

## *Praxis du motif en diachronie : usure, désuétude, abus*

Tiziana MIGLIORE  
Université de Ca' Foscari Venise

Jusqu'à présent la sémiotique a conçu le « motif » en tenant pour acquis son existence de « bloc figé » transphrastique, dont chaque variation assure la récursivité, même dans des occurrences hors norme. On a considéré le motif eu égard aux assertions et assomptions de sa morphologie, à l'intérieur d'un discours ou d'une série de transformations culturelles ; mais toujours en reconnaissant sa stabilité systémique, « conservatrice ».

La priorité de la synchronie a impliqué la négligence des aspects virtuels et potentiels du motif au profit de la seule « pertinentisation » de ses modes actuels et réalisés. Or, qu'en est-il du motif lorsqu'on se place, en sémiotique, au niveau de la diachronie ? Dans quelle mesure ce tour d'horizon en change-t-il la perspective d'étude ?

Notre réflexion est née d'une enquête sur la diachronie des images, développée à partir de dessins de Joan Miró qui s'avèrent ratés, effacés par l'artiste (Migliore, 2011). Au fondement, il y avait la thèse d'une commensurabilité entre langage verbal et langage visuel, qu'on a testé à plusieurs égards. Ici il s'agira d'élargir le champ à la temporalité du motif en général et d'observer surtout sa courbe décroissante, expression de l'usage intensif ou extensif dans la durée : usure, désuétude, abus. Une condition éclairée dans la formation et l'évolution des langues naturelles, que les autres systèmes expressifs ont eu du mal à théoriser.

### **1. « Status » et « motus »**

D'après le structuralisme, en sémiotique, signifiant/signifié (Saussure) aussi bien que expression/contenu (Hjelmslev) ont été formalisés en excluant le devenir des signes, c'est-à-dire en mettant entre parenthèses les transformations dues à leur emploi. L'idée de synchronie a accrédité une certaine immobilisation du temps, celle de diachronie a représenté le procès historique comme une pure succession de formes (Barthes, 1963, p. 215). Ceci malgré le « lien indissoluble » ressenti par Saussure entre « fait syntagmatique » et « mémoires paradigmatiques », lien immuable et mutable, *status* et *motus*. Les ritualités, les règles locales, le sillage des faits collectifs confèrent aux états de la langue une épaisseur historique qui intervient toujours dans le présent de l'énonciation. « Ce qui nous empêche de regarder la langue comme un simple convention [...], c'est l'action du temps qui se combine avec celle de la force sociale ; en dehors de la durée, la réalité linguistique n'est pas complète et aucune conclusion n'est possible ».<sup>1</sup>

#### *1.1. La logique des positions*

On n'aurait pas tort d'attribuer la méprise sur la catégorie synchronie/diachronie à une dérive du « deuxième critère du structuralisme ». Comme le temps structural est un temps d'actualisation, suivant lequel s'effectuent à des rythmes divers les éléments de coexistence virtuelle, et la genèse va du virtuel à l'actuel, de la structure à son actualisation (Deleuze, 1972), la logique de relations, en tant que rapports différentiels entre les êtres, a fini par paraître une pure logique de positions, statique et

---

<sup>1</sup> Saussure 1916, p. 112 [Italique ajouté]. Temps dépourvu de tout effet causal : les systèmes évoluent *dans* le temps, mais non *sous l'effet* du temps. Voir Arrivé 2006, p. 38 : « la conception saussurienne du Temps est unique. C'est le même Temps qui intervient sur le discours du sujet et sur la langue. Seule différence : le rôle conféré à la 'masse parlante' lors de l'intervention sur la langue ».

ordinaire. Il faut « déchronologiser pour relogifier », selon le vœu de Roland Barthes (1966, p. 12).<sup>2</sup> Diachronie et synchronie ont souffert d'une présomption d'inconciliabilité, aggravée par des prédictions décourageantes :

Le vocabulaire est instable, il change constamment, il y a dans un état de langue un va-et-vient incessant de mots nouveaux qui sont forgés à volonté et selon les besoins et de mots anciens qui tombent en désuétude et disparaissent. Bref, le vocabulaire se présente au premier abord comme la négation même d'un état, d'une stabilité, d'une synchronie, d'une structure. A première vue, le vocabulaire reste capricieux et juste le contraire d'une structure. C'est pourquoi tout essai pour établir une description structurale du vocabulaire, et, à plus forte raison, une sémantique structurale, semble être voué à l'échec et devient facilement la proie du scepticisme. (Hjelmslev, 1957, p. 107)

