

# Sémiotique et diachronie

## PRESENTATION

Le projet du congrès de l'Association Française de Sémiotique en 2013 à Liège associait étroitement deux thématiques : celle, englobante, de la variation et celle, plus resserrée, de la diachronie, celle-ci étant à juste titre considérée comme une des formes d'accueil essentielles de celle-là. Or, comme le texte d'orientation le soulignait (cf. infra), la sémiotique s'est intéressée à la variation à proportion de son investissement dans l'élaboration de modèles théoriques de portée très générale : c'est-à-dire très peu.

Il s'agissait donc d'une entreprise de réparation : combler un manque. Il est difficile de dire si le volume qu'on va lire réalise la liquidation de ce manque, mais il y contribue incontestablement. Au sein de chacune des parties qui le composent, nous avons choisi de mettre l'accent, en premier lieu, sur les études qui envisagent la variation diachronique elle-même, et de présenter ensuite celles qui développent, sur des fondements sémiotiques ou très apparentés, d'autres régimes de variations.

C'est dire que la composition des vingt-sept contributions à ce volume illustre la prise en compte de la diachronie comme moteur prioritaire de la variation. La première partie, sous le titre « Diachronie et théorie sémiotique », s'attache à la discussion sur ce concept comme terme de la catégorie qui le lie à la synchronie. L'opposition formelle entre les deux notions est moins étanche qu'il y paraît, et la synchronie n'est peut-être qu'un voile ténu qui recouvre la réalité des langages inscrite par nature dans la temporalité, c'est-à-dire dans le changement et dans l'instabilité. Plus encore, comme un écho au constat ancien de Greimas sur les « tendances au déséquilibre », où il observait déjà que les mouvances consistent « toujours dans la création de nouvelles structures dysfonctionnelles » ensuite réinterprétées comme « progrès historique », nombre d'intervenants mettent ici l'accent sur la dégradation qui commande la variation. Comme aimaient à le proclamer solennellement certains professeurs, « la paresse seule préside à l'évolution des langues ». Il est donc prévisible que le déroulement de ce volume s'attache ensuite, dans sa deuxième partie, à la variation diachronique en langue et en discours, depuis les transformations de la description grammaticale jusqu'aux gloses du commentaire, en passant par ce qui constitue le noyau mythique de la variation linguistique : le mot.

Mais on sait aussi qu'un des traits particuliers de la sémiotique est de procéder à des expansions conceptuelles raisonnées, à l'instar de l'extension translangagière qui fonde sa spécificité disciplinaire. Il en va donc ainsi pour la diachronie : elle n'est plus envisagée seulement comme le changement des formes entre deux états observables plus ou moins stabilisés de tel ou tel langage, elle est aussi appréhendée au plus intime des formants, à l'intérieur de leur processus signifiant, dans l'avènement même de la perception et dans les opérations énonciatives adossées à l'esthésie. C'est pourquoi les parties suivantes de l'ouvrage s'attachent à trois dimensions essentielles de la variation, celle qui est liée à l'esthétisation des formes d'abord, celle qui s'enracine dans la perception ensuite et celle, enfin, qui modifie les représentations spatiales culturellement codifiées. Envisagée à travers les modalités de son avènement et les réalisations qui en résultent, la variation esthétique prend son départ dans l'esthésie de la vision, de l'écoute, de la saveur, ainsi que dans les

espaces, les objets et les pratiques qui en accueillent les déclinaisons. Dans cette perspective sensorielle, on peut dire que la variation diachronique est indissociablement attachée à la saisie du mouvement. Qu'il s'agisse de l'image-mouvement du cinéma entre attente et rétrospection, des variations du paysage soumis au filtre photographique, de la ville et de ses objets emblématiques comme le musée, ou même des processus sensibles de métamorphose corporelle jusqu'à la dégustation, on découvre que les « objets » sont à appréhender dans la subjectivation de la temporalité qui commande leur appréhension.

Ainsi ressaisie, la variation diachronique s'infiltré dans tous les domaines de la signification, entre la subtile modulation des états, la programmation du devenir et l'accélération soudaine du survenir. Les résultats de cette recherche extensive ouvrent de nouveaux chantiers comme celui des variations qui semblent échapper à son emprise – les variétés stylistiques simultanées par exemple –, ou celui des schèmes bio-narratifs (naissance, maturité, déclin) ou méréologiques (fluctuations génériques, entre parangons, genres et sous-genres) qui investissent la périodisation en histoire littéraire. Car la variation diachronique résiste difficilement aux investissements de valeur qui l'habillent en téléologie.

Denis BERTRAND

TEXTE D'ORIENTATION  
POUR LE CONGRES DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE SEMIOTIQUE (LIEGE, JUIN 2013)

Toute à la quête de modèles opératoires puissants, la sémiotique a fréquemment négligé d'aborder le phénomène de la variation des objets sur lesquels elle porte son attention. Sans doute a-t-elle eu des raisons de se donner pour tâche prioritaire de modéliser ces objets. Il n'en reste pas moins que l'actualisation de ceux-ci varie spectaculairement, et cela le long des axes temporels, géographiques et sociaux. Une diversité qui est aussi du côté des modalités d'énonciation, d'appropriation et de réception de ces objets. De la mise à l'écart — provisoire — de ces phénomènes a découlé une relative pauvreté des instruments qui devraient permettre à la sémiotique de penser ce phénomène de la variation, et notamment une certaine pauvreté de sa pensée socio-historique. Cette carence est un paradoxe dans la double mesure où, d'une part, notre discipline prend pour objets principaux des phénomènes culturels, de toute évidence touchés par la variation, et où, d'autre part, Ferdinand de Saussure inscrivait explicitement la linguistique comme partie de la sémiologie, celle-ci étant comprise à son tour comme une partie de la psychologie sociale.

La sémiotique est aujourd'hui une discipline mûre, dont les procédures descriptives, quoique loin d'être unifiées, ont atteint un haut degré de finesse et d'opérationnalité. Il est sans doute temps de lui donner les moyens d'aborder le phénomène de la variation, dans ses dimensions temporelles, spatiales, sociales et stylistiques.

Plusieurs raisons plaident pour qu'on aborde le phénomène par son biais diachronique. D'abord parce que c'est cette variation-là qui a été le plus explicitement neutralisée par une pensée qui s'est méthodologiquement voulue synchronique. Ensuite, parce que la temporalité est une dimension essentielle des procès auxquels la sémiotique s'est ouverte au long de la dernière décennie, comme la praxis énonciative, l'implication du sujet, les formes de vie ou la sémiogenèse. Il n'est par conséquent plus possible de limiter à la transformation narrative — même dans ses formes les plus avancées (analyse aspectuelle, rythme, etc.) à l'intérieur des énoncés — toute forme temporelle de variation.

Dans son fameux article « L'actualité du saussurisme » (1956), par lequel il introduit

véritablement le structuralisme linguistique en France, A.-J. Greimas plaidait d'ailleurs déjà pour la réconciliation des perspectives historique et synchronique dans les sciences du langage : « On commence à comprendre [...] comment la structure linguistique peut être saisie dans son développement historique : il suffit pour cela d'assouplir la conception par trop mécanisée de la forme linguistique et d'introduire, à la place du postulat d'équilibre structurel, la notion plus souple de "tendance à l'équilibre" [...], ou plutôt, dirions-nous, de "tendance au déséquilibre", le progrès historique consistant toujours dans la création de nouvelles structures dysfonctionnelles. »

Le Congrès de Liège se donnera comme programme l'examen critique des instruments que la sémiotique a déjà développés, pourrait ou devrait développer pour mieux comprendre la variation diachronique, qui peut se manifester à travers des formes particulières de métamorphose du texte, de son énonciation et de ses pratiques. Sans que la liste ne soit limitative, les participants aborderont les questions qui suivent : comment décrire la dynamique des systèmes, dans leur double tendance à l'équilibre et au déséquilibre ? comment évaluer les forces à l'œuvre dans cette dynamique ? comment apprécier la série de gestes particuliers — inséparablement théoriques et idéologiques — rendus nécessaires par la prise en compte de la diachronie dans la théorie : périodisation, terminus a quo / ad quem, évolution, tradition, filiation, généalogie, diversification et unification, « progrès » et « déclin » ... ? et comment penser ces gestes comme autant de sémiotisations du vécu ? comment modéliser les variations liées à la diachronie aux autres variations : celles qui viennent du milieu social, des styles plus ou moins singuliers ?

## **I. Diachronie et théorie sémiotique**

Thomas BRODEN, *Diachronies et régimes discursifs de la biographie intellectuelle*

Denis BERTRAND, *Diachronie et progrès*

Pierluigi BASSO FOSSALI, *Histoire des formes entre diachronie et archéologie*

Tiziana MIGLIORE, *Praxis du motif en diachronie : usure, désuétude, abus*

Francis EDELINE, *Les signes vivants*

## **II. Diachronie, langue, discours**

Diana Luz PESSOA DE BARROS, *Étude historique des discours des grammaires*

Loïc DEPECKER, *Entre signe et concept : décalages chronologiques*

Ivan DARRAULT, *Du Néologisme comme accélérateur de la diachronie*

Valentina MANCHIA, *De la variation dans l'écriture. Modulations scripturales et signification dans les interprétations typographiques de Massin*

Nedret ÖZTOKAT, *Enjeux et perspectives du discours littéraire : réflexions diachroniques autour du roman paysan turc*

Elizabeth HARKOT-DE-LA-TAILLE, *Ethos, reproduction et mutations sociales*

Pierre SADOULET, *Conceptions de la lecture de la Bible dans l'exégèse chrétienne. Hommage aux travaux de Louis Panier*

## **III. Diachronie et esthétique**

Marion COLAS-BLAISE, *Comment penser la diachronie ? L'exemple de l'installation artistique*

Michel COSTANTINI, *Dynamique, déséquilibre et problématique de l'indiscontinu en « histoire » des « arts »*

Veronica ESTAY STANGE, *Formes esthétiques et diachronie*  
Ivã Carlos LOPES, *Étendue et tempo des variations diachroniques à la lumière de la sémiotique. Étude de cas*  
Lynn BANNON, *Une beauté intemporelle : le schème classique du nu féminin en arts visuels revisité par la publicité*  
Eleni MOURATIDOU, *Variations et évolution de la scène réflexive chez Helmut Newton : 1967-1971*

#### **IV. Diachronie, vision, perception**

Gian Maria TORE, *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)*  
Ludmila BOUTCHILINA-NESELRODE, *Diachronie et développement. Approche sémiotique de l'expérience cinématographique de variations*  
Sylvie PERINEAU, *Film-annonce et logiques énonciatives au prisme des diachronies*  
Hamid Reza SHAIRI, Mohammad HATEFI, *Quand la métamorphose du corps absent fait sens*  
Matteo TRELEANI, *Pour une sémiotique de l'archive. Le paradoxe du passé*  
Audrey MOUTAT, *Les outils sémiotiques passés au crible du vitalisme de leurs objets. Le cas de la dégustation du vin*  
Magdalena NOWOTNA, *Les figures temporelles, une diachronie subjectivée*

#### **V. Espace et diachronie**

Isabella PEZZINI, *Du regard à l'expérience, de loin et de près. Changements sémiotiques de l'idée de musée*  
Julia BONACCORSI, Anne JARRIGEON, *La production photographique de l'évolution paysagère. Analyse d'une fabrique de la variation à partir des Observatoires photographiques du paysage*  
Patrizia LAUDATI, *Variations diachroniques de la réception urbaine*  
Buket ALTINBÜKEN, *Image diachronique de la ville*

## Diachronies et régimes discursifs de la biographie intellectuelle

Thomas F. BRODEN  
Purdue University

La biographie intellectuelle d'A. J. Greimas (1917-1992) que nous préparons actuellement pose des questions de diachronie fondamentales à une sémiotique du discours et des cultures. Les travaux scientifiques que le chercheur a produits au cours des années s'agencent-ils pour créer ce qu'on peut considérer comme des faits diachroniques discursifs ? À quels types d'événements diachroniques pourraient correspondre des éléments de sa carrière ou de sa vie ? Existe-t-il des liens entre ses recherches et sa biographie qui constitueraient des faits diachroniques ?

L'essai fait appel à deux modèles diachroniques classiques pour rendre compte d'une transformation scientifique capitale de Greimas. Il identifie ensuite trois catégories d'énoncés que le biographe doit consulter et exposer : les recherches du savant, les documents de caractère archivistique et les témoignages personnels de nature (auto)biographique. Chaque catégorie met en œuvre une pratique énonciative distincte, construit ses propres unités et réalise un type discursif différent. Le choix de la biographie intellectuelle comme genre se justifie par la possibilité d'obtenir de nouveaux faits diachroniques en croisant les résultats obtenus par l'étude des trois catégories d'énoncés. À titre d'exemples, l'article esquisse la genèse du dictionnaire sémiotique (Greimas & Courtés 1979), et indique comment certains changements chez Greimas réunissent des facteurs d'ordre scientifique et biographique.

### La diachronie et la production scientifique d'A. J. Greimas

#### *Perspectives diachroniques*

En s'élaborant dans le temps, l'œuvre scientifique de l'acteur central de la biographie intellectuelle peut accuser des discontinuités qui définissent des périodes distinctes. Les changements peuvent se justifier par une rationalité interne à l'œuvre, par des phénomènes externes relevant de l'histoire ou du hasard ou par une réunion de facteurs<sup>1</sup>. On peut prendre comme exemple la transformation épistémologique qui a amené A. J. Greimas de la lexicologie à la sémiotique. La quatrième de couverture de son livre *Du sens : essais sémiotiques* énonce une biographie intellectuelle concise :

C'est à la suite d'un échec dans la tentative de fonder une lexicologie (basée sur les unités-mots) qu'Algirdas Julien Greimas est venu à la sémantique. C'est de par la nécessité de dépasser les limites trop étroites de celle-ci qu'il vient aujourd'hui à une *sémiotique* (Greimas 1970).

La formule décrit la progression vers un but ponctuée d'abord par un retournement dialectique qui a permis de surmonter un revers, ensuite par une adaptation stratégique qui a pu contourner

---

<sup>1</sup> Nous nous référons aux concepts de linguistique interne et de linguistique externe, voir Saussure (1916, pp. 40-43).

des barrières. Ce récit pose la sémiotique comme l'*ad quem* d'un parcours téléologique purement scientifique.

Sans infirmer cette version, on peut rendre compte de la même mutation d'approche en insistant sur des facteurs externes. En 1949, Greimas a quitté Paris en suspendant ses recherches à la Bibliothèque nationale pour prendre son poste à Alexandrie où il a fini par rester une dizaine d'années. Dans un entretien accordé vingt ans après, Greimas explique comment ce changement de domicile a infléchi son parcours scientifique :

Je crois que je suis devenu sémioticien, – mais ceci ne devrait pas être généralisé – parce que je me suis trouvé abandonné à moi-même. Étant nommé à l'Université d'Alexandrie et à court de documents, au lieu de poursuivre mes recherches en lexicologie, comme c'était mon intention, j'ai été amené à réfléchir sur les conditions d'existence et les pratiques de la lexicologie, et d'une façon plus générale, sur les possibilités de l'analyse des significations (Greimas 1976, p. 29).

La plus grande bibliothèque du monde antique ayant brûlé, Greimas n'a pu poursuivre les dépouillements de grands corpus que préconisait sa méthodologie lexicologique.

Les collègues rencontrés en Égypte ont fortement contribué à définir le développement intellectuel de Greimas qui a abouti à l'élaboration de ses perspectives sémiotiques. Les discussions sur les problèmes méthodologiques généraux menées avec des chercheurs venus de toutes les sciences humaines ont remplacé les échanges parisiens entre spécialistes de la philologie française. La fréquentation du philosophe Charles Singevin pendant la décennie a permis au philologue de développer sa capacité et son goût pour l'interrogation épistémologique, tandis que la relation avec Roland Barthes a déclenché une enquête sur le sens et la communication qui reste inimaginable en dehors de l'apport respectif de chacun des deux chercheurs. Greimas a enrôlé le critique littéraire humaniste qu'était Barthes à l'époque dans sa recherche de nouvelles approches linguistiques, tandis que Barthes a convaincu le linguiste de l'applicabilité de ses modèles à la littérature, à la mode vestimentaire, à l'image publicitaire et au cinéma : l'investigation du sens est devenue transversale par rapport aux médias et aux supports.

L'histoire du déménagement suivi de nouvelles relations décrit une suite d'événements uniques formant un processus largement fortuit, alors que *Du sens* formule une séquence rationnelle, systématique et linéaire. Dans ce contraste on retrouve l'opposition entre la diachronie aléatoire prônée par la sémiologie saussurienne et celle orientée et sensée préconisée par la sémiotique pragoise. *Le Cours de linguistique générale* s'oppose ainsi à la doctrine classique des « lois » de changements phonologiques (Grimm, Verner, etc.) en arguant que malgré le « facteur dynamique » « impératif » qui produit les transformations :

Les événements diachroniques ont toujours un caractère accidentel et particulier [...] les faits diachroniques sont particuliers ; le déplacement d'un système se fait sous l'action d'événements qui non seulement lui sont étrangers mais qui sont isolés et ne forment pas système entre eux (Saussure 1916, p. 131, 134).

