



HAL
open science

La passion et la figurativité

Pierluigi Basso Fossali

► **To cite this version:**

Pierluigi Basso Fossali. La passion et la figurativité: les deux tentations greimassiennes face à la profondeur. *Semiotica*, 2017, 2017 (219), pp.219 - 237. 10.1515/sem-2017-0045 . halshs-01475869

HAL Id: halshs-01475869

<https://shs.hal.science/halshs-01475869>

Submitted on 9 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierluigi Basso Fossali*

La passion et la figurativité: Les deux tentations greimassiennes face à la profondeur

DOI 10.1515/sem-2017-0045

Abstract: Greimas's intellectual trajectory can be seen as an intellectual journey full of challenges that left behind living remnants of a courage and an “energetism” of thinking which prohibits, even today, the construction of a dogmatism based solely on a single synchronic image of his semiotics. We can identify Greimas with his beloved topic, “the Fearless hero”: on the one hand, he extended the quest of a Sender, in keeping with the expectations of a deep narrative schema, while on the other hand, he structured his life around the permanence of a passion. Should we attribute this search to a “meta-will,” or to an endless implication in figurativity? “With passion, *figurativity* reigns,” Ricoeur told his friend Greimas, who worked on the origins of the *modalities*, with the predicament of raising the issue of an unanalysable ontic horizon. How can we explain the apparent contradiction between, on the one hand, the Greimassian challenge to deal with *being*, even speculatively, and, on the other, the search for an endless passion anchored in perception and its re-elaboration? Against the certainty of deep narrative logic is opposed the surface where forms of life coexist, where we find “the fidgeting, the uncertainty we are in.”

Keywords: figurativity, passion, mythology, adventure, paradigm, comprehension

Résumé: Le parcours intellectuel de Greimas est une aventure intellectuelle pleine de défis, ce qui a laissé la trace vivante d'un courage et d'un « énergétisme » de la pensée qui empêchent de construire un dogmatisme sur une seule image synchronique de sa sémiotique. Le chercheur s'identifie au « Héros sans peur » qu'il aimait étudier, d'un côté pour prolonger la recherche d'un Destinateur, selon les attentes d'un schématisme narratif profond, de l'autre en structurant sa vie autour de la permanence d'une passion. Faut-il attribuer cette recherche à un « métavouloir » ou à une implication inépuisable dans la figurativité ? « Avec la passion le figuratif est roi », disait Ricoeur à l'ami Greimas, qui se posait par contre le problème de l'origine du *modal*, avec

*Corresponding author: Pierluigi Basso Fossali, Université Lumière-Lyon 2, Lyon, France,
E-mail: pierluigi.basso@univ-lyon2.fr

l'embarras de l'évocation d'un horizon ontique inanalysable. Comment expliquer l'apparente contradiction entre, d'un côté, le défi greimassien à traiter l'être, même si de manière spéculative, et, de l'autre, la « philie » pour une passion sans fin ancrée dans le sensible et ses phantasmes ? À la certitude d'une logique narrative profonde s'oppose la surface de cohabitation des formes de vie, où il y a « cette bougeotte, cette incertitude dans laquelle nous nous trouvons ».

Mots clés: figurativité, passion, mythologie, aventure, paradigme, compréhension

Quand on écrit quelque chose, c'est toujours une aventure
– A.-J. Greimas

Avec la passion le figuratif est roi
– P. Ricœur

1 Le canonique et l'aventureux

Le « Héros sans Peur » est un personnage folklorique lituanien qui a suivi comme une ombre la réflexion de Greimas. En effet, le rôle actantiel du héros proppien n'est pas lié à la réalisation d'une solution de continuité dans l'axiologie d'une société, mais à la capacité d'intervenir, après une déstabilisation, afin de « rétablir l'ordre social perturbé » (Greimas 1970a: 233). Au contraire, le Héros sans Peur ouvre directement une fracture dans la solidarité interne du système culturel à travers son comportement asocial: la motivation de cette aliénation est une intériorisation des conflits, des antinomies, parfois des paradoxes. Ce pli individuel réinitialise la question de la *reconnaissance* qui peut se produire seulement au-delà de l'ordre existant. L'incertitude identitaire alimente alors l'exigence d'une reconfiguration globale du système, à travers un nouvel « ordre du monde » (Greimas 1970a: 233), capable de reconstruire une socialisation de nouvelles relations dialectiques entre *expérience* et *existence*.

À côté du *schéma narratif canonique*, Greimas souligne aussi une exploration du sens de la vie sans relation immédiate avec la *contractualité* et la *communication*. Un désir d'*aventure* coïncide finalement avec la recherche d'instaurer des relations inédites, sans crainte d'un *défait de sens*. Le héros devient « son propre destinataire » (Greimas 1970a: 234), bien qu'il soit finalement à la recherche d'une véritable disproportion, en rencontrant quelque chose qui le dépasse, qui peut lui faire peur. Or, Greimas voudrait réinscrire cette recherche de la peur dans le désir d'un horizon contractuel, comme si le vertige de

l'absence de destinataire ne pouvait pas continuer longtemps. Mais il est bien conscient d'être face à un aspect paradoxal, voire une ambiguïté insoluble soutenue, d'une part par le courage de l'entreprise, avec la tentative de laisser sa trace dans un territoire qui n'a pas de marques axiologiques commensurables, d'autre part par une inclinaison à attendre l'émergence d'un monde entier, nouveau, ingérable en tant que tel.

Bref, le risque est le caractère non fonctionnel de la mission du héros; à cela s'ajoute le péril du "délire" du narrateur de l'histoire qui ne pourrait qu'accompagner, sur le plan énonciatif, une série de tentatives inconséquentes, dépourvues d'une rationalité légitimée au début ou justifiée à la fin. La conclusion discursive peut se racheter seulement en manifestant une exigence de déviation, de "rentrée" dans les canons d'un paysage des valeurs instaurées comme repère nécessaire de n'importe quelle téléologie.

Le Héros sans Peur montre un refus du profane tout comme une ignorance de l'ordre sacré (Greimas 1970a: 249); on peut traiter alors ces rejets comme des manques et construire une « densité du récit » (Greimas 1970a: 270) capable de réinstaurer, de manière progressive, la reconnaissance des contrats et des axiologies sociales. S'il ne revient pas au héros de reconnaître l'ordre, l'énonciataire prendra sa place. Or, le risque est de transformer l'impavidité du Héros, qui se met à la recherche de ce qui pourrait l'effrayer, dans la peur traditionnelle de suspendre l'ordre établi.

