherche du sémio-biologiste Jakob von Huexküll – auquel Sebeok doit les notions de *Umwelt* et « circuit fonctionnel » – et écrivit un article très informé sur le vitalisme.

« Le vitalisme contemporain » parut en 1926 sous le nom du biologue Ivan I. Kanaev dans une revue spécialisé de biologie (« Sovremmenyj vitalizm », *Elovek i Priroda*, 1926, 1 : 33-42 ; et 2 : 9-23 ; trad it. in *Athanor*, 2002, 5, *Vita*). Voilà ce qu'écrit Ivan I. Kanaev en date du 3 novembre 1975 (huit mois après la mort de Bakhtine, survenue le 7 mars 1975) : « Cet article a été entièrement écrit par M. M. Bakhtine. Moi je me suis contenté de lui fournir le matériel bibliographique nécessaire et j'ai aidé à la publication de l'article dans la revue, vu mes relations avec le comité de rédaction ». Cet extrait fut envoyé par Kanaev à S. G. Botcharov – proche de Bakhtine au cours des dernières années de la vie de ce dernier – qui a largement contribué à l'édition de ses textes. Dans l'article dans lequel il est fait état de ceci, Botcharov ajoute que Kanaev lui avait dit verbalement que Bakhtine s'était consacré à ce travail parce qu'il était directement intéressé par les questions philosophiques de la biologie de l'époque (voir S. G. Botcharov, « À propos d'une conversation et autour d'elle », in C. Depretto, dir., *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, 1997 : 178-204).

Il s'agit d'intérêts qui sont étroitement liés aux deux thématiques – à leur tour étroitement liées entre elles, et plus étroitement qu'on ne l'a pensé jusqu'aujourd'hui – qui l'ont rendu célèbre : le « dialogue » envisagé surtout à travers la figuration littéraire du « roman polyphonique » de Dostoïevski et le « réalisme grotesque » de la culture populaire « carnavalesque » étudié à travers sa figuration dans Rabelais.

Pour comprendre ce lien, il faut reconnaître que le dialogue chez Bakhtine n'est pas le résultat de l'initiative de l'assomption d'une attitude d'ouverture envers les autres (comme on entend généralement la notion de « dialogue »), mais qu'il consiste en l'impossibilité – d'ordre « biosémiotique », pourrions-nous dire, et non pas seulement psychologique et culturelle – de fermeture, d'indifférence, de non implication.

Dialogicité et intercorporéité sont les faces d'une même médaille, font partie de l'interconnexion biosémiotique réelle, matérielle, des corps vivants.

Le corps tel qu'il se révèle dans le réalisme grotesque corrobore cette situation – ou mieux n'en est que l'expression – d'implication, d'inséparabilité, de non-indifférence (comme le dirait Levinas) dans laquelle se trouve inévitablement l'individu humain, mais aussi tout autre individu vivant, à différents degrés, en fonction de sa place dans l'échelle des espèces.

Dostoïevski et Rabelais : deux regards réalistes sur le monde. En ce qui concerne Dostoïevski, Bakhtine parle de « pensée artistique polyphonique », qui va au-delà du roman polyphonique comme genre, et à laquelle des aspects déterminés *réels* de l'homme, notamment la *dialogicité constitutive* de la *conscience réelle*, sont accessibles dans toute leur profondeur et spécificité. Pour les mêmes raisons, Bakhtine intitule d'abord son travail sur Rabelais (présenté et soutenu comme thèse de doctorat en 1946), *Rable v Istorii realizma* [*Rabelais dans l'histoire du réalisme*]. À travers Dostoïevski et Rabelais, la vie et la conscience humaine se révèlent *de manière réaliste*, dans leur dialogicité et intercorporéité. Cela évidemment n'a rien à voir avec le « réalisme socialiste ».

« La vie par nature », dit Bakhtine, « est dialogique. Vivre signifie participer au dialogue » (« Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij », in Bakhtine 1988 : 331).

Dans la sphère du signe verbal, du discours externe et intérieur, le dialogue se manifeste comme inévitable rencontre et interaction des paroles et comme intrigue entre paroles propres et paroles d'autrui. Les mots sont habités des intentions d'autrui, des significations d'autrui. Dans les expressions soit verbales, soit

non verbales de la vision réaliste du corps grotesque – libéré des séparations illusoires, des différences et des hiérarchies de rôle, d'identité, d'appartenance – le dialogue se manifeste comme lien intercorporel indissoluble qui relie, sans solution de continuité, toutes les espèces vivantes entre elles et avec l'univers tout entier. On retrouve là la vision synœciste de la sémiotique de Charles Sanders Peirce que Sebeok, influencé par son maître Charles Morris, propose en termes biologiques.

Je crois que nous pouvons parler d'une *dialogicité bakhtinienne*, qui, plus d'une fois, depuis le *Dostoïevski* de 1929, est explicitement et implicitement opposée par Bakhtine à la dialectique hegelienne et à ses dérivés « historiques et dialectico-matérialistes » du « réalisme socialiste » (voir A. Ponzio, *Segni e contraddizioni. Tra Marx e Bachtin*, 1981 ; *Signs, Dialogue and Ideology*, 1993 ; *Semiotica e dialettica*, Bari, 2004).

À la base de la conception bakhtinienne, il y a une *dialogicité de la nature*, une *dialogicité de la vie*, qui, avec Sebeok, serait exprimée aujourd'hui en termes de « biosémiotique » ou de sémiotique de la vie et qui explique l'intérêt de Bakhtine pour les études de biologie de son époque (voir A. Ponzio 2004b ; A. Ponzio et S. Petrilli 2003 et 2005).

Dans la vision de Bakhtine, il n'y a pas de limites définies de la dialogicité verbale et de la dialogicité intercorporelle. La première s'étend, en traversant aussi les langues et les cultures, à travers toute la sphère que Youri M. Lotmann appelle la « sémiosphère » ; la seconde s'étend à travers la totalité de la vie, que nous pouvons nommer « biosphère », terme introduit au sens moderne dans les années vingt par W. Vernadsky (*La biosphère* 2002 [1926]), un auteur cité aussi bien par Bakhtine que par Sebeok. Ce dernier emploie le terme « sémiosphère », introduit par Lotman, pour se référer à la *sémiosis* entière – c'est-à-dire le complexe des processus caractérisés par l'émergence de signes – de la planète Terre –, sémiosis qui, selon Sebeok, coïncide avec la vie. La position de Bakhtine n'est pas différente.

Bakhtine doit aux recherches géophysiques, neurophysiologiques et biologiques de son temps, recherches menées par Vernadsky et par le biologue A. A. Oukhtomski (qui est à l'origine

du concept du « chronotope » dans l'esthétique de Bakhtine), la conception du rapport entre corps et monde. Ce qu'il développe en termes de relation dialogique se trouve exprimé en termes de *Umwelt* et de « circuit fonctionnel » chez J. von Uexküll et d'« autopoiesis » chez H. R. Maturana et F. Varela (1980). Utilisant la terminologie de la physiologie dans l'essai sur le chronotope, où il reconnaît sa dette envers A. A. Oukhtomski, Bakhtine affirme qu'« en dépit de l'impossibilité de confondre le monde réel et le monde figuré […], ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante : entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareils à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant » (M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman (essai de poétique historique) », *Esthétique et théorie du roman*, 1978 : 394).

Pour Bakhtine, le dialogue et le corps sont étroitement interconnectés, et l'image correcte du corps dialogique est celle du corps grotesque. Voilà pourquoi le grotesque apparaît également dans le roman et notamment dans le « roman polyphonique » de Dostoïevski. Et c'est pour cela que Bakhtine, dans la deuxième édition de sa monographie sur Dostoïevski, en 1963, inclut un chapitre (le quatrième) sur le rapport entre le genre romanesque et le réalisme grotesque du folklore carnavalesque dans lequel un tel genre s'enracine.

Le dialogisme bakhtinien ne peut pas être compris en dehors de sa conception biosémiotique du réalisme du corps grotesque. Sous cet aspect, l'extrait suivant est intéressant :

« Le juge et le témoin. Avec l'apparition de la conscience dans le monde (dans l'existence), et peut-être même dès l'apparition de la vie biologique (peut-être que, non seulement l'animal, mais aussi l'arbre et l'herbe jugent et témoignent), le monde (l'existence) se modifie radicalement. La pierre reste pierre, le soleil reste soleil, mais l'événement que constitue l'existence dans son tout (inachevable) devient entièrement différent, car sur la scène de l'existence terrestre, fait son entrée, pour la première fois, le personnage principal, nouveau : le juge et témoin. Et le soleil, tout en demeurant physiquement le même, est devenu autre, du

fait qu'il avait conscience d'être juge et témoin. Il a cessé d'être purement et simplement, et s'est mis à être en soi et pour soi (ces catégories sont apparues là pour la première fois), et pour l'autre, du fait qu'il s'était trouvé réfracté dans la conscience d'un autre (le juge et témoin) ; en vertu de quoi il s'est transformé dans son essence, enrichi, transfiguré » (M. Bakhtine, « Les carnets 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 356).

L'individu vivant est situé au centre d'un système général de relations ou système *architectonique*, qui, pour l'être humain, étant donné sa capacité de prise de conscience sémiotique, de réflexion sur les signes, de développement de son être témoin et juge, est désignée par Bakhtine, dans ses premiers écrits, comme « architectonique de la responsabilité » (voir A. Ponzio et S. Petrilli, *Semioetica*, 2003 et *Semiotics Unbouded*, 2005).

Une telle architectonique de la responsabilité peut être restreinte à l'environnement qui entoure l'individu, à son groupe familial, professionnel, de travail, ethnique, linguistique, religieux, à sa culture et à sa communauté politique ; ou être étendu comme conscience sémiotique globale à l'univers tout entier. Bakhtine fait une distinction entre une « petite expérience » et une « grande expérience ». La première est une expérience réduite et à la limite mesquine et asphyxique du moi, du corps et du monde. Par contre, « dans la grande expérience, le monde ne coïncide pas avec lui-même (il n'est pas ce qu'il est), il n'est pas fermé et il n'est pas achevé. Dans celui-ci, il y a la mémoire, qui défile et se perd dans la profondeur humaine de la matière et de la vie illimitée, dans l'expérience de la vie des mondes et des atomes. Et l'histoire de l'individu commence par cette mémoire bien avant celle de ses actes cognitifs (de son moi connaissable). […] Cette grande mémoire n'est pas la mémoire du passé (au sens abstraitement temporel) ; le temps est relatif par rapport à celle-ci. Celle qui retourne à l'éternité et celle que le temps ne rend pas. […] Le moment du retour a été perçu par Nietzsche, mais il l'a interprété de manière abstraite et mécanique. […] Dans la grande expérience qui grouille de vie, tout parle, c'est une expérience profondément dialogique » (Bakhtine, « Arte, mondo,

memoria, linguaggio », *in* Jachia et Ponzio (dir.), *Bachtin e…*, 1993 : 194-195).

Au cours de la sixième conversation avec Duvakin (1973), faisant allusion à *Le chant du bouc* de V. Ivanov, Bakhtine (2007) explique que là le labyrinthe est la mémoire que chacun de nous « a de l'enfance, et même au-delà de l'enfance » et que même Ivanov croyait que la mémoire de l'homme provient d'un éloignement infini et illimité. Bakhtine se souvient donc de la poésie « Pamjat' » [Mémoire] (1921) de N. S. Goumilev, qui dit qu'il existe une mémoire du corps.

II

Déplacements

« Déplacement »
Interprétants : *spostamento*, *shift*, changement de position, de siège, de demeure, de domicile, de direction, d'attention, d'ordre, mutation, voyage, déviation, détour, glissement, lapsus, digression, divagation, agitation, remous, refoulement, renvoi, différance, délocalisation, hors des lieux communs, hors de propos, translation, transposition, transfert, dépaysement, écartement, éloignement, disposition inopportune, irrégulière, perturbation, feinte, discordance, divergence, traversée, parcours, dis(-)cours.

(A. Ponzio, « Avant propos »,
Spostamenti. Percorsi e discorsi sul segno)

Dante confie à Bernard cette idée que notre corps ne ressuscitera pas pour nous-même mais pour ceux qui nous aiment, nous ont aimé et qui connaissent de nous le seul visage qui était le nôtre.

(Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*)

[…] mostrar disio d'i corpi morti,
forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fossero sempiterne fiamme.

(Dante, Paradiso, XIV, 63-66)

1. Ressemblance et métaphore

« Chaque concept », dit Barthes dans *Le Neutre* (Barthes, 2002 b : 201), « naît de l'identification du non identique ». Le concept : « force réductrice du différent ». Pour cela, « si l'on veut refuser la réduction, il faut dire non au concept, ne pas s'en servir ».

Mais alors comment parler ? La réponse de Barthes est : « Par métaphores. Substituer la métaphore au concept : écrire ». On comprend alors l'inséparabilité, dans l'ouvrage de Barthes, de réflexion et écriture, d'écrivant et écrivain.

La métaphore : Vico l'a dit : la métaphore n'est pas une figure rhétorique, mais le moteur de la génération et de la régénération du sens. *La scienza nuova* (1725), figure dans la biographie donnée par Barthes sous le titre d'« Intertexte » le premier jour de son cours, le 18 février 1978 : G. Vico, *Œuvres choisies de Vico*, Paris, Flammarion.

Nous pouvons remonter à la « logique poétique » de Vico, « Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de'quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa è la metafora […] » (*Scienza nuova*. chapitre II, 404).

Mais nous pouvons remonter aussi, de nouveau, à la conception de la langue de César Chesneau Du Marsais – le sujet, comme je l'ai dit – de mon premier essai de linguistique. Dans son *Traité des tropes* ([1730] 1977), il affirme que la métaphore est, parmi les « figures », la figure prévalent dans l'invention langagière, dans l'expression et l'imagination ; et il remarque que « "figures", c'est déjà une métaphore » (*ibid.* : 11). « Bien loin que les figures », dit-il, « s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures, qui s'en éloigneraient, s'il est possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions sans figures » . Nous retrouvons ici l'idée de la présence de la « logique poétique », dont parle Vico, dans le langage commun, mais aussi la conception bakhtinienne du rapport de similarité entre la « parole de vie » et la « parole de la poésie », en contraste avec la contraposition chez les formalistes russes du langage de la communication ordinaire et du langage poétique.

On peut retrouver des considérations analogues sur le langage figuré dans l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1781) que Cassirer examine dans *La philosophie des formes symboliques* (1923) et dont Derrida discute dans *De la grammatologie* (1967b).

La sémiotique, dans son parcours qui inclut les recherches de John Locke, Charles S. Peirce, Victoria Welby, Giovanni Vailati et plus récemment de Charles Morris, Roman Jakobson et Thomas

Sebeok, contribue à mettre en évidence le rôle de la métaphore dans la pensée innovante. L'influence de Vico sur la sémiotique du vingtième siècle est examinée par Sebeok dans « Some Reflections of Vico in Semiotics » (2000. Voir aussi A. Ponzio 2009d).

Il existe une partie particulièrement intéressante dans le cours sur le Neutre (Barthes, 2002b : 199-201) dans laquelle Barthes oppose la métaphore au concept. Il s'agit en effet de la contraposition de deux visions, de deux mondes différents.

Le concept et la métaphore se construisent par association sur la base de la ressemblance. Mais il s'agit de types différents de ressemblance : la première justement conceptuelle, la seconde métaphorique. Cherchons à expliquer cette différence en sortant du texte de Barthes. Pour lire un texte, il faut en lire un autre.

Le texte que j'ai choisi à ce propos est le *Merchant of Venise* de Shakespeare.

Le juste choix entre les coffrets dans le *Merchant of Venise* est celui qui se base sur la reconnaissance du rapport entre le coffret de plomb et l'amour, sur la reconnaissance de la ressemblance entre le choix de ce coffret et le choix de la femme aimée. Pourtant cette ressemblance n'est pas du même type que celle qui permet d'assigner certains individus déterminés à la même classe, au même ensemble ou genre, c'est-à-dire la ressemblance conceptuelle. Il s'agit, par contre, de la même ressemblance valable dans la métaphore.

Voilà trois coffrets : l'un est en or, le deuxième en argent et le troisième en plomb. Portia, suivant les dernières volontés de son père, invite ses prétendants à faire chacun un choix. Un seul coffret contient l'image de Portia et le prétendant qui devinera dans quel coffret elle se trouve obtiendra sa main. Comme elle le dit à Bassanio, la solution ne peut être découverte que par celui qui l'aime vraiment en vertu de l'inférence suivante : « […] je suis enfermée dans l'un des coffrets. / Si vraiment vous m'aimez, vous me découvrirez [*I am locked in one of them ; / If you do love me, you will find me out*]. » Ce que Bassanio doit comprendre pour deviner l'énigme, c'est le rapport qui existe entre le coffret de plomb et le véritable amour.

De quelle espèce de connexion s'agit-il ? Quelle est la logique qui permet de passer de la prémisse « *si* Bassanio aime vraiment Portia » à la conclusion « *alors* l'écrin dans lequel l'image est enfermée est l'écrin de plomb » ? Quelle est la seconde prémisse, la prémisse mineure, permettant de deviner la solution ? On a affaire ici à une énigme où l'inférence est obtenue par une *étrange logique*, une logique d'un type insolite. Comment Bassanio peut-il deviner la logique des trois coffrets et faire ainsi le bon choix ?

Sur le coffret de plomb, qui contient le portrait de la femme aimée, il est écrit : « Celui qui me choisit doit me donner et risquer tout ce qu'il a [*Who chooseth me must give and hazard all he hath*]. » Donner et tout risquer, mais pour quoi ? Pour ce vil métal qu'est le plomb ? Pour ce qui n'a pas plus de valeur qu'une scorie, qu'un rebut. Le coffret de plomb représente une gageure. Celui qui met en jeu tout ce qu'il possède a le droit d'en espérer de grands avantages. Ainsi raisonne le prince du Maroc. Le coffret de plomb est en rupture avec la logique de l'échange équitable ou de l'échange intéressé. Même le prince d'Aragon signale la disparité entre ce que le coffret de plomb annonce et son aspect vil, pauvre, grossier : « Tu devrais avoir un plus bel aspect avant que je ne donne et ne risque ». Bassanio, lui aussi, souligne le manque de valeur de ce coffret et le fait que, plutôt que de séduire, il menace. Et il le choisit. Justement parce que le coffret invite à donner en pure perte.

Ce coffret fait référence à la femme aimée. Il est le seul digne de renfermer son portrait. Portia présume que Bassanio, en tant qu'amoureux, saisira la similitude entre l'amour et le plomb : l'amoureux risque tout, il donne sans contrepartie et en pure perte. L'énigme est en réalité un test permettant de discerner le prétendant qui choisit par amour. Et, puisque Portia aime Bassanio, elle espère que c'est lui qui fera le bon choix et elle sait qu'il ne le fera que s'il l'aime ; c'est pour cette raison que son portrait a été enfermé dans le coffret de plomb.

Il y a une analogie entre le fait de tout risquer et le fait d'aimer. Il y a une relation de ressemblance entre le coffret de plomb et la femme aimée.

Portia indique implicitement cette analogie, cette ressemblance, en proposant à ses prétendants de choisir entre les trois coffrets, dans la mesure où celui qui acceptera de faire un tel choix par amour pour elle s'expose non seulement à la perdre, mais s'engage en outre à ne plus jamais demander la main d'une autre. Portia déclare ouvertement qu'il faut prendre un tel risque pour la choisir : « Vous devez risquer [*You must take your chance*] », dit-elle au prince du Maroc, « si vous voulez faire votre choix, si vous voulez tenter de m'avoir comme épouse ; ou bien, si vous ne voulez pas risquer de perdre la possibilité d'épouser non seulement moi, mais aussi n'importe quelle autre femme, vous devez renoncer à choisir entre les coffrets. » Avec Bassanio, Portia est encore plus explicite. Elle s'exprime dans le même langage que celui du coffret de plomb et au moyen des mots qui y sont inscrits : « Quiconque me choisit doit tout donner et tout risquer [*Who chooseth me must give and hazard all he hath*]. » Et, avant que Bassanio ne se soumette à l'épreuve, elle lui révèle son amour, mais sans le déclarer ouvertement, et même en le niant (« ce n'est pas de l'amour ») ; toutefois, elle en appelle à sa capacité de comprendre que ce n'est certainement pas la haine qui l'inspire, ce qui l'amène à dire qu'elle ne *voudrait* pas risquer de le perdre, bien qu'elle sache qu'elle *doit* risquer de le perdre en le soumettant à cette épreuve. Elle lui suggère donc son amour en lui confiant le risque qu'elle-même court dans cette épreuve, celui de le perdre et de perdre sa compagnie. « Je suis à vous et pourtant je ne suis pas à vous [*And so, though yours, not yours*]. »

Ce que Bassanio doit comprendre pour faire le bon choix, c'est l'analogie qui existe entre son amour et le coffret de plomb. Le discours amoureux, tel qu'il s'est constitué dans notre culture, pressent cette similitude : c'est pourquoi le fait d'exprimer l'amour par le moyen de ce choix symbolique acquiert la valeur de preuve du « véritable amour » et l'énigme des trois coffrets n'est autre qu'une mise à l'épreuve de la capacité d'aimer. La passion amoureuse se situe dans le champ de la pure « dépense » (Bataille), des tensions non fonctionnelles. Risquer de tout perdre, de donner sans rien recevoir en retour. Telle est le régime

de la séduction amoureuse et chacun sait à quoi s'en tenir. La séduction ne promet rien, ne restitue rien, n'équivaut à rien, n'appartient pas à l'horizon de l'échange.

Ce n'est pas sur le registre de la relation mutuelle ni de l'échange que se règle la passion amoureuse, pas plus que n'en dépend la séduction de la personne aimée. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'analogie entre la personne aimée et le coffret en or, sur lequel est inscrit : « Celui qui me choisit gagnera ce que beaucoup d'hommes désirent », ni avec celui en argent qui porte cette inscription : « Quiconque me choisit obtiendra tout ce qu'il mérite. » Ces deux coffrets promettent la satisfaction, la compensation, la reconnaissance des mérites, sans gaspillage ni tension. En revanche, le coffret en plomb sur lequel est inscrit : « Celui qui me choisit doit me donner et risquer tout ce qu'il a » est assurément – Bassanio le sait et pour cela aime Portia – celui qui représente la femme aimée et contient son image.

Par le défi qu'il lance, par le fait qu'il ne promet rien et qu'il répugne à se mettre en valeur, qu'il se dérobe, inquiète, le coffret de plomb représente une séduction différente de celle des coffrets d'or et d'argent, sans leur ostentation, leur « éloquence », la clarté avec laquelle ils fixent les termes d'un échange. En eux tout est signifié, tout est dit, toute ambiguïté est levée ; aucun jeu de renvois, d'allusions, d'esquives, d'adoucissements au double sens d'« émoussement » des arêtes et d'attitude de désengagement.

Dans le coffret de plomb (*dull lead*), *dull* a le sens non seulement d'opaque, mais aussi d'obtus, d'émoussé, d'atténué, de monotone, d'ennuyeux, de terne – ainsi que d'obtus au sens de qui est sans acuité et qui confine à la stupidité. Le coffret de plomb est caractérisé par un autre qualificatif : *blunt*, qui veut dire « cru », « tranchant », « brusque », « rude » – de même que *gross* signifie « grossier », mais aussi « émoussé », « obtus », « borné ». Les coffrets d'or et d'argent exposent le « sens obvie » de la *signification*, un sens trop clair, trop fort, tandis que le coffret de plomb présente le « sens obtus » de la *signifiance*, le caractère de ce qui est à la fois réticent, réservé, fuyant et obstiné (voir Barthes, *L'obvie et l'obtus,* 1982). C'est pourquoi, pour Bassanio, il renvoie au secret de la femme aimée et ne peut que contenir son image.

C'est aussi une bien *étrange logique* que celle qui permet à Portia de tirer de la constatation qu'Antonio reconnaît sa dette et entend respecter le pacte (« *the bond* ») la conclusion suivante : « Donc Shylock doit pardonner à Antonio [*Then must the Jew be merciful*]. » Shylock, lui, ne comprend pas la déduction de Portia, déduction qui ne lui est communiquée que comme à un tiers, car la dame s'adresse à d'autres, à ceux qui peuvent comprendre le « saut » que comporte une telle inférence, à ceux qui entendent cette *étrange logique*. C'est pourquoi Shylock rétorque : « Et en vertu de quelle contrainte [*compulsion*] devrais-je pardonner ? » Il n'est disposé à accepter une telle conclusion que dans le cas où celle-ci s'imposerait à lui en vertu d'une loi, d'une décision, d'un contrat, d'un serment, d'une coutume, voire d'un caprice.

L'argumentation de Portia : « si Antonio reconnaît le pacte, alors le juif doit pardonner » comporte une prémisse sous-entendue que Shylock ne comprend pas et qu'il n'admet pas davantage une fois qu'elle a été explicitée. La nature ou la qualité du pardon (*mercy*) est de ne pas être contraint (*strained*). La conclusion de la proposition ne résulte ni d'une inférence nécessaire, ni d'une implication arbitraire qui tiendrait au fait de respecter une coutume ou de céder à un caprice. Il y a une relation entre le pardon et Dieu, une relation qui n'est ni de convention, ni de nécessité ; il s'agit d'une relation de ressemblance, qui n'est pas une ressemblance conceptuelle : le pardon rend celui qui pardonne semblable à Dieu. Le pardon est supérieur à la justice. La justice relève de ce monde, le pardon est un attribut de Dieu lui-même, si bien que le pouvoir terrestre se rapproche du pouvoir divin à chaque fois que le pardon adoucit la justice (« *when mercy seasons justice* »).

Mais la décision d'aider Antonio se fonde aussi sur ce même type de ressemblance : qu'Antonio soit lié par une profonde amitié à Bassanio « me fait penser », dit Portia, « qu'Antonio […] doit *ressembler* à mon seigneur » (« *makes me think that this Antonio* […] *must needs be like my lord* »). Bien plus, si Antonio, qui aime Bassanio, *ressemble* à Bassanio, alors il *ressemble* à Portia, qui aime Bassanio : Antonio, dit-elle, est *the semblance of my soul*.

Mais il y a aussi une relation de ressemblance entre le plomb et Antonio. Le plomb est semblable à l'amour, mais est aussi semblable à la tristesse (*sadness*) d'Antonio. *Dull*, l'épithète attribuée au plomb, signifie sombre, obscur, triste, ennuyeux. La pièce de Shakespeare commence par l'évocation de cet état d'âme : « Vraiment, je ne sais pas d'où me vient ma tristesse », déclare Antonio. Il est triste, sombre, déprimé sans aucune raison précise. Cette tristesse l'accable et accable aussi les autres, faisant de lui un *dull fellow.* Il repousse l'interprétation de ses amis, qui voient dans son état la conséquence de tracas liés à ses entreprises.

Solanio hasarde alors une autre explication : Antonio est amoureux. Parce que la passion amoureuse rend triste et soucieux, Bassanio émet l'hypothèse selon laquelle le coffret de plomb est celui qui s'accorde le mieux avec ce sentiment et que c'est par conséquent celui qui doit contenir l'image de la femme aimée. Le raisonnement de Solanio est donc semblable à celui de Bassanio, les prémisses et la conclusion étant identiques. Mais cette inférence ne vaut pas pour Antonio ; il rejette sèchement l'idée qu'il serait amoureux. Sa mélancolie est sans cause, comme si c'était ce sort-là qui lui était assigné dans le théâtre du monde. Sur cette scène, chacun a sa place et la sienne est celle d'un mélancolique.

Mais, même dans cette existence inutile, Antonio est habité d'une tristesse qui ressemble à l'amour. Avant que Freud n'en parle, Solanio et Salerio, les amis d'Antonio, savent bien que la mélancolie est une sorte de deuil anticipé et ils cherchent à expliquer celle d'Antonio par une double perte non encore advenue : celle de ses marchandises et celle de la personne aimée. Le commerçant réplique qu'il ne s'agit ni de l'une ni de l'autre. Antonio est tout aussi *dull* que le plomb dans le contexte de son rapport avec les autres coffrets. Il est sombre, morose, sans éclat, taciturne ; son visage est éteint, triste, voilé comme une eau stagnante, inerte et fermé dans le silence (*stillness*, *silence*).

Dans tous ces cas la ressemblance n'est pas du même type que celle qui permet d'assigner des individus déterminés à une même classe, à un même genre. Elle n'est pas la ressemblance qui

permet la constitution des concepts. Pour reprendre l'expression employée par Thomas Sebeok et Marcel Danesi (*The Forms of Meanings*, 2000), quand ils se réfèrent justement à l'appartenance d'un individu à un genre, il ne s'agit pas d'une ressemblance selon la « forme cohésive ». La ressemblance qui est à la base de ce type d'associations est plutôt celle qui fonde la métaphore. Il s'agit d'une ressemblance selon la « forme connective ». Elle est une ressemblance *élective, attractive, par affinité*. La ressemblance dans ce cas ne concerne pas ce qui se présente comme le même, comme appartenant à la même catégorie, comme identique, mais, au contraire, elle concerne ce qui est différent, réfractaire à la forme « cohésive », ce qui se présente comme autre.

Ce type de ressemblance comporte un mouvement vers l'autre en tant qu'autre ; il est analogue au fait de pardonner, de donner en pure perte. Il s'agit d'une ressemblance dont les termes ne sont pas indifférents l'un à l'autre, dont les différences ne sont pas abolies, comme dans l'indifférence cohésive, laquelle identifie, homologue, compare, égalise. Au contraire, la ressemblance connective, élective, attractive, par affinité maintient avec l'autre un rapport de non-indifférence ; elle est une ressemblance *dans l'altérité* en opposition avec la ressemblance par l'identité, celle qui se rencontre dans l'échange avare, dans la justice, dans la vengeance. Shylock ne connaît que ce type de ressemblance, aussi bien quand il affirme son identité ethnique ou religieuse, que quand il se désole d'avoir été trahi par sa fille, laquelle lui « appartient » en tant que telle et qui est « sa chair et son sang », ou encore quand il demande que lui soit donné tout ce qui a été établi par contrat. Même dans le raisonnement par lequel il fait valoir qu'il est l'égal, bien que juif, de tous les autres hommes, Shylock se fonde sur la logique de la ressemblance cohésive, par identité, sur la logique de l'échange juste, de l'indifférence, de la justice et de la vengeance : « Je suis juif… Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des émotions, des passions ? N'est-il pas nourri de même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet à mêmes maladies, guéri par mêmes moyens, réchauffé et refroidi par même été, même hiver, comme un chrétien ? Si vous nous piquez, ne saignons-nous

pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoissonnez, ne mourons-nous pas ? Si vous nous faites tort, ne nous vengerons-nous pas ? Si nous vous ressemblons dans le reste, nous vous ressemblerons aussi en cela […]. »

À mon avis. nous pouvons donc dire qu'en s'occupant du rapport entre concept et métaphore, Barthes distingue deux logiques : la logique connective du concept qui procède par genres et espèces, par paradigmes, reconnaissant seulement des individus appartenant aux genres, assimilant l'inassimilable (la singularité de chacun), et, la logique attractive, la « *logica poetica* » de Vico, qui existe dans la métaphore.

La métaphore est, pouvons-nous dire avec Peirce, expression de l'« iconicité » et de la « primité ». et se fond sur la relation « agapastique ». Dans cette autre logique par affinité élective, par « agapasme » (Peirce), la ressemblance laisse les termes du rapport dans leur altérité, dans leur singularité irréductible.

En nous référant à ce que dit Barthes dans *La Chambre claire*, nous pouvons remarquer que cette logique est celle qui rend plausible la question « bizarre », comme la qualifie Barthes dans cet ouvrage : « pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? » Une science pour chaque sujet ? « Une *Mathesis Singularis* (et non plus *universalis*) ? » (Barthes, 2002a, t. V : 795).

« Chaque concept », dit Barthes dans *Le Neutre* (Barthes, 2002b : 201), « naît de l'identification du non identique. » Le concept : « force réductrice du différent ». Pour cela, « si l'on veut refuser la réduction, il faut dire non au concept, ne pas s'en servir ». Mais alors comment parler ? La réponse de Barthes est : « Par métaphores. Substituer la métaphore au concept : écrire. »

L'écriture est justement cette pratique qui déjoue, esquive l'arrogance du discours (*ibid.* : 206). La seule action dialectique contre l'arrogance de la nature assertive du discours est le passage du discours à l'écriture, la pratique de l'écriture : le Neutre de l'écriture, le désir de l'écriture (*ibid.*). L'arrogance s'impose dans la prétention du « naturel », de l'« obvie », de l'« avoir raison » (*ibid.* : 202). L'écriture est un mouvement de sortie de l'« idéosphère » parce qu'elle n'est pas l'affirmation d'une conviction, d'une idée,

d'une pensée, mais de l'écriture elle-même, de l'écriture comme réécriture, comme ce que l'écrivain appelle « travailler », mais dans le sens non productif, pervers, dans le sens intransitif.

2. Dépense et marché

Nous pouvons aussi lire le *Marchand de Venise* de Shakespeare pour y retrouver deux différentes modalités de la relation avec autrui. Elles coexistent dans notre forme sociale, mais il s'agit en fait de la contraposition plus que de deux visions, de deux pratiques, dont l'une est dominante et publique, concerne la relation entre rôles, entre identités, appartient à l'ordre du discours, tandis que l'autre, bien qu'elle ne soit pas minoritaire, est reléguée dans la sphère du privé, concerne la relation de singulier à singulier et est du côté des rencontres de paroles.

La loi du marché est celle du *do ut des*, elle se fonde sur le respect scrupuleux du contrat, de sorte que l'on tient l'échange pour optimal lorsque chacun a ce qui lui revient. Cet échange mercantile repose sur le principe d'équivalence ; il s'exerce librement selon la volonté des contractants et en fonction de leurs disponibilités : c'est un échange utile et équitable dans lequel chacun est censé trouver son compte.

Le marchand Antonio respecte dans son commerce les règles de l'échange équitable, mais il place par-dessus tout la loi de l'amitié qui lui interdit d'attendre le moindre profit du métal stérile (*a breed for barren metal*).

La logique de l'échange est celle du coffret d'argent, qui porte l'inscription suivante : « Celui qui me choisit obtiendra tout ce qu'il mérite ». Bassanio reconnaît dans l'argent le langage de l'échange équitable quand il dit : « Je ne sais que faire de toi, pâle et vulgaire intermédiaire entre un homme et un homme. » Le prince du Maroc, qui a fait son choix avant Bassanio, a lui aussi écarté l'argent : assurément – c'est en ces termes qu'il raisonne – Portia est le bien le plus précieux et, la valeur de l'argent étant dix fois inférieure à celle de l'or, le portrait de la belle ne peut être contenu que dans le coffret le plus précieux. Inversement, le prince d'Aragon, qui s'est présenté avant lui (naturellement chacun des concurrents s'engage par serment à

ne pas révéler quel coffret il aura choisi), ne veut pas autre chose que ce qui se mérite et, après avoir écarté lui aussi le coffret en plomb, il rejette le coffret en or qui promet de faire gagner ce que beaucoup désirent, c'est-à-dire, selon lui, ce après quoi court la foule tentée par l'apparence : et il ouvre le coffret d'argent. Il y trouve le portrait d'un sot qui lui fait signe (*a blinking idiot*) et qui lui présente un écrit sur lequel il est dit que nombreux sont les imbéciles couverts d'argent qui embrassent des ombres qu'ils prennent pour le bonheur.

Si la mélancolie dont est habité Antonio est, comme le dit Freud, une sorte de deuil anticipé, ce deuil anticipé ne concerne pas la perte d'une personne aimée ni la perte de sa propre richesse. De quel deuil anticipé s'agirait-il alors ? Évidemment, de la perte du principe même qui est à la base de l'amour et de sa logique : *le mouvement sans retour vers l'autre*, le don de soi en pure perte.

Antonio n'est donc mélancolique que pour être passé à côté de la logique de l'amour, cette logique sur laquelle se fondera Bassanio pour résoudre l'énigme des trois coffrets. Et il s'en avise parce qu'en tant que marchand il est bien placé pour savoir que prévaut dans le monde une logique opposée à l'amour, celle du marchandage, du prêt fait exclusivement en vue du gain, de la recherche exclusive du profit l'emportant sur le geste désintéressé.

