

Herman Parret

L'esthétique de Greimas face aux sensibilités valéryennes

1

Quand *De l'imperfection* parut en 1987 chez Fanlac, l'accueil était divers et mêlé – les uns considéraient l'écrit comme un bijou existentiel et testamentaire, les autres comme une faiblesse, comme une rechute dans la « sémiotique douce », plutôt de l'ère pré-sémiotique. Pourtant l'ouvrage, tout énigmatique qu'il est, démontre des techniques sémiotiques canoniques et utilise les modalités, la pathémisation selon la théorie des passions, la structure actantielle, la narrativité, l'aspectualité, les changements d'isotopie, les concepts de séduction et de manipulation... Greimas y est présent non pas seulement comme lecteur empathique de textes littéraires et comme amoureux de la beauté partout où elle se manifeste, mais également comme analyste perspicace disposant d'une technique extrêmement puissante, celle de la « machinetta » sémiotique.

Et pourtant, Greimas, dans *De l'imperfection*, révèle une philosophie dont la radicalité métaphysique trouble et bouleverse. Il y a des signes d'un platonisme certain dans le prolégomène et l'épilégomène enchâssant les gloses du corpus des cinq textes analysés (Tournier, Calvino, Rilke, Junichiro et Cortázar). Le titre *De l'imperfection* s'explique à partir d'une certaine *nostalgie de la perfection* qui s'efforce de percer à travers l'écran de l'imperfection. C'est que l'univers des apparences cache, réprime, refoule la perfection, l'essence et l'être, et nous inculque ainsi un sentiment d'imperfection, ce qui est le véritable moteur de la quête du sens, de l'expérience esthétique même. Nous vivons parmi les apparences, le monde des imperfections, notre condition d'homme, mais le geste artistique, dans sa production et dans sa saisie esthétique, est un geste euphorisant de transcendance vers les essences, vers la Perfection, geste rêveur de toute création d'art. L'artiste, l'écrivain déchire ce voile de fumée des apparences, ce voile de Maya, il lacère cet écran des médiocrités phénoménales, c'est son bonheur, sa souffrance. On peut croire que cette fascination de la Perfection que Tournier projette dans la goutte d'eau qui coule lentement en rythmant le temps, retrouvant sa forme sphérique après avoir adopté un profil piriforme, est une remontée vers l'origine, vers l'indicible essence de la chose, loin de toute figurativité. De la figurativité il est dit justement qu'elle constitue cet écran du paraître. Mais cet écran s'entrouvre et transcende l'imperfection pour retrouver l'outre-sens, c'est dire *l'immanence du sensible*. *Homo aestheticus* savoure l'être, saveurs transcendantes qui l'immergent dans le bonheur, étant en même temps enchaîné par les apparences, toujours illusoires, traumatisme qui le fait souffrir. Greimas énonce parfaitement que « la saveur de l'éternité laisse [en même temps] l'arrière-goût de l'imperfection ». Où est la « réalité », dans l'être ou dans le paraître ? L'esthète, par ses rêves, dans ses chaînes, vit une pathématique instable de tension et de détente, d'absorption et d'éloignement, de fusion et de désunion. Cette instabilité pathique est provoquée par l'éphémère statut de cette « réalité » fragile qui n'a aucun noyau ontologique mais qui est une mouvance éternelle entre apparition et évanescence. En fin de compte, l'épilégomène de *De l'imperfection* nous conduit vers une métaphysique de la Lumière. Greimas clôt *De l'imperfection* en citant le dernier cri d'un Goethe agonisant: *Mehr Licht !* Métaphysique de l'Être, de la Perfection, de la Lumière. L'esthétique greimassienne nous fait

retourner aux sources, vers l'origine indicible, invisible, irreprésentable qui ne crée que des nostalgies et des attentes, mais c'est bien l'imperfection qui sert de tremplin vers cette origine insaisissable bien qu'illuminante jusqu'à l'aveuglement. La beauté nous enlève vers le haut, il est vrai, de la médiocrité et de l'insignifiance vers le Sens que, pourtant, l'on ne parviendra jamais à dire, à voir et à représenter. Plus encore, cette sphère excessive du Sens est insoutenable, horrible, elle torture. L'esthète patauge dans une impossibilité déchirante.