Sur le plan de l'observateur théorique, cela se traduit dans une substitution de l'enjeu: l'exploration de la crise du *formel* par rapport à l'étrangeté du personnage devient la simple attestation des syntagmes narratifs non pertinents sur le plan structurel, ce qui les réduit à des « variations stylistiques ». Suivant ce traitement *endoxal*, la recherche de la peur ne se présente plus comme une aptitude contre-intuitive, qui risque de briser la configuration narrative, mais comme une simple épreuve qualifiante, valable pour le héros tout comme pour l'entour social qui cherche à rétablir l'ordre. Mais, si le héros persévère dans son attitude de nier le sacré et le profane, il y a alors une exclusion motivée de la communauté (Greimas 1970a: 269), bien qu'elle risque d'être illisible, car la densité du récit (avec ses étapes internes) est clairement disproportionnée par rapport à la plus forte densité du figuratif et à son ouverture vers l'*ailleurs*.

Greimas remarque que seulement six variantes sur les trente-trois connues du conte *Le Héros sans Peur* ont le courage d'autonomiser l'épilogue de la reconstruction d'un horizon contractuel, afin de réaffirmer, d'une certaine manière, l'aventure du départ. D'ailleurs, le fait que le contrat apparaisse, dans la configuration structurale, après l'épreuve décisive est déjà considérée en soi comme un échec possible du récit (Greimas 1970a: 236).

D'une part, cette exploration de l'aventure du Héros sans Peur est une anticipation de la pleine reconnaissance théorique d'un parcours narratif latéralisant et déstabilisant: c'est la créativité axiologique qui s'alimente du chaos initial (*confusion axiologique*) afin d'opérer un *tri* capable d'aboutir finalement à une *instauration* des valeurs innovatrices (Fontanille 2011: 25). D'autre part, l'enquête de Greimas ouvre la question d'une « aventure » figurative qui semble envisager un hiatus possible entre le « statut formel » du récit (Greimas 1970a: 236) et la modélisation proposée par l'exemplification d'un parcours inattendu. Le problème n'est pas l'errance du héros, car la Peur reste un objectif: c'est-à-dire, il y a une véritable aspiration d'une rencontre capable de déstructurer la maîtrise de la confrontation. L'idée de chercher avec insistance la peur et de la "traverser" implique aussi une transformation qualitative de l'espace vécu, ce qui fait dire à Greimas qu'il n'y a plus aucun retour du Héros, car la transformation de ce dernier est finalement une réinitialisation singulière de son parcours. Le Héros est sans peur car il l'a déjà adoptée comme destin. En tout cas, l'épreuve finale semble conclure un paradigme existentiel sans permettre plus d'agencements syntaxiques: c'est pourquoi les variantes du conte *Le Héros sans Peur* semblent « se prêter davantage ... à une analyse qualitative, taxonomique, qu'à une analyse fonctionnelle et idéologique » (Greimas 1970a: 237).

L'intervention du Héros sans Peur se propose enfin comme l'avènement de l'hétérogénéité culturelle, d'abord en tant que dissident de la rationalité instituée, ensuite comme prophète d'un *ailleurs* incommensurable. Bref, le « merveilleux » chez Greimas n'a pas seulement une fonction de flexibilisation de la croyance, typique en revanche dans le genre *fantastique* (Todorov 1970). Le merveilleux s'impose plutôt comme la « signification d'une mythique omniprésente » : « l'existence d'un autre système de valeurs possible » (Greimas 1970a: 237).

Cela ne peut qu'affecter aussi l'énonciation et la pratique théorique même:

- (i) dans le cas de l'énonciation, Greimas souligne ouvertement l'émergence d'un caractère "impropre" des formes du *récit* par rapport à une quête "étrangère"; en effet, « les structures narratives conventionnelles ... ne lui sont pas entièrement adaptées » (Greimas 1970a: 237);
- (ii) dans le cas de la théorie, on voit bien que le sémioticien doit accepter de devenir lui-même un "héros sans peur": le parcours métalinguistique de la recherche ne donne que le cadre pour faire émerger un inventaire paradigmatique irréductible à la systématisation déjà acquise. En ce sens, il est intéressant de remarquer comment la confrontation avec le paradigme de l'*ailleurs* oblige, partant de la sémantisation du figuratif, à renoncer à le dénouer et résorber dans la profondeur structurale: le formel est là seulement pour montrer une adaptation partielle de la configuration locale.

2 L'ailleurs et la vulnérabilité

Dans le merveilleux, il y a une dominance des figures intermédiaires, tierces, mythiques, car elles sont capables d'exhiber une coexistence des termes normalement antinomiques. D'ailleurs, la fonction même du Héros sans Peur est la négation des frontières catégorielles (Greimas 1970a: 238), sans que cette négation nécessite de « qualification préalable ». La seule compétence demandée est l'acceptation du non-retour, de la cumulation paradigmatique de ce qui n'a pas encore montré la capacité de « faire système ». Comme nous l'avons déjà souligné, Greimas n'a aucun problème à traiter la lutte entre le Héros sans Peur et le dieu (Velnias) comme une configuration narrative classique: la question herméneutique posée par les variantes du conte est que le Héros continue à « invoquer la peur » (Greimas 1970a: 246).

Greimas choisit alors de prendre en charge l'économie narrative du conte plutôt que le parcours d'existence du personnage, en cherchant finalement la présence d'un destinataire caché. Toutefois, au-delà du partage des domaines (terre, feu, eau, air) que chaque mythologie cherche à remotiver, il faudrait insister ici sur le destin ironique du héros obstiné qui cherche la peur: en effet, les versions les plus radicales du conte, qui semblent appuyer l'ambition anti-contractuelle du personnage, racontent qu'on déverse sur lui, pendant le sommeil, un seau d'eau froide. L'exception sociale du Héros sans Peur, qui s'aventure dans un terrain où il n'y a pas de dichotomies axiologiques, se dissout, face à la banalité d'une réaction viscérale et irréfléchie, dans la stigmatisation à peine cachée d'une ambition estimée comme immodérée.

Le jet d'eau froide n'est qu'un ersatz de la peur qui neutralise la frontalité de la confrontation et donc le défi, ce qui impose une reconceptualisation du parcours de singularisation du héros. Au fond, la quête de la peur reste "hors jeu," suspendue entre la trivialité d'un seau d'eau et une confrontation avec le non-maîtrisable qui ne se manifeste jamais (en effet, le Héros sans Peur lutte à armes égales même avec le dieu Velnias). Sur le plan d'une réflexion par négation (« sans peur »), Greimas n'est qu'à un pas de l'exploration d'une autre dimension de la signification narrative: la disproportion.

