

L'Autonomie de la sémiotique*

Nicolas Meeùs (Université Paris-Sorbonne)

Depuis un siècle, la sémiotique n'a cessé de revendiquer son autonomie – ou, peut-être, de se trouver contrainte à l'autonomie. Depuis que le projet d'une sémiotique générale a pris réalité, dans les propositions programmatiques de Peirce et de Saussure, le lien du langage, du système sémiotique, au monde n'a cessé de faire problème. C'est la définition la plus générale du signe, *aliquid stat pro aliquo*, qui se trouve aujourd'hui mise en cause. Il me semble que toute la philosophie du langage, toute la philosophie de notre siècle sont marquées par cette prise de conscience de la distance qui sépare le langage du monde réel¹.

Chez Charles Peirce, l'autonomie de la sémiotique se manifeste dans l'idée de la chaîne infinie des interprétants, où chaque signe renvoie à un autre signe, dans une succession qui, si elle tend vers le réel, ne lui est néanmoins « tangente qu'à l'infini » (comme disent les pataphysiciens). Saussure revendique l'autonomie de la linguistique et de la sémiologie en soulignant que le signifiant verbal n'est pas le mot prononcé, mais seulement son image acoustique mentale, et que le signifié n'est pas un objet du monde réel, mais seulement le concept, c'est-à-dire sa projection mentale. La quadripartition de Hjelmslev a pour but essentiel d'exclure les substances, la substance de l'expression et celle du contenu, du domaine propre de la glossématique. Et le projet de Greimas, sur lequel je m'étendrai un peu plus longuement, est bien, dans une certaine mesure, de construire une sorte d'algèbre sémantique, aussi autonome que possible par rapport au monde réel.

L'autonomie de la sémiotique, il est à peine nécessaire de le souligner, est une condition de la possibilité de construire une sémiotique musicale. En effet, si le signe ne pouvait se définir que par le renvoi aux objets du monde réel (comme une conception naïve le fait croire), il faudrait bientôt conclure que la musique n'est pas un système sémiotique. C'est parce que la possibilité d'une sémiotique autonome élargit considérablement la notion même de signification que nous pouvons aujourd'hui discuter raisonnablement de la possibilité d'une signification musicale.

* Communication au Symposium *Le Sens langagier du musical. Sémosis et hermenéia*, Aix-en-Provence, 15-16 mai 1998. Version publiée : *Le Sens langagier du musical*, B. Vecchione et Ch. Hauer éd., Paris, L'Harmattan, 2009, p. 187-196.

¹ J'entends ici « monde réel » dans le sens le plus large, englobant ce que les linguistes aiment à appeler les « mondes possibles », qui sont en général des mondes de fiction. Dans tous les cas, il s'agit, et c'est ce qui compte ici, d'univers extérieurs à la sémiotique elle-même. Je ne m'arrêterai pas, par ailleurs, à l'idée greimassienne d'un « monde naturel » qui serait lui-même une sémiotique, idée par laquelle Greimas et Courtés croient pouvoir réduire le problème du référent à « une question de corrélation entre deux sémiotiques » (Algirdas Julien GREIMAS & Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 312, s. v. « Référent »). Ceci aboutit à une étrange inversion où le monde passe du statut improbable de signifié « réel » du signifiant langagier à celui de signifiant ouvert à l'interprétation métalinguistique par le langage. Le problème du signifié n'est pas résolu pour autant.

