

Structuration et transformation

(De la difficulté de rendre compte du sens d'un film si l'on conçoit ce dernier comme un système de significations)

Gian Maria TORE
Université du Luxembourg

1. Introduction : doutes sur les moyens sémiotiques

Cet article a pour but de montrer que le sémioticien voit les « objets de sens » avec une clarté extraordinaire : une transparence, un ordre, une immédiateté que ceux-ci ne possèdent pas. Je voudrais ici examiner ici, derrière la puissance d'une telle démarche, les limites importantes, notamment face au dynamisme foncier des objets mêmes.

Je me pencherai sur un « objet de sens » en particulier, le film, bien que mon propos demeure général. Que fait le sémioticien face à un film ? Premièrement, il le visionne plusieurs fois et d'une manière très attentive ; deuxièmement, il essaie d'embrasser le plus grand nombre d'éléments et de dimensions, pour en dresser un système cohérent. Le sémioticien vise à produire en quelque sorte *la* lecture du film, à savoir la manière la plus stable et la plus globale possible de rendre compte de sa signification. La lecture la plus « stable » veut dire : la lecture qu'un visionnage ultérieur du film, et donc une interprétation ultérieure, ne saurait modifier sensiblement ; la lecture la plus « globale » signifie : la lecture qui prend en compte tout ce qui constitue le film. C'est de cela que la lecture sémioticienne du film aime se prévaloir par rapport, respectivement, aux lectures inattentives, partielles (comme le sont fatalement les lectures ordinaires du spectateur d'une séance au cinéma, voire à la maison ou avec un écran portable) et aux lectures incohérentes, partiales (comme le sont les lectures qui, comme on dit, surinterprètent le film).

Or, *la* lecture du film, son système de significations, est sans doute une utopie, un objet-théorique-limite dont on ne peut qu'essayer de s'approcher. Et sans doute, peut-on discuter la validité, la force ou simplement l'intérêt d'un tel programme théorique – qui aujourd'hui semble alimenter une certaine méfiance (légitime) envers la sémiotique de la part des autres disciplines. Mais on peut aussi discuter cette approche non pas depuis l'extérieur, pour la rejeter, mais depuis l'intérieur, pour monter en épingle ses limites et les interroger. Du point de vue que je voudrais illustrer ici, les limites d'une telle approche résident non pas dans le but de l'entreprise sémiotique, mais dans les moyens : je voudrais soutenir que, si éventuellement il est heuristique d'essayer de produire *la* lecture finale du film, il est certainement peu heureux de prétendre que celle-ci soit donnée, non construite à travers de nombreux visionnages, je dirais même non arrachée à tout ce que le film a d'opaque, de vague, de générique. En d'autres termes, ma thèse est que l'objectif de la sémiotique, qui consiste à rendre compte des objets de sens, est sérieusement compromis lorsqu'on dissimule les difficultés que le sens pose nécessairement : lorsqu'on doit forcément visionner un film un nombre important de fois et que, dans l'analyse, on fait disparaître ce *processus même de visionnage stratifié, attentif et raisonné* ; lorsqu'on perd *l'opacité, le miroitement sémiotique et finalement la transformation* qui, en quelque sorte, constituent le film même. Car si, pour trouver et construire *la* sémiotique du film, on doit forcément ralentir une séquence, arrêter le film, revoir ce dernier un certain nombre de fois, ce n'est pas par un accident, c'est par la nature sémiotique du film même. Il s'ensuit qu'on ne peut pas rendre compte de

celle-ci sans assumer au cœur de l'explication ce long processus, cette dynamique complexe.

Pour articuler davantage ces doutes et ces critiques, je voudrais partir d'un objet, d'un film donné, ou plus précisément d'un « corpus » filmique, d'un « texte ». Et je voudrais suggérer combien invoquer ces termes mêmes de « corpus » ou de « texte », c'est attacher à l'objet filmique un ensemble de présupposés théoriques bien établis, tels que « clôture », « immanence », « système de signification » : autant de présupposés qu'il serait intéressant de mettre en question. Ici, je voudrais essayer de juger sur pièce combien il s'agit là de véritables outils pour rendre compte du sens structurel d'un film.