Le marchand Antonio continue à donner sans contrepartie ; il prête sans intérêt et sans garantie ; il risque pour rien ce qu'il a ; il s'endette avec l'usurier Shylock, personnage qu'il déteste, à qui il n'aurait jamais demandé quoi que ce soit, à condition seulement qu'il puisse consentir encore un prêt à Bassanio, lequel ne lui a pas encore rendu l'argent de nombreux emprunts précédents. Et, en outre, il sait bien qu'il ne s'agit pas, pour lui, de soutenir son ami dans une quelconque entreprise commerciale, mais de lui procurer l'argent nécessaire pour qu'il puisse faire meilleure figure auprès de la femme dont il est amoureux et dont il a déjà reçu, comme il le révèle quand il sollicite un énième emprunt, de *speechless messages*.

La logique d'Antonio est encore celle du risque inconditionné et du don désintéressé, en pure perte. Aux yeux de Shylock, il

est un homme stupide qui prête sans intérêt, qui méprise les « justes gains » de tels prêts et donc vilipende ceux qui sont capables de s'enrichir sans voler. C'est sur la logique du risque que Bassanio estime devoir construire son argumentation quand il veut convaincre Antonio de lui accorder un nouveau prêt, bien qu'il n'ait pas encore rendu à son ami tout ce que celui-ci lui avait déjà prêté. « Quand j'étais un jeune garçon » lui dit-il, « et que je perdais une flèche, je prenais le risque d'en lancer une autre dans la même direction, de manière à pouvoir me mettre à la recherche de la première tout en observant où allait arriver la deuxième. Je redoublais donc le risque en me mettant à rechercher deux flèches après n'en avoir perdu qu'une ». Donc, si Antonio lance une autre flèche dans la direction où il a décoché la première maintenant perdue, il peut récupérer les deux. Mais Antonio, comme il le déclare aussitôt, n'a pas besoin de telles circonlocutions pour accorder à son ami un nouveau prêt. Ainsi, Antonio, personnage central de la pièce au point qu'il donne à celle-ci son titre, obéit naturellement à la logique du coffret en plomb. Il l'assume, pourrait-on dire, à l'état pur, à savoir sans la moindre raison, contrairement à Bassanio qui l'adopte, lui aussi, dans l'épreuve, mais poussé par l'amour.

Dans un contexte où règnent la prédominance inexorable de l'argent, la frénésie des affaires et la soif irrépressible du gain, Antonio est mélancolique. Antonio est le représentant mélancolique d'une logique en déclin dans le monde des affaires et du profit, mais qui l'emporte encore dans celui de l'amour et dans l'écriture, notamment quand il s'agit de choisir, entre les coffrets, celui de la femme aimée et d'interpréter les écrits enfermés dans chacun d'eux. Bassanio, en effet, résout l'énigme quand il préfère le maigre plomb (*meager lead*), son indigence, son caractère falot, sa taciturnité, à l'éloquence, à la loquacité, aux allures aguichantes des écrins d'or et d'argent.

3. Traduction comme traversée du texte et de la langue

La traduction est elle aussi une rencontre de paroles – rencontre de paroles plus que rencontre de langues –, comme le dit Jacques Derrida, dans « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? »

Relation d'ouverture au congrès de traducteurs sur la traduction à Paris en décembre 1998, elle est parue en italien (trad. Julia Ponzio) dans *Athanor*, 2, 2000, *La traduzione*. Dans ce texte Derrida se réfère à l'œuvre que j'ai commentée plus haut, *Le marchand de Venise*, parce que cette œuvre, dit-il, concerne justement, dans son contenu, une question de traduction dans les trois sens déterminés par Roman Jakobson : *interlingual*, *intra-lingual*, *trans-sémiotique*.

Mais ici, pour parler de la traduction, je m'occuperai d'un autre texte, qui, texte de rencontres de paroles, fait éclater la distinction entre texte original et texte traduit, entre auteur et traducteur. Je me réfère à *L'arve et l'aume* d'Antonin Artaud.

Le Neutre de Barthes est l'« arve » dans ce texte. Je crois qu'on peut établir un rapport entre le Neutre de Barthes et « l'arve » d'Artaud : « l'arve » comme tendance à la forme, comme forme non endurcie.

L'arve et l'aume parut au printemps 1947 dans le numéro 12 de la revue *L'Arbalète*. C'est la traduction par Antonin Artaud du sixième chapitre (le chapitre qui concerne Hanpty Dampty, traduit par Artaud comme « Dodu Mafflu ») de la *Traversée du miroir* de Lewis Carroll, traduction effectuée dans l'asile à Rodez, en septembre 1943, après déjà sept ans d'internement.

C'est une traduction « demeurant très près du texte, mais en s'efforçant de retrouver en français la vie originale de son esprit », comme l'écrivait Artaud au docteur Gaston Ferdière à cette occasion. Sur les épreuves de l'édition de 1947, reproduites dans l'édition de 1989 (p. 37-54), Artaud, comme le dit la présentation, « de sa main apporta le rythme et la cadence de sa voix ».

L'arve et l'aume : d'une part la « matière » (*purport*) dans le sens de Hjelmslev (2000), de l'autre le « langage » humain comme *procédure modélisant* (Sebeok), comme écriture avant la lettre (Levinas), qui produit des interprétés et des interprétants au niveau du contenu et de l'expression.

La *matière* dans le sens de Hjelmslev est semblable, comme lui-même le dit, au « nuage d'Hamlet, qui change d'aspect d'un moment à l'autre ». À cette matière, comparable aussi au sable, le

travail linguistique confère différentes formes et sur elle chaque langue trace ses propres subdivisions.

Il s'agit d'une matière qui est physique – acoustique dans le cas du langage verbal – et qui pour cela concerne la forme de l'expression mais est aussi la « masse de la pensée » amorphe, par le fait qu'elle concerne la forme du contenu. Par le travail linguistique dans les différentes langues, comme le même sable peut être mis dans des moules différents et le même nuage peut toujours prendre de nouvelles formes, ainsi, dit Hjelmslev, la même matière est formée et restructurée différemment dans des langues différentes.

Malgré son altérité par rapport à sa configuration, malgré ses autres possibilités, la matière se donne toujours comme *signifiée.* Mais elle est aussi polysémique et n'est pas univoquement et définitivement sémiotisable. L'arbitraire, l'équivoque et le malentendu caractérisent ses significations.

Mais la grammaire de la langue et l'ordre du discours prétendent que la matière obéisse à une forme et se présente comme substance. « Obéir » est un verbe central dans *L'arve et l'aume*.

La rigidité, l'ossification des mots, qui codifient, bloquent et paralysent la pensée, n'est qu'un aspect de la sclérose générale des signes humains auxquels il faut restituer les ressources oubliées du langage comme processus de modelage infini d'écriture.

La conséquence de ce durcissement, de cette pétrification, dit Artaud dans *Le Théâtre et son double*, est que la culture dans son ensemble prend le dessus sur la vie, dicte sa loi à la vie au lieu d'être un moyen pour la comprendre et la vivre. Quand nous disons « vie », précise Artaud (1964), il ne s'agit pas de la vie telle que nous la connaissons à travers l'aspect extérieur des faits, mais de son noyau fragile et agité, insaisissable par les formes. Donc, d'une part, nous avons la vie ainsi comprise, *l'arve*, la « matière matrice », larve, embryon, œuf ; de l'autre, « les formes susceptibles de pétrification », *l'aume*, l'être que la vie humaine est devenue.

L'être est répétition, la victoire de la réitération, de la sclérose, de l'identique sur le vivre, sur l'altérité du corps. L'être est la vie qui, en s'obstinant à être, à se répéter, même dans les mots et à se

confirmer, se soustrait à la vie ; *conatus essendi*, qui s'économise, qui ne s'expose pas, qui ne veut pas courir de risques, qui se préserve. L'être est le présent qui, en persistant, en se préservant, se perd lui-même par identité : une mort par obstination de la présence, une mort comme répétition.

« Refuser la mort comme répétition, c'est affirmer la mort comme dépense présente et sans retour. […]. En ce sens, le théâtre de la cruauté serait l'art de la différence et de la dépense sans économie, sans réserve, sans retour, sans histoire. […] Platon critique l'écriture comme corps, Artaud comme l'effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois » (Derrida, 1967a : 362-364). Il s'agit de l'écriture comme fixation de l'oral, comme mnémotechnique.

Deleuze dit : « Étrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves – et pour lequel Artaud avait choisi le mot "cruauté" » (*L'île déserte et autres textes*, 2002 : 137). Larves, dans ce cas, dans le sens d'êtres sans vie.

Artaud écrit à Marc Baberzat, le 10 mars 1947 : « J'ajoute que j'ai toujours détesté Lewis Carroll (voir Lettres de Rodez à propos de Jabber Wocky). Ce fut pour moi une entreprise anti-grammaticale, non d'*après* Lewis Carroll, mais *contre* lui » (Artaud 1989 : 61).

Et le 23 mars 1947 (*ibid.* : 65-66) : « Vous pouvez publier en guise d'introduction la lettre que je vous ai écrit et où je vous suggère le sous-titre : *Entreprise anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui*. Il faudra ajouter le *post scriptum* suivant : *P.S.* J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le 'principe'de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, ce sentiment que ce petit poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit ; en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll. Car on ne se rencontre pas avec un autre sur des points comme être et obéir ou vivre et exister. Mes cahiers écrits à Rodez pendant mes trois ans d'internement, et montrés à tout le monde, écrits dans une ignorance complète de Lewis Carroll que je n'avais jamais lu, son pleins d'exclamations, d'interjections,

d'abois, de cris, sur l'antinomie entre vivre et être, agir et penser, matière et âme, corps et esprit. D'ailleurs ce petit poème on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais et on se rendra compte qu'il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais »

Dans la traduction de « Humpty Dumpty » de Lewis Carroll, le texte qui traduit surpasse le texte « original » et se rattache à la matière matrice, *l'arve,* avec un acte de cruauté, une « tentative anti-grammaticale » contre Carroll et contre la langue française.

Il en résulte une métamorphose-renaissance dans un texte, la traduction, qui prétend être plus originale que le texte original traduit. Parce qu'il se porte et s'expose à sa propre origine plus que l'« original » n'a jamais risqué de le faire ; parce qu'il est désir d'écriture avant la lettre, de l'autre dans sa singularité – hors de son être individu entrant comme tel dans un genre et dans une espèce –, désir désespéré de vivre ou, comme le dit Barthes (2002 b) en citant Pier Paolo Pasolini (1990), « vitalité désespérée ».

Ici, dans cette rencontre de paroles, la traduction ne *représente* pas l'original, ni ne l'imite, ni ne le transpose ou le transvase dans la grammaire d'une autre langue, mais, en échappant à la pétrification de la langue, comme Perseus « héros léger » qui dans le mythe échappe à la pétrification du regard de la Méduse (v. Italo Calvino 1998), reconduit le texte à ce que Walter Benjamin, dans « Le métier du traducteur », appelle la « pure langue » c'est-à-dire aux « ressources oubliées du langage », non pas le langage comme « marché » mais le langage comme « travail » (Rossi-Landi), le langage comme processus de modelage infini dans le sens de Sebeok, comme *écriture* remodelant toujours de nouveau la *matière* des langues, jamais définitivement sémiotisable.

4. L'éros, la mort, l'écriture

« L'éros, la mort, l'écriture » était le sous-titre de mon livre de 1983, *Lo spreco dei significanti* (La dépense des signifiants).

« L'écriture n'est pas forcément le mode d'existence de ce qui est écrit […]. L'écriture n'est pas la parole […], mais elle n'est

pas non plus l'écrit, la transcription ; écrire n'est pas transcrire » (Roland Barthes, *Le grain de la voix*, 1981).

Le discours amoureux (Barthes), la séduction (Kierkegaard), la parole littéraire sont des formes différentes d'écriture. Le se taire, ou la taciturnité, la caractérise. La séduction ne s'exprime jamais, « elle n'a rien à déclarer » (Baudrillard). Contrairement à « l'auteur homme » et à l'écrivant, c'est-à-dire l'auteur des genres de la représentation, de la parole directe, objective – « l'auteur créateur », l'écrivain, l'auteur des genres de la parole indirecte, *use la langue en y étant extérieur*, *endosse la veste du se taire* (voir la différence entre « silence » et « taciturnité » dans « Les carnets de 1970-1971 ». dans Bakhtine 1984 : 353. Sur la différence entre figuration littéraire et représentation, voir S. Petrilli et A. Ponzio, *Views in literary semiotics*, 2004, et *La raffigurazione letteraria*, 2006).

Le coffret de plomb dans *Le Marchand de Venise* renvoie au portrait de Portia qui y est caché et à la personne aimée – et cela, précisément, à la manière d'un signifiant vide qui ne dit rien, en opposition à l'« éloquence » des coffrets d'or et d'argent. Par la taciturnité du plomb, le choix d'un tel coffret ressemble au choix que fait celui qui aime, le choix de l'*indifférence* (Proust, *L'indifférent*, 1978).

La taciturnité du plomb, comme celle de Cordelia dans *Le Roi Lear*, celle d'Aphrodite dans le livret de *La Belle Hélène* mis en musique par Offenbach et celle de Cendrillon (le fait de se cacher pouvant être assimilé au fait de se taire), a été relevé par Freud comme caractérisant souvent une scène où apparaît le thème du choix (entre trois femmes, sachant que le choix entre les trois coffrets revient, comme dit Freud (1985 [1913]), au choix que fait un homme entre trois femmes). Ce thème a donc quelque chose en commun avec l'amour.

C'est là un thème récurrent dans la logique de l'amour. Dans le *Journal du séducteur* de Kierkegaard, Johannes, disciple attentif de la séduisante Cordelia, écrit à celle-ci dans une lettre : « Mais tu ne dis vraiment rien ». « *Érôs* ne parle pas et, s'il parle, ce n'est que dans une allusion mystérieuse », remarque Johannes. Dans *La Belle Hélène*, Pâris, rendant compte de son choix entre les

trois déesses après avoir évoqué les argumentations de chacune des deux autres divinités pour se faire élire, déclare à propos d'Aphrodite : « La troisième, la troisième… / La troisième ne dit rien. Et c'est justement elle qui l'emporta ». Cordelia, la dernière des filles du roi Lear, ne dit rien de son amour pour son père ; mais, tandis qu'elle écoute ses deux sœurs Gonerille et Regane, qui font étalage de leurs sentiments en faveur de celui-ci, elle déclare en aparté : « Que pourra faire Cordelia ? Aimer et se tenir coite. » Et, à ce père qui lui demande ce qu'elle a à dire de son affection pour lui, elle répond : « Rien, mon seigneur, rien. »

Dans *Le Marchand de Venise*, Bassanio, contrairement aux deux autres prétendants qui décrivent avec « éloquence » l'or et l'argent des deux premiers coffrets, marque sa préférence pour le se taire du plomb, parce qu'il discerne l'analogie entre ce dernier et l'amour qu'il a pour Portia.

Pourquoi le coffret de plomb ? Cela revient à se demander : pourquoi Portia ? Un seul choix s'impose à Bassanio s'il aime cette femme. À la différence de ce que croit Freud, son choix n'est pas libre du moment qu'il est motivé par l'amour pour l'indifférente.

Choisir le coffret de plomb, c'est comme choisir Portia, c'est comme choisir ce qui ne peut être choisi, ce qui est subi comme absolue impossibilité de choix, à savoir la mort. Le coffret de plomb est *dull* aussi dans le sens de terne, sans éclat, amorti, éteint. Il a la pâleur de la mort. L'allusion à la mort est un critère important pour la solution de l'énigme des coffrets. Le prince du Maroc la pressent quand il associe le plomb à un linceul funéraire et qu'il juge ce métal trop grossier pour contenir non seulement l'image de Portia, mais aussi son suaire. En se laissant attirer par l'apparence séduisante, il choisit le coffret en or et y trouve un crâne.

C'est à la mort que font allusion les mots de Portia quand Bassanio se prépare à subir l'épreuve : tandis qu'il fait son choix, elle demande que l'on joue une musique et que, grâce à elle, s'il perd, sa fin soit semblable à celle du cygne qui meurt dans un chant ; et elle ajoute : « […] mon œil sera la rivière / et son humide lit de mort [*my eye shall be the stream / and wat'ry death*

bed for him]. » La chanson qu'on entend alors associe l'amour et la mort ; et dans la strophe finale il est question d'une cloche qui sonne le glas (*knell*).

Dans le choix des coffrets et dans d'autres situations analogues évoquées dans les mythes, fables et poèmes, le choix, comme Freud le perçoit bien, « en vient à porter sur la mort, que personne ne choisit et dont on devient la victime par la volonté du destin ».

Le paradoxe n'est qu'apparent. Et, contrairement à l'explication que propose Freud, il n'y a nulle opposition entre *érôs* et la mort : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort », écrit Georges Bataille (1957 : 28).

L'érotique et la mort expriment tous deux avec force (« L'amour fort comme la mort » du *Cantique des Cantiques*) un rapport qui déborde la présence et place le sujet dans un rapport à un avenir qui n'est pas protension (Husserl), dilatation de la présence consciente, et qui se situe toutefois à l'intérieur de l'existence du sujet, comme altérité au cœur même de l'identité et qui ne se laisse toutefois pas englober par elle. Comme l'écriture littéraire et l'érotique, comme le « corps propre » que le moi ne peut s'approprier au point de le faire coïncider avec son identité, comme la langue que personne ne peut maîtriser, la mort nous met en relation avec l'incontenable, avec l'infini, avec l'indifférent dans la différence de l'identité, qui, comme dans *L'indifférent* de Proust, est toutefois « non-indifférent ».

Dans son étude, Freud ne tient pas compte du lien du se taire avec *érôs*. Il a pourtant relevé justement le lien entre le mutisme et la mort, le mutisme étant ici, comme dans les rêves, une figuration symbolique de la mort. Le coffret en plomb fait donc allusion à la fois à la femme aimée et à la mort. Ou mieux : il fait allusion à la femme aimée parce qu'il fait allusion à la mort.

Dans l'identification du plomb du coffret avec la femme aimée, la connexion est implicite entre *érôs* et la mort : la passion pour l'indifférence comme anticipation de la mort ; la séduction du défi, de la réticence, de l'émoussement comme attirance et fascination de la mort.

Freud (1985 : 77-78), au contraire, établit un rapport d'opposition et même de contradiction entre *érôs* et la mort : « La troisième des sœurs serait la déesse de la mort, la mort elle-même, et, dans le jugement de Pâris, c'est la déesse de l'amour, dans le conte d'Apulée, une beauté comparable à cette dernière, dans *Le Marchand* la femme la plus belle et la plus intelligente, dans *Le Roi Lear*, la seule fille fidèle. Peut-on imaginer contradiction plus parfaite ? » Freud résout cette contradiction en maintenant l'opposition entre la mort et *érôs* et en recourant à la « substitution par leur contraire du fait de ce qu'on nomme formation réactionnelle ». De la même manière, il explique aussi comment le libre choix entre les femmes peut se concilier avec la mort, qui, elle, n'est pas choisie, mais subie. « Ici encore une inversion de désir a eu lieu. Le choix est mis à la place de la nécessité, de la fatalité. Ainsi, l'homme surmonte la mort qu'il a reconnue dans sa pensée. On ne peut concevoir triomphe plus éclatant de l'accomplissement du désir. On choisit là où, en réalité, on obéit à la contrainte, et celle qu'on choisit n'est pas la terrifiante, mais la plus belle et la plus désirable » (*ibid.* : 78).

L'éros comme attirance et comme séduction de l'abîme qui nous sépare et nous rend discontinus, différents, au lieu de représenter un principe antagoniste de la mort, en anticipe le caractère émoussé, le vide de signification, la non fonctionnalité, le gaspillage, le luxe, la perte, la désagrégation, la déconstructivité, un côté anti-économique et superfétatoire par rapport à l'histoire et à la politique[15]. L'erotisme : une façon de se tourner vers l'autre par-dessus l'abîme, *le temp mort* (Levinas, *Totalité et Infini*), qui se creuse entre lui et le moi ; une fascination pour le « temps mort ». Cet abîme est, en un certain sens, la mort et celle-ci a un pouvoir d'attraction : « […] C'est seulement dans la violation – à hauteur de mort – de l'isolement individuel qu'apparaît cette image de l'être aimé qui a pour l'amant le sens de tout ce qui est » (Bataille 1977 : 28).

Dans l'écriture littéraire, qui veut être engagée, dit Blanchot (1981 : 92), « cet engagement s'accomplit tout de même sur le mode du dégagement. Et c'est l'action qui devient littéraire ».

Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? » (un essai publié pour la première fois, en plusieurs parties, en 1947, dans la revue *Les Temps modernes*, et repris en 1951 puis en 1964 dans *Situations II*) affirme que la littérature est engagement. « Qu'est-ce que la littérature ? » est un manifeste de sa conception de la littérature comme engagement. Sartre y répond aux trois questions : Qu'est-ce qu'écrire ?, Pourquoi écrire ?, Pour qui écrit-on ?

Mais c'est dans *Les mots* (1964 b ; voir surtout les p. 157-162) qu'il explique que cet engagement dans l'écriture est lié à la pensée constante de la mort. La mort était son vertige. En l'identifiant à la gloire, il en fit l'entreprise folle d'écrire sa mission. Sa vocation changea tout. Il dit de soi d'avoir enseveli la mort dans le linceul de la gloire en pensant seulement à celle-ci, jamais à celle-là, sans s'aviser que les deux n'étaient qu'une.

À ses amis, parmi lesquels Paul Nizan, qui vivaient dans l'anticipation de la mort et qui lui demandaient : « Tu ne t'es jamais dit en t'endormant qu'il y avait des gens qui mouraient pendant leur sommeil ? Tu n'as jamais pensé, en te brossant les dents : cette fois ça y est, c'est mon dernier jour ? Tu n'as jamais senti qu'il fallait aller vite, vite, vite, et que le temps manquait ? » Sartre répondait, un peu par défi, un peu par entraînement : c'est ça, il se croyait immortel. Et il commente : « Rien n'était plus faux, je m'étais prémuni contre les décès accidentels, voilà tout ». Le Saint-Esprit lui avait commandé un ouvrage de longue haleine, il fallait bien qu'il lui laisse le temps de l'accomplir. Ses amis pouvaient bien lui reprocher de ne jamais penser à la mort : ils ignoraient qu'il ne cessait pas une minute de la vivre. Chacun de ses amis, menacé d'abolition, se barricadait dans le présent, découvrait l'irremplaçable qualité de la vie mortelle et se jugeait touchant, précieux, unique. Au contraire « je, le mort, je ne me plaisais pas. Je me trouvais très ordinaire […] ». Il se trouvait très ennuyeux, mais grâce à sa mission d'écrivain, il se sentait supportable comme sujet en considération du moment de son changement, par son ouvrage, en objet : il chargerait ses descendants de l'aimer à sa place.

On peut commenter ces considérations par quelques lignes de « Le sens et l'œuvre » de Levinas (*Athanor*, I, 1990 : 6) : « Renoncer

à être contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un *temps sans moi*, viser ce monde ici sans moi, viser un temps par delà l'horizon de mon temps : eschatologie sans espoir pour soi ou libération à l'égard de mon temps. Être *pour* un temps qui serait sans moi, *pour* un temps après mon temps, par delà le fameux "être pour la mort" – ce n'est pas une pensée banale qui extrapole ma propre durée, mais le passage au temps de l'Autre ».

Jean-Paul Sartre, écrivain posthume encore en vie. « Je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayais de vivre à l'envers. Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume » (Sartre 1964 b : 162).

Permettez-moi de citer à ce propos un passage de Blanchot, (*De Kafka à Kafka*, 1981 : 52) qui a influencé beaucoup mon idée du « droit à l'infonctionnalité » : « infonctionnalité » : un mot que la langue (française, italienne, anglaise…) n'envisage pas (voir A. Ponzio *Elogio dell'infunzionale*, 2004 c ; voir aussi *Athanor*, 12, 2008-2009, *Globalizazione e infunzionalità*) :

« On peut dire qu'il y a de l'être parce qu'il y a du néant : la mort est la possibilité de l'homme, elle est sa chance, c'est par elle que nous reste l'avenir d'un monde achevé, la mort est le plus grand espoir des hommes, leur seul espoir d'être hommes. C'est pourquoi l'existence est leur seule véritable angoisse, comme l'a bien montré Emmanuel Levinas, l'existence leur fait peur, non à cause de la mort qui pourrait y mettre un terme, mais parce qu'elle exclut la mort, parce qu'en dessous de la mort elle est encore là, présence au fond de l'absence, jour inexorable sur lequel se lèvent et se couchent tous les jours. »

J'ai retrouvé le passage cité, mais avec une intonation moins Heideggerienne et plus lévinasienne, dans Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte* (2003 : 98-99) :

« Seule la valeur de l'homme mortel donne une échelle aux séries spatiale et temporelle : l'espace se condense comme horizon possible d'un homme mortel, comme son entourage possible, et le temps possède un poids axiologique et une pesanteur, en tant que cours de la vie d'un homme mortel avec, en outre, et la détermination du contenu temporel, et la pesanteur formelle,

la progression signifiante du rythme. Si l'homme de cette progression de la vie, de ce : n'était pas mortel, le ton émotif-volitif de cette progression de la vie, de ce : "plus tôt", "plus tard", "encore", "quand", "jamais", ainsi que les composantes formelles de rythme, seraient autres. Supprimons la composante constituée par la vie de l'homme mortel, et la valeur du vécu s'éteindra : celle du rythme et celle du contenu. »

Bien entendu, précise Bakhtine, ce qui compte ici n'est pas la durée mathématique de la vie humaine, mais que la vie humaine a des termes, des frontières, « et c'est seulement le fait de la présence de ces termes qui crée la couleur émotive-volitive de l'écoulement du temps d'une vie limitée ; et l'éternité elle même ne possède un sens axiologique qu'en corrélation avec une vie qui est déterminée ».

« Tous les hommes sont mortels », certainement, mais, dit Levinas, la mort, dont je peux avoir expérience seulement, c'est-à-dire la mort de l'autre, fait toujours scandale, parce que comme le dit Bakhtine, « personne ne vit dans un monde où tous les hommes sont mortels de façon égale sur le plan de la valeur » (*ibid.* : 77): le fait que l'homme est mortel ne trouve son sens axiologique qu'à partir de ma place unique, qui donne le sens de ma mort, de la mort d'un autre, d'un proche, de toute l'humanité historique, comme sens profondément différent dans chaque cas.

Nous rencontrons la mort dans le visage d'autrui. La mort de l'autre est l'expérience que le moi a de la mort. Ce n'est pas seulement un événement physique, c'est la perte irrémédiable d'un rapport, la disparition de l'autre dans son irréductible altérité, dans son unicité absolue. La mort « n'a pas de genre », dit Levinas, elle est toujours la *première* mort, comme si la perte du rapport avec l'autre, la perte de son visage, de son dire, se produisait à chaque fois pour la première fois. En ce sens, la mort est toujours scandaleuse. La mort de l'autre met en question, arrache à l'indifférence, à la quiétude de l'exister, à la « bonne conscience », à la persévérance de l'être ; elle rappelle le moi à sa responsabilité envers autrui ; c'est pourquoi la mort d'autrui est mort du *prochain.* « La mort de l'autre homme me

met en cause et en question comme si de cette mort, invisible à l'autre qui s'y expose, je devenais de par mon indifférence, le complice […]. Question plus ancienne que celle qui va à la réponse et, de là, peut-être à de nouvelles questions, plus anciennes que les fameuses questions, qui d'après Wittgenstein, n'ont de sens que là où les réponses sont possibles et comme si la mort de l'autre homme ne posait pas de question » (Levinas 1982b : 245 et 249).

À mon avis, la poésie qu'on peut définir comme « existentielle » n'est que la pointe de l'iceberg de l'écriture littéraire, qui se réfère toujours à l'humain « compris comme corps et psyché qui passent » (Krysinski 2008b : 239).

Avec Wladimir Krysinski, j'aime citer Rainer Maria Rilke qui dans un de ses poèmes les plus connus, « Finale », constate :

« La mort est grande // Nous lui appartenons, // bouche riante. // Lorsqu'au cœur de la vie nous nous croyons, // elle ose tout à coup // pleurer en nous » (Rilke, *Poèmes et proses* : 20).

Mais je ne peux m'empêcher d'évoquer « Le cimetière marin » de Paul Valéry, que je me vante d'avoir traduit en italien, surtout parce que cette traduction a été publiée (2004d) avec la présentation de Wladimir Krysinski (p. 7-10).

> Zenon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Elée !
> M'as-tu percé de cette flèche ailée
> Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
> Le son m'enfante et la flèche me tue !
> Ah ! Le soleil… Quelle ombre de tortue
> Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !

Levinas (in « La réalité et son ombre » (1981 [1948] : 115) cite cette strophe (XXI) justement à propos de l'art, et ajoute :

« On a habitude depuis Bergson de se donner la continuité du temps comme l'essence même de la durée. […] Nous avons été, par contre, sensible au paradoxe même que l'instant puisse s'arrêter. Le fait que l'humanité ait pu se donner un art révèle dans le temps l'incertitude de sa continuation et comme une mort doublant l'élan de la vie – la pétrification de l'instant au sein de la durée – châtiment de Niobé – l'insécurité de l'être

présentant le destin, la grande obsession du monde artiste, du monde païen. Zénon, cruel Zénon… Cette flèche… »

5. Lecture et image : lisibilité et visibilité dans le tarot

En Israël, à Beersheba, je rencontrai, pour la première fois, Claude Gandelman (1936-1996), professeur en sémiotique et littératures comparées, à l'occasion du Colloque qu'il avait organisé (26 avril – 2 mai 1981), « Lisibilité / Visibilité », à l'Université de Ben Gourion du Néguev, où il dirigea le Département de littératures étrangères, avant d'enseigner à l'Université de Haïfa, où il assuma la direction du Département de langue et littérature françaises. Avec mon collègue et ami Vito Carofiglio (1935-1996), professeur de langue et de littérature française, specialiste de Balzac et de Nerval, (je l'ai déjà cité à propos de la direction de la revue *Lectures*), je lus une communication intitulée « Épinal : lectures et images, formes légendaires et tarot », qui, évidemment, ressentait la suggestion des contributions aux recherches en sémiotique textuelle et visuelle apportées par Claude Gandelman.

Dans ce texte, un littéraire et un philosophe du langage se trouvent à opérer ensemble dans le choix et l'exploitation d'un thème comme « Épinal », thème traditionnellement associé à ceux de l'iconographie et de l'imagerie populaire. Nous avons osé lire et voir (en universitaires déconditionnés de certains interdits de nature idéologique et esthétologique, qui ont pesé jusqu'ici et qui pèsent encore) une série de gravures d'Épinal, dont l'ensemble constitue l'unité d'un patrimoine qu'on ne saurait rejeter ou oublier sans erreur. L'Imagerie Pellerin d'Épinal a été un « phénomène » indubitable au XIXe siècle. La grande production des Images d'Épinal était destinée à différents types de public. Pour notre lecture, nous nous sommes proposés d'affronter deux champs d'analyse sémiotique : la légende (par Vito Carofiglio) et le jeu (par moi-même). Ce sont les deux champs les plus exploités par l'Imagerie Pellerin, et qui s'insèrent dans une tradition ayant toujours rencontré la faveur du public en France (voir Carofiglio et Ponzio 1984). Le tarot d'Épinal a été édité en 1830 par l'Imagerie Pellerin. Les bois ayant servi à la fabrication de ce jeu auraient été gravés par l'inépuisable et

génial Georgin. Le tarot d'Épinal ne se différencie pas, sauf quelques aspects particuliers, des dessins du tarot de Marseille (fin du XVe siècle).

Du texte de 1981, je reprends ici les aspects qui concernent plutôt le tarot en général en thématisant le rapport entre la parole du texte figuratif et la parole de la lecture, ou entre image visuelle et image acoustique (Saussure) : un hommage à mon inoubliable ami Claude Gandelman et à sa recherche en sémiotique textuelle et visuelle, mais aussi à mon ami Boris Uspenskij en considération de son essai sur la cartomancie comme système sémiotique (voir M. I. Leconceva et B. A. Uspenskij 1962).

L'art du tarot est de lire des images et de les exprimer par des mots, l'interprétation du tarot se fondant sur le rapport visibilité / lisibilité. L'expression « lire les cartes » (« lire les lames du tarot ») se réfère à la lecture des images, des icones, et comporte la traduction par le langage verbal. Le signe du tarot est une icone qui n'est signe que dans sa relation avec l'interprétant verbal (Peirce). C'est la possibilité d'être remplacée par des mots qui fait de la lame un signe permettant d'interroger le destin sur le présent, l'avenir et les répercussions du passé du consultant. On le voit, il y a dans le tarot *deux systèmes sémiotiques* : un système iconique qui est le langage dont le tarot se saisit pour construire son propre système et qui joue le rôle – dans la lecture – de *langage-objet* ; et un système verbal qui – dans la lecture – joue le rôle de *méta-langage*. Pour le tarot aussi, « il n'y a de sens que nommé », comme dit Roland Barthes (*Éléments de sémiologie*, 1965), « et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage ».

La sémiotique du tarot se rapporte donc au langage verbal, qui n'est cependant pas celui des linguistes, c'est-à-dire la langue en tant que simple instrument de communication, mais le langage qui est énonciation idéologiquement orientée et qui, appartenant à des domaines historiquement déterminés du discours, a une relation indissoluble avec certains systèmes sociaux d'évaluation. Le mot n'est pas seulement un outil de l'expression, de l'information, du langage extérieur : il est aussi un outil de signification, matériau sémiotique du discours

intérieur, de la conscience. Par conséquent, le langage verbal fonctionne comme élément essentiel accompagnant toute création idéologique, quelle qu'elle soit.

Comme le dit Backhtine avec Volochinov, « Le mot accompagne et commente tout acte idéologique. Les processus de compréhension de tous les phénomènes idéologiques (un tableau, un morceau de musique, un rituel ou un comportement humain) ne peuvent opérer sans la participation du discours intérieur. Toutes les manifestations de la création idéologique, tous les signes non verbaux baignent dans les discours et ne peuvent en être ni entièrement isolés ni entièrement séparés » (M. Bakhtine [avec V. N. Volochinov] *Le marxisme et la philosophie du langage*, 1977 : 33).

Les images du tarot sont en relation avec de grandes unités signifiantes, c'est-à-dire avec les genres du discours, qui sont la sédimentation des pratiques sociales de signification. C'est pour cela que la sémiologie du tarot est inscrite dans une *trans-linguistique*, au sens où ce terme est employé par Barthes, ou dans une *méta-linguistique*, au sens où cette expression est employée par Backhtine. Les images du tarot sont liées évidemment au langage verbal de la cartomancie, de la magie, mais aussi au langage de l'astrologie, de l'alchimie, de la cabale et au langage de certaines conceptions du monde, de certaines religions ou philosophies, ou opinions populaires et de certains systèmes moraux.

La lecture du tarot ne pose pas le devin en face d'un signal mais plutôt en présence d'un signe. En effet, le décodage de la lame ne se réduit certes pas à l'identification ou à la décodification de la forme représentée mais bien à sa compréhension dans un contexte concret précis, à la compréhension de sa signification dans le rapport avec les autres lames sur l'axe syntagmatique (rapport de contiguïté, lames présentes ; *métonymie* : Jakobson) et sur l'axe paradigmatique (rapport de substitution, lames absentes ; *métaphore* : Jakobson 1963).

Le symbole du tarot n'est pas un signal immuable et toujours égal à lui-même. Le processus de décodage des lames (compréhension) est lecture du signe qui ne doit en aucun cas être confondu avec le processus d'identification. Lire un texte n'est

pas identifier des éléments précis et immuables, ce n'est pas identifier des signaux. Il en est de même pour la lecture des lames, prises chacune en elle-même ou associées entre elles ; cette lecture nous place en présence de la textualité, de la *signité*. En effet, en apprenant la signification des lames, il faut se libérer de tout effort de mémoire.

La pratique, l'observation, l'intuition sont essentielles à la « lecture » des lames, de même que la « lecture » l'est pour tout ce qui est signe. La lisibilité du tarot ne se fonde pas sur son identité comme signal, mais sur sa mutabilité, c'est-à-dire sur le fait de comprendre la lame dans son sens particulier, nouveau, de saisir l'orientation qui est donnée à la lame par une situation et un contexte précis.