Dans notre exemple chez Greimas, le système constitué par sa méthodologie se transforme de lexicologie en sémiotique sous l'action de facteurs accidentels et particuliers qui « ne forment pas système entre eux ».

Inversement, dès 1926, Jakobson propose dans une lettre à Troubetzkoy « l'idée que les changements linguistiques [sont] systématiques et tendent vers un but et que l'évolution de la langue partage cette tendance avec le développement des autres systèmes socio-culturels »<sup>2</sup>. Dans cette optique, Martinet prétend par exemple que les schémas linguistiques évoluent selon deux tendances inverses et concurrentes : la concision-moindre-effort et la diversification-redondance qui optimalise la clarté et donc la communication (Martinet 1955).

	<i>Diachronies</i>			
<i>Doctrine sémiotique</i>	Praguoise		Saussurienne	
<i>Situation par rapport au système</i>	Interne		Externe	
<i>Processus</i>	Systématique		Aléatoire	
<i>Modalités dynamiques citées</i>	Dialectique	Stratégie	Déplacement	Rencontres

La pratique manifeste rarement ces deux principes dichotomiques à l'état pur : la statistique arrive à modéliser les phénomènes stochastiques tandis que la complexité des phénomènes historiques, culturels et sémiotiques limite le pouvoir explicatif de toute logique linéaire.

Saussure rappelle que dans l'étude de la grammaire d'une langue, les « événements étrangers » qui font déplacer un système comprennent des changements phonétiques (voir sa comparaison du joueur inconscient ou inintelligent) mais aussi des facteurs de linguistique externe tels que les institutions, l'histoire politique et les déplacements géographiques (1916, p. 127, 40-41). Dans le cadre d'une biographie intellectuelle, l'externe se mêle étroitement à l'interne dans la carrière d'un savant dans la mesure où la création, la diffusion et l'influence de ses recherches dépendent de ses conditions de travail et des modalités matérielles et institutionnelles de leur communication (colloques, établissements, revues, maisons d'édition, etc.). Les collaborations et la recherche collective réunissent intimement aussi des facteurs internes et externes. Par exemple, *De l'imperfection* (1987) et la première partie de la *Sémiotique des passions* (1991) proposent de nouvelles directions pour la sémiotique. Or, si les problématiques traitées dans les deux ouvrages complètent la théorie existante de façon logique, ceux-ci répondent aussi à des sollicitations de la part des collaborateurs tels que Teresa Keane et Jacques Fontanille<sup>3</sup>.

Quelle que soit la part du hasard ou de la systématisme dans sa genèse, et quelque ample ou limité qu'il soit, le fait diachronique linguistique se distingue du fonctionnement de la langue en synchronie en ce qu'il représente un changement irréversible d'une période à une autre. En adaptant la perspective diachronique à la sémiotique, le chercheur s'intéressera notamment aux événements qui entraînent des changements profonds dans le système signifiant examiné.

<sup>2</sup> Lettre de Roman Jakobson à N.S. Troubetzkoy en octobre 1926, résumée dans Jakobson (1983, p. 170). Les traductions d'anglais en français sont nôtres.

<sup>3</sup> On se rappelle l'épigraphe de *De l'imperfection* : « Pour – et avec – Teresa ».

### *Perspectives diachroniques du biographe*

Les deux descriptions parallèles et complémentaires de l'évolution des méthodes greimassiennes dans les années 1950-1960 peuvent suggérer différentes perspectives diachroniques chez le biographe. L'éclosion logique du projet est privilégiée par le modèle génératif tandis que les surprises et les sinuosités événementielles sont mises en relief par l'histoire génétique. D'autre part, l'explication raisonnée est favorisée par le regard rétrospectif alors que les péripéties de la science en train de se créer se communiquent par le point de vue du discours en acte. En l'occurrence, pour le grand public intellectuel visé par cette biographie en préparation, nous croyons que la présentation du « modèle standard » peut avantageusement emprunter l'optique prospective du discours en acte qui restitue le questionnement, l'esprit de la découverte et les incertitudes qui ont caractérisé l'élaboration de la sémiotique, quitte à ponctuer ce parcours d'un petit nombre d'expositions rétrospectives qui stabilisent l'architecture de l'ensemble à des moments successifs. Le livre réunira ainsi une analyse des relations systématiques existant entre les composants construits au cours des années et un récit qui suggérera la part de l'aléatoire et des facteurs externes : certaines problématiques lancées ont « pris » et ont été développées (les structures élémentaires, la narrativité, les modalités, etc.) tandis que d'autres ont trouvé moins d'échos et se sont vues laissées en suspens ou à l'arrière-plan (la poétique, la gestualité) ; le profil des participants n'a pas manqué de modifier l'orientation des recherches, les commandes aussi – et Greimas dit avoir toujours travaillé sur commande (ca. 1988).

L'instance de la praxis énonciative de même que les critères véridictoires se déplacent en fonction des choix de perspective : en reprenant, en assumant et en redéfinissant les moments épistémiques postulés, un biographe contemporain peut être amené à caractériser l'étape la plus ancienne comme paraissant la plus actuelle et une phase médiane comme semblant attardée, ce qui construit une seconde diachronie parallèle, non linéaire et réversible. On peut très bien soutenir par exemple que dans le contexte étatsunien contemporain, certains aspects de la lexicologie historique que Greimas a définie dans les années 1940 apparaissent comme ses propositions les plus actuelles, dans la mesure où elles rejoignent les perspectives de la *cultural studies*. En effet, les deux approches définissent un corpus important de textes représentatifs d'une époque dans le but de dépeindre et d'analyser une culture. Inversement, certains principes de la sémantique structurale du mot et de la phrase que Greimas a proposée dans les années 1960 peuvent sembler révolus aujourd'hui.

### **Les catégories d'énoncés entrant dans la biographie intellectuelle**

#### *Recherches, archives et témoignages*

La biographie intellectuelle réunit trois genres d'énoncés : les travaux scientifiques du savant, mais aussi les documents des archives et les témoignages personnels qui le concernent. Chaque catégorie se définit par des pratiques, des unités et des critères d'évaluation distincts, dont on essaiera de poser au moins certains points de repère. Si l'on considère les recherches du savant comme constituant le centre d'intérêt de la biographie intellectuelle, ses publications scientifiques relèvent d'une perspective interne tandis que les énoncés des deux autres catégories correspondent à une perspective externe.



Chacune des trois catégories privilégie une pratique énonciative distincte, construit sa propre unité de base et élabore un type discursif différent. Dans les sciences humaines, l'argumentation représente la pratique énonciative privilégiée. Les recherches doivent construire comme unité de base une idée et aboutir au type discursif qu'est l'essai. L'unité de base que constituent les documents archivistiques est le fait, un contenu débrayé situé sur le plan spatio-temporel et garanti par une certaine assise institutionnelle. En convoquant la pratique énonciative de la narration, le biographe établit la succession des faits qui composent le récit de la vie du savant. Comme exemples de pièces archivistiques entrant dans le corpus du livre sur Greimas, on peut citer son acte de naissance enregistré à Toula en avril 1917, son livret d'étudiant à la Faculté de Droit à Kaunas (1934-1936), les ordres promulgués par l'École militaire nationale lithuanienne à son sujet (1939-1940) et l'annonce de ses séminaires à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1965-1985).

1965-1970

— 28 —

1) Quels rapports y a-t-il entre le fait et le discours du fait et du processus et la détermination du genre et du thème ? L'unité de base, support de ce fait est-elle particulière au fait ? Ou se trouve-t-elle à des niveaux linguistiques différents, la première relevant plutôt de la syntaxe et la seconde, de la parole ?

2) La notion de processus est-elle utile pour caractériser une forme linguistique de la science ? Peut-elle être intégrée dans un cadre épistémologique qui permette de préciser et de décrire avec un peu d'exactitude ?

Abstract et thème — sont envisagés les sujets concernant la philosophie du langage, l'expression des rapports linguistiques dans les langues naturelles, l'histoire de la linguistique.

#### PROGRAMME GÉNÉRAL

Directeur d'études : M. A. Julien Greimas

1. Linguistique scientifique et sciences philologiques.
2. Linguistique non linguistique ou, plus généralement, les sciences.
3. Les sciences humaines et la science des théories.
4. La production culturelle de la communication scientifique.
5. Formations et méthodes.

Travail de 34 à 36 heures par semaine.

Les cours commenceront le 7 novembre.

En accord avec les participants de sessions 1964-1965 et 1965-1966, constitués au 17 Octobre et chargés de constituer, sous l'égide de Julien Greimas, une forme d'assemblée et de discussion (forum et colloque) à 30 unités pour servir de programme au séminaire de l'École des Hautes Etudes.

1. Linguistique scientifique et sciences philologiques. —  
 Le langage de base est celui du genre des sciences linguistiques. Après un travail dans les pays anglo-saxons et l'École des Hautes

*Exemple de document d'archives :*

*Programmes d'enseignement, Ecole Pratique des Hautes Études, VIe Section, 1969-1970, p. 146.*

Les faits que définissent les documents provenant des archives s'érigent sur une armature composée par le temps chronologique joint au lieu géographique. Alors que la constitution de ces textes dépend des institutions sociales comme la mairie, le notariat, l'armée ou la sécurité sociale, la définition des unités temporelles pertinentes telles que l'année, la saison, le jour ou l'heure s'appuient en fin de compte sur des phénomènes naturels. Le récit d'une biographie détaille une progression biologique globale dont la forme canonique reste le rythme ternaire du développement, de la maturité et du déclin. Sur le plan culturel, la séquence parcourt ce que la société et le milieu pertinents constituent comme « les âges de la vie ».

Les témoignages tels que les lettres et les entretiens de caractère (auto)biographique étoffent les faits nus en leur apportant la dimension affective, sensible et dramatique et en précisant les jugements que l'individu porte sur les événements. Au déroulement des faits s'associe alors le flux embrayé des expériences et des situations vécues et assumées par les participants telles que l'on peut les constituer. Le passage de l'entretien cité où Greimas offre une explication autobiographique de sa transformation de philologue en sémioticien fournit un exemple du témoignage. Un second exemple : dans un autre entretien, Greimas a raconté sa collaboration avec Barthes qui a commencé à Alexandrie et s'est poursuivie à Paris :

Barthes m'a montré un manuscrit, c'était le futur *Michelet* mais ça avait une forme universitaire, il faisait 150 pages. J'ai dit « c'est très bien, je suis enthousiaste, » mais j'étais relativement jeune et catégorique, « seulement il y a Saussure ». « Saussure, qui est-ce ? » « Saussure est incontournable ». Il a mis Michelet de côté [...] On partageait une sorte d'enthousiasme de la recherche et de foi dans le projet scientifique justifié idéologiquement (Greimas ca. 1988).

Le passage suggère comment Greimas est devenu le « maître à penser » de Barthes pendant un moment, décrit le caractère du jeune linguiste et offre un coup d'œil sur la manière dont les deux savants ont vécu leur « aventure sémiologique » qui réunissait la science et une éthique sociale. Pour ce livre en préparation, nous avons pu interviewer Greimas de même que plus de soixante anciens élèves, collaborateurs, amis et proches ; nous avons consulté aussi des centaines de lettres écrites par ou à Greimas ou sa femme.

Les documents archivistiques et les témoignages se complètent et s'opposent au long d'un continuum qui va de la sémosis débrayée et impersonnelle à celle embrayée et déictisée, du temps chronologique au temps vécu, des rapports et des renseignements « objectifs » à la monstration et au corps propre. Les deux catégories reprennent et développent la distinction entre *histoire* et *discours* que Benveniste a formulée dans le domaine grammatical (1966, pp. 237-257). L'unité de base que définit un témoignage est la situation ; en appliquant la pratique énonciative de la mise en scène, on compose un discours de type dramatique. Tandis que le savant produit les recherches examinées, le biographe participe à l'élaboration des récits et des drames à partir des faits et des témoignages. Un schéma peut rappeler les notions principales proposées.

	<i>Recherches (du savant étudié)</i>	<i>Archives</i>	<i>Témoignages</i>
<i>Unité de base</i>	Idée	Fait	Situation
<i>Pratique énonciative</i>	Argumentation	Narration	Mise en scène
<i>Type discursif</i>	Essai	Récit	Drame

L'économie proposée ne décrit pas tant trois genres de textes-objets que trois classes d'énoncés, qui peuvent éventuellement se retrouver dans un seul texte-objet. Certaines lettres que Greimas a écrites à Alexandra Kašuba vers la fin de sa vie réunissent par exemple des réflexions et des questions d'ordre scientifique, des précisions qui définissent des faits (missions, participation aux colloques, etc.) et des témoignages tels que des descriptions d'états d'âme et des confidences sur l'attitude adoptée envers la vie et la mort (Greimas & Kašuba 2008).

#### *L'ensemble, le contexte et l'évaluation*

L'intégralité des recherches du savant compose son œuvre. De façon au moins approximative, on peut dire que l'ensemble des faits établis par les pièces archivistiques constitue l'état civil de l'individu, tandis que la totalité des situations qu'il a vécues pointent sa personnalité.

Les textes relevant des trois catégories d'énoncés s'interprètent et s'exposent par rapport à des contextes. Les faits et le récit de vie se constituent dans le cadre de l'histoire, les témoignages prennent forme par rapport au milieu où évolue le savant, les travaux scientifiques se définissent au sein de l'épistémé. Au cours de sa carrière, Greimas a tour à tour épousé et s'est opposée à certains aspects de l'épistémé environnante. Formé comme philologue et historien de la langue, il a rallié le structuralisme au point d'en devenir un des chefs de file. Inversement, lorsque l'avant-garde intellectuelle a insisté sur le scepticisme et sur une pratique scientifique hautement politisée après mai 1968, Greimas s'en est détourné pour élaborer une sémiotique qui a voulu mettre à jour le rationalisme et les Lumières. Dans la biographie intellectuelle, les comparaisons avec des projets scientifiques similaires et opposés jouent un rôle aussi important que les exposés des recherches du savant examiné.

Le biographe doit interroger le statut véridictoire des données et définir la valence qui les contrôle. Pour les trois catégories d'énoncés identifiées, l'évaluation se fait pour chaque unité prise séparément aussi bien que pour l'ensemble pris comme un tout. Sur le plan des documents des archives, ce qui prime pour les faits est la vérité ou la fausseté des éléments individuels, la cohérence interne de la séquence établie et l'exhaustivité de l'inventaire. En revanche, pour les témoignages, l'évocation des situations vise souvent à une véracité métonymique où l'anecdote illustrative et le détail vrai sont censés dessiner des traits essentiels et distinctifs de l'être et du faire du personnage. Ce sont donc la vivacité et la typicalité qui doivent s'imposer. Les critères d'évaluation des recherches du savant qui dominent dans la biographie intellectuelle en cours sont l'originalité pour chaque ouvrage considéré séparément et, pour l'ensemble de l'œuvre, la variété des problématiques abordées et des méthodes élaborées aussi bien que la productivité du chercheur.

	<i>Recherches (du savant étudié)</i>	<i>Archives</i>	<i>Témoignages</i>
<i>Ensemble</i>	Œuvre	État civil	Personnalité
<i>Contexte</i>	Épistémé	Histoire	Milieu
<i>Évaluation (unité/tout)</i>	Originalité/variété et productivité	Véridiction/cohérence et exhaustivité	Vivacité/typicalité

### Connexions transversales entre les trois catégories d'énoncés

#### *La genèse du texte*

Une des raisons d'être principales de la biographie intellectuelle est qu'elle permet de conjuguer les données des trois catégories d'énoncés pour construire des objets de savoir difficilement concevables depuis l'optique d'une seule catégorie. L'exemple diachronique le plus simple en est la genèse du texte, dont on peut esquisser celle du dictionnaire sémiotique (Greimas & Courtés 1979). La préhistoire d'abord : aussitôt que le *Dictionnaire de l'ancien français* a été imprimé en novembre 1968, Greimas a lancé le projet d'un second dictionnaire en formant une équipe dans son groupe de recherches « qui élabore un *fichier terminologique de la sémiotique*, en vue de la publication d'un *Vocabulaire sémiotique* »<sup>4</sup>. Sous la direction de Jean-Claude Coquet, les chercheurs ont réalisé le dépouillement des travaux de Barthes, de Benveniste, de Greimas et de Lévi-Strauss dès cette première année, puis ont reconduit l'entreprise l'année suivante<sup>5</sup>. En 1971-1972, Coquet et Marc Derycke ont fait paraître un lexique des termes chez Benveniste. Pourtant, cette publication n'ayant pas connu de suite, l'initiative collective n'a pas abouti.

Trois ans plus tard, Greimas a lancé un nouveau projet avec son étudiant et secrétaire, Joseph Courtés. Les deux hommes ont commencé leurs recherches en 1975 et se sont mis à rédiger en 1976, apparemment sans exploiter le fichier antérieur ni le lexique benvenistien<sup>6</sup>. Chaque sémioticien a écrit séparément une première version des articles, qui ont été confrontés et harmonisés dans des dialogues de vive voix le mercredi et le jeudi au 10, rue Monsieur le Prince<sup>7</sup>. Courtés a élaboré ses contributions de concert avec les participants d'un atelier du Groupe de recherches sémio-linguistiques (GRSL) attelé aux « Concepts fondamentaux de la sémiotique » qu'il a dirigé au cours des années 1976-1978<sup>8</sup>. Une version quasi-finale du dictionnaire était prête dès 1977 (voir Greimas & Courtés 1977).