### 1.2. Sur l'impermanence des signes

La théorie d'une séparation nette entre état – permanence, synchronie – et mobilité – impermanence, diachronie – a interdit l'exploration, en sémiotique, des mutations des signes, surtout si leurs dénégation et dévaluation sont en cause, indiquant une rupture de stabilité. Pensons au processus de la désuétude, définissant la disparition des mots, mais affectant aussi des pratiques, des activités, des comportements en dehors du domaine de la linguistique. La prise en compte de la temporalité permet, tout comme dans la linguistique, de dégager des phénomènes qui demeurent implicites, voire de saisir les dynamiques de l'usage en accentuant la pensée sur la patine en tant que « temps qui passe » (Fontanille, 2004). L'enjeu est d'esquisser une sémantique de la consommation des signes, déchets d'une énonciation impersonnelle et non subjective.

Sur l'axe paradigmatique certains motifs du système visuel, à l'instar des termes du langage verbal, s'enrichissent graduellement de traits, au point qu'ils deviennent des constellations de sens. Certains autres, à l'inverse, s'épuisent, se déchargent de valeur, jusqu'à prendre l'aspect de catachrèses, sous l'angle d'une rhétorique de l'image (Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, 1937), ou à être marqués comme obsolètes et commutés (cf. le motif du reflet entrecroisé, surpassé par celui de l'ombre dans le *Narcisse* de Giulio Paolini, 1982). C'est plus qu'un simple tomber dans l'oubli. Les motifs qui font l'objet de notre intérêt ne sont pas en latence. Ils manifestent la désaffection ou la connotation dysphorique reçue. Leur sens nous est encore connu à défaut d'être à la page, en phase avec les langages courants. Ils endossent l'étiquette négative du démodé, contraire polaire du vintage blasé, qui relève d'investissements axiologiques positifs.

L'obsolète cache un raisonnement figuratif sur la théorie de la croyance, mieux du crédit, argumentée et restituée par le biais de la textualité.

### 1.3. Usages, usure

L'approche de la désémantisation des formes stéréotypées exige, de toute façon :

a) de refuser la présupposition hiérarchique entre pratiques et textes. L'œuvre constitue le pivot d'une signification de la pragmatique, voire d'usages socio-culturels souvent inaperçus. Ce sont les manifestations discursives qui interceptent la variation ;

b) de préciser le statut et l'impression d'antiquité procédant de l'obsolescence, parfois confondus avec l'image anachronique. Dans l'anachronisme on a le montage simultané de deux coordonnées, la coexistence de présent et de passé ; et l'ancrage à un axe externe, le temps présent, qui élit son passé – la flèche du temps ayant inversé sa direction – et sert toujours de référentiel cognitif et passionnel pour lire un phénomène, un objet, une œuvre comme anachroniques (par ex., Duane Hanson, *Bus Stop Lady*, 1983).<sup>3</sup> Le régime de l'obsolescence implique, en revanche, une aspectualisation terminative actorielle de termes, de traits, de motifs, à l'intérieur de chaînes de transformation, qui font ressortir

<sup>2</sup> D'où les remarques de Paul Ricœur : « la sémiotique narrative, pour analyser le récit, décide d'éliminer l'histoire au profit de la structure et s'attache à dégager, dans l'immanence des formes, les contraintes achroniques qui régissent l'universalité des phénomènes narratifs ». Cf. Ricœur (1984, p. 63).

<sup>3</sup> Cf. Didi-Huberman (2000).

des principes de sélection culturelle (ex., Giorgio De Chirico, *Le retour du fils prodigue*, 1924). L'oubli artificiel, déploré au même titre que le vieillissement ou la mort, se révèle inéluctable, condition en soi de la mémoire (Ricœur, 2000, p. 553). Ainsi, « l'espace représenté dans le cadre du tableau est un cube ouvert sur une de ses faces, une fenêtre ouverte sur le monde, et un miroir le réfléchissant. Plaisir de la maîtrise du monde dans sa représentation. La chose trompe-l'œil sur la totalité de son champ obscurcit le miroir, ferme la fenêtre et le cube » (Marin, 1978, p. 541). Le processus de destruction de la peinture, comme obsolescence de l'écran mimétique du monde (Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Tableau retourné*, 1670-1675), est sanctionné par Marcel Duchamp (*Fresh widow*, 1920) et dramatisé par Gregor Schneider (*End*, 2008), qui ré-ouvre le cube à travers sa face-couloir noir.