De même que pour tous les signes, la composante de la signalité et son corrélat, l'identification, existent bien dans la lecture du tarot, mais elles ne sont pas ce qui constitue le décodage de la forme du signe. Comme le dit Backhtine avec Volochinov, à propos du signe verbal, « la composante de la signalité est dialectiquement déplacée, engloutie par la nouvelle qualité du signe… » Dans le processus d'apprentissage du jeu du tarot la signalité et l'identification sont ressenties, de la même façon que « dans le processus d'assimilation d'une langue étrangère, la 'signalité' et l'identification sont éprouvées, ressenties, ne sont pas encore dominées ; la langue n'est pas encore devenue langue. L'assimilation idéale d'une langue est atteinte lorsque le signal est complètement enfoui sous le signe, et l'identification sous la compréhension (Bakhtine 1977 : 101).

La difficulté de la lecture du tarot consiste surtout en ceci : qu'on ne peut pas regarder la lame de façon étroite, bornée à une signification déjà fixée, établie à l'avance dans le code. Chaque lame est une ouverture à des degrés multiples et avec des significations variées dans le rapport avec le consultant, dans le dialogue entre devin et consultant ou – si le consultant joue lui-même les tarots – dans un dialogue intérieur au consultant-devin.

L'interprétant verbal de l'image du tarot n'accompagne pas l'image. Il est absent de l'horizon de la visibilité. La lecture est directement une traduction de l'image dans son signifié profond.

C'est l'interprétant verbal qui explicite le signifié profond. Nous pouvons dire, en utilisant les mots de Lacan, que de la même façon que le rêve et le symptôme psychanalytique, le signe du tarot « se résout tout entier dans une analyse de langage, parce qu'il est lui-même structuré comme un langage, qu'il est le langage dont la parole doit être délivrée » (Lacan, *Écrits*, 1966 : 269).

Un terme de la lecture des lames est constitué par le sens manifeste de l'image, un autre par son sens latent qu'il faut expliciter verbalement ; un troisième est constitué par la corrélation des deux premiers : c'est le signe du tarot lui-même dans sa totalité.

La lecture du tarot se laisse cerner sous trois angles différents :

a) *Lecture de la chaîne syntagmatique*. Cette lecture est celle du devin qui pose les tarots sur la table selon les méthodes de divination. Cette lecture va de la signification synthétique qui résume en un mot des caractéristiques essentielles de la lame (la lame de la Mort dans le tarot d'Épinal, comme dans d'autres tarots, n'a pas de dénomination) à la signification synthétique du tableau global : les lames de la chaîne syntagmatique complètent, précisent ou accentuent la signification synthétique de la lame ou des lames contiguës. La lecture de la chaîne syntagmatique est aussi celle d'Italo Calvino qui, dans son livre *Le château des destins croisés* (1973), utilise les tarots (tarots peints par Bonifacio Bembo pour les ducs de Milan vers le milieu du XVe siècle et les tarots de Marseille) comme machine narrative.

b) *Lecture du tarot texte*. Les lames se laissent lire comme un texte qui va de la lame 0 à la lame 22. Chez Court de Gebelin (*Le monde primitif*, 1781), les Arcanes Majeurs dérivent d'un ancien livre égyptien, le livre de Thoth. La relation du tarot avec le symbolisme cabalistique fait correspondre aux 22 lames des Arcanes Majeurs les 22 caractères hébraïques. Cela confirme l'unité textuelle du tarot. Mais les 78 lames constituent une structure unitaire qui se compose de 9 cercles ou nombres qui se rassemblent autour des quatre as, c'est-à-dire des 4 éléments : l'as de coupe = eau ; l'as de bâton = feu ; l'as de denier = terre ;

l'as d'épée = air. On peut lire les arcanes majeurs en les disposant sur trois rangs (un rang se compose de 7 lames, et la lame 0 est hors des rangs) à la façon des bandes dessinées. L'histoire que ce texte sacré raconte est celle de la purification et de l'élévation de l'esprit humain.

c) *Lecture sur le plan paradigmatique*. L'analyse d'une seule version du tarot reste très fragmentaire : seule un étude systématique de plusieurs variantes permet de dégager la valeur propre à chaque élément de la lame et d'établir le caractère spécifique d'une variante du tarot, par exemple celle représentée par le tarot d'Épinal. La lecture du tarot, dans ce cas, consiste à effectuer la comparaison entre diverses variantes. Cette analyse comparative d'un certain nombre permet de dégager les traits pertinents des lames et fournit le « tarot-type » auquel les différentes variations obéissent, toute version du tarot se trouvant, par rapport au système ainsi dégagé, dans une relation analogue à celle de la parole et de la langue. Donc dans ce cas aussi, voilà une rencontre de paroles. La confrontation des variantes permet la lecture du tarot en tant que texte, et donne en outre la clef sémiotique et une grille logique suffisamment générale pour la lecture d'une variante nous dévoilant les règles qui président à sa constitution.

Les cartes de Marseille, résumant toute la symbolique du tarot, dérivent des cartes populaires et parlent un langage qui appartient à la culture populaire. Pour caractériser le tarot d'Épinal, qui s'inspire du tarot de Marseille, il faut déterminer le rapport des traits de ce dernier avec les symboles de la vision populaire du monde contenue dans le tarot-type.

6. Imagerie du corps grotesque

Les symboles du tarot de Marseille et des tarots qui le prennent pour modèle sont des images qui dérivent de l'évolution millénaire de la culture populaire. Ces images sont notamment celles du Moyen Âge et de la Renaissance, analysées par Bakhtine qui les situe à l'intérieur de la vision du monde carnavalesque et qui les retrouve dans les spectacles, les rites et les formes verbales. Les images du comique populaire, de la vision carnavalesque du monde, sont très anciennes et se rattachent au rire rituel

qui peut être retrouvé dans l'histoire de toutes les cultures. Elles jouent un rôle considérable non seulement dans la vie des masses populaires de l'Antiquité grecque et surtout romaine, dans des rites et des cérémonies telles que les saturnales, mais également dans le développement de toute forme de culture, y compris la religion, la philosophie et la littérature dont certains genres – comme le montre Bakhtine – furent soumis à une carnavalisation particulièrement profonde.

Les images de la culture populaire qui accompagnent les formes de rites et de spectacles répandus dans la totalité des pays romans du Moyen Âge et de la Renaissance, notamment en France et en Italie, occupent une place considérable dans la littérature populaire et dans les genres bas du Moyen Âge. Ces images ont pénétré dans la nouvelle littérature européenne (Dante, Boccace, Rabelais, Erasme, Shakespeare, Cervantès). Mais elles peuvent être également retrouvées dans un « genre mineur » à la fois verbal et non-verbal, le tarot, et dans son texte-type, c'est-à-dire dans le tarot de Marseille.

La vision carnavalesque du monde imprègne les racines mêmes de la philosophie (v., chez Bakhtine, *L'œuvre de Rabelais*, 1970), l'analyse des genres « dialogue socratique » et « satyre ménippée ») et franchit toute ligne de démarcation entre la culture « occidentale » et la culture « orientale ». Elle joue un rôle très important aussi dans la philosophie de la Renaissance et dans la destruction du tableau hiérarchique du monde médiéval (ses éléments sont remis sur le même plan ; le haut et le bas sont relativisés) : les idées de « magie naturelle », de « sympathie » entre tous les phénomènes, l'animation universelle, en outre l'alchimie, l'astrologie, sont sous l'influence directe du relativisme et du matérialisme de la perception populaire et carnavalesque du monde et du corps. Cette conception de l'univers est également présente chez des auteurs tels que Pic de la Mirandole, Pomponazzi, Battista della Porta, Patricius, Cardan, Bruno, Campanella, Paracelse, etc. (voir Rossi, *Clavis Universlis.* 1960). De plus, la culture comique populaire et la nouvelle science expérimentale se combinèrent sous la Renaissance. En effet, la vision carnavalesque permet la conquête familière du monde et du corps.

On peut également retrouver la carnavalisation dans le domaine du christianisme : la littérature narrative chrétienne est extrêmement riche en éléments ménippéens, carnavalesques. Il suffirait de rappeler la scène de l'in-détronisation du « roi des Juifs » des Evangiles canoniques ; la mise à l'épreuve de l'idée et de son porteur à travers la tentation et la souffrance (surtout dans le genre hagiographique) est propre à la ménippée ; comme dans la ménippée, la littérature chrétienne réserve une place importante aux rêves et aux visions, aux fous et aux possédés de toutes sortes. Les principaux genres narratifs de cette littérature (évangiles, actes des Apôtres, apocalypses, vies des saints et des martyrs) sont eux aussi liés à des genres carnavalisés : le dialogue socratique, la ménippée, la parabole, le symposium, le soliloque, etc.

Par conséquent, l'interprétation du tarot sous l'angle de la vision populaire et carnavalesque n'exclut pas son interprétation à travers l'influence exercée par le christianisme, la magie, l'astrologie, les anciennes religions et philosophies orientales. Étant donné que les images de la vision carnavalesque jouent le rôle de médiation dans l'influence exercée sur le tarot par le christianisme, l'astrologie, la magie, etc. (dont les langages sont déjà carnavalisés), permettent une meilleure compréhension de leurs symbolisme.

Les catégories carnavalesques sont les suivantes : celle du renversement (une vie à l'envers, un monde à l'envers) ; celle de l'abolition de l'ordre hiérarchique (un contact libre et familier) ; celle de la mésalliance : « le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise » (Bakhtine, 1970) ; et, infin, celle de la connexion des contraires (vision dialectique ; proclamation de la relativité universelle : la naissance est grosse de la mort, celle-ci annonce la renaissance ; le carnaval ne connaît pas la négation pure, pas plus que l'affirmation absolue). Ces catégories ne sont pas des idées abstraites sur l'égalité et la liberté, sur l'identité des contraires, sur le lieu interne entre toutes les choses. « Ce sont des 'pensées' rituelles et spectaculaires, concrètement perceptibles et jouées sous la forme de la vie elle-même, des pensées qui se sont constituées

et ont vécu au cours des siècles dans les larges masses de l'humanité européenne ».

La lame zéro est « le mat », « the fool » (tarot de Marseille), « le fou », (tarot d'Épinal), « the madman » « el loco » (tarot espagnol dérivant du tarot classique de 1736), « le fol » (dans les autres tarots français classiques), « il misero » (tarot di Mantegna) : elle est sans aucun doute une image carnavalesque. Cette figure n'a pas été représentée dans les arts graphiques. Elle est propre au tarot, mais elle se rattache aussi à une vision de type carnavalesque et au rituel du carnaval (fête des fous, rire pascal). On la retrouve également dans les contes populaires, par exemple, dans *L'oie d'or* de Grimm, et dans la littérature comique en langue vulgaire mettant en scène bouffons, fous et sots.

Le fou de la lame est en costume de jongleur du Moyen Âge. Le tarot d'Épinal fait ressortir, par l'accoutrement, les caractères du bouffon : le fou a des sonnettes rouges et le nez peint en noir (le nez joue un rôle important dans l'image carnavalesque et grotesque du corps). Backhtine donne le nom de *réalisme grotesque* à un type spécifique d'imagerie propre à la culture comique populaire dans toutes ses formes de manifestation.

Dans la lame de Marseille le fou a le postérieur demi-découvert : c'est là un élément (avec le nez, la bouche, le ventre et le phallus) du folklore comique du réalisme grotesque. Son pantalon apparaît déchiré, peut-être à cause de la morsure d'un chien ou d'un chat. Le bas matériel et corporel du réalisme grotesque trouve ici son expression directe. Cet élément est absent dans le tarot d'Épinal, qui présente de toute façon l'animal mordant le fou au mollet gauche. Néanmoins, le caractère grotesque est accentué par les traits du visage : les yeux grand-ouverts et prononcés (exprimant une tension purement corporelle), la bouche bée, les pommettes proéminentes, le nez allongé comme celui d'un clown (nez postiche), la barbe pointue en avant.

Dans la lame du fou des tarots d'Épinal est représenté un homme menant une existence de carnaval, qui se situe en dehors des formes habituelles de la vie. Son comportement est excentrique, déplacé, par rapport à la logique de la vie quotidienne. « L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception

du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète » (Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, 1998 [1970] : 170).

De même, la « roue de la fortune » est un symbole de la perception carnavalesque de la vie aussi bien dans le tarot de Marseille que dans le tarot d'Épinal. Cette image est marquée par la logique des choses renversées, des permutations constantes du haut et du bas, de l'endroit et de l'envers, de ce qui naît et de ce qui meurt, du début et de la fin. La roue n'est pas seulement le symbole de la très ancienne idée du temps cyclique de la vie naturelle et biologique, mais aussi de la perception carnavalesque du temps destructeur et régénérateur des phénomènes sociaux et historiques. Cette perception de la relativité de toute situation, de tout pouvoir, de toute structure hiérarchique, est rendue par la forme concrète du rite carnavalesque de l'in-détronisation. Comme sur d'autres lames du tarot d'Épinal, l'image de la roue, tout en présentant des variantes figuratives, conserve les traits fondamentaux de la vision carnavalesque.

Dans la lame XII, « le pendu », on retrouve la même logique de l'inversion et le contact du haut (la tête) avec le bas (la terre, le sol). Le corps renversé est ici un corps procréateur : les limites de la mort individuelle sont franchies parce que ce corps est un corps fécondant, qui pénètre dans la terre et la rend fertile : les frontières entre le corps et le monde s'effacent ; on assiste à leur fusion. La mort a ainsi une valeur positive, accroît la fertilité de la terre, la féconde, faisant germer la vie nouvelle. Nous trouvons représentée la notion populaire de l'association de la mort et de la renaissance, sous l'aspect codifié de la fertilité de la terre (la mort ensemence la terre nourricière et la fait accoucher) autant que de l'union du corps renversé avec le monde. Le corps entre dans les mottes de terre, en métaphorisant le phallus. Dans le tarot d'Épinal, la représentation de la plante en fleurs sortant de la terre et à côté de la tête du pendu fait ressortir le motif de la fertilité et du renversement rénovateur.

Dans la lame XIII d'Épinal, « la mort », est aussi accentué le motif de l'in-détronisation. Ce même motif est présent déjà

dans le tarot de Marseille : une tête coupée est encore couronnée ; mais, dans la carte d'Épinal, la tête du roi est mise davantage en évidence.

De même, dans l'image du « diable » (lame XV), le corps a un caractère grotesque nettement affirmé.

La dernière lame (XXI) du tarot d'Épinal, « le monde », nous paraît tout à fait exceptionnelle. En effet, l'un des quatre symboles traditionnels des Evangélistes, le lion, est remplacé par l'image de deux moutons, qui paraisssent constituer emblématiquement l'opposé du lion. N'est-ce pas là aussi un renversement conscient – sous une forme parodique – des valeurs religieuses et de leurs symbolismes traditionnels ? Nous pensons qu'il s'agit d'une mutation qui popularise l'ensemble de l'image, par l'évocation d'un symbole dont le sémantisme paraît pertinent à la civilisation rurale. Le tarot d'Épinal, en effet, rend plus perceptibles les motifs de la conception populaire et carnavalesque, qui appartiennent justement au genre tarot.

Pour finir, je voudrais synthétiquement souligner que le tarot et aussi l'imagerie d'Épinal, tant pour les genres de la légende que pour le genre tarot, sont un lieu de rencontres de plusieurs discours, paroles, langages et images – populaires, littéraires, religieuses, philosophiques, magiques etc. Ces discours, paroles, images, etc. demandent des analyses sémiotiques d'ordre interdisciplinaire, tout en suggérant chacun la référence (déférence) au statut de son autonomie significative.

7. Icône, ressemblance et référence

En 1989 au IVe Congrès mondial de l'Association internationale de sémiotique (Barcelone / Perpignan) « L'homme et ses signes », je lus une communication concernant la question du rapport entre icône et référence en peinture, qui était la continuation idéale de ma recherche sur « Lecture et image : lisibilité et visibilité » (1981). Dans le titre de cette communication apparaissait aussi le mot « abduction » : « Abduction, icône et référence en peinture » (publiée in M. Balat, J. Deledalle-Rhodes, G. Deledalle *Signs of Humanity. L'Homme et ses signes*, tome. I, 1992).

La notion peircienne d'abduction permet de sortir de la contradiction entre la définition du signe (*representamen*) comme une chose qui, en vertu de la production d'un certain effet mental (*interprétant*), peut tenir la place d'une autre chose (*objet*) et la conception du produit artistique – bien qu'on dise qu'il est un signe – comme autoréférentiel.

Cette contradiction est particulièrement évidente dans le cas d'une peinture qui, en tant que « représentation », contient une référence, mais, en tant que structure de lignes et de couleurs, est autoréférentielle. Ce double caractère est remarqué par Husserl (1950-52 : 111). Husserl, à propos de l'œuvre de Durer « Le Chevalier, la Mort et le Diable », distingue les lignes concrètes, matérielles, présentées au regard sur la toile, et les objets représentés : la présentation est autoréférentielle ; au contraire, la « représentation » renvoie à des idées ou à des objets situés « au-delà ». Si nous disons que la structure de lignes et de couleurs peut nous attirer vers un tableau en tant que produit artistique indépendamment de toute référence, nous nions l'importance, dans le tableau, du renvoi à une autre chose et donc nous nions le caractère de signe du produit artistique. L'autoréférence semble incontestable lorsqu'il ne s'agit pas de la peinture « figurative », mais de peinture non figurative ou informelle.

Non seulement la notion d'autoréférence est en contradiction avec la notion de signe, mais elle empêche de comprendre le caractère innovateur d'un ouvrage artistique, d'une peinture par exemple, c'est-à-dire d'expliquer le sens selon lequel on peut dire qu'elle apporte des nouveautés d'expression par rapport aux ouvrages précédents, au-delà du niveau des purs expédients techniques. En d'autres termes, il s'agit de la possibilité de rendre compte de l'originalité de l'ouvrage qu'on ne peut pas expliquer par des critères purement intérieurs, sans une référence à quelque chose d'autre par rapport à elle-même. De cette façon seulement on peut attribuer au travail artistique le caractère de recherche. L'artiste, dit Tàpies, n'obtient des résultats que par son travail de « chercheur, parallèle, mais non semblable, à celui de l'homme des sciences… » (Tàpies 1971: 61).

La valeur artistique du signe pictural ne dépend pas de l'arbitrarité propre au « symbole », dans le sens de Peirce. Elle n'est donc pas explicable uniquement par la cohérence intérieure et n'est pas le produit d'opérations purement déductives. Comme le dit Tàpies, « Je n'ai jamais cru à la valeur intrinsèque de l'art. En soi, il me paraît n'être rien. Ce qui est important, c'est son rôle de ressort, de tremplin, qui nous aide à atteindre à la connaissance. Aussi je trouvais ridicule que l'on veuille l'"enrichir" par un surcroît de couleurs, de composition, de travail… L'œuvre est un simple support de la méditation, un artifice servant à fixer l'attention, à stabiliser ou à exciter l'esprit (Tàpies 1971 : 93-94).

Il faut aussi exclure que le signe de la peinture soit un « indice », c'est-à-dire que le caractère qui en fait un signe soit lié indissolublement à son objet : les opérations qui produisent la valeur artistique dans la peinture ne sont pas de type purement inductif. « La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation "physique-optique" (Klee) seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible… » (Merleau-Ponty 1964 : 69). « L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct et du bon goût. C'est une opération d'expression » (Merleau-Ponty 1966 : 30. Voir aussi, à propos de la relation entre figuration et icône dans la peinture, Luciano Ponzio 2000. 2002, 2004).

Comme le remarque Derrida (1986 : 435), on ne peut accepter l'interprétation des « Souliers » de Van Gogh par une inférence du type : Van Gogh a peint des chaussures de paysan ; le tableau porte « Vincent 87 » ; à cette date, Van Gogh était à Paris, loin des paysans ; donc les souliers de paysan sont en réalité les siens. De cette façon, les chaussures peintes seraient réduites à un indice, la peinture serait considérée comme une « copie » et l'interprétation du tableau serait identification, attribution, restitution : les souliers appartiendraient en réalité à Van Gogh. Ils sont rattachés à Van Gogh, ils sont Vincent lui-même. Van Gogh aurait peint un autoportrait. Au contraire, dit Derrida, les chaussures peintes sont inappropriables, « sont toujours ouvertes

à l'inconscient de l'autre ». La peinture nous dépouillerait, selon Artaud, de l'« obsession » de « faire que les objets soient autres », « d'oser enfin risquer le péché de l'autre » (Derrida).

Nous pouvons comprendre et estimer une peinture si nous la considérons principalement comme une icône, dans le sens de Peirce : « une icône est un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant même si son objet n'existait pas ; exemple : un trait de crayon représentant une ligne géométrique » (*CP,* 2.304 = Collected Papers, tome 2, § 3004). En tant que signe, l'icône peut tenir la place d'une autre chose (son objet) par la médiation de l'interprétant, mais son caractère représentatif n'est passivement conséquent ni à une convention (*symbole*), ni à l'action de son objet (*indice*).

Les manifestations artistiques, dit Tàpies (1971: 230-231), perdent de la valeur si elles sont liées à ce qui est chez nous coutumier en laissant l'univers quotidien privé de toute rupture ; « alors qu'un art d'avant-garde devrait précisément tendre à modifier et à surpasser la réalité quotidienne ». « Nous pourrions ajouter », dit encore Tàpies., « que ces mouvements, par un excès d'assimilation aux scènes et aux objets de la vie courante, ont, faute de l'indispensable distanciation artistique, tout perdu de leur valeur d'icône » (voir aussi Luciano Ponzio *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevich, Chagall*, 2000).

Si la peinture – figurative ou informelle – est recherche de ce qui est autre par rapport à l'accoutumance avec les objets familiers et les conventions, nous pouvons considérer les opérations interprétatives et productives dans la recherche artistique comme des pratiques abductives. L'abduction, dit Peirce « est le processus de formation d'une hypothèse explicative. C'est la seule opération logique qui introduise une nouvelle idée ; car l'induction ne fait que déterminer une valeur et la déduction se contente de tirer les conséquences nécessaires d'une pure hypothèse. La déduction prouve que quelque chose doit être ; l'induction montre que quelque chose est réellement ; l'abduction suggère simplement que quelque chose peut être » (*CP*, 5.171). Dans l'induction, on assume l'existence de phénomènes semblables aux phénomènes observés ; dans l'abduction on infère l'existence

de « quelque chose d'un genre différent de ce que nous avons directement observé et fréquemment quelque chose qu'il nous serait impossible d'observer directement » (*CP*, 2.640).

« Il faut se faire une optique », disait Cézanne ; « j'entends par optique une vision logique ». Nous pouvons dire que dans la logique de cette vision domine l'abduction. Et cela résulte de l'interprétation de la peinture de Cézanne que nous donne Merleau-Ponty dans « Le doute de Cézanne » :

« Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes […]. C'est pourquoi ses personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce […]. C'est un monde sans familiarité […]. Sa peinture ne nie pas la science et ne nie pas la tradition […]. II s'agissait, toute science oubliée, de ressaisir, au moyen des sciences, la constitution du paysage comme organisme naissant […]. Pour ce peintre-là, une seule émotion est possible : le sentiment d'étrangeté, et un seul lyrisme, celui de l'existence toujours recommencée » (Merleau-Ponty 1966 : 28-30. Voir aussi *La logique de la sensation*, 1981, où est examinée la relation entre Paul Cézanne et Francis Becon).

À l'origine de la découverte scientifique, comme au principe de l'œuvre d'art, un même type de signe, le signe iconique ou ce que Levinas appelle *image*, prédomine en affirmant son autonomie par rapport à l'ordre conventionnel des signes de type symbolique sur lesquels se fonde l'*induction*, et par rapport à la nécessité des signes qui relèvent de l'indice et sur lesquels se fonde la *déduction*.

Ce qui se donnait comme objet n'est plus tel dès lors qu'il se convertit en image à travers une sorte de déconceptualisation de la réalité. On peut rapprocher ce que Levinas dit de l'image des analyses effectuées par Peirce sur le caractère *iconique* des signes. En tant qu'icône, le signe se donne de façon tout à fait autonome. Il se donne dans une relation réductible, selon Peirce, à

la catégorie de la *priméité* en vertu de son autosuffisance. En effet, il ne dépend nullement d'un second terme qui en déterminerait l'existence et auquel il renverrait, comme c'est le cas, au contraire, du signe *indice* qui appartient à la catégorie de la *secondéité*. Et le signe iconique ne dépend pas davantage d'un troisième élément médiateur entre le signe et ce qui est signifié, d'une interprétation conforme à quelque code ou convention, comme il en va du signe symbolique qui participe de la catégorie de la *tercéité*.

La réflexion de Peirce sur l'autonomie du signe iconique et sur sa vocation autodénotative corrobore la thèse de l'altérité de l'image et confirme le processus de dé-objectivation et de dé-subjectivation dont elle est, selon Levinas, porteuse. L'icône remplirait, selon Peirce, un rôle central dans le type d'inférence sur lequel s'appuie la pensée inventive et innovatrice : l'*abduction*.

8. Image, œuvre et altérité

Pour Levinas comme pour Peirce, l'image se fonde sur la *ressemblance* et cette dernière n'implique nulle dépendance à l'égard de ce à quoi elle renvoie.

La ressemblance ne doit pas être comprise, affirme Levinas, « comme le résultat d'une comparaison entre l'image et l'original, mais comme le mouvement même qui engendre l'image » (Levinas, « La réalité et son ombre », 1981 [1948] : 109). Quoiqu'il l'exprime dans les termes d'une opposition discutable entre signe et image, Levinas sait bien que l'image se distingue d'autres types de signes en ce qu'elle vaut par elle-même, s'offre dans son opacité et dans sa résistance au concept, dans son irréductibilité au statut d'objet, et jouit d'une véritable autonomie vis-à-vis du réel tel qu'il se présente et vis-à-vis de la vérité.

« Par quoi l'image diffère-t-elle du symbole ou du signe ou du mot ? Par la manière dont elle se rapporte à son objet : par la ressemblance. Mais cela suppose un arrêt de la pensée sur l'image elle- même et, par conséquent, une certaine opacité de l'image. Le signe, lui, est transparence pure, ne comptant en aucune façon par lui-même. […] La réalité ne serait pas seulement ce qu'elle est, ce qu'elle se dévoile dans la vérité, mais aussi son double, son ombre, son image » (*ibid.*).

L'image est l'altérité de ce qui est, son étrangeté vis-à-vis de soi-même, son double. La chose est à la fois elle-même et son image, et c'est pourquoi l'image, le double, est réel à raison du fait qu'une chose est ce qu'elle est. Identité et altérité : telles sont les deux faces du réel qui échappent au réalisme.

L'art envisage ce double du réel. Il ne *représente* pas la réalité mais, pourrait-on dire pour reprendre une expression de Bakhtine, *figure son double*. J'ai trouvé là de nouveaux points communs entre Levinas et Bakhtine. La distinction entre la « réalité » et son « double » et la différence entre « concept » et « image » correspondent à l'opposition – fondamentale dans toute l'œuvre de Bakhtine, à partir du travail des années 1920-1925 en passant par le *Dostoïevski*, et jusqu'aux derniers écrits – entre *objectif* et *objectivé*.

On peut considérer comme *objectif* l'auteur en chair et en os d'un discours ou d'une action, ainsi que ce discours et cette action eux-mêmes, tant qu'ils sont subordonnés à une fin, font partie intégrante d'un contexte, s'avèrent fonctionnels dans une situation donnée. L'auteur rendu étranger à soi-même, devenu autre, est au contraire *objectivé*, comme l'est la parole lorsqu'elle n'est plus une parole propre, une parole directe et monologique où se réalise l'identité de son auteur, mais au contraire une parole distanciée, comme l'est d'ailleurs tout comportement qui n'est pas adopté comme comportement propre, mais présenté, figuré et rendu étranger à son auteur lui-même.

Ce qui est objectif est extra-esthétique. Ne faire entendre qu'une seule voix sans objectivation, sans figuration, sans altérité, est absolument stérile du point de vue esthétique. Celui qui écrit n'est pas un véritable écrivain tant que sa parole est une parole objective, comme celle du journaliste, du critique, du philosophe, de l'homme de science, et non pas une parole objectivée. Et pour qu'une parole soit telle, il faut que l'auteur cesse de s'identifier à sa propre parole, mais la voie au contraire du dehors, comme parole autre, en saisisse le double, en figure l'image.

C'est pourquoi tout écrivain, même le poète lyrique, est, selon Bakhtine, « un dramaturge » dans le sens où il donne la parole à d'autres voix. « L'écrivain, c'est celui qui sait travailler

la langue en se situant hors de la langue, celui qui détient le don du dire indirect » (« Le problème du texte » [1959-1961], in *Esthétique de la création verbale* : 219). C'est comme si la parole objective, une fois objectivée, note Bakhtine, était mise entre guillemets. Chaque genre littéraire dispose d'ailleurs de moyens spécifiques pour opérer cette distanciation de la parole, pour figurer un discours.

Levinas (1981 : 109) note de même : « Notre regard dans l'imagination va donc toujours dehors, mais l'imagination modifie ou neutralise ce regard : le monde réel y apparaît en quelque manière entre parenthèses ou entre guillemets. Le problème consiste à préciser le sens de ces procédés d'écriture. »

Le double – l'altérité qui se soustrait à l'identité de ce qui est, l'image que l'art figure – est toujours, de quelque façon, parodique, caricatural. Le discours objectivé, à la différence du discours objectif, n'est pas un discours qui se prend au sérieux ; c'est une sorte de travestissement, un discours qui trahit ce que le sujet n'est pas en état de maîtriser et qui rend gauches et ridicules ses tentatives de le contenir dans la sphère de son identité. Bakhtine prête une attention particulière à ces aspects parodiques, comiques, ironiques de la parole grave et des genres « relevés » du discours. À certains moments de la Littérature, dans certaines utilisations des genres littéraires, qui se prêtent particulièrement à la figuration de la parole à deux voix, comme dans le « roman polyphonique » de Dostoïevski, ces aspects de la figuration esthétique deviennent essentiels au point de permettre que l'on parle, comme le fait Bakhtine, de « littérature carnavalisée ».

Chez Levinas aussi (*ibid.* : 110), cet aspect est mis en évidence : « L'être n'est pas seulement lui-même, il s'échappe. Voici une personne qui est ce qu'elle est ; mais elle ne fait pas oublier, n'absorbe pas, ne recouvre pas entièrement les objets qu'elle tient et la manière dont elle les tient, ses gestes, ses membres, son regard, sa pensée, sa peau, qui s'échappent de sous l'identité de sa substance, incapable, comme un sac troué, de les contenir. Et c'est ainsi que la personne porte sur sa face, à côté de son être avec lequel elle coïncide, sa propre caricature, son pittoresque. Le pittoresque est toujours légèrement caricature. Voici une

chose familière, quotidienne, adaptée parfaitement à la main qui en a l'habitude – mais ses qualités, sa couleur, sa forme, sa position restent à la fois comme en arrière de son être, comme des « nippes » d'une âme qui s'est retirée de cette chose, comme une « nature morte ».

Comme le démontre Bakhtine, l'objectivation esthétique suppose, un « puissant appui hors de soi », une situation d'« exotopie ». Cette position hors de soi n'est pas permise par la catégorie du « moi » mais par celle de l'« autre ». Ce n'est que d'un point de vue « autre » qu'est possible l'unification, l'accomplissement que comporte l'image artistique, l'affranchissement de son propre contexte, de sa propre identité, de son propre temps, de sa propre contemporanéité. Le point de vue autre permet à ce qui est objectivé de devenir partie intégrante d'un « monde extérieur qui constitue un tout plastico-pictural », auquel la figuration esthétique appartient.

Bakhtine et Levinas insistent tous deux sur le caractère plastico-pictural, sculptural de la vision esthétique, en vertu précisément de son exotopie, de sa plénitude, de sa capacité de saisir tous les aspects de ce qui est figuré, de le cerner, d'en sentir toutes les limites, la fragile finitude. Dans l'événement esthétique se révèlent : 1) l'aspect extérieur, qui ne peut être saisi du point de vue du « je » mais de l'« autre » ; 2) la possibilité de bloquer le devenir, le temps où les personnes et les choses réalisent leur identité, et de les voir hors de ce processus, hors de leur propre temps, de les voir comme suspendues, fixées, accomplies. « […] Toute image est, en fin de compte, plastique et l'œuvre d'art est, en fin de compte, statue – un arrêt du temps ou plutôt son retard sur lui même » (Levinas 1981 : 112).

Blanchot exprime un concept analogue même si, chez lui, le caractère statuaire de l'œuvre ne se réfère pas tant à la possibilité de figurer en ronde bosse ce qui est objectivé ni à la possibilité de suspendre le processus temporel, mais plutôt au silence de l'œuvre, au fait qu'elle ne dit rien ou plutôt qu'en elle s'exprime le silence. Nous retrouvons chez lui en termes quasi identiques l'observation de Bakhtine et de Levinas selon laquelle « un écrivain est celui qui impose silence à la parole et l'œuvre

littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence » (Blanchot, *Le livre à venir*, 1959 : 267). Ce qui explique le caractère « statuaire » de l'œuvre littéraire comme de toute œuvre d'art : « Devant toute œuvre d'art plastique, l'évidence d'un silence particulier nous atteint comme une surprise qui n'est pas toujours un repos : un silence sensible, parfois autoritaire, parfois souverainement indifférent, parfois agité, animé et joyeux. Et le livre véritable est toujours un peu statue. Il s'élève et s'organise comme puissance silencieuse qui donne forme et fermeté au silence et par le silence » (*ibid.*).

Ce qui est objectivé est fixé à jamais, vit dans une sorte d'entre-temps perpétuellement inachevé, dans un temps propre, refermé sur son propre destin. L'art immobilise son double, l'image, dans une durée éternelle qui diffère radicalement, note Levinas, de l'éternité du concept. C'est ce que Bakhtine nomme la *grande temporalité*, où l'objectivation artistique se place en échappant au temps limité où vit ce qui n'a qu'une réalité objective, contextualisée, relative à une période définie, à une époque déterminée.

À cause de la distanciation qui lui est nécessaire, de l'exotopie où il se tient, pas de son désintéressement, mais plutôt de son intérêt étranger à tout esprit utilitariste (au sens de ce qui est « intéressement »), de sa position hors de la contemporanéité, à cause du regard qu'il porte sur la vie du dehors, l'art entretient un certain rapport avec la mort, et contemple toujours les choses humaines depuis le « seuil ultime », avec une attitude tragi-comique plus ou moins accentuée selon les genres littéraires et leurs variantes.

Comme le dit Bakhtine, l'attitude esthétiquement créative à l'égard du héros (et de soi-même en tant que héros d'un récit autobiographique) consiste à le considérer comme quelqu'un qui est destiné à mourir, *moriturus*, à envisager la vie comme si l'on s'en était retranché, d'un point de vue transcendant, en la comprenant non seulement de l'intérieur, mais en l'aimant aussi du dehors, là où elle cesse d'exister pour soi, en vertu de son être propre, et verse hors de ses limites et se contemple hors de son sens propre.

Dans l'image et dans son double, qui accompagne inévitablement les efforts de l'affirmation de l'identité personnelle, le destin de l'histoire individuelle est anticipé et sa fin qui ne conclut rien du tout est envisagée : Dans l'œuvre d'art qui figure ce double, le pressentiment de la mort perce inévitablement, mais celui d'une mort dépassée, d'une mort distanciée, « la mort de l'autre du point de vue du survivant ». J'ai déjà cité ce passage : « Le fait que l'humanité ait pu se donner un art révèle dans le temps l'incertitude de sa continuation et comme une mort doublant l'élan de la vie – la pétrification de l'instant au sein de la durée […] » (Levinas 1981 : 113).

En vertu de ce commerce qu'elle entretient avec la mort, en vertu du caractère caricatural du double qu'elle figure, et en ce que l'image dit l'impossibilité d'un temps linéaire, productif et cumulatif, l'œuvre d'art tient à la fois du comique et du tragique : « toute image est déjà caricature. Mais cette caricature tourne au tragique ».

Pas plus le tragique que le comique n'appartiennent à la vie directement vécue par le sujet ; ils présupposent le point de vue de l'autre et ne sauraient subsister sans une position extérieure. Comme le note Bakhtine (1984 : 5) « Du dedans d'elle-même, une vie n'est ni tragique ni comique, ni belle ni sublime pour celui qui la vit en propre et aussi pour celui qui la vit à travers l'acte d'empathie ; c'est seulement à condition de me situer hors des limites à l'intérieur desquelles un âme vit une vie, d'occuper une position qui me place hors de cette âme, de lui donner une chair extérieure signifiante et de l'entourer des valeurs qui sont transcendantes à sa propre orientation dans le monde des choses […], que la vie de cette âme m'apparaîtra dans une lumière tragique, prendra une expression comique, deviendra belle et sublime » .

