



Le sens (L')issu(e) du silence

Lucie Roy

Volume 28, Number 2, 2000

Le silence

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030594ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030594ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, L. (2000). Le sens (L')issu(e) du silence. *Protée*, 28(2), 57–68.
<https://doi.org/10.7202/030594ar>

Article abstract

Within the framework of this article, the author will examine silence not *in* but rather *for* the cinema. She does it almost *a contrario*, first by supposing that there are practically no silences in film, then by applying the principle elsewhere, in a letter, in a poem, on a canvas. The cinematic character – in fact phenomenological – emphasized by silence in other types of writings helps in approaching, for cinema, a kind of reading related to writing for film, a kind of readability related to the visibility of film. The author assumes that, because they are silent and accessible to reading, these intervals and what surrounds the images constitute a type of structure for cinematic writing. They encourage the recognition of an intentionality, and, when accentuated, invite imaginative variations, readings of a written memory, in other words, a borrowing from a reflection on what is enunciable and memorable.

LE SENS (L')ISSU(E) DU SILENCE

LE SENS ISSU

LUCIE ROY

Bien que, tout au long du présent texte, je paraisse quelque peu délaier la question du cinéma, celle-ci reste au cœur de mes préoccupations. Elle l'est toutefois d'une façon peu usuelle. Cette façon de faire est, je crois, seule susceptible de mener jusqu'à l'examen non pas du silence au cinéma mais, la différence est marquante, du silence pour le cinéma.

M'intéressent peu les exercices taxinomiques, ceux par lesquels pourrait être proposé l'examen des formes que revêt le silence au cinéma, et ne m'intéresse que subsidiairement le fait d'«ouvrir» un film en vue de décrire ce qui des intervalles paraît ou non reconduire le silence dans la fiction. Si l'écriture du silence au cinéma m'intrigue peu, c'est tout le contraire pour la ou les problématiques entourant l'écriture et son rapport avec le silence, l'écriture qui est le fait du silence et par où passe, de quelque façon, le cinéma. En effet, la mise en évidence du caractère cinétique –phénoménologique en fait– que signale le silence dans d'autres écritures, dont un poème, une lettre ou une toile qui sont ici soumis à la réflexion, devrait ultimement contribuer à mesurer les implications relatives du silence pour le cinéma, voire, et bien que je laisse au lecteur le soin d'apporter ses propres conclusions à ce propos, les implications relatives à l'habituelle mutité des silences au cinéma.

Le simple fait que le silence soit, le plus souvent, atteint de mutité et d'une mutité qui n'est évidemment pas le fruit d'un empêchement d'ordre technique mais de l'ordre d'une imagination langagière, le simple fait, autrement dit, que le silence au cinéma paraisse fuir de partout invite, je crois, à un examen de ce qui fuit et des lieux par où se produisent ces fuites, à une réflexion aussi sur ce silence qui, semblant fuir, est tout de même susceptible d'apparaître de là, c'est-à-dire de partout: dans les voix et les images, entre les voix et les images comme sous les voix et les images. Tout comme le lapin qui se cache sous le chapeau du magicien, le silence se trouve, le plus souvent, sous le langage cinématographique. Le langage en est l'issue. Vu de la sorte, le silence est seul susceptible de conférer au langage des effets –magiques– de sens.

Donc, à cause de l'apparente mutité du silence au cinéma, force est, je crois, d'en parler autrement, c'est-à-dire comme d'une origine ou, mieux, comme d'un

principe: la langue (« penser » et phénoménologie) du langage filmique est évidemment empreinte d'un indice philosophique fort, que les silences font, comme je le prétends, apparaître plus lisiblement ailleurs – dans un poème, une lettre ou sur une toile.

Peu usuel, le parcours que j'entends suivre devrait contribuer à éclairer, je dirais par-dessous, la part de lisibilité attachée au silence et la sorte de lisibilité du visible induite par l'imagination langagière du cinéma. Les silences impliquent au cinéma, comme ailleurs, du sens. Ils le font même par défaut, ne serait-ce que par l'incontournable présence des intervalles entre les images et les incontournables effets de sens liés aux entours des images, au hors-cadre qui, par rapport au cadre et à la surface cadrée, serait passé sous silence. Parce que silencieux et offerts à la lecture, les intervalles comme les entours des images constituent des sortes de supports pour l'écriture filmique; ils incitent à reconnaître l'apport d'une intentionnalité et invitent, lorsqu'ils sont marqués, à donner libre cours à des variations de l'imagination, à la lecture d'une écriture de la mémoire, c'est-à-dire à l'emprunt d'une pensée de l'énonçable et du mémorable.

L'« INTENTIONNALITÉ LINGUISTIQUE
OU L'ANALOGON D'UN MOUVEMENT »¹

Dans mon esprit, tous les écrits sont, dans une certaine mesure, de Mallarmé. Je veux dire par là que – et c'est bien ce que son fameux poème intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* tend à exprimer – le sens est aussi bien issu des mots et des phrases que du silence qui les pare, non pas à la manière d'une parure mais en les mettant à l'abri d'une absence de signification.

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale²

Ici, les blancs de la page – présentés en majuscules – se font presque lire pour eux-mêmes, comme des images, mais de silence justement³.

Le silence y sert, visiblement, de support pour l'écrit.

Donc, cette monstration du silence, ces images de silence, ce support pour l'écrit qu'est le silence ou que sont les blancs de la page, me servent, comme y songeait Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955), à faire la démonstration suivante: l'écriture, l'écriture poétique, est soumise au jeu de l'apparition ou de la disparition et de la dispersion. Qu'est-ce que l'écriture peut bien faire apparaître d'autre que ses silences⁴? Ces silences qui constituent, ultimement, une sorte de support, perceptif ou⁵ cognitif, pour l'écrit, les écrits, poétique, musical, cinématographique, etc.

Compte tenu de cette prétention que les silences agissent comme des supports perceptif ou cognitif, ce qui est soumis à l'examen, ce n'est pas uniquement le fait que se trouvent, dans l'écriture, des intervalles de silence, mais le fait que l'écriture s'entretienne avec le silence, que l'écriture soit en perpétuel état de renvois, de renvois – phénoménologiques⁶ – qui agissent en silence ou par le silence.

