**Sémiotique de l’hésitation**

**Nathalie Roelens (Université du Luxembourg)**

« Qu’est-ce qui est pire que d’être achevé ? »

(Michaux, « Enfants », *Passages*, 1937)

**English abstract**

This article attempts to gauge the effects of aspectuality in different fields of knowledge. Greimas’ theory of modalities and Fontanille’s further developments provide all the tools to consider liminal phenomena such as the trouble of a subject torn by antinomic modalities, e.g. the Princess de Clèves whose individual aspirations (*vouloir*) are jammed (*non-pouvoir*) by social constraints (*devoir*). The complexity of this “modal tumult” led us to develop a semiotics of *hesitation*, denied by society and politics prone to “demodalize the world” (Agamben), to deflate human capacitation (Cattapan). Arts seem the last shelter of the *potestas*, the place where hesitation and differing practices are still allowed. Featuring feet in literature and plastic arts is a way to embody this potency of inchoativity not doomed to teleological purposes but legitimating the right to indecisiveness or the singularity of human behaviour.

**Keywords**

Modal tumult, hesitation, potentialisation, remodalisation

1. **Introduction**

La « démodalisation » du monde affecte plusieurs domaines de la vie contemporaine, de la politique à l’économie, voire à la culture, trop souvent inféodée à des intérêts marchands et à un cahier de charges brimant toute créativité. Seul l’art serait à même de jeter les bases d’une « remodalisation » du sujet, de lui restituer son libre choix, voire son droit à l’hésitation, au plaisir de se contredire.

1. **Une théorie des modalités revisitée**

S’appuyant sur « l’aspect » grammatical du verbe (inchoatif, duratif, terminatif) et bénéficiant des acquis de la logique modale, Algirdas Julien Greimas a développé une théorie des modalités déclinant l’état du sujet de faire en « compétence » et « performance », étayé par des modalités boulestiques /vouloir/, déontiques /devoir/, pragmatiques /pouvoir/ et épistémiques /savoir/. Les carrés sémiotiques polarisent ces modalités afin de couvrir toutes les positions de la constellation sémantique :

*prescription interdiction*

devoir-faire devoir ne pas faire

*permissivité* *facultativité*

ne pas devoir ne pas faire ne pas devoir faire

*nécessité* *impossibilité*

devoir-être devoir ne pas être

*possibilité contingence*

ne pas devoir ne pas êtrene pas devoir être

(Greimas (1983), pp. 77-78)

C’est le /ne pas devoir faire/ ou *facultativité* et le /ne pas devoir être/ ou *contingence* qui retiennent notre attention car ils recoupent précisément l’enjeu « extravagant » que Gérard Genette avait relevé dans *Le Cid* et *La Princesse de Clèves*. Ces deux œuvres dérogent selon Genette au *devoir*, ou du moins à cet « amalgame entre les notions de vraisemblance et de bienséance, amalgame parfaitement représenté par l’ambiguïté bien connue (obligation et probabilité) du verbe *devoir*» (Genette (1969), p. 72). La conduite de Chimène qui reçoit dans sa chambre l’assassin de son père ou celle de la Princesse de Clèves qui prend son mari pour confident « sont contraires aux bonnes mœurs et […] contraires à toute prévision raisonnable : infraction et accident » (*ibid*.).

Dans la suite de son article, Greimas souligne lui aussi le pôle contradictoire au /devoir-faire/ et au /devoir-être/ où Genette situait l’immoral et l’invraisemblable de l’époque, concluant à une existence modale du sujet parfois fort tourmentée. Si l’obéissance active est une compatibilité entre le /devoir-faire/ et le /vouloir-faire/, la résistance passive s’avère une incompatibilité entre le /devoir-faire/ et le /ne pas vouloir faire/, tandis que /ne pas devoir ne pas faire/ associé au /vouloir ne pas faire/ donnent une aboulie active. Que la sémiotique déontique se voit confrontée à la sémiotique boulestique n’est pas étonnant. On pourrait aussi en déduire une typologie de cultures : permissives, empreintes d’excès de zèle, etc. Cette casuistique logico-sémiotique soulève pour nous la question de savoir où ranger les cas hybrides tels le « *I would prefer not to* » de Bartleby l’écrivain (cf. infra).

En outre, les passions viennent se greffer sur cette existence modale des sujets, témoin l’usage des suffixes *able, ible*. Un objet de valeur peut être considéré par le sujet comme /*désirable*/ et /*impossible*/ à la fois. Afin de rendre compte de ce genre de tiraillement, Greimas forge le concept de « tumulte modal » : « un sujet peut se trouver dans une relation modale, non pas avec un seul objet de valeur, mais avec plusieurs objets à la fois, […] son existence modale donne lieu à des conflits de valeurs, à des interrogations cognitives et fiduciaires sur la valeur comparative des valeurs. » (Greimas (1983) ; p.102) Nous en trouvons un hapax chez Lafayette lorsque la Princesse de Clèves, recevant la déclaration d’amour indirecte du duc de Nemours, hésite à révéler qu’elle a pris les paroles pour elle : « Elle croyait devoir parler, et croyait ne devoir rien dire » (Lafayette (2000), p. 112)

D’ailleurs, quelques années plus tard, Jacques Fontanille déduira le même tumulte modal de certaines passions inquiètes lexicalisées que Lafayette subsume sous le terme « embarras », : *«*Le champ sensible de Mme de Clèves apparaît comme envahi et désorganisé : la princesse se trouve en effet au centre d’un champ où fait irruption une vague de modalisations et d’états d’âme*: la crainte, l’appréhension, l’inquiétude* et *la peine.* Cette vague qui envahit son champ de présence entremêle plusieurs scènes, reposant sur trois actants : Nemours, Clèves et elle-même. » (Fontanille (1999), p. 89). Pour Fontanille le tumulte modal se résume donc à une schizophrénie entre « le devoir (social) et le vouloir (individuel) » (*ibid*., p. 85), à « un essaim de contraintes, de désirs, de potentialités, de menaces ou d’espoirs » (*Ibid*., p. 87).