## 2. Autour du « motif ». Tradition sémiotique, tradition iconologique

Mais, avant tout, sur quelle acception de « motif » faut-il s'aligner pour focaliser la problématique de l'usure ? Le pari de cette recherche nous donne l'occasion de revenir sur le concept et de comparer sémiotique et iconologie face à l'héritage de la folkloristique.

Les formalistes russes ont vu dans le motif un outil pour segmenter le texte narratif, en tant qu'« unité de contenu d'action ». Vladimir Propp (1928) en a dérouter les analyses de la singularité vers la métamorphose d'un genre d'appartenance, le conte merveilleux ; voire de l'axe syntagmatique vers un seul paradigme, « formation organique » dont il serait la réalisation.<sup>4</sup> Et il a refusé le but classificatoire – en vogue quatre ans après avec Stith Thompson (*Motif-Index of Folk Literature*, 1932-37) : regrouper des contes ou des mythes ayant origine et diffusion différentes – pour mettre en rapport motif et fonction et lier « motif » et « motivation », ce qui imprègne les personnages de modalités et d'intentionnalités. Le fait d'avoir remplacé le couple intrigue/motif, évident chez Alexander Vessélovski, par la couple structure/intrigue, pose en plus le motif comme invariant d'un modèle narratif culturel (structure)<sup>5</sup>.

### 2.1. L'héritage sémiotique

Joseph Courtés, qui s'est exprimé à maintes reprises sur le sujet, extrait la définition sémiotique de l'ethnolittérature :

Noyau figuratif (de nature syntaxique et sémantique) relativement stable et autonome par rapport au récit qui l'englobe et susceptible de migrer soit dans des récits différents d'un univers culturel, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer.<sup>6</sup>

Courtés a distingué deux types : 1) *le motif narratif*, d'ordre syntagmatique, un « lieu commun » aisément repérable ne serait-ce que par sa récurrence, en tout cas par son organisation sous-jacente constante. Les éléments qui le constituent sont réunis selon une logique relationnelle interne si bien qu'on peut les trouver à n'importe quel endroit du récit ; 2) *le motif sémantique* comme forme narrativement libre, qui paraît ne pas dépendre de ses positions relatives dans le récit et qui, en relevant de l'imaginaire individuel et social, manifesterait une catégorisation du monde. « L'imaginaire n'est pas un stock anarchique de figures données, mais il est sous-tendu par une organisation logique, cohérente : un véritable "code figuratif" qu'on apprend à manipuler dans les

---

<sup>4</sup> Du point de vue générique, en effet, on peut comparer la récurrence à l'intérieur d'un texte avec la récurrence parmi plusieurs textes. En paraphrasant Cesare Segre (1988, pp. 15-16), on dira qu'il s'agit d'un phénomène de taille, si on adhère à la thèse qu'une culture peut être considérée, avec Foucault et Lotman, comme un texte unique, qui serait la somme des textes-fractales qui la constituent. Si, pour un texte littéraire, on parle de motif lorsqu'un noyau thématique est repris plusieurs fois, dans le texte de la culture on repère les motifs, les thèmes, etc., grâce à leur présence plurielle. C'est donc la mémoire collective qui qualifie ces matériaux erratiques de motifs, *topoi*, etc., en mettant entre parenthèses les actions, situations, etc., qui n'entrent pas dans le rythme de la récursivité.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>6</sup> Courtés (1995, p. 157) ; Greimas & Courtés (1979, article « Motif »).

discours et les comportements. »<sup>7</sup>

Ni Courtés ni la sémiotique ne mettent à l'épreuve le déplacement temporel du motif. Courtés repère chez Propp un programme diachronique, dévoilé par son *Racines historiques du conte merveilleux* (1946) et qu'on devine à la lecture de ce passage : « le conte conserve les traces du paganisme le plus ancien, des coutumes et des rites de l'Antiquité. Il se transforme peu à peu, et ces métamorphoses sont également soumises à des lois [...]. Les recherches morphologiques doivent s'adjoindre [...] une étude historique ».<sup>8</sup> Et Jean-Marie Floch (1982), pour discuter du problème de la sanction, choisit le motif de la « serlienne », en comprenant à quel point son apparition dans l'architecture de la Renaissance commute la perspective monoculaire et son corollaire, l'anamorphose. Moyennant des théâtres à scènes comme celui de Vicence, qui cadre par la serlienne un haut dignitaire ou des héros, voir pour peindre et voir pour regarder deviennent un « faire voir ».