Autrement dit, les silences, sonore ou⁷ visuel, ne servent pas que visiblement de support pour l'écrit, ils sont aussi lisiblement les supports de l'écriture: ils entament le mouvement figural par lequel le sens advient et autorisent, de diverses façons, la lecture de l'écriture.

Posons ceci que le figural ne procède pas de formes hétérogènes au discours (telles que le « sensible » ou l'« espace ») mais que, bien plutôt, en lui c'est le fond différentiel qui remonte et vient froisser les relations proprement linguistiques de l'énoncé.

(Jenny, 1990: 74)

Si le silence participe essentiellement de ce fond différentiel, de ce mouvement, c'est-à-dire de ce froissement des relations proprement linguistiques, il paraît ne pas se consacrer à cette fonction de froissement de façon exclusive.

Comme je le laisse entendre par l'intitulé de cet article, dire que le sens est (l')issu(e) du silence, c'est

prétendre que le silence est susceptible de constituer un choix dans l'étendue du discours; que, après l'avoir emprunté et y être retombé, le discours ne dispose pas d'autre issue que le silence justement; ou, j'y reviens, que le sens provient du silence, comme si des mots issus d'un fond différentiel faisaient monter le silence à la surface, permettaient de le *découvrir* et de découvrir, au surplus, que le sens n'a jamais cessé d'être de ce fond (Jenny, 1990: 75). Le sens provient du silence parce que le silence pare, dans le sens qui a été dit, les mots, les phrases, les textes; ce que racontent les voix, ce qu'évoquent les temps, ce que convoquent les espaces, tout cela est plus ou moins de son fait: les mots, les phrases, les textes, les temps et les espaces participent d'un énonçable et relèvent d'un mémorable. En employant les termes «énonçable» et «mémorable», je précise que je pense à un autre terme apparenté, c'est-à-dire à ce qui est «faisable», possible, réalisable⁸.

L'énonçable et le mémorable, c'est ce qui, dans le discours, fait sens, *recouvre* le discours de sens. Le silence autorise, dans cet esprit, c'est-à-dire par «découvrement» et *recouvrement*, la lecture de l'écriture.

LA FICTION

L'énonçable et le mémorable, pour l'écriture et dans le discours, ne peuvent être situés ou peuvent l'être – c'est la conséquence de leur existence – uniquement comme des «êtres» fictionnels. En ce sens, le silence est de l'ordre du «fictionnel»⁹ et consiste en un indice philosophique fort.

[...] *la fiction est cette expérience philosophique par laquelle un objet ou un monde imaginaire sont construits [...].* (Lardreau, 1988: 29)

L'énonçable et le mémorable sont, pour l'écriture ou dans le discours, les proies de l'imagination (le silence donne à imaginer) et de l'imaginaire (le silence invite au retour des choses imaginées ou toujours susceptibles de l'être).

Et encore, dans le même passage de l'ouvrage de Guy Lardreau :

L'expérience, ici, ne réside plus dans la seule construction d'un objet imaginaire, qui fasse avouer les postulats, mais dans la variation que cet objet effectue par rapport au monde «réel» [...]. (1988: 29)

Or, eu égard au silence justement, l'expérience du langage ne réside plus, en effet, dans la seule construction d'un objet imaginaire mais dans la variation que le silence impose à l'écriture et au discours. Le silence manifeste, en se manifestant comme *étant* cette variation même, ce par quoi les constructions langagières (écriture ou discours)¹⁰ sont elles-mêmes, réellement ou réalitement, c'est-à-dire imaginativement, soumises. À quoi sont-elles donc soumises ces constructions langagières sinon, en effet, à des sortes de variations philosophiques, plus et moins fictionnelles?

En quoi, par ailleurs, peut-on prétendre que le silence a le caractère d'un «être» fictionnel – qui n'est pas lui-même fictif mais participe d'une véritable phénoménologisation de l'écriture ou du discours?

[...] *la fiction, disait Éric Clemens, dont se poursuit ici l'interrogation n'est pas celle du mirage autocréateur ou de l'occlusion esthétique, mais celle qui comprend, au sens de prendre ensemble plus que d'interpréter, l'expérience extatique – de sortie de soi, d'épreuve de la division, de l'autre, du temps, du langage et du monde – du sujet, des sujets. La phénoménologie pratique de la fiction – ses signifiances, narratives et poétiques, picturales, musicales, cinématographiques, gestuelles, physiques et mathématiques... – ouvre la voie à la fiction phénoménologique. Leurs enjeux se confondent si leurs démarches se distinguent.* (1993: 16)

Les enjeux relatifs à la phénoménologie pratique de la fiction et à la fiction phénoménologique paraissent se confondre davantage grâce au penser ou, si l'on préfère, à la com-préhension du monde auquel, comme énonçable et mémorable¹¹, le silence renvoie.

L'ÉNONCIATION

Lettre fictive à ma sœur qui ne l'est pas
J'ai souvent cru, Marie, qu'il fallait qu'elle joue de colères pour se séparer de toi, sa mère. Tu la connais autrement, morte cette

fois, et tu me dis ta désolation de ne pas pouvoir, en pensée, la retrouver calme et souriante. Contre le gel de sa mort, tous les jours je la retrouve ainsi, calme et souriante, et je n'ai, à vrai dire, aucun mérite puisque je ne l'ai jamais vue autrement. Je pense savoir ce qu'elle aurait fait si sa vie avait pu s'étirer sur toute sa longueur, sur, idéalement, un interminable train d'années. Elle serait retournée chez elle, mais, c'était la condition de possibilité(s), seulement après en être partie. Elle t'aurait raconté la misère qu'elle avait eue lorsque, ne supportant plus de le voir souffrir, elle avait abattu le chien de la rue. Elle t'aurait dit que ses colères ne constituaient qu'un passage et qu'une fiction ou qu'une apparence.

Si elle le pouvait, elle te dirait, aujourd'hui, que c'est sa mort qui, malgré elle, a fait durer ce passage et cette fiction ou cette apparence, puisqu'elle est partie depuis, il me semble, un interminable train d'années et parce qu'elle voudrait te dire cela, si, contre le gel de sa mort, tu la laissais rentrer chez elle, elle, calme et souriante.

