

Le plaisir de la communication textuel: vers une Néosémiotique Créative

Résumé. Nous allons aborder la néosémiotique à partir de la définition du champ sémiotique d'Eco et du procès créatif interprétatif – inférence nommée par Peirce d'abord Hypothèse et puis Abduction. Peirce distingue entre Hypothèse et Induction et fait des affirmations très intéressantes sur l'Abduction créative, en ce qui concerne son caractère risqué, sensuel, émotif. Nous nous proposons aussi de discuter la vision d'Eisenstein sur la sémiotique du spectacle, c'est-à-dire sur la réception du cinéma et du théâtre, et de la théorie du plaisir textuel de Roland Barthes.

Mots clés: champ sémiotique, conventions interprétatives, hypothèse, abduction, Induction, l'âgape, l'éros, l'attraction, le plaisir du texte

I. Vers une néosémiotique créative

À l'heure actuelle, l'une des voies de renouvellement de la sémiotique est, de mon point de vue, le rétablissement de sa dimension phénoménologique et herméneutique. De cette façon, notre domaine épistémologique pourra récupérer son sens propre de théorie (et pratique) de la communication et de l'interprétation, telle que Peirce l'avait conçue un siècle auparavant.

Tant Husserl que Heidegger ont essayé d'exposer une théorie du signe, mais ils n'ont pas réussi à la développer entièrement: la phénoménologie n'a pas su maintenir sa relation avec la sémiotique et celle-ci, en même temps, a renoncé à sa vocation herméneutique.

Comme l'exprime Carlo Sini, l'herméneutique phénoménologique n'a pas réussi à surmonter son aridité, une certaine pauvreté et même une tendance excessive à l'impressionnisme, à cause de son aban-

don la pensée du signe. La sémiotique peut aussi retrouver sa dimension interprétative originelle tout en récupérant ses stratégies phénoménologiques et post-phénoménologiques.

Cette néosémiotique, en effet, constitue une recherche phénoménologique de la compréhension et de l'interprétation de tout type de phénomènes de communication artistiques et culturels, verbaux, visuels ou virtuels, analogiques ou numériques, réels, fictionnels ou simulés. En ce sens, il faut revenir à la définition d'Eco du champ sémiotique – *l'étude de la culture en tant que communication* (1989: 11) – décrit en termes de l'ensemble de tous les phénomènes culturels en tant que processus de communication. La sémiotique de Peirce est le fondement même du projet sémiologique du sémioticien italien, systématiquement exposé dans *La structure absente* (1968) et dans *Traité de sémiotique générale* (1975). Toutes les formes de communication sont conçues comme l'émission de messages basés sur des codes, c'est-à-dire des conventions interprétatives. Pour Eco,

* Universitatea de Coruña, Spania

en effet, la culture institutionnalise des phénomènes en tant que signes parce qu'ils communiquent quelque chose. D'après la conclusion d'Eco, la sémiotique s'occupe de tous les phénomènes culturels qui sont des signes puisqu'ils constituent des processus de communication (p. 27).

La compréhension de ces phénomènes communicatifs de nature esthétique qui se multiplient dans la société contemporaine – dite *société de l'information et de la connaissance* – trouve son fondement radical dans le procès interprétatif créatif par excellence, le type d'inférence que Peirce nomme tout d'abord *Hypothèse* et, plus tard, *Abduction*.

Très tôt, Peirce en est arrivé à l'idée d'Abduction, appelée par lui *hypothèse* depuis 1866 et même avant, si on doit croire certains témoignages. À côté de l'Abduction hypercodifiée et hypocodifiée, dans *Traité de sémiotique générale* (1976) Eco cite l'Abduction créative, une pratique métaabductive qui exigerait une pensée spécialement imaginative pour rendre compte des textes esthétiques, ludiques, artistiques en général.

De telles hypothèses interprétatives, par essence vouées à la créativité et à l'originalité, ne sont pas définitives mais elles demeurent des hypothèses faibles, provisoires; les inférences hypothétiques seraient incertaines, non sûres, mais seulement probables et même peu probables. Pour Peirce, il s'agit des inférences basées sur des suppositions d'une probabilité faible, lesquelles pourront être confirmées par l'Induction. Elles seront rectifiées, nuancées ou même invalidées dans le moment où elles sont contrastées avec les faits, les textes en l'occurrence.

Déjà dans son article "Dédution, Induction et Hypotesis", de 1878, Peirce fait la distinction entre Hypothèse et Induction, en affirmant que ce premier

type d'inférence constitue une *démarche* (interprétative) *plus audacieuse et plus périlleuse* (Delledalle ed. 1993: 185). En faisant la distinction entre ces deux types d'inférence synthétique, Peirce exprime des idées très intéressantes sur l'Abduction créative, sur son caractère risqué, émotif, sensuel.