On peut supposer que c'est l'iconologie qui a pris en charge une vision diachronique du motif, bien qu'Algirdas J. Greimas (1995, p. 155), à propos du conte populaire français, ait souligné que « le mode d'existence du motif n'est pas celui d'une unité discursive réalisée, mais d'une virtualité inscrite dans une sorte de "mémoire" transtextuelle. Le motif n'est pas une unité "en discours", mais "en langue", diraient certains linguistes ». D'ailleurs Courtés, qui a dressé des parallèles entre la sémiotique et la théorie de l'art d'Erwin Panofsky, lui avoue une large connaissance de l'« histoire des types », par laquelle il serait capable d'attribuer à tel motif ou à telle composition un thème ou un concept précis.<sup>9</sup> Et il montre le cas d'une description qui présuppose l'indépendance totale du signifié figuratif (= motif) par rapport au signifiant, qui est donc apte à détacher le motif d'une signification uniquement visuelle et à permettre des comparaisons jusque dans les langages verbaux (Courtés 1986, pp. 32-33).

Notamment, pour revenir à notre discours, Courtés propose d'identifier le motif à un « formant ethno-culturel » et de ne pas oublier la forme propre que revêtent, dans une culture donnée et à un moment de son histoire, les unités manifestées, composant le dictionnaire, qui figurent dans les contes. Celles-ci relèvent non de la structure, mais de l'usage, au sens hjelmslévien (*ibid.*, p. 239 ; p. 245)

## 2.2. L'héritage iconologique

Débiteur également de la folkloristique de Propp, Panofsky organise l'iconologie comme système de repérage de signifiés. Une couche de lignes et de couleurs, de bronze ou de pierre qui représente quelque chose (objet ou événement) en surpassant la perception purement formelle – sujet premier, factuel ou expressif – entre en relation avec un thème ou un concept transmis par une source littéraire – iconographie, sujet secondaire ou conventionnel – à son tour investie par des connotations culturelles et symboliques – iconologie. Le savant appelle déjà « motifs » les formes chargées de significations primaires ou naturelles.<sup>10</sup> Comparé aux niveaux pré-iconographique et iconographique, qui se limitent à les dénombrer et à signaler similitudes physiologiques ou typologiques, l'iconologie interprète les motifs, et les traite en tant que formes du contenu. Ni naturelles ni conventionnelles, mais proprement culturelles, ces formes gardent une signification « intrinsèque ». L'analyse

---

<sup>7</sup> Courtés (1995, pp. 164-167). Cf. aussi Courtés (1994).

<sup>8</sup> Propp (1928, trad. fr., pp. 106-110, cit. in Courtés 1986, p. 16).

<sup>9</sup> J. Courtés, « Un modèle suggestif : le motif panofskien comme forme figurative », in Courtés (1986, pp. 21-40).

<sup>10</sup> Panofsky (1939, trad. fr., p. 17). Par conséquent Courtés associe le motif panofskien au « figuratif » en sémiotique et voit en acte l'opposition thématique/figuratif, bien établie dans la science de la signification, homologable à l'opposition abstrait/concret ou général/particulier. La sémiotique inclut les motifs dans le niveau thématique de la sémantique discursive, quoiqu'en précisant la « variabilité ». Cf. Courtés (1986, pp. 25-26) ; Bertrand (2000, article « Motif »). Le statut figuratif du motif, indéniable, ne doit nous empêcher de constater les renversements d'optique qui s'imposent dans le cadre d'une sémantique interprétative. François Rastier (1996) reproche aux formalistes russes de n'avoir pas suffisamment distingué les listes de motifs des inventaires de thèmes. Il redéfinit les motifs comme des structures textuelles complexes de rang supérieur (macrosémantique) qui comportent des éléments thématiques, mais aussi « dialectiques » (par changement d'intervalle temporel), et « dialogiques » (par changement de modalité). « En somme, le motif est un syntagme narratif stéréotypé, et partiellement instancié par des *topoi*, alors que le thème est une unité du palier inférieur, non nécessairement stéréotypée, et qui se trouve dans toutes les sortes de textes. Bref, le thème est au syntagme narratif ce que le *topos* est au motif ».