L. Roy

Par exemple, relativement à une pensée du silence, l'énonciation contiendrait ou, à vrai dire, retiendrait ce qui, de l'énonciation, relève de la variation imaginative et ce qui est presque toujours associé aux choses fictionnelles de l'énoncé : l'énonçable – je dis « presque » car il y a de ces silences qui sont pratiquement invariables, qui sont des signes accomplis. L'énonçable correspond à ce qui aurait pu être énoncé et ne l'a pas été, à ce qui l'a été par exclusion, réticences, pauses, déplacements, substitutions ; à ce qui, entre les « je », « Marie », « elle », a plus ou moins été dit, donc pensé, remémoré ou gardé en mémoire pour l'avenir ; à ce qui, de l'énonçable du mémorable, reste à venir ; à ce qui, en dehors de ce discours-ci, a peut-être été dit là-bas ; à ce qui, des discours, a été entendu, sous-entendu et, assurément, attendu.

Ainsi, le silence n'est pas que réflexif, il ne travaille pas à l'écriture ou au discours même, mais leur est assorti, c'est-à-dire qu'il sert aussi à désigner (à signifier tout autant qu'à désigner ce qui signifie), ce qui, de l'énonciation, reste dans la frange de l'énoncé ; or, ce qui est resté dans la frange de l'énoncé, c'est

l'énonçable – un énonçable qui n'est pas en parfaite correspondance avec le figural et qui n'en constitue pas, non plus, l'étroite équivalence. Le figural, c'est, comme je l'ai prétendu, ce qui, silencieusement, opère dans la langue une fraction (la figure) et tient à l'univers fractionnable (tient du mouvement reconduisant, à partir de l'ensemble du discours – du fond –, la figure), tandis que l'énonçable, c'est aussi ce qui, se tenant dans le silence, est, par imagination, variation, res-souvenir, toujours susceptible d'être énoncé, d'être compris comme ce qui a été énoncé.

Comme énonçable, le silence, c'est ce qui incite au mouvement de la signification, un mouvement qui – de là son importance et c'est de son site dont il est précisément question – ne se tient pas uniquement ou, je le souligne, identiquement, mais, phénoménologiquement – variablement – dans les choses du discours.

Par rapport à ce mouvement de l'énonçable que convoque davantage que n'induit le silence, il est question d'un état de perpétuels *transitions*¹² entre choses du monde et choses du discours¹³ ; entre ces choses du monde, qui sont des objets de discours et des sujets pour le discours.

C'est de cet aveu dont le silence paraît participer relativement à l'incontournable état de transit de l'écriture, des choses *en écriture*¹⁴ – « le *en* marque donc [là aussi] d'une valeur dynamique la "manière" qu'il introduit » (Jenny, 1990 : 23).

Bref, le sens n'est pas issu d'un simple rapport aux choses ou d'un simple report des choses dans les constructions langagières – ce rapport, qu'est somme toute la pensée imaginative, n'est pas simple. Il existe une pensée de la construction langagière, « [...] des sons de mots, à savoir des sons qui portent une fonction de mot, qui apparaissent comme signes de mots pour des significations [véritables] » (Husserl, 1995 : 33), tout comme il existe une pensée du monde :

[...] l'acte de connaître, la cogitatio, comporte des moments effectifs, des moments qui la constituent effectivement, mais la chose qu'elle vise et qu'elle prétend percevoir, dont elle se souvient, etc., ne se trouve pas effectivement comme une partie dans la cogitatio même, entendue comme vécu, ne s'y trouve

pas comme quelque chose qui existe véritablement en elle.
(Husserl, 1970a: 59-60)

... EN IMAGES

Or, certains silences, comme énonçable et mémorable, sont susceptibles de laisser à penser ce double rapport, cette double pensée qu'en principe le discours « montre ».

Le mot se tient donc là comme ce qui montre¹⁵ en signifiant [...]; c'est de lui que rayonne une flèche de visée qui montre, et qui trouve son terme dans la chose signifiée [...]: l'« intention verbale » se remplit. Cette intention verbale est une tendance; et le mouvement par lequel elle se remplit est un analogon de celui des autres tendances [...]. (Husserl, 1995: 46)

De cet énoncé, on retiendra les termes qui permettent la lecture du rapport dont j'ai précédemment parlé entre choses du discours et choses du monde. On comprendra de la sorte que le discours ne relève pas d'une immanence ou, si l'on préfère, ne fait pas simplement apparaître (ne laisse pas apparaître mais « fait-apparaître »¹⁶) des choses du monde par des choses du discours, mais montre la sorte de rapport que l'écrivain ou le parleur a à leur propos, à propos des constructions langagières et à propos du monde qui est parlé – même en idée, c'est-à-dire en silence. Ainsi, le discours ne montre pas les choses du monde mais donne à voir *différenciellement*¹⁷ une tendance, montre ou fournit une indication relativement à l'intentionnalité verbale ou linguistique. L'intentionnalité linguistique indique ce mouvement même, une « orientation-vers »¹⁸ de l'attention dirait encore Husserl, s'inscrit dans le mouvement du signifiant vers les choses signifiées; or ce mouvement fait, par lui-même, image, produit des images, donne à voir, à percevoir (à percevoir ce voir qui aurait été perçu, pensé)¹⁹.

Le silence, lui, ajouterait, à l'intentionnalité linguistique, le poids d'une pensivité, et cela, en laissant à penser ce que Husserl nomme la « conscience de signification »²⁰. Une conscience de signification par laquelle seraient ici évidemment en jeu des variations imaginatives.

Donc, le silence implique que soient perçus des sortes d'analogons de mouvement de tendances qui s'imposent *différenciellement* et que soient, si je peux m'exprimer de la sorte, comprises des manières de compréhension et de *transitions* dans le discours comme en écriture.

LE RETOUR DU SUJET

Les détours philosophiques qu'emprunte la fiction ou la participation de la fiction à la langue philosophique, bref, toutes les considérations qui ont trait au penser impliquent le retour du sujet.