2. Un exemple : description (un peu vaine ?) du corpus

Comment peut-on clore un objet filmique ne serait-ce que dans une description ? Comment peut-on considérer que la description n'est pas déjà une analyse expérimentale, et donc mouvante et ouverte, auquel l'objet nous dispose ? Voici un exemple : un film récent, à la fois populaire et artistiquement élaboré, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de Michel Gondry (2004). Analysons son *incipit* à partir, tout simplement, de ce qu'il raconte. Un jeune homme se réveille dans sa chambre, un matin ; il est étourdi, il n'a visiblement pas l'air en forme, mais il est censé aller travailler ; il va alors à la station pour prendre son train, mais sur un coup de tête décide de sécher sa journée de travail et d'aller à la plage, à Mountak. On est en plein hiver, et plus exactement le jour de la St. Valentin (c'est son monologue intérieur qui nous le dit, commentant les images que nous voyons et alimentant clairement la focalisation interne du récit). Sur la plage froide et déserte apparaît tout à coup une jeune femme, qui se montre aussitôt extravertie et pleine d'initiative ; elle approche de plus en plus le protagoniste, jusqu'à ce qu'un flirt naisse... Ils finissent par rentrer ensemble et passer la nuit en amoureux. De retour chez lui, en voiture, le protagoniste fond en larmes... Commence alors le générique du film, qui marque la conclusion de l'*incipit*.

Assez vite on comprendra la raison du désespoir du protagoniste, Joël : la fille en question, Clémentine, avait disparu de sa vie entretemps (et donc l'ellipse narrative qui avait rendu la scène des larmes si mystérieuse, après tant d'élan amoureux, est bien plus grande que le film ne laissait croire). Il y a plus : Clémentine s'était même faite effacer le souvenir de leur relation par une entreprise spéciale (le film prend alors un ton fantastique). Joël, bouleversé et accablé, décidera de se soumettre lui aussi à cette thérapie. L'essentiel d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* consiste donc en l'histoire du traitement de Joël : le voyage dans sa mémoire, où tous les souvenirs touchant à sa relation sentimentale amoureuse sont progressivement effacés par la thérapie. Au cours de ce voyage intime, le héros se rendra compte que, de la sorte, il effacera aussi ce qu'il a vécu de plus beau et intense ; mais ce sera trop tard : le traitement une fois lancé, rien ne peut plus l'arrêter. Le traitement durera toute une nuit (c'est d'ailleurs la veille de la St. Valentin). Le lendemain matin, notre héros se réveillera, dans son lit, sans aucun souvenir de son amour...

Or, à ce moment—du film, la séquence du début revient à l'identique : on voit Joël se lever de son lit pour aller au travail avant de décider, étrangement, d'aller à l'improviste à la plage... d'où il reviendra avec son (ex-)amoureuse, Clémentine. Mais on sait maintenant qu'elle et lui n'ont plus aucune mémoire de leur histoire passée : c'est donc pour la deuxième fois qu'ils sont en train de redevenir amoureux sans le savoir.

Nous savons maintenant que c'est une deuxième fois, mais nous ne le savions pas au début du film, avec cette même séquence en ouverture. C'est dire que la séquence du début, *revue* vers la fin du film, s'est avérée être une prolepse. Elle ne représentait pas la toute première rencontre entre le protagoniste et son amoureuse, avant les larmes, la crise, etc., mais elle anticipait le destin (les affinités électives ?) des deux personnes à nouveau étrangères et à nouveau séduites l'une par l'autre, après la crise. Autrement dit, revue à ce moment final du film, cette même figuration filmique, *cette même signification audiovisuelle, change de sens*.