Si l’on convoque d’autres sémioticiens, le tumulte modal ne semble pas envisagé même si l’on peut imaginer une dissension, chez Charles Sanders Peirce, entre la catégorie du possible ou de l’affect (la priméité) et les deux autres, celle de l’action-réaction (secondéité) et celle de la loi et de la convention (tercéité). La sémiotique cognitive de Per Aage Brandt élabore certes une topologie humorale déclinée dans une géographie pathémique qui appréhende la conjonction du sujet à un objet de valeur comme un dynamisme modal dans un espace à deux attracteurs, le lieu où il se trouve et le lieu identifié à l’objet : « Si les deux lieux-attracteurs coexistent, l’acte est *possible* ; si le lieu de l’objet disparaît, l’objet dégénère en chimère utopique et inaccessible ; et l’acte devient *impossible* ; et si le lieu du sujet disparaît sur la pente vers l’objet, l’acte *s’accomplit* *nécessairement*. » (Brandt (1994)) Il n’empêche que le *cusp* pathémique passionnel de base fait l’impasse sur le va-et-vient de *l’hésitation* (figure 1). La même remarque vaut pour la sémiotique tensive qui prolonge en quelque sorte la sémiotique des passions. Le schéma tensif de Claude Zilberberg qui allie un degré d’intensité à un degré d’étendue dessinant des gradients converses ou inverses à partir d’un observateur sensible installé au centre du dispositif, permet de visualiser la plasticité d’une passion mais guère l’oscillation entre deux tensivités. La tonicité (intensité) concentrée (étendue) et la dilution atone devraient pouvoir figurer conjointement et non comme des valences contraires. Nicolas Couégnas a pourtant décrit l’intensité du piétinement (à faible étendue), dans la description du lancement d’un paquebot chez Julien Gracq (*Préférences*), « la lenteur inchoative et la déprise, qui dure et se répète, sans que la terminativité ne l’en délivre jamais, le mouvement d’impulsion lente et ses conversions spatiales manifestés sémantiquement par le sentiment de l’appareillage plutôt que celui de la destination » (Couegnas (2014), p. 146). Pour notre part et afin de donner une envergure épistémologique plus vaste au tumulte modal, mais tout en profitant des acquis de la théorie des modalités, nous aimerions affecter le terme plus générique d’*hésitation* à ces états d’incertitude, d’irrésolution et de doute qui non seulement retardent le moment de la décision ou l’action mais peuvent aller jusqu’à empêcher toute praxis.

**3. Sémiotique de *l’hésitation***

Notre hypothèse se précise : la fiction et l’art, en ménageant un intervalle spatio-temporel à l’*hésitation*, en lui donnant une voix, distendent, étirent le *fruchtbarer Augenblick* ou *prägnanter Moment* préconisé par Lessing ou Goethe qui fige, immortalise, et assujettit le représenté au canon de beauté.

Aussi allons-nous procéder par un montage de *scènes d’hésitation* qui déclinent chacune un aspect de cette oscillation modale et existentielle.Déjà Da Ponte/Mozart inscrit *l’hésitation* dans l’ambivalence du /vouloir/ et du /ne pas vouloir/ d’une des victimes « consentantes » principales de don Giovanni. Dans le célèbre duet « *La ci darem la mano* », l’atermoiement de Zerlina (*vorrei e non vorrei*), ses remords (*pietà*), sa défaillance (*non son più forte*) tendront à différer l’« *andiam* » final auquel elle acquiescera à l’unisson (avant que le séducteur ne s’envole vers d’autres conquêtes, d’autres scènes d’inconstance, laissant ses victimes bredouilles).

Don Giovanni:

La ci darem la mano,

La mi dirai di sì:

Vedi, non è lontano,

Partiam, ben mio, da qui.

Zerlina:  
*Vorrei e non vorrei*,[[1]](#footnote-1)

Mi trema un poco il cor,

Felice, è ver, sarei,

Ma può burlarmi ancor!

Don Giovanni:

Vieni, mio bel diletto!

Zerlina:  
Mi fa *pietà* Masetto.

Don Giovanni:

Io cangierò tua sorte.

Zerlina:  
Presto... *non son più forte*.

Don Giovanni:

*Andiam!*

Zerlina:

*Andiam!*

Duet:  
*Andiam, andiam*, mio bene,

A ristorar le pene

D’un innocente amor. (Da Ponte / Mozart (1787))

*Les Justes* d’Albert Camus inscrit l’*hésitation* dans une époque qui avait déjà connu l’acte gratuit de Lafcadio et le « nègre » qui tue la prostituée Europe chez Soupault et qui verra bientôt Althusser étrangler sa femme, c’est-à-dire où le meurtre (le terminatif) jouissait apparemment d’une impunité comme révolte anarchiste. Plus « engagé » et ancré dans l’Histoire, la pièce de Camus suit les soubresauts modaux du terroriste néophyte Kaliayev. L’attentat contre le grand-duc Serge, oncle du Tsar en 1905, est initialement confié à un acteur (sujet de faire) qui ne reculera devant rien, prémuni contre toute *hésitation*, dans une protension qu’il veut porter jusqu’au suicide :

Stepan

Il faut une main ferme.

Kaliayev, montrant sa main.

Regarde. Crois-tu qu’elle tremblera ?

Stepan se détourne.