Levinas, comme Bakhtine, repousse l'esthétique de l'introspection, de l'identification de l'auteur, avec son personnage ; et, comme lui, il démontre que parmi tous les genres littéraires le roman est celui qui exige la plus parfaite extériorité.

Pour certaines expressions du genre romanesque, on peut parler d'une « vision de l'extérieur érigé en système » (Levinas 1981 : 114).

Si l'on prend la mesure de l'extériorité qui est à l'origine de l'événement esthétique, on conçoit combien la critique qui fait de l'œuvre d'art la parole propre de l'auteur et qui prétend l'expliquer en s'appuyant sur la biographie de ce dernier et sur la réalité objective où l'ouvrage est apparu, puisse être hostile à l'usage d'une telle notion. Une telle critique escamote la distance qui se creuse entre l'auteur et l'œuvre, l'éloignement de cette dernière vis-à-vis du sujet sans lequel elle n'eût été. Elle arrache l'œuvre à son désengagement constitutif, à sa responsabilité objectivée, à l'obligation où elle est de répondre de l'autre. En agissant de la sorte, la critique ne soupçonne pas le moins du monde qu'en vertu de son altérité l'œuvre d'art présente à un degré éminent le caractère de l'*œuvre*, du *proprement humain* qui lui permet de durer dans la grande temporalité.

Le désengagement de l'œuvre n'a rien à voir avec l'esthétique de l'art pour l'art. L'éloignement de l'œuvre vis-à-vis du sujet, sa fuite hors de la sphère du même (que l'on entende par là la sphère du sujet-auteur ou celle du contexte social où elle est apparue), son mouvement irréversible vers l'autre, établissent un lien entre art et responsabilité. Il ne s'agit pas d'une responsabilité de type juridique ou éthico-normatif selon laquelle le sujet est sensé répondre de soi dans les limites de ce qui est de son ressort en vertu de quelque code ou contrat dont il est tenu de respecter les termes, de quelque mission ou obligation qu'il se doit de remplir. Dans le cas de la responsabilité spécifique de l'art, il ne s'agit plus de répondre de soi mais de l'autre : une responsabilité pour l'autre qui dépasse les limites de la responsabilité individuelle éthico-normative, juridique et politique, qui dépasse les règles de l'échange proportionnel, les fonctions assignées par la position sociale, les distinctions sanctionnées par la loi entre les individus, et qui déborde de la sphère de liberté et d'imputabilité reconnue à chacun d'entre eux.

Dans « Art et responsabilité » [ce écrit n'est pas inclus dans l'édition française (1984) de Bakhtine 1979 ; il est dans la trad. it. (1988)], le premier écrit publié par Bakhtine dont on ait connaissance (1919), on retrouve la subtile notion du rapport d'implication réciproque entre le désengagement de l'œuvre

artistique et la responsabilité non circonscrite dans le domaine de conventions déterminées. Si l'homme doit se retrancher de la vie pour gagner le domaine de l'art, se demande Bakhtine, s'il n'existe nul lien entre l'art et la vie dans l'unité de la personne qui, dès lors, parait se dédoubler en eux, qu'est ce qui permet alors leur communication ? Celle-ci tient, répond Bakhtine, à l'unité de la responsabilité. Le mouvement vers l'autre qui est le propre de l'œuvre à laquelle le travail artistique a donné le jour, ne doit pas rester une expérience intérieure à l'art comme sphère séparée mais s'étendre à la vie. La vie elle-même doit tenir compte de l'ouverture sur l'altérité qui advient dans l'art et tendre à se constituer en œuvre.

L'art n'est pas hors de la réalité mais hors de la vision réaliste de la réalité, hors d'une réalité déterminée et consolidée en vertu de certaines institutions, de certaines habitudes, de certains stéréotypes. Le désengagement de l'art ne consiste pas, dit Levinas, à aller au-delà mais en-deçà, à se reporter à l'origine des habitudes perceptives et linguistiques, des constructions théorico-idéologiques et des règles de comportement intersubjectif sanctionnées par une organisation sociale déterminée. Levinas, dans *Totalité et Infini* (1968 : 44) parle en conséquence de « métaphysique » ; une métaphysique qui précède l'ontologie, le monde du *Même* et la totalité, qui ne sont jamais que le résultat de thématisations et de conceptualisations à travers lesquelles le sujet exerce un pouvoir sur ce qui lui résiste en tant qu'autre, en s'efforçant de le ramener à soi : une métaphysique donc qui précède « l'impérialisme ontologique ».

L'œuvre d'art trouve l'autre au principe du mouvement de sa production. La position dont elle procède n'est pas celle du moi mais de l'autre ; et c'est encore comme autre qu'elle se définit au regard de l'auteur. C'est à son altérité, à son irréductibilité au sujet qui l'a produite qu'elle doit sa valeur esthétique ; c'est à son autonomie par rapport à l'auteur qu'elle doit sa perfection, sa clôture qui la dégage de tout projet qui rentrerait dans l'économie du sujet, l'affranchit des limites de l'histoire unitaire d'un moi, la rend vis-à-vis de ce dernier, comme le dit Bakhtine, « transcendant » ou « exotopique ». « Le rapport de valeur à soi

même est esthétiquement improductif, pour moi-même, je suis esthétiquement irréel. […] Dans toutes les formes esthétiques, la force organisatrice réside en la catégorie de valeurs de l'autre, en un rapport à l'autre enrichi du surplus de valeurs inhérent à la vision exotopique que j'ai de l'autre et qui permet d'en assurer l'achèvement» (Bakhtine 1988 : 80). D'où la critique bakhtinienne de la prétention de Lotman et de son école de comprendre le fait littéraire à l'intérieur de l'ensemble que constitue la culture d'une époque (*ibid.* 344-345) : L'écrivain est «un captif de son époque, de sa contemporanéité». Écouter sa parole est «contribuer à la délivrance de cette captivité» (*ibid.*, 346).

Levinas (1990 : 6) entend le concept d'*œuvre* comme un mouvement allant hors de l'identique, vers l'absolument. «*L'œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même qui ne retourne jamais au Même*». Dans la production d'un artefact envisagé relativement à la satisfaction d'un besoin déterminé et par conséquent du point de vue de sa fonctionnalité, le travail reste confiné dans la sphère du sujet, et quand le sujet lui-même n'en est pas la fin, c'est que le *travail* est devenu un travail aliéné. L'œuvre, au contraire, échappe à la sphère du sujet et se tourne vers l'autre. La concevoir comme le mouvement où l'humain se réalise, c'est tenir pour un humanisme qui invertit l'itinéraire habituel de la philosophie qui, comme le dit Levinas, «reste celui d'Ulysse dont l'aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre» (*ibid.* : 5. À propos de cette interprétation du voyage d'Ulysse, voir aussi Adorno et Horkeimer 1942).

Cet *humanisme de l'altérité* (*Humanisme de l'autre homme* : tel est le titre d'un livre de Levinas de 1972) se manifeste dans la production artistique car celle-ci est directement tournée vers la réalisation de l'œuvre. C'est en partant d'une telle considération qu'il sera possible de comprendre le rapport art-responsabilité. L'art, puisqu'il se tourne vers l'œuvre, ne saurait être que *désengagé* : désengagé en vertu de l'autonomie dont jouit l'œuvre vis-à-vis de son auteur, de son essentielle altérité, de son pouvoir de dépasser les limites historico-biographiques et historico-sociales de sa production, désengagé en vertu de ce surplus, de cet excédent

de l'œuvre. Même si l'auteur se veut engagé, le désengagement de l'œuvre est inévitable. « L'œuvre reste essentiellement désengagée » : c'est là ce que Blanchot (*L'espace littéraire* 1955 : 14-15) nomme « la solitude essentielle de l'œuvre ».

De ce point de vue, la position et le mouvement qui se trouvent à l'origine de la production artistique participent d'un genre plus vaste d'événements caractérisés par leur commune ouverture sur l'altérité, leur disposition à connaître un destin étranger à leur auteur, étranger au contexte où ils sont apparus et à leur destination première.

C'est précisément en tant qu'œuvre que l'ouvrage artistique manifeste son altérité, et c'est encore en cela qu'il n'appartient pas à une sphère indépendante. S'il nous semble que certains produits extra-artistiques ont avec l'œuvre d'art quelque chose en commun, c'est parce qu'eux aussi participent de l'œuvre au point qu'il est légitime de se demander, dit Levinas, « si on ne doit reconnaître un élément d'art à l'œuvre artisanale elle-même, à toute œuvre humaine, commerciale et diplomatique dans la mesure où, en plus de sa parfaite adaptation à son but, elle porte le témoignage de son accord avec un je ne sais quel destin extrinsèque au cours de choses, et qui la place en dehors du monde, comme le passé à jamais révolu des ruines, comme l'insaisissable étrangeté de l'exotique » (1981 : 106).

Car c'est l'art qui participe de l'essence de l'œuvre qu'on retrouve, de quelque façon, dans tous les *produits humains en tant qu'humains*. C'est ainsi que l'on pourrait d'ailleurs qualifier le monde spécifiquement humain : comme le monde où tout artefact, au-delà de sa destination première, de la fonction qu'il doit remplir, présente un surplus, un excédent, manifeste une vie propre, une altérité. Le proprement humain s'actualise en tout artefact manifestant un surplus par rapport à sa destination, présentant quelque chose d'extrinsèque à sa fonctionnalité.

9. Écriture et migrations

Avec Claude Gandelman je fondai en 1990 *Athanor*, revue annuelle d'art, littérature, sémiotique et philosophie que je continuai à diriger après sa mort (1996) et que je dirige encore

(le volume de 2009 qui vient de paraître est le XX°). Les numéros ont un caractère monographique : *Le sens et l'œuvre* (1, 1990), dont le titre est aussi celui de l'essai d'ouverture suivi d'une interview à Levinas, *Art et sacrifice* (2. 1991), *La valeur* (3. 1992), *Migrations* (4, 1993)… *Humain trop inhumain* (12, n.s. 2008), *Le piège mortel de l'identité* (13, 2009).

Pour le thème que je me propose de considérer dans ce paragraphe, je me rapporte au numéro de *Athanor* (4, 1999), *Migrazioni/Migrations*, déjà mentionné. Parmi les auteurs de ce numéro : Claude Gandelman, Umberto Eco, Julia Kristeva, Vladimir Krysinski, Francesco Loriggio, et, dans l'édition française (Paris, Euromedia, 1993), Edmond Jabès, (« Poétique du nomadisme », propos recueillis par Braha Lichtenberg Ettinger).

La question des étrangers, qui se pose aujourd'hui dans toutes les cultures et en particulier dans la culture européenne, est une question qui concerne l'identité. Or, le sujet individuel ou collectif, tels une communauté, un peuple, une nation, en tant que conscience des signes en quoi il consiste, est fondamentalement sa relation avec sa langue, avec ses langues. Donc son identité est fondamentalement linguistique. Par conséquent, le problème qui s'est toujours posé mais qui prend aujourd'hui des formes violentes, celui de la définition du même et de l'autre, de l'identité nationale et de l'étranger, ne peut être abordé uniquement à travers la sociologie, la jurisprudence et la politique.

Il s'agit d'une question qui met en cause le linguiste et le sémioticien dans leurs compétences spécifiques et à laquelle ils ne peuvent se soustraire en déléguant l'homme politique, le sociologue, le juriste, l'expert en droit constitutionnel ou international et, à l'occasion, le stratège militaire.

Cela est vrai à plus forte raison s'il s'agit de la sémiotique qui poursuit le but d'approfondir l'expérience de la signification comme processus hétérogène. De ce point de vue, ce qui est en question, c'est l'identité du sujet parlant, l'identité du sujet signifiant en général. Se rendre compte de l'hétérogénéité du procès de la signifiance, c'est entendre l'altérité dans l'usage du langage. C'est un entraînement à l'écoute, à l'accueil, à l'hospitalité que les sémioticiens peuvent communiquer et répandre.

Nous considérons le livre de Kristeva *Étrangers à nous-mêmes* comme une remarquable contribution à cette tâche.

Ce livre est surtout une contribution à l'analyse critique du fantasme de l'étranger, l'étranger menaçant qui est en train d'envahir l'Europe aujourd'hui. Il s'agit, certes, d'une contribution apparemment modeste et microscopique, mais qui constitue, sans aucun doute, un modèle pour qui s'occupe de signes, de langues et de cultures et entend assumer ses responsabilités sans recourir à l'alibi de la spécialisation (voir Julia Kristeva, « Le langage de l'étranger », *Athanor*, 4, 1993 : 104).

En effet, comme Kristeva nous le dit, l'étrangeté d'autrui, qui provoque notre violence, est très souvent une mise en fantasme de l'altérité qui travaille les langues, les cultures, les énonciations, les rêves, c'est-à-dire quelque chose qui est en nous, qui nous échappe et que nous ne voulons pas regarder en face parce que nous le redoutons.

La migration ne concerne pas seulement l'espace ; elle concerne aussi la langue.

L'étrangeté par rapport à la langue, le nomadisme dans la langue d'autrui, est la condition de *chacun qui parle*, qui entre dans des mots déjà habités. Comme le disait Freud, personne n'est propriétaire chez soi, dans « sa » langue.

« […] Le langage en tant que concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue, se place à la limite de son territoire et de celui d'autrui. Le mot du langage est un mot semi-étranger […]. Le locuteur ne prend pas [le mot] dans un dictionnaire ; [il est] sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire "sien" » (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978 : 114-115).

« Je vis dans l'univers des mots d'autrui. Et toute ma vie consiste à me diriger dans cet univers, à réagir aux mots d'autrui (les réactions peuvent varier à l'infini) […] » (Les carnets 1970-1971, dans *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 363).

Le titre du livre de Julia Kristeva de 1969, *Le langage, cet inconnu* comporte, précisément dans l'adjectif « inconnu », un motif qui se retrouve dans la recherche ultérieure de Kristeva

sur l'« étrangeté ». Inconnu/étranger ; ce motif est un aspect de la conscience linguistique et concerne les rapports entre le locuteur et sa langue, entre la langue et une autre langue, une culture et les cultures autres.

Celui qui parle est un nomade qui fait de tous les lieux son lieu, mais ce sont des lieux communs, des lieux d'autres. Il prend la parole, mais il demande l'écoute, il demande l'accueil, l'hospitalité, la compréhension répondante.

Jabès parle de « l'hospitalité des nomades ». « C'est une tradition. Vous savez, dans le désert, les nomades laissent toujours un feu pour que si quelqu'un vient, si quelqu'un passe, il puisse entrer, il ait sa place : le nomade a fait son devoir. C'est très compliqué l'hospitalité. Il ne s'agit pas de sympathie, il ne s'agit pas de bonté ni de générosité. Il y a tout ça, mais c'est autre chose, c'est exactement quelque chose qui est dans les mœurs, dans la tradition des habitants du désert » (*Athanor*, 4, 1993 : 26).

Nous pouvons entendre cela au sens métaphorique, comme la trace que chacun laisse dans l'endroit du langage où il habite, dans « son territoire », qui est une infime partie d'un désert, un désert à lui, et où il découvre des choses d'autrui. Cette trace est sa qualité, sa différence, son « chiffre » (Verdiglione). « Lorsqu'on parle de la différence, on parle du plus profond de nous-même. Nous sommes différents, et abolir la différence c'est abolir soi-même. […]. Plus vous êtes vous-même, plus vous êtes marginal ; plus vous allez au centre, plus vous allez au plus profond de vous-même, plus, d'une certaine façon, vous êtes marginal. […] Nous sommes tous étrangers » (Jabès, *ibid.* : 24).

Lorsque Kristeva écrit dans *Le Vieil Homme et les loups* (1991) que nous sommes dans une civilisation qui rappelle la fin de l'Empire romain, elle pense non seulement à la crise morale mais aussi à la perte de la tradition linguistique et culturelle qui la caractérise. Kristeva croit qu'il incombe aux littéraires, aux humanistes et surtout aux linguistes et aux sémioticiens non de transformer ce passé en musée en fonction d'une identité immobilisée par ses racines, mais de le ranimer et de le revisiter.

Il s'agit d'une source de richesse expressive offerte au sujet pour exprimer sa singularité, sa différence, sa qualité, son chiffre.

Plus le code à travers lequel l'individu s'exprime est restreint, plus l'éventail de la créativité du sujet singulier est réduite. La valorisation de la tradition va de pair avec le métissage. Les implants de sensibilité étrangère, les greffes sur le « génie » de la tradition d'autres expériences, idéologiques, sensorielles, psychologiques qui peuvent paraître des entorses à cette tradition, représentent, en réalité, un enrichissement.

Julia Kristeva dit (*Étrangers à nous-mêmes* : 9) : « Étranger : rage étranglée au fond de ma gorge, ange noir troublant la transparence, trace opaque, insondable. Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le 'nous' problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés ».

L'étrangeté de sa propre langue n'est que l'étrangeté de sa propre conscience, l'étrangeté de l'inconscient. « Dis-moi quelle langue tu parles, je te dirais quel est ton inconscient », ce postulat freudien rappelle que le conscient et l'inconscient s'expriment à travers la langue que le sujet parle. Bakhtine, dans *Freudisme*, met à profit cette constatation (voir surtout le chapitre 9 sur inconscient, langage et idéologie).

Mais la situation dans laquelle, de façon éclatante, se manifeste la signification comme processus hétérogène, comme nomadisme et étrangeté, est celle du sujet qui ne parle pas sa langue maternelle mais une autre langue, ou bien une langue qui, étant la sienne, résonne néanmoins comme étrangère, tandis que sa propre langue vit dans la mémoire nocturne du corps, en tant que langage d'autrefois qui se fane sans jamais le quitter. Kristeva analyse cette situation dans une partie de *Étrangers à nous-mêmes* (1988) intitulée « Le silence du polyglotte ».

Le sujet qui parle une nouvelle langue peut se perfectionner dans le maniement de cet autre instrument, comme on s'exprime avec l'algèbre ou le violon, et ce nouvel artifice peut lui procurer d'ailleurs un nouveau corps, une nouvelle peau, mais sa parole reste parole des autres. Dans cette situation du sujet parlant entre deux langues, dans « cette anesthésie de la personne happée par une langue étrangère », dans ce « mutisme polyforme » du polyglotte, l'hétérogénéité du processus de la signifiance met en évidence elle-même l'existence du dédoublement du sujet « unitaire » de l'usage normatif de la langue.

Suivant Kristeva, nous pouvons donner au problème de la définition du national et de l'étranger qui, comme nous le savons, prend aujourd'hui des formes violentes, la formulation suivante : comment concilier le mélange des nations dans les États et la sauvegarde des cultures nationales ? L'affirmation de la différence linguistique et culturelle peut se transformer en arrogance identitaire (la « boria delle nazioni », « la morgue des nations » de Giambattista Vico). Un exemple caricatural de cette morgue est donnée par Kristeva lorsque, en se référant à son expérience de romancière, elle affirme que le français peut accepter éventuellement un discours tendant un miroir à la société comme celui des *Samouraïs* (1979), mais qu'il perçoit celui qui manifeste une subjectivité écorchée, douloureuse, révélant une sorte d'enfer, comme une atteinte au bon goût.

Étrangers à nous-mêmes analyse la présence et le destin de l'étranger dans la civilisation européenne, en soulignant le métissage de son passé et son avenir cosmopolite. Kristeva recherche le rôle de « l'inquiétante étrangeté » chez différents auteurs (Rabelais, Montaigne, Érasme, Montesquieu, Diderot, Kant, Herder, jusqu'à Camus et Nabokov) et à différents moments de l'histoire : les Grecs avec leurs « Métèques » et leurs « Barbares » ; le Juifs inscrivant Ruth la Moabite au fondement de la royauté de David ; saint Paul qui choisit de prêcher aux travailleurs immigrés pour en faire les premiers chrétiens, etc.

La question de l'étrangeté traverse aussi un des derniers ouvrages de Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience*

littéraire (1994). Kristeva ne manque pas, quand l'occasion se présente, de relever le rôle que joue l'étrangeté (raciale : le juif; sexuelle : l'homosexuel) dans la *Recherche*.

« La psychanalyse m'a conduite à penser que c'est l'exil qui me constituait, et non pas une appartenance. Que la vérité […] n'est pas dans notre appartenance à une origine – bien qu'elle existe et qu'il faille la reconnaître – mais dans notre capacité de nous exiler, c'est-à-dire de prendre une distance par rapport à l'origine. L'origine est une mère, une langue et une biologie, mais tout en les reconnaissant, nous devenons nous-même lorsque nous nous en libérons » (Kristeva 2001 : 24).

L'écriture, c'est-à-dire le langage littéraire, peut enrichir la compréhension de l'étrangeté, par son lien avec l'hétérogénéité dans la signification et l'altérité.

L'écriture nous permettant d'entendre l'altérité dans l'usage du langage peut contribuer à nous rendre plus capables d'aborder l'étrangeté.

Plus nous nous reconnaîtrons étrangers à nous-mêmes, plus nous pourrons accueillir l'étrangeté d'autrui. « La *rencontre* équilibre l'errance. Croisement de deux altérités, elle accueille l'étranger sans le fixer, ouvrant l'hôte à son visiteur sans l'engager. Reconnaissance réciproque, la rencontre doit son bonheur au provisoire, et les conflits la déchireraient si elle devait se prolonger. L'étranger croyant est un incorrigible curieux, avide de rencontres : il s'en nourrit et les traverse, éternel insatisfait, éternel noceur aussi. Toujours vers d'autres, toujours plus loin » (Kristeva 1988 : 22).

Le « silence du polyglotte » se transforme dans l'écriture littéraire en « taciturnité », devient le « se taire » de l'écrivain. Entre deux langues, l'étranger sait ce que le loquace et arrogant parlant natif ne sait pas, c'est-à-dire que personne n'est propriétaire de la langue : l'étranger à la langue qu'il parle, la langue qui le parle, sait que le silence ne lui est pas seulement imposé, il est en lui : refus de dire, rien à dire, néant. Ne rien dire, rien n'est-à-dire, rien n'est dicible (voir Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes,* 1988 : 28-29). Dans cette situation, voilà une issue possible : écrire.

10. Migration comme vocation de l'écriture

Claude Gandelman dans son texte « Écriture et migrations » (*Athanor*, 4, 1993 : 14-18) cite Marina Tsvetaeva, qui écrivit le vers célèbre : « Tous les poètes sont juifs… » et se demande quel sens il convient de donner à cette phrase provocatrice. Et il répond que c'est dans l'atmosphère d'errance « juive », errance de persécutés, que s'est forgée toute la littérature d'après la guerre, celle de la deuxième moitié de notre XXe siècle. Dans ce sens on comprend, tout d'abord, le vers de Tsvetaeva. Mais ce vers « veut dire aussi que la grande littérature est toujours "transnationale" et cosmopolite (cet anathème du stalinisme !) et *translinguistique* – si l'on peut former ce néologisme, comme on dit aujourd'hui "transculturel" et "transavant-garde" ». Mais, pour Gandelman, il y a aussi un autre sens, qui est le sens de « transnational » ou « transculturel ». « Un sens qui n'a pas trait à des divagations ou pérégrinations géographiques ou topographiques, mais à des *déplacements* en profondeur, c'est-à-dire à l'intérieur du langage lui-même, à l'intérieur de la langue littéraire même » : il s'agit du langage en tant qu'*écriture*, de l'errance de l'écriture : *errance* et *migration*.

Tout le conflit herméneutique surgi, dans les années cinquante, entre Heidegger et Meier Schapiro à propos des « Souliers » ou des « Brodequins » peints par Van Gogh (de cette querelle des interprétations rend compte Jacques Derrida, dans un chapitre de *La Vérité en peinture*), n'est que la problématique de *l'errance* et de la *migration* versus l'*enracinement* et l'*appartenance.* Il s'agit de comprendre ce que ces pauvres brodequins éculés et tachés de boue signifient : l'enracinement dans un sol (le fameux *Blut und Boden*), comme le disait Heidegger, ou bien, au contraire, cette « errance » fondatrice et créatrice dans laquelle consiste l'« écriture » (voir *ibid.* : 15).

« Mais l'ironie », remarque Gandelman, « c'est que même le philosophe, Heidegger, jusque dans sa phase "nazie", où il refuse, comme ses maîtres du moment, tout "cosmopolitisme" de la pensée, n'échappe pas à cette errance intérieure (qui est notre sujet ici), puisqu'il "traduit" constamment et "migre" ou

"émigre", à l'intérieur en produisant un langage qui n'est plus tout à fait de l'allemand ; puisque son langage, pour rendre compte de l'étantité, de "l'Étant" dans la permanence de "l'Être", provient fondamentalement du grec ; *est*, dans bien des cas, "du grec". Ce qui fait, en grande partie, l'écriture de Heidegger, c'est une migration du grec dans l'allemand et une pérégrination de l'allemand dans le grec » (*ibid.*).

L'*écriture* se fonde sur la traduction ou plutôt – puisqu'il ne s'agit pas d'un phénomène entièrement conscient, mais devenu réflexe et habitude d'une qualité de la parole – sur la migration d'une langue dans l'autre. Les grands créateurs de l'écriture moderne, ou de la modernité dans l'écriture, sont dans ce sens, des *migrants*. Il ne s'agit pas seulement du cas éclatant de Joyce de *Finnegans Wake*, ce livre composé véritablement en « translangage ». Il s'agit certainement de migration dans la « juiverie » de Marina Tsvetaeva : la « juiverie » que pratiquent Joyce, Hemingway avec l'espagnol, Nabokov avec l'américain, lorsqu'il écrit en russe, Brecht avec l'anglais américain, Celan avec l'hébreu, et Conrad, Kundera…

Mais on peut ajouter l'écriture française de la bulgare Julia Kristeva ; et aussi l'écriture française d'Emmanuel Levinas, qui, comme le dit Derrida (1967a : 124) avec son geste stylistique, avec sa métaphore, son pathos, le développement des thèmes ni purement descriptif ni purement déductif, « mériterait elle seule une étude ».

La traduction de l'« écrivain migrant », est très difficile, ou, dans certains cas, comme on le dit, « impossible ». La traduction de Celan en est un exemple éloquent. Si l'interprétation de la poésie de Celan, même en allemand, est un défi énorme, la traduire, c'est affronter l'insaisissable. Comme le dit Wladimir Krysinski (2008), la poésie de Celan est fortement polycontextuelle, polyculturelle et polyréférentielle. Une possibilité de traduction consiste, comme le propose Henri Meschonnic, à traduire la vision du monde de la poésie de Celan, plutôt que la voix individuelle appartenant à une subjectivité irréductible. Mais, comme le dit Krysinski, « Forger une langue poétique est un travail sémiotique d'organisation ou de déplacement des

signes ». Ce travail est idéologique au sens que Bakhtine donne à ce terme. Une énonciation dialogique, communicative. La vision erronée n'entre plus en ligne de compte. En poussant l'idéologie au bout de son statut de fausse conscience, de cette « "*falsche Bewustsein*", Meschonnic anéantit le dialogisme et interdit le jeu des langages au-delà d'une limite qui serait imposée par l'historicité du discours littéraire et critique » (*ibid.* : 248).

L'écriture comme traduction, comme migration, ne concerne pas seulement les langues. À côté de tous ces écrivains « cosmopolites », il faut placer une deuxième sorte de translinguisme, une autre sorte de migration. Translinguistes, et fondateurs d'écriture, dans les années vingt, sont, par exemple, Céline et Alfred Doeblin. Mais, dit Gandelman (1993), leur translinguisme était d'un autre type. Chez Céline et Doeblin, il y a la transmigration de l'oralité (du langage de la rue) vers la textualité littéraire. Ce type de tanslinguisme aussi implique un va-et-vient entre des langages, entre des genres du discours, un nomadisme qui se situe entre les lieux communs du discours et la parole singulière, excédante, dissidente (la « subversion non suspecte » de Jabès).

Je ne me propose pas de discuter l'affirmation de Gandelman, dans la conclusion de son texte, selon laquelle l'idée de la migration interne, stylistique, comme productrice d'écriture, l'idée d'une « migration intérieure et verticale », peut compléter l'idée de Bakhtine concernant la polyphonie des discours dans le roman du dix-neuvième siècle. « Ce que Bakhtine à découvert concernant la structure romanesque, nous pourrions peut-être – c'est tout le sens de cet article et de ce que nous disons ici – le compléter par l'idée de l'*errance verticale* dans les langues et de la *migration* permanente entre les langues, à la fois comme processus, lors de la création littéraire proprement dite ; mais aussi dans la lecture des textes ainsi créés ». Je pense que dans l'ouvrage de Bakhtine cette idée de la relation entre écriture littéraire et tranlinguisme (entre langues, langages et genres du discours) est déjà présente et récurrente, et non seulement en ce qui concerne la littérature de notre temps, mais dans la littérature de tous les temps. Pourtant je suis aussi d'accord avec Gandelman : il faut « expliciter » tout cela.

Mais ce qui est capital dans le texte de Gandelman sur *écriture* et *migration*, c'est l'idée (p. 15-16) que, en ce qui concerne l'avant-garde romanesque et poétique du XXe siècle, le degré élevé de la qualité de l'écriture provient surtout de la migration dans le sens que nous avons vu – c'est-à-dire, de la migration interne entre les langues, les strates de langage et les genres du discours –, plus que du nomadisme géographique imposé aux écrivains par le nazisme, le fascisme, le stalinisme (c'est-à-dire, par l'*Histoire*). « Ces écrivains errants à cause de la cruauté des hommes et de l'Histoire, ils connaissaient déjà en eux une première "migrance", et qui, souvent, avait précédé l'autre. […] Sans cette première errance dans *l'écriture*, ils seraient restés des écrivains « provinciaux », c'est-à-dire, secondaires, c'est-à-dire "sans *écriture*", sans danger de "juiverie" ».

III

Passages

Madame ! je vous ai trompée :
Nous n'avons pas fait ce voyage.
[…]
Ce voyage n'est que mon rêve
Nous ne sommes jamais sortis
De la chambre de nos pensées –
Et nous avons passé la vie
Sans la voir. Nous lisions.

André Gide, *Le voyage d'Urien*

1. Entre Chomsky et Bakhtine

J'ai dédié plusieurs travaux à la théorie du langage de Noam Chomsky, à commencer par mon livre *Produzione linguistica e ideologia sociale* (1973). Pour ce qui concerne le « Chomsky linguiste » – contrairement au « Chomsky politologue », qui à toujours répondu prestement et généreusement à quelques-unes de mes « pétition » (par exemple à propos de la « Guerre du Golfe » de 1991 et de la « Guerre du Kosovo ») et à mes invitations à collaborer à « Athanor » (je crois que il y a deux Noam qui ne se parlent pas entre eux) –, je peux décrire mon rapport avec lui comme un dialogue solitaire (à part quelques lettres plutôt évasives) qui dure encore.

La grammaire générative-transformationnelle de Chomsky représente un aboutissement particulièrement significatif et important de l'histoire de la philosophie du langage et de la linguistique. En effet, la démarche chomskyenne réalise, plus que toute autre, la réflexion, la prise de conscience, de la tradition

linguistique, en même temps qu'elle développe jusqu'au bout les présupposés implicites de cette tradition, soit pour s'en réclamer, soit pour les rejeter. Affronter la linguistique chomskyenne exige également une prise de position face à la science linguistique telle qu'elle nous a été présentée jusqu'à nos jours. Il me semble exclu de pouvoir discuter sérieusement les différentes positions de la linguistique contemporaine si on ne les saisit pas à travers le prisme de la critique chomskyenne et si on ne prend pas acte des réponses que la théorie de la grammaire transformationnelle leur oppose avec sa conception de la problématique du langage. À cela vient s'ajouter le fait que la conception chomskyenne du langage a conquis le droit de cité non seulement aux États-Unis, mais même en Russie et en Europe occidentale. Voilà un faisceau de raisons pour lesquelles tout chercheur qui se propose de s'occuper de problèmes du langage doit se mesurer à la théorie linguistique de Chomsky.

Une des tâches que je me suis assignées dans la lecture de l'ouvrage de Chomsky consiste à mettre au jour l'étroite relation qui existe entre une théorie linguistique réellement explicative, comme veut l'être celle de Chomsky, et une critique de l'idéologie. La théorie linguistique et la critique de l'idéologie continuent d'être séparées dans les textes de Chomsky : la première est confiée aux spécialistes des questions linguistiques, la seconde au bon sens commun.

Dans mes ouvrages publiés par la suite, je reprends et j'approfondis ce rapport ainsi que la critique de la grammaire générative, en suivant le modèle proposé par Sebastian Chaumjan.

La théorie des grammaires génératives de Chaumjan se distingue de celle de Chomsky par le fait qu'en partant de la méthode hypothético-déductive et en procédant par idéalisations, elle n'assigne pas pour tâche à la grammaire générative de générer immédiatement les objets d'une langue naturelle. Pour Chaumjan, le processus de génération s'articule donc en deux phases : la première est appelée à générer des objets linguistiques appartenant à une langue idéale (langue *génotypique*) ; la seconde doit transformer les objets de la langue génotypique en objets d'une langue naturelle (*phénotypique*). La langue phénotypique

sert de langue échantillon pour l'analyse typologico-structurale des langues réelles. Parmi les insuffisances de base relevées par Chaumjan dans le modèle transformationnel avancé par Chomsky il y a la confusion entre éléments participant de deux degrés différents d'abstraction linguistique (*génotypique* et *phénotypique*) et l'absence d'une langue idéale comme médiation dans l'étude des langues empiriques. Ainsi Chomsky ne parvient pas à fournir la description d'une langue naturelle concrète. À la théorie unigraduelle de l'école de Chomsky, il convient donc, selon Chaumjan, d'opposer une « théorie bigraduelle des grammaires génératives ». En accord avec sa définition de la linguistique structurale, Chaumjan formule cette théorie comme une discipline abstraite fondée sur la méthode hypothético-déductive.

Un autre aspect non négligeable de la critique de la linguistique chomskyenne, c'est qu'on peut arriver à montrer – comme je m'y suis attaché dans certains essais (repris par la suite dans mes livre consacrés à la philosophie du langage) – que le cartésianisme chomskyen doit être remis en question non seulement en s'appuyant sur la semiotique de Peirce et Morris, mais aussi en le considérant à partir du criticisme kantien, de la philosophie des formes symboliques de Cassirer et de la phénoménologie husserlienne. Le rapport entre Chomsky et Husserl est particulièrement significatif.

Comme je l'ai laissé comprendre dans l'essai « La grammatica generativa fenomenologica » (dans Ponzio 1974), les analogies sont nombreuses entre la conception chomskyenne du langage et la conception husserlienne des *Recherches logiques*. Néanmoins, alors que Chomsky s'en tient à des conceptions comme le mentalisme, l'universalisme, l'innéisme, et y voit la seule réponse possible face au mécanicisme, à l'empirisme et au behaviorisme, des textes plus récents de Husserl (comme *Logique formelle et transcendentale*, *L'origine de la géométrie* et *Expérience et jugement*) contiennent des positions différentes de celles des *Recherches logiques* tout en maintenant la critique de la psychologie naturaliste. On peut trouver dans la conception du langage du dernier Husserl des indications pour résoudre les

problèmes relatifs à l'apprentissage et à l'usage du langage que la psychologie du stimulus-réponse laisse irrésolus. Et ce, sans se tourner, comme le fait Chomsky, vers l'antithèse traditionnelle empirisme-rationalisme ni – compte tenu de la disparité entre connaissance et expérience linguistiques et, par là même, de l'insuffisance d'une explication de veine empiriste de l'apprentissage linguistique – devoir prétendre que la seule manière valable d'aborder ce problème d'apprentissage est nécessairement une conception rationaliste de la nature du langage « en accord total avec la doctrine des idées innées ».

Je voudrais enfin signaler un travail que j'ai considéré extrêmement important dans ma discussion de la linguistique chomskyenne. Il s'agit du livre de Bakhtine et Volochinov, *Marksizm i filosofija iazyka* (1929). Avec l'autre livre de Bakhtine et Volochinov, *Frejdizm* (1927) – également consacré aux problèmes du langage et de l'idéologie inhérents à l'interprétation de l'inconscient freudien –, *Le marxisme et la philosophie du langage* présente de nombreux éléments et indications susceptibles d'être utilisés pour développer l'étude du langage au-delà des limites du structuralisme taxonomique et de la linguistique générative-transformationnelle.