La phénoménologie d'*homo aestheticus* démontre bien ce déchirement qui marque la saisie esthétique. De la métaphysique à la phénoménologie, Greimas fait ce pas en commentant en profondeur ce qu'il en est de l'*aveuglement*, de l'*épanouissement*, de l'*éblouissement* d'*homo aestheticus*. Comment éprouve-t-on cet « heureux événement » qu'est la saisie esthétique ? On l'éprouve dans l'expérience d'une discontinuité des temps et des espaces, de l'arrêt du temps de la vie quotidienne, arrêt de tous les bruits du monde, immobilisation et pétrification des mouvements rythmés par les habitudes et les besoins, rupture d'isotopie, fracture dans la suite des affaires de la vie, instauration d'un temps de la révélation, et figement des tendances et pulsions psychiques. Phénoménologiquement, cette fracture, ce « moment d'innocence », cet ébranlement des états d'âme, cognitivement insaisissable, est accompagné d'un aveuglement paralysant, comme si les yeux sont brûlés, frappés par l'éclair. Non pas seulement les yeux mais également l'âme est-elle bouleversée par un étourdissement, un éblouissement qui enivre, non seulement comme une brûlure de la vision mais également comme la consommation intensive de la sensorialité. Greimas, dans son opuscule, ne cesse pas de chanter l'éblouissement de la saisie esthétique, surtout dans ses gloses sur Tournier et Calvino. C'est chez Calvino que Greimas glorifie l'élégant *guizzo* qui suggère excellemment cette discontinuité ou rupture dans la protensivité du regard d'*homo aestheticus*, ce *guizzo* ou frémissement du petit poisson « sautant comme un éclair argenté et brillant », figurant exemplairement la convulsion de l'âme en proie de beauté. Le regard de Palomar, affecté par une esthésie extrême, perd toute consistance, étant marqué, victimisé, par un sauvage tressaillement. De l'aveuglement au tressaillement, on passe du visuel aboli au proprioceptif dérangé, c'est dire le sens interne du corps, là où est implanté le plaisir esthétique qui est « appréciation frémissante », énonce Greimas. Il est vrai, que le corps, son rythme, ses gestes, ses pulsions, ses besoins, ses plaisirs, est le siège de l'expérience euphorisante d'*homo aestheticus*. Une note, en ce lieu, doit être ajoutée : la fracture, source de l'expérience esthétique, est en fait une collision avec les ténèbres, elle est non itérative dans le temps, c'est l'impact, l'implosion de la *matière* infranchissable, totalité qui résiste à toute décomposition analytique et cognitive. Cette « matière », insupportable et toujours excessive, est le support « prégnant » d'une « certaine obscurité » que Tanizaki Junichiro présentifie dans un texte magnifiquement lu par Greimas. Cet objet esthétique remonte aux origines, le noir, couleur « protopathique », qui révèle dans son excessivité l'intimité avec la Matière impénétrable, pour toujours sans forme.

L'expérience esthétique n'est pas générée par un regard, l'*homo aestheticus* n'est pas un regardeur, un voyeur, un visionnaire, soutient Greimas dans *De l'imperfection*. Certes, il y a de la visualité quand l'éblouissement frappe mais la vue, qui reconnaît les formes et les couleurs, n'est qu'un palier préliminaire à la fracture qui transforme l'*aisthèsis* en corrélat esthétique. Un nouveau palier est atteint, au-delà de l'eidétique et du chromatique, et la hiérarchie des sensations est bouleversée quand la grossesse de l'éblouissement surprend et fascine le sujet. Les ordres sensoriels les plus profonds sont engagés pour qu'il y ait conjonction totale du sujet avec son corrélat. L'espace visuel est rompu, la discontinuité introduite par l'éclair de l'éblouissement brûle, détruit l'âme en un seul moment. La saisie