panofskienne de Saturne/Kronos comme « Vieillard Temps », interprétation *pseudomorphique* des images classiques, est à ce titre emblématique.<sup>11</sup>

Il va sans dire que le risque de l'iconologie est de manier les motifs en guise de paroles et de les réduire à une lexicologie : d'un côté un inventaire de formes migrantes, de l'autre des textes où ces formes s'incarnent, ciblées comme sources documentaires.<sup>12</sup> Le procédé de Panofsky achemine en fait du plus général – la mentalité collective, mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique – vers le plus singulier, l'œuvre d'art unique (Panofsky 1939, trad. fr., p. 20), parfois sans rendre compte des relations actantielles s'articulant à l'intérieur de l'œuvre et qui chaque fois *remotivent* les axiologies (Courtés 1986, pp. 39-40). Même l'entreprise warburghienne demeure loin d'une recherche sur la signification, si elle se résout à découvrir des archétypes de notre passé. *L'Atlas Mnemosyne* (1929) va à la chasse de configurations analogiques et oppositives, géographiques par exemple, dessinant une carte d'altérations progressives. Warburg a du moins suggéré un fructueux rapprochement avec la linguistique. Il s'est aperçu, d'après Hermann Osthoff, qu'il était possible d'étudier les motifs d'une manière binaire, en confrontant leurs gradients passionnels et gestuels (« identité énergétique ») avec les adjectifs comparatifs et superlatifs formés sur un radical différent, ex. : *bonus, melior, optimum*.<sup>13</sup> Pour sa part Ernst Gombrich (1979) a dégagé ce *Pathosformel* de grandeurs concrètes, en distinguant des emplois par imitation, par assimilation et par exclusion. Sa démarche, visant à définir, sur le modèle de Karl Bühler (*Ausdruckstheorie*, 1933), une « linguistique des images » telle qu'une évolution de style de type darwinien – met en jeu les changements d'expression et de contenu des motifs sous l'aspect de « *variations différentielles* » et s'écarte d'une idée linéaire de l'histoire.<sup>14</sup>

### 3. Le motif comme diagramme

En tout cas, un modèle a voué à l'échec l'option historiciste du progrès comme principe de perfection croissante, téléologie logico-conséquentielle. C'est « l'archéologie du savoir » de Michel Foucault (1969), expérimentée dans les trois domaines de la politique, de la sexualité et, justement, du discours esthétique. La peinture est traversée par la positivité d'un savoir fait de saillances, d'irruptions, d'implications, de coupures, de points de continuité et de discontinuités.

S'il y a des choses dites, il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ou aux hommes qui les ont dites, mais au système de la discursivité, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. L'archive [...] c'est ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes ; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. (*ibid.*, pp. 169-171)

---

<sup>11</sup> Cf. Panofsky (1939, chapitre III).

<sup>12</sup> Une lexicologie ou une statistique. Omar Calabrese, s'intéressant à la conception du motif chez Panofsky, Aby Warburg et Rudolf Wittkower, parvient à la conclusion que 1) l'intelligibilité d'un motif ne découle pas du nombre de cas qu'on recueille, mais de leur relevance et de la pertinence au point de vue adopté dans l'analyse ; 2) la notion d'« objet théorique », introduite par l'Ecole de Paris, Hubert Damisch *in primis*, est préférable à celle de « motif », car cet objet implique la construction d'une théorie pour être compris. « Autoportrait », « eau », « trompe-l'œil », « pont », « voile », « néobaroque », l'objet théorique, selon Calabrese, est un lieu d'instauration et d'innovation du signifié par lequel la théorie se substitue à l'histoire. Cf. Calabrese (2011).

<sup>13</sup> Aby Warburg, « Introduzione » (in Id., 1929).

<sup>14</sup> Gombrich emprunte à Bühler le concept de « *abstractive relevance* », relié aux phénomènes d'acquisition, de perte et maintien de propriétés qui caractérisent chaque réalisation textuelle du motif. L'introduction de différences oppositives est sollicitée par la thèse de Charles Darwin sur l'expression des émotions chez l'homme et les animaux. Voir Fabbri, « The outlook for artistic motifs », in Fabbri (2011, pp. 6-7).