Je souligne qu'il faut bien rendre compte du fait qu'une « signification » change de « sens ». Il faut bien faire jouer une dialectique entre, d'une part, une figuration transparente, une référence construite (c'est la signification audiovisuelle d'un jeune homme qui se réveille troublé, sèche le travail, va à la plage, rencontre quelqu'un dont il tombe amoureux) et, d'autre part, son pli réflexif, sa tournure opaque (ce qu'on fait « avec » ou « à travers » cette figuration même, « son » sens. Dans notre première expérience, la séquence prend le sens d'une première rencontre due au hasard, un début heureux d'une histoire, qui ensuite va s'avérer malheureuse ; dans notre deuxième expérience, elle vaut comme un coup du destin qui porte les deux protagonistes à se rencontrer à nouveau, et elle vaut même comme un nouveau début de leur histoire et de l'histoire du film). On peut aussi suivre la tradition des études des actes de langage et parler, d'une part, de dimension locutoire (ce que le film dit, « textuellement ») et, d'autre part, de dimension illocutoire (la valeur de ce qui est dit textuellement, le sens construit « expérimentalement »). Ou encore on peut suivre la tradition de l'esthétique analytique et faire jouer la distinction entre, d'une part, dire ou voir (décrire ou dépeindre), bref représenter, et, d'autre part, faire-valoir, voir-comme. Quelles que soient la terminologie et la conceptualisation, il s'agit d'une question essentielle pour saisir la sémiotique du verbal, du visuel, de l'audiovisuel, bref de tout objet de sens¹. Mais ici nous pouvons aussi ne pas creuser cette question théoriquement pour nous en tenir à notre séquence d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* et en rendre compte en des termes non techniques. Nous pouvons dire, pour le moment, que, tout simplement, à la fin de ce film, nous voyons le même *sachant qu'il n'est plus le même*. Et nous pouvons dès lors nous demander ce que veut dire « le même » : est-ce vraiment la même figuration que nous voyons au début et à la fin du film ? La fin, ne reconfigure-t-elle pas le film entier, ne demande-t-elle pas que nous revoyions celui-ci (« revoyions » au sens perceptif de « voir à nouveau » comme au sens cognitif de « considérer autrement ») ?

En effet, nous pouvons nous demander comment nous avons pu marcher dans ce jeu de faux-semblants : comment n'avons-nous pas vu que la séquence initiale du film est une prolepse ? Y a-t-il quelque chose qui nous a échappé ? Nous pouvons nous lancer alors dans un deuxième visionnage du film. Nous découvrons ainsi que la séquence initiale fonctionne aussi sans être une prolepse, et qu'il est même tout à fait logique de ne pas la considérer comme telle (eh oui, nous n'avons pas été si dupes que cela !). Si nous la considérons comme une prolepse, c'est seulement parce que, vers la fin du film, lorsqu'on remonte dans les souvenirs plus anciens du protagoniste pour les effacer, peu avant d'assister à nouveau à la rencontre fortuite sur la plage, on retrouve la « vraie » première rencontre entre les deux : toujours sur la plage de Mountak, mais dans une autre situation. Or, si nous respectons le principe de non-contradiction, puisque nous avons connu une première rencontre, enfouie dans les souvenirs du protagoniste, l'autre rencontre ne peut qu'avoir lieu plus tard : si on la

¹ Pour un recensement et surtout une discussion approfondie : Tore (2013).

voit avant la première, c'est que c'est une anticipation sur l'histoire, une prolepse. Soit. Mais ce film, qui est un véritable festival de contradictions, de paradoxes visuels et narratifs, peut-il vraiment supporter une lecture qui respecte le principe de non-contradiction ?