esthétique est désir de conjonction, vouloir d'une rencontre violente, quête d'une intimité totale. Ainsi l'isotopie de la visualité est abolie et remplacée par celle de la *tactilité*, de l'attouchement. C'est bien l'histoire de Palomar selon Calvino, merveilleusement mise en scène par Greimas dans *De l'imperfection*. L'expérience esthétique, par conséquent, est d'ordre tactile et non pas visuel et cognitif. L'appréciation « frémissante » du beau par l'*homo aestheticus* implique la fusion intime du sujet avec son corrélat, fusion qui se réalise dans et par le toucher. Greimas indique, dans l'analyse du poème de Rilke, comment la tactilité inspire et entraîne toute la richesse de la sensorialité – l'odeur des parfums, du jasmin, de l'œillet, de la rose, marque, provoque même, le vouloir de fusion d'*homo aestheticus* qui est essentiellement un corps en vie, avec ses rythmes et ses pulsions. Dans le poème de Rilke, l'ouïe s'ajoute à cette constellation polysensorielle – le rythme du corps fusionne avec le rythme musical. L'aperception gustative n'est pas absente dans ce jeu des sensorialités, et on sait bien comment les goûts et les odeurs se superposent en synesthésies. Greimas évoque la cérémonie du thé japonaise et les rituels de la cuisine française à ce propos. La saveur est ressentie dans l'intimité de la bouche tandis que dans la tétée et le baiser culminent le « contact savoureux » et la tactilité. Le texte de Cortázar fait l'éloge de la *main* et de la *caresse*, et l'attouchement provoque « un plaisir presque pervers » par le contact avec le velours, tout comme la sensation tactile d'une main qui frôle une joue, tout éphémère qu'elle est, génère le même plaisir. Toutes sortes de combinaisons polysensorielles et toutes les variantes de synesthésies sont possibles, affirme Greimas d'après ses lectures, à condition que l'on transcende l'univers rationnel de la visualité, « le plus superficiel des sens », pour se laisser saisir par l'intimité fusionnelle des touches et des caresses. La coalescence de la profondeur et de l'intimité génère la plus intense jouissance. C'est bien le toucher, dont Greimas reconnaît qu'il est « le plus profond des sensations », qui réalise la conjonction la plus parfaite, voire la fusion thymiquement la plus intense, le toucher qui est par conséquent la clé de voûte des profondeurs de l'expérience esthétique. Telle est la leçon de *De l'imperfection*.

2

Plusieurs auteurs, écrivains et philosophes, sont cités, au moins mentionnés, dans *De l'imperfection* : Balzac, Barthes, Michaux, Blanché, Husserl, Bachelard, Lévi-Strauss, Panofsky, et également Paul Valéry. Greimas cite un petit poème émouvant de Valéry sur « cet acte tendre » qu'est le baiser, pour nous faire sentir ce qu'il en est de la saisie esthétique de l'évanescence. Y a-t-il chez Greimas une certaine réceptivité pour les sensibilités typiquement valéryennes ? C'est la question que l'on se pose dans cette seconde partie de notre article, et il convient donc de présenter quelques aspects de l'esthétique valéryenne qui sont de toute évidence en symbiose avec les intuitions de Greimas dans *De l'imperfection*. « La main qui frôle une joue », « le plaisir quasi pervers de l'attouchement », « l'intimité fusionnelle des caresses » sont des thèmes attenants à l'esthétique du « manomanaïque » qu'est Paul Valéry. Il convient dès à présent de présenter quelques faces de cette foison de réflexions consacrées à la main et au toucher dans les *Œuvres* et les *Cahiers* de Valéry.