Je mentionnerai ici quelques-unes des principales thèses de Bakhtine sur la théorie des signes et du langage verbal qui peuvent également servir de *jalons* pour saisir la perspective dans laquelle sont orientées mes recherches.

Il y a, entre une théorie de l'idéologie et une théorie des signes, un rapport d'implication réciproque. Pour être adéquates, une définition et une analyse de l'idéologie doivent nécessairement se structurer en termes sémiotiques. En retour, en partant de la problématique du signe, la détermination de son caractère idéologique conditionne la compréhension de sa nature spécifique.

Le marxisme et la philosophie du langage contient une typologie des théories du langage qui diffère de celle que propose Chomsky dans la *Linguistique cartésienne* et qui confirme les erreurs et les déformations de ce dernier en matière d'interprétation historique que j'ai relevées au cours de mon analyse. À la différence de Chomsky, qui place Humboldt dans le courant

de la « linguistique cartésienne », la classification de Bakhtine oppose de manière antithétique, l'un face à l'autre, rationalisme cartésien et conception du langage chez Humboldt. En outre, Bakhtine rattache la linguistique structurale de Saussure au rationalisme cartésien par des rapports d'analogie non pas entre le rationalisme cartésien et les positions qui insistent sur la créativité du langage (comme le fera Chomsky), mais entre le rationalisme cartésien et les démarches fondées sur le classement. Celles-ci étudient la langue en tant que système stable et retiennent dans le langage ce qui apparaît comme identique, invariable, itératif, et, par conséquent, ne rendent pas compte de sa variabilité, de sa faculté d'adaptation selon les situations les plus diverses, de la nouveauté et de la spécificité de toute énonciation ou acte linguistique concret.

Ses analyses des phénomènes linguistiques conduisent Bakhtine à des conclusions qui constituent en même temps une critique de la linguistique structurale qui n'existe pas encore (nous sommes en 1929, l'année des *Thèses* du cercle linguistique de Prague) et de la linguistique générative dont les prolégomènes seront énoncés aux USA trente ans plus tard.

En outre, je signalerai la contribution de ce même livre de Bakhtine à la démonstration, exemples à l'appui, du caractère socio-idéologique de la dimension syntaxique elle-même. Or, on croit généralement que le problème de l'influence socio-idéologique sur la langue se confine à la sémantique. En réalité, les formes syntaxiques sont des indicateurs des influences socio-idéologiques et en particulier de la sensibilité à l'égard de la relation avec autrui, soit comme objet du discours, soit comme interlocuteur. Il est évident que tout cela n'apparaît guère tant qu'on étudie l'expression monologique isolée, coupée de son contexte verbal et situationnel, et qu'on sélectionne des morceaux de discours n'ayant rien à voir avec les énonciations et les textes dans leur totalité.

Bakhtine doit aussi être considéré pour la contribution qu'il apporte à l'analyse du langage, à travers l'étude de la littérature. En effet, l'étude de la littérature lui permet d'envisager le langage du point de vue de ce qu'il appelle la « méta-linguistique », qui,

compte tenu de la dimension dialogique de la parole, dépasse les limites de la linguistique qui se borne à considérer seulement le rapport entre code (langue) et utilisation individuelle du code, en faisant abstraction des genres du discours et du caractère dialogique de la parole qui apparaît de façon macroscopique dans certains genres littéraires, en particulier dans le roman. Bakhtine contribue à l'étude du processus de production linguistique. De plus, son analyse de la dialectique entre monologisme et dialogisme permet de mieux comprendre la double orientation de l'idéologie, soit vers le maintien et le renforcement de l'identité, de la totalité et de l'ordre établi, soit vers la reconnaissance de l'altérité qui permet un mouvement d'exotopie, un processus d'innovation, un déplacement du sens au-delà des limites de la simultanéité selon des valeurs qui subsistent dans ce que Bakhtine appelle « la grande temporalité ».

2. Compétence linguistique et compétence langagière

Chomsky fixe deux tâches fondamentales à une théorie linguistique : l'explication de la capacité que possède un enfant dépourvu de toute instruction d'atteindre une maîtrise complète d'une langue ; l'étude du corpus de connaissances qui constitue la compétence linguistique du locuteur-auditeur adulte. Il note cependant que l'exécution effective ne reflète pas fidèlement la compétence.

La compétence linguistique que présuppose la performance, telle que la décrit Chomsky, comme système bien défini de règles, n'existe pas dans l'usage concret du langage. On peut néanmoins se demander si lors de l'apprentissage il est possible de déceler un stade final auquel le locuteur indigène « adulte » devient « compétent » dans sa langue. Ce stade, n'est-ce pas plutôt une construction du linguiste qui réduit les habitudes linguistiques des locuteurs concrets à un système de règles défini n'ayant d'existence que dans une théorie linguistique ? Dans ma critique de la théorie de Chomsky, j'ai opté pour la seconde solution. Chomsky mélange la *compétence linguistique* (du linguiste) et la *compétence langagière* (du parlant).

Il semblerait que Chomsky lui-même se range à ce choix lorsqu'il soutient que la théorie de la langue s'occupe de la compétence d'un locuteur-auditeur idéal. Mais pour lui, l'idéalisation se réfère au rapport compétence-performance. Puisque celle-ci ne reflète qu'indirectement la première, puisqu'elle est soumise à d'autres facteurs (limites de la mémoire, changement d'attention et d'intérêt, distraction, erreurs d'application de la connaissance), il faut faire abstraction de la manière dont le locuteur se comporte dans des situations concrètes, il faut étudier la compétence intrinsèque d'un locuteur-auditeur idéalisé. La compétence étudiée est par conséquent, toujours selon Chomsky, la compétence réelle du sujet parlant sa langue maternelle ; l'idéalisation concerne quant à elle le fait que l'on évite de prendre en considération des facteurs relatifs à la performance et non pertinents du point de vue de la compétence.

Fruit d'une construction pensée par le linguiste, la grammaire générative devient, avec l'œuvre de Chomsky, la grammaire sous-jacente que le locuteur devrait connaître pour connaître la langue, indépendamment du fait qu'il pourrait avoir de mauvaises habitudes linguistiques. Quel critère adopter pour distinguer les « bonnes » des « mauvaises » habitudes linguistiques ? La manière d'opérer cette distinction a son importance : les éléments à verser au dossier, chargé de prouver la justesse des hypothèses émises sur la structure sous-jacente, proviennent non seulement de l'introspection, mais aussi des données réelles de la performance. D'autre part, si l'exécution n'est pas toujours exacte, on ne voit pas comment pourrait se justifier l'existence d'une compétence sous-jacente.

Chomsky prétend qu'au contact de données linguistiques limitées et souvent impropres, l'enfant acquiert la compétence linguistique relative à la langue de sa communauté. Le problème linguistique consiste alors à expliquer comment le locuteur réussit à maîtriser complètement la langue. Mais si, en réalité, la performance ne reflète pas une telle maîtrise, on voit mal pourquoi il faudrait admettre une différence entre les données linguistiques présentées à l'enfant et sa connaissance définitive,

différence qui devrait ouvrir la porte à une compétence ne dérivant pas de l'expérience linguistique.

L'asymétrie possible ou non entre compétence et expérience linguistiques constitue un faux problème, ou plutôt un problème n'ayant rien à voir avec la réalité concrète, comme le problème du comportement linguistique d'un locuteur idéal. Si l'observation enregistre certaines régularités dans les actes linguistiques d'une communauté, elle révèle aussi des incongruités de toute sorte ; c'est pourquoi elle ne peut suffire à démontrer que le locuteur possède une connaissance systématique de sa langue et que cette connaissance, élaborée une fois pour toutes sur la base des usages effectifs de la langue, conditionne la compréhension ainsi que la formulation des phrases.

Il faut ne pas oublier le caractère hétérogène du milieu linguistique dans lequel on apprend une langue et la rencontre d'usages linguistiques divers, de différents idiomes et langages au sein d'une même langue. Ce sont les inégalités sociales de toute sorte qui empêchent une grammaire générative d'être la grammaire de toute la langue effectivement parlée dans une société, la grammaire générative de toutes les performances réalisées réellement par les sujets, et qui expliquent qu'elle doive s'imposer au moyen du contrôle et des prescriptions véhiculées par les canaux de communication dominante.

3. Créativité et aliénation linguistique

La conception chomskyenne du langage fait resurgir les antithèses traditionnelles conscience / expérience, comportementalisme / mentalisme, physique / psychique, interne / externe ; à la suite de quoi, les solutions des problèmes du langage tombent sous la coupe de l'alternative classique empirisme / rationalisme. On assiste donc à une reprise de positions, questions, antithèses et terminologies dépassées non seulement à la lumière du matérialisme dialectique, mais même par la majeure partie de la philosophie moderne : criticisme kantien, philosophie des formes symboliques de Cassirer, phénoménologie husserlienne. Quant à savoir comment tout sujet parlant peut formuler et interpréter de manière adéquate un nombre infini de phrases

qu'il n'a jamais entendues, on peut y répondre sans faire appel à la conception skinnerienne de l'apprentissage et sans revenir sur des positions plus ou moins mentalistes. Comme l'observe Merleau-Ponty, « l'innéisme […] passe à côté de la difficulté : il se borne à transférer "dans la conscience", c'est-à-dire en somme dans une expérience interne, les contenus que l'empirisme dérive de l'expérience externe. L'enfant […] ébaucherait lui-même les actes qui donnent leur sens aux mots. Il est évident que ce n'est pas là une solution […]. Et surtout on ne voit pas pourquoi, réalisées en lui sous forme de montages innés, et offertes à lui en spectacle intérieur, ces attitudes seraient plus immédiatement comprises que lorsqu'elles lui sont données en spectacle du dehors » (*La structure du comportement* 1942 : 230-231).

Pour dépasser la psycholinguistique du stimulus-réponse, il faut comprendre les rapports sujet-milieu non pas comme des rapports mécaniques, mais dialectiques, reconnaître au langage le caractère de travail et considérer les langues comme produit du travail linguistique (voir Rossi-Landi, *Le travail comme travail et comme marché*). Dès lors, plutôt que justifier la théorie des idées innées, la constatation chomskyenne de l'asymétrie entre expérience de la langue et compétence linguistique peut offrir une confirmation du fait que le langage verbal n'est pas une réalité existant par elle-même ou contenant sa propre justification. Il doit être considéré comme *travail*, étroitement relié au contexte naturel et social. L'enfant n'apprend pas à parler par la simple présence de données linguistiques autour de lui, ou par la simple exposition de sa conscience aux faits de langue pendant une brève période, mais plutôt en entendant utiliser la langue dans le contexte social qui est le sien et en comprenant de temps à autre ses fonctions pratiques. L'expérience de la langue ne suffit pas à créer la connaissance linguistique : la compréhension du sens des mots et l'apprentissage de leur usage approprié exigent que le sujet outrepasse les limites de la sphère strictement linguistique et fasse l'expérience des mots dans des contextes situationnels, et pas seulement linguistico-verbaux.

Le langage ne peut être considéré ni comme un fait purement naturel, ni comme le reflet, selon les relations de cause

à effet, de stimulus et réponse, d'une réalité objectivement définie, déterminée par elle-même, pas plus que comme une chose non-naturelle, conventionnelle, dont les règles seraient semblables à celle d'un jeu. Au contraire, la langue prend corps, dans la relation dialectique entre le sujet et son milieu naturel et social. Par suite, il convient d'en rechercher la genèse dans les besoins humains.

Dès qu'on reconnaît au langage le caractère de travail, la langue s'affirme comme un fait humain, dans le sens que Marx donne au mot « humain » ; la langue est le résultat d'opérations dont la raison d'être ne réside pas dans l'activité même et lors desquelles les besoins qui les provoquent ne sont pas immédiatement satisfaits. C'est donc un produit du travail. De ce point de vue, si nous adressons une fin de non-recevoir à la théorie du langage comme reflet passif de la « réalité » et à la psycholinguistique du stimulus-réponse, le même sort doit être réservé aux explications de type chomskyen à propos du comportement linguistique qui font appel à la « capacité créatrice de l'intelligence humaine normale » et réduisent le langage à une simple activité. Le comportement linguistique, en tant que conditionné historiquement, socialement et matériellement, en tant que structure dialectique, est soumis au double jeu de la contingence et de la nécessité.

Il ne fait aucun doute qu'il faille suivre Chomsky lorsqu'il dit que le comportement linguistique est indépendant des stimuli externes quand c'est en termes mécanistes qu'on envisage le rapport avec le contexte extérieur. Néanmoins, il ne faut pas exagérer la portée de l'autonomie, de la capacité créatrice du sujet parlant, en allant au-delà de ce qu'exige une critique de la psychologie behavioriste. Dans les contextes des situations sociales concrètes, généralement le langage ne peut vraiment prétendre, comme chez Chomsky, au titre d'« instrument de pensée libre et d'expression de soi ». On doit plutôt parler d'une situation d'aliénation linguistique, telle que l'a décrite Rossi-Landi, parce que le sujet ne sait plus pourquoi il parle comme il parle, parce qu'il est parlé par ses propres mots. C'est ainsi que l'usage du langage usurpe la place de la production.

Aussi peut-on parler, comme Chomsky, de *spontanéité* dans l'usage du langage, mais, dans le cas de l'aliénation linguistique, elle ne désigne certainement pas une situation de liberté, de responsabilité, d'autonomie du sujet parlant : elle dénote la passivité. Le terme « spontané » indique plutôt un comportement dû à l'inertie. Rossi-Landi décrit le parler « spontané » comme activité ou comme utilisation inconsciente des produits du travail linguistique tels que nous les trouvons dans leur nouvelle immédiateté d'objets « pseudo-naturels ».

De cohérence et d'adéquation par rapport à une situation, lesquelles, selon Chomsky aussi, sont des traits essentiels de l'usage linguistique, il ne peut être question que si l'on considère le langage non pas comme simple activité universelle innée, mais comme travail, récupérant ainsi sa dimension historique et sociale. Refuser au langage les caractéristiques du travail, c'est, toujours selon Rossi-Landi, concevoir le comportement linguistique soit comme un fait naturel, soit comme quelque chose de non naturel, de méta-historique. Victime de sa conception du langage comme simple activité, Chomsky se débat dans le naturalisme et le méta-historicisme, avec toutes les conséquences que ces positions entraînent.

Une fois que langage et technique sont placés sur le même plan, les analogies entre les lois grammaticales et logico-syntaxiques dans les diverses langues ne sont pas plus surprenantes que les rapports de ressemblance entre certains outils utilisés dans des cultures diverses. Dans les deux cas il faut chercher l'explication aussi bien à partir d'analogies entre situations socio-historiques – en dépit d'autres aspects dissemblables – où on emploie les outils et les mots. Les analogies dans les diverses langues dépendent de la particularité que présentent les processus de perception et les fonctions qui orientent l'usage du langage même dans des cultures différentes, qui, malgré leurs différences, sont réunies par le fait qu'elles appartiennent toutes à la planète Terre.

4. Structures profondes et idéologie

Si la linguistique structurale traditionnelle (taxonomique) ne tient compte d'aucune distinction entre la structure de surface

et la structure profonde, la grammaire transformationnelle choisit, elle, comme idée centrale, le fait qu'elles sont distinctes et que la première dérive de la seconde par le biais d'opérations formelles que Chomsky appelle « transformations grammaticales » sémantiques.

On remarque donc que la grammaire générative doit expliquer comment un locuteur-auditeur idéal comprend les phrases de sa langue, elle doit y arriver en rendant explicites les processus grammaticaux que le locuteur est obligé de maîtriser pour comprendre ces phrases.

Je ne crois pas que l'appropriation des processus grammaticaux puisse être érigée en condition unique de la compréhension des phrases d'une langue. On peut l'admettre dans le cas de phrases isolées et courantes, dans le cas de propositions-clichés, qui ne possèdent qu'un sens descriptif et évident et qui ne disent rien de plus que ce qui est exprimé de manière explicite. C'est ce type de phrases que Chomsky choisit dans ses exemples. Et même dans ces cas-là, on peut douter qu'il suffise, pour les comprendre, de connaître les règles grammaticales.

La compréhension et l'usage du code verbal comportent la nécessité d'une référence continue à des codes non-verbaux. Si l'on parle et comprend, c'est grâce à des codes sociaux, tant verbaux que non-verbaux, étroitement liés entre eux. Comme le souligne Rossi-Landi, c'est avec toute leur organisation sociale que les hommes communiquent.

De plus, en assignant à la grammaire générative transformationnelle la tâche d'expliquer comment le locuteur-auditeur comprend les phrases de sa langue, Chomsky oublie que toutes les manières de comprendre des messages verbaux sont fondamentalement idéologiques. « Comprendre » un message verbal signifie au moins deux choses : *ou bien* l'acceptation passive de l'idéologie dominante *ou bien* la conscience des motivations idéologiques qui ont produit et qui font circuler les phrases. Quel que soit le pôle par lequel on saisit l'expression « comprendre une phrase », la grammaire générative se coupe de toute possibilité de produire des explications valables de la manière dont le locuteur-auditeur « comprend » les phrases d'une langue.

Examinons quelques énoncés que nous trouvons cités par Chomsky dans son fameux pamphlet *Les Nouveaux Mandarens* (1969) – de certains représentants de la culture des États-Unis (il s'agit d'énoncés, qui, *mutatis mutandis*, circulent encore aujourd'hui) :

1) Les États-Unis sont intervenus dans les affaires politiques, militaires, et économiques d'autres pays pour la coquette somme de 100 milliards de dollars ; ils sont actuellement engagés dans une guerre coûteuse et dangereuse pour construire une nation au Vietnam du sud. Seuls les ennemis des États-Unis peuvent mettre en doute la générosité de ces efforts, uniques dans l'histoire.

2) Nous ne pouvons pas renoncer à la guerre comme instrument politique parce que nous devons arriver à la conscience du fait qu'on ne peut se sentir en sécurité que dans un monde où les systèmes politiques de tous les états seraient démocratiques et épris de paix, comme celui des États-Unis.

Qu'est-ce donc « comprendre » ces énoncés ?

Il faut admettre avec Chomsky que l'on ne saurait déterminer les modes de compréhension des énoncés, ni les comprendre adéquatement si l'on se rive à leur structure superficielle : il faut remonter aux processus de leur formation. Nous comprenons les énoncés non seulement en termes de signes superficiels, mais également en termes de structures qu'ils sous-tendent. Les *processus de formation* et les *structures sous-jacentes* qui entrent en action ici ne sont pas ceux décrits par la grammaire générative : ce sont des processus *idéologiques* et des structures *historico-sociales.*

Chomsky aussi, lorsqu'il franchit les frontières qu'il s'est fixées en qualité de linguiste et affronte des problèmes à caractère politique, reconnaît qu'une interprétation un peu sérieuse des énoncés exige l'examen des conditionnements idéologiques, en particulier ceux dont la force de pénétration est telle que l'on en nie l'existence. Je crois que l'analyse menée par Chomsky sur la base des structures idéologiques de la politique américaine qui conditionnent la formation d'énoncés, est bien plus adéquate, plus complète et plus critique, que celle qu'il effectue en partant des « structures profondes » dans les termes de la grammaire générative.

5. Tâches d'une théorie linguistique explicative et critique

Une théorie linguistique qui se propose non seulement de décrire, mais aussi d'expliquer et de critiquer les faits étudiés doit inclure dans son champ d'investigation les processus de production des règles d'usage linguistique, des modalités selon lesquelles se structurent les performances. Par cette prise en charge, l'analyse déplace sa cible de la *production* individuelle réalisée dans la performance (qui est *usage* de règles, modèles et valeurs linguistiques données) et de la compétence linguistique, vers le processus de production, de nature historico-sociale, du système de règles assimilées par le locuteur-auditeur. Ce type de théorie est réellement capable de spécifier le mode et le sens selon lesquels on produit et interprète les phrases d'une langue. Plus qu'une discipline uniquement descriptive, c'est une discipline authentiquement explicative. La théorie chomskyenne, elle, reste fondamentalement une théorie descriptive, en dépit de sa prétention de se réaliser comme théorie explicative. Elle bloque une réelle analyse explicative de la compétence du locuteur-auditeur et de la performance linguistique en faisant reposer l'analyse sur « les aspects les plus profonds de la forme linguistique », sur la détermination d'universaux linguistiques et de principes innés qui seraient à l'origine de la grammaire de chaque langue et justifieraient le choix (par le locuteur indigène et le linguiste) d'une grammaire particulière considérée comme mieux appropriée aux données linguistiques.

De la grammaire chomskyenne, on peut dire avec Julia Kristeva (*Recherches pour une sémanalyse*, 1969 : 281-282) que « Les composants de la profondeur sont structuralement les mêmes que ceux de la surface et aucun processus de transformation, aucun passage d'un type de composant à un autre, d'un type de logique à un autre, n'est observable dans le modèle chomskyen. Ainsi, la grammaire générative ne génère à proprement parler rien du tout : elle ne fait que poser le principe de la génération en postulant une structure profonde qui n'est que le reflet archétypal de la performance ».

Le texte cité ci-dessus doit être accepté dans un sens qui prend appui sur ce qui a été dit jusqu'ici : la théorie linguistique chomskyenne, comme la linguistique taxonomique, ne dépasse jamais, quoi qu'elle en dise, le niveau de la langue comme produit et ignore la production du sens des messages et des codes verbaux.

N'ayant pour prétention que d'être un double explicite de la grammaire de l'usager linguistique, elle se meut suivant la même logique que celle qui gouverne l'interprétation et la construction des phrases dont on devrait spécifier les processus de formation. Il lui manque par conséquent une démarche réellement explicative et critique. Prendre comme objet d'analyse la production des règles d'encodage et de décodage des messages verbaux, c'est analyser les motivations, les intentions, les intérêts et les conditions matérielles qui, au sein d'un système social donné, se trouvent à la base de la circulation des messages verbaux ainsi que des normes de leur rédaction et de leur interprétation.

Les procédés aptes à faire avancer une analyse linguistique ne sont pas ceux qui englobent les niveaux de la compétence et le niveau du comportement linguistique (distincts en apparence, ils coïncident en fait), mais bien ceux qui vont de la compétence (et du comportement d'usager linguistique) aux structures sociales qui conditionnent la compétence. Les processus à étudier sont à la fois ceux de la production de la compétence linguistique et ceux de la production de l'idéologie.

La compétence linguistique qui décide des modalités d'encodage et de décodage des messages est orientée selon des idéologies déterminées et est idéologiquement structurée. Une théorie linguistique explicative et critique doit se réaliser comme théorie critique de l'idéologie : elle inscrit à son ordre du jour le dépassement de la linguistique descriptive et la prise en considération comme objet non pas des rapports taxinomiques, mais des rapports profonds de la langue par un décentrement de son attention vers les processus de la production linguistique sociale. Comme le suggère D. Slatka (*Langages*, 23, 1971 : 87-134) un *élargissement* du concept chomskyen de compétence est nécessaire. Il doit englober la compétence comme système

de règles grammaticales et la compétence comme idéologie. Ces deux types de compétence, ou plutôt ces deux aspects de la compétence, sont étroitement liés l'un à l'autre. À travers l'analyse des phrases formulées au sujet de la guerre d'Algérie dans la presse française de l'époque, D. Maldidier (*ibid.* : 57-86) montre comment les différences syntactiques entre les phrases reflètent avec précision des différences idéologiques, et que les premières pourraient passer inaperçues si l'on ne faisait plus référence aux secondes.

Au lieu de se référer à la compétence comme système grammatical, les structures et les principes sous-jacents à expliquer par l'analyse linguistique (pour ne pas se limiter à une description du comportement), doivent manifester les supports idéologiques des messages linguistiques.

Les messages sont souvent élaborés suivant des idéologies dont le sujet parlant n'a pas pleine conscience et qu'il a assimilées de manière passive, autrement dit suivant des idéologies « spontanées ». Dans cette mesure, nous pouvons nous joindre à Chomsky pour dire que la théorie linguistique explicative traite de processus qui dépassent les niveaux de la conscience effective ou même potentielle : les déclarations et le point de vue du locuteur sur son propre comportement linguistique et sur les modalités d'interprétation de ses messages peuvent être faux.

6. La parole et l'abduction

Dans mes ouvrages j'ai abordé les problèmes linguistiques mis en évidence par Chomsky et par ma critique de la théorie de Chomsky surtout selon une méthode empruntée à la sémiotique de Peirce et à la philosophie du langage de Bakhtine.

Comme Chomsky le dit dans *Knowledge of language* (1985), les deux problèmes qui le « fascinent » depuis de nombreuses années sont les suivants. 1) comment on peut expliquer que nous pouvons avoir des connaissances très amples tout en partant de données limitées ; comment on peut expliquer que, tout en ayant une quantité remarquable de données, on peut aboutir à des connaissances très limitées. Chomsky appelle ce dernier « le problème d'Orwell » et le premier « le problème de Platon ».

Le « problème de Platon » concerne la possibilité pour la connaissance d'aller au-delà des données à disposition ; le « problème d'Orwell » consiste à ne pas voir ce que l'on a en face de soi, par suite d'une vision idéologique déformante et limitée.

La confrontation de la théorie de Chomsky aux positions de Charles Peirce entraîne une remise en question du concept d'« expérience » utilisé par Chomsky. Comme je l'ai dit, cette conception apparaît naïve, en ce qu'elle semble ignorer tout le développement de la pensée philosophique de Kant à Husserl et Peirce. Ce que Chomsky entend par « expérience linguistique » est une exposition passive à des données linguistiques, qui ne saurait expliquer sous cette forme la formation de la compétence linguistique. D'où la nécessité de faire appel à la « grammaire universelle innée ». En effet, l'« expérience linguistique » suffit à elle seule à expliquer la compétence linguistique, si on la considère comme toute autre expérience constituée par des processus interprétatifs qui conjuguent induction, déduction et abduction.

C'est surtout l'abduction, selon l'acception de Peirce, qui permet de suppléer, dans tout processus de l'expérience – dès les niveaux les plus bas de la perception, et là où l'interprétation consiste à identifier, à dégager simplement les données – à l'aspect fragmentaire et limité des objets à partir desquels elle se constitue. À la différence de la déduction, qui reste dépendante des prémisses, et qui ne sait outrepasser ce que l'on peut déterminer comme leurs conséquences directes, et à la différence de l'induction qui ne réussit pas à outrepasser ce que l'on peut tirer d'une accumulation de données, et qui ne permet donc qu'un élargissement quantitatif de la connaissance, l'abduction, elle, permet en revanche un élargissement quantitatif mais aussi qualitatif des connaissances. Dans l'abduction, ce que l'on tire d'un cas, selon une règle et une donnée, ou un résultat, découle de ce dernier, de son interprétation. Donc la détermination de la validité de la règle, de sa pertinence, et parfois la constitution même de la règle entrent dans le processus interprétatif. La possibilité d'action à rebours de l'interprétation, par rapport à la prémisse, au point

que l'interprétation détermine la prémisse majeure – détermination dans laquelle la conclusion se décide – est précisément ce qui qualifie ce type de raisonnement comme « rétroduction », ou « abduction ».

L'« aspect créatif du langage », qui intéresse surtout Chomsky, pourrait être expliqué à l'étude des interprétations abductives. Dans le fait qu'on reconnaît une phrase nouvelle formulée dans la langue dont on a l'expérience, et dans la réponse adéquate, il n'y a rien de plus étrange que, lorsque l'on reconnaît un outil appartenant à notre culture, on sache donner la réponse adéquate à la situation : je n'ai jamais vu « ce » marteau, mais mon expérience me fournit le « type » dont il est « token », et donc je l'identifie et je sais quoi en faire ; je ne vois qu'un seul des côtés de cet objet qui est en face de moi, et que j'interprète comme étant une « table », en supposant que les trois autres côtés existent, et, plus précisément, comme étant un bureau, d'après le contexte où il se trouve, et d'après la présence des tiroirs, des objets qui s'y trouvent, etc. La formation de ce que Chomsky appelle la « compétence linguistique » n'est pas autre chose que le fait d'avoir « l'expérience » (non pas entendue passivement mais comme une pratique d'interprétation) de la manière de communiquer d'une certaine communauté linguistique, et d'en tirer les règles de la production et de la compréhension de nouveaux énoncés : cet ensemble de règles constitue aussi bien la compétence du locuteur que la « langue », le système linguistique, la « grammaire » selon l'acception de Chomsky. La relation entre l'abduction et l'apprentissage linguistique (jamais conclue ni achevée) est une relation de soutien réciproque : l'apprentissage linguistique se sert des processus abductifs, mais les processus abductifs se réfèrent à leur tour à l'apprentissage linguistique, car ils se fondent nécessairement sur le travail linguistique et interprétatif, accompli par des générations qui nous précèdent historiquement et qui ont laissé des matériaux et des instruments linguistiques qui constituent la langue dont nous avons l'expérience.

Une réflexion sur la sémiotique de Peirce pourrait représenter une aide valable à la solution du « problème de Platon »

et à l'étude du fonctionnement du langage et de son apprentissage : ne serait-ce qu'à cause de l'« épaisseur philosophique » de la recherche de Peirce, sans doute plus ample que la « linguistique cartésienne » à laquelle Chomsky rattache sa position (voir Ponzio 1992 : 129-133). Reliée à un concept de signe basé sur la notion d'« interprétant » peircienne, la théorie de la grammaire générative recevrait un cadre adéquat pour la compréhension de la production de l'interprétation des énoncés chez le locuteur.

Il ne s'agit pas seulement de l'interprétant d'identification phonologique, syntactique et sémantique. Il faudrait considérer aussi l'autre type d'interprétant, celui de la « compréhension répondante », qui concerne la dimension pragmatique du signe. Celui-ci ne se limite pas à identifier le signe interprété, mais il instaure avec lui une relation d'engagement, de participation : il lui répond et prend position à son égard. Chomsky ignore complètement un tel niveau d'interprétation du signe. Celui-ci est étroitement relié à la composante idéologique. Et une théorie de l'idéologie devrait partir de l'analyse de ce type d'interprétant.

7. Signification et idéologie

J'ai directement thématisé le concept d'« idéologie » dans mon article en anglais « Ideology » dans l'*Handbook Semiotics* (tome IV, 2004 : 3436-3447) édité par R. Posner, K. Robering et T. A. Sebeok. J'en reprends ici l'essentiel, surtout pour ce qui concerne le rapport entre écriture littéraire et idéologie, qui sera le thème du chapitre 9.

Le terme « idéologie » existe, on le sait, depuis 1796, quand Destutt de Tracy le forgea dans *Mémoire sur la faculté de penser*. L'œuvre principale de Destutt de Tracy, à cet égard, est constituée par les cinq volumes d'*Eléments d'idéologie* (1801-1815). L'idéologie y est conçue comme l'analyse des facultés mentales humaines, presque comme une « philosophie première », à la base de toute connaissance ultérieure.

Deux acceptions principales se sont substituées, avec le temps, à la signification originaire de « science des idées » : 1) celle qui

contient un jugement négatif, selon lequel « idéologie » signifie « fausse conscience » et « pensée fausse (tordue, trompeuse) » – cette acception dérive principalement de Marx et d'Engels (1845), mais on la fait remonter à Napoléon qui adopta ce terme dans son sens dénigrant contre les idéologues français qui lui étaient hostiles, en les connotant de doctrinaires, c'est-à-dire de personnes dépourvues de sens pratique et de lien avec la réalité –; 2) l'acception descriptive de l'idéologie comme « vision du monde ».

La première acception peut, en quelque sorte, être ramenée aux *idola* de Francis Bacon qui entendait par là les préjugés dont on doit se libérer pour accéder à la connaissance et à la maîtrise de la nature; parmi ces préjugés, les *idola fori* dus à l'influence que le langage exerce sur l'intellect, et les *idola theatri,* c'est-à-dire les différents dogmes des philosophies traditionnelles.

L'étude du lien entre l'idéologie, d'une part, et le langage verbal et le signe en général, d'autre part, est récente, même si ce lien est déjà certainement pressenti par Marx et Engels.

Considéré à l'intérieur d'une réflexion directe sur les signes, qualifié soit comme « sémiotique » soit comme « philosophie du langage », le lien signe-idéologie est directement théorisé par Bakhtine. Dans *Marxisme et philosophie du langage*, avec Volochinov Bakhtine insiste sur l'indissociabilité du signe et de l'idéologie et sur la nécessité d'une réflexion sur les problèmes de l'idéologie dans les termes de la « philosophie du langage ».

Dans notre étude sur le rapport signe-idéologie nous entendons « signe » dans le sens de Charles S. Peirce et de Charles Morris, enrichi par la contribution de l'analyse bakhtinienne.

Le signe est toujours l'*interprétant* de quelque chose, et il est à son tour interprété par un autre interprétant, c'est-à-dire par un autre signe, dans une chaîne ouverte d'interprétants. Le signifié (le signifié de Saussure) correspond, dans le modèle de Peirce, à l'interprétant. L'interprétant du signe est la réponse active de l'interprète, réponse toujours saisie dans un contexte. En général on privilégie l'interprétant *d'identification* du signe

et on néglige complètement son interprétant *de compréhension répondante* (Bakhtine).

Dans le cas de l'idéologie, précisément, deux facteurs de la *sémiosis*, c'est-à-dire de la situation et du processus dans lesquels quelque chose fonctionne comme signe, assument un rôle fondamental : interprète et contexte situationnel. En effet, le signe qui véhicule l'idéologie a surtout une fonction pragmatique ; et une interprétation sémiotique de l'idéologie doit principalement faire référence à l'interprète en tant que facteur de la sémiosis sur lequel la dimension pragmatique insiste. Ici, l'interprétant adéquat, l'interprétant qui satisfait le signe, n'est pas celui qui se limite à le reconnaître, à l'identifier, (l'« interprétant d'identification »), mais l'interprétant qui instaure avec le signe un rapport d'engagement, de participation ; il lui répond et prend position par rapport à lui, (donc l'« interprétant de compréhension répondante »).

L'interprétant apparaît séparé de l'interprète, il ne peut se passer de sa réponse active, de sa prise de position, de son action consécutive au signe, que lorsque l'interprétant joue le rôle de pur interprétant d'identification du signe, comme sa définition dans le dictionnaire. Dans la sémiosis réelle, l'interprétant requis par le signe est l'interprétant de compréhension répondante ; ce dernier coïncide alors avec la réponse active de l'interprète. Et, même, on peut dire – si l'on abandonne la conception ontologique de l'interprète en le faisant coïncider avec son comportement de signe – que l'interprète est bel et bien l'interprétant de compréhension répondante, avec lequel il décide son rôle au coup par coup. Pour ce qui nous intéresse, il faut alors s'orienter vers une interprétation de l'idéologie selon laquelle l'interprétant coïncide avec la réponse active de l'interprète.

Contrairement à Chomsky, ce n'est que pour des raisons d'analyse que l'on peut considérer séparément les trois dimensions de la sémiosis, distinguées par Charles Morris. Dans la sémiosis réelle, elles sont inséparables, et elles impliquent toute la signification du signe.

De plus, le rapport signe-interprétant est, en général, un rapport dialogique, à des degrés divers qui dépendent du degré

d'altérité séparant le signe de l'interprétant : plus il y a d'altérité, c'est-à-dire de distance, d'écart, de nouveauté – comme cela se produit pour l'interprétant d'une inférence abductive (Peirce) – et plus il y a de dialogicité. De ce point de vue, il faut reprendre la liaison établie par Bakhtine entre dialogue et idéologie, selon laquelle le caractère dialogique des romans de Dostoïevski consistait dans la confrontation des idéologies présentées par les personnages et exprimées par leurs mots.

Le signe idéologique ne se rapporte pas à son interprétant de compréhension répondante, directement, immédiatement, selon un rapport de nécessité propre aux signes de type « indiciel » (Peirce), comme lorsque l'on affirme que « ceci est bon » ou que « ceci doit être fait / modifié de telle ou telle façon ». Ce rapport n'advient pas non plus à travers la médiation d'une convention, selon l'acceptation d'un « habit » conventionnel qui est le fait propre des signes de type « symbolique » (Peirce), signes auxquels Saussure voulait limiter l'étude de sa sémiologie. Le rapport du signe idéologique avec son interprétant est le fruit d'une argumentation (implicite ou explicite), dépourvue de la nécessité de la déduction et du caractère conventionnel de l'induction. Mais ce rapport possède l'aspect propre à l'abduction qui met en jeu des signes de type « iconique » (Peirce).