Avec toutes nos certitudes ébranlées, nous nous lançons alors dans un troisième visionnage du film et puis même dans un quatrième. Ainsi pouvons-nous gagner un certain avantage : connaître de plus en plus les détails de l'histoire et des images du film. Finalement, face à cette première séquence du film, nous comprenons que si le protagoniste semble s'étonner de son pyjama au moment de son réveil, au tout début de notre séquence, ce n'est pas parce qu'il est encore endormi, mais parce qu'il s'agit du pyjama qui lui a été fourni par les techniciens de l'effacement de la mémoire lorsqu'ils sont venus chez lui pour le soumettre au traitement nocturne ; le matin, le souvenir de la thérapie est effacé, mais le pyjama inconnu, lui, reste. Toujours au tout début de la séquence, on entend une porte claquer, et c'est peut-être bien cela qui fait que le protagoniste se réveille, un peu étourdi ; mais jusqu'à quel point ce bruit a-t-il fait sens pour nous au premier visionnage ou au deuxième ? Il est sûr que ce n'est que maintenant que nous pouvons y prêter attention, autrement dit : qu'il peut *devenir (un) signifiant* ; car en revoyant le film, nous pouvons savoir que ce bruit signifie la porte claquée par les techniciens lorsqu'ils quittent la maison après une nuit de thérapie. Il en va de même pour un nombre (sans doute ouvert) d'autres détails de la figuration filmique ; par exemple, le fait que Joël sèche sa journée de travail pour aller à la plage en plein hiver sous une impulsion étonnante : maintenant nous savons que c'est parce que Clémentine lui a donné rendez-vous dans ce lieu, juste avant de disparaître, à la toute fin du traitement d'effacement...

Mais nous nous arrêtons, après ces quelques restructurations possibles de ces quelques minutes du film revues pour la sixième ou huitième fois (au troisième visionnage du film, on aura vu la séquence six fois ; au quatrième, huit fois). Certes, Clémentine a donné rendez-vous à Joël ; nous le savons maintenant et nous voyons le film autrement. Mais comment le lui a-t-elle donné ce rendez-vous ? C'était dans l'inconscient de Joël sous thérapie, lorsque ce dernier était au lit et qu'il devait parcourir à nouveau ce qui allait être effacé : alors, Clémentine, sur le point de disparaître à tout jamais de son cerveau, lui chuchote à l'oreille (et c'est très faible, nous ne nous en rendons sans doute pas compte au premier visionnage) : « *Meet me in Mountak* »... Mais parbleu, comment se fait-il que Joël retrouve vraiment Clémentine à Mountak si le rendez-vous que celle-ci lui a donné était imaginaire, si Joël se l'est figuré dans sa tête ? Nous sommes bien repartis pour un cinquième visionnage.

3. Un problème (insurmontable ?) : rendre compte du sens en termes synchroniques

J'arrête ici la tentative d'épuisement de notre « corpus ». Certes, ce dernier est très singulier : il n'y a pas beaucoup d'autres films, ou même de romans ou d'opéras ou d'autres sortes d'œuvres qui reproduisent une séquence narrative deux fois à l'identique... mais la question n'est pas là. Au contraire, la question est bien que, peu importe le moyen (la répétition d'une séquence n'étant que le moyen le plus évident), le sens d'un film ou d'un objet d'art est de se reconfigurer avec nous, dans le temps. Le sens est, à cet égard, la variation même : le procès de déstructuration / restructuration, ou de restructuration / déstructuration. La question est donc bien : comment formuler, définir, étudier cela plus précisément ?

On sait bien que Peirce a construit toute sa sémiotique pour y répondre, à sa manière ; mais je me demande ici comment nous pouvons y répondre en termes

structurels, comment nous pouvons nous y prendre en utilisant les concepts de « systèmes de signification », de « niveaux sémiotiques » et de « sémiotiques objets », et en partant des présupposés de « tout de signification », de « clôture textuelle » et d'« immanence »². Car il semble bien que de tels outils ont été conçus pour autre chose que ce je suis en train de pointer ici : pour produire, très efficacement, une organisation hiérarchisée (par niveaux), donnée (c'est-à-dire définitive), cohérente (c'est-à-dire univoque). Au fond, c'est bien cela qu'on entend par système sémiotique. Et, pour compléter le tableau, il faut voir qu'une telle conception de la hiérarchie définitive et univoque est bien l'issue cohérente du parti radicalement synchronique du structuralisme – Greimas l'énonce clairement³.