La genèse du dictionnaire nous rappelle que le texte résume l'état de la sémiotique au milieu des années soixante-dix et non pas à la fin de la décennie. D'autre part, il offre un rare exemple de rédaction commune par des sémioticiens de l'École de Paris, qui, s'ils travaillent, discutent et réfléchissent ensemble, écrivent sauf exception séparément, à l'encontre du Groupe Mu qui a

<sup>4</sup> Metz (1969, p. 7) et Greimas, Rapport des activités du GRSL, 19 mai 1969, 2 p., Fonds Marzocchi.

<sup>5</sup> Metz (1969, p. 7) et lettre de Greimas à Fernand Braudel le 3 janvier 1970, Fonds Marzocchi.

<sup>6</sup> Joseph Courtés, entretien avec l'auteur le 11 juin 2010 et email de J.-C. Coquet à l'auteur le 16 juin 2012.

<sup>7</sup> Entretien avec J. Courtés.

<sup>8</sup> Osman Senemoğlu, entretien avec l'auteur le 24 April 2013 ; *Annuaire EHESS 1977-1978*, pp. 410-411.

toujours rédigé ensemble, en passant le brouillon d'un membre à l'autre et en se réunissant une fois par semaine pour en discuter<sup>9</sup>.

#### *Corrélations entre activités scientifiques et événements biographiques*

Plus généralement, on peut dégager des faits diachroniques en établissant des corrélations entre les activités scientifiques et les événements qui se déroulent sur le plan historique, géographique et institutionnel. Notre brève description du passage de la lexicologie à la sémiotique chez Greimas en représente un exemple. On peut s'appuyer sur de telles corrélations aussi pour montrer que le chercheur s'est beaucoup dépensé pour monter des structures nationales et internationales pour promouvoir ses idées de 1962 à 1971, avant de restreindre et de concentrer le champ institutionnel de ses activités scientifiques.

En 1962, Greimas est revenu à Paris après treize ans passés en Égypte et en Turquie. Il s'est installé dans un appartement au centre-ville (d'abord dans le 3<sup>e</sup> arrondissement, ensuite dans le 14<sup>e</sup>) qui est vite devenu un quartier général pour le structuralisme triomphant et la sémiotique naissante. C'est là que se sont tenues les réunions où Greimas a co-fondé la revue *Langages* en 1966 et où il a participé à définir la composition de son premier numéro (Greimas 2006, pp. 136-138) ; c'est là aussi où il a souvent réuni des linguistes et autres chercheurs tels que Roman Jakobson, Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean Dubois, Bernard Pottier, Tzvetan Todorov et Nicolas Ruwet pour présenter des conférences, échanger des idées et lancer des projets. À cette époque, Madame Greimas, collaboratrice indispensable de son époux, faisait régulièrement des démarches auprès d'organismes à Paris dépendant de ministères ou de l'UNESCO pour développer la sémiotique et pour obtenir des financements<sup>10</sup>. C'est toujours dans son appartement de la capitale que Greimas a organisé les stages et les colloques d'été à l'université d'Urbino de 1968 à 1971, et c'est là, en tant que membre fondateur du Comité d'Organisation, responsable de la Commission des publications et secrétaire-général de l'Association Internationale de la Sémiotique (AIS), qu'il a créé et dirigé son périodique et organisé les réunions pour fonder légalement l'organisme et en rédiger les statuts<sup>11</sup>. Pendant les années soixante, à l'apogée du structuralisme, Greimas a collaboré étroitement avec les intellectuels les mieux connus dans les sciences humaines en France et a publié un article dans une revue de très grand public intellectuel, *Les Temps modernes*.

En revanche, Greimas s'est retiré successivement de *Langages* (dès 1966), de l'AIS (en 1969) et d'Urbino (en 1971), puis a acheté en septembre 1971 une maison dans un hameau isolé du Perche en quittant son appartement parisien. Le changement de domicile a répondu à une envie réelle de devenir campagnards chez les Greimas, mais aussi au besoin de protéger le chercheur des sollicitations toujours croissantes de la part des étudiants et des collègues, qui dorénavant ne pouvaient accaparer de lui que deux jours par semaine entre novembre et juin. L'éloignement de la capitale s'est associé également à une certaine distance prise par rapport aux activités institutionnelles qui ne concernaient pas directement ses propres projets. Greimas a continué à publier de manière prolifique et à se consacrer au développement de son groupe de recherche mais n'a jamais présidé l'AIS ni participé à la direction de grandes revues scientifiques après

<sup>9</sup> Francis Edeline, entretien avec l'auteur le 28 septembre 2011.

<sup>10</sup> Živilė Stanton, entretien avec l'auteur le 18 fév. 2013.

<sup>11</sup> « Constitution de l'AIS » (1967) ; Greimas et Lotman (1966-1988) ; Greimas et Sebeok (1966-1980) ; Kristeva (1969).

1967, par exemple. À l'École des Hautes Etudes, alors que Greimas était entré par la porte royale grâce à Lévi-Strauss et avec l'appui de Charles Morazé et de Barthes, dès les années 1970 il s'y est trouvé isolé, et n'a pas reconstitué de réseau de soutien qui lui eût assuré de l'influence dans l'établissement et au-delà<sup>12</sup>. Greimas n'a même pas assisté au premier Congrès de l'AIS qu'Umberto Eco a organisé à Milan en 1974 – mais ses recherches et son enseignement avaient déjà connu un tel rayonnement que seules trois autres personnes vivantes sont citées aussi souvent que lui dans les actes du colloque (Chatman et al. 1979). De même, de nouvelles revues animées par des collègues ouverts entre autres à la sémiotique ont publié ses travaux en français et en traduction. En revanche, la distance que Greimas a prise par rapport aux grands réseaux scientifiques n'a pas favorisé l'insertion de la sémiotique dans les milieux intellectuels et universitaires ni aidé ses étudiants à faire carrière, et a présenté des défis pour la continuation de son projet au-delà de sa retraite de l'EHESS.

Ces événements diachroniques indiquent comment les perspectives interne et externe se rejoignent et se mêlent dans le parcours scientifique d'un savant. Ils suggèrent aussi comment l'unique et le systématique peuvent cohabiter dans les phénomènes complexes : si chacun des faits et situations évoqués garde une grande part d'aléatoire, les actions comparables d'une époque s'additionnent pour dessiner une tendance et produire des effets significatifs. Dégager et préciser de tels ensembles cohérents représente une des tâches essentielles de la biographie intellectuelle.

## Références bibliographiques

- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2009), *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- CHATMAN, Seymour, Umberto ECO & Jean-Marie KLINKENBERG (éds., 1979), *Panorama sémiotique*, Actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974, La Haye, Mouton.
- « Constitution de l'Association Internationale de Sémiotique. Procès-verbal de deux réunions d'organisation » (1967), *Social Science Information / Information sur les sciences sociales*, 6.2-3, pp. 55-57.
- COQUET, Jean-Claude & DERYCKE, Marc (1971-1972), *Le Lexique d'É. Benveniste, Documents de travail et prépublications* (Urbino, CISL), série A, 8 & 16.
- GREIMAS, Algirdas J. (1968), *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, Paris, Larousse.
- (1970), *Du sens. Essais sémiotiques I*, Paris, Le Seuil.
  - (1976), « Entretien avec A.-J. Greimas », propos recueillis par Berke VARDAR, *Dilbilim* 1, pp. 25-32.
  - (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
  - (ca. 1988), propos recueillis par Louis-Jean CALVET, deux cassettes audio.
  - (2006), « Entretien avec Algirdas Julien Greimas (1917-1992) », propos recueillis par Jean-Claude CHEVALIER et Pierre ENCREVE, in CHEVALIER & ENCREVE (éds), *Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva*, Lyon, ÉNS éds, pp. 121-143.

<sup>12</sup> Entretiens avec Manar Hammad (4 juin 2013), Jean Petitot (30 mai 2012) et Peter Stockinger (6 juin 2013).

- GREIMAS, A. J. & COURTES, Joseph (1977), « Pour un dictionnaire raisonné de sémiotique », *Versus* 17, pp. 65-81.
- (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Aleksandra KASUBA (2008), *Algirdo Juliaus Greimo ir Aleksandros Kašubienės laiškai 1988-1992*, Vilnius, Baltos lankos.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Jouri Mikhailovitch LOTMAN (1966-1988), correspondance, Bibliothèque de l'université de Tartu, F 135-22 (Fonds LOTMAN).
- GREIMAS, Algirdas Julien & Thomas A. SEBEOK (1966-1980), correspondance, Indiana University Archives, 940.98 (Fonds SEBEOK).
- HELLER, Clemens (1966-1992), Fonds présidentiel, Archives de l'EHESS.
- JAKOBSON, Roman & POMORSKA, Krystyna (1983), *Dialogues*, Cambridge, MIT Press ; extrait publié sous le titre « The Time Factor in Language » in WAUGH & MONVILLE-BURSTON (éds.), *On Language*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 164-175.
- KRISTEVA, Julia (1969), Procès-verbal de la fondation de l'AIS, 4 p., Fonds HELLER.
- MARZOCCHI, René (1969-1979), Fonds présidentiel, Archives de l'EHESS.
- MARTINET, André (1955), *Économie des changements phonétiques : traité de phonologie diachronique*, Berne, A. Francke.
- METZ, Christian (1969), « Rapport d'activités 1968-1969, Section de Sémio-linguistique du Laboratoire d'Anthropologie sociale », 10 p., Fonds HELLER.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, éd. BALLY & SECHEHAYE avec la collaboration de RIEDLINGER, Paris et Lausanne, Payot ; éd. DE MAURO, Paris, Payot, 1983.

## Diachronie et progrès

Denis BERTRAND

Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

1966-2013. Près d'un demi-siècle nous sépare de la publication d'un texte d'A. J. Greimas, paru sous le titre « Structure et histoire » dans *Les Temps modernes*, la revue créée par J.-P. Sartre, et repris en 1970 dans *Du sens*. Texte qui n'a pas vieilli, puisque Greimas écrivait : « Maintenant que (...) le grand débat de l'histoire est dépassonné, on commence à reconnaître – en linguistique et à l'intérieur de l'épistémologie structuraliste en général – les premiers symptômes d'un intérêt croissant pour la diachronie. »<sup>1</sup> Premiers symptômes... Effet cyclique de boucle ou résultat enfin avéré d'une prescience du fondateur de la sémiotique ? Voici en tout cas les sémioticiens réunis en congrès autour de ce renouveau d'intérêt pour la diachronie, pour « mieux comprendre, dit le texte d'orientation, la variation diachronique ».

A l'époque de l'euphorie structuraliste naissante, Greimas cherchait justement à comprendre si et comment les structures, qui étaient seules visées par la description linguistique selon le principe d'immanence, « se [trouvaient] ancrées dans l'histoire »<sup>2</sup>. Il rejetait la pertinence de la dichotomie saussurienne synchronie / diachronie qui semblait présenter deux dimensions complémentaires de la temporalité sur l'axe sémantique de la « chronie », alors que, pour la théorie du langage, cet axe précisément était rejeté : la description linguistique, qui allait devenir celle de la sémiotique, se faisait au nom de la seule cohérence interne des structures et, par conséquent, en dehors de « toute référence temporelle ». Cette description était certes réalisée sur le « fond de toile » – expression que Greimas affectionnait – de l'histoire où s'inscrivent les comportements linguistiques mais son étude ne paraissait pas en elle-même pertinente<sup>3</sup>. Dans ce texte, il soutenait surtout la thèse, qu'il me semble utile de rappeler, selon laquelle l'historicité s'explique, au moins en partie, par les phénomènes de répétition, de redondance et d'habitude qui figent « à tout moment les structures en fonctionnement » et les donnent à lire et à comprendre comme des phénomènes d'époque. On reconnaît là le rôle de la dichotomie hjelmslévienne qui oppose, en lieu et place de *langue vs parole*, la *structure* (le « schéma ») à l'*usage*. Ce dernier terme est d'une importance cruciale dans la sémiotique greimassienne. Il fera retour à la fin de sa carrière, au tournant des années 80-90, avec une des dernières thématiques de son séminaire de Sémantique générale à l'EHESS (Paris) consacré à la « praxis énonciative »<sup>4</sup>, lorsque les phénomènes de convocation itérée des formes figées se déposent dans l'usage, à travers ce que j'ai proposé d'appeler « l'impersonnel de l'énonciation »<sup>5</sup>. L'usage y était défini dans la stricte continuité de la première définition, celle du texte de 1966, où on pouvait lire : « On peut entendre par *usage*, opérationnellement, l'utilisation que fait une communauté linguistique de la structure de signification dont elle dispose. » Et il concluait la phrase par cette déclaration forte : « le concept d'usage s'identifie alors avec l'historicisation de la structure. »<sup>6</sup> Voilà comment la diachronie fait son retour en sémiotique. Elle est un effet de la restriction et de la fermeture des structures dont la combinatoire est par elle-même infiniment

---

<sup>1</sup> Greimas (1970, p. 103).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Le titre exact était : « Praxis énonciative : conversion, convocation, usage ».

<sup>5</sup> Bertrand (1993).

<sup>6</sup> Greimas (1970, p. 111).



ouverte et disponible, et qui ne reçoivent donc leur clôture, provisoire, que de l'histoire. Car l'univers des signes – mots, images, textes – n'est pour le sémioticien, rappelons-le, que la forme des écrans (« écrans de fumée » dira-t-il plus tard, et plus tard encore « simulacres »), écrans d'apparences réelles. L'histoire se lit ainsi à travers le temps d'application d'un modèle d'intelligibilité. Si un modèle existant ne rend plus compte des événements qui se manifestent, il y a rupture dans le cours de l'histoire. Il faut alors postuler – et rechercher – de nouveaux modèles. Et le progrès dans tout ça ?

Nous avons tous nos auteurs-fétiches (cf. Eco et Alphonse Allais, Greimas et Maupassant, etc.), dont telle ou telle œuvre est une boîte noire éminemment révélatrice de problèmes. Il y a bien longtemps, pour ma part, j'ai travaillé sur un texte de Charles Cros, intitulé « Autrefois ». Excellent petit texte pour fixer les éléments de la grammaire narrative. Elle y repose sur une pure syntaxe – négative – de programmes élémentaires. Dans cet autrefois pré-narratif de Charles Cros, son personnage « voulait faire quelque chose ». Il voulait boire, mais « boire quoi ? Il n'y avait pas de vermouth, pas de madère, pas de vin blanc, pas de vin rouge, pas de bière Dréher, pas de cidre, pas d'eau ! » On n'avait pas inventé tout ça ! Et ainsi de suite, de programmes esquissés en programmes échoués, le texte est scandé par les « pas de... ». Il ne pouvait ni boire, ni manger, ni danser, ni dormir, ni aimer, ni mourir... Pourquoi ? Parce que le *progrès* n'avait pas encore existé. Et le texte se termine par cette suite d'énoncés hachés : « La fin de l'histoire ? Mais il n'y avait pas de fin. On n'avait pas inventé de fin. Finir, c'est une invention, un progrès ! Oh, le progrès ! le progrès ! »<sup>7</sup> Le progrès, c'est ce qui donne sens à la syntaxe, ce qui donne sens à la structure. En d'autres termes, le progrès c'est l'application d'un principe téléologique à la diachronie.

On perçoit aisément l'ambiguïté subreptice de cette notion. Elle réside dans les mots eux-mêmes. En effet, « l'action d'avancer » que le progrès désigne, si on en croit l'étymologie, hésite entre, d'un côté, le simple mouvement de la progressivité, variation d'intensité, modification graduelle et « progressive », qui peut culminer et résulter en un changement d'état, et, de l'autre, un investissement axiologique qui interprète ce changement en un mieux, en une tension méliorative tournée vers un espace utopique de réalisation idéale, accomplie et parfaite. Le progrès, c'est de la diachronie aspectualisée et finalisée, dont le terme ultime relève de la croyance et de ses visées – techniques, éthiques, politiques ou autres. L'asymétrie entre les deux acceptions du mot est patente : nous avons bien, en français, la paire « progression vs régression », mais nous n'avons pas le pendant du « progrès » sous la forme d'un inexistant « régrès ». C'est dire si l'espoir nous tenaille...

### 1. Le progrès, notion diachronique axiologisée

Nous connaissons bien les théories du progrès qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, faisaient autorité. On mesure l'actualité de cette thématique, à l'époque, par le texte humoristique de Charles Cros qui atteste la sédimentation de cette notion comme un produit de l'usage. Sans remonter aux utopies de Condorcet et à son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794-95) placées sous le signe de la perfectibilité indéfinie de l'homme, on peut rappeler la « grande loi fondamentale », que croit avoir découvert Auguste Comte, à laquelle le développement de l'intelligence humaine « est, dit-il, assujetti par une nécessité invariable » : c'est la loi des trois états théoriques qui font se succéder « l'état théologique, ou fictif ; l'état métaphysique, ou abstrait ; l'état scientifique, ou positif. » Ils expriment trois manières de philosopher et de concevoir les phénomènes, qui s'excluent mutuellement. La première est, selon lui, « le point de départ nécessaire à l'intelligence humaine », la troisième exprime « son état fixe et définitif », et la deuxième « est uniquement destinée à servir de transition »<sup>8</sup>. La

<sup>7</sup> Pour une étude détaillée de ce texte voir Bertrand (2000, pp. 200-206).