Paul Valéry prononce le 17 octobre 1938 dans l'amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris, à l'occasion du Congrès de Chirurgie, son délicat et généreux *Discours aux chirurgiens* : « Si le chirurgien doit être qualifié d'artiste, c'est que son ouvrage ne se réduit pas à l'exécution uniforme d'un programme d'actes impersonnel. [...] Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. C'est le Faire qui le consacre. [...] Faire est le

propre de la main. [...] Chirurgie, manuopera, manœuvre, *œuvre de main* » (C I, 917-919). Le *Traité de la main* devrait inventorier les prodiges de cette merveilleuse machine qu'est la *main*, de l'acte banal de faire un nœud de fil, par l'intervention créatrice dans les interactions communicatives, comme l'ostension par le doigt, jusqu'à l'acte philosophique par excellence : *toucher le réel*. Toucher le réel, c'est vaincre le scepticisme, exploiter le possible, acquérir de la certitude positive. Cette main fonctionne d'abord à partir de sa nature ou du corps animal et de ses instincts, mais elle les transcende pour inventer mots, concepts et raisons, pour communiquer à l'esprit ses matières. La multifonctionnalité de la main est immense, et l'inventaire taxinomique impressionnant : la main « bénit, gratte le nez ou pire, tourne le robinet, prête serment, manie la plume ou le pinceau, assomme, étrangle, presse le sein, arrache, caresse, lit chez l'aveugle, parle chez le muet, adjure, menace, accueille, fait un trille, donne à manger ou à boire, se fait compteur, alphabet, outil, se tend vers l'ami, et contre l'ennemi ; et tour à tour, instrumentale, symbolique, oratoire, mystique, géométrique, arithmétique, prosodique, rythmique, acteur universel, agent général, instrument initial » (C II, 1431). Valéry excelle dans ces taxinomies. Le *Discours aux chirurgiens* se réfère évidemment à la main de ces « Messieurs » qui pratiquent « dans l'exercice de [leurs] dramatiques fonctions » « [la] pénétration et [la] modification [...] des tissus de notre corps ». La main du chirurgien est une main « qui touche à la vie » et dont la matière est la chair vive, mais le Faire de cette main, « experte en coupes et en sutures », est un *art*, et Valéry n'hésite pas d'énoncer à ces Messieurs qu'« un *artiste* est en vous à l'état nécessaire ». De toute évidence, c'est bien cette transposition qui nous captive, *de la main du chirurgien à la main de l'artiste*, puisque il s'agira bien du Faire de l'artiste. Voici ce que Valéry suggère : « Qu'est-ce qu'un artiste ? Avant tout, il est un agent d'exécution de sa pensée [...] ; et donc, que la personnalité intervient, non plus à l'étage purement psychique où se forme et se dispose l'idée, *mais dans l'acte même*. L'idée n'est rien, et en somme, ne coûte rien. Si le chirurgien doit être qualifié d'artiste, c'est que son ouvrage ne se réduit pas à l'exécution uniforme d'un programme d'actes impersonnel. [...] Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. *C'est le Faire qui le consacre* ». C'est bien pourquoi l'œuvre d'art est avant tout *manuopera*, une manœuvre, une œuvre de main.

Les *Cahiers* abondent en méditations sur l'universalité créatrice et plurifonctionnelle de la main humaine. Valéry déplore que l'acte du toucher par la main a été si mal étudié, qu'il n'y a pas de théorie valable de la main, et il n'hésite pas d'énoncer une véritable provocation : « L'étude de la main humaine (système articulé, forces, contacts, etc.) est mille fois plus recommandable que celle du cerveau. Cette concentration du saisir et du sentir. Durée de striction ». Certes, la main est « organe de la *pensée*, est capable d'une infinité de tâches – peut frapper et dessiner, saisir et signifier » mais la main n'*exécute* pas une pensée qui conçoit, n'est pas l'esclave d'une programmation antérieure par l'esprit. Au contraire, « [la main] va *éduquer* le cerveau, [et ainsi elle] commet le premier acte métaphysique, le premier acte qui se distingue de son objet immédiat ». Il est vrai que la main est l'organe en tant que certitude positive, en contact direct, indiciel et fusionnel avec le réel, mais elle est avant tout l'*organe du possible* qui se distingue de son objet immédiat, qui façonne son corrélat. Disons que la main n'est pas tant un « appareil de représentation » mais un *appareil de présentification*, la main *trace, travaille*, et Valéry est envoûté par « le *travail des mains* d'une artiste au piano », comme des mains du sculpteur qui « travaillent » une pierre homogène et le cuivre, Cette mobilité de la main est merveilleusement analysée par Valéry en ce qui concerne la *palpation*. Dans la palpation, la main suit un certain ordre tactile, la manœuvre n'est pas arbitraire mais reconnaît plus ou moins exhaustivement les formes