Kaliayev

Elle ne tremblera pas. Quoi ! J’aurais le tyran devant moi et *j’hésiterais ?* Comment peux-tu le croire ? Et si même mon bras tremblait, je sais un moyen de tuer le grand-duc à coup sur.

Annekov

Lequel ?

Kaliayev

Se jeter sous les pieds des chevaux. (Camus (1977), pp. 30-31)

*L’hésitation* surgit toutefois au moment du passage à l’acte. Rentrant de sa mission avortée, Kaliayev a le visage couvert de larmes et avoue dans l’égarement : « Frères, pardonnez-moi. Je n’ai pas pu. » (*ibid*., p.52) Ses compères le traitent de « poète », l’accusent de lâcheté.

Kaliayev

*Je ne pouvais pas prévoir*… Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants ? Ce regard grave qu’ils ont parfois… [...] Alors, je ne sais pas ce qui s’est passé. Mon bras est devenu faible. Mes jambes *tremblaient*. Une seconde après, il était trop tard. (Silence. Il regarde à terre.) […]

Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible. C’est sur eux qu’il *fallait* le lancer. Ainsi. Tout droit. Oh, non! *Je n’ai pas pu*. » (*Ibid*. pp. 52-55)

Aussi s’offre-t-il à l’avenir à n’être qu’un pion d’une décision collective. Or, ses acolytes se rendent compte que leur mécanisme bien huilé n’était pas armé contre l’aléatoire, l’imprévu, *l’inanticipable* (*in-ante-capere*) et n’était dès lors pas immune contre l’*hésitation*.

Stepan

L’organisation t’avait commandé de tuer le grand-duc.

Kaliayev

C’est vrai. Mais elle ne m’avait pas demandé d’assassiner des enfants.

Annenkov

Yanek a raison. *Ceci n’était pas prévu.*

Stepan

Il devait obéir.

Annenkov

Je suis le responsable. *Il fallait que tout fût prévu* et que personne ne pût hésiter sur ce qu’il y avait à faire. Il faut seulement décider si nous laissons échapper définitivement cette occasion ou si nous ordonnons à Yanek d’attendre la sortie du théâtre. Alexis ?

(*ibid*., pp. 56-57)

Même après l’acte, Kaliayev, invité à dénoncer ses collègues et à se repentir, décline la grâce. Il ne dérogera pas à son éthique qui récuse toute terminativité. Car la grâce signifierait une clôture de l’acte, son classement dans l’accompli et l’inoffensif.

Pour rester dans le registre de l’attentat, le récit de Youssouf Amine Elalamy, *Oussama mon amour*, mettant en scène le projet kamikaze de Mstafa, animé par la découverte à la télé de l’explosion des tours jumelles, étire lui aussi le geste dans la durée, le diluant dans la polyphonie de points de vue alternés (le kamikaze, le père, la prostituée, la victime). D’emblée, comme pour se convaincre du bien-fondé de sa décision, le narrateur ponctue son discours de négations verbales implacables :

Je me rase parce que j’ai l’intention de quitter ce monde comme j’y suis venu : dans un bain de sang et lisse comme un ver. Je sais où je vais et quand tout aura brûlé, il n’y aura plus que mon âme pour ramasser les cendres. C’est décidé, ma vie ne prolongera pas celle de mon père, pas plus que celle de mon enfant ne prolongera la mienne. Je ne marcherai pas dans ses traces et je n’en laisserai aucune. (Elalamy (2011), p. 13)

Mstafa croit pouvoir passer de la performance méticuleusement programmée (inchoativité) à la terminativité inéluctable du passage à l’acte[[2]](#footnote-2). Tout le récit se déroule toutefois entre la décision et le *différé, le moratoire* de l’attentat. De sorte que la confrontation avec les autres passagers dans l’itinéraire vers son destin fait vaciller cette conviction a priori inébranlable.

Non seulement il baisse la tête pour passer inaperçu, se faire transparent, discret *mais il hésite* : « Je pourrais dévisager ces passagers, les regarder dans les yeux et soutenir leurs regards. Non, plus maintenant. Je dois me dominer car je ne veux prendre aucun risque. J’ai encore une dernière chose à faire, je suis seul contre tous et la moindre indiscrétion de ma part pourrait éveiller les soupçons. (*Ibid*., p. 78)

Amenée à travailler sur le récit d’Elalamy parmi d’autres mises en discours de la violence terroriste, Louiza Kadari a qualifié d’« écriture du *tremere »* (Kadari 2017), suivant l’étymologie qui associe le *terrorisme* au latin *tremere* (tremblant/trembler/tremblement), l’inadéquation constitutive entre l’objet traité (indicible, impensable, impondérable) et son traitement littéraire.

Cette *hésitation* jusque dans l’horreur est encore exhibée par Édouard Rolland (2009), par une installation intitulée *Hope* (figure 2) qui suspend un avion de papier devant la skyline de New York réalisée en adhésifs : « En fonction de la perspective sous laquelle vous regarderez l’œuvre, vous aurez l’impression que l’avion se dirige vers les tours ou qu’il prend une autre direction » (Trécourt (2017), p. 1). Cette « catastrophe sans conséquence » (*ibid*.) symbolise tout à la fois le drame et l’*espoir* qu’il ne se soit jamais produit.