D'ailleurs, Greimas (1970a: 247) dénonce ouvertement le caractère incertain et ouvert de ses conclusions; est-ce qu'il est devant une conception de l'espace qui n'a plus une détermination préalable et qui devient, à travers sa propre densité, une matière du sens qu'aucun principe formel du récit peut prétendre avoir définitivement maîtrisée ? Les proportions narratives ne sont-elles qu'une fiction provisoire qu'on impose à un espace qui n'accepte pas vraiment une juridiction définitive ? Et l'orientation dans la transformation des valeurs ne se

pose-t-elle pas comme un parcours interrompu, dès lors que l'on reconnaît le franchissement des terrains consacrés aux jeux de langage ?

Le non-retour du Héros sans Peur ne peut qu'attester enfin l'impossibilité de reproduire les conditions de départ, vu qu'elles sont obsédées par la présence d'un *ailleurs* qui ne trouve jamais un format dialectique préalable ou, en tout cas, cristallisable. Greimas a entrevu une sorte d'écologie figurative de la narrativité qui bute contre une imagination qui ne réussit pas à reproduire la disproportion en tant que telle (l'*ailleurs* reste infigurable), ou contre une perte de netteté de la confrontation, qui touche les réactions somatiques irréfléchies – la vulnérabilité n'est plus honorable ni déshonorable: elle est seulement surprise dans des conditions de neutralisation qui s'écartent de tout véritable défi.

En plus, en deçà des situations extrêmes, on s'aperçoit que même là où les confrontations restent envisageables, on ne peut jamais réduire la figurativité à la détermination d'une scénarisation narrative. La peur peut bien être vue comme une expropriation de rationalité, mais la crainte de l'*ailleurs*, sur laquelle se construit la tension de l'existence, devient une instance de mobilisation du patrimoine catégoriel qui motive la dialectique entre la *configuration narrative* du sens et sa restitution en *image*, entre l'opérabilité syntaxique et l'exploration paradigmatique. Cette dernière ne se limite pas à alimenter une aptitude cumulative, mais elle est capable de mettre en relation les potentialités (figuratives) du héros (de l'acteur) et le hors-cadre (l'*ailleurs*). La peur de Greimas est au fond une croyance négative, le saut sans retour vers un changement épistémique, qui réalise le défi à travers un couplage renouvelé entre les compétences et les épreuves, ou encore entre le *caractère* et le *destin*.

3 Structures profondes et récit de la vie

Devant le « parcours du savoir », Greimas insistait sur le fait que le principe de la « polémisation » pouvait bien croiser et nourrir la « programmation » du récit, mais à condition d'aboutir à la distinction entre des récits d'échec et des récits de réussite, des narrateurs fiables et des anti-sujets, narrateurs eux aussi inauthentiques (Greimas et Landowski 1979: 14). En revanche, notre Héros sans Peur n'a que des échecs possibles devant lui: l'échec de ne pas rencontrer la peur, l'échec d'être finalement débordé par la peur. Son parcours de savoir est un questionnement toujours déplacé, à la conquête d'un hors-champ: c'est pourquoi le lieu d'énonciation même devient une « migration » continue (Greimas et Landowski 1979: 23).

Au fond, pour Greimas, le problème a toujours été la détermination et la socialisation du sens, selon une aspiration idéale des acteurs narratifs, par

rapport aux conditions du savoir, qui se répercute aussi sur l'analyste. Toutefois, la tentation de suivre la séduction inverse, celle du Héros sans Peur, est restée latente. Y a-t-il une place pour un défi qui n'a pas une « axiologie englobante » (Greimas 1983: 219) ? Y a-t-il des décisions qui ne répondent pas à l'exigence, voire à l'obligation de choisir dans un système clôturé ?

Greimas était fortement préoccupé des couvertures figuratives trompeuses, avec des analogies superficielles, mais qui relèvent de bases structurales différentes. L'analogie figurative n'est pas une garantie d'une généalogie commune (Greimas 1995 [1984]: 60), c'est pourquoi le sémioticien lituanien a toujours cherché un code mythique profond afin d'éviter l'hétérogénéité de la figurativité qui rend abusives les homologations (Greimas 1995 [1984]: 63). La vie analytique choisie par Greimas relève de l'œuvre de Dumézil. S'il tire profit de la conception du mythe de Lévi-Strauss, en tant que « totalité de toutes ses transformations », il critique le recours excessif du père de l'anthropologie structurale aux raisonnements fondés seulement sur la figurativité.

Toutefois, Greimas est prêt à souligner que les structures narratives de base affichent une sémantique profonde qui ne va pas au-delà d'un « réseau catégoriel relativement démuné »: *vie vs mort, culture vs nature, individu vs société, euphorie vs dysphorie* (Greimas 1976b: 205). À la « nature humaine, telle qu'elle apparaît dans sa nudité au niveau des structures profondes », Greimas commence à ajouter le point de vue de la figurativité, qui est déjà impliquée d'ailleurs dans les terrains de jeu de l'activité langagière. Plus précisément, l'esthésie perceptive ne peut qu'entourer et problématiser l'espace où l'énonciation s'inscrit, selon un « récit de la vie » qui reste toujours l'arrière-plan de chaque manœuvre discursive (Greimas 1995 [1989]: 246). Si l'engagement dans la vie passe par le sensible, l'assomption du discours ne peut que passer également par un *ré-embayage* (Greimas 1995 [1983]: 232), ce qui commence à rendre plus ambigu le traitement de la signification, si elle doit être ramenée aux structures profondes ou si l'instance d'énonciation doit rester "plongée" dans la densité figurative.

La compétition méthodologique entre l'accessibilité aux structures profondes et la prise en charge du niveau superficiel de la figurativité a caractérisé toute la carrière de Greimas, comme s'il avait, d'une part l'exigence de signaler les disjonctions et les cadres de pertinence de chaque culture, d'autre part la nécessité d'enquêter sur le "continuisme" de l'élaboration discursive des thèmes, les caprices de la transformation linguistique, l'aventure de la culture en tant qu'entreprise inachevée d'une « nature seconde ». Ainsi, Greimas n'hésitait pas à affirmer que « la mythologie [n'est que] la réflexion figurative de la société qui pense sa propre culture » (Greimas 1976b: 204). Toutefois, le problème est de comprendre si cette réflexion figurative doit être

considérée comme un point de convergence (ce qui justifie un plan d'existence des structures profondes nourrissant sans cesse les actes d'énonciation) ou comme un terrain d'expérience à renouveler, selon une densité d'implications possibles, dont les énonciations ne sont qu'une sélection et un tissage local.