pour les additionner dans leur complémentarité : la pression et le déplacement de la main, la reprise et le prolongement des mouvements suivent une « logique » haptique qui ne doit rien à la rétine. Toutefois, le lyrisme de la main est plurisensoriel : les mains palpent, il est vrai, mais elles empoignent, saisissent, et surtout elles caressent. Et toute cette vie lyrique de la main n'est ni consciente, ni intentionnelle – la vie est dans le *faire* avant qu'il n'y ait aucune intervention de l'entendement et du jugement. Ce crabe aventureux qu'est la main dessine ses parcours et façonne ses figures dans l'espace. Pour Valéry les doigts fonctionnent au mieux dans la palpation caressante du joyau minéral qu'est la coquille, l'objet esthétique par excellence. En plus, la main n'a de *présence*, d'existence même, que dans le fonctionnement, le mouvement, la palpation, la caresse, et Valéry d'introduire un *Gedankenexperiment* d'une portée philosophique bien radicale : donner du sens au langage et au discours, par la simple prononciation d'un mot, est « comme toucher du doigt » - parler est agir, fonctionner, et ainsi parler est une façon de toucher : la bouche parlante est en toute continuité signifiante avec la main aux doigts palpants. La conviction est profonde chez Valéry : la suite des mots, leur combinaison, leur continuité discursive, témoignant de l'action de l'esprit, se développe comme l'inénombrable suite des *touches* des doigts de la main. Il se peut qu'en fin de compte, la main devient purement instrumentale comme dans l'écriture, opération apprise où la main obéit à des contraintes préétablies. Si l'écriture est artistique, ainsi que dans la production de la prose par l'écrivain, la main semble déployer plus de travail sur la matière résistante et elle est ainsi plus créatrice de signifiante.

Concentrons-nous dès à présent dans notre présentation de Valéry sur ce rapport privilégié du sens du *toucher* avec la main. Il est certain que le corps entier possède la faculté tactile, mais le toucher culmine de toute évidence dans la *main caressante*. Nul ne peut douter que la conception valéryenne de la sensorialité est pleinement *haptique*, non pas seulement dans le domaine de l'expérience artistique mais également dans la vie quotidienne, intersubjective et émotionnelle. Il y a chez Valéry une intuition à ce propos qui est proche de la conception phénoménologique de Merleau-Ponty. La qualité optimale du toucher se réalise dans le toucher de la *suavis mamilla*. En effet, la « suave mamelle » est le fond de l'expérience esthétique en tant qu'elle se « présente » dans sa complétude existentielle, dans sa riche « réalité ». Plus est que le sujet et son corrélat sensitif fusionnent dans leur transitivité, comme l'a si bien décrit Merleau-Ponty dans son analyse de la poignée de main : la main qui touche se sent touchée. Ainsi se construit une conception de l'intersubjectivité à partir de la fusion des mains, par conséquent à partir de la fusion des corps. Le corps est un inter-corps. Et la main dans sa chair, la peau si l'on veut, plus que l'œil et n'importe quel autre sens, a le privilège de l'*objectivité* : la réalité telle quelle est, est ce que l'on touche avec la peau de sa main.

Et pourtant la main n'est pas toujours qualitativement présente dans la construction ou dans la production, même artistique. Il se peut que, dans le travail manuel, on n'est pas conscient que les mains interviennent, qu'elles ne sont pas « senties » comme opératoires, à cause de la routine sans doute et de l'expérience réflexive. Et certaines disciplines artistiques, comme l'architecture, n'exigent même plus du tout l'intervention des mains puisqu'il n'y a plus aucune intermédiation manuelle entre le concept et le produit achevé, souvent à cause de la technique machinale de plus en plus développée. Valéry a entrevu avec lucidité la digitalisation et l'automatisation du processus de production architecturale, mais même de la « création » artistique dans d'autres disciplines : c'est comme si la main perd de son importance en faveur de certaines techniques de simulation. Valéry note qu'une certaine hiérarchisation des professions déprécie le travail manuel : plus les mains exercent une

fonction, plus le travail est musculaire, ce qui sociologiquement est peu apprécié. Que le médecin reste en haut de l'échelle, son travail étant dit indépendant du fonctionnement de ses mains, est assez paradoxal si l'on accepte l'apologie des « mains du chirurgien ».