1. **Démodalisation et remodalisation**

*L’hésitation* atteint son point culminant dans la célèbre formule énigmatique, insondable et déconcertante prononcée par le clerc de notaire dans *Bartleby the scrivener* de Herman Melville (1835), « *I would prefer not to* », que Maurice Blanchot traduit par « Je préférerais ne pas », formule proférée à tout va par ce rond de cuir qui n’arrête pas de copier « silencieusement, lividement, mécaniquement » (Deleuze (1993), p.91). Pour Gilles Deleuze, lequel a consacré tout un article à cette formule « ravageuse, dévastatrice, [qui] ne laisse rien subsister derrière elle » (*ibid*.), elle n’est ni une affirmation ni une négation, mais une avancée et un retrait de la parole : « La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n’engloutit pas moins ce qu’elle prétend conserver qu’elle n’écarte toute autre chose. […] Mais aussi, elle désamorce les actes de parole d’après lesquels un patron peut commander, un ami bienveillant poser des questions, un homme de foi promettre » (*Ibid*., p. 95). Deleuze a bien montré que si Bartleby refusait, il pourrait être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Or la formule invalide toute *logique des présupposés*, agissant « sans maxime » comme dirait Genette (Genette (1969), p. 75), c’est-à-dire sans motivation, sans causalité, inventant « une nouvelle logique, une logique de la préférence qui suffit à miner les présupposés du langage » (Deleuze (1993), p. 95), voire « l’entêtement d’une pensée sans images, d’une question sans réponse, d’une logique extrême et sans rationalité » (*ibid.,* p. 106). La formule germe et prolifère, se régénère, contamine la langue des autres, épuise le langage, fait croître la folie autour d’elle jusqu’au silence final de la prison après l’expulsion du bureau.

C’est cette « déprise » que Roland Barthes associe dans son *Cours* sur le *Neutre* à *l’Homme sans qualités* de Musil. Deleuze range lui aussi Bartleby dans une filiation de « l’homme sans nom, régicide ou parricide » (*ibid.,* p. 96), d’une série d’originaux hypocondriaques qui « ne peuvent survivre qu’en devenant pierre, en niant la volonté, et se sanctifient dans cette suspension » (*ibid.,* p. 102).

Giorgio Agamben inscrit Bartleby dans une constellation philosophique remontant à Aristote qui compare l’esprit (*nous*) à un encrier dans lequel le philosophe trempe sa propre plume, doté de la « toute-puissance d’être ou de faire quelque chose », et dès lors « de ne pas être ou de ne pas faire (*dynamis me einai, me energhein*) » (Agamben (1993), p. 48). En revanche, pour l’orthodoxie sunnite, quand le scribe avance le stylet dans la tendre cire c’est Dieu qui guide sa main, entraînant la « demodalisation du monde » (*ibid.,* p. 54) : « La catégorie du possible a été supprimée, toute puissance humaine destituée de fondement » (*ibid.*). Le fatalisme islamique nie le libre arbitre car il s’abreuve de cette foi en l’opération incessante du miracle divin. Bartleby, au contraire, rappelle davantage les sceptiques avec leur formule *ou mallon* « plutôt pas » (Diogène Laerte), les théologiens du moyen âge et Leibniz : « Le scribe qui n’écrit pas (dont Bartleby est la dernière figure extrême) est la puissance parfaite » (*ibid.,* p. 51). Bartleby incarne une expérience du possible comme tel : « Bartleby demeure obstinément dans l’abîme de la possibilité » (*ibid.,* p. 60), émancipant la puissance tant de sa connexion à une ratio que de sa subordination à l’être.

Les « modalités » sont bel et bien invoquées par Agamben mais dans le but d’abolir la volonté, ce que Greimas et Fontanille n’avaient pas envisagé : « Croire que la volonté ait un pouvoir sur la puissance, que le passage à l’acte soit le résultat d’une décision qui mette fin à l’ambiguïté de la puissance (qui est toujours puissance de faire ou de ne pas faire) – c’est précisément l’illusion perpétuelle de la morale. (*ibid.,* p.61) Le scribe révoque précisément cette suprématie de la volonté sur la puissance. Sa puissance n’est plus ordonnée (accordée à une volonté) mais absolue. On pourrait schématiser : la Princesse de Clèves : /veut/ mais /ne peut pas/ tandis que Bartleby /peut/ mais /ne veut pas/. A trois reprises Barteby renonce même au conditionnel (*I prefer not to*) en supprimant le « *would* » comme pour « éliminer toute trace du vouloir, même dans son usage modal » (*ibid*. p. 60) car la volonté est encore « le principe qui consent à mettre de l’ordre dans le chaos indifférencié de la puissance » (*ibid*., p. 61). Agamben termine sur les apories de la contingence chez Leibniz car seule la contingenc garantirait la liberté inconditionnelle mais elle irait jusqu’à désavouer le principe d’irrévocabilité du passé : «*contingens est quicquid poetes non fieri (seu verum verum esse)* […] Si l’être conservait, en effet, à chaque instant et sans limite sa puissance de ne pas être, d’une part le passé même pourrait être en quelque sorte révoqué, et de l’autre, aucun possible ne passerait jamais à l’acte ni ne pourrait perdurer en lui » (*ibid*., p. 71)