4 Traduction et innovation

Dans son livre, *Des dieux et des hommes*, Greimas, peu enclin normalement à l'autocitation, fait référence quatre fois à son essai sur « La quête de la peur », qui reste pour lui, évidemment, une enquête fondamentale (Greimas 1985: 41). Sans besoin de rectifications particulières, Greimas souligne plutôt que l'absence de la peur peut se traduire dans une confiance constructive, dans l'idée de forger le monde, un monde nouveau. Le Héros semble adopter le métier de forgeron afin de rivaliser avec le dieu (*Velnias*), et la figurativité devient la base même d'une recherche de profondeur, vu que leur défi consiste à savoir qui « enfoncera plus profondément dans la terre, d'un coup de marteau, l'enclume » (Greimas 1985: 109). Bien évidemment la forge devient un endroit chthonien, où situer la création des formes à travers un traitement de la matière, et s'il y a une induction de la peur, celle-ci se situe dans l'affirmation du Héros, face au dieu *Velnias*: « mon frère *forgeron* habite au ciel » (Greimas 1985: 110).

Dans cette menace de saturation catégorielle unilatérale des forges (monde chthonien et ciel), on voit bien le désir d'une victoire "sémiotique" définitive de l'homme sur le dieu, ce qui enlèverait tout caractère imperfectif du chemin du Héros, si la peur suscitée chez l'ennemi n'était pas en soi le vertige de la fin de toute étrangeté dissidente. Le récit de la vie n'est pas l'énonciation unilatérale du sens, mais la reconnaissance que nous sommes visés par le sens selon des instances "forgées" ailleurs.

Si les études greimassiennes successives ont bien porté leur attention sur les passions du calcul (avarice et jalousie), la peur reste à la base d'une confrontation avec l'impondérable. Le Héros sans Peur montre alors le parcours narratif le plus paradoxal: la sortie de toute juridiction afin de répondre à l'indétermination avec une forge de formes innovantes, tout au long d'une tentative de traduction de l'*ailleurs*. L'aventure est ce qui garantirait une "intimisation" de l'étrangeté, en trouvant des possibilités en traduction.

À ce propos, on doit remarquer que dans les recherches mythologiques de Greimas, à l'homogénéisation formelle d'un regard intégrateur, concentrée sur les invariants, s'ajoute aussi, de manière de plus en plus compétitive, une attention au pluralisme constitutif de l'organisation de la culture. En particulier, dans la culture lituanienne, Greimas (1985: 19) montre l'opposition entre:

- (i) le principe *Kaukas*, chthonien, anthropomorphe, contractuel, qui est à la base d'une production réglée, et
- (ii) le principe *Aitvaras*, aérien, zoomorphe, aléatoire, qui est à la base de la trouvaille et de l'aventure.¹

Selon Greimas, l'écologie de la culture lituanienne est liée nécessairement à la dialectique entre ces deux principes, vu que *Kaukas* est à la base d'une transmission autochtone et *Aitvaras* est au fondement d'une « transmission de l'extérieur » (Greimas 1985: 66). L'hybridation est paradoxalement consubstantielle à la pérennisation de la culture et l'extra-social, même s'il est méprisé, reste potentiellement un « trésor caché ». La patrimonialisation n'est finalement une logique valable que si on accepte de lui associer l'ouverture à la richesse contingente des contacts imprévus, ce qui peut résoudre la crise endémique d'une culture renfermée sur elle-même. À l'actantialisation immédiate de la confrontation, il faut substituer le risque d'une traduction opportune d'*Aitvaras*, c'est-à-dire de l'accueil d'un principe allogène et apparemment volatil.

Bref, l'espace fiduciaire, en tant que domaine de ré-énonciations protégées, doit faire face à la contingence du commerce et accepter ainsi l'« argent qui revient » (Greimas 1985: 66); cela montre une forme paradoxale d'émancipation qui s'affirme seulement face au risque de la dépendance d'autrui. D'ailleurs, l'*innovation* est une forme d'émancipation par rapport à l'altérité qui passe à travers une émancipation parallèle de sa propre condition précédente, ce qui peut répondre ainsi à la dette symbolique contractée.

Bien évidemment, nous ne nous intéressons pas ici à une reconstruction de l'analyse minutieuse des principes de la culture lituanienne, mais en revanche à la manifestation d'une sensibilité spécifique, chez Greimas, devant une figurativité qui ne découle pas de la précision ultérieure d'un schéma narratif profond. En effet, on trouve une figurativité de « cohabitation » avec ce qui ne se laisse pas réduire aux principes autochtones, mais qui peut bien « retourner de l'argent » (des valeurs). Seulement dans cette cohabitation dense et pleine d'hétérogénéité, on peut favoriser l'émergence de réponses hautement informatives, vu qu'elles sont imprévues et dépendantes d'une traduction de ce qui se présentait auparavant comme intraduisible. C'est pourquoi à la vision hiérarchique et homogénéisante, Greimas ajoute une perspective bipolaire et dialectique, où l'« innovation sans peur » s'affirme en tant que « négation d'une

¹ « Il est facile de voir qu'aux procédures contractuelles, c'est-à-dire sociales et culturelles de l'acquisition du *Kaukas*, correspondent les moyens aventureux et aléatoires de l'acquisition de *Aitvaras* » (Greimas 1985: 65).

négarion », ce qui affirme l'aspect catalyseur de deux transmissions hétérogènes (autochtone et allochtone), lesquelles réalisent leurs tensions existentielles dans une faillite individuelle et dans le croisement enrichissant de leurs destins.

La mythologie exemplifierait alors un point de vue obligé à sortir de ses aptitudes descriptives et systématisantes, afin d'accueillir une gestion de l'hétérogénéité, du mélange et de la fusion des principes et d'en tirer profit. Kaukas ne peut pas prétendre réduire le sens aux lois en vigueur, vu la confrontation avec des juridictions diversement fondées, tout comme Aitvaras ne peut pas donner une signification à son geste impavide sans la réaction de rejet de ce qui reste systématique. La commensurabilité a besoin de structures communes, mais seule la provocation de la difformité figurative et la nécessité d'une traduction de surface (commerce, négociation identitaire) peut donner une signification à la modélisation profonde. À ce propos, Greimas (1985: 61) ne manque pas de remarquer que la seule neutralisation possible d'*Aitvaras* est l'exhibition de la nudité de l'interprète ou l'acération violente des vêtements du dieu: dans la violation de la différence figurative, on réaffirme la nudité des structures profondes mais il n'y a plus rien à traduire, rien à échanger. Le Héros sans Peur est celui qui n'accepte pas la frontalité de la nudité, l'homogénéisation des caractères, en se démontrant toujours prêt à visiter les « forges » étrangères (dans le ciel ou dans le monde chthonien), où on élabore des formes "diaboliques," alternatives et capables de se mettre en travers par rapport aux programmes autochtones (Greimas 1985: 109).