Pour conclure ce commentaire des notes valéryennes sur la main nous passons en revue quelques idées concernant *la relation de l'œil et de la main*. En effet, ce thème est de prime importance pour une esthétique haptologique. Comment déterminer l'impact spécifique de la vision et du toucher dans les pratiques artistiques, et surtout comment comprendre leur interaction polyesthétique ? Dans un premier temps, le nouveau-né perçoit la main comme étrangère, comme autre, et c'est en *apprenant* qu'il s'approprie la main comme un fragment essentiel de son propre corps. Mais l'inverse est vrai aussi : comment relier le mouvement de la main à l'extériorité spatiale, à « l'œuvre des yeux » ? Quel est le rapport entre le corrélat de qu'on touche et de celui qu'on voit, comment relier la proximité du toucher et la distanciation de la vision ? Valéry ne pose pas que vision et toucher sont radicalement autonomes : implantés dans le corps, ils sont en constante interaction. Leur superposition, leur isomorphisme a comme conséquence que le sujet « voit » le mouvement en induisant la motilité de la main. C'est comme si la vue des mouvements spatiaux, des lignes, des formes et des figures provoque le mouvement de la main dans plusieurs directions et selon des axes anatomiques complexes. La pratique artistique, peinture et sculpture en premier lieu, exploite l'entrelacement de l'œil et de la main. Impossible de détacher le faire du peintre et du sculpteur de leurs facultés combinées de voir et de toucher. La main du peintre et du sculpteur se prolonge évidemment dans de multiples prothèses, surtout le pinceau et le ciseau. Il est de prime importance en esthétique de saisir cet entrelacement du voir et du toucher dans le faire plastique, et Valéry le thématise souvent dans ses écrits d'esthétique. Il suggère parfois que c'est bien l'intérêt de l'œil qui fasse démarrer la pratique des plasticiens. Mais le travail de l'œil suit des pistes dangereuses : par sa force d'abstraction l'œil transpose la « présence des choses » dans des formes et des couleurs picturales, et se perd ainsi dans des oscillations et des résonances qui s'éloignent de la « présence des choses ». Deux propriétés de la faculté de voir sont explicitement mentionnées par Valéry : d'une part, l'idéalisation ou la symbolisation du voir, donc une certaine perte de la concrétude, et de l'autre, l'appel quasi automatique à la cognition, en premier lieu à la mémoire. Par conséquent, il convient de se méfier du pouvoir de l'œil. *Degas Danse Dessin*, une « pièce sur l'art » parmi les plus achevées, développe la conception « haptique » du faire artistique à partir du génie de dessinateur de Degas. C'est vrai que le corps n'est pas totalement absent quand l'œil de l'artiste scrute la toile puisqu'il bouge pour ajuster et régler la focalisation de son regard. Mais la vraie productivité picturale dépend du « court-circuit » de l'œil et de la main. Si l'œil est inchoativement responsable de la saisie du *sens*, c'est à la main du dessinateur de le parachever, avec un retour vers l'œil une fois que la main a conquis une certaine « liberté » à l'égard de son fonctionnement physiologique, purement musculaire. Et Valéry devient lyrique quand il évoque la *main de l'œil*, c'est dire le regard riche en contact avec le « grand champ pur du haut » et dont l'épreuve est celle d'un toucher subtil et hautement qualitatif qui perçoit son corrélat sensible comme un champ d'une densité existentielle qui émeut de fond en comble l'âme. Cette main qui fascine, sa main, si ressemblante à celle de Goethe, si différente de celle de Hugo, cette main de l'écrivain qui, mieux que quiconque, sait ce qu'il en est d'un faire artistique où la main conjoint la matière.