Tandis que la démarche inductive infère une règle, en activant une habitude chez l'interprète, et elle est définie par Peirce comme *la formule logique qui exprime le processus psychologique de la formation d'une habitude* (p. 193), l'inférence hypothétique est formée par un sentiment d'une intensité spéciale, le sentiment qui accompagne l'acte de penser la conclusion hypothétique, c'est-à-dire, l'émotion. En même temps, l'hypothèse produit ce sentiment-ci, *celui qui accompagne l'acte de penser la conclusion hypothétique*, en expression de Peirce.

Il s'agit de sensations, d'émotions causées par le processus d'abduction: *Or, lorsque notre système nerveux est excité d'une manière compliquée et qu'il y a une relation entre les éléments de l'excitation, le résultat est une seule perturbation harmonieuse que j'appelle une émotion.*

L'abduction créative devient de cette manière un processus créatif et imaginatif, audacieux et même risqué, pour aboutir à des interprétations sémiotiques du sens des textes, à partir de la sensibilité de l'interprète, des sentiments et des émotions déclenchées par ces signes-là.

On pourrait penser que les sentiments sensuels produits par l'abduction appartiennent à priméité, mais Peirce considère l'Abduction comme un argument, la possibilité plus élevée du signe, définie par rapport à l'interprétant. En effet, l'abduction serait un argument, le signe qui représente avec clarté son interprétant; l'interprétation explicite dans le discours. En intégrant des termes du type

instinct, intuition ou création, l'abduction est un argument, le plus inefficace des arguments, c'est vrai.

Chez Peirce, en effet, l'action créative est réalisée par deux mécanismes possibles: l'abduction elle-même et le sentiment émotif (amoureux) qu'elle produit.

Dans un texte très curieux de 1893, "Evolutionary Love", "Amour et évolution", Peirce fait référence à l'amour créateur et créatif, *ágape*, un amour aimable et tendre, l'amour désintéressé de racine chrétienne, quelque peu différent de l'amour passion, *eros*, en tant que principe de l'évolution de l'univers. Peirce expose une philosophie évolutionnaire d'après laquelle, à côté de l'évolution par variations fortuites et par nécessité mécanique, le développement vient uniquement de cet amour créateur (p. 294), d'une (im)pulsion amoureuse basée sur des principes moraux. Voilà le fondement de sa théorie de l'évolution agapastique ou agapasme.

Il donne l'exemple d'une idée *qui m'intéresse, parce qu'elle est ma création. Elle est ma créature... Je l'aime; et je me consacrerai corps et âme à la parfaire. Ce n'est pas en traitant les idées avec une froide impartialité que je leur permettrai de se développer, mais plutôt en les chérissant et en veillant sur elles comme sur les fleurs de mon jardin* (Delledalle ed. 1993: 282-283. CP6.302-306. cf. Barrera 2001: 4).

De pareils arguments furent déjà avancés dans "Dédution, Induction et Hypothèse", comme nous l'avons dit. Précisément, l'exemple que Peirce présente pour rendre plus clair son raisonnement sur la nature émotive de l'Hypothèse est l'émotion particulière provoquée par un texte artistique sonore, une mélodie musicale en l'occurrence: *les divers sons produits par les instruments d'un orchestre frappent l'oreille, et le résultat est une émotion musicale particulière, tout à fait distincte des sons eux-mêmes*. Pour le penseur améri-

cain, en effet, abduction et émotion sont synonymes, toutes les deux s'impliquent: *Cette émotion est essentiellement la même chose qu'une inférence hypothétique, et tout inférence hypothétique implique la formulation d'une telle émotion*.

Sa conclusion est très significative: *Nous pouvons dire, donc, que l'hypothèse produit l'élément sensuel de la pensée, et l'induction l'élément habituel* (1993: 193-194). Induction et Abduction présentent deux réalités tout à fait différentes: Habitude face à sensation, règle logique face à sentiment émotionnel...

Le facteur décisif de l'interprétation créative, donc, est cette impulsion émotionnelle qui doit embrasser l'interprète, cette attraction irrésistible qui prend, chez Peirce, la forme de l'âpage, d'un amour désintéressé – *l'impulsion qui pousse à satisfaire l'impulsion la plus noble d'un autre* (p. 283) – mais que la plupart des fois se manifeste sous la forme de l'amour passion, le l'éros, en tant que pulsion érotique. Cette émotion pulsionnelle donne les clés de l'action et de la passion humaine, de sa créativité illimitée, infinie.

L'abduction créative, en effet, est provoquée par des émotions sensuelles et, en même temps, exprime ces émotions-là, elles-mêmes constitutives de cette interprétation originelle, risquée, en un mot, créative.