Jacques Derrida se penche à son tour sur la formule, désolidarisant la *décision* de la *préférence,* et opposant dès lors le geste sacrificiel d’Abraham, sa détermination finale de bafouer l’éthique et la raison, à l’indétermination tenace de Bartleby, pas moins sacrificielle car il s’avance vers « une mort donnée par la loi, par la société. » (Derrida, (1992), p. 74) Abraham « *would prefer not to* » : « Il préférerait que Dieu ne le laisse pas faire, qu’il arrête son bras, qu’il pourvoie à l’agneau de l’holocauste, que l’instant de la folle décision penche du côté du non-sacrifice, une fois le sacrifice accepté. Il ne décidera pas de ne pas, il a décidé *de* – mais il préférerait *ne pas.* » (*ibid*.)Il suffit d’ailleurs à Dieu de constater qu’Abraham était prêt à passer à l’acte pour arrêter son bras car c’est comme si Abraham avait déjà tué Isaac), car il a eu le courage de passer pour meurtrier aux yeux du monde, des siens, de la morale et de la politique, et même renoncé à l’espoir. « Abraham est donc à la fois le plus moral et le plus immoral, le plus responsable et le plus irresponsable des hommes. » (*ibid*., p. 72) Dans les exemples picturaux qui mettent en image le sacrifice filicide, la gestuelle est saillante : *Le sacrifice d’Isaac* du Caravage (figure 3) et *Le sacrifice d’Iphigénie* de Timanthe (figure 4) figurent les deux options de l’hésitation : la lâcheté envers l’éthique au profit de la foi, d’une part, la lâcheté envers la foi au profit de l’éthique (lâcheté figurée par le détournement et le voilement du visage), de l’autre.

Si l’on transpose cette réticence à choisir ou cette injonction à décider dans un contexte politique, l’on constate que *l’hésitation* instaure un « état d’exception », une zone d’anomie embarrassante pour les « décideurs ». Dans les campagnes électorales, les indécis sont convoités par les candidats avides de les *sé-duire*, de les entraîner vers une décision tranchée. Car la conduite aléatoire « terrorise » la campagne électorale, l’inanticipable menace le dispositif des sondages et contredit sa présumée capacité à prédire les comportements des électeurs. Mais surtout, la part d’imprévisible perturbe la *syntaxe* des sondages qui veulent guider la *praxis* des votants. On est dans une conjoncture d’« hyperaversion du risque » que Fontanille étudie dans ses travaux récents. Les « indécis » de la campagne électorale française (mars-mai 2017) étaient en effet une proie qui devaient à tout prix être « convertis ». Car la politique n’a que faire de l’esthétique, du flou artistique.

Enquête électorale : les indécis détiennent la clé du scrutin présidentiel

33 % d’indécis

A cinq semaines du premier tour de la présidentielle, 66 % des électeurs seulement sont certains d’aller voter, selon la dernière vague d’enquête du Cevipof pour « Le Monde ».

LE MONDE | 17.03.2017 à 11h23

Présidentielle: Les électeurs indécis peuvent-ils faire basculer l'élection ? 2 indécis sur 5 trois semaines avant le premier tour

VOTE A trois semaines du premier tour de la présidentielle, deux électeurs sur cinq affirment que leur choix de candidat peut encore changer... ([http://www.20minutes.fr](http://www.20minutes.fr/))

Présidentielle : la chasse aux indécis est ouverte !

(Le Parisien, 11 avril 2017)

Dans un même ordre d’idée, à l’occasion d’un petit essai toujours d’actualité, Pierre Bourdieu vante les mérites de la « non-réponse » dans les sondages d’opinion. Le sociologue s’insurge contre le postulat qui suppose que tout le monde aurait une opinion. Le sondage produirait selon lui « un effet de consensus » (Bourdieu (1967), p. 1294) et l’opinion publique ne serait qu’un simple artefact composé par agrégation statistique de réponses dirigées : « Un des effets les plus pernicieux de l’enquête d’opinion consiste à mettre les gens en demeure de répondre à des questions qu’ils ne se sont pas posées » (*ibid*., p. 1296). Barthes fait à son tour l’éloge de « l’ailleurs du choix » (Barthes (2002), p.33) dans son Cours sur le Neutre. Dans le camp éthique le Neutre déjoue l’injonction au bon choix ou à la maîtrise à la faveur d’une manière de « vivre selon la nuance » (*ibid.,* p. 37). Or Barthes insiste sur l’intensité du neutre : « déjouer le paradigme  est une activité ardente, brûlante » (p.32) et paradoxalement sa violence : « comme objet, le Neutre est suspension de la violence ; comme désir, il est violence » (*ibid.,* p. 37). D’autres philosophes ont lutté en faveur du non-choix. Hélène Cixous forge le concept d’« infidélité structurale » (Cixous (1994), p.19) pour désigner l’incohérence entre décision, choix et action.

Dans son article « La capacité d’aspirer comme passion politique », NicoCattapan, explore des façons de réhabiliter la *disposition* du sujet à partir d’un essai d’Appadurai qui traite d’une ONG activiste de Mumbai. Il faudrait aider la population pauvre à reconquérir le droit d’aspirer, en tant que sujets dotés d’une potentialisation, d’une capacité de participer à la praxis démocratique et non situer le bien-être dans la simple conjonction avec l’objet de valeur. Cela requiert une « remodalisation » continue du sujet. Cattapan souhaite donc dépasser l’idée de compétence d’un sujet impliqué dans une action, voire de tension phorique du « sujet potentialisé (Greimas, A.J. et Fontanille, J. (1991), p. 56) qui s’installe quand il découvre l’existence de systèmes de valeurs. La passion doit s’inscrire dans un agencement de désir (au sens de Deleuze), comme augmentation du degré de puissance d’un sujet, voire excédence imaginaire (la *potestas* de Spinoza (être en mesure d’agir) et non la *potentia* (politique souveraine et décisionnaire).