Greimas, dans une perspective nettement saussurienne, souligne que « la reconnaissance de la clôture de l'univers sémantique [ce que j'appelle ici l'autonomie de la sémiotique] implique, à son tour, le rejet des conceptions linguistiques qui définissent la signification comme la relation entre les signes et les choses »². La sémantique n'étudiera donc pas le rapport de la langue au monde réel, mais bien celui d'une langue, considérée comme langue-objet, à un métalangage, considéré comme une traduction et qui, pour le cas qui nous occupe, celui de la musique, est de l'ordre de ce que Greimas appelle la « critique » – « commentaire musicologique » ou « commentaire analytique » nous conviendrait sans doute mieux, en raison de ce qu'est devenue aujourd'hui la critique musicale. « Lorsqu'un critique parle de la peinture ou de la musique, écrit Greimas, du fait même qu'il en parle, il présuppose l'existence d'ensembles signifiants « peinture », « musique ». Ses paroles constituent donc, par rapport à ce qu'il voit ou entend, une métalangue. Ainsi, quels que soient la nature du signifiant ou le statut hiérarchique de l'ensemble signifiant considéré, l'étude de sa signification se trouve située à un niveau métalinguistique par rapport à l'ensemble étudié ». Ce métalangage, ajoute-t-il, est « un langage descriptif ou translatif, dans lequel les significations contenues dans la langue-objet pourront être formulées. »³ L'analyse sémantique de la musique est donc, pour Greimas, un exercice de traduction.

Je voudrais attirer l'attention ici sur ce qui m'apparaît comme un problème fondamental du projet greimassien, la quasi impossibilité qu'il y a à construire ce « langage translatif » de manière autonome, c'est-à-dire sans y impliquer le rapport au monde. Pour faire court, je ne discuterai, brièvement, que deux notions fondamentales de la sémantique greimassienne, celle d'isotopie et celle de carré sémiotique. Mais le problème ne se réduit pas à ces deux cas, qui ne sont privilégiés ici qu'à titre exemplatif.

* * *

Je commencerai en soulignant la distinction qu'il faut faire entre l'isotopie du contenu et l'isotopie de l'expression.

Théoriquement, note Greimas, rien ne s'oppose à transposer le concept d'isotopie, élaboré et retenu jusqu'ici au niveau du contenu, au plan de l'expression : ainsi, le discours poétique pourrait être conçu, du point de vue du signifiant, sous la forme d'une projection de faisceaux phémiques isotopes, où l'on reconnaîtrait des symétries et des alternances, des consonances et des dissonances, et, finalement, des transformations significatives d'ensembles sonores.⁴

La mention du « discours poétique » dans cette phrase est significative ; elle renvoie à une définition du « fait poétique », « fondé sur la reconnaissance d'articulations parallèles et corrélatives qui engagent en même temps les deux plans – ceux de l'expression et du contenu – du discours »⁵. Il est à peine nécessaire de souligner à quel point ces définitions paraissent compatibles avec le langage qui nous occupe, le langage musical. Il suffira de noter que ce que les linguistes ont choisi d'appeler « isotopie de l'expression » n'est pas autre chose que ce que traque notre analyse dite « paradigmatique » (la méthode de Nicolas Ruwet), c'est-à-dire l'itération d'unités sur l'axe syntagmatique. Les isotopies dont

² Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 13.

³ *Idem*, p. 15.

⁴ A. J. GREIMAS & J. COURTÉS J., *Sémiotique, op. cit.*, p. 199, s. v. « Isotopie ».)

⁵ *Idem*, p. 283, s. v. « Poétique ».

parle Eero Tarasti me paraissent de même constituer, dans la plupart des cas, des isotopies de l'expression.

L'isotopie de l'expression et l'isotopie du contenu se distinguent néanmoins fondamentalement sur un point essentiel. La première, l'isotopie de l'expression, existe nécessairement *in presentia* ; les itérations qu'elle enregistre sont manifestes et relient paradigmatiquement des unités phémiques explicites de l'axe syntagmatique. L'isotopie du contenu, au contraire, se fonde sur l'identification de sèmes qui ne sont qu'implicitement présents dans la chaîne syntaxique. Ces sèmes *in absentia* ne sont identifiables que par rapport à un système immanent qui, je le crains, ne peut être que « le monde » – c'est-à-dire extérieur au langage⁶.

Considérons l'exemple fourni par Greimas lui-même :

C'est une brillante soirée mondaine, très chic, avec des invités triés sur le volet. À un moment, deux convives vont prendre un peu l'air sur la terrasse :

— Ah ! fait l'un d'un ton satisfait, belle soirée, hein ? Repas magnifique... et puis jolies toilettes, hein ?

— Ça, dit l'autre, je n'en sais rien.