Dans l'idéologie, la réponse requise par le signe est prise dans un rapport de ressemblance de type iconique. Quoique tous les signes soient à la fois iconiques, symboliques et indiciels, ici la prédominance de l'icônicité fait que l'interprétant du signe idéologique ne doit pas obéir à une nécessité causale ou rester défini par les normes d'une convention. Celui-ci peut au contraire se mouvoir dans le vaste champ indéfini de la ressemblance, qui laisse libre jeu, selon des degrés divers, comme nous le verrons, à l'imagination, à l'innovation, à l'invention.

Ces précisions nous ont permis de distinguer l'idéologie de la norme de comportement (morale, juridique, religieuse, etc.) et du stéréotype. Il s'agit évidemment de choses différentes, si bien que nous parlons de l'idéologie d'une certaine norme (morale, juridique, etc.) et d'un certain stéréotype. Dans la norme, le rapport entre le signe et l'interprétant de compréhension

répondante est de type indiciel, c'est-à-dire de type déductif : ayant accepté une certaine norme, il serait contradictoire de ne pas adopter le comportement qu'elle prévoit.

Comme Schaff a contribué à le mettre en évidence, dès 1960 déjà, dans *Introduction à la sémantique*, le signe verbal n'est pas seulement strictement relié au concept, mais aussi au stéréotype. Il est relié aux croyances, aux opinions enracinées, aux tendances émotives, aux intérêts de groupe et de classe, etc. ; il ne joue pas seulement un rôle particulier par rapport au processus cognitif, mais aussi par rapport à la praxis. Schaff n'approfondit pas la différence entre stéréotype et idéologie et il se limite à affirmer qu'« il n'est pas possible d'identifier le stéréotype avec l'idéologie, mais cette dernière n'existe pas sans stéréotype ».

Dans le stéréotype, le rapport entre le signe et l'interprétant de compréhension répondante est de typ*e symbolique,* c'est-à-dire conventionnel, de type inductif : une fois le stéréotype accepté passivement, selon une certaine convention, une certaine habitude, celui-ci suggère, par là même, un comportement déterminé : « nègre » ou « juif », comme stéréotypes négatifs, sont à l'origine d'une série de comportements ; si on accepte le stéréotype, on peut, par conséquent, adopter cette série de comportements, même si le fait de les adopter ou pas ne semble pas contradictoire.

Dans *l'idéologie*, le rapport entre le signe et l'interprétant est de type *iconique,* c'est-à-dire abductif : étant donné une certaine idéologie, plus ou moins stable ou définie (dont il n'est pas dit que le sujet doive être pleinement conscient), un individu adopte, dans un certain contexte, un comportement donné qui entretient un rapport de ressemblance, si bien qu'il peut être interprété et reconnu comme une expression et une reproduction de l'idéologie.

Sur la base de ces considérations, l'interprétation de l'idéologie en termes de *projet social*, proposée par Ferruccio Rossi-Landi, apparaît valable. En tant que projet social, l'idéologie n'est pas seulement le produit d'une société, qui en ce sens subsisterait par elle-même, et indépendamment de ses idéologies ; mais, c'est au contraire un de ses projets sociaux – dominant, marginal,

alternatif – selon la façon dont la société s'organise, se comporte, se manifeste dans ses caractères distinctifs, dans une période donnée. Une idéologie est le projet d'une certaine forme sociale et, en tant que telle, elle collabore au dessin de cette forme. Même quand l'idéologie contraste avec la situation sociale, et qu'elle tend à sa transformation, ou à sa subversion totale, elle reste néanmoins l'expression de cette situation et elle participe du caractère contradictoire de cette forme sociale. Que l'idéologie contribue à dessiner une certaine forme sociale ne signifie pas qu'elle ne puisse pas contraster avec celle-ci et donc contribuer au fait que cette forme se présente comme intérieurement contradictoire.

La considération de l'idéologie comme projet social reconnaît donc les aspects de la *sémiosis* (le processus signifiant) qui sont apparus importants pour sa caractérisation : c'est-à-dire le contexte, l'interprète avec sa réponse active – à savoir l'interprétant de compréhension répondante – et la dimension pragmatique. Mais cela ne signifie pas que l'idéologie concernerait exclusivement le niveau pragmatique. Non seulement les relations sémantiques mais aussi les relations syntaxiques représentent dès leur apparition une approche idéologique. Opposer la syntaxe et la sémantique (surtout la première, on le sait), qui seraient exemptes des influences de l'idéologie, à la pragmatique où en revanche l'idéologie pullulerait, est une opération répandue chez les linguistique, mais incorrecte.

Les signes dans lesquels l'idéologie subsiste peuvent être verbaux ou non verbaux, à l'instar des interprétants, verbaux ou non verbaux. Nous avons donc des interprétations interverbales ou intersémiotiques à double sens : du verbal au non verbal et vice versa. Bakhtine nous offre un exemple d'interprétation de ce dernier sens dans son ouvrage monographique sur Rabelais, quand il étudie le passage des signes non verbaux de l'idéologie « carnavalesque » aux signes verbaux de la littérature « carnavalisée ».

Quand il s'agit d'un rapport de ressemblance iconique, la relation entre le signe et l'idéologie est toujours plus ou moins incertaine. Dans certains cas, elle devient vague et problématique. Il peut y avoir des situations dans lesquelles, quoique le signe

se rapproche d'une certaine idéologie, il la présente de façon à la détourner, par exemple en en montrant les contradictions internes, et contribue ainsi à sa mise en discussion et dans certains cas même à son dépassement. En effet, le rapport de ressemblance iconique se prête à la mise en discussion, à des degrés divers, de ce qui est représenté : en restant dans le cadre de ce rapport, on peut passer de l'imitation et de la stylisation à la parodie, à la caricature, à la satire, etc.

Il est difficile de dire où commence et où finit la conscience de l'auteur dans une expression idéologique qui fait sentir une certaine distance par rapport à l'idéologie exprimée, en contenant un certain sens ironique et auto-ironique – si ce n'est une véritable critique – ou en allant même jusqu'à la caricature, et à la dérision, pour en faire sentir l'aspect intolérable et la nécessité de dépassement. Il est difficile d'évaluer les processus non-intentionnels, les significations qui se chargent de sens non prévus par leurs auteurs et de résonances non contrôlées. Des exemples de ce genre peuvent être présentés avec des références en particulier à Balzac, Baudelaire et Céline. Grâce à une analyse des œuvres de ces auteurs, on peut montrer la validité du concept d'« excédent idéologique » proposé par Rossi-Landi. Il s'agit de cas pour lesquels l'écriture littéraire, au-delà des intentions de l'auteur, ronge les piliers d'une idéologie désormais en crise, car elle apparaît comme excédant les systèmes de signes verbaux et non verbaux qui ont conditionné l'auteur.

Les processus de la production de l'idéologie sont en même temps les processus de la production signifiante. Comme Rossi-Landi le montre, en effet, les difficultés qui se présentent généralement à l'étude des rapports entre « structure » et « superstructure » dépendent essentiellement du manque de réflexion sur l'élément médiateur. Et cet élément médiateur réside dans l'ensemble des systèmes de signes verbaux et non verbaux qui font que tout comportement humain est signifiant en tant que comportement social. Les programmes sociaux des comportements se réalisent selon trois dimensions toujours coprésentes. Les éléments en jeu sont donc au nombre de trois selon Rossi-Landi, et non pas de deux : outre les modes de production et les idéologies, il faut

prendre en considération les systèmes de signes (production, échange et consommation de signe). Ce sont les signes qui permettent que, entre la production et la consommation, phases abstraites, respectivement initiale et terminale dans la reproduction sociale en général, l'échange s'insère comme moment abstraitement intermédiaire. Nous avons ainsi une production de signes, un échange de signes, au sens strict et spécifique (échange de messages), et une consommation de signes. À partir de ces considérations je suis parvenu récemment (voir Ponzio et Petrilli 2005) à l'interprétation de la phase actuelle de la production capitaliste, celle de la « globalisation », comme *communication-production*, dans laquelle la communication est présente dans toutes les phases du cycle productif, c'est-à-dire dans la production au sens strict, dans l'échange et dans la consommation.

8. La linguistique et la catégorie du social

À la base de mon double intérêt pour la linguistique et pour l'écriture littéraire, il y a l'idée de la philosophie du langage comme *art de l'écoute*. Dans cette perspective, la linguistique, au lieu d'être à la base d'une théorie de la littérature comme le soutenaient les formalistes russes, peut retrouver justement dans l'écriture littéraire des indications pour étudier la parole où elle vit, c'est-à-dire dans la rencontre avec la parole d'autrui.

La théorie de la grammaire générative transformationnelle n'offre pas une réelle alternative à la définition saussurienne de la linguistique. Dans mes ouvrages consacrés à la linguistique, *Il linguaggio e le lingue* (2002a), *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione* (2007a), j'ai démontré que la linguistique contemporaine, née avec Saussure, *demeure sausurienne*. Non pas qu'elle se réclame plus ou moins explicitement de Saussure, mais elle utilise des modèles d'analyse qui trouvent leur première définition et leur premier emploi dans le *Cours* et dont l'origine se trouve dans le système social au sein duquel se constitue cette linguistique.

En se définissant et en déterminant son objet, la linguistique exprime avec Saussure une forme précise d'organisation sociale. En délimitant avec rigueur son champ d'investigation, les faits

linguistiques ainsi que la méthode pour les identifier et les traiter, elle précise implicitement, sans se le proposer, le point de vue avec lequel elle appréhende le langage : ce point de vue prend place dans la société moderne, de manière *non critique*.

Le discours saussurien est destiné à fonder une science du langage et consiste, à cet effet, en définitions et distinctions qui en précisent le statut épistémologique. Il révèle en tant que tel les catégories de sa méthode, permettant ainsi d'identifier sa propre matrice idéologique.

Dans le concept de « social » avec lequel Saussure établit la distinction entre faits de langue et faits de *parole*, se reflète la forme des rapports sociaux caractéristiques de la société moderne.

On reste à mi-chemin dans l'explication de l'origine de cette notion dans la théorie saussurienne, aussi longtemps que l'on se borne à la faire dériver d'un Durkheim ou d'un Whitney. Quelles que soient les médiations par lesquelles cette notion entre dans le discours saussurien, elle naît en dernière analyse de la réalité historique et sociale et de l'interprétation de celle-ci par une idéologie conservatrice destinée à maintenir le système établi. Cette idéologie ignore la caractérisation historique de cette notion et l'emploie comme catégorie universelle et extra-historique.

Les traits que Saussure attribue au fait social lui permettent de saisir la *langue* comme le côté social du langage ; ces mêmes traits caractérisent la société capitaliste, laquelle se donne pour effet involontaire des actions de chacun, indépendamment des fins que chacun se propose, comme résultante d'actes individuels dominés par une puissance extérieure. *Dans ce sens*, la langue est pour Saussure un fait social : elle exerce sur l'individu une contrainte extérieure ; elle est un résultat passif, un produit subi.

« La puissance sociale, c'est-à-dire la force productive décuplée qui naît de la coopération des divers individus conditionnés par la division du travail, n'apparaît pas à ces individus comme leur propre puissance, mais comme étrangère, située en dehors d'eux, dont ils ne savent ni d'où elle vient ni où elle va […] » (Marx, Engels, *L'idéologie allemande*, 1845 : 51).

« Dans le mode capitaliste d'appropriation […], le produit asservit d'abord le producteur, puis l'appropriateur lui-même » (A. Gorz, *La morale de l'histoire*, 1959 : 89).

Les produits sociaux n'existent pas en fonction des producteurs, mais sous forme de marchandises, qui les dominent comme une réalité étrangère. Le rapport social se présente comme un fait subi, sous forme d'une contrainte extérieure. C'est pourquoi Saussure dit que la langue est « un fait social ». Tout ce qui est social est subi par l'individu et entre en contradiction avec la liberté individuelle conçue comme un attribut naturel de l'individu. Avec la distinction saussurienne langue / parole, la langue étant sociale, on relègue au plan individuel les actes dont la langue est le « produit et l'instrument ». Le social provient d'actions individuelles (voir Saussure, *Cours* : 30).

La langue est sociale en tant qu'instrument de communication d'une communauté donnée. Mais l'usage de cet instrument, l'objet et le but de la communication sont, selon cette conception, du ressort de la sphère privée. La séparation entre public et privé établie par la société moderne est de mise dans la théorie du langage. La communication devient un échange d'informations concernant des expériences privées et des besoins individuels. Instruments de communication, les langues ont pour fonction la communication entre sphères d'expériences privées. La définition de la langue comme produit social ne comporte pas la caractérisation du locuteur et de son expérience en tant que produits sociaux eux aussi. Elle ne montre pas non plus que ce que l'individu dit, veut et pense, participe, de manière critique ou aliéné, à un système précis de production linguistique. Elle n'implique pas *ipso facto* une vision du social comme lieu de constitution d'expériences individuelles.

Reflet des caractéristiques du rapport social en système capitaliste, la catégorie saussurienne du social reproduit aussi la forme sociale dans laquelle le mode de production capitaliste trouve son fondement : les produits se présentent sous forme de marchandises. Saussure détermine la notion de « valeur linguistique » en restant cohérent avec sa définition du « social ». Fait social dans l'acception ci-dessus, la langue prend comme valeur la

valeur d'échange. Fondé sur la production de marchandises et sur la transformation des producteurs eux-mêmes en marchandises, le système capitaliste renferme comme valeur spécifique la valeur d'échange. La valeur linguistique est donc déterminée par un échange à l'intérieur du signe et par un échange entre celui-ci et d'autres signes à l'intérieur du système linguistique. Après avoir introduit dans le système linguistique la catégorie de l'échange telle qu'elle se présente dans le système capitaliste, on en vient tout naturellement à parler de rapport entre signes, considérés sur le plan paradigmatique en termes de concurrence : « des synonymes comme *redouter*, *craindre*, *avoir peur*, n'ont de valeur propre que par leur opposition ; si *redouter* n'existait pas, tout son contenu irait à ses concurrents » (*Cours* : 160).

La caractérisation de la langue comme objet spécifique de la linguistique est en relation étroite avec la conception saussurienne de la valeur. Si la valeur du signe est une valeur d'échange déterminée par le rapport aux autres signes du système, à la manière de la valeur du produit-marchandise fondée sur le rapport entre les choses, on comprend que pour Saussure la linguistique doive s'occuper des valeurs enracinées dans le sol de la langue, c'est-à-dire du *produit* social. Ce qui intéresse, c'est le système des valeurs qui régit l'échange entre produits, c'est l'étude des lois du marché linguistique.

La perspective saussurienne exclut l'analyse du système social de la production linguistique, l'analyse du type de rapports sociaux au sein desquels a cours l'échange entre signifié et signifiant, entre signe et signe. La conception saussurienne conduit à creuser un fossé entre le produit linguistique et les structures et processus sociaux de la production linguistique ; elle instaure le fétichisme verbal. La proposition de Hjelmslev de réaliser une *linguistique linguistique*, une *linguistique immanente*, une *sémantique intrinsèque*, va dans ce sens. Dans une analyse menée du « point de vue linguistique » selon la perspective de Hjelmslev, il n'y a pas de place pour l'étude du système de production linguistique sous-jacente au système des valeurs d'un état de langue donné. Pour Hjelmslev, de même que pour Saussure, l'étude de la valeur linguistique se limite au rapport entre signifiant et signifié, entre

plan de l'expression et plan du contenu. La valeur d'un élément sur le plan du contenu aussi bien que sur celui de l'expression par rapport à un autre du même plan, se détermine en fonction de la possibilité d'échange ; la *commutation*.

Saussure reconnaît le caractère nécessaire du signe comme conséquence de la nature arbitraire de l'échange signifiant-signifié. « Arbitraire » signifie « non libre », nécessaire. Que l'on soutienne la nature arbitraire du signe ou, au contraire, sa nature nécessaire, dans les deux cas on considère la valeur comme déterminée indépendamment des locuteurs, comme résultat d'un rapport inhérent au système linguistique. Et on charge alors la *nature du signe* du fait que les valeurs linguistiques, bien qu'elles soient des produits sociaux, acquièrent une existence autonome face aux usagers, qu'elles soient enregistrées sans réflexion par les individus et qu'on les reproduise sans plus de réflexion au cours de l'exécution linguistique.

S'il n'était question que de mots comme « bœuf » (l'exemple de Saussure), cela ne porterait pas à conséquence. Mais si l'on étend tout cela à des mots comme *Jude, Arier, Volk*, etc., de l'Allemagne nazie, on est forcé de reconnaître que « Jude » et le signifié que ce mot revêt à cet état particulier de la langue allemande sont imprimés ensemble dans l'esprit de l'usager de la langue allemande et ensemble s'évoquent en toute circonstance. Cela vient-il de la nature nécessaire du signe ? La valeur que ces termes revêtent est enregistrée passivement par l'esprit des locuteurs et n'est soumise ni à la réflexion, ni à la critique : cela viendrait-il du fait que le signe est immotivé par nature ? Doit-on rechercher une explication dans la nature du système linguistique ou bien dans la nature (historique) d'un certain système économique et social et dans le système correspondant de la production et de la circulation linguistiques ?

Le signifiant est un élément de l'histoire spécifique de la production linguistique d'une société déterminée ; il entre dans les structures au sein desquelles cette production a lieu. Le mode d'expression des hommes dépend des moyens d'expression déjà produits dont ils disposent et qu'ils doivent reproduire. Si au lieu de considérer comme Saussure des mots tels que « bœuf »,

« sœur », etc., on prend des mots qui en général fonctionnent de manière spécifique aux formes sociales dont ils font partie, il n'est plus possible de parler d'un « même signifié » qui s'associe à des signifiants différents. La thèse de l'arbitraire du signe est insoutenable, que ce soit dans le sens où le signifiant serait arbitraire par rapport au signifié (parce que fondé sur le présupposé de signifiés existant dans des espaces interlinguistiques), ou dans le sens où le signifié serait arbitraire par rapport au signe. Que dans un état de langue donné, des signifiants comme « démocratie », « justice », « travail », « liberté », « social », etc., aient un certain signifié, ce n'est pas fortuit, ce n'est pas un fait immotivé ou nécessaire ; il s'agit encore moins d'un lien naturel.

Répondant à des motivations précises au sein du système social d'appartenance, les signes linguistiques de ce type – signes qui permettent précisément de déterminer la langue comme *produit social*, de manifester sa spécificité à un état donné — rendent la critique possible. Ce n'est qu'en citant des mots comme « table », « arbre », « bœuf », etc., utilisables en général dans des systèmes de production linguistique différents, qu'il est possible de prétendre que « les faits linguistiques ne provoquent guère la critique, en ce sens que chaque peuple est généralement satisfait de la langue qu'il a reçue […]. L'arbitraire même du signe met la langue à l'abri de toute tentative visant à la modifier […]. Pour la langue, système de signes arbitraires, […] se dérobe tout terrain solide de discussion » (*Cours* : 106-107).

Pour Saussure et en général pour la linguistique générale (il ne s'agit pas seulement d'un jeu de mots), la langue ne provoque pas la critique, à la différence des autres institutions. En réalité, c'est justement par la critique des mots et expressions linguistiques utilisés en fonction du système social établi que passe nécessairement la critique des institutions.

9. L'idéologie du point de vue de l'écriture littéraire

Dans « Dialogue et altérité dans les genres littéraires », ma communication au colloque « Dialoganalyse » (Ruhr-Universität, Bochum, 9-11 marzo 1988), dans Dialoganalyse, II, 1989 : 163-171, je reconsidérai le problème de l'idéologie, ou, comme Chomsky

l'appelle, le « problème d'Orwell » en connexion non seulement avec les signes et surtout le langage verbal mais aussi et spécifiquement avec l'écriture littéraire.

Nous l'avons vu, le problème de l'idéologie est inévitablement un problème sémiotique, parce qu'il s'agit de la question du sens chaque fois qu'on le pose à des niveaux différents de conscience réfléchie. Nous soulignons « problème sémiotique » versus sémantique, étant impliquées, dans la question du sens idéologique, non seulement la dimension sémantique du sens, mais aussi la dimension syntaxique et surtout pragmatique.

Cette dernière dimension met en rapport le problème de l'idéologie avec le problème du « facteur » de l'interprétant au regard du sens idéologique ; facteur qui est le renvoi du sens idéologique en ce qui concerne la genèse de l'idéologie, et, en même temps, la réponse, dans la pratique, exigée par le sens idéologique, en ce qui concerne la fonction de l'idéologie. Nous pouvons ramener le renvoi et la réponse à la notion de sujet. Il s'agit du sujet « facteur » du sens idéologique, « facteur » aussi comme courrier (voir Derrida, *Le facteur de la vérité,* sur « la lettre volée » de Poe) : sujet comme producteur de l'idéologie et sujet comme porteur de son sens pragmatique.

Le problème de l'idéologie exige donc qu'on prenne en considération la question du sens du sujet. Étant donné que le sens de l'idéologie n'est pas renfermé dans la sphère de la psychologie car aussi bien sa genèse que sa fonction sont d'ordre social, il s'ensuit que le sujet en question est un sujet social. Toutes les acceptions actuelles du terme « idéologie », c'est-à-dire toutes les significations d'« idéologie », excepté le concept maintenant désuet de Destutt De Tracy, s'accordent avec cette interprétation.

Qu'on considère l'« idéologie » comme *Weltanschauung*, ou comme « superstructure », ou comme « fausse conscience », ou comme point de vue fondé sur un système de valeurs et relatif aux problèmes posés par l'objectif souhaité du développement social, ou mieux comme « projet social », dans tous les cas on se réfère à un sujet collectif – un groupe social, une culture, une classe – auquel l'idéologie appartient.

L'équivoque principale qui revient dans l'interprétation de l'idéologie consiste à croire qu'il suffit de rendre explicite le *sujet* de l'idéologie et de le rattacher à elle pour en comprendre le sens, comme si la question du sens idéologique était une question d'attribution, c'est-à-dire l'attribution du texte idéologique à son facteur social.

La deuxième équivoque est l'opinion que le sujet social de l'idéologie soit quelque chose d'*homogène* et d'*unitaire* (si on reconnaît la présence de contradictions, il s'agit néanmoins des contradictions d'un même sujet, des contradictions internes d'une même totalité).

La troisième équivoque consiste à croire que ce sujet, à la différence des idéologies qui appartiendraient à la « sphère des pensées », fait partie de la « sphère de la vie réelle », vers laquelle il suffit de « *descendre* » pour comprendre le sens de l'idéologie.

La complexité de la société contemporaine rend inapplicable une conception dichotomique selon laquelle d'une part il y aurait l'idéologie, de l'autre son facteur social. Et cette complexité rend non seulement illusoire l'effort d'imputer les idéologies à une partie déterminée de la réalité sociale, mais révèle en outre qu'il n'y a pas un sujet en tant que *même* et *totalité homogène*.

Nous pouvons attribuer à Bakhtine le mérite d'avoir introduit un type d'analyse du sens de l'idéologie qui se révèle surtout aujourd'hui très approprié à la réalité des idéologies, à leur stratification, commixtion, ambivalence, connivence réciproque, homologation, déguisement, à leur physionomie imprécise, à leur manque d'identité, à leur provenance douteuse. En abordant le problème du sens idéologique, Bakhtine évite les équivoques susmentionnées car il tire avantage du point de vue particulier à partir duquel il s'intéresse à cette question, c'est-à-dire le point de vue de la littérature et, en particulier, de la littérature carnavalisée. Il considère cette production littéraire en deux moments de grand intérêt : la pénétration de la culture comique populaire du Moyen Âge dans la grande littérature de la Renaissance et la constitution d'un type particulier du genre romanesque que Bakhtine appelle « polyphonique ».

Freudisme publié par Volochinov en 1927 se situe déjà dans la ligne de pensée ouverte par la réflexion bakhtinienne au début des années vingt. Il naît évidemment de l'intérêt de vérifier la possibilité que la psychanalyse avait de contribuer, avec sa description et son interprétation de cas individuels, à la compréhension de cette « architectonique du moi » dont Bakhtine pose le problème dans ses écrit sur la philosophie de l'acte responsable (1920-1924, trad. française 2003). Il s'agit du moi dans sa singularité, comme l'être participant au monde de manière unique, qui ne peut être répété, situé dans une espace-temps unique et impliqué dans des rapports avec les autres de manière unique et irremplaçable.

On peut comprendre ainsi l'intérêt qu'a pu susciter chez Bakhtine et au sein de son Cercle la psychanalyse, étant donnée son attention particulière pour l'étude des cas singuliers, des vies individuelles. Mais en même temps, celle-ci ne pouvait effectivement exercer, comme le dit Bakhtine dans sa conversation avec Duvakin, « une influence directe sur sa manière de voir les choses », surtout parce qu'elle s'avérait liée aux relations cognitives, au rapport sujet-objet.

Dans ses écrits du début des années vingt sur la « philosophie de l'acte responsable », Bakhtine met déjà l'accent sur l'irréductibilité de la singularité de la vie comme « devenir responsable, risqué, ouvert » comme objet de l'étude scientifique de la biologie, de la sociologie, de l'économie et même de la psychologie avec leurs abstractions « allégées » de l'existence du moi dans sa singularité, son unicité et son caractère non répétable ; avec leurs constructions où tout trouve une justification sauf la singularité de l'architectonique existentielle et de son acte responsable.

L'apport fondamental de la psychanalyse à la philosophie bakhtinienne du langage, comprise comme art dostoïevskien de l'écoute, consiste dans le rapport étroit que celle-ci établit entre l'individu et le mot, entre la conscience et le discours. Le mérite du *Freudisme* est d'avoir compris cet aspect et d'avoir développé l'analyse du rapport entre conscience individuelle, langage et idéologie.

En ce qui concerne le problème de la conscience individuelle, le chapitre 9 intitulé « Le contenu de la conscience en tant qu'idéologie » s'avère particulièrement intéressant. Les contenus idéologiques qui font partie du comportement de l'individu humain et qui constituent cette forme idéologique (et de discours) particulière que Bakhtine nomme « idéologie du quotidien », sont, d'un certain côté, assez proches de l'idéologie organisée d'un système social donné : ils appartiennent à l'idéologie officielle et à la « *conscience officielle* ».

D'un autre côté, par contre, ils se différencient de manière plus ou moins grande du système établi de l'idéologie dominante et contrastent avec celui-ci : ils donnent alors lieu à une « idéologie non officielle », et donc à une « *conscience non officielle* ». L'inconscient freudien est une « conscience non officielle », distincte de la « conscience officielle normale ». L'inconscient et la conscience officielle, par le simple fait d'être faits de langage, ont un caractère social.

Plus la distance entre l'idéologie dominante et le discours intérieur est petite, plus ce dernier se transformera facilement en discours externe. Inversement, plus grand est le désaccord entre la conscience officielle et la conscience non officielle, plus grand sera le degré d'altérité, de relativité et de désintégration par rapport à l'unité et à l'intégrité du système dominant.

Si on considère les choses du point de vue de l'écrivain, sa disposition à l'écoute est telle que la transformation de l'idéologie non officielle en idéologie officielle ne l'intéresse pas du tout ; tout comme ne l'intéresse pas le fait que le motif idéologique ne soit pas celui de l'individu mais celui d'un individu typique d'un groupe social de sorte qu'il puisse pénétrer dans le discours public au point de devenir politique. L'idéologie non officielle l'intéresse en tant que telle, indépendamment de sa possibilité de succès comme idéologie officielle ; et s'il assume comme héros l'individu dans sa typicité sociale d'une certaine époque, c'est parce qu'il souhaite retrouver, sous l'écorce de l'individu retranché dans son genre et dans son idéologie officielle, l'individu dépourvu des justifications idéologiques officielles, dans le rapport unique et interrogeable avec le monde et les autres.

L'avantage de se poser du point de vue de la littérature consiste dans le fait que, comme le dit Bakhtine avec Medvedev (1928), la littérature, au lieu de réfléchir les « idéologies officielles », c'est-à-dire les systèmes idéologiques déjà formés, emploie comme matériel de la forme littéraire les idéologies en formation.

Plus que de l'idéologie officielle, l'art littéraire tire du quotidien son inspiration et son argument pour la figuration des idéologies encore en formation qui, outre les contradictions qu'elles présentent avec l'idéologie officielle, présentent des contradictions internes ou entre elles. Tout comme il est explicitement observé dans le livre publié par Medvedev en 1928, l'écriture littéraire pénètre dans le laboratoire social dans lequel les idéologies se créent et se forment et elle anticipe souvent des motifs idéologiques qui ne seront systématisés que plus tard dans les idéologies officielles : « L'artiste n'a que faire de positions toutes faites, affirmées : elles vont fatalement apparaître comme un corps étranger dans l'œuvre, comme un prosaïsme, comme une tendance. Ces positions doivent occuper la place qui leur revient dans le système de la science, de la morale, dans le programme d'un parti politique, etc. Dans l'œuvre d'art, pareilles positions dogmatiques ne peuvent figurer, dans le meilleur des cas, que comme des sentences de second ordre ; elles n'en constitueront jamais le noyau lui-même » (Medvedev, *La méthode formelle en littérature*, 2008 : 105).

L'écriture littéraire pénètre dans le laboratoire social où les idéologies se forment. En effet, les idéologies consolidées se révéleraient inévitablement comme des corps allogènes par rapport à la valeur littéraire et donneraient au texte littéraire le caractère d'œuvre éducative, de pamphlet, de propagande religieuse, etc.

L'écriture littéraire a toujours été en rapport direct avec des idéologies ductiles, incertaines, fuyantes, hybrides, dont le sujet est lui-même indéterminé, divisé, pluriel, sans visage précis. En étudiant surtout le roman polyphonique de Dostoïevski, Bakhtine a rencontré les idéologies exactement comme nous les vivons aujourd'hui : leur trait fondamental est la pluralité des voix qui ne peuvent pas être ramenées à une vision unifiante,

même dialectique. Le sens idéologique dans le roman polyphonique reste toujours autre, étranger par rapport à une conscience objectivante, mais en même temps, il n'est pas réifié, ni renfermé sur lui-même.

Comme les idéologies de la réalité contemporaine, les voix du roman polyphonique ne se réunissent pas et ne se combinent pas dans l'unité d'un monde perçu et compris monologiquement. On peut se placer sous l'angle de la causalité et de la vision monologique en cherchant le facteur de l'idéologie comme sa cause première, de la même façon qu'on recherche dans le roman polyphonique l'auteur dont le héros serait le porte-parole : mais l'univers idéologique, comme l'univers du roman polyphonique, apparaît comme quelque chose de chaotique, comme un conglomérat de matériaux hétérogènes.

Le sens idéologique trouve son explication dans le jeu d'interactions entre points de vue différents, et pas dans un lieu extérieur à l'idéologie. Il s'agit d'une dialogicité structurale où le renvoi continuel d'une interprétation à l'autre, à chaque fois, engendre le sens. La référence à un milieu social où l'idéologie se forme et vit détourne l'attention de la partie à l'ensemble, mais elle ne fournit pas l'explication de la spécificité du sens idéologique.

Pour cette raison Bakhine (dans *La Poétique de Dostoïevski* : 50) accepte partiellement l'interprétation selon laquelle le roman polyphonique trouve le terrain favorable à son développement dans la réalité du capitalisme russe ; pourtant il considère cette interprétation insuffisante à la compréhension du roman polyphonique : « 'L'esprit capitaliste' nous parvient en effet à travers le langage de l'art et, plus précisément, à travers le langage d'une variété particulière du genre romanesque. Il est donc indispensable de mettre avant tout en évidence les particularités structurales de ce roman multiplanaire, privé de l'unité monologique habituelle ».

Il ne s'agit pas de souligner la présence d'un moyen terme entre l'idéologie et la « réalité sociale », c'est-à-dire entre la superstructure et la structure, identifiant le moyen terme avec le langage verbal et les systèmes de signes en général.

Toute la réalité sociale, idéologique et non idéologique, est faite de signes. Mais au lieu de renvoyer à une autre totalité, celle du système de signes verbaux et non-verbaux, il s'agit de montrer le mode d'interaction des signes entre eux, dans la sphère de contextes communicatifs donnés, c'est-à-dire dans les genres discursifs déterminés. Pour cette raison Bakhtine concentre son attention sur le dialogue entre les énonciations et à l'intérieur d'un même énoncé sans perdre de vue leurs différents aspects par rapport aux différents genres du discours. Pour ce qui concerne le discours artistique, comme le dit Medvedev (*La méthode formelle…* : 111-112), l'« idéologème extra-artistique », devenu élément structurel du texte artistique, ne perd aucunement son signifié. « L'idéologème qui est privé de son sens immédiat, de son aiguillon idéologique, ne peut s'intégrer à la structure artistique, car il ne saura y apporter précisément ce que réclame la structure poétique, ce qui en est un élément constitutif, son acuité idéologique pleinement signifiante. Mais, sans perdre sa signification directe, l'idéologème qui entre dans l'œuvre artistique s'intègre à une nouvelle combinaison chimique et non pas mécanique avec les traits particuliers à l'idéologie de l'art ».

C'est la raison pour laquelle, pour Medvedev et pour Bakhtine, la tâche de la critique littéraire ne revient pas à mettre en évidence les idéologèmes extra-artistiques, mais équivaut à la définition sociologique de l'idéologème artistique lui-même, de la structure artistique de l'œuvre entière et des fonctions artistiques de ses éléments individuels, qui ne sont pas moins sociaux et idéologiques que les idéologèmes éthiques, philosophiques ou politiques contenus dans l'œuvre.

10. Genres littéraires et figuration de la rencontre de paroles

Je m'occupai de la figuration de la parole dans les genres littéraires tout d'abord dans ma communication au premier colloque international « Mikhail Bakhtine », Kingston Ontario (Canada), 7-9 octobre 1983.

C'est ici que je connus Wladimir Krysinski.

Avec grande générosité, dès le premier jour du colloque, Wladimir s'offrit de m'aider, dans les pauses des travaux, à améliorer ma diction française en lisant avec moi à haute voix le texte de ma communication.

Ensuite, sur l'initiative de Claude Gandelman, ce texte fut accueilli par le comité de rédaction de *Littérature* et parut en 1975 dans le n° 57 (p. 119-127) consacré au thème « Logique de la représentation », avec cette motivation : « Le contenu de ce numéro aura peut-être rendu nos lecteurs sensibles aux vertus de l'*altérité*. C'était du reste le but visé par cette confrontation avec d'autres horizons critiques, d'autre pratiques du texte et de ses rapports à ce qu'il faut bien nommer le référentiel. Aussi nous a-t-il semblé que la livraison pourrait se clore – ou s'ouvrir – par cet article, d'une autre origine, qui joint Bakhtine aux voix, ici "résonnantes", des formalistes russes ».

Déjà en 1928, comme il résulte dans le livre de Medvedev, le concept de « valorisation sociale » a pour Bakhtine une importance particulière. La valorisation sociale joue le rôle de médiateur entre l'unicité du fait artistique et la généralité du matériau linguistico-idéologique.

Le matériau de la poésie, dit Medvedev, est la langue non pas comme système de potentialités linguistiques, phonétiques, grammaticales, lexicales mais comme « système de valorisations sociales vivantes ». « La langue pour le poète, comme du reste pour tout locuteur, est un système de valorisations sociales, et plus ce système est riche, complexe, différencié, et plus les œuvres qui l'utilisent seront importantes et viseront l'essentiel » (Medvedev, *La méthode formelle*…, 2008 : 263).

Sur cette base, Medvedev réaffirme que la poétique ne peut pas être basée sur la linguistique (voir *ibidem* : 264). La linguistique peut expliquer la raison pour laquelle deux mots déterminés *peuvent* être mis l'un à côté de l'autre. Mais elle ne peut pas expliquer pourquoi ils se retrouvent *effectivement* l'un à côté de l'autre. C'est justement la valorisation sociale, dont la linguistique doit faire abstraction pour atteindre ses objectifs pratiques et théoriques, qui transforme une « potentialité linguistique » en un fait linguistique concret.

En effet, « les potentialités mêmes de la langue sont intégrées lors de leur apparition et de leur développement dans l'ensemble des valorisations qui se constituent obligatoirement dans un milieu social précis » (*ibid.* : 263). Ce sont les coefficients de valeur et les conditions sociales de l'énonciation qui déterminent non seulement la disposition des mots mais qui leur confèrent un sens spécifique. Quel est donc le rapport entre valorisation sociale et construction littéraire ? Qu'est-ce qui caractérise la valorisation sociale dans la construction artistique ?