1. **Eloge de l’enjambement**

En régime artistique, les *scènes d’hésitation* convoquent souvent la main comme emblème du passage à l’acte, le pied comme emblème de la réticence. Pour Auguste Rodin, interrogé par Paul Gsell sur le mouvement en art, « le mouvement est une transition d’une attitude à une autre », « une évolution entre deux équilibres », une métamorphose qui « condense plusieurs moments dans une seule image » (Rodin (1911), p. 71). Les chevaux de Géricault dans la *Course d’Epsom* (figure 5) qui galopent *ventre à terre*, c’est-à-dire en jetant à la fois leurs jambes en arrière et en avant, « paraissent courir : et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d’arrière en avant, voit d’abord les jambes postérieures accomplir l’effort d’où résulte l’élan général, puis le corps s’allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. » (*ibid*.) Quoique cette attitude soit fausse, jamais attestée ni dans la nature ni dans la photo instantanée qui privilégie l’arrêt sur la contraction des jambes avant de recommencer une foulée, elle est vraie quant au déroulement progressif du geste, à l’enjambement de l’espace et du temps. C’est sur ce point que Merleau-Ponty relaiera Rodin : « Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne : la position de chaque membre, justement par ce qu’elle a d’incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l’unité d’un corps, c’est lui qui se met à enjamber la durée. […] les chevaux me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et […] selon une logique du corps et du monde que je connais bien, ces prises sur l’espace sont aussi des prises sur la durée. » (Merleau-Ponty (1964), p. 80).

Rodin a lui-même a exploité cet « arrangement paradoxal » (*ibid*) dans *L’homme qui marche* (figure 6) dont les deux pieds touchent le sol « car alors on a presque l’ubiquité temporelle du corps qui fait que l’homme enjambe l’espace » (*ibid*.). Ce qui donne le mouvement ce sont précisément ces « raccords fictifs » entre les parties du corps « comme si cet affrontement d’incompossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée » (*ibid*.) Il n’est plus question ici de tumulte modal mais de la distorsion aspectuelle, d’un geste ecartelé entre le déjà plus et le pas encore.

Une véritable scène d’enjambement se retrouve chez Sigmund Freud, charmé par le petit roman de Wilhelm Jensen que lui a signalé Jung et dont il fera un exercice de psychanalyse appliquée. *Gradiva* (1903) est l’histoire d’un archéologue à la sexualité refoulée, Norbert Hanold, qui, fasciné par un bas-relief au musée Chiaramonti de Rome (figure 7), s’en procure un moulage en plâtre :

Pour donner un nom à l’effigie, il l’avait appelée dans son for intérieur, « Gradiva », « celle qui marche en avant » [*vorschreitende*] ; en réalité, c’était là un surnom que les poètes anciens réservaient exclusivement à Mars Gradivus, le dieu de la guerre s’élançant au combat mais il semblait à Norbert caractériser au mieux le maintien et le mouvement de la jeune fille (Jensen, W (1903), in Freud (1986), p. 35).

Les qualificatifs allemands « *im Schreiten dargestellten Mädchen* », « *auf dem Wege zum* » et surtout le gérondif « *vorschreitende* » véhiculent davantage le duratif du cheminement que la traduction française. D’ailleurs le commentaire original de Freud, qui condense les moments du récit de Jensen ayant trait aux pieds (commodes pour justifier le diagnostic de fétichisme), maintient aussi le duratif qui disparaît en français :

Ce bas-relief représente une jeune fille épanouie ; elle marche [*ein reifes junges Mädchen im Schreiten*], et a un peu retroussé son vêtement aux plis nombreux, révélant ainsi ses pieds chaussés de sandales. L’un des pieds repose entièrement sur le sol ; l’autre, pour l’accompagner, s’est soulevé du sol qu’il ne touche que de la pointe des orteils, tandis que la semelle et le talon s’élèvent presque à la verticale. La démarche inhabituelle et particulièrement séduisante ainsi représentée avait sans doute éveillé l’attention de l’artiste et, après tant de siècles elle captive maintenant le regard de notre spectateur archéologue (Freud (1986), p. 144).

Pour Benoît Goetz « Gradiva est le paran­gon de la cure en marche, le fétiche de la psychanalyse qui gué­rit » (Goetz (2008), p. 25). Hanold, le héros de Jensen, croit reconnaître lors d’une visite de Pompéi la jeune fille du bas-relief qui, bel et bien vivante, revenante, Rediviva, traverse une rue ayant la même démarche singulière que la Gradiva, sur le pavé de lave non plus munie des sandales grecques mais de petites ballerines claires en cuir. En fait il s’agit d’une amie d’enfance dont il avait été secrètement amoureux, Zoé Bertgang, en allemand « étincelante ou magnifique dans sa marche » à qui il confie son trouble. Cette jeune fille présentait certainement dans son enfance déjà la particularité d’une belle démarche, avec la pointe du pied dressée presque verticalement, et c’est parce qu’il représen­tait précisément cette démarche qu’un bas-relief de pierre antique prend plus tard pour Norbert Hanold cette importance considé­rable.