Force est alors d'envisager la chose autrement, force est d'admettre que se trouve, dans la perspective des actes du discours, une sorte de déséquilibre entre le dire qui porte sur les choses, qui est le fait le plus aisément reconnu, et le dire qui s'occupe non pas des sujets mais du sujet dans le discours²¹ et tient à l'expression de la subjectivité, sujet et subjectivité qui sont les plus fréquemment méconnus. Ils sont méconnus malgré le fait que, tel que le suppose Orlandi, « [...] sujet et sens se constituent mutuellement, que par leur inscription dans le jeu des multiples formations discursives [...] » (1996: 20).

Imaginons que le silence qui pare le discours, tout discours, est l'authentique enjeu du discours, le seul endroit où sont en jeu les forces du discours; lieu, donc, d'une subjectivité dont, en principe et à la condition qu'on le reconnaisse, l'énoncé sert l'expression.

Ainsi considéré, le silence serait à l'image d'une sorte de *topos* pour le sujet et inciterait à la reconnaissance d'un « soi » du discours mais habitable en quelque sorte. Il impliquerait l'expression d'une présence – même accidentelle ou désastreuse – de soi dans le discours.

[...] le « je » des philosophies du sujet est atopos, sans place assurée dans le discours. (Ricoeur, 1990: 27)

Dire soi, ce n'est pas dire je. Le je se pose – ou est déposé. Le soi est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. (Ricoeur, 1990: 30)

Vu de la sorte, le silence incite à dépasser les seules figures du discours pour retourner au mouvement de

la figuration. Ce mouvement de la figuration – le mouvement relatif d’un analogon d’une tendance est à la fois signifiant et significatif – n’a pas pour correspondance l’énonciation, mais ce qui dépasse la figuration et l’énonciation, sous la forme d’un mouvement précisément, sous la forme d’un « soi » se-disant et d’un « soi » se-disant en la phénoménologie du discours.

J’ai montré qu’il était possible d’envisager la chose autrement que comme un « je » qui, pour ou dans l’énoncé, aurait mis le masque du « elle » ou du « il » et ai imaginé que le silence participe à l’écriture sous la forme de ce « “se” se-disant ». J’ai avancé, en résumé, que le silence est le lieu d’un énonçable, là où le sens se met en mouvement, là où, dans le « bougé » (par référence au transit des objets du monde – choses et sujets compris – dans ces choses de l’écriture et du discours), le sens se présente sous la forme du penser (par référence, à cette occasion, à l’état de *transit-ion* de l’écriture ou au mémorable, au mémorable de l’énonçable, à ce qui fait mémoire, en considération des choses toujours imaginativement susceptibles d’être dites et d’être dites par, on s’entendra là-dessus, entendement à défaut d’une écoute).

Le silence ainsi pensé, par la forme d’un « bougé » et sous la forme du penser, constitue, là aussi, un indice philosophique fort. Il est aussi, eu égard aux systèmes langagiers eux-mêmes, un indice herméneutique²² insistant : il participe à la sémiologie des systèmes, sert à les « prendre ensemble ». Ce « prendre ensemble » est, en la circonstance, moins entendu dans le sens de Clemens, qui a paru momentanément privilégier²³ « l’expression extatique du sujet, des sujets », que dans le sens, plus figuratif qu’interprétatif²⁴, que lui a conféré Ricœur relativement à l’intrigue, à ce qui du monde intrigue et intrigue au point que l’intrigue du monde retourne peu ou prou dans ce qui, du récit, intrigue.

J’y reviens : le silence est un indice herméneutique insistant, il participe à la sémiologie des systèmes, sert à les prendre ensemble, en interrogeant immanquablement l’entrecroisement d’une intrigue avec une autre, ou le nœud relatif d’une phénoménologie qui passe par une autre. Il sert à les

nouer l’une à l’autre, l’une par l’autre (sous la forme, en l’occurrence, d’énonçable et de mémorable), à les dénouer (à convoquer celle-ci à défaut de celle-là et, donc, en l’absence – présente – de celle-là), aussi bien qu’à les dénuer de sens (en principe, à les vider de sens justement, à imposer un sens qui va précisément dans la direction d’une négation du sens à laquelle, je le précise, le silence ne répond pas immanquablement).

Bref, je prétendais que le silence constitue un indice philosophique fort parce qu’il ne sert pas seulement le retour du sujet dans le discours ou l’implication de l’énonciation dans l’énoncé en tant que celle-ci comprend, dans mon esprit, sa part d’énonçable, mais parce qu’aussi il interroge le figurable du monde dans la figure, le représentable dans la représentation²⁵, la fiction phénoménologique dans la fiction langagière²⁶, la capacité de la fiction langagière de prendre en compte la fiction phénoménologique ou d’en rendre compte.

J’y reviens et insiste : le silence n’est pas que réflexif, il est pensif. Pensif, il reconduit, dans le discours, l’interrogation – philosophique – qui porte sur le sens du discours. Il le fait eu égard au sens (portée et direction – fictionnelles – comprises) du monde. La parant de sens, le silence, c’est bien ce qui fait parler la langue, la phénoménologie du et des langages.

UNE OUVERTURE

Le silence participe du langage, d’une ouverture autrement dit sur la langue (le penser ou la phénoménologie du langage pour le dire encore d’une autre façon) du langage, d’une ouverture, en conséquence, sur le monde qui est pensé et parlé : « [...] ouvrir le monde, les phénomènes, ne peut se faire sans ouvrir la langue, sans le dire » (Clemens, 1993 : 29).

Éminemment pensif, subjectif – subjectif sous la forme d’un « se » se-disant –, le silence permet cette ouverture de l’écriture ou du discours sur lui-même comme ex-pression ou comme im-pression laissée par ou dans le monde (j’emploie ce « ou » pour dire qu’il est loisible à quiconque d’exprimer des impressions

inspirées par le monde, comme il est tout à la fois possible de laisser dans le monde quelque chose de ses impressions sous la forme de langages, d'écritures: les expressions d'impressions peuvent être plus ou moins fictionnelles, elles servent d'habitat au monde au moins autant que le monde leur sert d'habitat).

Relevant lui-même d'un «faire-apparaître», le silence ne se manifeste, en effet, que par le fait langagier qui le constitue. Il sert aussi l'apparition de faits langagiers sous formes ouvertes d'énonçable, de mémorable. Même à cette occasion, «[...] pensée [du silence] et langage sont, comme y songeait Clemens, indiscernables [...]» (1993: 23).