Bref, la trans-culturalité est déjà une dimension anthropique qui éloigne la civilisation de la transmission de la confrontation « nue »² et de la linéarisation narrative, ce qui construit une dialectique entre héritage et bricolage (Greimas 1970b: 26), sur le plan des performances, et une dialectique entre l'éducation et l'aventure, sur le plan du parcours de « compétentialisation »³. Si les jeux de langage ont besoin de la contingence externe pour rendre l'application des règles un champ de résultats imprévus et donc passionnants, l'implication

² Voir Greimas (1985: 37–40): il faut se poser la question de savoir si le passage catégoriel entre la nature et la culture est réalisé à travers les vêtements, ou si la figurativité des vêtements est la base de la construction et du dialogue entre les cultures (Kaukas doit être habillé par les autochtones, Aitvaras doit être respecté à partir de sa tenue). En effet, Greimas ne manque pas de signaler le fait d'entrer dans la culture, de s'ériger en signification, de faire passer quelque chose à un statut qualitatif plus élevé. Ce travail est aussi d'ordre figuratif, ce que les prescriptions de rites démontrent bien.

³ « Je crois que ce qui caractérise le discours didactique, c'est la "compétentialisation." J'emploie ce terme barbare avec un peu de réticence, mais il décrit parfaitement cette opération d'augmentation voulue et programmée de la compétence qui me semble spécifiquement didactique » (Greimas 1984a: 124).

personnelle du “héros,” tout comme la dramatisation des violations des règles qui lui incombent, ne font qu’augmenter la significativité de l’improbable ou du moins probable. On passe du tissu paradigmatique de la langue au tissage figuratif, lequel ne peut que s’articuler avec des enjeux liés à l’émergence des formes (énonciation) et à la reconfiguration de l’arrière-plan (récit de la vie).

5 Le vide et l’image

Face à la description de Paris qui ouvre *Deux amis* de Maupassant, Greimas disait que le caractère indéfini des identités discursives convoquées (« On mangeait n’importe quoi ») conduit à une « forme figurative de l’abolition du sens » (Greimas 1976a: 29). La condition limite d’une ville exténuée n’est pas exprimée par une absence figurative, mais par une indétermination dense et suspensive des normes catégorielles, si bien que la scène verbale prototypique « manger » ne semble plus ratifier la légitimité des figures qui pourraient occuper une position actantielle. Or, le retour de l’isotopie alimentaire à la fin du conte (« C’est le tour des poissons maintenant ... Fais-moi frire tout de suite ces petits animaux-là pendant qu’ils sont encore vivants. Ce sera délicieux ») présente un rétablissement des normes dans la scénarisation qui semble dénoncer une reprise du sens beaucoup plus irritante que son « abolition », car cela passe par l’homologation paradigmatique entre les « deux amis » tués et les poissons (« C’est le tour des poissons maintenant »). La violence linguistique, sur le plan du discours cynique du Prussien, est redoublée par la violence même d’une homologation actantielle de deux acteurs (les hommes et les poissons) relevant du programme narratif qui consiste à se délecter (« Ce sera délicieux »).

L’“impressionnisme” esthétique qui caractérise la forme des vies de Sauvage et Morisso test un régime de la signification où la figurativité ne semble pas s’inscrire dans un cadre actantiel stable: on refuse les sons de la guerre pour les englober dans un paysage qui ignore toute restriction tactique. En particulier, la réponse de Sauvage à l’interrogation effrayée de son ami sur la présence probable des Prussiens (« Hein ! si nous allions en rencontrer ? ») est simplement: « Nous leur offririons une friture ». Cette réponse montre une sorte de sublimation des valeurs figuratives qui construit, sous l’image (ironique et digne) d’une convivialité possible, un croisement de destins qui, bien qu’hétérogènes et conflictuels, ne se laissent pas inscrire dans un « formatage » actantiel normé (il faudrait fuir les ennemis, en évitant de partager le même endroit).

Encore une fois, il semble plutôt facile de reconnaître dans les deux amis de Maupassant une proposition en filigrane du Héros sans Peur, avec un défi qui dépasse les configurations narratives normées afin de se plonger dans

l'esthétique, domaine qui est devenu de plus en plus un terrain théorique d'élection pour Greimas.

D'ailleurs, c'est à propos du conte de Maupassant que Greimas avoue tout son intérêt pour le *trickster*⁴; ce dernier, avec ses masques et son camouflage, montre la multiplication isotopique des apparences selon une actorialité qui rend compatibles plusieurs rôles actantiels, explicites ou dissimulés. Finalement le *trickster* n'est qu'un acteur figuratif susceptible de désolidarisation par rapport à une certaine économie de relations narratives; mais bienavant cet opérateur récalcitrant à la linéarisation de l'histoire racontée, il y a la promenade sans but des protagonistes, leur rêve d'évasion et le « trop-plein » construit par la densité d'un vide événementiel (Greimas 1976a: 72).

Bien évidemment, nous sommes en train de thématiser le rôle d'une énonciation devant le vide, à savoir devant un déploiement figuratif qui peut être vertigineux même à partir d'une apparence inconsistante ou diaphane. Le moment de l'imperfection,⁵ très cher à Greimas, ne relève pas d'une nouvelle prise de la structure narrative sur le sensible, mais d'un guide esthétique à la reconnaissance d'un sens, d'une direction de transformation qui impose ses propres valences, ce qui demande ensuite une sorte de traduction. On hérite de cette imperfection du sens qui reste liée à une figurativité intarissable.

Une question cruciale pour la sémiotique commence alors à se présenter: la scénarisation narrative se trouve en compétition avec *l'image*, une densité figurative qui est prometteuse d'aventure, qui "profile" le sens comme un événement (se perdre dans l'image, dans ses potentialités non immédiatement linéarisables).

Défenseur d'un contrôle épistémologique explicite et solide, Greimas aurait pu saisir cet appui fiable pour s'aventurer vers la reconnaissance de la profondeur de la figurativité, qui peut trahir si elle est analysée dans un état figé de sa constitution (un état figuratif peut avoir différentes généalogies), mais qui reste un terrain privilégié pour sonder l'initialisation du sens tout comme ses conversions en traduction. Un Prussien peut voir dans les pêcheurs des espions, tout comme le Mont-Valérien peut être saisi comme un élément distal du paysage, en opposition forte à la promenade des protagonistes, et après comme *l'imgo mortis* qui contient déjà le destin des protagonistes (Greimas 1976a: 194).

⁴ Voir Greimas (1976a: 74).