La singularité d’une démarche était déjà étudiée par Balzac dans sa *Théorie de la démarche* qu’il conçoit comme une « physiologie » (*de re ambulatoria)*, au moment où il se remet lui-même d’une sérieuse blessure à la jambe : « Je suis resté pendant quelque temps stupéfié par les observations que j’avais faites sur le Boulevard de Gand, et sur­pris de trouver au mouvement des couleurs aussi tranchées ». (Balzac (1833), p. 12) L’étude systématique de la déambulation n’a pas pour but de déceler la puissance du social sur le corps, comme le fera Marcel Mauss, mais de « découvrir un vice, un remords, une maladie en voyant un homme en mouvement » Tout mouvement saccadé trahit un vice ou une mauvaise édu­cation. Balzac dessine alors le portrait du virvoucheur qui, comme les mouches, s’active en tous sens. La grâce, elle, veut des formes rondes. Mais, se demande Balzac, une femme doit-elle retrousser sa robe en marchant ? C’est là qu’il fera référence à la scène primitive dans l’*Eneide* de Virgile *« et vera incessu patuit dea* » « et véritable, par sa démarche, se révèle la déesse » (Balzac (1833) p. 7) (« La déesse se reconnaît à son pas », dans la traduction de Pierre Klos­sowski). Vénus qui part à la rencontre de son fils Enée, dans sa théophanie involontaire, se révèle par sa démarche malgré son travestissement de mortelle en vierge chasseresse. Il s’agit dès lors davantage d’une révélation par la démarche, que d’une révéla­tion de la démarche elle-même, comme le remarque Goetz. La démarche fait apparaître quelque chose qui se dissimule. C’est là ce qui fait le charme extrême et la grâce de la marcheuse : les signes qui, malgré elle, s’échappent à travers les mouvements de son corps. Cette scène primitive ma­nifeste au plus haut point la puissance de révélation de la démarche. Goetz aboutit à l’hypothèse d’une définition de la démarche comme écriture du corps en mouvement. Le « pas » n’est-il démarche, passage à l’appui d’un pied à l’autre – mais aussi chaque élément de la marche qui peut se figer sous la forme d’une trace ? La Gradiva ne fait que passer, c’est son es­sence, et rien ne nous permet de deviner d’où elle vient, ni de devi­ner où la mène son pas assuré. « A la différence des positions humaines – assis, accroupi, debout, couché – la démarche est une écriture du mouvement, et, en tant que telle, comporte toujours un style, un design du corps, un « moyen sans fin » (Goetz (2006), p. 35). La démarche serait ce qui, dans la marche, ne mène à rien.

De même, dans les exemples picturaux, le pied tendu vers l’avant, hors du Paradis et hors du cadre, d’Adam dans *l’Agneau mystique* des frères Van Eyck (figure 8), ou les pieds droits d’Adam et Eve dans *La chute et l’expulsion du Paradis* des frères Limbourg (figure 9) qui croisent les pieds postérieurs, attestent de l’entre-deux de sujets encore attachés à l’espace dont ils sont évincés et, poussés par un Ange habillé d’habits de feu, réticents à se rendre dans le monde inconnu de montagne nues et de mers terrifiantes infinies. Saint Jean de la croix fera du pécheur celui qui est en équilibre, entraîné vers l’avant et revenu en arrière, « en train de » basculer.

Thomas Houseago, *Walking Man*, 1995

1. **Conclusion : donner le temps**

Tu poses avec moi

Le pied sur le premier degré de l’escalier sans fin

Qui te porte

Henri Michaux, *Poésie pour pouvoir* (1948)

Etirement contre nature, enjambement temporel, démarche des mots…l’art s’avère le dernier refuge de l’inchoatif de la puissance et du duratif de l’hésitation. Seul l’art serait à même de ruser avec, de déjouer le temps comme Métis qui fit avaler une pierre à Chronos, de sorte qu’il cracha Zeus. On pourrait aussi renverser nos propos et dire que c’est l’espacement qui procure l’effet esthétique. Aussi chez Vladimir Nabokov l’effet esthétique surgira-t-il dans le sursis, dans l’espacement d’une erreur d’appréciation : « Une paire de charmantes jambes de soie descendit l’escalier en spirale de l’autobus qui s’arrêta : bien sûr nous savons que ceci a été usé jusqu’à la corde par les efforts mille écrivains mâles mais néanmoins elles descendirent ces jambes – et elles déçurent : le visage était révoltant » (Nabokov (1937), p. 185). Les poètes nous rappellent à la dislocation, à l’imprévisible, à l’indomptable, bref au devenir, qui suscite le dialogue philosophique autour de la danseuse dans *L’âme et la danse* de Paul Valéry: « Voyez-moi ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai » (Valéry (1960), p. 171). Les pieds de la jeune femme non seulement miment l’intensité de l’indécision mais déconcertent quiconque voudrait les déchiffrer :

Elle semble d’abord, de ses pas pleins d’esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu’elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l’on dirait qu’elle s’arrange un nid dans ses bras blancs... Mais à présent, ne croirait-on pas qu’elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s’envolent !... Qu’ils sont habiles, qu’ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu !... Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes !... Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain!... Ils s’emportent ensemble, et se choquent dans l’air, encore !... Par les Muses, jamais pieds n’ont fait à mes lèvres plus d’envie ! (*Ibid*., pp. 36-37)

Une sémiotique de l’hésitation sera toujours un pied de nez à l’interprétation.

**Bibliographie**

Agamben G. (1993) « Bartleby, o della contingenza », in Gilles Deleuze/ Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione,* Quodlibet Macerata,: 43-85

Balzac H. de (1833) « Théorie de la démarche. Ebauche d’une philosophie du geste » *Pathologie de la vie sociale*, *L’Europe littéraire* : 1-72 (www.eBooksLib.com)

# Barthes R. (2002) *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de* France (1977-1978), Seuil, Paris

Bourdieu P. (1973) *L’opinion publique n’existe pas*, *Les Temps modernes*, 318 : 1292-1309

Brandt P.A. (1994) *Dynamiques du sens*. *Etudes de sémiotique modale*, Aarhus University Press, Aarhus

Camus A. (1977) *Les Justes* (1950), Gallimard « folio », Paris,

#### Cattapan N. (2012) La capacità di aspirare come passione politica, “E/C”, Passioni collettive

Cixous H, M. Calle-Gruber (1994) *Hélène Cixous, photos de racine*, Des femmes Paris,.

#### Couégnas N (2014) Du genre à l’œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité, Lambert-Lucas, Paris

Da Ponte L, A. Mozart (1787), *Don Giovanni*

Deleuze G. 1993, « Bartleby ou la formule » (1989) in *Critique et clinique*, Minuit Paris,: 89-114

Derrida J. (1992) *Ethique du don*, Paris, Métailié-Transition,

Elalamy Y. A. (2011) *Oussama mon amour*, Casablanca, La croisée des chemins.