Comme toujours, la puissance d'une approche est aussi sa limite : la puissance et la limite d'une conception de l'organisation établie, de la hiérarchie close, peuvent se résumer dans le fait de rendre le sens transparent, évident. C'est la différence que la sémiotique structurale entretient avec d'autres approches, pourtant bien différentes entre elles, telles, par exemple, l'herméneutique ou la pragmatique. Malgré tout, en sémiotique structurale, le problème du sens, le fait que *le sens pose problème*, n'est pas même une question. J'entends : une question technique, quelque chose qu'on peut thématiser, dont on peut rendre compte.

Ainsi, comment rendre compte en termes structurels du questionnement que j'ai soulevé pour la séquence d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*? Ou, pour généraliser le questionnement : quel est l'objet phénoménal sur lequel nous allons faire porter notre analyse filmique, quel est le « corpus » filmique élu ? Est-ce le film du premier visionnage, ou le film du deuxième visionnage, voire du troisième ? Ou bien le film au milieu du deuxième visionnage, lorsque nous sommes en train de revoir (toujours au double sens de reVISIONNER et réVISER) notre premier visionnage ? ou alors les conclusions que nous en tirons au bout de trois, quatre, cinq visionnages, bref lorsque nous connaissons le film pratiquement par cœur ? La réponse probable sera qu'un tel questionnement n'est pas pertinent, ne se pose pas, ne fait pas vraiment de sens. L'objet, le « corpus » est, bien sûr, un film idéal, considéré au-delà de toute transformation expérimentale. C'est un film – pour ainsi dire – *sub specie aeternitatis*.

C'est un film, un objet de sens, sans diachronie. C'est un système, dans l'acception d'état idéal, achronique. Greimas a bien expliqué une telle perspective en affirmant que le concept d'achronie s'est avéré être encore plus précis pour le projet structural que celui de synchronie⁴. Mais cet état idéal, achronique, passe à la trappe toute *la différenciation ouverte*, toute *la variation expérimentale* qui constitue le sens même du film. Ne pas rendre compte de cette différenciation ouverte, de cette variation expérimentale, c'est ne pas rendre compte du sens *structurel* du film. (Ce que je veux dire par là, c'est que, mon discours sur la séquence d'*Eternal Sunshine* ne relève pas d'un usage personnel du film, qui tournerait autour, ou même dévierait d'une sémiotique bien établie et sous-jacente : il est en quelque sorte sa sémiotique même, son sens, ou plus précisément son processus réflexif de *structuration*.)

² Il me serait très difficile, ici, de condenser d'une manière sérieuse une explication et une bibliographie de la sémiotique de Peirce, d'une part, et de la tradition sémiologique et sémiotique structuraliste, d'autre part, évoquée dans le texte par les concepts entre guillemets (concepts qui concernent les quelques générations de sémioticiens qui ont suivi Hjelmslev, Greimas et l'« école de Paris »). Le lecteur peu initié comme le sémioticien expert m'excuseront ; j'espère qu'ils pourront suivre la suite de ma discussion sans trop de gêne.

³ Greimas & Courtés (1979, entrée « synchronie »).

⁴ *Ibid.*

Comment comprendre de manière critique la position non-diachronique, le parti systémique à la Greimas ? Je pense qu'on peut songer à une question du type : « à quel moment du calcul 2 plus 2 font 4 ? » ; où la réponse est que la somme de 2 avec 2 donne toujours 4 ; et que « toujours » veut dire non pas « à tout moment », mais « au-delà des moments » : « systématiquement ». On l'appelle résultat, certes ; mais ce nom est un peu abusif, car $2 + 2 = 4$ n'est nullement un procès, il n'est qu'un système, il est l'analyse d'un système donné. Or, c'est de la même manière que, en sémiotique, on peut analyser un système en le décomposant en phases et en simulant un développement, par exemple en montrant comment un film « en vient » à signifier telle ou telle chose. Il s'agit là, précisément, d'une simulation de procès, la même que l'on produit lorsqu'on dit que si on ajoute 2 à 2 « on arrive » à 4.