⁵ Le moment d'*imperfection* que Greimas a si bien thématisé dans l'évolution de sa pensée (Greimas 1987) avait une problématisation anticipée, peut-être plus extensive et moins gérable, dans le récit du Héros sans Peur; en effet, le conte se présentait comme l'opposition à une prééminence de la rationalisation et de la clôture, selon une sensibilisation à l'aventure qui laisse à la perception et à l'émotion leur appréciation autonome des valeurs.

6 Paradigmatique et syntagmatique

Un linguiste ne peut que suivre, dans ses recherches, la nature sociale de la *langue*, mais il doit reconnaître ensuite un principe dissident, qui a une autre « nature », le « trésor caché » qui vient d'ailleurs. Aitvaras, qui « se manifeste comme un être fondamentalement asocial » (Greimas 1985: 61), a renoncé à toute figure permanente (Greimas 1985: 64): il reste une apparence locale toujours à explorer, il travaille avec les images, sans accepter de codes. Le Héros sans Peur, transporté dans le domaine épistémologique, est celui qui accepte de faire face à un principe « image » où la figurativité est prometteuse des valeurs qui (re)viennent d'ailleurs. Bien évidemment, on ne peut pas sortir de la culture et la diversification des “natures,” aussi bien que la multiplication des principes, ne sont que l'attestation qu'entre les jeux de langage il y a encore un véritable “jeu,” c'est-à-dire une dialectique entre rationalisation et indétermination, système et environnement, performance et événement.

Interrogé sur la *culture* en tant qu'objet prééminent de la sémiotique, Greimas a donné une réponse liée à l'opposition entre le paradigmatique et le syntagmatique: « en tant qu'objet, je dirais que la culture, c'est la société érigée en signification, c'est-à-dire qu'elle serait constituée de toutes les pratiques sociales signifiantes. Si on considère maintenant le plan syntagmatique, la culture, c'est la totalité des discours que la société tient sur elle-même » (Greimas 1984a: 121).

Si le versant syntagmatique montre l'intégration possible de la culture dans les discours épisémotiques (non-scientifiques) et métalinguistiques, le versant paradigmatique semble montrer la culture comme une exemplification éparpillée de pratiques où la substitution de l'une avec l'autre affiche constamment une émergence de valences concurrentes. La culture n'est pas seulement la société réfléchie, mais la société « érigée en signification », élevée au statut d'« objet » empirique, dont la forme d'articulation des valeurs différentielles reste à questionner. Le regard sur l'organisation paradigmatique ne peut que valoriser l'hétérogénéité interne, en découvrant des seuils d'étrangeté ou d'hybridité et la négociation renouvelée de classes d'équivalence. La culture est alors la société qui se *forge* elle-même à travers plusieurs exemplifications méréologiques vu que chaque paradigme investi influence le choix par rapport à des compositions alternatives. Au fond, l'*hétérarchie* des domaines sociaux n'est qu'une stratégie évolutive de la culture pour construire, sur le plan interne, « un argent qui revient »: en effet, les images de la société restent disputables selon une anamorphose produite par une perspective institutionnelle sur les autres ou selon des perspectives dissidentes (créatrices).

En janvier 1990, Greimas écrit un texte vraiment révélateur de son aptitude incertaine vers la figurativité, à savoir l'avant-propos « Quand le souffle ne manque pas » au texte *Les passions de l'asthme* de Jacques Fontanille. Si Greimas propose ici de dépasser la « mode syntactique » afin de redécouvrir l'« importance de la coordonnée paradigmatique » (Greimas 1995 [1989]: 244), d'une part il lit cette correction de tir comme l'exigence de décrire des micro-sémiotiques, à savoir des grilles culturelles locales; d'autre part il estime qu'il faut enquêter sur les ruptures, les passages, les changements de pertinence, et finalement sur les mythes d'accès et de régénération (Greimas 1995 [1989]: 246).

De plus en plus intéressé par les formes de vie, Greimas ne peut pas éviter de reconnaître une perméabilité entre les modèles, un jeu paradigmatique qui ne peut pas être réduit à une grille de lecture immédiatement disponible (il faut plutôt ériger les formes sociales mêmes en signification). De manière explicite, Greimas fait retour à la littérature ethnique et mythologique afin d'expliquer les « dédoublements narratifs », où des finalités existentielles sont traversées par des motifs qui viennent d'*ailleurs*. C'est à ce propos que Greimas renouvelle l'intérêt de la peur comme « finalité sans fins ».

Exemplifiée dans le cadre des passions de l'asthme, la peur montre comment une *phobie* peut étendre au maximum le champ de pertinences appliquées à la figurativité, par rapport à la *phobie* qui canalise en revanche un parcours narratif électif. Greimas insiste aussi sur le fait que la peur est gardée en mémoire après la rémission de la maladie (asthme) et qu'elle maintient ainsi un pouvoir d'activation paradoxale: la « peur d'avoir peur », c'est-à-dire la négation au carré de la possibilité de pouvoir imposer des pertinences face à l'indétermination des affrontements. Mais avec Greimas nous avons déjà vu que la négation d'une négation est une source d'innovation: l'exploration d'autres pertinences possibles.

7 Compréhension et explication

Bien évidemment on est en train de thématiser le passage de la visée énonciative à la condition d'*être visé* de l'extérieur, selon une axiologie indéterminée et une densité d'implications relationnelles qu'on a du mal à gérer (d'où la phobie). Sur ce point, nous pouvons trouver des thématisations très riches dans le débat entre Greimas et Ricœur autour de la sémiotique des passions (23 mai 1989, Collège International de Philosophie).

Dans ce débat, on peut reconnaître une double aptitude de Greimas (Greimas et Ricœur 1989: 202). D'une part, il affirme de manière très nette que sa recherche est de l'« ordre de la compréhension », donc une enquête

sur le « sens de l'être », qui s'oppose au paradigme de l'explication qui vise à objectiver en revanche l'être du sens (par exemple, la sémio-physique de R. Thom). D'autre part, Greimas pense qu'on a besoin de donner une explication de l'irruption dans la scène théorique des *modalités*, ce qui l'oblige à postuler une « masse thymique » originaire.

Greimas reconnaît que sa sémiotique de l'action était surtout à la recherche des rôles actantiels, ce qui implique une “dénudation” radicale des personnages, pour ce qui concerne leur figurativité et leur psychologie. L'introduction d'une sémiotique des passions devrait dépasser une simple cartographie des transformations, mais Greimas a du mal à accepter de renverser complètement la perspective. Finalement, on a besoin des déterminations et des relations schématisables (« états de choses », « états d'âme ») dont on peut reconstruire un parcours génératif.