<sup>8</sup> Comte (1844, 1995, pp. 42-74).

visée téléologique de la diachronie sous forme de progrès est ici pleinement assurée de sa destination.

On connaît également les « critiques du progrès et [les] pensées de la décadence », illustrées, sous ce titre, par l'historien des idées Pierre-André Taguieff qui s'est fait une spécialité de cette clarification des « visions de l'histoire »<sup>9</sup>. Je fais ici référence à un long article publié dans la revue *Mil neuf cent*, n° 14, en 1996, où il propose une typologie des positions « progressistes » et « anti-progressistes » de l'histoire, vaste champ de méditation véridictoire. Son approche, fondée sur l'analyse des discours, est clairement sémiotique – quoiqu'il ne cite pas ses sources. En effet, sur la grande toile des philosophies du progrès, de Leibniz à Hegel, de Comte à Marx et à Spencer, taxés respectivement d'optimisme, de providentialisme ou de déterminisme, il montre en premier lieu que les critiques réformistes de l'idée de progrès, qui l'assument sous réserve d'analyse, reposent sur un socle méréologique et aléthique. Tout d'abord, elles rejettent le caractère global et uniforme du progrès en le segmentant en parties et en sous-parties, empêchant ainsi toute dogmatisation unifiante. Ensuite, pour opérer cette segmentation, ces critiques soumettent les éléments de progrès au jeu des modalités aléthiques : il y a le progrès qui ne-peut-pas-ne-pas-être – le nécessaire –, celui qui peut être – le possible –, et celui qui peut ne pas être – le contingent. Pour cette critique réformiste, le progrès est avant tout soumis à la modalité du vouloir, à la « volonté de progrès », qui rend l'orientation diachronique compatible avec, dit Taguieff, un « scepticisme limité » ou même un « pessimisme modéré ». Il appelle cette position, le « méliorisme problématique » qui assume, en en modulant ainsi les formes, le bien-fondé doxologique du progrès dans la culture occidentale.

Par une sorte de contrainte sémiotique qui relève de la structure élémentaire de la signification, les positions des non-progressistes prennent forme, différenciellement, sur cet écran de croyance, et par conséquent se trouvent sur la position hétérodoxe des anti-progressistes. Ceux-ci franchissent les étapes modales des potentielles énonciations de vérité – de l'aléthique à l'épistémique –, et s'installent d'emblée au plus haut niveau, celui des modalités véridictoires et de ses conflits intersubjectifs : ils dénoncent l'idée de progrès, qu'ils stigmatisent comme « vision trompeuse » et comme « illusion nuisible ».

Une sous-catégorie subdivise les tenants d'une critique démystificatrice du concept de progrès dans l'histoire. Il y a d'un côté la « vision décadentielle », et de l'autre la vision plus radicalement négative, « nihiliste ». La première repose sur un dispositif actantiel, plus précisément sur un dispositif de formation de l'actant collectif. Elle est illustrée par la position d'un Gobineau chez qui la décadence résulte d'un processus de métissage universel : visée de l'actant de pure race. Le changement vers le mieux est ici inversé en un changement vers le pire : mais on reste dans la logique de la progression. Le maintien de cette logique est intéressant sur le plan passionnel, car elle n'implique pas le pessimisme : elle rend l'attitude décadentiste compatible avec l'euphorie, avec ce que Hermann Broch appelait l'« Apocalypse gaie », qu'illustre, entre autres, notre texte de Charles Cros et l'esprit « fin de siècle » qu'il incarne avec Tristan Corbière et d'autres écrivains<sup>10</sup>. Pour appréhender cette position en termes sémiotiques, on peut dire que l'inversion de la conception diachronique engendre un nouvel usage qui reste néanmoins inscrit dans le même paradigme structural.

Il en va autrement de la conception pessimiste. C'est celle d'une « vision inchoatique à somme nulle », selon la formule de Taguieff qui emploie à ce propos le néologisme de « régrès », les « régrès » alternant avec les « progrès » et les annulant respectivement. C'est la diachronie sans histoire, alternance cyclique et oscillatoire de l'éternel retour, qui n'est pas orientée et qui s'incarne dans l'absurde, comme refus du sens. A la suite de Schopenhauer, les nihilismes esthétiques et les philosophies du désespoir puisent dans cette position la

---

<sup>9</sup> Taguieff (1996, pp. 15-39).

<sup>10</sup> Cf. Grojnowski, Sarrazin (1990).

neutralisation axiologique qui les caractérise. Corrigeant modérément cette lecture antithétique, ou exagérément structurale, des philosophies positives et négatives du progrès à hauteur de l'histoire, Taguieff propose un troisième terme qui reste à égale distance des tenants du progrès comme de la décadence ou du désespoir : c'est celui de la conception tragique, le pessimisme nietzschéen de la force fondé sur une conception polémologique du devenir : son ressort serait celui de l'antagonisme contingent. Je n'entre pas dans les développements qui suivent et qui illustrent le considérable impact de la figure du progrès dans la philosophie, la science et l'histoire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, sur la base notamment de l'évolutionnisme darwinien, soit que la discussion sur le progrès réside dans l'application du principe de la différenciation et de la complexification croissantes des organismes sociaux à l'instar des organismes biologiques, soit qu'elle réside dans l'assomption politique de ces états de fait, ou qu'elle se situe dans les positions critiques, au nom de l'éthique, qui se sont alors considérablement développées – comme elles se développent aujourd'hui, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, dans le champ de l'éthique écologique.

S'il m'a paru intéressant de présenter un peu longuement cette analyse de Taguieff, c'est aussi, et peut-être surtout, parce qu'elle illustre de manière frappante, par sa méthode même, l'impact d'une sémiotique déposée et sédimentée dans l'usage. L'étude, rappelons-le, est de 1996 et l'absence de toute référence à une œuvre ou à un nom propre de sémioticien confirme, à mes yeux, ce fait d'une démarche désormais intégrée et normalisée dans le discours analytique. Mais je voudrais aussi la prolonger par un exemple qui montre la prégnance d'un tel investissement axiologique de la diachronie réinterprétée comme interrogation sur le sens de l'histoire.

C'est peut-être au moyen de la sémiotique des passions, et plus précisément à travers « l'emprise aspectuelle » du passionnel, qu'on peut tenter de mieux comprendre la phénoménalité du progrès appliquée à la variation diachronique. Dans un texte intitulé « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », paru en 1945 et republié dans *Situations, III*, Jean-Paul Sartre observe qu'il a « cent fois relevé chez les plus honnêtes professeurs d'histoire, dans les livres les plus objectifs, cette tendance à entériner l'événement accompli simplement parce qu'il est accompli. »<sup>11</sup> Il voit dans cette philosophie de l'histoire une explication du comportement des collaborateurs pendant l'Occupation. « Pour eux, écrit-il, la domination du fait va avec une croyance vague au progrès (...) : celui-ci se confond pour eux avec la marche de l'histoire. On ne sait où l'on va, mais puisqu'on change, c'est qu'on améliore. Le dernier phénomène historique est le meilleur simplement parce qu'il est le dernier. »<sup>12</sup> On le voit, cette position compose avec les différentes approches suggérées par l'analyse de Taguieff, mixte de croyance liée à la prégnance du motif « progressiste » et de pessimisme tragique lié à la dictée dominatrice des faits issus des conflits. L'invasion de la diachronie par l'illusion du progrès renforce le caractère problématique d'une notion qui, du reste, s'est construite précisément contre l'invasion des paramètres axiologiques et de leur visée téléologique.

## **2. Diachronie conceptuelle de la sémiotique : progrès ?**

En abandonnant ici notre cheminement à travers les définitions et les configurations discursives qui déploient la signification du lexème « progrès », cheminement qui me semble utile pour soulever les problèmes liés au concept de variation diachronique, je voudrais poursuivre maintenant avec une interrogation sur la sémiotique elle-même, en tant que discipline théorique, puisqu'elle est bien entendu inscrite dans le temps de l'histoire. Histoire récente en l'occurrence. Comment lire la diachronie conceptuelle de la sémiotique ? Comment le temps affecte-t-il ses propres modèles ? Que peut nous apprendre leur

---

<sup>11</sup> Sartre (1949, pp. 52-53).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 53.

appréhension diachronique ? Ses transformations historiques, depuis une trentaine d'années, peuvent-elles être comprises comme des « progrès » ? Les problématiques jugées nouvelles à l'époque de leur émergence – comme celle des passions qui a fait irruption dans les années 80, ou celle du « tournant phénoménologique » des années 90 – peuvent-elles être comprises comme autant d'acquisitions sur un horizon conceptuel considéré comme homogène ? Doit-on considérer que celles-ci, résultant de transformations narratives, se subliment en « acquis » ? Greimas employait volontiers ce terme pour parler de la narrativité, c'est-à-dire comme d'une étape dans un parcours de progrès. La masse des questions qui se posent montre que c'est là un problème difficile à appréhender, dans le cadre, local, d'une histoire des idées sémiotiques.

On sait par exemple qu'il n'est plus possible de présenter un carré sémiotique au sein d'un congrès de sémioticiens, pas plus qu'on ne pourrait y décliner des programmes narratifs avec leurs actants, leurs conjonctions et leurs disjonctions... La raison en est peut-être que ces modèles font partie du thesaurus de la théorie, qu'ils sont assimilés, intégrés ou même pré-supposés par les propositions actuelles, et qu'il n'y a plus à les questionner. Mais peut-être aussi sont-ils relégués parce que, soumis à d'âpres critiques, ils sont jugés comme non pertinents et « dépassés » au regard des problématiques nouvelles. Pourtant, si on en juge par le succès récent de la notion de « storytelling » et par l'importance des réunions de narratologues aujourd'hui, auxquelles ne participe aucun sémioticien, il y a de quoi s'interroger. La narrativité est-elle enkystée et révolue ? Il me semble donc important, par delà ce cas particulier, de revenir sur cette histoire pour examiner comment certains ensembles de la théorie, ou bien se dissolvent et se perdent, ou bien en arrivent à fonctionner comme des abrégés conceptuels. Réduits à des modèles pour nous stéréotypés, ils sont en quelque sorte référentialisés à l'intérieur de l'espace théorique. Entre obsolescence ou installation parmi les produits de l'usage, la ligne de partage n'est pas si clairement dessinée. Cette question de la référentialisation interne d'énoncés et de modèles considérés comme des acquis pose d'ailleurs d'autres problèmes plus profonds. Ne font-ils pas à leur tour écran, formant des filtres devant notre vision et nous obligeant à considérer les phénomènes selon eux, comme des calques nous empêchant de voir autrement ou ailleurs ?

Je voudrais m'attacher, mais c'est un choix parmi d'autres possibles, à quelques objets conceptuels qui ont, à mes yeux, marqué une évolution sensible sur laquelle il me paraît utile de se pencher, même si chacun de ces objets constitue, en lui-même, un vaste titre de problèmes. Y a-t-il eu « progrès » lorsqu'on est passé de la sémiotique catégorielle à la sémiotique tensive ? Y a-t-il eu « progrès » lorsqu'on a suggéré de dépasser le concept de jonction par le concept d'union ? Ou lorsqu'enfin l'énonciation, ignorée ou simplement suspendue dans la conception greimassienne dite « standard », s'est ultérieurement déployée en instances énonçantes ? Ou encore lorsque la figurativité trônant au sommet du parcours génératif de la signification s'est trouvée ébranlée par l'iconicité, son concept-fille devenu soudain son concept-mère ? On peut se demander aussi si toutes ces transformations suivent un même parcours ; si elles s'enracinent dans les mêmes pré-suppositions de base sur le sens ; si elles reposent sur les mêmes principes de pertinence ; et si elles convergent autour des mêmes perspectives. Voici que surgit à nouveau l'assaut des questions. Arrêtons-nous un instant sur trois des domaines qui forment de solides marqueurs de diachronie dans les transformations conceptuelles de la sémiotique. Je m'y arrête sans indiquer de nom propre, c'est-à-dire en supposant que déjà les innovations auxquelles je vais faire allusion, si largement convoquées ici et là par la praxis sémiotique, sont entrées dans l'usage ou ont fait bouger l'édifice.

Envisageons pour commencer le concept de catégorie, terme technique central et décisif de la sémantique structurale. Dans son acception littérale, post-saussurienne, la catégorie désigne les relations entre termes et non les éléments aboutissants de ces relations. C'est la clef de sa

reconnaissance et de leur discrétisation. La catégorie est ainsi devenue l'objet emblématique d'une conception binaire ou quaternaire, en tout cas statique et même coercitive, du sens. On peut rappeler, comme le fait Bruno Latour dans son dernier ouvrage, *Enquête sur les modes d'existence*, qu'avant de désigner techniquement un type sémantique ou une assise pour prédiquer quelque chose de quelque chose, le mot avait une signification pragmatique et relationnelle liée à cette *agora* qui est en son origine : « *kata-agorien*, c'est d'abord *comment parler sur ou contre quelque chose ou quelqu'un publiquement*. »<sup>13</sup> Sous le coup de la tensivité, la catégorie retrouve peut-être un peu de ce dynamisme discursif et interactif qui lui est inhérent. La tensivité, en effet, permet de conceptualiser et de décrire le bougé sous-jacent à la catégorie, le chevauchement et l'empiètement des formants ou des valeurs qui la sous-tendent et étirent les relations qui la définissaient. Elle inscrit le sensible au cœur même des formations lexicales comme lorsque celles-ci font surgir la sensibilité corporelle en passant du « chaud » au « brûlant », selon une gradualité mesurable. Après sa gestation complexe, la tensivité constitue aujourd'hui une des lignes de force de la saisie sémiotique intégrant les constituants passionnels à la traditionnelle structure. Et, assurément, de ce seul point de vue, il est possible de considérer qu'il y a là une avancée, mais la transformation diachronique était déjà comprise dans les principes qui l'ont suscitée.

On pourrait soumettre à une analyse comparable l'histoire du statut de l'énonciation, provisoirement – et méthodologiquement – rejetée à l'époque de *Sémantique structurale*. Plusieurs avancées se sont successivement enchaînées pour l'intégrer pleinement et la mettre au premier plan de l'analyse sémiotique : l'opération énonciative du débrayage, présupposant celle de l'embrayage, réinscrivait l'énoncé dans l'acte vivant de sa profération avant l'apparition du « je ». L'itération de cet acte dans la textualisation ouvrait de larges perspectives à l'analyse textuelle sous l'éclairage de l'énonciation, en y intégrant, au plus près de l'acte – qu'il soit verbal, visuel ou autre –, les traditionnelles notions de perspective, de focalisation et de point de vue. Sous le coup de la phénoménologie des instances énonçantes d'une part, et sous celui de la modulation des modes d'existence d'autre part, le sujet énonciateur pouvait voir son unité apparente, plus finement analysée, se ramifier et se déployer dans une conception articulée de la polyphonie, à l'image par exemple des « tropismes » sarrautiens. Ce sujet était désormais pluralisé en positions et en modulations interactives. Et le corps lui-même retrouvait sa place, en tant qu'instance sensible, dans l'acte d'énonciation. Là aussi, bien que ces transformations ne soient ici que cavalièrement suggérées à travers la diachronie des conceptualisations, il est peut-être possible de parler de progrès, mais la diachronie ne se prend-elle pas au piège d'une lecture rétrospective valorisante *a posteriori* ?

De même enfin, confronté aux débats actuels sur l'iconicité, le traditionnel niveau de la figurativisation des discours, plus ou moins enfermé dans le corset culturel des représentations sémantiques liées au « réalisme », se trouve interrogé, relativisé et enrichi de perspectives nouvelles. Dominée par un concept d'iconicité qui se rapporte au processus de la sémiologie perceptive et enrichit ce qu'on appelait la « sémiotique du monde naturel », la figurativité apparaît comme un moment d'accomplissement modulable et précaire, situé entre la donation du sens dans la perception elle-même et les formants qui la fixent provisoirement dans la symbolisation des langages. Là encore, un chantier s'est ouvert et, mis en débat, il permet de franchir des frontières conceptuelles pour mettre à nu, à travers les questions qui s'y forment, de nouveaux observables. Peut-on considérer que de telles évolutions, confrontées aux situations, aux pratiques et aux textes, transforment la diachronie

---

<sup>13</sup> Latour (2012, p. 71).

conceptuelle en un progrès ? Ou n'impliquent-elles pas, à rebours, des déplacements de pertinence qui ébranlent le système dans son ensemble ?

Bien d'autres domaines, au sein de la sémiotique contemporaine, pourraient être soumis à un même examen, plus approfondi naturellement. Mais si on devait retenir un facteur commun à ces « avancées » que je viens d'évoquer à grands traits, on pourrait considérer que, dans chaque cas, il s'agit de se tenir au plus près du sens, tout en interrogeant la validité des principes théoriques qui fondent la possibilité de sa saisie et de sa transmission.