Il est regrettable que la sémiotique visuelle ait si peu médité les arguments de Foucault. La clé de lecture la plus puissante, dans le but d'une description diachronique du motif, nous arrive de Gilles Deleuze (1986). A son avis, les séries décrites par Foucault « sont historiques et inséparables de "vecteurs temporels de dérivation". Quand une nouvelle formation apparaît, ce n'est jamais d'un coup, mais en brique, avec des survivances, des décalages, des réactivations d'anciens éléments » (*ibid.*, p. 30). De l'archive surgit sa « machine abstraite », un diagramme des forces, s'exerçant sur d'autres forces, qui « double l'histoire avec un devenir » (p. 43).

Or, le mérite de Deleuze est d'avoir dépassé le seuil de l'exégèse pour suggérer des applications possibles. Paul Cézanne est l'exemple parfait. Sa figuration évite à la fois l'état de code et le brouillage : elle se fonde sur un « diagramme analogique temporel », que l'artiste appelle explicitement « motif ».<sup>15</sup> Ce diagramme ne procède pas par similitude qualitative de relations – le philosophe répond ici à la théorie de Peirce – mais par modulation et déformation. Et il réunit indissolublement deux moments : la géométrie y est charpente et la couleur sensation. « Un point de vue ne fait pas un motif, parce qu'il manque de la solidité et de la durée nécessaires ».<sup>16</sup>

Deleuze, à travers Cézanne, maîtrise alors la dichotomie entre mobilité de la parole et état de la structure. Il trouve la même loi d'analogie chez Francis Bacon : rendre la géométrie concrète ou sentie et donner à la sensation la durée et la clarté. C'est le sens de son *Etude d'Après le Portrait du Pape Innocent X par Velázquez* (1953). Or, comment ce rapport est-il constitué ? – se demande Deleuze.

La première question concerne l'usage. Car si la géométrie n'est pas de la peinture, il y a des usages proprement picturaux de la géométrie [...]. Il faut que la masse du corps intègre le déséquilibre dans une déformation – ni transformation ni décomposition, mais lieu d'une force. Et que la modulation trouve son véritable sens et sa formule technique, comme loi d'Analogie et qu'elle agisse comme un *moule variable continu*.<sup>17</sup>

Ce par quoi Bacon reste cézanien c'est la manipulation de la peinture comme langage analogique, au fil du temps. « Le cri conique, qui fusionne avec les verticales, le sourire triangulaire étiré qui fusionne avec les horizontales, sont les vrais "motifs" de cette peinture ».<sup>18</sup> Des *modulateurs* menant ici, par répétition et différence, vers la dissolution.

L'usure de motifs artistiques est saisissable, en somme, par des pratiques méta-réflexives et critiques qui les textualisent. Ce sont des traitements délétères qui exploitent des procédures de modulation et de déformation, au moyen d'effacements verbo-visuels outrageants (Emilio Isgrò, *Effacer le Manifeste du Futurisme*, 2012), de contaminations de motifs – fontaine et autoportrait, par exemple, les deux en crise (Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917; Bruce Nauman, *Venice Fountains*, 2007), de techniques de raréfaction et désaturation (Jasper Johns, *Map*, 1961), de tactiques de consommation en acte de la matière. L'*Untitled* (2011) d'Urs Fischer entraîne la ruine de *L'Enlèvement des Sabines* (1574-1580) de Gianbologna par la mutation imperceptible du marbre de la sculpture, évoqué dans le socle, en cire fusible. Même le camouflage (Christo, *Livre enveloppé*, 1963 ; *Museum of Contemporary Art enveloppé*, Chicago, 1968-69) ou la syntaxe de l'accumulation de l'archive (Dayanita Singh, *File Room*, 2011) borne le caractère de ces configurations désuètes.

Une fois constatée la bonne santé des usages, il est temps de reconnaître les empreintes de l'obsolète, telles que les croisements de possibilités, les moments clou du conflit intertextuel, « *la fine* » mais également « *il fine* » qui pousse l'histoire à l'accélérer.