Bref, le silence, comme énonçable, est aussi ce qui n'est pas parlé, mais qui n'est pas parlé comme langage et, l'étant de la sorte, est parlé comme langue, c'est-à-dire encore comme ouverture. Cette langue, qui a un caractère phénoménologique, implique davantage, ici, une pensivité, un penser, qu'une réflexivité.

... SUR LA MÉMOIRE ET LE MÉMORABLE

Mais un bref détour et une reprise s'imposent à propos du mémorable, puisque, par rapport à ce mouvement de l'énonçable convoqué par le silence, il est question d'un état de perpétuels *transitions* entre choses du monde et choses du discours, entre ces choses du monde, qui sont des objets pour le discours et des sujets pour le discours, et l'intersubjectivisation, le silence apparaît être le lieu du mémorable.

Par exemple, le référentiel et la référentialisation relèvent d'une opération remémorante qui emprunte, plus gravement parfois, la voie, voix et images, du silence. La question de la mémoire évoquée, je profite de l'occasion pour faire cette remarque susceptible de rappeler bien des motifs d'analyse auparavant abordés: à cause de ses ratés, comme de ses réussites, la mémoire est, la chose est entendue, toujours déjà fictionnelle, soumise aux variations de l'imagination.

Je dis «plus gravement» dans la mesure où, relativement au sens, est véritablement en jeu une sorte de gravité fictionnelle. Perçu qu'il est comme énonçable et, ici, mémorable, le silence est le fait

d'une contingence contextuellement référencée, référencée par le contexte inter-subjectif qui le mène. Ainsi, dire que le sens est l'issue du silence et regarder au-delà de lui ce qu'il est susceptible de receler d'énonçable et, ici, de mémorable, ce n'est pas prétendre que l'énonçable et le mémorable sont contenus dans le silence. Dans le silence, en effet, c'est l'appel à l'énonçable et au mémorable qui est contenu mais ce ne sont pas l'énonçable ni le mémorable eux-mêmes. L'énonçable et le mémorable sont indicibles et nécessairement contingents; or, en tant qu'ils sont contingents justement, ils forment des espèces d'offres à la fictionnalisation.

Dans un esprit voisin, ces considérations faisaient dire à Blanchot que

[...] en même temps que brille pour s'éteindre le frisson de l'irréel devenu langage, s'affirme la présence insolite des choses réelles devenues pure absence, pure fiction [...]. (1955: 43)

Pour ce qui concerne mon propos, ces choses devenues pure absence et pure présence de l'absence dans et pour le langage sont, en l'espèce, les silences. Aussi, si je dis «langage», je renvoie en bout de course à ce qui, dans le langage, fait sens, c'est-à-dire à sa langue, au sens qui est l'issue du silence. Comme absence, cette présence silencieuse est et est placée dans la frange du discours, dans l'interface d'une perception et d'une cognition toujours transsémiotiquement à l'ouvrage et continûment interprétables, sujettes (sujet et objet compris) à l'énonçable et au mémorable.

D'UNE PARFAITE OPACITÉ

ET D'UNE TOTALE TRANSPARENCE

Or, à ce sujet, je me demande si le silence comme signe a véritablement cette capacité de s'effacer en servant l'expression d'autre chose que lui-même. À propos du signe Ricœur disait:

[...] on définit le signe comme une chose qui représente une autre chose, la transparence consiste en ceci que, pour représenter, le signe tend à s'effacer et ainsi à se faire oublier en tant que chose. Mais cette oblitération du signe en tant que chose n'est jamais complète. Il est des circonstances où le signe ne réussit pas à se

rendre aussi absent; en s'opacifiant, il s'atteste à nouveau comme chose et révèle sa structure éminemment paradoxale d'entité présente-absente. (1990: 56-57)

Le silence comme signe paraît d'une parfaite opacité (il serait, en ce sens, éminemment réflexif) et d'une totale transparence comme sens (*sui-référentiel*, il est aussi parfaitement référentiel). Le silence, en se défaisant comme signe de lui-même, en impliquant une totale transparence, désigne autre chose que lui-même, c'est-à-dire une large part d'énonçable, de mémorable, bref, de pensable, ou, se désignant lui-même, il désigne, en l'opacifiant, ce qu'il aurait pu contenir d'énonçable, de mémorable, bref, de pensable.

D'où, en oubliant un peu ce vain effort de partage entre présence et absence ou entre l'opacité et la transparence attachées au silence, et parce qu'il sert l'interrogation du langage lui-même, de sa phénoménologie même, de la phénoménologie du sens qui passe par le langage et agit avec lui comme en dehors de lui, je pourrais dire que la «[...] réflexivité [attachée au silence a] une valeur référentielle d'un genre [bien] particulier» (Ricoeur, 1990: 56). Elle a la valeur d'une pensivité, d'un penser. D'où, je pourrais distinguer, par rapport au discours et eu égard au silence qui en fait partie, non pas deux mais trois approches: la réflexive et la référentielle sont connues, celle qui l'est moins, c'est la pensive, et elle est assortie au « penser » du discours, à ce perpétuel état de *transitions* dont il a auparavant été question.

SIGNE VARIANT ET MOTIF D'UNE VARIATION

Si, comme je viens de le prétendre, le silence semble être un signe variant, il est aussi le motif d'une variation – philosophique. Il est, bref, dans tous les sens – relativement à la langue du langage, à celle du monde et eu égard à l'intersubjectivisation qui passe par l'écriture et le discours –, totalement dialogique²⁷. Le silence est assigné à cette tâche, celle de faire jouer la différence. Comme le faisait remarquer Jenny, « la différence est distension mais non séparation » (1990: 75).

Ce point [central] est celui où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout se parle (comme il [Mallarmé] le dit, « rien ne demeurera sans être proféré »), tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a disparu, est l'imaginaire, l'incessant et l'interminable. (Blanchot, 1955: 42)

Cette disparition, cet imaginaire, incessant et interminable, le silence le cible, le désigne si l'on veut, et le désigne (comme un signe en moins et présence en plus en quelque sorte) pour ce qui diffère dans le discours du discours (c'est-à-dire encore comme ouverture) et en ce qui, du discours, diffère des discours (tendance, manière et variation imaginative comprises).