4. Une autre voie : le lien indissoluble entre sens, opacité et diachronie

En réalité, il faudrait concevoir un véritable procès : un procès en tant que tel et pas en tant que dérivé des états. Le devenir, la transformation, la diachronie, ce n'est pas le passage d'un état à un autre état – états qui alors sont déjà donnés et pris comme repères d'un (faux) procès. Le devenir, la transformation, c'est ce par quoi on forme, éventuellement (temporairement), les états mêmes – états qui alors ne peuvent être tout à fait donnés. En d'autres termes, ce n'est pas une somme de points qui nous donnera une ligne ; ce n'est pas une série d'états arrêtés qui, une fois reliés, nous donnera un flux ; ce n'est pas non plus en ajoutant une orientation à la ligne qu'on sortira d'une conception de la transformation forcément statique. C'est plutôt en abandonnant l'idée de la ligne, en concevant un faisceau d'actions et rétroactions complexes. C'est en partant de la transformation même et de ses dimensions, de ses épaisseurs⁵.

À cet égard, les avancées de la sémiotique post-greimassienne présentent aussi des limites, car la sémiotique dite tensive étudie bien comment on « parvient » à une certaine fin, ou comment cette fin « survient » (les logiques dites « implicatives », ou « concessives » de Zilberberg)⁶. Le problème épistémologique reste l'idée d'un résultat final, d'un point ultime, d'un état conclusif, qui est le repère de l'analyse. Ainsi, tantôt, dans l'approche classique, le film sera conçu comme un ensemble de significations données ; tantôt, dans l'approche tensive, le film sera conçu comme un parcours de significations vers des significations données. Mais dans un cas comme dans l'autre, on concevra la sémiotique du film à partir d'un état, qui est censé recueillir en lui, synthétiser de manière close, cumuler de manière ultime, ce qu'on appelle – abusivement – le « sens » du film.

En réalité, il s'agit de la « signification » du film (le « sens » ne se réduisant pas à la « signification »). Plus exactement, il s'agit d'un état idéal qui est un *système sémiotique possible des significations du film*. Il s'agit du film dans sa version abstraitement la plus stable, la plus générale, la plus globale ; on peut même dire : la plus convaincante. Mais il s'agit du film *en dehors des problèmes de sens qu'il pose et dans lesquels il consiste*. C'est-à-dire le film en dehors : (a) de ses passages ou éléments « obscurs », (b) des malentendus cultivés avec art par le film lui-même, (c)

⁵ La tradition philosophique qui nous aide à penser cela est assurément minoritaire, mais bien consistante. On peut se rapporter, par exemple, au contemporain de Saussure, Bergson (cf. 1889 et 1903), à sa proposition d'une philosophie du mouvant : une conception de la durée expérimentale irréductible à une durée segmentale, une conception de l'étendue occupée qui n'est pas déductible d'une étendue comptée. Je n'ai pas la place ici pour faire état des philosophies de Deleuze, de Serres, et de bien d'autres.

⁶ Cf. Fontanille et Zilberberg (1998).

de ce qui n'est que deviné et jamais confirmé ou infirmé par le film. Or, tout cela, qu'on a laissé en dehors, c'est bien ce qui construit une bonne partie du film *en tant qu'objet de sens*, et a fortiori objet de sens *artistique* : précisément ce qui est plus ou moins destiné à être mal vu ou mal-entendu, deviné, incompris... Ce qui est par là *structurellement soumis à la variation* : variation d'orientation, voire de sens, le long de son premier visionnage, à sa fin, à sa relance dans le deuxième visionnage, bref dans la diachronie qui le fait exister structurellement.