---

<sup>15</sup> Paul Cézanne, *Correspondance*, Grasset, Paris 1978, cit. in Deleuze 1981, éd. 2002, p. 106. On pense à la variante de ses *Baigneuses* (1900-1905) par rapport à *Les Baigneuses* (1730) de Joseph Pater. Foucault a lui-même conduit des analyses empiriques. Il a « lié » Edouard Manet à Diego Velázquez, à rebours, par la détermination d'une coupure : la destruction de l'image en tant que présentation de la représentation et son émergence comme paquets de volumes et de surfaces. Cf. Foucault 1971.

<sup>16</sup> Deleuze (1981, note 103).

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 106-111 [italique ajouté].

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 113.

## Références bibliographiques

- AA.VV., (1980), *Problématiques des motifs*, numéro spécial de *Bulletin du GRSL*, Joseph COURTES (éd.), EHESS/CNRS, 16, pp. 44-54.
- (1995), *Le motif en sciences humaines*, numéro spécial de *Ethnologie française*, CHARNAY T. (éd.), XXV, vol. 25, n. 2.
- ARRIVE, Michel, (2006), « Le “T”emps dans la réflexion de Saussure », in BERTRAND D. & FONTANILLE J. (éds.), pp. 29-49.
- BARTHES, Roland, (1963), « L’activité structuraliste », in Id., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 215-218.
- (1966), « Introduction à l’analyse structurale des récits », *Communications*, 8, pp. 1-27.
- BERTRAND, Denis, (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BERTRAND, Denis, & FONTANILLE, Jacques, (éds., 2006), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF.
- CALABRESE, Omar, (2011), « The bridge: suggestions about the meaning of a pictorial motif », *Journal of Art Historiography*, 5, December, pp. 1-14.
- COURTES Joseph, (1980), « Le motif, unité narrative et/ou culturelle ? », in AA.VV., 1980, pp. 44-54.
- (1986), *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF.
- (1994), « Un “lieu commun” en ethno littérature : le motif », in LANDOWSKI E. & SEMPRINI A. (éds.), *Le lieu commun*, numéro spécial de *Protée*, XXII, 2, pp. 86-96.
- (1995), « Ethno littérature, rhétorique et sémiotique », in AA.VV., 1995, pp. 157-172.
- DELEUZE, Gilles, (1972), « A quoi reconnaît-on le structuralisme? », in *Histoire de la philosophie*, vol. 8 Le XX<sup>e</sup> siècle, CHATELET F. (éd.), Paris, Hachette, pp. 299-335.
- (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- (1986), *Foucault*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (2000), *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Seuil.
- FABBRI, Paolo, (2011), « Beyond Gombrich: the Recrudescence of Visual Semiotics », *Journal of Art Historiography*, 5, December, pp. 1-9.
- FLOCH, Jean-Marie, (1982), « La serlienne, motif architectural de la sanction », *Actes Sémiotiques*, V, 21, mars, pp. 25-30.
- FONTANILLE, Jacques, (2004), *Figure del corpo*, Roma, Meltemi ; tr. fr. *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011.
- FOUCAULT, Michel, (1969), *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- (1971), *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.
- GOMBRICH, Ernst (1979), *The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon.
- GREIMAS, Algirdas J. (1995), « Avant-propos à “La lettre” dans le conte populaire français », in AA.VV., 1995, pp. 154-155.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTES Joseph, (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HJELMSLEV, Louis, (1957), « Pour une sémantique structurale », in *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, pp. 105-121.
- MARIN, Louis, (1978), « Représentation et simulacre », *Critique*, juin-juillet, 373-374, pp. 534-543.
- MIGLIORE, Tiziana, (2011), *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Mirò*, Milano, et al./EDIZIONI.
- PANOFSKY, Erwin, (1939), *Essais d’iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
- PARRET, Hermann, (2004), « Vestige, archive et trace. Présences du temps passé », *Protée*, 32, 2, automne, pp. 37-46.
- PROPP, Vladimir, (1928) *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.
- RASTIER, François, (1996), « La sémantique des thèmes ou le voyage sentimental », *Texte* [en ligne].
- RICŒUR, Paul, (1984), *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- (2000), *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil.

SEGRE, Cesare, (1988), « Du motif à la fonction, et vice versa », *Communications*, 47, pp. 9-22.  
VINCENSINI, Jean-Jacques, (1991), « Le motif, champ morphogénétique du discours », *Versus*, 58, pp. 9-26.  
WARBURG, Aby, (1929), *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé - INHA, 2012.