L'INSUBSTITUABLE

De façon un peu scolaire, je propose de placer bout à bout trois phrases. Elles sont à l'image de papillons – mais d'idées. J'en fais la collection.

En tant qu'expression du sens visé par un sujet parlant, la voix est le véhicule de l'acte d'énonciation en tant qu'il renvoie au « je », centre de perspective insubstituable sur le monde. (Ricoeur, 1990: 72)

Le point de perspective privilégié sur le monde, qu'est chaque sujet parlant, est la limite du monde et non un de ses contenus. (Ibid.: 67)

En nommant, le nommé se tient pour moi quelque peu dans la perception devant les yeux; je vois l'ami Charles et dis « Charles ». Ou bien il y a à fonctionner, d'une manière similaire, un souvenir, ou une autre sorte de représentation intuitive; il y a à flotter devant moi un objet d'une manière simplement imaginaire, et c'est un objet nommé. (Husserl, 1995: 36)

La première phrase a pour préoccupation l'énonciation, l'acte de l'énonciation, par rapport auquel, en effet, le « je » – ou, respectant en cela ma préférence, le « se » se-disant – constitue un centre de *perspective insubstituable sur le monde*²⁸. La seconde phrase, inspirée des travaux de Wittgenstein, aide à considérer la limite ou, mieux, la part-ition phénoménologique, subjective, attachée aux

constructions langagières. La troisième revêt, dans mon esprit, un caractère imaginaire et cinématique fort.

Reste à se demander quels rapports peuvent bien avoir un « je », ou un « se » se-disant » conçu comme un centre de perspective insubstituable sur le monde, la partition phénoménologique, subjective (limitée), et sa plus ou moins grande correspondance (entendue ici dans le sens de l'échange) avec les constructions langagières, l'implication perceptive, cinématique, que j'imagine entre les voix et les images et le silence, un silence qui, au surplus, devait me servir à interroger le cinéma. Quels rapports, en effet, puisque, pour Ricœur ou pour Husserl, la question du cinéma, comme la question du silence au cinéma, ne faisait pas partie de leurs préoccupations ?

Par ailleurs où trouver le silence au cinéma ? De silence, des images de silence, en effet, il n'y en a pratiquement pas au cinéma. Alors, pourquoi et, surtout, comment en parler ?

LE SILENCE POUR LE CINÉMA

La fiction est dans son essence l'imagination-langage, sa construction pure et logique, pure liberté qui est pure nécessité [pure familiarité aussi]. (Clemens, 1993 : 44)

S'il m'avait été possible d'en trouver, j'aurais choisi de réintroduire mon propos, celui, je le rappelle, du silence au cinéma, par une image de Mallarmé. Pour y trouver quoi ? une main tendue ? un cheval au repos ? un couple qui s'embrasse ? un nuage qui assombrit le sol ? une éclaircie au loin ? un regard déporté ? Je n'ai pas trouvé une image de Mallarmé. J'ai peut-être retrouvé une image, déformée sans doute, de Fromentin que je viens de cadrer.

Cette image contient (dedans) plusieurs autres images (une main tendue, un cheval au repos, etc.). Elle se rappelle à toutes les autres (dehors). Elle se rappelle aux temps qui, à partir d'elle (de ce cadre), ont filé sans que j'en aie eu connaissance et aux temps qui, à partir d'eux, à partir de ces morceaux épars d'actions qu'elle contient, ont filé sans que j'en sois consciente. Tout se passe en effet comme si les actions, par moi mises en présence à l'intérieur de cet hypothétique

même cadre, avaient été prélevées de scènes de la vie quotidienne (imaginée ou non) aussi diverses que disparates sans que cette disparité soit même visible, c'est-à-dire lisible. Cela s'explique par le fait que les ellipses sont, en principe, par avance davantage comprises que la différence est tenue j'en conviens, pensées.

Comme c'est l'habitude lorsqu'il est question de silence, j'ai rappelé un poème de Mallarmé, j'ai emprunté le lent parcours de réflexions qui m'ont aidé à considérer le silence sonore (ou linguistique), les silences de l'écriture et du discours, les rapports de l'écriture avec le silence plus précisément. Je pense ici à une toile alors que mon intention est de parler du cinéma.

Pourquoi ? Parce que, comme je le soutenais au début de ce texte, si le silence se retrouve dans les voix (celles de Mallarmé par exemple sont silencieuses aussi), si, dans la lettre fictive que j'adresse à ma sœur qui ne l'est pas, des sortes de silences, qu'on appellera ellipses, persistent (malgré l'emploi figuratif auquel, pour écrire, j'ai dû faire appel), si, de semblable façon, d'autres sortes de silences ou ellipses se retrouvent dans une image (celle, révisée, d'un Fromentin et qui est le fait de ma réminiscence, en est parée), il s'en trouve de semblables au cinéma.

Bref, en principe – davantage qu'en pratique –, la langue du langage filmique serait continûment susceptible de faire non pas paraître, mais de faire-apparaître des silences sonores ou visuels, en indiquant le lieu ou, si l'on préfère, le site – insubstituable – de l'apparition, site, qui est celui de l'imaginaire, d'une imagination langagière. Il en va du silence, du penser et des effets philosophiques – fictionnels – qui, dans le langage et pour l'imagination langagière, lui sont clairement associés, comme du lapin qui, je le rappelle, s'est toujours trouvé sous le chapeau et est toujours susceptible d'en sortir.