— Comment ça ?

— Non, je n'y suis pas allé !

Greimas commente cette petite histoire en écrivant : « La présentation [...] établi[t] un plan de signification homogène, une première isotopie. Le dialogue [...] fait éclater son unité, en opposant brusquement à la première une deuxième isotopie. Les deux isotopies sont reliés entre elles par le terme connecteur commun »⁷. Soit, mais rien de tout ceci n'est apparent dans le texte cité. La signification homogène que la présentation établit n'existe en aucun cas à un niveau linguistique autonome, mais repose plutôt sur une hypothèse sur le monde (en l'occurrence, sur un monde de mondanités : « une brillante soirée mondaine »). Et si le terme connecteur, « toilettes », prend dans ce contexte un sens particulier, celui de vêtement, c'est encore dans le cadre précis de cette hypothèse sur le monde. La rupture de l'isotopie entraîne une seconde hypothèse du même type, savoir, que le second locuteur n'appartient pas au monde délimité par la présentation - ou qu'il pense à autre chose.

En vérité, l'autonomie de la sémiotique est singulièrement mise à mal dans un cas comme celui-ci. Les tentatives de Greimas pour éviter le jugement ontologique me semblent quelques peu gesticulatoires, qui se réduisent à invoquer des catégories axiologiques supposées universelles (*vie/mort*, *nature/culture*, etc.). Greimas lui-même n'était d'ailleurs probablement pas inconscient de ce problème, qui transparait en filigrane dans plusieurs articles du *Dictionnaire raisonné*. Quoi qu'il en soit, autant le concept d'isotopie de l'expression semble adéquat à l'analyse musicale (et, peut-être, à l'étude de la signification musicale), autant celui d'isotopie du contenu me paraît lié à l'idée d'un langage référentiel, c'est-à-dire maintenant un lien fort avec le monde réel.

* * *

Le carré sémiotique, « représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque »⁸, est le résultat caractéristique d'une tentative d'autonomisation

⁶ On se reportera ici à la note 1 pour ce qui concerne le « monde naturel » selon Greimas et Courtés.

⁷ A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p. 69-70.

⁸ A. J. GREIMAS & J. COURTÉS, *Sémiotique*, *op. cit.*, p. 29, s. v. « Carré sémiotique ».

de la sémantique. Il s'agit d'un avatar d'un point de vue typiquement structuraliste selon lequel « la structure élémentaire de la signification [...], définie [...] comme une relation entre au moins deux termes, ne repose que sur une distinction d'opposition binaire qui caractérise l'axe paradigmatique du langage »⁹. Pour échapper à cette définition trop exclusivement binaire, Greimas propose une structure élémentaire plus complexe, formée de deux axes en quelque sorte perpendiculaires, établissant deux oppositions dissymétriques : la première, la relation de contradiction (« blanc » et « non blanc », « noir » et « non noir »), la seconde, la relation de contrariété (« blanc » et « noir »). La perpendicularité de ces relations a la propriété intéressante d'engendrer entre elles des relations d'implication ou de complémentarité (« blanc » → « non noir » et « noir » → « non blanc »).

On aimerait croire, avec Greimas, qu'il s'agit là véritablement de structures élémentaires, en quelque sorte algébriques, indépendantes des contenus dont seront investis les termes du carré. On aimerait que fut vrai ce qui, pour Greimas, est clair : « que les quatre termes de la catégorie ne sont pas définis de manière substantielle, mais uniquement comme des points d'intersection, comme des aboutissants de relations » ; et que ceci « satisfais[se] au principe structural énoncé par F. de Saussure, selon lequel « dans la langue, il n'y a que des différences »¹⁰. En réalité, les relations logiques constitutives du carré sémiotique ne se justifient, une fois de plus, que dans le cadre du monde. Rien ne fait linguistiquement de « blanc » le contraire de « noir » : cette contrariété n'est pas indépendante d'une considération du phénomène physique de la luminosité.