Peinture et musique, éloge des matières de la palette et du clavier, « état délicieux » des substances qui font la brillance des couleurs et des tons, des sons et des timbres, chaotiques souvent, promesses des plaisirs de l'âme sensitive. Valéry ne tarit pas de chanter les délices du

sensible, qui, dans l'homme, se traduisent en pensées (contemplation, abstraction, évasion rêveuse), en désirs et en émotions, en actes, ceux du peintre et du musicien. Valéry insiste à deux reprises, dans *Tel Quel I* et dans les *Cahiers*, que le travail (composition, accumulation, assemblage) de l'artiste s'accomplit *au moyen de la matière*. D'ailleurs, c'est la matière, résistante, excitante, transformante, qui propulse l'acte jusqu'à la cohésion « extérieure » du tableau et de la sonate. La matière *tourmente* parce qu'elle n'est pas seule en jeu. La main qui manipule la matière, est soumise à des *forces* qui se tendent vers l'*Œuvre de l'homme*. La matière résiste féroce, comme une substance étrangère, à cette main qui, au moins à première vue, est soumise au psychique (intelligence, conscience, désirs, intentions, capacité stratégique d'analyse) d'un actant. Cet actant, par conséquent, semble avoir une certaine autonomie en ce qui concerne *ce qu'il veut*, en tension permanente avec *ce qu'il peut*, et *ce qu'il obtient* est le résultat incertain de cette joute. Ainsi, la main n'est pas simplement un fragment physique ou physiologique mais la main est *vivante*, elle est inquiète quant aux résistances qui font obstacle, elle éprouve même le péril d'une victoire trop facile, elle s'impose, par contre, des contraintes arbitraires et artificielles pour cultiver l'ambiance de la résistance des matières. Et Valéry de magnifier le « travail du marbre », la matière la plus dure et la plus résistante, tout comme le « travail de la fresque » puisque la durée (absence d'un temps de réflexion) y est un facteur supplémentaire de résistance. Telle est l'*Œuvre de l'homme*, telle est la pratique d'artiste, telle est la joute de la main et de la matière.

Et pour conclure cette anthologie manophilique, ce passage archi-célèbre qui positionne Valéry de toute évidence dans la lignée de Herder et de Riegl, et qui préfigure également le Deleuze de *La logique de la sensation* sur « l'œil et la main ». Voici ce que Valéry écrit dans les *Cahiers* (II, 1301), bien connu puisque souvent cité par Zilberberg : « De ces formes sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec ». Il ne s'agit même pas de *la main dans l'œil* mais de *la main de l'œil*, de *l'œil qui devient, sans cesser d'être un œil, une main experte*. C'est également de thème d'un texte beaucoup moins connu de Paul Valéry, *Manuopera*, publié dans un recueil quasi introuvable *A la gloire de la main* : « *Manuopera*, manœuvre, œuvre de la main, chante le désordre lyrique des manœuvres de la main, de la main souvent philosophe mais également du poing qui frappe la table pour imposer le silence à la métaphysique ... ».

3

« Imposer le silence à la métaphysique », c'est bien ce que Greimas n'a pas réussi à faire dans *De l'imperfection*. Le prolégomène et l'épilégomène défendent avec passion un idéalisme platonisant : l'être fait une chute terrible dans l'apparaître, et les apparences du monde ne sont que les ombres d'une origine qui se retire en permanence. Toutefois, l'impulsion artistique s'efforce de réaliser un retour à l'idéalité. Et Greimas développe une phénoménologie judicieuse de ce choc avec l'origine qui constitue en fait l'expérience esthétique. Le choc, la rupture, le *guizzo*, génèrent les pathèmes esthétiques par excellence, l'aveuglement, l'épanouissement, l'éblouissement. L'évocation de cette pathématique que Greimas retrouve dans ses cinq textes, est de loin l'aspect le plus novateur de l'esthétique greimassienne. Valéry ne s'arrête pas trop à cette pathémique. Oserais-je suggérer que cette phénoménologie greimassienne de l'expérience esthétique se rapproche passablement de la puissante analyse du « sentiment du sublime » dans la Troisième Critique kantienne et surtout dans sa reconstruction par Lyotard ? Valéry ne s'implique pas dans l'enthousiasme greimassien pour une phénoménologie du choc esthétique, mais il développe une spéculation parallèle, voire analogue, avec la phénoménologie greimassienne concernant l'organisation