### Conclusion

A partir de là, et pour finir, envisageons une réflexion typologique sur les données évolutives : doit-on parler de complexification, de bifurcation, d'altération, de rupture ou d'approfondissement ? Comment évaluer la garantie de la nouveauté ? Massimo Leone a proposé récemment, au sein du séminaire sémiotique de Paris, une réflexion sur les tendances classiques ou baroques dans la production théorique<sup>14</sup>. Cette piste de l'esthétisation prolongeait une ancienne remarque de Jean-Marie Floch qui s'inquiétait – déjà – des évolutions créatives de la sémiotique en indiquant qu'après le classique venait le baroque, et qu'après le baroque venait le maniérisme. Dans les sciences, la complexification phénoménale du perceptible et l'accroissement considérable des données rendent de plus en plus difficile la saisie elle-même, avec la construction d'un point de vue sur l'objet, inévitablement soumis à la formulation d'hypothèses théoriques. J'avais pour ma part remarqué qu'en sémiotique, souvent, les chercheurs procédaient en insérant de nouveaux concepts dans l'espace construit par des concepts existants. Ainsi, par exemple, la relation de rection inverse entre l'être et le paraître dans le modèle bien connu des modalités véridictoires, permettait de générer de nouvelles propriétés de ce modèle en montrant que, selon le sens de la rection, des régimes différents de vérité apparaissaient, entre l'« évidence » qui « crève les yeux », lorsque le paraître régit l'être, et l'« authenticité » qui, l'être régissant le paraître, intègre l'évaluation positive de la doxa, c'est à dire de l'usage. La question posée aux modèles apporte à chaque fois de nouveaux éléments de réponse, elle éclaire. Mais elle peut aussi réifier le modèle d'où on est parti, en en faisant une sorte de référent interne ou plutôt en lui conférant du même coup ce statut. Et la machine récursive peut se mettre en marche. On pourrait alors conclure avec une remarque de Montaigne : « En subdivisant les subtilités, on apprend aux hommes d'accroître les doutes »<sup>15</sup>. Demandons-nous si cela s'applique au faire de la sémiotique. Mais c'est peut-être le prix à payer de l'interrogation et de la créativité conceptuelles, si absolument nécessaires, condition d'une conversion de la diachronie en progrès.

### Références bibliographiques

BERTRAND, Denis, (1993), « L'impersonnel de l'énonciation », in BERTRAND & MILOT (éds.), « Schémas », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, XXI, 1, Chicoutimi, Université de Chicoutimi, pp. 25-32.

—, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, « Nathan Université », 2000.

COMTE, Auguste, (1844), *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Vrin, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1966), « Structure et histoire », *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

---

<sup>14</sup> Leone (2012).

<sup>15</sup> Montaigne (1588 ; 1999, p. 1065).

- GROJNOWSKI, Daniel et SARRAZIN, Bernard (éds.), (1990), *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti.
- LATOURE, Bruno, (2012), *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte.
- LEONE, Massimo, (2012), *Métalangages néobaroques, métalangages néoclassiques*, Communication au Séminaire de sémiotique de Paris.
- MONTAIGNE, Michel de, (1588), *Les Essais*, Livre III, XIII, Pierre Villey, éd., Paris, PUF, « Quadrige », T. 3, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, (1945), « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949 (première publication : *La République Française*, éditée à New-York).
- TAGUIEFF, Pierre-André, « Critiques du progrès et pensées de la décadence. Essai de clarification des visions de l'histoire », *In Mil neuf cent*, 14, 1996, pp. 15-39.
- , *Du Progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, E.J.L., « Librio », 2001.
- , *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, « Champs », 2004 ; 2006.

# Histoire des formes entre diachronie et archéologie

Pierluigi Basso Fossali  
Université Lyon II – Laboratoire ICAR

## 1. Situer la diachronie par rapport à la dynamique des systèmes sémiotiques<sup>1</sup>

### 1.1. A partir de la leçon saussurienne

Afin d'aborder la *diachronie* et montrer son apport qualitatif à la réflexion sémiotique, nous pouvons rappeler avant tout quatre prises de position fondamentales de Ferdinand de Saussure. Les deux premières recommandations saussuriennes proviennent des conférences tenues à Genève en novembre 1891 :

a) on doit dépasser le comparatisme de la linguistique historique qui reste attaché à une approche terminologique, afin de saisir les changements globaux du système de la langue ;

b) on ne doit pas conduire une recherche obstinée de lois panchroniques étant donné qu'il faut rester prudent ; la langue peut procéder tantôt par simplification, tantôt par complexification : il n'y a pas un finalisme ou des principes *a priori* (cf. Saussure 1891).

La première recommandation devrait nous libérer de la tentation de réduire la diachronie à une simple adjonction d'occurrences dans une classe paradigmatique ou à l'assumer comme une transformation isotopique à l'intérieur d'un carré sémiotique : le facteur temps implique une *restructuration systémique* et même une translation des principes de pertinence. La deuxième recommandation montre que la diachronie est une perspective heuristique qui ne relève pas de principes solidaires : la diachronie garantirait de nouveaux observables, des changements qu'on ne pourrait pas saisir autrement, parce qu'elle relève d'un *croisement local de tensions transformatrices*.

Les autres recommandations appartiennent aux *Notes pour le cours III (1910-11)* :

c) selon Saussure, l'altération peut partir de l'expression ou du contenu, mais dans tous les cas elle est « un déplacement du rapport total entre le signifiant et le signifié » (Saussure 1911a, p. 329.). Donc, il faut renoncer à la tentation de suivre seulement les changements du plan de l'expression ou du plan du contenu ;

d) concernant le quatrième conseil, Saussure expose la question de la variation en termes paradoxaux ; l'altération qui survient nécessairement dans le temps « n'est qu'une forme de la continuité, [car] c'est par le fait même que les signes se continuent qu'ils *arrivent* à s'altérer » (*Ibid.*, p. 329). Cette question est délicate, car Saussure semble distinguer une problématisation épistémologique (il y a toujours une continuité et une pression d'une énonciation sur les autres), d'une problématisation descriptive, voire gnoséologique : il faut observer la langue à travers des intervalles de temps, car la transformation en continuité risque de devenir imperceptible et, dans tous les cas, l'observation tend à se focaliser sur des valeurs en variation au niveau local, sans avoir ainsi une appréhension globale. Dans tous les cas, la dynamique linguistique en acte semble trop hétéroclite étant donné qu'il y a encore les empreintes des usages : il faut détecter des lignes transformationnelles dans la durée sans avoir des pistes "actantielles" contradictoires.

### 1.2. Le temps et l'occasion

Le Temps se révèle finalement comme le terme complexe qui cache la difficulté d'établir si la nécessité de l'altération dépend du *système* ou de la *parole* : c'est pourquoi le Temps est considéré comme un facteur d'indifférenciation. La diachronie suspend les attributions, en restant attachée à

---

<sup>1</sup> Je voudrais remercier Ludovic Chatenet, Martine Groccia et Odile Le Guern pour leur relecture.



la conjoncture locale ; de manière réciproque, la *langue* et la *parole* se donnent l'occasion pour faire émerger, ou pour retravailler, des formes d'articulation sémiotique.

Cette hypothèse trouve des précurseurs. Whitney (1875) soutenait que le signe est le produit de l'occasion historique<sup>2</sup>. La contingence de la *parole* profite "incidemment" de la *langue* et elle se répercute, de manière involontaire et imprévisible, sur l'organisation systémique de cette dernière. L'occasion va rendre possible une nouvelle gamme de sélections et, en même temps, la réalisation discursive va conduire les systèmes impliqués à se réorganiser. Les deux effets sont réciproquement aveugles et seule l'analyse sémiotique pourra reconstruire leur couplage. Le caractère conventionnel et le caractère arbitraire du signe trouvent une conversion réciproque dans l'acte de langage, en assurant un mouvement sémiotique. Si la *langue* essaye d'"arbitrer" la convergence contingente des sens localement interprétés, la *parole* "rétablit" localement la convention opérationnelle de l'arbitraire.

L'analyse diachronique devrait montrer non seulement les changements dans le système, mais la reconfiguration d'un territoire de possibilités anamorphiques afin de convertir le conventionnel dans un "arbitraire" renouvelé et vice-versa. Mais est-elle suffisante pour une telle tâche ou doit-elle être assistée par une enquête complémentaire et différente ?

Le "progrès"<sup>3</sup> de la langue pose les mêmes problèmes, voire les mêmes paradoxes que le progressisme dans la vie politique : d'un côté, on voudrait rendre possible le possible, c'est-à-dire seconder un champ des possibilités déjà garanties par les virtualités d'un système ; de l'autre côté, la "volonté de progrès" tend à transformer les possibilités en nécessités. En même temps, les possibilités réalisées deviennent une érosion du capital identitaire du progressiste, n'étant plus des facteurs distinctifs de sa propre forme de vie. Afin de ne pas être "liquidé" dans les normes, il commence donc à relire rétrospectivement la diachronie des changements comme l'archéologie valorisante des pratiques qui les ont promus. Le progrès a paradoxalement besoin de ses antithèses historiques pour justifier *a posteriori* son origine, aussi bien que la "forme" de *synthèse disjonctive* qu'il a opérée par rapport à l'entour praxique cristallisé. Enfin, la condition paradoxale de la recherche sémiotique se traduit dans le fait qu'elle doit reconnaître des formes qui relèvent du système "présent" sans coïncider avec ce dernier. La dialectique entre diachronie et archéologie semble expliquer la *prise dissociative* de l'énonciation sur le terrain linguistique où elle se réalise.

### 1.3. L'instabilité du système

La difficulté à démarrer un vaste champ d'études diachroniques provient d'un retard de la sémiotique dans l'organisation d'équipes capables de promouvoir et soutenir les analyses de corpus ; mais il faut ajouter que l'articulation manquée entre diachronie et histoire a dérivé aussi de l'absence d'une sémiotique des pratiques. Les développements récents semblent résoudre cette déconnexion et favoriser un dialogue plus fructueux avec les approches ethnologiques et sociologiques. En particulier, une dimension historique de la signification semble pouvoir réémerger dans l'articulation de l'analyse diachronique et comparatiste des corpus avec l'analyse archéologique des pratiques.

Cette réapparition récente et programmatique ne peut pas cacher le fait qu'une partie de cette articulation a été organisée depuis longtemps. Dès que les sciences du langage ont dépassé l'observation des variations de l'expression, vers l'étude du changement diachronique lié à des constructions sémiotiques plus complexes, idiolectales (*styles*) ou sociolectales (*normes*), nous nous sommes aperçus que l'état synchronique – qui devrait offrir des paramètres clairs pour la comparaison avec d'autres états de langue – est toujours marqué par une forte instabilité. Par exemple, Coşeriu (1952, p. 9) soutenait que « dans chaque moment la norme illustre un équilibre

---

<sup>2</sup> « La formation des langues est purement un incident de la vie sociale et du développement de la civilisation. Chaque pas fait dans cette voie est déterminé par une cause occasionnelle » (Whitney 1875, p. 307 ; tr. fr. p. 252-53).

<sup>3</sup> Cf. D. Bertrand, « Diachronie et progrès », ici même.

instable du système ». Cela veut dire que l'équilibre dynamique<sup>4</sup> du système est l'index des forces transformationnelles qui le poussent en permanence à trouver d'autres formes métastables d'organisation.

L'instabilité du système dépend de la "vie en commun" des valeurs linguistiques et cette dernière est modulée par l'appréciation inégale de leurs modes d'existence : des valeurs seulement virtuelles, d'autres actualisables mais sans tradition, d'autres encore potentialisées par une praxis doxastique. Cette appréciation inégale des valeurs co-systématiques est saisie et expliquée par Coseriu (1955) non seulement à travers la diachronie, mais aussi par le biais de variables *diatopiques* (elles concerneraient alors le lieu), *diastratiques* (les strates sociales), *diaphasiques* (les activités). On peut assumer globalement de telles distinctions comme le symptôme de l'impossibilité théorique de séparer totalement le *système* de la *parole* ; bref, on ne peut pas évaluer et interpréter les données synchroniques et diachroniques sans les entrelacer et les ancrer dans les pratiques discursives. A ce propos, Jean-Marie Klinkenberg (1996) soutient que la variation sémiotique, toujours en acte dans les systèmes, pourrait être étudiée en termes de contraste entre des forces *centrifuges*, qui poussent vers la diversification des formes, et d'autres *centripètes*, qui poussent vers leur convergence ou unification. Le système n'est qu'un horizon heuristique pour évaluer des rapports soumis à des tensions antinomiques. En ce sens, la vision synchronique est tout au plus une construction du linguiste ; d'ailleurs, la possibilité du sujet parlant de comprendre l'"état des lieux" par rapport à son environnement linguistique relève d'une reconstruction archéologique, étant donné qu'il est pris dans des dynamiques et des mémoires discursives qui l'empêchent de s'occuper de la « physionomie de la langue » (cf. Saussure 1911b, p. 126).

La réflexion sur l'instabilité des systèmes, et sur le dépôt des formes qui portent la trace de leur investissement pratique, a conduit à l'élaboration de paradigmes théoriques qui pensent que les formes mêmes, par exemple les *motives* selon Cadiot et Visetti (2001), ne sont pas des principes unitaires et que la dynamisation du système, son renouvellement continu, obligerait enfin à abandonner totalement la séparation entre les points de vue synchroniques et diachroniques.

Dans la gestion du sens il y a des attracteurs en compétition : la langue (avec ses sèmes *inhérents*) et les isotopies discursives (avec leurs sèmes *afférents*) ; mais la perception des formes sémiotiques peut bien témoigner des normes (*crystallisation de la parole*, sèmes *potentialisés*) et la compétition entre de possibles remplissements de sens relèverait alors de pressions énonciatives coalescentes. C'est pourquoi on a commencé à parler de « synchronie dynamique » où les changements de la langue seraient des tensions appréciables *par* les usages ou au moins *dans* les usages (Martinet 1984). En effet, il y a encore en jeu la question d'interpréter cette dynamisation de la synchronie, étant donné qu'il y a une bifurcation de perspective entre la *variation* des systèmes et les *changements* aperçus par les énonciateurs. On sait bien que le caractère autochtone des lois à un certain domaine a normalement garanti l'autonomie d'un regard disciplinaire ; mais cette revendication tactique risque dans les sciences du langage de construire une fracture irrémédiable dans l'interprétation des phénomènes culturels.

#### 1.4. L'autonomie réductionniste de la linguistique interne

Est-ce qu'il faudrait vraiment se débarrasser de la perspective synchronique qui a permis, par le passé, l'appréciation systématique ? La variation attestée dans la confrontation contrastive entre deux (ou plus) états synchroniques d'une langue a été exemplifiée, le plus souvent, par des variations du signifiant : par exemple, des effets d'agglutination. Ou encore, si on a retenu des radicaux sémantiques, ils ont été évalués sur un intervalle diachronique à partir d'un processus de

---

<sup>44</sup> Chez Saussure (1911b, p. 107) la synchronie est thématifiée en tant que « forces en équilibre », mais cela semble justifier une vision statique et "cartographiable". Le postulat de l'équilibre de Martinet vise à définir les états à partir des transformations ; c'est une perspective partagée aussi par Greimas & Courtés (1979).

grammaticalisation ; cela implique que les radicaux étaient devenus finalement des grammèmes, en perdant ainsi une partie consistante de leur sémantique.

Pour montrer l'autonomie des variations dépendantes du système, il semble nécessaire que l'ancrage des relevés diachroniques soit réductible soit à l'expression, soit à un procès de désémantisation. En effet, la sémantique remettrait en jeu l'investissement pratique de mots.

Certes, la sémantique pourrait être traitée dans une perspective synchronique à partir des morphèmes, éléments qui ne semblent pas dépendre de la *parole*, bien qu'ils puissent provoquer une reconfiguration globale du système selon des variations indépendantes de la volonté des locuteurs. La restriction de la perspective peut être raffinée, mais elle montre plusieurs défauts : (i) elle ne semble pas exportable des langues naturelles vers d'autres sémiotiques ; (ii) elle renonce à s'occuper des formes plus vastes d'organisation discursive ; (iii) elle trace une discontinuité forte et des "rapiécages" possibles entre les variations et les changements provoqués par les pratiques discursives.

On peut résister à la réintroduction de la *parole sociale* en soutenant qu'elle transforme les systèmes linguistiques seulement dans les lignes de transformation que ces derniers ont déjà inscrites dans leur tissu de relations internes. Par rapport à ces lignes de transformation, qui répondraient strictement à une logique ou à une économie interne, il n'y aurait que des interférences locales des institutions, capables seulement de retarder ou d'orienter un parcours de transformations véritablement autochtones.