Le temps ne me permet pas de développer ce point, que je me contenterai donc de mettre en lumière par une question naïve : en musique, « mineur » est-il en relation de contradiction ou de contrariété avec « majeur » ? Comment en décider sans charger ces termes d'un contenu sémantique référentiel, par exemple « courage » et « peur » (contradiction ?) ou « courage » et « indifférence » (contrariété, « non courage » ?) – ou encore, « masculinité » et « féminité », qui me paraissent d'ailleurs entretenir une relation de complémentarité plutôt que de contrariété ou de contradiction. Des parcours narratifs, justifiés eux-mêmes par des considérations externes (titres d'œuvres, programmes, etc.) peuvent dans certains cas justifier des définitions plus précises de ces oppositions. Mais celles-ci ne sont en aucun cas généralisables et nous conviendrons, je pense, aisément que la dichotomie majeur/mineur n'est pas toujours une contradiction, ni toujours une contrariété, ni toujours une complémentarité.

* * *

Bref, la sémantique greimassienne ne me paraît pas atteindre à l'autonomie (ou à la clôture) qu'elle revendique. Ni la notion d'isotopie du contenu, ni celle du carré sémiotique ne me paraissent concevables en dehors d'une référence au monde. Greimas lui-même a sans doute pris conscience, jusqu'à un certain point, de ce problème, notamment lorsqu'il parle d'isotopies complexes, partiellement manifestes et partiellement latentes, pour lesquelles il propose « les termes de texte et de métatexte, [...] moins compromettants que ceux de plan manifeste et de plan latent ». Il cite un exemple :

Le soleil noir de la mélancolie

⁹ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁰ A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 32. Cf. Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 166.

dont, dit-il, « le texte [...] est lisible et absurde ; son alter ego, le métatexte, est, au contraire, illisible et clair »¹¹.

Ce qui caractérise essentiellement le « plan latent » d'un texte de ce genre, c'est son autonomie, c'est le fait, que Greimas semble n'avoir pas aperçu¹², qu'il ne renvoie en aucune manière au monde. Une conséquence importante : un tel texte, ou du moins sa signification latente, n'est pas accessible par les procédures sémantiques habituelles ; elle n'est pas justifiable d'une analyse de l'isotopie du contenu, ni d'une analyse par le carré sémiotique, précisément parce qu'il n'existe ni monde réel, ni monde possible sur lequel une telle analyse puisse s'appuyer.

C'est en fait la question de l'herméneutique qui est posée ainsi. Une conception naïve de l'herméneutique voudrait qu'elle ait pour but de rendre patent le sens latent, de rendre lisible ce qui est illisible, de traduire en langage clair le langage obscur. Mais il ne peut en être ainsi, parce qu'alors le sens latent ne serait que faussement latent, parce qu'alors « le soleil noir de la mélancolie » s'expliquerait et ne conserverait plus rien d'obscur, ni de poétique. L'herméneutique, ce n'est pas cela. Ce que l'herméneutique traque, en réalité, c'est un sens toujours latent, essentiellement latent, parce qu'il ne renvoie à aucune substance de contenu, un sens que l'on pourrait qualifier d'hermétique. L'herméneutique procède sans doute en dévoilant des sens qui ne sont latents qu'en apparence, mais qui ne constituent pas son objet essentiel : en démasquant ces sens cachés, elle vise seulement à cerner au plus près un reste inéluctable, qui constitue à jamais le sens hermétique.

J'en tire quelques conclusions provisoires :

– le sens comporte toujours une part patente et une part latente ; plus précisément, il recouvre toujours un continuum qui va de l'évidence à l'hermétisme. Lorsque les langues quotidiennes sont utilisées pour véhiculer de l'information, la part de sens évident y est maximalisée ; les textes poétiques au contraire, et plus encore la musique, maximalisent le sens hermétique ;

– la sémantique greimassienne, qui, de façon ouvertement déclarée, est une sémantique de traduction, un « métalangage translatif », ne convient qu'au sens évident ou à cette part du continuum de sens qui peut être rendue évidente. Les procédures d'analyse de la part hermétique du sens, en raison même de son autonomie, sont de l'ordre du commentaire – donc de l'herméneutique – plutôt que de la traduction ;