haptique de la vie sensorielle. Le point focal chez Valéry est la main et ses virtualités infinies, et la main n'est pas absente chez Greimas non plus : « la main qui frôle une joue ». L'homologation est certainement possible là où nos deux protagonistes discutent la relation de *l'œil à la main, de la vue et du toucher*. L'intimité fusionnelle de l'attouchement, dans la caresse, est un thème qui impressionne aussi bien Greimas que Valéry. Il est vrai que la reconstruction sémiotique, sa méthodologie et ses tactiques, surtout l'imposition du modèle actantiel, c'est dire le schéma syntaxique des actants globalement modalisés, est conséquente tout au long des lectures de Greimas. Valéry développe une pensée moins reliée, plus intuitive, d'un esthète à la sensibilité inépuisable, sans contrainte d'une méthode préétablie, et surtout marquée par un style inimitable. Et si l'esthétique de Valéry est essentiellement une esthétique de la pratique artistique en tant que manœuvre plastique de l'artiste, l'esthétique de Greimas est avant tout une optique sur l'expérience esthétique d'*homo aestheticus* en général, figuré dans les personnages de ses cinq textes analysés. Une « homologation » de points de vue de deux penseurs est toujours risquée, et le résultat en ce lieu peut paraître minimal et insignifiant. Si l'on propose quand-même une homologation partielle, c'est que *De l'imperfection* fait découvrir dans la sémiotique greimassienne un refoulé profondément caché que l'« orthodoxie » sémiotique n'a jamais pu intégrer.

Il est étonnant de constater que *De l'imperfection* est peu ou pas cité et utilisé dans les publications importantes en sémiotique esthétique. Ainsi, Jacques Fontanille publiant en 2004 dans *Soma et Séma. Figures du corps* (Paris, Maisonneuve et Larose) et théorisant sur « le corps de l'actant » ne semble pas s'intéresser à une éventuelle « esthétique » de Greimas, bien qu'il étudie la spécificité des différents canaux de la sensorialité mais également des états pathématiques proches de ceux introduits par Greimas : palpitation et vibration de la « chair animée », que l'on peut confronter avec droit aux catégories greimassiennes de l'aveuglement, de l'épanouissement et de l'éblouissement. Si Fontanille reconnaît le fondement somatique de la vie sensorielle et sensitive de sujet-actant, il n'isole pas la « rupture esthétique », notion qui est le pivot de l'esthétique greimassienne. On constate la même absence dans l'important volume *Sémiotique et esthétique* de 2003 (Limoges, Pulim) où Françoise Parouty-David, dans son introduction au volume, avait pourtant attiré l'attention sur l'importance de *De l'imperfection*. C'est que *De l'imperfection* existe quasi clandestinement dans les marges de la « grande sémiotique », et peut-être que Greimas lui-même l'a voulu ainsi. En ce qui concerne Valéry, les *Œuvres* et les *Cahiers* ne sont certes pas absents de la sémiotique de l'École de Paris. Ils sont archi-présents dans les publications de Claude Zilberberg, par exemple dans les *Éléments de grammaire tensive* (Limoges, Pulim, 2006), où les textes de Valéry, surtout sa philosophie épistémologique et les passages sur le temps et le rythme, sont une source d'inspiration constante. En plus, la phénoménologie de *De l'imperfection*, surtout concernant la hiérarchie haptique des sens, nous mène directement aux positions du « manomaniaque » Valéry et à l'hypostase de l'attouchement. Certes, il y a dans l'esthétique de Greimas un impact des sensibilités valéryennes, même s'il ne le confesse pas et si les intuitions haptiques sont ensevelies sous les lourdes contraintes du modèle canonique.

Bruxelles, juin 2015 (34.074 caractères, espaces compris)