Les prétentions "autonomistes" d'une linguistique interne ont été diffusées au fur et à mesure de la radicalisation antithétique des raisons extralinguistiques du changement linguistique. Or, la médiation entre des perspectives "extrémistes" peut être garantie par un déplacement théorique d'ordre tactique, où le Temps (cf. Saussure 1891, p. 163 ; 1911a, pp. 329-34) donne son "occasion" à la conversion de deux instances d'organisation en couplage : la langue et l'énonciation. La diachronie se pose alors comme la caractérisation des états synchroniques où la non-contemporanéité évolutive des formes linguistiques et leur reconfiguration paradigmatique trouvent une justification hétéronomique qui va introduire des forces énonciatives externes à la logique du système. La *possibilisation* de la langue relève de l'énonciation mais nous savons bien que le contraire est tout aussi vrai. L'"inconscient" de l'évolution diachronique de la langue (l'indétermination productive de l'initiative énonciative) est alors doublé par l'inconscient de l'archéologie de l'énonciation, où les faisceaux des possibilités déployées devant les acteurs ne permettent pas un monitoring des changements intrasystémiques des langages. La carence préfigurative de la langue par rapport à la parole sociale est corrélée à la carence individuelle de connaissances globales sur le système des relations linguistiques avec ses propres tensions transformationnelles. La virtualisation prophétique de la forme trouve seulement des attestations décalées dans la congruité des choix énonciatifs qui y ont répondu.

Le Temps saussurien est alors l'entrelacement immanent entre deux organisations couplées et perpétuellement irréalisées, qui sont pour l'une la condition de possibilité de l'autre, ce qui permet de sortir de tout transcendantalisme de la théorie. La naissance des formes relève d'une bifurcation continue d'instances qui ne peut être résolue qu'à travers une herméneutique des rapports entre langue et énonciation, ce qui alimente la production discursive même. Un rôle d'énonciation vacant est une latence du système linguistique, mais le passage à l'acte dédouble les réalisations selon deux axes de changement qui n'ont pas le parallélisme comme destin. Il faut toujours reconstruire un lien de la parole avec l'évolution de l'environnement sémiotique qui se révèle finalement un patrimoine plein d'autres systèmes organisés ; cela semble introduire un paradigme "écologiste" dans les sciences du langage.

## 2. Le patrimoine sémiotique et les pratiques

### 2.1. Les signes comme des objets<sup>5</sup>

Parmi les diverses notions controversées dans les écrits autographiques de Saussure, celle d'*objet* semble la plus douteuse. D'un côté, Saussure semble opposer la description de la nature du signe à l'objet qui peut être utilisé comme support :

L'objet qui sert de signe n'est jamais le même deux fois ; il faut dès le premier moment un examen ou une convention initiale pour savoir au nom de quoi, dans quelles limites, nous avons le droit de l'appeler le même : là est la différence fondamentale avec un objet quelconque. Par exemple, la table que j'ai devant moi est matériellement la même aujourd'hui et demain, et la lettre *b* que j'écris est tout aussi matérielle que la table, mais elle n'est pas [la même] (Saussure 1894, p. 203).

De l'autre côté, le linguiste suisse cherche à explorer une notion d'*objet* tout à fait aporétique, étant donné que le modèle du signe reste le "vide", le *kénôme* exclusivement disponible pour une détermination négative. Le problème est qu'il y a quand même une identité propre aux signes, et elle doit être élaborée en tant que « fait linguistique », en dehors de toute ontologie. Pour cette raison, Saussure tend à proposer initialement des versions dégradantes de l'existence éventuelle d'un objet linguistique : au-delà des comparaisons explicatives, voire didactiques (les échecs, la feuille, etc.), Saussure parle de l'objet sémiologique comme un simple « expédient<sup>6</sup> » de la pensée doxastique ou, de manière plus convaincue, comme un « rapiécage ».

« La langue est une robe faite de rapiécages » (1907, p. 132) étant donné que la langue même n'a pas une identité qu'on peut stabiliser, voire réifier. Sa nature historique l'oblige à une crise endémique<sup>7</sup>. « Chaque fois que le mot est prononcé, il y a des actes séparés » (Saussure 1911b, p. 88) : même la répétition est un rapiécage (changement énonciatif) et en même temps une possible restructuration (variation systémique), sans que les deux actes soient réductibles l'un à l'autre.

Le problème de l'objet cache finalement la nécessité d'une réélaboration linguistique de la notion d'identité, étant donné « une insuffisante réflexion sur ce qu'est l'*identité* ou les caractères de l'identité, lorsqu'il s'agit d'un être inexistant, comme le *mot*, ou la *personne mythique*, ou une *lettre de l'alphabet*, qui ne sont que différentes formes du SIGNE, au sens philosophique<sup>8</sup> ».

Si *Le troisième cours de linguistique générale* démontre la tension théorique autour de la question de l'identité, le cours précédent était déjà au cœur de la question de l'objet sémiologique : « Or, ce n'est que l'exécution du signe, ce n'en est pas le caractère essentiel (pas plus que l'exécution d'une sonate de Beethoven <n'est la sonate elle-même> » (Saussure 1909, p. 38).

Saussure est à la recherche des schèmes identitaires qui transcendent les manifestations locales et si la langue est un patrimoine, elle doit être préservée du péril de réification aussi bien que du simplisme de la convention abstraite, gouvernée par les hommes. Les conditions de conceptualisation de l'objet sémiologique restent controversées, mais elles semblent en même temps fondamentales pour une inscription autonome et irréductible de la langue dans l'histoire.

Dès que les signes sont considérés comme des objets culturels, convoqués par des pratiques, ils peuvent rentrer dans un paysage de relations où une logique de l'évènement n'est plus une prétention abstraite, idéaliste et autonomiste. Les signes, avec leurs signifiants, occuperaient le

<sup>5</sup> Nous avons exploré les notions d'*objet* et d'*identité* chez Saussure dans un autre texte tout récent (cf. Basso Fossali 2014).

<sup>6</sup> F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, § 29b, p. 83.

<sup>7</sup> « L'histoire des peuples, comme l'histoire des institutions, comme l'histoire de la langue, se compose de crises, partielles ou totales, et d'états changés par ces crises ; c'est l'abc de tout » (Saussure 1894, p. 208).

<sup>8</sup> Saussure, « Interrogation sur les bases de la légende allemande », MS. 3958, in *Saussure*, S. Bouquet (ed.), Paris, L'Herne, 2003, p. 387.

scénario d'un projet discursif avec un encombrement spécifique. Ils ne sont pas seulement des ressources disponibles, mais aussi un patrimoine actif, doué d'une histoire transformative propre.

La séduction entre les formes sémiotiques, les conciliations tout comme les heurts, seront des phénomènes admissibles et perméables, même par rapport à d'autres objets et au "corps" même de l'énonciation (par ex., les glissements de prononciation). La confrontation des états synchroniques sera alors réévaluée comme une manière de considérer des transformations fortuites, contingentes, répondant à une *logique d'objet* qui ne connaît pas de changements de valorisation.

Dans cette perspective, le rapport entre deux états synchroniques ou plus ne pourra qu'être lu selon une *retroduction* – pour utiliser l'idée d'*abduction rétrospective* de Peirce (1908) –, c'est-à-dire que chaque réalisation attend les suivantes pour trouver sinon une explication, mais au moins une trajectoire attestée et indexée : c'est le futur qui rendrait vrai, ou au moins déterminable, la tension dynamique du présent.

## 2.2. Le statut d'objet et l'articulation entre archéologie et diachronie

L'assomption du signe en tant qu'objet culturel peut paraître risquée. Par ailleurs, le statut d'*objet* est plutôt fluctuant : en effet, la suspension *de jure* d'une prise d'initiative autonome de l'objet reste suspecte et elle peut cacher *de fait* un rôle actif imperceptible (comme le démontre l'*animisme* de l'objet). La conscience, dès qu'elle s'active pour anticiper des *scénarisations événementielles*<sup>9</sup>, va récupérer une pertinence homogénéisée des sujets et des objets qui assument un rôle dans la conjoncture. Le hasard finit par "objectiver" les sujets même, qui sont obligés ainsi de contredire la logique de l'événement avec une responsabilisation de la position occupée, toujours susceptible d'actantialisation. A ce propos, on sait bien que l'objectivité du regard détaché (désinvestissement corporel du témoin) contraste avec la conception du droit qui assigne la culpabilité même à l'agir irréfléchi, sans un don volontaire (l'encombrement du corps produit finalement des accidents, pas des actions).

D'une part, nous avons le refoulé de l'*animisme* potentiel de l'objet, c'est-à-dire que, grâce à une *scénarisation pragmatique*, on a simplement confiance dans le rôle actantiel des objets, mais dépourvu de toute initiative autonome. D'autre part, dans la scénarisation événementielle, le refoulé est l'encombrement du corps du sujet qui participe d'une déclinaison figurative en commun avec les objets. Cette scission interne à la perception, entre des scénarisations et des logiques implicatives antinomiques, ne peut qu'avoir un impact sur les pratiques d'énonciation et enfin sur le discours historique même.

En effet, l'histoire peut être conceptualisée comme la tentative d'articuler la perspective *archéologique*, qui restitue un champ de possibilités ouvertes aux scènes pratiques du passé, avec la perspective *diachronique*, qui étudie comparativement, selon les conjonctures, les diverses pressions systémiques entre les formes qui habitent la même sémiosphère.

Cette tension antiphastique et paradoxale serait à la base des tensions de l'histoire : au fond, il y aurait une dialectique entre l'archéologie et la diachronie, donc entre l'émergence de raisons pratiques et les tendances autorégulatrices de la sémiosphère.

Les locuteurs ont une conscience de la disponibilité de la langue pour l'énonciation (virtualisations des possibilités internes et potentialisation des normes), mais ils ne peuvent pas avoir une perception de l'altération du système. Les altérations de la langue sont enfin fortuites, spontanées, ou mieux immotivées : d'ailleurs, le caractère hétéroclite des finalités qui mobilisent les initiatives énonciatives ne peut pas laisser une empreinte intégrée ou cohérente.

---

<sup>9</sup> Pour ce qui concerne l'opposition entre *scénarisation événementielle* et *scénarisation pragmatique*, voir Basso Fossali (2009).

### 2.3. L'histoire des formes et l'anachronie

On pourrait se demander si l'histoire des *formes*, souvent assumée comme un programme central des sciences humaines du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas une confluence de perspectives diachroniques et archéologiques. Bien au-delà d'une taxinomie ou d'une périodisation des techniques, l'histoire des formes accepte la problématisation généalogique sur le plan archéologique et la problématisation classificatoire et grammaticale sur le plan diachronique.

Les normes relèvent de la *crystallisation de la parole* (Greimas 1976) et elles sont douées d'une attractivité uniformisante ; toutefois, elles doivent vivre en commun avec des formes fluctuantes, selon des ruses linguistiques ou des atouts esthétiques qui opèrent comme des solutions médiatrices capables de traverser et lier les domaines (invention figurale). Les actes de langage opèrent normalement à travers la générativité de la langue, mais ils ont aussi la possibilité d'étendre les possibilités "formelles" par le recours à un travail analogique. C'est pourquoi l'*analogie* revêt une importance remarquable dans la réflexion saussurienne sur le changement linguistique, étant donné qu'elle est une application récursive d'une logique paradigmatique (associative) à la langue même<sup>10</sup> (Saussure 1891, p. 160). Un état synchronique de la langue est « un vaste enchevêtrement de formations analogiques » (*Ibid.*, p. 161) qui oblige à distinguer la géologie des formations analogiques (diachronique) de l'archéologie locale des analogisations. La diachronie offre une "saccade temporelle" qui cache les travaux en cours pour retrouver une continuité identitaire composée (institution de conventions) ; l'archéologie ajoute à ce versant *idem*, l'autre face de l'identité linguistique, c'est-à-dire l'*ipséité* de la mobilisation, de la possibilisation excédentaire de l'énonciation (renforcement de l'arbitraire). La langue est obligée de continuer sa révélation : la diachronie ne révèle que la ligne de déplacement des paradoxes internes au système, auxquels les pratiques discursives donnent seulement une solution locale et provisoire (elles doivent finalement cohabiter avec de tels paradoxes).

En effet, la différenciation des choix dans les paradigmes, appréciée de manière diachronique, est paradoxalement un facteur d'indifférenciation, des coalescences de formes par rapport à l'archéologie de l'initiative énonciative. A travers l'intermittence de la saisie diachronique il y a l'idée de soutenir la recherche de nouvelles individuations des membres internes à la langue ; l'archéologie montre en revanche que les balises linguistiques sont attrapées et gérées grâce à leur manifestation transcendante<sup>11</sup>, c'est-à-dire dans la coalescence de formes analogisables.

L'histoire des formes se propose donc comme un enjeu favorable pour les études diachroniques et archéologiques, étant donné que l'objet d'étude devient une forme esthétique qui cherche à résoudre globalement des problèmes énonciatifs et en même temps à se rendre sensible et appréciable, pour le futur, dans le système.

Quand on parle d'histoire des formes, par exemple chez Focillon, on se réfère à une perspective théorique qui n'impose pas le formalisme comme idéal de la recherche. Bien au contraire, la *forme* est une instance d'organisation du discours qui traverse diverses composantes et qui n'est jamais dépourvue d'un enjeu sémantique. Selon cette perspective, cette instance peut se manifester seulement si elle est confrontée avec une matière et si elle est instruite par des pratiques. L'histoire des formes nous conduit donc vers une généalogie des manifestations qui vit toujours l'événement d'une résolution locale, étant donné que l'écriture des signes ne peut pas être détachée du plan concret d'inscription/instanciation.

Chez Focillon, l'*anachronie* habite la synchronie, étant donné qu'un moment historique est caractérisé par des formes dans un état tout à fait singulier de leur développement. Il y a donc la *non contemporanéité du contemporain* (selon l'expression d'Ernst Bloch, reprise par Siegfried

---

<sup>10</sup> Les instruments pour la sélection différentielle sont à leur tour la base pour l'initiation négative de nouvelles différenciations et associations.

<sup>11</sup> L'usage propre de la transcendance identitaire dans les sciences du langage a été proposé par Genette (1994). Il est évident que l'attribution d'un statut d'objet aux entités linguistiques ne relève pas d'une réification, car la transcendance est l'ouverture à une détermination factuelle et diversifiée.

Kracauer), c'est-à-dire que des formes sont en concurrence paradigmatique même si elles ont des âges "géologiques" différents. Les formes rivalisent dans la synchronie et cette tension va construire une épaisseur du présent, une appréciation de la résonance paradigmatique qui permet l'articulation avec une perspective archéologique. L'actualité du changement sémiotique profite d'une exfoliation des possibilités situées à des profondeurs temporelles différentes, en provoquant des éboulements et des révélations. En effet, les opérations énonciatives sur les formes sélectionnées provoquent des changements même sur des formes inaperçues ; la totalisation du "système" est donc récupérée même si elle l'est en tant qu'événement qui ne peut pas être conscientisé.

Les pratiques créatives ne sont que celles qui ont une conscience préliminaire de l'inconscience, de l'aveuglement qui les attend, de la réorganisation *a posteriori* des résultats obtenus par la complicité des systèmes, toujours réfractaires aux exploitations fonctionnelles. Quand Focillon soulignait que le signe *signifie* et que la forme en revanche *se signifie*, il voulait affirmer que les arrangements discursifs promus par l'énonciation deviennent finalement des instances, voire des "objets" sémiotiques doués d'une histoire. L'effort d'"autosignification" relève du détachement par rapport à l'environnement indifférencié.

Zilberberg, dans son essai sur Cassirer, soulignait que, selon le philosophe des formes symboliques, il y a une mémoire paradoxale du langage qui est la réserve des formes indifférenciées :

L'indifférenciation précède la mise au point de la différence mais, en raison de la lenteur du processus, des ébauches de différenciation s'annoncent quand l'indifférenciation prévaut dans l'exacte mesure où des formes indifférenciées subsistent lorsque la langue marque sa préférence pour les formes accusant la différence (Zilberberg 1997).

#### 2.4. L'histoire des formes entre diachronie et archéologie

Le passage d'un héritage théorique entre la *Vie de formes* de Focillon (1934) et *The Shapes of Time* de Kubler (1962) affecte deux questions entrelacées de manière paradoxale. La première concerne l'homologie des formes par rapport à des domaines de réalisation différents ; le comparatisme diachronique doit dépasser l'horizon intrasystématique et explorer une dimension intersémiotique. Cela n'est pas surprenant en sémiotique : c'est exactement ce que Greimas & Courtés (1979) ont affirmé dans l'entrée « Diachronie » du *Dictionnaire*. Mais il faut caractériser davantage l'ambition de George Kubler : il veut détecter des formes artistiques qui fonctionnent comme des *icônes du temps*, c'est-à-dire comme des diagrammes qui définiraient qualitativement l'actualité, le *moment* historique. Le caractère rapsodique de la manifestation des formes, c'est-à-dire leur intermittence<sup>12</sup> d'apparition, nie la conscience d'une exploitation praxique (les formes ne sont pas des normes), ce qu'affirme au contraire leur caractère événementiel.

La deuxième question qui montre le passage entre la théorie de Focillon et celle de Kubler permet l'éclaircissement du côté archéologique de la recherche : chaque forme n'est convoquée que dans la visée de répondre à un certain problème artistique. Il y a donc un choix de pertinence qui marque une rupture par rapport à la perspective événementielle. La forme est focalisée ou cherchée par rapport à une problématisation de l'agir ; or, on sait bien que cette problématisation passe par l'élaboration de la *technique*. Cette dernière n'est que la segmentation de l'horizon pratique en des micro-scénarisations qui offrent chacune la "compartimentation" des problèmes spécifiques, locaux ; des problèmes que nous pouvons dépasser seulement à travers des manœuvres d'enveloppement, d'encercllement ou grâce à des formes de délégation externe à des acteurs "spécialisés".