En conclusion, ma position est que, d'une part, il y a un ensemble de questions sémiotiques strictement liées : l'opacité (de la signification), la diachronie (de la structuration), le sens (comme problème). D'autre part, de telles questions disparaissent dans une épistémologie du sens rabattu à la signification transparente, à la structure donnée, bref dans les systèmes de significations achroniques – comme dans le 2 plus 2 qui est égal à 4 *instantanément et définitivement*.

5. Conclusion : pour un dynamisme radical du système

Soit à nouveau *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Position classique : le début du film est une prolepse de ce qui est raconté vers la fin. Objection : non, *il devient* une prolepse, *à un certain moment du film*, vers la fin. Concession : soit, mais tout de même il y a un moment où la chose est clarifiée et donc le système a trouvé sa stabilité, qui sera donc définitive. Objection à la concession : non et non. Premier non : raisonner de la sorte, c'est évacuer, comme simple accident, le fait qu'au début on se méprenne et qu'ensuite, à un certain moment du film, à partir d'autres éléments apparus, on raisonne par probabilités, on doute et on essaie de deviner mieux ce que pourrait raconter le film ; bref, c'est faire disparaître un problème. C'est penser, comme l'élève naïf en mathématique qui se demande pourquoi ne pas utiliser une calculette, que ce qui compte, c'est un résultat à monter en épingle ; c'est ignorer que le résultat est dans le choix même du parcours pour l'atteindre et dans le style adopté. Second non : même au bout du processus et même à ignorer ce dernier, un résultat unique ne constitue qu'une certaine manière de résoudre le problème. Etablir, peu importe quand, que l'incipit de notre film est une prolepse de la fin, c'est opter pour une histoire unique et non-contradictoire, à savoir un récit qui ne montre qu'un seul cours d'actions ; c'est opter aussi pour une histoire linéaire, c'est écarter la possibilité, peut-être faible, mais sûrement compatible avec la sémiotique du film, que le film ait une histoire circulaire, qu'il tourne en boucle, que les personnages vont se faire effacer la mémoire une deuxième ou une troisième fois, et que donc les nouvelles rencontres entre les deux protagonistes sont nombreuses tout en étant identiques, elles ne sont pas forcément l'une la prolepse de l'autre, elles ne signifient pas forcément le même moment de l'histoire.

En somme, on ne parvient à la construction d'un système de significations à sens unique qu'au prix d'un ensemble bien lourd de conditions posées sur la lecture du film en question (c'est mon second non) ainsi que sur la conception même de cette dernière (c'est mon premier non). En d'autres termes : à la condition que le énième visionnage non seulement épuise le film en question (second non, sur la lecture du film), mais puisse résorber tous les autres et les faire disparaître, comme si leur existence précédente n'avait pas compté (premier non, sur la conception de la lecture d'un film).

On peut ici évoquer la nouvelle question sémiotique de la « mémoire », que cependant Fontanille a soulevée plutôt en termes d'empreinte, donc d'état de choses⁷.

⁷ Fontanille (2004).

Il faudrait penser éventuellement à la « mémoire » sémiotique non pas comme à la forme donnée pour les états à venir, mais comme un écart variable, une construction ouverte et mobile. La mémoire non pas comme un état de choses, mais comme *le phasage et déphasage* d'activations et désactivations, de présentations et virtualisations. Prenons un exemple simple et bien connu : le lapin-canard de Wittgenstein. Le problème qu'il pose clairement est analogue à celui de la séquence d'*Eternal Sunshine* : quel sens a (dans quel sens va, vaut) cette figuration visuelle ? Il est évident que le canard-lapin est une même figuration qui peut valoir de deux manières différentes ; le problème ne porte donc pas sur le « système de significations », à savoir sur la figuration qui est plus englobante, qui épuise et résorbe les possibilités avec moins de restes, avec plus de cohérence. Le problème porte sur le sens, à savoir sur l'activité complexe (faite d'activation, de désactivation, de réactivation) qui permet de voir les deux figurations en compétition. On peut l'appeler éventuellement un problème de « mémoire » sémiotique : la figuration (ou la signification) du lapin ne peut intégrer celle du canard qui est en mémoire, à savoir qui fait sens comme ayant été vue et comme étant susceptible d'être revue (à tout moment ? de la même manière ?).