Dans cette sémiotique créative ici proposée, de nature herméneutique et postphénoménologique, interprétation du sens et émotion de l'interprète, compréhension et sentiment vont de pair. La connaissance et le sentiment érotique sont les deux grands instruments du pouvoir créatif dans la vision de Peirce. Dans un texte si transcendantal comme *Pragmatism*, le philosophe avait écrit: *le pouvoir créatif du raisonnable, qui domine toutes les autres pouvoirs*

et les dirige avec son cèdre, la connaissance, et son globe terrestre, l'amour (CP5.520, 1905).

II. Le texte spectaculaire: théâtre et cinéma

Dans son premier travail publié, en 1923, véritable origine de la sémiotique du spectacle, vivant et enregistré, "Le montage des attractions au théâtre", Eisenstein avance des idées centrales sur la réception du cinéma et du théâtre qu'il appelle d'attraction, dynamique, excentrique, d'agitation...

Tout d'abord, pour Eisenstein, l'essentiel est le spectateur: *Le matériau de base du théâtre est le spectateur*. Les éléments constitutifs de l'appareil théâtral sont dirigés de manière à orienter le procès de réception en raison de sa qualité *d'attraction*. Il développe tout de suite son idée nucléaire d'attraction au théâtre: *tout moment agressif du théâtre, soit quelconque de ses éléments dès qu'il soumet le spectateur à une action sensorielle ou psychologique expérimentalement vérifiée et mathématiquement calculée pour obtenir des chocs émotifs déterminés, chocs qui, réunis, réalisent à leur tour la seule condition de perception du moment idéal du spectacle, de la conclusion idéologique finale (le chemin de la connaissance, <à travers le prisme des passions>, qui est spécifique du théâtre)*.

Eisenstein même propose une espèce de structure du spectacle théâtral basée sur ces moments d'intervention émotionnelle sur le spectateur, des actions qui visent *une réaction du spectateur*, véritables unités constitutives du spectacle: *l'attraction est l'élément autonome et premier de la construction du spectacle, l'unité moléculaire (donc constitutive) de l'efficacité du théâtre* (Il donne comme exemple la séduction et l'action érotique des héros, la satisfaction sadique...).

Dans un autre texte programmatique, publié un an plus tard, sous la signature S.

M. Tretiakov, celui-ci revient sur ses thèmes de l'attraction, laquelle *utilise toutes sortes de stimuli calculés sur l'attention et l'émotion du spectateur, toutes sortes de combinaisons scéniques possédant la propriété de condenser l'émotion du public vers tel ou tel aspect du spectacle, en fonction du but à atteindre*. Le but recherché est de produire des sensations et des émotions, une action concrète sur le public: *l'attraction s'empare de l'attention des spectateurs, tend et détend leur émotion; au total, il résulte du spectacle un effet positif sur le public*.

En exposant sa théorie du plaisir textuel, du texte en tant qu'espace amoureux, du désir érotique, de la rencontre avec le lecteur, de la séduction du spectateur, Roland Barthes définit la signifiante comme *le sens en ce qu'il est produit sensuellement* (1973: 82).

A la fin de cet essai transcendantal, où le sémioticien français ouvre une nouvelle direction de recherche à la lumière de la pensée des poststructuralistes, notamment Derrida, Lacan ou Deleuze, Barthes propose d'imaginer *une esthétique du plaisir textuel*, à partir de *l'écriture à haute voix*. Cette impossible *écriture vocale*, laquelle appartient précisément à la signifiante, est portée par *le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps...*, un art fondamental dans le théâtre, particulièrement dans les théâtres extrême-orientaux, d'où sans doute l'a pris Artaud (pp. 88-89).

L'écriture à haute voix, très paradoxale d'ailleurs, chercherait, dans la perspective de jouissance barthesienne, les incidents pulsionnels: *c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gossier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage*.

Barthes trouve l'écriture vocale, ce sens sensuel et corporel du texte, dans les textes spectaculaires, le théâtre et le cinéma.

Ce maximum de plaisir de la communication textuel, cet art de la mélodie et du corps accompli en plénitude, *c'est peut-être aujourd'hui au cinéma qu'on le trouverait le plus facilement. Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du grain de*

l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité le souffle, la rocaïlle, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe: ça jouit (p. 89).

Références

- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir su texte*, Paris, Seuil.
- Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Eco, U. (1990), *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eisenstein, Serguei M. (1923), "Le montage des attractions au théâtre", *LEF*, n° 3.
- Helbo, A. (1992), "Pour une sémiotique de l'événement théâtral", *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, Deledalle, G., Balat, M. y Deledalle-Rhodes, J. eds., vol. 2, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, pp. 1209-1212.
- Liotard, Jean-François (1973), *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE.
- Paz Gago, J. M. (2007), "Retour aux origines. Pour une néosémiotique (créative) du spectacle théâtral", *Degrés*, n° 129-130, pp. B1-b11.
- Peirce, Charlers S. (1993), *À la recherche d'une méthode*, G. Delledalle ed., Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- Tretiakov, S. M. (1924), "Le théâtre des atractions", *Octobre de la pensée*.