La *forme* devient alors une passerelle entre des scénarisations fragmentées qui permet la solution d'un problème expressif, en le neutralisant ou en le dépassant. Michael Baxandall, dans *Patterns of*

---

<sup>12</sup> Voir le paragraphe « The nature of actuality » (Kubler 1962, pp. 16-24).

*intention* (1985) a repris, sans le citer, la réflexion de Kubler, mais en soulignant surtout le côté archéologique de la question des formes artistiques. Selon Baxandall, il faudrait utiliser dans l'histoire de l'art un triangle de réactivation, à trois variables, afin de comprendre les problèmes auxquels une œuvre a essayé de répondre :

a) les termes du problème qui entrelacent les charges hétéronomes et l'agenda autonome de l'artiste ;

b) la culture, c'est-à-dire les instruments utilisés et les techniques ;

c) la description de l'œuvre, étant donné qu'elle est toujours saisie à travers une conceptualisation orientée.

La solution (ou le déplacement) d'un problème artistique est reconstruite archéologiquement à travers toutes les médiations sémiotiques qui pourraient avoir joué un rôle dans l'élaboration même du problème. Même dans cette vision fortement "intentionnaliste" de l'évolution des styles, il y a irruption des formes sémiotiques. Le problème émergent est, encore une fois, qu'elles interprètent un véritable rôle agentif : elles sont "au travail" dans les manifestations sémiotiques. Diachronie et archéologie cherchent donc à doter l'histoire d'une co-énonciation : les formes, les actions. La fascination exercée par le projet d'une histoire des formes dépendrait donc de l'intimité particulière entre archéologie et diachronie, entre des solutions *opérationnelles* par rapport à des problèmes énonciatifs et des transformations *opérantes* dans les dynamiques internes aux systèmes sémiotiques.

Gombrich (1979), dans *Le sens de l'ordre*, a rebondi sur cette problématisation de l'histoire de l'art, en refusant l'idée de Riegl concernant l'unité présumée des styles dans un moment historique, tout comme la correspondance entre les buts (les problèmes) et les moyens (les formes) : les deux solutions empêchent de constater les "caprices" de l'histoire et elles risquent de cacher de manière maladroite une idéologie finaliste qui a mené jusqu'à estimer que l'excès de décoration est un signe d'usure d'un style (c'est l'opinion de Focillon, par exemple). De manière préjudicielle, Gombrich critique une position comme celle exprimée dans *Patterns of intention*, car il n'accepte pas une rationalisation, une "logique" des situations. On peut estimer que Gombrich veut uniquement revendiquer l'autonomie de développement de l'expression plastique magnifiée par les pratiques de décoration, qui aurait une fin en soi. Et pourtant le scepticisme de Gombrich cache en réalité un avertissement méthodologique plus profond ; en particulier, la nécessité de toujours laisser un hiatus critique, une lacune herméneutique à combler entre l'archéologie des problèmes et la diachronie des formes. Les descriptions diachroniques et les descriptions archéologiques ne parviennent à l'explication qu'à travers l'intersection de leurs perspectives dissociées.

## 2.5. L'herméneutique de l'articulation entre diachronie et archéologie

Nous savons bien qu'on ne peut pas revenir sur le programme d'une histoire des formes avec l'innocence des premiers pionniers. Certes, il y a eu un programme « structuraliste » qui a cherché à dépasser le déterminisme et à élaborer une vision intersémiotique du développement des formes d'organisation discursive. Dans la tradition médiologique, Marshall McLuhan a montré les homologues symboliques entre des domaines différents (par exemple, la perspective albertienne et l'impression typographique de Gutenberg).

L'*icône du temps* n'est que la recherche d'un diagramme de propagation commun aux différents phénomènes culturels, mais elle risque de renouveler synchroniquement le mythe des origines et d'opérer de manière réductionniste sur l'articulation entre archéologie et diachronie des formes. D'ailleurs, si l'histoire a besoin d'avoir recours à la narrativité, c'est dû au fait qu'il y a toujours une hétérogénéité d'instances et de valeurs en jeu.

L'homogénéisation "iconique" présente une forme renouvelée (et dangereuse) d'historicisme, tout comme l'abstraction synchronique conduit vers une conception (aveugle) des objets culturels. De tels extrémismes ont déjà eu pas mal d'attestations dans les sciences du langage et aujourd'hui il faudrait comprendre que l'actualité de la vision diachronique est profitable à condition de prendre la



précaution de la relier avec la tradition foucauldienne des études archéologiques. Au fond, il y a l'opportunité de mettre en œuvre une complémentarité de perspectives capable de souligner les tensions vers la congruence tout comme vers la désolidarisation : les évolutions des patterns formels et des patterns intentionnels sont asynchroniques et elles ne relèvent jamais d'une homogénéité axiologique. Au contraire, l'articulation des évolutions hétéronomiques est la question historique qui reste à résoudre de manière herméneutique, c'est-à-dire qu'elle se pose comme le côté symbolique, argumentatif, autoréflexif de la culture.

La dialectique entre détermination et indétermination, différencié et indifférencié montre bien l'aspect paradoxal de chaque "solution" aux problèmes pratiques. Par exemple, dans leur dynamique interne, les différents ordres de la sémiotisation sont obligés d'utiliser de manière aporétique les distinctions déterminées dans l'observation des ordres inférieurs<sup>13</sup> (la distinction observée entre le juste et l'erroné est-elle "juste" pour le point de vue adopté ?). La *possibilisation pratique* de la distinction n'est pas superposable à la *possibilisation systémique* de la langue, ce que démontre l'écartement entre la perspective archéologique et la perspective diachronique dans les interprétations prospectives et rétroductives des dynamiques culturelles.

La vieille critique foucauldienne affirmait que la linguistique en restait aux signes ; or, le refus de Foucault de réduire les énoncés aux références aussi bien qu'aux signes peut se traduire par la reconnaissance que même les signes sont finalement des objets culturels. Dès qu'on passe à cette conception, on est obligé de thématiser la cohabitation des formes sémiotiques et des formes de vie (Basso Fossali 2012), en acceptant la compénétration de leurs dynamiques dans la production de l'histoire. Les signes existants sont *materia signata* et en même temps des signes signés par leur propre histoire. L'objet sémiotique n'est alors qu'un signe tracé, une instance à double ancrage (l'énonciation, la langue ; l'arbitraire instituant, la convention arbitrante). Cela donne une dimension événementielle à l'évolution des formes, des signes "signés", des *signatures*<sup>14</sup>.

Pour conclure, la reconnaissance d'une dialectique entre diachronie et archéologie montre les périls d'une déconnection entre les études des systèmes (par grammaticalisation ou cristallisation) et les études des discours. L'application récursive de la logique de l'articulation oblige la *forme* même à ne pas coïncider avec elle-même : elle n'est pas dans la langue, pas plus que dans le discours, car elle constitue un précipité qui témoigne d'une turbulence énonciative. Elle peut relier des solutions systémiques et dans le même temps se montrer comme l'axe de dissimilation entre des stratégies discursives qui l'utilisent avec des effets de sens différents, voire polémiques. Suivre les formes veut dire prendre en compte la transcendance de l'identité des objets de langages, entre convention et arbitraire, patrimoine et dépense, environnement et forme de vie. L'archéologie ouvre de nouveau la forme accomplie, la diachronie cherche à serrer le monitoring de l'imperfection des systèmes.

## Références bibliographiques

AGAMBEN, Giorgio, (2008), *Signata rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri ; trad. fr. *Signatura Rerum. Sur la Méthode*, Paris, Vrin, 2008.

BASSO FOSSALI, Pierluigi, (2009), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Roma, Aracne.

– (2012), « Possibilisation, disproportion, interpénétration: trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 115, en ligne <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>.

---

<sup>13</sup> Cf. Luhmann (1984).

<sup>14</sup> Nous utilisons ici cette expression pour signaler les tangences et les divergences de notre parcours argumentatif par rapport aux thèses énoncées par Agamben (2008), bien que nous n'ayons pas ici le temps de les expliciter.

– (2014), « Il fatto linguistico, l'identità culturale dei segni, l'incidenza paradigmatica : tensioni interne al modello saussuriano », in P. Fabbri (éd.), *Saussure : a futura memoria*, Roma, Aracne.

BAXANDALL, Michael, (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press ; tr. fr. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 2000.

CADIOT, Pierre & VISETTI, Yves-Marie, (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques ; motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.

COȘERIU, Eugen, (1952), « Sistema, norma y habla », in *RFHC*, IX, pp. 113-77; rééd. in *Teoria del lenguaje y linguística general*, Madrid, Gredos, 1962.

– (1955), « La geografía lingüística », in *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, 14, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, pp. 29-69.

FOCILLON, Henri, (1934), *La vie des formes* (suivi de « Éloge de la main »), Paris, PUF, 1943, rééd. Paris, PUF, 2010.

FOUCAULT, Michel, (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

GENETTE, Gérard, (1994), *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.

GOMBRICH, Ernst, (1979), *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1976), *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS, Joseph, (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette.

KLINKENBERG, Jean-Marie, (1996), *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck & Larcier ; nouv. éd. Paris, Seuil, 2000.

KUBLER, George, (1962), *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven-London, Yale University Press ; tr. fr. *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champ libre, 1973.

LUHMANN, Niklas, (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt, Suhrkamp ; tr. fr. *Systèmes sociaux : Esquisse d'une théorie générale*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2011.

MARTINET, André, (1984), « De la synchronie dynamique à la diachronie », *Diachronica*, I, pp. 53-64.

PEIRCE, Charles Sanders, (1908), « A Neglected Argument for the Reality of God », *Hibbert Journal*, 7, 1908, pp. 90-112, octobre 1908, rééd. in *Collected Papers* 5.452-85 ; tr. fr. « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 79, n. 43, pp. 327-349, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand de, (1891), *Conférences à l'Université de Genève*, in F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 143-73.

- (1894), *Notes pour un article sur Whitney*, in F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 203-22.
- (1907), *Premier cours de linguistique générale d'après les cahiers d'Albert Riedlinger*, E. Komatsu et George Wolf (éds.), Oxford/Tokyo, Pergamon, 1996.
- (1909), *Deuxième cours de linguistique générale d'après les cahiers d'Albert Riedlinger et Charles Patois*, (1909), E. Komatsu et George Wolf (éds.), Oxford/Tokyo, Pergamon, 1997.
- (1911a), *Notes pour le cours III*, in F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 329-36.
- (1911b), *Troisième cours de linguistique générale d'après les cahiers d'Emile Constantin*, E. Komatsu et Roy Harris (éds.), Oxford/Tokyo, Pergamon, 1993.

WHITNEY, William D., (1875), *The Life and Growth of Language. An Outline of Linguistic Science*, London, Henry S. King ; tr. fr. *La vie du langage*, Paris, Librairie Germer Ballière, 1875.

ZILBERBERG, Claude, (1997), « Aspects du mythe dans La philosophie des formes symboliques de Cassirer », téléchargeable à l'adresse : <http://www.claudezilberberg.net/pdfs/Cassirer.pdf>

## *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.

## Les signes vivants

Francis EDELINÉ  
Groupe  $\mu$  - Université de Liège

Toute trace laissée par un geste humain  
constitue un défi à la fluidité du temps.  
Marcel OTTE

En recherchant des exemples susceptibles d'illustrer les effets du temps sur les signes on se trouve rapidement submergé par de nombreux cas en apparence totalement disparates et entre lesquels il paraît difficile de trouver un lien. C'est pourtant ce que je vais tenter, en proposant deux fils conducteurs pour deux séries distinctes de pratiques ou de fictions. Le corpus des exemples laisse en effet entrevoir, comme commun dénominateur, des anomalies de la fonction de renvoi. Classiquement la fonction de renvoi désigne la liaison qui existe entre un signe et son référent, ces deux entités étant parfaitement distinctes l'une de l'autre. Or il est des cas où une confusion est possible, et même recherchée, entre elles. D'autre part il existe un second type de renvoi, aux marges de la sémiotique : il concerne cette fois la liaison forte existant entre un énonciateur et son énoncé, tous deux considérés dans leur matérialité.

Dans sa construction d'une sémiotique cognitive (*Principia semiotica*, à paraître) le Groupe  $\mu$  observe qu'« un véritable précipice semble séparer à tout jamais le monde des signes et le monde tout court », ...mais qu'il existe en fait de nombreux modes d'interaction entre le monde, les signes et leurs utilisateurs. Dans ces interactions le temps joue un rôle déterminant.

Un premier sentiment d'inconfort naît de constater que les deux concepts-clés qui se révèlent utiles sont de grands absents de la sémiotique. Le premier est le *support* ou *subjectile*, absent de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés aussi bien que du *Précis de sémiotique* de Klinkenberg. Il est généralement admis que le support est en principe indifférent, non pertinent<sup>1</sup>. Tout au plus lui reconnaît-on une valeur par connotation, dans le choix des polices de caractères par exemple. Le second est le *simulacre*. Le même *Dictionnaire* n'a aucune entrée à ce mot. L'Index, pourtant bien fourni, du *Précis de Sémiotique* de Klinkenberg l'ignore également. Je vais tenter de combler ces lacunes.

La première question à se poser est de savoir si la relation au temps concerne de la même façon chacune des trois catégories de signes : indices, symboles et icônes. Toutes trois, faisant partie du monde, sont certes soumises à l'action du temps<sup>2</sup>, mais c'est du côté des indices que s'introduit une hésitation, liée à la présence ou non, lors de leur émission, d'une intentionnalité. Un fossile n'est évidemment pas intentionnel, et lorsque nous laissons dans la boue ou la neige l'empreinte de nos pas, il n'y a là pas davantage d'intentionnalité. Par contre lorsqu'un chien jalonne les limites de son territoire par des signatures olfactives, la chose est délibérée. Nous proposerons donc de laisser hors-champ les indices non intentionnels, et de considérer que les autres ont le même destin que les icônes : les craquelures menacent nos portraits, tout comme la pluie lave les traces d'urine canine.

La principale angoisse de l'être humain, la conscience de sa finitude, motive ses tentatives futiles d'y échapper, et le signe joue un rôle capital dans ce combat. On peut certes voir en lui

---

<sup>1</sup> Goodman (2009, p.159) va jusqu'à écrire, à propos des copies : « Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe [...] son *identité orthographique*. »

<sup>2</sup> Déjà cette formulation est mystifiante, car elle présente le temps comme un acteur personnalisé.

le révélateur impitoyable de l'écoulement du temps (d'où la tristesse qui accompagne inévitablement la vue d'une photographie), mais on peut aussi le considérer comme un instrument d'immortalité. La première attitude concerne avant tout les icônes, la seconde les symboles<sup>3</sup>, et en effet les exemples se distribuent pour moitié entre ces deux catégories, que l'on étudiera successivement.

## 1. Les symboles

Les implications ontologiques du symbole demeurent ambiguës. Edgar Morin, dans une formule forte, déclarait que le langage est *notre cosmos de poche*. Mais pour le mettre en poche il faut d'abord le dépouiller de sa masse et de son étendue. Et précisément d'autres grands esprits, au rang desquels Mallarmé, déplorent, eux, que le mot signale l'*absence de l'objet*. Dans une formule non moins forte, Mallarmé écrivait que la « fleur » restera toujours « l'absente de tout bouquet ». Entre ces deux attitudes l'hésitation est permanente. Détenteurs des signes, nous hésitons perpétuellement entre un fantasme qui projette entièrement l'énonciateur dans ses signes, et un autre qui réaspire le monde dans les signes.

On appellera *subjectile* le support choisi par un énonciateur pour produire son énoncé. Le terme de subjectile a été préféré pour sa neutralité, en face d'autres candidats tels que support ou medium. Un subjectile n'est cependant pas nécessairement matériel au sens plastique du terme : l'énonciateur peut choisir les ondes sonores, ou un codage digital virtuel. C'est d'ailleurs ces derniers cas que la linguistique avait seuls retenus, en neutralisant au passage toutes leurs composantes physiques. Or les subjectiles ont une durabilité très variable, de sorte qu'en choisissant le sien un énonciateur choisit en même temps, *volens nolens*, la longévité de son énoncé, et c'est un des aspects de son intentionnalité. Aussitôt émis le signe se place sur une chaîne temporelle distincte de celle de l'énonciateur et tous deux se mettent à évoluer différemment : le simple usage des signes équivaut à leur historicisation. Or l'énonciateur peut refuser d'abandonner son signe à son destin, et se projeter fantasmatiquement sur cette seconde chaîne.

La fig.1 suivante donne une idée de la durabilité des subjectiles, évaluée par rapport à une durée de référence qui est celle de la vie humaine ( $t_0$  = naissance ;  $t_m$  = mort). On voit qu'il peut exister une intentionnalité courte ou longue, et en particulier le code digital apparaît comme un instrument d'immortalité, ce dont les énonciateurs n'ont pas manqué de prendre conscience. De nombreuses citations d'auteurs en témoignent, à commencer par celle d'Horace avec son « *exegi monumentum ære perennius* ».