Or, le sens de l'être, entre une transformation et l'autre, n'est pas encore une épaisseur des vécus, mais une condition d'existence qui recèle ses logiques profondes. Peut-être l'acteur n'est plus un « personnage nu » (Greimas et Ricœur 1989: 202), mais il est soumis en tout cas à une sorte de radiographie de ses conditions d'accès au sens. Le vide, le silence, l'expérience esthétique ne sont que les conditions les plus favorables pour opérer cette reconstruction généralisable de l'origine du modal et de l'aspectuel. C'est pourquoi une scène ontique se substitue aux scénarios figuratifs.

En effet, *Sémiotique des passions* (Greimas et Fontanille 1991) n'a pris en charge aucune tâche de reformulation de la conception du figuratif, qui est finalement marginalisé; d'ailleurs, même sur le plan narratif, le tournant passionnel de l'enquête sémiotique, dès qu'il se concentre sur l'étude de la dimension modale, ne peut travailler que sur les relations stratégiques et l'échange de simulacres. La figurativité risque ainsi d'être renvoyée encore une fois à des effets d'illusion référentielle et de mise en présence, ou encore à la déclinaison d'une intelligence stratégique et la symptomatologie d'une vision déformante.

Greimas était attiré par l'existence d'un « horizon ontique » qui resterait présent, même dans l'organisation de la signification la plus raffinée, sous forme de phénomènes d'« ondulations aspectuelles et thymiques » capables d'investir toute configuration narrative discursivée. Selon un plan théorique déjà présent dans *Sémantique structurale* (1966), Greimas voulait trouver une coalescence entre deux logiques bien distinctes: « une logique énergétique ou logique du continu; une logique topologique ou logique des positions qui, par exclusion, produisent de la rationalité » (Greimas et Ricœur 1989: 204).

Pour sa part, Ricœur n'avait pas l'intention de critiquer cette recherche d'une dimension continue et énergétique qui infléchirait les programmes narratifs et les agencements discursifs; toutefois, il demandait à son ami sémioticien

pourquoi il n'explorait pas les modalités du pâtir à la place des modalités de l'être: « mener une réflexion sur l'agir-pâtir [ne coïncide] pas forcément avec l'opposition faire-être » (Greimas et Ricœur 1989: 207). Au fond, l'opposition entre la stratégie d'organisation du discours et la perturbation provoquée par l'irruption de l'ontique ne fait que reproduire une dichotomie ontologique d'origine, totalement ingérable sur le plan de l'enquête empirique de la sémiotique, qui était déjà présente dans l'opposition entre les transformations et les états de choses.⁶

Ce que l'ami philosophe recommandait à Greimas était de prendre au sérieux le « commerce » figuratif qui est à la base de l'actantialisation des rôles pragmatiques, aussi bien que de l'élaboration des rôles passionnels. Au fond, on doit comprendre le rôle du *patient*, pas son être: donc, sa relation avec son corps et l'environnement peuplé par d'autres corps. L'implication dans l'environnement montre un sujet *visé* qui doit élaborer une signification faite de repliements identitaires opérables seulement à travers un traitement différentiel des formes de contact et de perméabilité par rapport à l'entour.

Dans la figurativité du monde sensible, le problème est la *coagulation* du sens, la fixation d'images opérables et transposables; en revanche, Greimas tendait à mettre l'accent sur les états, ce qui lui imposait une complexe réintroduction explicative de la genèse du mouvement. Cela explique aussi la place centrale d'états affectifs qui semblent exemplifier une condition existentielle *surplace*: l'inquiétude, l'attente, la nostalgie. La réintroduction d'un mouvement de la signification est vécue alors comme une épiphanie presque indicible (Greimas 1987). Par ailleurs, *De l'imperfection* représente la fin d'une renonciation au texte afin d'en montrer les conditions de signification; finalement, on trouve aussi le point de contact avec la position de Ricœur qui soulignait toujours que la figurativité (dans une scène phénoménologique⁷ ou dans la surface textuelle) est l'endroit où le dynamisme des procès est réellement possible (Greimas et Ricœur 2006 [1984]: 82). Elle est la base d'une rétroprojection du mouvement vers tout ce qui peut se déposer et se stratifier dans la profondeur culturelle (Greimas et Ricœur 2006 [1984]: 88).

6 « Si je prends le sujet comme un état – supposons que le sujet existe; on ne sait rien –, un état de choses, figuratif avec tous les sens, et (non pas seulement le visuel) avec tout ce qui nous entoure comme *étant* dur et comme *temps*; tout cela se projette, se rabat sur le sujet. Alors le sujet s'ouvre au monde ». Le problème est que cette projection affiche une fonction sémiotique qui reste une condition de sens sans dynamique (Greimas et Ricœur 1989: 209–210).
7 Il faudrait ouvrir ici une vaste réflexion sur le fait que seule la réintroduction d'un dialogue avec la phénoménologie a pu envisager une solution aux risques d'anthropomorphisation excessive que la figurativité peut introduire de manière subreptice (Rastier 1973: 174–177).

Bien que prêt à exprimer une vocation élective pour un programme *decompréhension* de la vie de la signification, Greimas était obsédé par une scène originaire qui le conduisait à des assomptions philosophiques trop fortes, liées à une tradition présocratique inculquée pendant son séjour à Alexandrie d'Égypte (Greimas et Ricœur 1989: 210). À ce propos, Ricœur invitait à laisser le problème d'une origine (au fond, l'être du sens) pour travailler, avec la méthodologie greimassienne standard, sur le régime de la signification relevante de la perspective d'un *patient*: « un régime de l'invasion plutôt que dans le domaine de la maîtrise du sens » (Greimas et Ricœur 1989: 208).

Il faudra attendre les travaux de Fontanille à partir de la fin des années 1990 pour voir un plein investissement de cette indication de Ricœur, concernant l'implication du corps du patient, ce qui démontrera, finalement, l'irréductibilité de l'acteur à une logique positionnelle et à une rationalisation téléologique. Mais il faut bien souligner que dans le travail de Greimas, il y avait déjà, bien qu'en sourdine, un contre-chant à la spéculation sur l'origine du sens, sans aucun doute plus lié à la vocation du comparatisme et du projet d'une sémiotique des cultures. Ce contre-chant était l'idée de suivre la piste du Héros sans peur, lequel pouvait donner diverses indications prometteuses: (i) la substitution de l'Un ontologique⁸ avec un Je lyrique,⁹ qui résume le social dans une détermination identitaire, et (ii) l'abandon du moment épiphanique de l'esthésie, avec la reconnaissance d'un arrière-plan émotionnel du « sens de la vie » qui, toujours prêt à réagir au survenir de l'événement, sonde la densité du figuratif. Au fond, l'étrange définition de la peur comme « finalité sans fins » rejoint un *topos* esthétique (et romantique), en montrant qu'elle est valable en revanche comme une condition générale persistante, un contrepoint continu des programmes narratifs, à partir de la vulnérabilité corporelle du sujet.