Fontanille J. (1999) *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.

Fontanille J., C. Zilberberg (1998) *Tension et signification*, Liège, Mardaga

Freud S. (1986) (1906) *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* Wilhelm Jensen, *Gradiva* (1903) *Der Wahn und die Träume in Jensens*Gradiva, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Gallimard, Paris

Genette G. (1969) « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, Paris

doppio senso : «Zoe Bertgang» (bel incedere)

«In un certo luogo al sole siede la Gradiva»:

* Al sole
* All’albergo del sole (p. 83)

Egli dà alla fanciulla in atto di camminare il nome di *Gradiva*, colei che incede. (*Er verleiht dem im Schreiten dargestellten Mädchen einen Namen:* Gradiva*, die* Vorschreitende) […]

La figura rappresenta una fanciulla ben sviluppata, nell'atto di camminare; la quale ha un po’ sollevata la veste ricca di pieghe, in modo da render visibili i piedi nei sandali. Un piede posa completamente a terra, l’altro si è sollevato per proseguire dal suolo e lo tocca soltanto con la cima delle dita, mentre pianta e calcagno si innalzano quasi perpendicolari. Il passo qui rappresentato, insolito e pieno di grazia, ha probabilmente destato l’attenzione dell’artista e ora, dopo tanti secoli, eccita ed incatena lo sguardo del nostro archeologo scrutatore. (p. 11)

*Das Bild stellt ein reifes junges Mädchen im Schreiten dar, welches ein reichfaltiges Gewand ein wenig aufgerafft hat, so daß die Füße in den Sandalen sichtbar werden. Der eine Fuß ruht ganz auf dem Boden, der andere hat sich zum Nachfolgen vom Boden abgehoben und berührt ihn nur mit den Zehenspitzen, während Sohle und Ferse sich fast senkrecht emporheben. Der hier dargestellte ungewöhnliche und besonders reizvolle Gang hatte wahrscheinlich die Aufmerksamkeit des Künstlers erregt und fesselt nach so viel Jahrhunderten nun den Blick unseres archäologischen Beschauers.*

Goetz, B. (2008) « Théorie de la démarche. Ébauche d’une philosophie du geste », Le Portique [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 16 décembre 2008, consulté le 16 juillet 2017. URL : http://leportique.revues.org/791

Greimas A. J. (1983) « Pour une théorie des modalités », in *Du sens*, II, Paris, Seuil, 1983

Greimas A. J. & Fontanille, J. (1991) Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme, Paris, Seuil

Kadari L. (2017) « *Oussama mon amour* & autres romans maghrébins de languefrançaise », conférence prononcée à l’Université du Luxembourg dans le cadre d’une soirée organisée Autour d’*Oussama mon amour* en présence de l’auteur, 15/5/17 « Figurations littéraires du terrorisme.

Lafayette (2000) *La Princesse de Clèves*1678), Paris, Gallimard « folio classique » (Ed. Bernard Pingaud)

Merleau-Ponty M (1964) *L’œil et l’esprit*, Gallimard, Paris

Nabokov V (1992) *Le Don*, 1937, Gallimard/folio, Paris

Elle semble d’abord, de ses pas pleins d’esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu’elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l’on dirait qu’elle s’arrange un nid dans ses bras blancs... Mais à présent, ne croirait-on pas qu’elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s’envolent!... Qu’ils sont habiles, qu’ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu!... Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes!... Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain!... Ils s’emportent ensemble, et se choquent dans l’air, encore!... Par les Muses, jamais pieds n’ont fait à mes lèvres plus d’envie ! **Paul Valéry, *L’âme et la danse* in *Eupalinos ou l’architecte*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 36-37.**

Isadora Duncan

Rodin A (1911) *L’Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, Paris

Trécourt F. (2017) *Quand les arts aident à résister à la terreur* 01.02.2017,  lejournal.cnrs.fr/nos-blogs/face-au-terrorisme-la-recherche-en-action/quand-les-arts-aident-a-resister-a-la-terreur

Valéry, P (1960) *L’âme et la danse* in *Eupalinos ou l’architecte* (1921), Gallimard, Paris

**Table des figures**

1. Cusp pathémique in Per Aage Brandt, *Dynamiques du sens*, 1994
2. Édouard Rolland (2009). Hope**,** Installation in situ, Bruxelles
3. Caravage, *Le sacrifice d’Isaac, Florence, Offices, h/*t, 104 x 135 cm
4. Timanthe, *Le sacrifice d’Iphigénie, copie du* 1° siècle d’une fresque du 4° sec. a.C, découverte à Pompéi (actuellement au Musée de Naples)
5. Théodore Géricault, *Le Derby d’Epsom*, 1821, Paris, Louvre, h/t, 92 x 123 cm
6. Auguste Rodin, *L’homme qui marche*, 1907, bronze, 213,5 cm / 71,7 cm / 156,5 c
7. *Gradiva*, bas-relief, Musée Chiaramonti, Rome
8. Hubert et Jean van Eyck, *L’agneau mystique,* 1432, polyptique, h/bois, Gand, 3,75 × 5,20 m (détail)
9. Les frères Limbourg, « L’expulsion du Paradis », *Les très riches heures du duc de Berry,* 1412-16 Illumination sur vélin, 22,5 x 13,6 cm, Chantilly, Musée Condé (détail)

1. Dorénavant, les italiques dans les citations sont de notre chef. [↑](#footnote-ref-1)
2. Passage à l’acte que les attentats actuels ont converti en simple intimidation. Voir notre article « Le terrorisme esthétique comme antidote », *Raison publique*, à paraître [↑](#footnote-ref-2)