– l'herméneutique traditionnelle fait apparaître le sens hermétique comme un reste, ce qui reste après le sens patent. Mais ceci, « ce qui reste après le sens patent », c'est aussi une définition possible du style – ou, si l'on veut, de l'art. On comprendra ainsi de quelle manière le séminaire « Musique & Style », que j'anime en Sorbonne avec Georges Molié, est aussi un séminaire sur la signification musicale. Denis Bertrand y notait que le style, dans la conception de G.-G. Granger, « est un « reste » encore inanalysable parce que le plus difficilement accessible à la description »¹³ – je serais tenté de dire : « un « reste » définitivement inanalysable par les procédures ordinaires de description ».

* * *

¹¹ A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 99.

¹² Greimas paraît croire au contraire qu'une phrase de ce type n'est qu'un cas extrême d'ambiguïté, d'isotopie complexe.

¹³ Denis BERTRAND, « Style et sémiotique. Style sémiotique ». *Musique et style. Méthodes et concepts*, (Actes du séminaire postdoctoral interdisciplinaire, novembre 1994-avril 1995), Paris, Observatoire musical français, Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 22.

Je ne voudrais pas, après avoir paru peut-être accuser Greimas de naïveté (ce qui n'est certainement pas mon intention), sembler ne proposer moi-même qu'une autre naïveté. Je ne prétends pas que la signification des langues naturelles serait toujours de l'ordre du sens patent, celle de la musique toujours de l'ordre du sens hermétique. Je prétends seulement que ces deux types de sens sont toujours présents, dans des proportions diverses, dans tout langage, dans tout système sémiotique. Au sens patent correspondent des procédures de traduction métalinguistique, au sens hermétique des procédures, tout aussi métalinguistique, de commentaire (commentaire stylistique notamment). L'épuisement du sens, que ce soit d'un discours ou d'une œuvre musicale, n'est pensable que par la mise en œuvre, pondérée en fonction de chaque cas particulier, des deux types de procédures. Certaines musiques, en particulier, se prêtent à des traductions détaillées, tandis que d'autres ne se livrent pratiquement qu'au commentaire.

On pourrait objecter encore que ce que j'appelle « sens hermétique » n'est en réalité pas de l'ordre de la signification et que la musique n'est sémiotisable que dans la mesure où elle entraîne un sens patent, donc où elle est traduisible. Il faut noter d'abord que cette objection est surtout d'ordre terminologique : quelles sont les limites de ce qu'on appelle « signification », « signe » ? Mais il me semble qu'une réponse à l'objection consiste à noter que le sens hermétique peut former le support d'une sorte de communication. Le commentaire métalinguistique par lequel il peut s'analyser – le commentaire musicologique, la critique musicale – sont en effet des activités sociales, qui jouent un rôle essentiel dans l'appréhension de l'œuvre en tant qu'objet. Cette conception, que j'avais tenté de mettre en lumière dans ma communication au Congrès européen d'Analyse musicale de Montpellier¹⁴, rejoint la notion de « pacte scripturaire » dans la sémiostylistique de Georges Molinié¹⁵. Dans une certaine mesure, les œuvres d'art sont conçues, par le destinataire autant que par le destinataire, en fonction du commentaire qu'elles suscitent, parce que celui-ci en est en quelque sorte la signification. Dans un paradigme de ce type, les deux dimensions de la sémiotique, la signification et la communication, se replient en quelque sorte l'une sur l'autre : comme le souligne Molinié, la substance du contenu de l'art se situe dans la praxis sociale qu'il instaure. Le sens de l'art, c'est la communion dans l'art.

¹⁴ Nicolas MEEÛS, « Le statut sémiologique de l'analyse musicale », *Analyse et création musicales* (Actes du Troisième Congrès européen d'Analyse musicale, Montpellier, 19 février 1995), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 549-562.

¹⁵ Georges MOLINIÉ, « Musique et Style », *Musique et style. Méthodes et concepts*, (Actes du séminaire postdoctoral interdisciplinaire, novembre 1994-avril 1995), Paris, Observatoire musical français, Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 9-11.