Les différents signifiés idéologiques, cognitifs, politiques, moraux, philosophiques, entrent dans la construction poétique, mais au lieu d'avoir une finalité cognitive, morale, etc., ils y entrent dans le but d'être *figurés*, et toute l'organisation de l'œuvre se fait en fonction de cette *figuration*, qui, est, pour cette raison, aux côtés du signifié idéologique de l'événement figuré, indissolublement unie à la construction littéraire.

Si nous prenons en considération les genres littéraires, c'est parce qu'ils nous intéressent surtout en tant que *types particuliers d'énoncés* qui se différencient des types d'énoncés extralittéraires, avec lesquels ils ont toutefois en commun le fait d'être de nature dialogique (voir Bakhtine, « Les genres du discours » (1952-1953), dans Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1984 : 263-308). En effet, les genres littéraires sont des types particuliers du type général des *genres du discours* qui, par rapport au problème du dialogue et du dialogisme interne de la parole ou de l'énoncé, jouent un rôle fondamental.

Bakhtine explique son intérêt pour la tradition du genre : « Soulignons encore que nous ne nous attachons pas à l'influence d'auteurs, d'images, d'idées, de thèmes particuliers, mais à celle de la *tradition littéraire* (du genre) que ces auteurs ont transmise tout en la renouvelant, chacun à sa façon originale et inimitable. Ce qui nous intéresse, c'est le mot du *langage* et non pas l'*emploi individuel* dans un *contexte unique* et déterminé, bien que l'un n'existe pas sans l'autre, cela va de soi. On peut étudier les influences individuelles, c'est-à-dire celles d'un auteur donné sur un autre, de Balzac sur Dostoïevski par exemple, mais c'est

une tâche différente qui n'est pas ici la nôtre » (*La poétique de Dostoïevski* : 165).

Comme le dit Bakhtine, nous pouvons distinguer, dans les genres du discours, les *genres premiers ou simples,* c'est-à-dire les genres du dialogue quotidien, et les *genres seconds* ou *complexes*, le roman, le théâtre, etc., à savoir tous les genres qui représentent ou objectivent l'échange verbal quotidien, spontané.

Les genres littéraires, genres de la parole figurée, genres de la rencontre des paroles, figurent le dialogue de tous les autres genres du discours. Par conséquent, dans la littérature, nous trouvons la parole dialogique déjà objectivée, avec différents degrés d'objectivation.

Cependant, ce qui nous paraît essentiel, c'est que l'écriture littéraire, dans ses rencontres de paroles, révèle surtout que les rapports dialogiques sont également possibles dans la totalité de notre propre énoncé, même dans notre mot isolé, lorsque nous prenons du recul par rapport à cet énoncé et lorsque, entre ce dernier et nous, une distanciation se produit.

Les potentialités de la forme artistique sont déjà posées dans l'énoncé de la vie quotidienne (voir « La parole dans la vie et dans la poésie », Bakhtine et Volochinov 1926), mais par la voie de procédés purement artistiques, l'altérité se trouve exprimée dans l'énoncé verbal artistique d'une façon singulière. Le degré de distance qui existe entre l'auteur, le héros et l'auditeur est déterminé par la même structure de langage qui détermine la distance entre les locuteurs et le sujet du discours dans l'énoncé quotidien. Mais les procédés artistiques permettent la réalisation d'un degré de *distance* ou de proximité qui ne trouve pas son expression dans les rapports réciproques entre les locuteurs soumis uniquement aux règles du langage.

L'écriture littéraire est caractérisée justement par cette distanciation *:* l'auteur restreint ou dédouble en quelque sorte sa paternité. Le dialogue des genres premiers, qui sont des composants des genres seconds, devient *dialogue figuré* et il perd son rapport immédiat au réel existant et au réel des énoncés d'autrui et, par conséquent, son caractère instrumental, fonctionnel, lié à un but

de la vie quotidienne. L'écriture ne parle pas directement, mais elle figure, joue, mime, parodie…

Comme le dit Julia Kristeva, le texte littéraire « n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation. […] Le miroir où se retrouvait un logos monolithique – ou monologique – n'est plus ; c'est dans son tain que se produit ce que Bakhtine entend dans les voix de la polyphonie dostoïevskienne. […] De la ménippée grecque à Lucain et Petronne au carnaval médiéval – théâtre sans scène, donc sans spectacle et sans représentation, car chacun y est son auteur et son acteur, son même et son autre – à Rabelais et Swift, à Joyce, Artaud et Bataille, ce rire mortuaire du « je » désacralisé s'accentue et se précise, de plus en plus corrosif et efficace ; il détruit le monologisme du discours littéraire représentatif et pose la scène généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit » (84).

La parole quotidienne – qui sort du contexte monologique, dans lequel elle se détermine face à son objet ou par rapport à d'autres paroles du même contexte – entre dans le contexte de la parole qui la figure, dans la complexe interaction verbale avec l'auteur qui l'objective dans la forme du discours indirect, direct, indirect libre et de leurs variantes. Le dialogue se présente donc dans la parole orientée sur la parole d'autrui.

La parole des répliques devient parole *bivocale*, qui peut être : a) *parole bivocale « convergente »,* lorsque l'objectivation tend à une fusion des voix (de l'auteur et de la réplique représentée) ; *b*) *parole bivocale « divergente » :* c'est le cas de la parodie et de toute représentation de la parole d'autrui avec une modification d'accent ; *c*) *parole qui agit activement* sur le discours qui la représente (sur le discours de l'auteur), l'obligeant à se modifier à cause de son influence déformante : polémique interne cachée, autobiographie et confession à coloration polémique, dialogisation interne, dialogue caché. Le « roman polyphonique » de Dostoïevski représente le mieux les formes complexes du dialogue, dans lesquelles deux répliques – la rencontre des paroles –, au lieu de se succéder chez deux

locuteurs différents, se superposent, se confondent en *un seul* énoncé d'*un seul* locuteur.

La complexité du dialogisme peut être étudiée dans la figuration de la parole et de sa dialogisation interne, que nous retrouvons dans les genres du discours seconds de la littérature, et surtout dans le genre roman : voilà la condition d'une analyse adéquate à la nature complexe et subtile de l'*énonciation* conçue comme *cellule de l'échange dialogique* et donc distincte de la *proposition* en tant que *cellule de la langue*. De plus, il s'agit de la condition d'une analyse susceptible de couvrir les aspects essentiels du dialogue que les genres du discours premiers, simples, directs, spontanés, ne révèlent pas. Bakhtine (« Les genres du discours », Bakhtine 1984 : 268-269) observe :

« Prendre pour points de repère les seuls genres premiers conduit inéluctablement à les trivialiser (la trivialisation extrême que représente la linguistique behavioriste). L'interrelation entre les genres premiers et seconds d'une part, le processus historique de formation des genres seconds d'autre part, voilà ce qui éclaire la nature de l'énoncé (et, tout particulièrement, le problème difficile de la *corrélation entre langue, idéologies et visions du monde*) ».

Le dialogisme de l'écriture littéraire se place entre monologisme (relatif) et polylogisme. Et le dialogisme subsiste aussi entre les genres mêmes, étant donné que les différents genres et sous-genres littéraires ne sont pas fixés entre ces deux pôles une fois pour toutes : ils sont sujets à des changements et des déplacements, aussi bien qu'à des processus de contamination, d'hybridation, d'influence réciproque. À différents degrés, les genres de la littérature donnent la possibilité de voir, en plein développement de ses potentialités, la parole *autre :* non seulement la parole d'autrui, qui demande – comme tout énoncé, à la différence de la proposition – la *compréhension responsive*, mais aussi une *autre voix* qui résonne dans la parole d'un « même » sujet. La parole se donne comme *intérieurement* dialogique, comme *intertextuelle*.

APOLOGUE

Babel heureuse

AUX YEUX DU SENS COMMUN, le monolinguisme et l'univocité des signes sont au nombre des conditions nécessaires à la réalisation du bonheur humain : une langue unique, un seul signifié pour chaque signifiant, un système verbal immuable n'abritant en son sein aucun de ces langages secondaires capables, dans leur jeu, de produire des écarts sémantiques. Tout cela garantirait une expression précise du réel et de l'expérience de chacun, ainsi qu'une parfaite communication entre les êtres.

Le mythe biblique de la tour de Babel décrit le passage d'une condition primitive d'heureux monolinguisme au désastre de la « confusion des langues », au « chaos » du plurilinguisme. L'unicité et l'univocité linguistiques font ainsi partie intégrante de cet heureux monde originel dont l'homme n'aurait cessé de s'éloigner au cours du temps.

On retrouve par ailleurs aisément, dans certaines conceptions philosophiques et linguistiques, la nostalgie du monolinguisme originel. La multiplicité des idiomes se laisserait réduire à une langue unique, à une Ursprache*, ou aux structures linguistiques universelles qui sous-tendraient toutes les langues, dont les divergences n'intéresseraient dès lors que l'organisation superficielle. Cette dernière thèse est actuellement soutenue par la linguistique de N. Chomsky.*

En réalité, le monolinguisme, qui est aussi monologisme, n'est qu'un des aspects de la tendance totalitaire qui s'exerce à l'égard du pluralisme et des différences en se faisant passer pour la condition nécessaire de la cohabitation sociale.

Le plurilinguisme et le plurilogisme, comme la plurivocité et l'équivocité, loin d'être un châtiment, une malédiction, une chute

entraînant la perte du bonheur originel, sont les conditions mêmes de l'expression, de la communication et de la compréhension. Une langue universelle, quelle qu'elle soit – disait Leopardi (*Zibaldone*, 3253-3254) *– serait nécessairement la plus esclave, pauvre, timide, monotone, uniforme, aride et mauvaise langue, la plus inapte à l'imagination, la plus exsangue, inanimée et morte. Mais on peut non seulement espérer mais aussi fermement et sûrement prédire que les hommes, malgré tout, ne deviendront jamais esclaves d'une langue semblable.*

Autrefois, tous les hommes parlaient la même langue.

Cette langue ne variait guère en fonction des générations ou de l'âge des usagers. Ce que les ancêtres avaient vécu, la somme de leurs expériences, était fixé dans les mots de cette langue. Tout ce que les hommes disaient avait déjà été dit et les nouvelles générations étaient ainsi condamnées à répéter leurs pères.

Quand les hommes durent aller habiter en un lieu différent de celui où leurs ancêtres avaient toujours vécu, ils ne purent nommer les choses nouvelles qui s'offraient à eux. Il y avait là des animaux, des plantes, des minéraux, des phénomènes atmosphériques inouïs. Pour en parler, ils devaient employer les vieux mots qui – leur langue étant immuable – ne pouvaient s'enrichir de nouvelles acceptions à l'occasion de ces nouvelles expériences ; de telle sorte que c'étaient les nouvelles expériences qui devaient s'adapter aux vieilles expressions. C'est ainsi que, si les hommes dans leur migration étaient pour la première fois tombés sur un morceau de glace, ils devaient recourir à un terme de leur dictionnaire pour signifier cet objet inconnu, choisissant, par exemple « eau » (parce qu'ils voyaient la glace fondre et se changer en eau) ou « pierre » (parce que la glace est dure comme la pierre) ou « froid », etc. Mais cela n'impliquait pas que le mot signifiât deux choses distinctes. Le sens ne changeait pas et il en résultait que la glace n'était à leurs yeux rien d'autre que de l'eau ou rien d'autre qu'une pierre. C'est pourquoi les hommes finissaient par ne plus faire la différence entre ce qu'ils voyaient et ce que leur langue leur faisait dire. Quelqu'un avait-il aperçu un éléphant, la rencontre de ce

proboscidien n'étant pas prévue par la langue, il disait qu'il avait vu un « chameau ». Non seulement il ne pouvait transmettre aux autres ce qu'il avait vu mais il ne pouvait même pas se le dire à lui-même ; aussi finissait-il par croire que l'éléphant n'était qu'un chameau.

Rien ne pouvait surprendre les hommes monolingues. Il n'y avait jamais rien de nouveau sous le soleil, toute expérience appartenait déjà au passé. Ces hommes s'ennuyaient ferme.

Mais ce n'était pas là le seul inconvénient : les malentendus et les quiproquos auxquels ils étaient en butte augmentaient et s'aggravaient de jour en jour. Les situations auxquelles ils étaient confrontés ne cessaient de varier (d'autant plus que ces hommes, ne sachant cultiver la terre, étaient obligés de se déplacer à chaque fois que les ressources naturelles d'une région étaient épuisées) alors que les mots, eux, étaient toujours les mêmes. Souvent, l'illusion où ils étaient d'avoir toujours affaire à la même chose (un éléphant n'étant jamais que le chameau habituel, la glace n'étant jamais que la pierre habituelle) entraînait de fâcheuses conséquences. Un jour, par exemple, un berger rencontra un loup et, n'ayant pas de mot pour le désigner, il appela ses compagnons à l'aide en criant : – Au secours, un agneau ! –, et personne n'accourut.

Non seulement les mots manquaient aux hommes pour rendre compte de leurs nouvelles expériences, mais, pis, ils ne leur laissaient envisager les choses familières que sous un certain angle, en les entretenant dans l'illusion que ces objets n'avaient plus de secrets pour eux.

La connaissance des hommes monolingues était par conséquent des plus limitées et, pis, ils ne s'en rendaient même pas compte (du moins jusqu'au jour où les inconvénients du monolinguisme prirent de telles proportions qu'il ne leur fut plus possible de se les cacher à eux-mêmes). S'ils avaient disposé d'une autre langue ou si, du moins, leur langue n'avait pas été cette chose compacte et homogène mais un système présentant des variantes linguistiques internes, ils se seraient rendu compte que la réalité était beaucoup plus complexe que ce que la langue unique leur laissait entrevoir.

Toutefois les hommes n'étaient pas bornés (du moins pas tous) au point de se soumettre à la vision du monde imposée par la langue unique sans se rendre compte que celle-ci les empêchait d'exprimer bien des choses.

Chaque homme commença ainsi à se sentir coupé de ses semblables. Il parlait de moins en moins car ce qu'il parvenait à mettre dans les mots lui apparaissait à lui-même réducteur et spécieux.

Le nombre des expériences, des besoins, des désirs qui n'avaient pas d'expression verbale ne cessait d'augmenter. Et comme c'est à travers les mots que l'on prend conscience de ses propres vécus et de ses propres exigences, cette conscience rétrécissait de jour en jour, tandis que s'élargissait le domaine des besoins et des vécus dont les hommes n'avaient pas conscience.

Vous devez aussi savoir que les hommes monolingues étaient sérieux comme des papes et ne rigolaient jamais. On peut vraiment dire qu'ils n'avaient aucun sens de l'humour. Ils n'avaient même pas la plus petite idée de ce qu'est le comique. Et cela, toujours à cause de leur langue.

Celle-ci, uniforme et compacte (une langue unique, précisément) ne contenait pas, contrairement aux nôtres, divers registres, comme celui de la langue argotique, si pleine d'humour et d'espièglerie. Mais ce n'est pas tout. Dans cette langue, même la possibilité de jouer sur les mots faisait défaut, vu que chaque mot n'avait qu'une seule signification, contrairement aux mots de nos langues qui changent de contenu en fonction des situations, des intentions ou des métiers des différents locuteurs. Or, comme chacun le sait, le double sens est un des principaux ressorts du comique. Quand il y a une multiplicité de langages, un mot qui a tel sens dans tel contexte en acquiert un autre dans un autre contexte ; et si l'on sait en tirer parti en faisant surgir un second sens là où il semblait n'y en avoir qu'un, on obtient un effet comique. Les histoires drôles, les blagues et les mots d'esprit exploitent souvent les ressources du double sens pour provoquer le rire. Et bien, les hommes monolingues ne pouvaient même pas se raconter de blagues, se moquer les uns des autres, se parodier.

Avec le temps, les hommes se rendirent compte que plus ils se déplaçaient et plus ils rencontraient de choses et de situations nouvelles pour lesquelles ils n'avaient pas de mots. Plus la croissance de la population les poussait à se répandre sur la surface de la terre et moins leur langue leur permettait d'exprimer ce qu'ils percevaient et ressentaient.

Comment faire pour ne plus avoir à découvrir de nouveaux lieux et retrouver toujours en face de soi le même paysage rassurant, afin de pouvoir continuer à communiquer avec leur langue ?

Le ciel était la seule chose qui ne changeait jamais au cours de leurs pérégrinations.

Pourquoi, dans ce cas, au lieu de se répandre horizontalement sur la surface de la terre à mesure que croissait la population, et se déplacer d'un lieu à l'autre, ne pas se fixer au contraire en un même lieu et faire s'étendre la population verticalement, vers le ciel ? Une tour ! Voilà la solution !

C'est ainsi qu'ils décidèrent de construire une ville en forme de tour qui se développerait en direction du ciel.

Et c'est ce qu'ils firent. Avec des briques et du bitume ils édifièrent une tour immense, à plusieurs étages, en forme de pyramide.

À cette vue, Dieu pensa que les hommes voulaient envahir les cieux, comme les titans lorsqu'ils tentèrent d'escalader l'Olympe.

Il chercha alors à les arrêter. C'est pourquoi il décida de descendre sur terre et de confondre le langage des hommes de sorte qu'au lieu d'une seule et même langue, il y en eût d'innombrables et que chacune de ces langues en renfermât d'autres propres à chaque génération, à chaque métier, à chaque condition, etc.

Pour Dieu, un tel projet était aisé à mettre à exécution : aussitôt dit, aussitôt fait. Les hommes se mirent à parler en mille langues diverses et ces langues se multipliaient de jour en jour.

C'est alors que les hommes quittèrent la tour et se répandirent sur la terre : ils ne se sentaient plus contraints dans l'espace étroit de cette unique langue originelle, et il n'y avait plus de raison qu'ils demeurassent perchés sur cette pyramide de briques.

À présent qu'ils avaient reçu en partage une multiplicité de langues et de langages capables d'exprimer de nouvelles expériences, ils pouvaient changer de séjour. Un peuple qui aimait vivre au milieu de la neige disposait d'une multitude de mots pour en signifier les différents états, pour indiquer les différentes façons de neiger ; tandis qu'un autre peuple qui n'avait qu'exceptionnellement affaire à elle, pouvait n'avoir qu'un mot pour la neige mais une infinité pour exprimer ce avec quoi il était toujours en contact.

Même si un homme ne pratiquait qu'une seule langue, celle-ci échappait aux limites du monolinguisme primitif en ce qu'elle se prêtait à une multiplicité d'usages sans se confondre avec aucun d'entre eux.

En outre, vu la transformation continue de la langue, le parlant ne s'identifiait plus avec la tradition, avec les expériences du passé ; les mots s'adaptaient à des situations nouvelles et exprimaient de nouvelles notions.

Les mots étaient devenus plurivoques, non plus rigides dans leur signification comme par le passé mais flexibles, ductiles. C'est pourquoi la communication devenait possible, et la sphère des expériences et de la conscience s'élargissait.

Chaque langue n'était, à la différence de la langue originelle, ni close ni d'autosuffisante : elle était toujours plus ou moins sujette à l'influence des autres langues et s'enrichissait sans cesse non seulement des vocables qu'elle leur empruntait, mais aussi des différents points de vue que ces langues véhiculaient. C'est pourquoi, même si un parlant vivait dans l'horizon d'une seule langue, il recevait, à travers elle, l'influence des expériences exprimées par d'autres.

C'était comme si l'espace s'était dilaté. Mais même la façon de vivre le temps n'était plus la même : chaque langue avait sa temporalité propre. Certains hommes étaient capables de passer

d'une langue à l'autre et c'était comme s'ils voyageaient entre différents mondes.

Avec le développement des jargons, se développa la capacité de connaître et de transformer les choses. On inventa de nouveaux outils et on attribua à ces outils, comme aux différentes pièces qui les constituaient, des noms spécifiques qui allèrent enrichir le patrimoine linguistique de chaque communauté.

Et l'on pouvait nommer les animaux, les plantes, les différents types de coquillages, de champignons, de papillons… Et que de noms géographiques ! On pouvait nommer chaque vallée, chaque mont, chaque lac, chaque mer, et lui donner dans chaque langue un nom différent.

On pouvait enfin jouer avec les mots. La langue unique, sérieuse et sacrée, n'existait plus et l'on pouvait parodier chaque discours, tourner en dérision chaque langage. Les mots avaient tous un double sens qui les empêchait de circuler comme par le passé, raides et amidonnés : ils contenaient toujours la possibilité d'un glissement qui provoquait le rire.

Comment Dieu accueillit-il les suites de ce qu'il croyait être un châtiment, la Bible ne le dit pas.

– Hourra, hourra ! – criaient les hommes dans toutes les langues tandis qu'ils quittaient la tour qui résonnait de mille accents divers.

– Vive Babel heureuse ! Et femmes, hommes, enfants et vieillards, portant des costumes aux différentes coupes, dévalaient les escaliers de la tour circulaire en chantant dans différentes langues différentes chansons, en dansant sur différents rythmes et en jouant de différents instruments. Avec la multiplication des langues, les autres langages s'étaient aussi multipliés : une multitude de danses, de musiques, de modes vestimentaires.

Depuis ce jour, l'on a assisté à d'innombrables tentatives de restaurer l'antique monolinguisme. Des langues « sacrées » ont revendiqué leur supériorité sur les langues « profanes », des langues « cultivées », des langages « relevés » ont été opposés à des langues « vulgaires » et à des langages « bas ». Des idiomes qui s'étaient affirmés comme des langues nationales ont étouffé d'autres langues considérées comme

des « dialectes » ou des langues « minoritaires ». Certains peuples ont imposé leur langue à d'autres peuples. Une classe a contraint une autre classe au silence. C'est aussi ce qu'ont fait les hommes en imposant aux femmes leur vision des choses avec leur langage.

Mais la multiplicité des langues, des langages, des significations, des points de vue, au lieu de se réduire, n'a fait qu'augmenter et nous nous éloignons toujours plus – Dieu merci ! – du monolinguisme prébabélique.

Bibliographie

> This book has *pores*. It has features. This book can go under the microscope. You'd find life under the glass, streaming past in infinite profusion. The more pores, the more truthfully recorded details of life per square inch you can get on a sheet of paper, the more « literary » you are.
> So now do you see why books are hated and feared ? They show the pores in the face of life. The confortable people want only wax moon faces, poreless, hairless, expressionless.
>
> Ray Bradbury, 1991 *Fahrenheit 451*.

Pour lire un livre il faut en lire un autre.

Adorno Theodor W. ; Horkheimer, Max, 1942. *La Dialectique de la Raison*, trad. fr. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

Artaud, Antonin, 1964. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

— 1989. *L'arve et l'aume,* suivi de 24 lettres à M. Baberzat, Paris, L'Arbalète.

Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, n. s. (dir. Augusto Ponzio), Rome, Meltemi.

— 1999. 2, *La traduzione*, a cura di S. Petrilli.

— 2000. 3, *Tra segni*, a cura di S. Petrilli.

— 2001. 4, *Lo stesso altro*, a cura di S. Petrilli.

— 2002. 5, *Vita,* a cura di A. Ponzio.

— 2003. 6, *Nero*, a cura di S. Petrilli.

— 2003-2004. 7, *Lavoro immateriale*, 7, a cura di S. Petrilli.

— 2004. 8, *The Gift.*, 8, a cura di G. Vaughan.

— 2005. 9, *Mondo di guerra*, a cura di A. Catone e A. Ponzio.

— 2006-2007. 10, *White Matters / Il bianco in questione*, a cura di S. Petrilli.

— 2007-2008. 11, *Umano troppo disumano*, a cura di F, De Leonardis e A. Ponzio.
— 2008-2009. 12, *Globalizzazione e infunzionalità*, a cura di A. Ponzio.
Averincev, Sergej S., 2008. « Simbolo », *Symbolon*, IV, 1, Lecce, Milella, p. 89-1001.
Badir, Sémir, *Hjelmslev*, Paris, Les belles lettres, 2000.
Badir, Sémir ; Ducard, Dominique (dir.), 2009. *Roland Barthes en cours (1977-1980) : un style de vie*, Dijon, Éditions universitaires.
Bakhtine, Mikhail M., 1970. *L'Œuvre de F. Rabelais et la culture au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), trad. fr. A. Robel, Paris, Gallimard.
— 1977 (et Valentin N. Volochinov). *Le marxisme et la philosophie du langage* (1929), trad. fr. M. Yaguello, Paris, Minuit.
— 1978. *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard.
— 1981 (et Valentin N. Volochinov). « Le discours dans la vie et dans la poésie » (1926), in Tzevetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 181-216.
— 1981 (et Valentin N. Volochinov). *Le freudisme*, l'Âge d'Homme, 1981.
— 1984. *Esthétique de la création verbale* (1979), trad. fr. A. Aucouturier, Paris, Gallimard.
— 1988. *L'autore e l'eroe*, (1979), Torino, Einaudi.
— 1997 a. *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, trad. it. M. De Michiel, éd. A. Ponzio, Bari, Edizioni dal Sud.
— 1997 b. *Hacia una filosofia del acto ético. De los borradores y otros escritos,* éd. M. Zavala, Augusto Ponzio, Anthropos, Rubì (Barcelone).
— 1970. *La poétique de Dostoïevski* (1963), trad. fr. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, Points essais, 1998.
— 1999. *Marxismo e filosofia del linguaggio*, trad. it. M. De Michiel, éd A. Ponzio, Lecce, Manni.
— 2003 (et Valentin N. Volochinov). *Linguaggio e scrittura*, trad. L. Ponzio, éd. A. Ponzio, Rome, Meltemi.
— 2003. *Pour une philosophie de l'acte* (1922-1924), trad. fr. G. Capogna Bardet, Lausanne, *L'Âge d'Homme*.
— 2005 (et Valentin N. Volochinov). *Freud e il freudismo* (1927), éd. A. Ponzio, trad. it. L. Ponzio, Milan, Mimesis.

— 2007. *In dialogo. Le conversioni del 1973 con Viktor V. Duvakin*, éd. A. Ponzio, trad. it. R. S. Cassotti, Naples, Edizioni Scintifiche Italiane.
— 2009. *Per una filosofia dell'atto responsabile*, éd A. Ponzio, trad. it. L. Ponzio, Lecce, Pensa Multimedia.
Bakhtine, M.M. ; Kanaev I.I. ; Medvedev, P. N. ; Volochinov, V. N., 1995. *Bacthin e le sue maschere,* éd. A. Ponzio, Paolo Jachia, Margherita De Michiel, Dedalo, Bari.
Balat, M. ; J. Deledalle-Rhodes, ; Deledalle, G., 1992. *Signs of Humanity. L'Homme et ses signes*, 2 tomes, Berlin, Mouton de Gruyter,
Barthes, Roland, 1970. *Leçon*, Paris, Seuil.
— 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Seuil.
— 1981. *Le grain de la voix,* Paris, Seuil.
— 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III,* Paris, Seuil.
— 1984 a. *Le bruissement de la langue*, Paris, Minuit, 1984.
— 1984 b. « L'image », dans Id., *Le bruissement de la langue*, 1984 a.
— 2002 a. *Œuvre complètes* (1993-2002), Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, I-V, Paris, Seuil Imec.
— 2002 b. *Le Neutre, Cours au Collège de France* (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par T. Clerc, sous la direction d'É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 199-201.
— 2002 b. *Comment vivre ensemble*. 1976-1977, éd. C. Coste, Paris, Seuil Imec.
Barthes, Roland *et al.*, 1973. *Bataille*, Paris, Union Générale d'Édition.
Bataille, Georges, 1957. *L'érotisme*, Paris, Minuit.
— 1961. *Le Coupable*, suivi de *Alleluia*, Paris, Guilty.
— 1970. « La notion de dépense », dans Bataille, Œuvres *complètes,* I, Paris, Gallimard, p. 302-320.
— 1976. *La souveraineté*, dans Bataille, *Œuvres complètes,* VIII, Paris, Gallimard.
— 1978. *L'expérience intérieure*, dans Bataille, *Œuvres complètes*, V, tome I, Paris, Gallimard.
Baudrillard, Jean, 1976 a. *La séduction*, Paris, Galilée.
— 1979. *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
Baudelaire, Charles, 1975-1976. *Œuvres complètes*, 2 tomes, Gallimard.
— 1976. *Écrits sur l'Art*, Paris, Gallimard.
Beauvoir, Simone de, 1997. *L'Amérique au jour le jour. 1947* (1954), Paris, Gallimard.
Benjamin, Walter, 1955. *Schriften*, Francfort, Suhrkamp.

— 1983. *Essais*, Paris, Denoël Gonthier.
— 1986. *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éd. du Cerf.
— 2000a. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
— 2000b. *Œuvres*, Paris, Galllimard.
— 2000c. « La tâche du traducteur », dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard.
Blanchot, Maurice, 1949. « La littérature et le droit à la mort », *in* M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard.
— 1955. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
— 1969. *L'entretien infini,* Paris, Gallimard.
— 1959. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
— 1973. *La folie du jour,* Paris, Fata Morgana.
— 1981. *De Kafka à Kafka,* Paris, Gallimard.
— 1983. *La communauté inavouable*, Paris, Minuit.
Bonfantini, Massimo, 2003. *La semiosi e l'abduzione*, Milano, Bompiani.
Bonfantini, Massimo A. ; Brunetti, Bruno ; Ponzio Augusto, 2008. *Tre sguardi su Auguste Dupin*, Bari, Graphis.
— 2009. *Freud, l'analisi, la scrittura*. Bari, Graphis.
Bradbury, Ray, 2000. *Fahrenheit 451* (1953), trad. fr. J. Chambon et H. Robillot, Paris Gallimard.
Calvet, Louis-Jean, 1973. *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*, Paris, Payot.
Calvino, Italo, 1973. *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi.
— 1988. *Lezioni americane*, Milan, Feltrinelli.
Carofiglio, Vito ; Ponzio, Augusto, 1984. « Épinal : lectures, formes légendaires et tarot », *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Bari*, Bari, II, 1, Bari, Adriatica, p. 211-234.
Cassirer Ernst, 1972. *La Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), 3 tomes, Paris, Minuit : t. I – *Le langage* (1923) ; t. II – *La pensée mythique* (1925) ; t. III – *La phénoménologie de la connaissance* (1929).
Celeyrette-Pietri, Nicole (éd.), 1987. *Problèmes du langage chez Valéry*, Paris, Lettres Modernes.
Chaumjan, Sebastian K., 1965. *Strukturnaja linguistica*, Moscou : Nauka.
— 1987. *Semiotic Theory of Language*, Bloomington, Indiana University Press.

Chomsky, Noam, 1964. « A Review of Burrhus F. Skinner's *Verbal Behavior* », (*Language*, 35, 1, 1959, p. 26-58), Jerry, A. Fodor et Jerold J. Katz (éd.) *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, Printice Hall, p. 547-578.
— 1967. « Recent Contributions to the Theory of Innate Ideas », *Synthèse*, 8, p. 2-11.
— 1968. *Le langage et la pensée*, Paris, Payot.
— 1969. *La linguistique cartésienne*, Paris, Seuil.
— 1977. *Réflexions sur le langage*, Paris, Maspero.
— 1985. *Knowledge of Language*, New York, Praeger.
— 1991. *Théorie du gouvernement et du Langage : Les Conférences de Pise*, Paris, Seuil.
— 2003. *Sur le contrôle de nos vies*, Paris, Allia.
— 2005. *Nouveaux horizons dans l'étude du langage et de l'esprit*, Paris, Stoch, 2005.
— 2006 a. *L'An 501 : la conquête continue,* Paris, Éditions de l'Herne.
— 2006 b. *Israël, Palestine, États-Unis : Le triangle fatidique*, Montréal. Écosociété.
Chomsky, Noam, Foucault, Michel, 1971. *Human Nature : Justice versus Power*, London, Souvenir Press.
Damisch, Hubert, 1972. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil.
Danesi, Marcell ; Petrilli, Susan ; Ponzio, Augusto, 2004. *Semiotica globale. Il corpo nel segno : introduzione a Thomas A. Sebeok*, Bari, Graphis.
Deledalle, Gérard, 1987. *Charles S. Peirce phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam, Benjamins.
Deleuze, Gilles, 1967. *Proust et les signes*, Paris, PUF.
— 1981. *La logique de la sensation*, I et II, Paris, Éditions de la Différence (le volume II est consacré aux reproductions des peintures de Francis Bacon).
— 1989. « Barttleby ou la formule », postface a Melville *Barttleby*, *in* Deleuze, *Critique et clinique*, 1997.
— 1997. *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
— 2002. *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit.
Deleuze, Gille et Guattari, Félix, 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
Depretto, Catherine (dir.), 1997. *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires.

Derrida, Jacques, 1967 a. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
— 1967 b. *De la grammatologie*, Paris, Seuil.
— 1975. *Le facteur de la vérité*, Paris, Flammarion.
— 1986. *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion.
— 1988. *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris, Galilée.
— 1996. *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
— 1997. *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée.
— 2000. *Che cos'è una traduzione « rilevante » ?*, trad. it. J. Ponzio, in *Athanor,* X, n.s, : 2, 1999-2000.
— 2002. *Sur parole*, Paris, Aube.
— 2003. *Fichus*, Paris, Galilée.
Destutt de Tracy, A. L. C., *Éléments d'idéologie* (1801-5), éd. par H. Gouhier, Paris, Vrin, 1970.
Diamantides, Marinos (éd.), 2007. *Levinas, Law, Politics*, ed., Oxon, Routledge-Cavendish.
Du Marsais, Cesar Chesneau, 1977. *Traité des tropes* (1730), Paris, le Nouveau Commerce.
Foscolo, Ugo, 1991. *Il sesto tomo dell'io*, éd. V. de Benedetto, Turin, Einaudi.
Foucault, Michel, 1970. *L'ordre du discours*, trad. it. *L'ordine del discorso*, Turin, Einaudi.
— 1973 *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana.
Freud, Sigmund, 1968. « Deuil et mélancolie » (écrit en 1915, publié en 1917) dans Id., *Métapsychologie*. Trad. fr. J. Laplanche et J. B. Pontalis, p. 147-174. Paris, Gallimard.
— 1983. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), trad. fr. Paris, PUF.
— 1985. « Le motif du choix des coffrets » (1913), in Id., *L'inquiétante Étrangeté*, Paris, Gallimard.
— 1993. *Noi e la morte* (*Wir und Der Tod*, 1915), trad. it. A. Petroni, Bari, Palomar.
Gandelman, Claude, 1966 *Israël*, Paris, Nathan.
— 1984. « Il pensiero di Freud come pensiero "catastrofico" », in *Freud. Gerusalemme nella psicanalisi*, Milan, Spirali / Vel, p. 251-262.
— 1986. *Le regard dans le texte*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
— 1989. *Littérature et Folie*. Paris, Ciba-Geigy.
— 1991. *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
— 1993. « Écriture et migration », *Athanor*, 4, p. 14-18.

— 1996. *The Workshop of the Cabbalist : Jewish attitudes to Visuality versus Textuality from the Middle Ages to Marc Chagall* (unpublished ms).
Gandelman, Claude ; Ponzio, Augusto, 1989-1995. *Athanor. Arte letteratura semiotica filosofia*. : 1. *Il senso e l'opera* ; 2. *Arte e sacrificio* ; 3. *Valore* ; 4. *Migrazioni* ; 5. *Materia* ; 6. *Mondo*, Longo, Ravenna, 1990-1995.
Gorz, André, 1959. *La morale de l'histoire*, Paris, Seuil, 1959.
— 1988. *Métamorphoses du travail*, Paris, Galilée.
— 2006. *Lettre à D. Histoire d'un amour*, Paris, Galilée.
Heidegger, Martin, 1986. *L'être et le temps*, trad. fr., F. Vezin, Paris, Gallimard.
Hjelmslev, Luis, 2000. *Prolégomènes à une théorie du langage* [*Prolegomena to a Theory of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953], Paris, Minuit.
Holquist, Michael, 1990. *Bakhtin and his World*, London et New York, Routledge.
Husserl, Edmund, 1989. *La philosophie comme science rigoureuse* (1911), Paris, PUF.
— 1950-1952. *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie*, *Husserliana*, IV, La Haye, Nijhoff.
— 1953. *Méditations cartésiennes*, trad. fr. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin.
— 1954. *Erfahrung und Urteil*, éd. par L. Landgrebe, Hamburg, Klassen Verlag.
Jabès, Edmond, 1982. *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard.
— 1993. « Poétique du nomadisme », propos recueillis par Braha Liechtenberg Ettinger, *Athanor*, 4, Paris, Euromedia, p. 22-27.
Jachia, Paolo ; Ponzio, Augusto (dir.), 1993. *Bachtin e…*, Rome-Bari, Laterza.
Jakobson, Roman, 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
Joyce, James, 1982. *Finnegans Wake* (1939), Paris, Gallimard.
Kierkegaard, Søren, 1966. « *Le journal du séducteur* » (dans *Enten-Eller*, 1843), in Id., *Le stade esthétique, Le journal du séducteur, In vino veritas*, présentation, traduction et annotations par M. Grimault, Paris, Union Générale d'Éditions.
— 1966-1986. « Point de vue de mon œuvre d'écrivain », (1851), *in* S. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Éditions de l'Orante.