Si dans le débat ici analysé, c'est Ricœur qui a affirmé, de manière lapidaire, qu'« avec la passion le figuratif est roi » (Greimas et Ricœur 1989: 211), Greimas, de son côté, même s'il continue à affirmer que la différenciation des passions est une élaboration seconde de la cognition (Greimas et Ricœur 1989: 211), reconnaît finalement que ce qui fait « bouger » les états et qui nourrit l'incertitude du sujet est la figurativité (Greimas et Ricœur 1989: 209).

D'ailleurs, l'approfondissement du figuratif ou son contraire, l'appauvrissement du figuratif vers les régions de la composante plastique (Greimas 1984b), ont été deux mouvements conceptuels qui ont fortement lutté, sur le plan

⁸ Il faut reconnaître que Greimas a gardé un fort attachement à cette pensée de l'Un, qui est la base d'une sorte d'« intimation d'être » (Greimas 1988: IX) en tant que « métalogue de toutes les rationalités ».

⁹ La suggestion est de Ricœur (Greimas et Ricœur 1989: 208).

conceptuel, contre l'autonomisation d'une profondeur structurale, capable de préserver une sémantique minimale et générative de toute différenciation plus spécifique du sens.

Au fond, toute l'aventure intellectuelle de Greimas peut être relue comme la nécessité d'avancer sans peur vers la reconnaissance d'un principe faible – la dialectique figurative –, exemplifié par la mythologie, à partir d'un programme scientifique qui avait déjà fixé, en revanche, son *Aufhebung* vers des structures générales et profondes. À la tension idéale vers une « passion unique », vers une *phorie* qui *intime l'être à être*, selon une différenciation progressive, les passions nées à partir de la dissociation, de la fracture méréologique du corps dans la souffrance (Greimas et Ricoeur 1989: 212), ont rappelé la tension empirique, la confrontation avec l'hétérogénéité, l'exigence traductive et comparative.

Devant la configuration narrative du défi, Greimas (1983: 218) ne peut pas réduire la confrontation à un calcul stratégique des positions, ni dénouer les sujets impliqués au profit d'une « représentation anthropomorphique abstraite »: l'« image » et son « habillage figuratif » du sujet défié sont visés par le manipulateur. L'enjeu est la densité actorielle, son élaboration dans le temps¹⁰ qui seule peut l'ériger en *status* identitaire, dont la protection est une question d'honneur (1983: 219–223).

Il est curieux que bien en marge des passions totalisantes (inquiétude, nostalgie, avarice, etc.), Lotman rejoint Greimas dans la focalisation de deux passions qui imposent des limites identitaires et des zones sociales: la peur et l'honneur, ou la honte qui est la « face » négative de ce dernier. Si l'honneur est un monitoring continu de la densité normative d'un tissu collectif afin d'élaborer des réponses équilibratrices internes, la peur définit la relation avec l'altérité (Lotman 1976 [1970]: 54). Mais les deux sensibilisations, à la face interne de la société et à l'apparence de l'altérité, s'entrecroisent (« peur de la honte » et « honte de la peur »), selon une hybridation des principes qui ne peut qu'accentuer l'« aventurisme » des conduites qui sont unilatéralement « impavides » ou bien « éhontées » (Lotman 1976 [1970]: 57). Bref, la mixtion des principes, aussi bien que leur neutralisation asymétrique, ouvre un régime d'indétermination et d'imprévisibilité, où on assiste à une réinitialisation continue soit de la distinction entre interne et externe (qu'est-ce qui est vraiment menaçant ?), soit de l'affrontement de l'altérité contingente (aventure). Les dynamiques de la culture s'opèrent directement dans les enjeux figuratifs, même s'ils sont profonds et traversés par une dialectique entre mémoire et oubli.

¹⁰ Ici Greimas (1983: 222) fait une référence au risque de « perdre la face », ce qui semble un renvoi implicite à la notion de Goffman.

Au fond, dans la tension entre un travail concentré sur la profondeur figurative et la recherche poétique de la thématisation épiphannique du contact avec l'Un originaire (Greimas 1987), on trouve le caractère obstiné et aventureux d'un véritable Héros sans Peur qui a pleinement honoré ses défis.

References

- Fontanille, Jacques. 2011. *Corps et sens*. Paris: PUF.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien. 1970a. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien. 1970b. Sémantique, sémiotiques et sémiologies. In A. J. Greimas (éd.), *Sign, language, culture*, 13–27. La Haye: Mouton.
- Greimas, Algirdas Julien. 1976a. *Maupassant. La sémiotique du texte: Exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien. 1976b. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien. 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien. 1984a. A. J. Greimas: Entretien. *Langue française* 61. 121–128.
- Greimas, Algirdas Julien. 1984b. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques – Documents IV*, 60.
- Greimas, Algirdas Julien. 1985. *Des dieux et des hommes*. Paris: PUF.
- Greimas, Algirdas Julien. 1987. *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- Greimas, Algirdas Julien. 1988. En guise d'introduction. In C. Singevin, *Dramaturgie de l'Esprit*. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Greimas, Algirdas Julien. 1995 [1983]. Della figuratività. In Francesco Marsciani (éd.), *Miti e figure*, 229–233. Bologna: Esculapio.
- Greimas, Algirdas Julien. 1995 [1984]. Le voci del mito in Lituania. In Francesco Marsciani (éd.), *Miti e figure*, 47–85. Bologna: Esculapio.
- Greimas, Algirdas Julien. 1995 [1989]. Quando non manca il respiro. In Francesco Marsciani (éd.), *Miti e figure*, 243–247. Bologna: Esculapio.
- Greimas, Algirdas Julien & Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien & Eric Landowski. 1979. Introduction. Les parcours du savoir. In A. J. Greimas & E. Landowski (éds.), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, 5–27. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien & Paul Ricœur. 1989. Débat du 23 mai 1989. In Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, 194–216. Paris: PUF.
- Greimas, Algirdas Julien & Paul Ricœur. 2006 [1984]. Sulla narratività. In Francesco Marsciani (éd.), *Tra semiotica ed ermeneutica*, 81–95. Rome: Meltemi.
- Lotman, Yuri M. 1976 [1970]. La sémiotique des concepts de « peur » et de « honte » dans le mécanisme de la culture. In Y. Lotman & B. Ouspenski (éds.), *Travaux sur les systèmes de signes*, 54–57. Bruxelles: Editions Complexe.
- Rastier, François. 1973. *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.