Le lapin-canard de Wittgenstein est assurément un exemple trop simple – un peu comme le feu routier mobilisé pour expliquer les systèmes langagiers. Mais que se passerait-il si nous devions projeter cet exemple sur l'échelle d'un film entier ? Cela rendrait notre analyse sémiotique du film bien difficile, certes ; mais cela nous obligerait à beaucoup plus de finesse. Nous n'aurions plus à effacer les différences entre les divers états du film, à tel (moment de tel) visionnage, mais à les faire valoir en tant que telles. Nous serions sensibles – toujours pour le dire en des termes un peu simplistes – à l'écart, la variation, la structuration entre là où il y a un lapin, là où il y a un canard, là où voyant le lapin nous le comparons au canard, là où le canard semble l'avoir emporté, etc. Et nous attacherions à cela *structurellement* : non pas comme à un accident, mais comme au jeu sémiotique majeur. Faire revoir ce qu'on n'avait pas vu, n'est-ce pas là l'effet de sens de tout objet artistique ?

Concevoir un tel jeu sémiotique, rendre compte d'un tel effet de sens général, ce n'est pas viser à restituer un état, et encore moins un état final, cumulatif, hiérarchisant. C'est plutôt s'attacher, d'un côté, aux manières dont on fait valoir un « état » ou un autre et, de l'autre côté – au moment même où l'on fait valoir un état ou un autre – aux manières dont tous les autres « états » changent aussi de valeur, *rétroactivement et projectivement*. On appellera diachronie cette variation rétroactive et projective simultanée ; on appellera structuration ce jeu diachronique complexe de « manières de faire valoir ». On regardera enfin ce miroitement structurel, cette diachronie plus ou moins irréductible à un état synthétique, comme le problème du sens. N'est-ce pas là la sémiologie des images, et encore plus des images artistiques ?

Greimas nous a appris à penser le « faire » comme un passage d'un état à un autre. Et si l'on pensait maintenant l'« état » comme un moment arrêté, une opération de mémoire, une phase, entre un faire et l'autre ? Et si l'on pensait la structure dans les termes d'une structuration, d'une dé/re-structuration ; la forme, comme un moment d'un procès de trans/formation ; les systèmes, comme des ensembles variables de dimensions qui ne peuvent pas être fixées a priori ?⁸ Je crois qu'à ces conditions il

⁸ Cette épistémologie dynamiste est au cœur d'un certain nombre d'études plus ou moins connues ou reconnues et retenues par la sémiotique : le champ est assez disparate et va de Lotman (1970), qui révisé la pensée de la « structure », à Cadiot & Visetti (2001), qui s'attaquent à la « langue ». Importante aussi mais sans doute moins problématique (en tout cas, moins problématique de ce qu'elle

redeviendrait intéressant de concevoir – entre autres – le film comme un système de significations.

Références bibliographiques

- BERGSON, Henri (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan ; maintenant PUF, 1927.
- (1903), « Introduction à la métaphysique », *Revue de la métaphysique et de la morale*, 11, p. 1-36 ; repris in *Id.*, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938, ch. VI.
- CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2004), *Soma et sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani ; trad. fr. part. *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- (1979), *Lector in fabula. La cooperazione narrativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *Lector in fabula. Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 ; II^{ème} éd. Librairie Générale Française, 1988.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTES, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LOTMAN, Iouri (1970), tr. fr. *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- TORRE, Gian Maria (2013), « La réflexivité : Une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata – Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 4 « Que peut le métalangage ?/What can metalangage do ? », pp. 53-83.

ne peut l'apparaître, me semble-t-il) reste la révision de Peirce opérée par Eco, sous la forme du système encyclopédiste (1975 et 1979), très influente en Italie et pas assez reconnue en France.