Je ferai quelques remarques afin d'impliquer, cette fois, plus directement le propos du cinéma : pour ce qui concerne l'énonciation au cinéma, le renvoi à un « je » – même impersonnel – ou, selon ma préférence, à une sorte de « se » se-disant », demeure, sous l'angle du

silence, insubstituable. Il l'est dans la mesure où, en effet, le foyer du regard à partir duquel l'espace de l'écran est vu est continûment présent, sans que cette présence se fasse toujours sentir – il s'agit là, en fait, de la condition de possibilité de l'écriture filmique. Le foyer du regard dont je parle ici a, on le reconnaîtra aisément, d'étranges liens de parenté avec l'appellation privilégiée par Ricœur, « point de perspective privilégié sur le monde ». Comme cela se voit à l'écran, le point de perspective privilégié sur le monde le fait-apparaître mais en lui imposant une limite, un cadre autrement dit. Bref, ce point de perspective privilégié sur le monde agirait davantage, pour faire image, comme un contenant que comme un contenu. Par ailleurs, et la remarque a son importance, toutes les choses perçues à l'écran le sont sur fond de langage. Ces choses, qui peuvent être les résidus d'un ressouvenir ou le fait de l'imagination, sont, j'y reviens, considérées comme des choses appartenant au langage: elles sont issues d'une imagination langagière. Elles le sont grâce à la reconnaissance, au moment de la lecture, d'une pensée de l'écriture, une pensée qui, mémorielle ou imaginative, est essentiellement phénoménante et insubstituable – grâce, dans un autre ordre d'idées, à la reconnaissance d'une pensée que, c'est la démonstration que j'ai précédemment tenté de faire, le silence pour le cinéma exacerbe d'une radicale façon.

Si, comme il y paraît, les mondes filmiques entament le mouvement du monde, s'ils le mettent en mouvement, s'ils « comprennent » le monde de façon analogique – cette remarque me paraît bien superficielle en l'absence des termes « mouvement » et « tendances » évoqués par Husserl à l'aide de cette expression « analogon d'un mouvement de tendances » qui veille au « remplissement » verbal et, j'ajoute pour la circonstance, visuel –, ils aident à en concevoir la phénoménologie, phénoménologie où, silencieusement, l'aperception opère.

LES SILENCES DU CINÉMA

Et s'il se trouvait des silences au cinéma, des silences qui soient lisibles comme des images? Alors, il faudrait paradoxalement rappeler, pour les dépasser,

certains principes qui ont trait à l'encombrement ou qui ont pour traits l'encombrement du plan et le train des images filmiques. La « loi de l'encombrement » – telle que la nommait Claudine de France²⁹ – ne servirait pas à considérer, comme c'était le cas pour cette dernière, ce qui meuble les plans, mais à prendre en compte ce qui les entoure.

Bref, il faudrait souhaiter « voir » à quelle « excédance »³⁰ l'image retourne, de quelle(s) manière(s) ou selon quelle(s) tendance(s) le champ de visibilité de l'image est encombré par une large part d'invisibilité.

Prolongeant le propos, relativement, ici, à l'idée d'un train d'images au cinéma, on devrait vérifier, d'une semblable façon, à quelle excédance séquentielle, temporo-spatiale, ce train conduit. À quoi conduirait-il, si ce n'est à un monde imaginé, différenciellement soumis à des variations imaginatives?

Que pourrait-on constater, si ce n'est que ces sortes de silences servent à « rabattre » ce qui entoure les voix ou les images dans les mondes inventés et à rappeler ce qui entoure les images à l'imagination langagière?

LES SILENCES DU CINÉMA

OU LE SILENCE POUR LE CINÉMA

Le silence de l'invisible et celui de l'inaudible qui entourent la fiction du film et en prolongent les effets – philosophiques eu égard aux variations imaginatives suscitées chez le spectateur –, comme l'autre silence, celui des intervalles qui, agissant par rupture de la séquentialité filmique, veille à la production d'une apparente a-temporalité ou d'une tout aussi apparente a-spatialité, sont bien ce qui autorise, en son principe, la sémiose filmique. C'est cette sémiose qu'il m'intéressait d'explorer.

Si on accepte l'idée que tous les écrits, dont ceux de Mallarmé, participent d'une écriture cinétique et ont des liens de parenté avec le cinéma, la question du silence au cinéma aura été, ici, au cœur de mes préoccupations. Si on accepte aussi l'idée que, s'il se trouvait des silences au cinéma, des silences qui soient lisibles comme des images de silence, il en irait d'eux

comme il en va du fameux *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Leur monstration, comme y songeait Blanchot, servirait à faire la démonstration suivante: l'écriture est soumise au jeu de l'apparition, de la disparition et de la dispersion. Or, l'absence d'une telle monstration, qui est le plus souvent le fait du cinéma, n'implique pas, au contraire, que l'apparition, la disparition et la dispersion n'agissent pas dans le langage et pour l'écriture.

Par ailleurs, bien que fictive et suffisamment explicite, bien, autrement dit, que comme support elle n'ait pas été garnie de silence ou d'images de silence, la lettre fournie dans ce texte laisse à penser la fiction relative aux parts de silence entourant, par exemple, ce «elle». Le silence qui l'entoure revêt la forme d'une intrigue, compte tenu des variations imaginatives dont elle est susceptible d'être la proie. Ce silence est en cela fictionnel.

Parce qu'est, en toutes circonstances (par découverte, recouvrement et remplissement), autorisée la lecture des silences de l'écriture, le sens – portée et direction fictionnelles incluses – est bel et bien aussi issu du silence. Le sens issu du silence a un caractère cinématique évident et induit un mouvement et des variations imaginatives. Le cinéma en fait agir la langue avec, je dirais, un trop-plein d'évidences ou une plus grande familiarité.

Aussi, plutôt que de prétendre comme je l'ai fait que tous les écrits sont, dans une certaine mesure, de Mallarmé, j'aurais pu aborder la problématique du silence au cinéma dans l'autre sens et insister sur cette idée que tous les écrits sont, dans une certaine mesure, du cinéma.