Kristeva, Julia, 1969 b. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
— 1970 a. « Une poétique ruinée », in M. M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
— 1970 b. *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton.
— 1974. *La révolution du langage poétique.* Paris : Seuil.1977 *Polylogue,* Paris, Seuil.
— 1977. Polylogue, Paris, Seuil.
— 1979. *Les Samouraïs,* Paris, Fayard.
— 1980. *Pouvoir de l'horreur. Essais sur l'abiection*, Paris, Seuil.
— 1981. *Le langage, cet inconnu* (1969, sous le pseudonyme de Julia Joyaux), Paris, Seuil.
— 1982. « La voix de Barthes », *Communications. Rolan Barthes*, 36, Paris, Seuil, p. 119-123.
— 1983. *Histoires d'amour*, Paris, Denoël.
— 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
— 1988. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
— 1991. *Le Vieil Homme et les loups*, Paris, Fayard.
— 1993. *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris, Fayard.
— 1994. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
— 2001. *Au risque de la pensée*, préface de Mariechristine Navarro, Paris, Éditions de l'Aube.
Kristeva, Julia *et al.*, 1977. *Michail Bakhtine. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, éd. A. Ponzio, Bari, Dedalo.
— 1979. *Folle vérité* (ouvrage collectif). Paris, Gallimard.
Krysinski, Wladimir, 1988. *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di Corrrado Donati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
— 1998. *La novela en sus modernidades. A favor y contra de Bajtin*, Madri, Iberoamericana.
— 2004. « Presentazione », dans Augusto Ponzio, *Leggere traducendo. Apollinaire, Aristofane, Baudelaire, Borges, Donne, La Fontaine, Valéry*, Fasano, Schena, p. 7-10.
— 2005. « La Dissidence du corps par-delà l'orthodoxie du texte », *Arianne*, 18-20, Lisboa, 2003-2005, p. 197-219.
— 2008 a. *Il romanzo e la modernità*, Rome, Armando.
— 2008 b. « On appelle cela critiquer la traduction de Celan », *Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais*, p. 239-248.

Krysinski, Wladimir ; Ponzio, Augusto, 2004. « Dialogo sul dialogo in Bachtin », *Corposritto*, 5, p. 7-22.
Lacan, Jacques, 1966. *Écrits*, Paris, Seuil.
Lekomceva, M.I. Uspenskij, B.A., 1969. *La cartomanzia come sistema semiotico*, In Remo Faccani e Umberto Eco, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico,* Milano, Bompiani, p. 243-247.
Leopardi, Giacomo, 2003. *Zibaldone*, éd. Bertrand Schefer, Paris, Allia.
Lévesque, Nicolas, 2005. *Le deuil impossible nécessaire : Essai sur la perte, la trace et la culture*, coll. « Nouveaux Essais Spirales », Québec : Nota bene.
Les Cahiers de l'Herne, 2006. *Levinas*, 60, Paris, Éditions de l'Herne.
— 2002. *Saussure*, 76, Paris, Éditions de l'Herne.
— 2007. *Chomsky*, 88, Paris, Éditions de l'Herne.
Levinas, Emmanuel, 1967. « Langage et proximité », dernier essai de la section « Raccourcis », dans Id., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949), Paris, Vrin, 1967, p. 215-236.
— 1968 a. *Totalité et Infini* (1961), La Haye, Nijhoff.
— 1968 b. « La substitution », *Revue philosophique de Louvain*, tome 66, 1968, p. 487-509, maintenant dans Id., *Autrement qu'être au-delà de l'essence*, p. 125-166.
— 1970. « Sans identité », *L'Éphémère*, 13, p. 27-44.
— 1972. *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1975. *Sur Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1976 a. *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1976 b. *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme* (1963), Paris, Albin Michel.
— 1978. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), La Haye, Nijhoff.
— 1981. « La réalité et son ombre » (1948), *Revue des sciences humaines*, 185, 1981 / 1, p. 103-117.
— 1982 a. *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris, Minuit.
— 1982 b. *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982.
— 1984. *De l'existence à l'existant* (1947) Paris, Vrin.
— 1987. *Hors Sujet,* Montpellier, Fata Morgana.
— 1989. « Dialogue avec A. Ponzio », dans A. Ponzio, *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, 1995.
— 1990. « Le sens et l'œuvre », suivi de « Dialogue avec Levinas », Athanor, 1, 1990, p. 5-10.

— 1991. *Entre nous. Essais sur la pensée-à-l'autre*, Paris, Grasset.
— 1992. *La mort et le temps*, éd. J. Rolland, Paris, Librairie Générale Française.
— 1993. *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset et Frasquelle.
— 2003. *De l'évasion* (1935), éd. J. Rolland, Montpellier, Fata Morgana.
Lévi-Strauss, 1995. *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
Locke, John, 1973. *An Essais concernig Humane Understanding*, Oxford, Clarendon Press.
Lotmann, Youri M., 1974. *La semiosfera*, Marsilio, Venise.
Marx, Karl, 1967. *Fondements de la critique de l'économie politique*, Paris, Édition Anthropos.
— 1968. *Mathematische Manuscripte*, Moscou, Nauka. Trad. it. et éd. critique A. Ponzio *Manoscritti matematici* (1975), Milan, Spirali, 2005 ; trad. fr. Alain Alcouffe, *Les manuscripts mathématiques*, Paris, Economica, 1985.
— 1970. *Le Capital*, Paris, Éd. Sociales.
Marx, Karl et Engels, Friedrich, 1960. *L'idéologie allemande*, Paris, Ed. Sociales.
— 1975. *Manifeste du Parti Communiste, Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du Progrès.
Maturana, Humberto R. ; Varela, Francisco G., 1980. *Autopoioesis and Cognition. The Realization of the Living*, Boston D. Reidel.
Mead, George H., 1934. *Mind, Self, and Society*, éd. C. Morris, Chicago, Chicago University Press.
Medvedev, Pavel, Cercle de Bakhtine, 1977. *Il metodo formale nella scienza della letteratura* (1928), Bari, Dedalo.
— 2008. *La méthode formelle en littérature* (1928) éd. critique de B. Vauthier et R. Comtet, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail.
Melville, Herman, 1989. *Bartleby* (1853) Paris, Garnier-Flammarion.
Merleau-Ponty, Maurice, 1942. *La structure du comportement*, Paris, PUF.
— 1964. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard
— 1966. *Sens et non-sens* (1948), Paris, Gallimard.
Miller, Henry, 1982. *Le sourire au pied de l'échelle*, Paris, Buchet / Chasel.
Morris, Charles, 1964. *Signification and Significance*, Cambridge, Mass. MIT Press.

— 1971. *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, The Hague.
Nerval, Gérard de, 1965. *Les filles du feu. Las Chimères*, éd. Léon Cellier, Paris, Flammarion.
Orwell, George, 1950. *1984*, trad. fr. A. Audiberti, Paris, Gallimard.
Pareto, Vilfredo, 1974. *Manuale di economia politica* (1906) Roma, Bizzarri.
Pasolini, Pier Paolo, 1990. « Une vitalité désespérée », *in* Id., *Poésies 1943-1970*, Paris, Gallimard.
Peirce, Charles S., 1931-1958. *Collected Papers* (= CP), éd. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks, Cambridge, Mass. Harvard University Press.
— 1972. *Écrits sur le signe,* rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
— 2003. *Pragmatisme et sciences normatives*, Peirce, *Œuvres II*, sous la direction de C. Tiercelin et P. Thibaud, Paris, Cerf.
Permanyer, Louis, 1986. *Tápies et la nouvelle culture*, Paris, Cercle d'art.
Petrilli, Susan (éd.) 2007. *Philosophy of Language as the Art of Listening. On the Scientific Research of Augusto Ponzio*, Bari, Edizioni dal Sud.
— 2009. *Signifying and Understanding. Reading the Works of Victoria Welby and the Signific Movement*, Berlin, De Gruyter Mouton.
Petrosino, Silvano ; Rolland, Jacques, 1984. *La vérité nomade. Introduction à Emmanuel Levinas*, Paris, La Découverte.
Pietro Ispano (Petrus Hispanus Potugalensis) (1230) *Tractatus. Summule logicales*, trad. it. A. Ponzio, Milan, Bompiani, 2004.
Poe, Edgard Allan, 1970. « The purloined letter » dans Id., *Great Talens an Poems*, New York, Washington Square Press.
Ponzio, Augusto, 1967. *La relazione interpersonale*, Bari, Adriatica.
— 1973 a. *Grammatica trasformazionale e ideologia politica*, Bari, De Donato.
— 1973 b. « Grammaire transformationnelle et idéologie politique », *L'homme et la société*, 28 (1973), p. 93-111.
— 1974. *Filosofia del linguaggio e prassi sociale*, Lecce, Milella.
— 1980. *Michail Bachtin*, Bari, Dedalo.
— 1981. *Segni e contraddizioni. Tra Marx e Bachtin*, Verona, Bertani.
— 1982. *Spostamenti. Percorsi e discorsi sul segno*, Bari, Adriatica.

— 1983 a. « Lo spreco dei significanti », in Ponzio, A. ; Tundo, M. ; Paulicelli, E., *Lo spreco dei significanti. L'eros, la morte, la scrittura*, Bari, Adriatica.
— 1983 b. *Da Levinas a Levinas*, Bari, Adriatica
— 1985. « Altérité et écriture d'après Bakhtine », *Littérature*, 57, p. 119-128.
— 1986. *Interpretazione e scrittura*, Vérone, Bertani.
— 1989 a. « Dialogue et altérité dans les genres littéraires », communication au colloque « Dialoganalyse » (Ruhr-Universität, Bochum, 9-11 mars 1988), dans *Dialoganalyse*, vol. II, Tübingen, Niemeyer, p. 163-171.
— 1989 b. *Il filosofo e la tartaruga*, Ravenne, Longo.
— 1990 a. *Man as a Sign*, éd. Susan Petrilli, Berlin : Mouton de Gruyter.
— 1990 b. « Intervista a Julia Kristeva », dans J. Kristeva, *Il linguaggio, questo sconosciuto*, trad. it. A. Ponzio, Bari, Adriatica, p. 9-27.
— 1990 c. « Valeur linguistique et valeur marchande », in *Langage et praxis*, Colloque international, Montpellier 24-26 mai 1990, documents de travail, Montpellier, Univerité Paul Valéry, 1990, p. 51-61.
— 1991. « Del dialogo fra Rousseau e Jean Jacques », dans Sorin Stati, Edda Weigand, Franz Hundsnurscher (ed.) *Beiträge zur Dialogforchung. Dialoganalyse III*, Atti del convegno, tome 2, Niemeyer, Tübingen, 1991, p. 163-170.
— 1992 a. *Production linguistique et idéologie sociale*, Candiac (Canada) : Editions Balzac.
— 1992 b. *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milan, Bompiani.
— 1992 c. « Abduction, Icon, and Reference », *in* M. Balat, J. Deledalle-Rhodes, G. Deledalle (éd.), *Signs of Humanity. L'Homme et ses signes*, tome I, Mouton de Gruyter, Berlin-New York.
— 1993. *Signs, Dialogue, and Ideology*, éd. Susan Petrilli, Amsterdam, John Benjamins.
— 1994. *I segni dell'altro. Prossimità ed eccedenza letteraria*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane.
— 1995 a. *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, Paris, L'Harmattan.
— 1995 b. *Responsabilità e alterità in Emmanuel Levinas*, Milan, Jaca Book.

— 1996. *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Bari, Graphis.
— 1998. *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Graphis, Bari.
— 1999. *I segni dell'altro*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane.
— 2002 a. *Il linguaggio e le lingue*, Bari, Graphis.
— 2002 b. *Individuo umano, linguaggio e globalizzazione in Adam Schaff*, Milan, Mimesis.
— 2004 a. *Semiotica e dialettica*, Bari, Edizioni dall Sud, 2004.
— 2004 b. *I segni tra globalità ed infinità. Per la critica della comunicazione globale*, Bari, Cacucci.
— 2004 c. *Elogio dell'infunzionale* (1997), Milan, Mimesis.
— 2004 d. *Leggere traducendo. Apollinaire, Aristofane, Baudelaire, Borges, Donne, La Fontaine, Valéry*, présent. Wladimir Krysinski, Fasano (Brindisi), Schena.
— 2006 a. *Produzione linguistica e ideologia sociale*, Bari, Graphis.
— 2006 b. *The I questioned : Emmanuel Levinas and the critique of occidental reason*, *Subject Matters*, special édition, III, 1, 2006, p. 1-42, avec la participation de A. Z. Newton, M. B. Smith, R. Bernasconi. G. Ward, R. Burggraeve, B. Bergo, W. P. Simmons, A. Aronowicz, p. 43-127.
— 2006 c. *The Dialogic Nature of Sign*, Ottawa, Legas.
— 2006 d. *La cifrematica e l'ascolto*, Bari, Graphis.
— 2007 a. *Liguistica generale, scrittura letteraria e traduzione,* Pérouse, Guerra,
— 2007 b. « Dialogue, intertextualité et intercorporéité dans l'œuvre de Bakhtine et du Cercle », in *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, Bénédicte Vauthier éd., *Slavica Occitania,* p. 143-162.
— 2007 c. *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*, Rome, Meltemi.
— 2007 d. « Introduçao à ediçao brasileira – Filosofia da linguagem como arte da escuta », dans A. Ponzio et Alii, *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*, Petrópolis, Editora Vozes, 2007, p. 9-68.
— 2008 a. *Fra Bachtin e Levinas. Scrittura, dialogo, alterità.* Florence, La Nuova Italia, 1994, nouvelle édition augmentée, Bari, Palomar.
— 2008 b. *Linguaggio, lavoro e mercato globale*, Milan, Mimesis.
— 2008 c. *A revolução bakhtiniana*, San Paolo (Brasile), Contexto, 2008.
— 2008 d. *La dissidenza cifrematica*, Milan, Spirali, 2008.

— 2008 e. « Signification and alterity in E. Levinas », *Semiotica. Revue de l'Association International de Sémiotique*, 171, 1/4 (2008), p. 115-130.
— 2009 a. *Emmanuel Levinas, Globalisation, and Preventive Peace*, Ottawa Legas.
— 2009 b. *Da dove verso dove. La parola altra nella comunicazione globale,* Pérouse, Edizioni Guerra.
— 2009 c. « Le Neutre et l'écriture ante litteram », in S. Badir et D. Ducard (dir.), *Roland Barthes en cours (1977-1980) : un style de vie*, Dijon, Éditions Universitaires.
— 2009 d. « Semiotica della metafora in Vico », *Paradigmi*, 1, Angeli, Milan.
— 2009 e. « Il corpo. Dialogo tra Socrate e Platone », *Athanor*, XIX, 12, 2008-2009, Rome, Meltemi, p. 195-208.
— 2009 e. *L'écoute de l'autre*, Paris, L'Harmattan.
Ponzio, Augusto ; Calefato Patrizia ; Petrilli, Susan, 2007. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*, Petrópolis, Vozes.
— 2006. *Con Roland Barthes. Alle sorgenti del senso*, Rome, Meltemi.
Ponzio, Augusto ; Petrilli, Susan, 2000 a. *Il sentire nella comunicazione globale*, Rome, Meltemi.
— 2000 b. *Philosophy of Language, Art and Answerability in Mikhail Bakhtin*, Legas, Ottawa.
— 2001. *Thomas Sebeok and the Signs of Life*, Cambridge, Icon Books UK, Totem Books USA.
— 2002. *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok,* Milan, Spirali.
— 2003. *Semioetica*, Rome, Meltemi.
— 2005. *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes in the Open Network of Signs*, Toronto, Toronto University Press.
— 2007. *Semiotics Today. From Global Semiotics to Semioethics, a Dialogic Response*, Ottawa, Legas.
— 2008. *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Bari, Graphis.
Ponzio, Augusto ; Petrilli, Susan ; Ponzio, Julia, 2005. *Reasoning with Emmanuel Levinas*, Ottawa, Legas.
Ponzio, Julia, 1996. « Aporie della concezione husserliana della temporalità », *Paradigmi*, 41, p. 287-314.
— 1999 a. *L'oggettività del tempo. La questione della temporalità in Husserl e Heidegger*. Prefazione di Aldo Masullo, Bari, Edizioni dal Sud.

— 1999 b. « I segni dell' "evasione" in Emmanuel Levinas », *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere*, Fasano-Brindisi, Schena, p. 437-449.
1999 c. « Existence and Boredom. The Signs of Evasion in Emmanuel Levinas », *S European Journal for Semiotic Studies*, vol. 11 (4), p. 549-562.
— 1999 d. « Proprietà e presenza nel pensiero heideggeriano », *Idee*, 40-41, p. 125-153.
— 2000 a. *Il presente sospeso. Alterità e appropriazione in Heidegger e Levinas*, Bari, Cacucci.
— 2000 b. « Il pensiero dell'altro e la decostruzione, » *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari*, 2000, p. 221-245.
— 2001. « Cura e temporalità nel pensiero di Heidegger », *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari*, 2001, p. 379-391.
— 2002. « Linguaggio e alterità in Emmanuel Levinas », *Quaderni PLAT* 1, Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi dell'Università di Bari, Edizioni Dal Sud.
— 2003. « Il linguaggio, il tempo e l'altro », in *Linguaggi,* Bari, G. Laterza, p. 185-215.
— 2004. « *The problem of language in Emmanuel Levinas* », dans Kristian Bankov, *Sign theories in use*, New Bulgarian University, Sofia, p. 83-90.
— 2005. *Il ritmo della scrittura. Tempo, alterità e comunicazione*, Schena, Fasano-Brindisi.
— 2007. « Politics not left to itself », in *Levinas, Law, Politics*, éd. M. Diamantides, London, Glasshouse Press.
— 2008. *Il seme umanissimo della filosofia. Itinerari nel pensiero filosofico di Giuseppe Semerari* (avec Filippo Silvestri) Milan, Mimesis.
Ponzio, Luciano, 2002. *Visioni del testo* (Bari : Graphis).
— 2004. *Lo squarcio di Kazimir Malevich*, Milano, Spirali.
— 2005 a. *Differimentismo. « Segni che differiscono, non segni di differenza »*, Edizioni dal Sud, Bari.
— 2005 b. *Differimenti. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico*, Mimesis, Milano.
— 2008. *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevich, Chagall* (2002), Bari, Adriatica.

Posner, Roland ; Robering, Klaus ; Sebeok, Thomas A. (éd.), 1997-2004. *Semiotik / Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Berlin, Walter de Gruyter, 4 tomes.

Prieto, Luis, 1969 « La découverte du phonème. Interprétation épistémologique », *La pensée*, 148, p. 35-63.

— 1975. *Pertinence et pratique*, Droz, Genève.

Proust, Marcel, 1978. *L'indifférent*, éd. P. Kolb, Paris, Gallimard.

— 1987-1989. *À la recherche du temps perdu*, dir. J. Y. Tadié, 4 vol., Bibliothèque de la Pléiade

Rilke, Rainer Maria, s.d. *Poèmes et proses*, trad. fr.M. Betz, Paris, Seghers.

Rossi-Landi, Ferruccio, 1973. « Le langage comme travail et comme marché », *L'homme et la société*, 8, p. 71-92.

— 1977. *Linguistics and Economics.* The Hague, Mouton.

— 1988. *Significato, comunicazione e parlare comune* (1961), Venise, Marsilio.

— 1992. *Between Signs and Non-signs*, introd. par S. Petrilli, John Benjamins, Amsterdam

— 2003. Il *linguaggio come lavoro e come mercato* (1968, 1983), Milan, Bompiani, éd. anglaise *Language as Work and Trade*, South Hadley (Mass.), Bergin and Garvey, 1983.

— 2005. *Ideologia* (1978, 1982), Rome, Meltemi ; éd. angl. *Marxism and Ideology*, trad. angl. R. Griffin, Oxford, Clarendon Press, 1990.

— 2006. *Metodica filosofica e scienza dei segni* (1985), Milan, Bompiani.

— 2007. *Semiotica e ideologia* (1972, 1979), Milan, Bompiani.

Rossi, Paolo, 1960. *Clavis Universalis Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibn*iz, Milano, Ricciardi.

Rousseau, Jean-Jacques, 1990. *Essai sur l'origine des langues* (1781), Paris, Gallimard.

Saint-Exupéry, Antoine de, 2006. *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul, 1950. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.

— 1964a. « Qu'est-ce que la littérature ? », dans Id., *Situations II*, Paris, Gallimard.

— 1964b. *Les mots*, Paris, Gallimard

Saussure, Ferdinand de, 1989-1990. *Cours de linguistique générale*, éd. critique par R. Engler, O. Harrassowitz, Wiesbaden.

— 2002. *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard.

Schaff, Adam, 1969. *Introduction à la sémantique*, Paris : Anthropos.
— 1971. *Histoire et Vérité*, Paris Anthropos.
— 1973. « L'aliénation en tant que problème social et philosophique », *L'homme et la société*, 31-32.
— 1974. *Structuralisme et marxisme*, Paris, Anthropos.
— 1980. *Stereotypen und das menshliche Handeln*, Vienne, Europa Verlag.
— 1983 a. « La grammaire générative et la conception des idées innées », *L'homme et la société*, 28, l973, p. 3-50.
— 1883 b. *Humanism o ecuménico*, Madrid, Trotta.
— 1993. *Mi siglo XX*, Madrid, Sistema.
— 1998. *Meditaciones sobre el socialismo*, Madrid, Siglo Veinteuno.
Sebeok Thomas A., 1986. *I Think I Am a Verb*, New York and London, Plenum Press.
— 1989. *The Sign & Its Masters* (1979), Lanham : University Press of America.
— 1991. *A Sign Is Just a Sign,* Bloomington, Indiana.
Sebeok, Thomas A ; Danesi, Marcel, 2000. *The Forms of Meanings*, Berlin, Mouton De Gruther.
Sebeok, Thomas A. ; Petrilli, Susan ; Ponzio, Augusto, 2001. *Semiotica dell'io*, Rome, Meltemi.
Semerari, Giuseppe, 2005. *Insecuritas* (1982), Milano, Spirali.
— 2009 a. *Scienza nuova e ragione* (1961), Milano, Guerini e Associati.
— 2009 b. *La filosofia come relazione* (1961), Milano, Guerini e Associati.
Shakespeare, William, 1994. *Le Marchand de Venise*, texte original, trad. fr. J. Grosjean, Paris, Flammarion.
Schopennahuer, Artur, 1984. *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris, PUF.
Steiner, George, 1975. *After Babel. Aspect of Language and Translation,* Oxford, Oxford University Press.
Sterne, Laurence, 1983. *Viaggio sentimentale,* texte original, trad. it. U. Foscolo, Milan, Mondadori.
Szymkowiak, Mildred, 1999. Textes choisis et présentés par *Autrui*, Paris, Flammarion.
Tàpies, Antoni, 1971. *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard.
Uexküll, Jacob, von, 1973. *Theoretische Biologie* (1928), Frankfort, Suhrkamp.

Vailati Giovanni, 2000. *Il metodo della filosofia. Saggi di critica del linguaggio*, éd. F. Rossi-Landi et A. Ponzio, Bari, Graphis.
Valéry, Paul, 1995. *Le cimetière marin*, Turin, Einaudi.
Verdiglione, Armando, 1974 a. *Follia e società segregativa*, Actes du colloque de Milan (1973), Milan, Feltrinelli.
— 1974 b. *Psychanalyse et sémiotique. Actes du colloque de Milan* (1974), Paris, Uge.
— 1975 a. *Matière et pulsion de mort*, Paris, Uge.
— 1978 b. *Drogue et langage*, Paris, Payot.
— 2004. *La rivoluzione cifrematica*, Milan, Spirali.
— 2009 a. *La politica e la sua lingua*, Milan, Spirali.
— 2009 b. *La libertà della parola*, Milan, Spirali.
Vernadsky, Wladimir, 2002. *La biosphère* (1926), Paris, Seuil.
Vico, Gianbattista, 1976. *Principi di scienza nuova*, éd. F. Nicolini, Torino, Einaudi.
— 1993. *La science nouvelle* (1725), Paris, Gallimard.
Walras, Léon, 1952. *Éléments d'économie politique pure* (1877-1877), Paris, Pichon.
Welby, Victoria, 1983. *What is Meaning?* (1903) éd. A. Eschbach, introd. G. Mannoury. Amsterdam, John Benjamins.
— 1985. *Significs and Language* (1911), éd. H.W. Schmitz. Amsterdam, John Benjamins.

Noms propres

Adorno, Theodor W., 105, 169.
Alcouffe, Alain, 46, 178.
Alighieri, Dante, 57, 58.
Artaud, Antonin, 12, 70-72, 95, 158, 169.
Averincev, Sergej S., 170.

Baberzat, Marc, 72, 168.
Bacon, Francis (1561-1626), 136.
Bacon, Francis (1909-1992), 173.
Badir, Sémir, 39. 170, 182.
Bakhtine, Mikhail M., 15, 16, 22-31, 41, 49-55, 57, 58, 79, 80, 85, 87-89, 91, 95, 98-105, 108, 110, 115, 117, 120-122, 132, 136, 137, 140, 140-152, 154-159, 170, 171, 174-183.
Balat, Michel, 92, 171.
Balzac, Honoré de, 32, 82, 141, 156.
Barthes, Roland, 11, 16, 21, 22, 26, 37-43, 48, 57-59, 62, 66, 70, 73, 74, 83, 84, 170-172, 176, 182, 187, 193.
Bataille, Georges, 11, 16, 61, 76, 77, 158, 171.
Baudrillard, Jean, 74, 171.
Beauvoir, Simone de, 172.
Bembo, Bonifacio, 184.
Benjamin, Wlalter, 73, 172, 180.
Blanchot, Maurice, 16, 40, 77, 79, 100, 106,, 172, 177.
Boccaccio, Giovanni, 88.
Botcharov, Sergej G., 50.
Bonfantini, Massimo A., 41, 172.
Bradbury, Ray, 169, 172.
Brecht, Bertolt, 114.
Brunetti, Bruno, 42, 172.
Bruno, Giordano, 88.

Calvet, Louis-Jean, 38, 178.
Calvino, Italo, 73, 86, 172.
Campanella, Tommaso, 88.
Camus, Albert, 111.

Cardan (Gerolamo Cardano), 88.
Carofiglio, Vito, 38, 82, 172.
Carroll, Lewis, 70, 72, 73.
Cassirer, Ernst, 58, 119, 124, 172.
Celan, Paul, 114, 177.
Celeyrette-Pietri, Nicole, 172.
Cervantès, Saavedra, Miguel de, 188.
Céline, Louis, F., 34, 115.
Cézanne, Paul, 96.
Chaumjan, Sebastian K., 118, 119, 172.
Chomsky, Noam, 132-135, 137, 147, 161, 173, 177.
Cicéron, Marcus Tullius, 16.
Conrad, Joseph, 114.

Damisch, Hubert, 173.
Danesi, Marcel, 49, 65, 173, 185.
Deledalle, Gérard, 92, 171, 173, 179, 180.
Deledalle-Rhodes, Janice, 180.
Deleuze, Gilles, 10, 41, 72, 173.
Della Porta Battista, 88.
De Michiel, Margherita, 170, 171.
Depretto, Catherine, 174.
Derrida, Jacques, 16, 33, 34, 58, 69, 70, 72, 94, 95, 113, 114, 148, 174.
Destutt de tracy, Antoine, 135, 148, 174, 188.
Diamantides, Marinos, 174, 183.
Diderot, Denis, 111.
Doeblin, Alfred, 115, 188.
Dostoïevski, Fedor M., 51-53, 98, 99, 138, 150, 152, 153, 156-158, 170, 176.
Ducard, Dominique, 39, 170.
Du Marsais, César Chesneau, 16, 17, 58, 174.
Durkheim, Émile, 143.
Duvakin, Viktor, 23, 55, 150, 171.

Eco, Umberto, 177.
Engels, Friedrich, 48, 36, 143, 175.
Erasme da Rotterdam, 88.

Foucault, Michel, 41, 173, 174.
Foscolo, Ugo, 10, 174, 185.
Freud, Sigmund, 76, 77, 108, 110, 120, 150, 151, 170-172, 174.

Galien de Pergame, 18.
Gandelman, Claude, 82, 83, 107, 113, 115, 116, 155, 174, 175.
Gebelin, Court de, 86.
Gorz, André, 47, 144, 175.

Grimm, Jacob et Wilhelm, 90.
Guattari, Félix, 173.
Goumilev, Nikolaj., 55.

Hegel, Georg W., 52.
Heidegger, Martin, 113-114, 175.
Hemingway, Ernest, 114.
Herder, Johann G., 111.
Hippocrate de Cos, 18.
Hjelmslev, Luis, 70, 71, 145, 170, 175.
Homère, 12.
Horkeimer, Max, 105.
Huexküll, Jakob von, 50.
Husserl, Edmund, 20, 23, 33, 76, 119, 124, 133, 175.

Ivanov, Vjacheslav, 55.

Jabès, Edmond, 107, 109, 115, 175.
Jachia, Paolo, 55, 174, 175.
Jakobson, Roman, 58, 70, 84, 175.
Joyce, James, 32, 114, 158, 175.

Kafka, Franz, 40, 79, 192.
Kanaev, Ivan, I., 30, 50, 171.
Kant, Immanuel, 111, 119, 124, 133.
Kierkegaard, Søren, 10, 12, 16, 74, 175, 176.
Klee, Paul, 94.
Kristeva, Julia, 16, 17, 31-37, 107-112, 114, 130, 158, 176, 180.
Krysinski, Wladimir, 6, 81, 107, 114, 154, 176, 177, 181.
Kundera, Milan, 114.

Lekomceva, M.I., 177.
Levinas, Emmanuel, 10, 15-19, 21, 22, 25, 37, 51, 70, 77-81, 96-102, 104-107, 114, 174, 175, 177-183.
Lautréamont (Ducasse, Isidore-Lucien), 35.
Leopardi, Giacomo, 162, 167.
Lévesque, Nicolas, 6, 177.
Lichtenberg Ettinger, Braha, 107.
Loriggio, Francesco, 107.
Locke, John, 58, 178.

Magritte, René, 41.
Maldidier, Denis, 132.
Mallarmé, Stéphane, 34, 35, 40.
Mann, Thomas, 29.

Marx, Karl, 48, 52, 84, 126, 136, 143, 178, 179, 184.
Maturana, Humberto R., 53, 178.
Mead, George H., 178.
Medvedev, Pavel, 30, 152, 154, 155, 171, 178, 181.
Melville, Herman, 19, 41, 173, 178.
Menger, Karl, 45.
Merleau-Ponty, Maurice, 94, 96, 125, 178.
Meschonnic, Henri, 114, 115.
Miller, Henry, 9, 178.
Montaigne, Michel E. de, 111.
Montesquieu, Charles de Secondat, 111.
Morris, Charles, 45, 52, 58, 119, 136, 137, 178, 179.

Nerval, Gérard de, 34, 82, 179.
Nizan, Paul, 78.
Nabokov, Vladimir, 111, 114.

Offenbach, Jacques, 74
Ogden, Charles K., 45.
Orwell, George, 9, 132, 133, 148, 179.
Oukhtomski, A. A., 52, 53.

Paracelse, 88.
Pareto, Vilfredo, 15, 46, 179.
Pasolini, Pier Paolo, 73, 179.
Patricius (Patrizi, Francesco), 88.
Peirce, Charles S., 18, 52, 58, 66, 83, 94-97, 119, 132-136, 138, 173, 179.
Permanyer, Louis, 179.
Petrilli, Susan, 18, 26, 49, 52, 54, 74, 142, 169, 173, 179, 180, 182, 184, 185.
Petrosino, Silvano, 179.
Pic de la Mirandole, 88.
Petrus Hispanus Potugalensis, 179.
Platon, 72, 132-134, 182.
Pomponazzi, Pietro, 88.
Ponzio, Augusto, 19, 25, 42, 43, 49, 52, 54, 55, 57, 59, 70, 74, 79. 83, 94, 95, 119, 135, 142, 169-182.
Ponzio, Julia, 182,
Ponzio, Luciano, 94, 95, 183.
Posner, Roland, 135, 184.
Pouchkine, Alxander, 27-29.
Prieto, Luis, 184.
Proust, Marcel, 11, 34, 36, 74, 76, 111, 173, 176, 184.

Rabelais, François, 31, 50, 51, 88, 111, 140, 158, 170.
Richards, I. A., 45.

Rilke, Rainer Maria, 81, 184.
Robering, Klaus, 135, 184.
Rolland, Jacques, 178, 179.
Rossi-Landi, Ferruccio, 16, 34, 43, 45-49, 125-128, 139, 141, 184, 186.
Rossi, Paolo, 184.
Rousseau, Jean-Jacques, 58, 180, 184.

Saint-Exupéry, Antoine, de, 19, 184.
Sartre, Jean-Paul, 78, 79, 184.
Saussure, Ferdinand de, 33, 45-47, 83, 121, 136, 138, 142-147, 177, 184.
Schapiro, Meier, 113.
Schaff, Adam, 16, 43-45, 47, 139, 181, 185.
Schopennahuer, Artur, 185.
Sebeok Thomas A., 16, 18, 34, 49, 50, 52, 59, 65, 70, 73, 135, 173, 182, 184, 185.
Semerari, Giuseppe, 17, 183, 185.
Shakespeare, William, 9, 19, 20, 59, 64, 67, 88, 185.
Slatka, Denis, 131.
Steiner, George, 185.
Sterne, Laurence, 10, 185.
Swift, Jonathan, 9, 158.

Tápies, Antoni, 179.
Tsvetaeva, Marina, 113, 114.
Tolstoï, Léon, 32.

Uspenskij, Boris A., 83, 187.

Vailati, Giovanni, 58, 185.
Valery, Paul, 81, 172, 176, 180, 181, 186.
Van Gogh, Vincent, 94, 113.
Varela Francisco G., 53, 178.
Verdiglione, Armando, 32, 109, 186.
Vernadsky, Wladimir, 52, 186.
Vico, Gianbattista, 58, 59, 66, 111, 182, 186.
Volochinov, Valentin N., 23, 29, 30, 84, 85, 120, 136, 150, 157, 170, 171, 181.

Walras, Léon, 45, 46, 186.
Welby, Victoria, 58, 179.
Whitney, William D., 143.

Zenon de Élée, 81.
Zola, Émile, 29.

Table des matières

Prologue 7
L'acrobate et son ombre

Mise en train 9
De l'autre parole à la parole autre

I. Événements
1. À partir de Lévinas 15
2. Avec Bakhtine 22
3. Le sujet étranger à soi-même et la sémanalyse de Kristeva 31
4. En écoutant la voix de Barthes 37
5. La valeur dans la parole et dans la marchandise. Rossi-Landi et Schaff 43
6. « La vie, par nature, est dialogique ». Sebeok et Bakhtine 49

II. Déplacements
1. Ressemblance et métaphore 57
2. Dépense et marché 67
3. Traduction comme traversée du texte et de la langue 69
4. L'éros, la mort, l'écriture 73
5. Lecture et image : lisibilité et visibilité dans le tarot 82
6. Imagerie du corps grotesque 87
7. Icône, ressemblance et référence 92
8. Image, œuvre et altérité 97
9. Écriture et migrations 106
10. Migration comme vocation de l'écriture 113

III. Passages

1. Entre Chomsky et Bakhtine 117
2. Compétence linguistique et compétence langagière 122
3. Créativité et aliénation linguistique 124
4. Structures profondes et idéologie 127
5. Tâches d'une théorie linguistique explicative et critique 130
6. La parole et l'abduction 132
7. Signification et idéologie 135
8. La linguistique et la catégorie du social 142
9. L'idéologie du point de vue de l'écriture littéraire 147
10. Genres littéraires et figuration de la rencontre de paroles 154

Apologue 161

Babel heureuse

Bibliographie 169

Noms propres 187

Dépôt légal : mars 2010

Achevé d'imprimer en mars 2010.