NOTES

1. Ces expressions sont de Husserl et ont été puisées dans l'ouvrage intitulé *Leçons sur la théorie de la signification* (1995). J'en parle plus loin.
2. Mallarmé, 1998 : 369-370.
3. « Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour [...] » (Marchal dans Mallarmé, 1998 : 391).
4. « Mais il en va de même pour la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence [...] : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence » (Blanchot, 1955 : 34).
5. Je l'emploie en impliquant la coordination et la disjonction.
6. Voir la note 19 du présent texte et l'indication fournie par Husserl à propos de la fonction du renvoi.
7. Je reviendrai à la fin sur ce «ou» pour en signifier l'importance.
8. Ce terme «énonçable» est, il faut le dire, aussi inspiré des travaux de Deleuze qui a puisé chez Blanchot l'explication suivante : « Le tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de "dispersion du Dehors" ou "le vertige de l'espace" : ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale) » (Deleuze, 1985 : 235). Bref, les néologismes ici en usage, le mémorable et, si j'osais, le temporel, s'inscrivent dans le droit fil de la signification qui est imposée au premier, à ce qui est énonçable.
9. D'autres diraient, en simplifiant, de l'ordre de l'ambigu : l'ambigu constitue une offre faite à l'imagination.
10. Comme ce terme comprend et l'écriture et le discours, je les impliquerai tous deux lorsque j'en userai.
11. Je vois, dans l'opposition que fait Clemens entre «Forme» comme con-tenu (qu'il associe à l'institution, au fini, au même) et «Matière» comme contenant (dont dépendent l'ouverture, l'infini, l'autre) (1993 : 105) une illustration de la tâche qu'est susceptible d'accomplir le silence. Il signifie, justement, ce renvoi, cette ouverture du fini à l'infini, du même à l'autre. Je reprends plus loin cette idée d'ouverture.
12. J'emploie un trait pour attirer l'attention sur les deux acceptions du terme relativement à l'idée de transit, de passage, et relativement à l'état de transition dont l'écriture est l'objet, quant à la « manière de passer de l'expression d'une idée à une autre [...] » (Robert, 1992 : à l'entrée du mot).
13. Dans ce cas, le terme est, on le voit, provisoirement employé à la façon de Ricœur et selon la définition qu'il en fournit : « Est une "chose", ce dont on parle. Or, on parle de personnes en parlant des entités qui composent le monde. On en parle comme de "choses" d'un type particulier » (1990 : 44-45).
14. Donc ces choses en écriture sont associées au penser de l'écrit et ne sont pas seulement associées aux écrits eux-mêmes, aux choses de l'écriture. La distinction a auparavant été faite par moi dans un autre article publié dans *Protée*. Cet article, intitulé « L'Entrelacs et le "mémoriel" » (1997), partage, à cause de thématiques apparentées, des voies d'analyses communes et, donc, une terminologie semblable, voire identique.
15. C'est moi qui souligne.
16. Je songe, à dire vrai, à la sorte de relation formulée par Clemens entre le « laisser-apparaître du monde et [des] phénomènes » et le « faire-apparaître de la langue et de tout langage » (1993 : 257).

17. Pour insister sur la différence à l'œuvre dans les constructions langagières.
18. « L'orientation-vers est elle-même caractérisée comme un "je fais", et de même le va-et-vient des rayons du regard attentif, du regard dans le mode de l'orientation-vers, est un "je fais" » (Husserl, 1970b : 100).
19. Sans le vouloir, je viens de retourner à la thèse que soutient P. Ouellet dans son *Voir et Savoir* (1992).
20. « Le mot renvoie, d'une façon qui se fait sentir, à la chose [...] ; nous devons vivre dans la conscience de signification, et, par là, en y étant attentifs, nous en occuper. Ce devoir, la fonction du renvoi, est quelque chose qui se trouve là phénoménologiquement » (Husserl, 1995 : 45).
21. « Or, comment [en effet] un acte peut-il n'être qu'une chose ? Plus gravement, comment le sujet qui réfère et signifie, peut-il être désigné comme une chose tout en restant un sujet ? » (Ricoeur, 1990 : 64).
22. « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens ; appelons sémiologie l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement [...] » (Foucault, 1966 : 44).
23. Je dis « a paru momentanément privilégier », car, rejoignant certaines des préoccupations de Ricoeur, il se demande un peu plus loin : « Et ce jeu de l'existant et du monde est-il pensable pour nous sans l'expérience conjointe de l'action et de la pensée sous les formes dont nous avons reçu l'héritage, de la politique, de la littérature, des arts, des sciences, de l'amour et de la philosophie ? » (Clemens, 1993 : 16). Par rapport au monde, l'expérience n'est pas qu'ex-tatique, elle est aussi, comme il le démontre, poétique, c'est-à-dire encore philosophique d'une certaine façon.
24. L'« interprétatif » est la conséquence des considérations ayant trait au récit. Ces considérations ont à vrai dire pour traits les « pré- configurations ».
25. Dans le sens philosophique du terme.
26. « La fiction du monde est aussi et en même temps la fiction de la fiction [langagière] » (Clemens, 1993 : 123).
27. Le silence est continûment *sui-référentiel* et *transréférentiel* ; il ne retourne à autre chose qu'à partir d'un soi, même comme autre, même vu par un autre – on reconnaîtra là l'inspiration à laquelle m'a conduite le titre de l'ouvrage de Ricoeur, *Soi-même comme un autre*.
28. Je retiens cette phrase proposée par Ricoeur : « Le "je" peut être indiqué ou montré, non référé ou décrit » (1990 : 62).
29. Dans C. de France, 1983.
30. Le terme est de Clemens et tiré du même ouvrage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHOT, M. [1955] : *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- CLEMENS, É. [1993] : *La Fiction et l'Apparaître*, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie ».
- DELEUZE, G. [1985] : *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- FOUCAULT, M. [1966] : *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- FRANCE, C. de [1983] : « La Loi d'encombrement et sa coordination avec d'autres lois de la présentation cinématographique », dans *Le Film documentaire : contraintes et options de mise en scène*, Paris, Université Paris X, 5-26.
- HUSSERL, E. [1970a] : *L'Idee de la phénoménologie. Cinq Leçons*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée » ;
[1970b] : *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée » ;
[1995] : *Leçons sur la théorie de la signification*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- JENNY, L. [1990] : *La Parole singulière*, Alençon, Éd. Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- LARDREAU, G. [1988] : *Fictions philosophiques et science-fiction. Récréation philosophique*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe ».
- MALLARMÉ, S. [1998] : *Œuvres complètes*, tome 1 (éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ORLANDI, E. P. [1996] : *Les Formes du silence. Dans le mouvement du sens*, Paris, Éd. des Cendres, coll. « Archives du commentaire ».
- OUELLET, P. [1992] : *Voir et Savoir. La Perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, coll. « L'univers des discours ».
- RICŒUR, P. [1990] : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- ROBERT, P. [1992] : *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROY, L. [1997] : « L'Entrelacs et le "mémoriel" », dans *Protée*, « Sémiotique des mémoires au cinéma », vol. 25, n° 1 (printemps), 66-78.