---

<sup>3</sup> On entendra par symboles la catégorie des signes reposant sur une convention, à ne pas confondre avec ceux qui mettent en jeu des relations ouvertes à caractère spirituel.

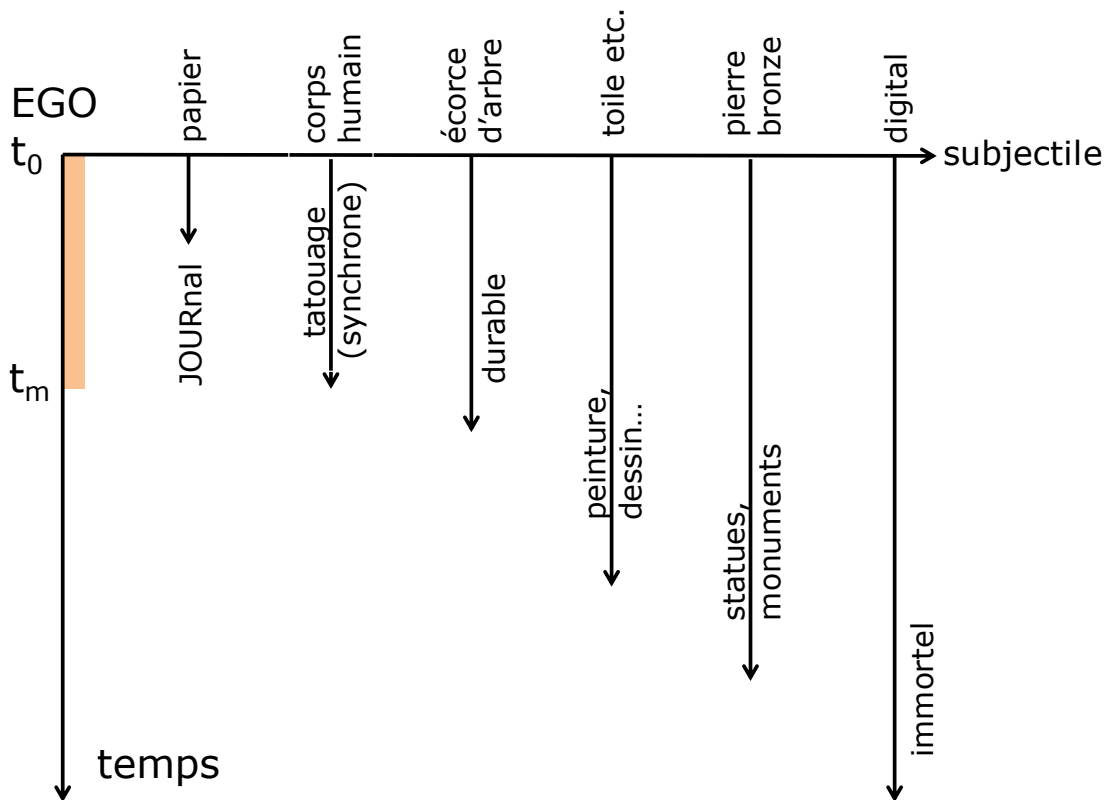


Fig. 1. Longévité du subjectile

### *Tatouage*

Dans la plupart des sociétés traditionnelles, la peau est un subjectile et le tatouage est considéré comme une marque publique d'identité. Difficilement falsifiable, il comporte aussi une garantie d'authenticité. Contrairement à nos passeports, sa durée de validité est égale à celle de la vie de son porteur. Curieusement ce souhait de pérennité se retrouve encore dans nos pratiques semi-rituelles et dé-sacralisées. Témoin le tatouage inavouable que le Maréchal Lefèbre portait sur son avant-bras gauche : « A Sans-Gêne *pour la vie* » (Borel, 1992, p.157, je souligne).

### *Ecrire dans l'écorce*

Parmi les subjectiles, il en est qui sont eux-mêmes vivants, et qui sont choisis pour cette raison. L'écorce d'arbre offre ainsi aux jeunes couples, sous une forme rituelle, une éternité provisoire (Edeline, 1983). Mais pourquoi un arbre ? Ce n'est pas seulement parce que son écorce est tendre, c'est aussi parce qu'il est un peu plus solide que nous, qu'il vit un peu plus longtemps que nous, et que symboliquement il est bénéfique et tutélaire. L'ambiguïté se glisse cependant dans cette pratique, car si l'on revient sur les lieux vingt ans après en pèlerinage on retrouve des incisions cicatrisées et boursoufflées, en une sorte de *Portrait de Dorian Gray* sur le mode symbolique.

### *Dégradation entropique*

Une fois jetés dans le monde, les signes, même s'ils ont été soigneusement prémunis contre de telles atteintes, subissent les forces multiples qui tendent à résorber tous gradients et à niveler toutes formes. L'entropie augmente et les formes se désagrègent. On enregistre deux

types de dégradation, menant toutes deux à une chute du taux de redondance, ce qui rend de plus en plus difficile la reconstitution de l'énoncé initial :

Atteinte à la structure (destruction des relations)

Atteinte à l'intégrité (troncations aléatoires)

Certains artistes ont illustré ce destin de façon saisissante. Ian Hamilton Finlay par exemple dans ses « poèmes flottants », faits de lettres peintes sur des plaquettes de bois et formant des mots en relation avec une inévitable dispersion : *frogbit* (lentille d'eau), *drifter* (dériveur), et *regatta* (régate), soit par le vent, les courants, ou la vigueur diverse des équipages. Dans le même esprit (la mer comme *opérateur magmatique*), Finlay propose encore une aquarelle où, sur une mer infinie, se voit le sillage d'un navire avec l'inscription *Ulysses was here* (plaisante allusion au ridicule *Kilroy was here* qu'on trouve gravé sur tous les lieux touristiques par les quidams qui les ont visités). Enfin, toujours de Finlay mais sur un registre plus pathétique, je rappellerai la célèbre phrase de Saint-Just « Les mots que nous avons prononcés ne seront jamais perdus sur la terre », gravée sur une grande dalle de pierre fracassée (Fig.2).



Fig. 2. *WORDS WE HAVE SPOKEN WILL NEVER BE LOST ON EARTH* (Saint-Just)  
Ian Hamilton FINLAY (1985), pierre, avec Nicholas SLOAN

L'épisode des *Paroles gelées* dans le Quart-Livre de Rabelais sur le mode plaisant, et surtout les *Logoneiges* et *Logoglaces* de Christian Dotremont, montrent ce qu'il advient des subjectiles trop instables, ce dernier étant même paradoxalement obligé d'avoir recours à la photographie pour pérenniser son œuvre.

D'autres, comme Jules Verne dans *Les Enfants du Capitaine Grant*, ont fait de cette dégradation le ressort principal d'une fiction. Dans ce célèbre message retrouvé dans une

bouteille c'est surtout de troncations qu'il s'agit. Celles-ci sont habilement choisies de façon à engendrer d'insurmontables ambiguïtés.

#### *Ruines et restauration*

L'attitude vis-à-vis des ruines est éminemment ambivalente. L'énonciateur ayant disparu, seul le récepteur d'aujourd'hui intervient. Sa réaction révèle que l'objet qui a subi les « outrages du temps » s'est pour lui en quelque sorte dédoublé et présente deux contenus. Le premier, positif, est le contenu d'origine : théâtre, temple, arène, forteresse, palais ou simple habitation, généralement reconnaissable. L'autre, complémentaire et négatif, est l'ensemble des suppressions ou altérations subies, qui marquent le passage du temps. Ce second contenu, quantitativement évaluable, est étranger aux intentions du créateur qui visait au contraire une inaltérabilité éternelle. Or il est caractéristique que l'on s'oppose, souvent avec véhémence (cf. l'affaire Evans à Cnossos<sup>4</sup>), à la restauration des ruines, qui pourtant ne pose généralement pas de problèmes techniques sérieux. Le second contenu semble ainsi devenu aussi important que le premier : il consiste à rendre délibérément palpable la dimension temporelle et à susciter l'angoisse ou le vertige liés à son déroulement inéluctable. Une sorte de perversion sémiotique peut même en résulter : la rudérophilie, exemplifiée par Mackenzie King. Cet ancien premier ministre du Canada a fait transporter dans sa propriété des débris de la cathédrale de Coventry, détruite par les Allemands, puis les a fait reconstruire *à l'état de ruines*, parmi lesquelles il aimait venir méditer. Ce dédoublement est d'autant plus manifeste que l'œuvre est ancienne.

#### *Théâtralisation*

Le signe n'est normalement pas doté d'une vie propre ; issu d'une fonction de renvoi il est statutairement inerte : ses altérations ne peuvent qu'être l'effet de forces extérieures, non sémiotiques. En pratique la limite n'est cependant pas infranchissable, et certains artistes ont démontré que des icônes pouvaient devenir symboles et réciproquement, et même que des êtres vivants peuvent se transformer en signes et inversement. C'est la théâtralisation. Je ne discuterai pas ici du théâtre proprement dit mais bien d'œuvres au cours desquelles s'opèrent de tels transferts : les acteurs vivants y deviennent signes, ou les signes y deviennent vivants, ou encore les deux mènent concurremment deux existences parallèles. C'est ainsi que Finlay a réinterprété la bataille de Midway selon un quadruple réseau métaphorique (porte-avions = ruche + abeilles ; brouillard = bosquets à feuillage dense ; carburant répandu = miel ; océan = prairie). Il existe plusieurs versions de cette œuvre, depuis la sérigraphie stylisée (Fig. 3) jusqu'à une installation comportant de véritables ruches, abeilles et arbustes (ceux-ci dans des pots fonctionnant comme index).

---

<sup>4</sup> Arthur John Evans (1851-1941), archéologue anglais qui a réalisé une reconstitution archéologique (« anastylose ») hypothétique et controversée, croisant et masquant les temporalités, du palais crétois de Cnossos.



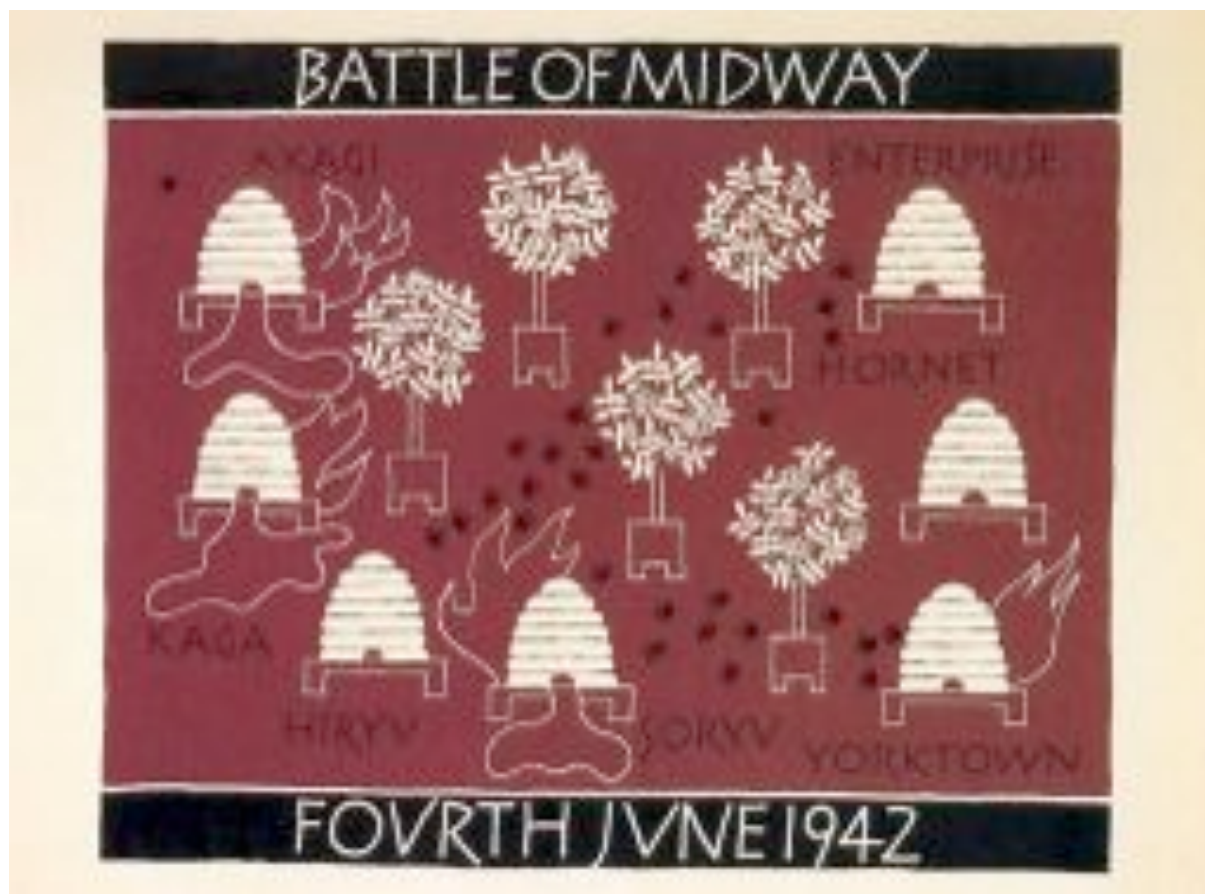


Fig. 3. Ian Hamilton FINLAY, La bataille de Midway (avec Ron Costley)

Timm Ulrichs pour sa part se borne à bourrer d'escargots (peints en bleu) un cadre de 1m x 1m. Après avoir ôté le cadre, il photographie à intervalles réguliers la dispersion (entropique) des petits acteurs involontairement devenus signes.

Dans *César-Antechrist*, pièce complexe d'Alfred Jarry basée sur l'incarnation des symboles de l'héraldique, l'*acte héraldique* se termine par la question « Qui sera Roi ? », et la réponse, muette, est apportée par trois écus rougeoyant sous la lumière de l'aube. Ces écus portent respectivement les figures héraldiques Chef-pal, Trescheur et Pairle, formant le mot TOY (Fig. 4).

Chef-pal

Trescheur

Pairle



Fig. 4. « Au soleil levant, les trois écus (...) luisent. »  
Alfred JARRY, *César-Antéchrist – Acte héraldique*

## 2. Les icônes

### *L'effet de réel*

Ce paradoxe bien connu (étudié par Barthes, 1968, Baudrillard, 1997, et bien d'autres) consiste en ce que les signes, tout en étant fondamentalement inertes et distincts du réel, peuvent néanmoins produire une illusion réaliste. L'opération de renvoi ne suffit pas toujours à conférer le statut de signe à un énoncé, c'est-à-dire à le distinguer clairement du monde réel : il y faut des index, internes ou externes<sup>5</sup>. Le comble de l'« effet de réel » consiste à amener le spectateur d'une icône à la confondre avec son référent, ce qui revient à annuler son statut de signe. Pour ce faire, il faut (il suffit de ?) supprimer les (la plupart des ?) index (externes). C'est ainsi que naît le *simulacre*, qui n'est autre qu'une icône sans index<sup>6</sup>. Un immense corpus exploite la zone marginale ainsi créée. L'« effet de réel » est particulièrement observé avec les icônes, et il est plus facilement atteint en 3D (poupée, « effet Pygmalion »...) qu'en 2D (trompe-l'œil, cinéma...).

### *Le carré iconique*

D'une façon absolument générale, la situation qui nous intéresse ici met en jeu quatre acteurs. Le premier, que l'on nommera « imagier » puisqu'il peut aussi bien être un sculpteur qu'un peintre, crée une icône en s'inspirant d'un modèle, réel ou virtuel. L'icône visée est hyperréaliste et doit donc plus exactement être appelée simulacre. Enfin, complétant le quadrangle, intervient un spectateur (v. fig. 5). Six relations binaires sont concevables entre ces quatre acteurs, et il est remarquable qu'elles ont toutes été exploitées, isolées ou en combinaison, dans des œuvres dont certaines sont très célèbres. De ces quatre angles seul le simulacre appartient au domaine des signes : il est inerte mais potentiellement immortel (son évolution étudiée plus haut mise à part). Les trois autres sont animés mais mortels. On a donc deux binômes : animé/inanimé et mortel/immortel. C'est dans ces deux antagonismes que la configuration trouve les forces susceptibles de propulser des fictions, au cours desquelles ils

<sup>5</sup> Pour une discussion approfondie de cet important sujet, voir Klinkenberg, 2012.

<sup>6</sup> Rappelons que le simulacre est une des quatre catégories de jeux selon Caillois, 1958.

seront fictivement et fantasmatiquement annulés. Une telle annulation n'est en fait rien d'autre que la mise entre parenthèses de la fonction de renvoi, c'est-à-dire (puisque cette dernière caractérise le signe) la confusion parfaite entre un signe et son référent. C'est par le binôme mortel/immortel que le thème se rattache à notre discussion des rapports entre le signe et le temps.

A l'aide de ce nouveau carré (hommage à quelques autres et célèbres carrés opératoires) on pourra facilement esquisser une analyse de quelques exemples particulièrement représentatifs de notre corpus, qui en propose les « variations imaginaires » au sens de Brandt (1999).

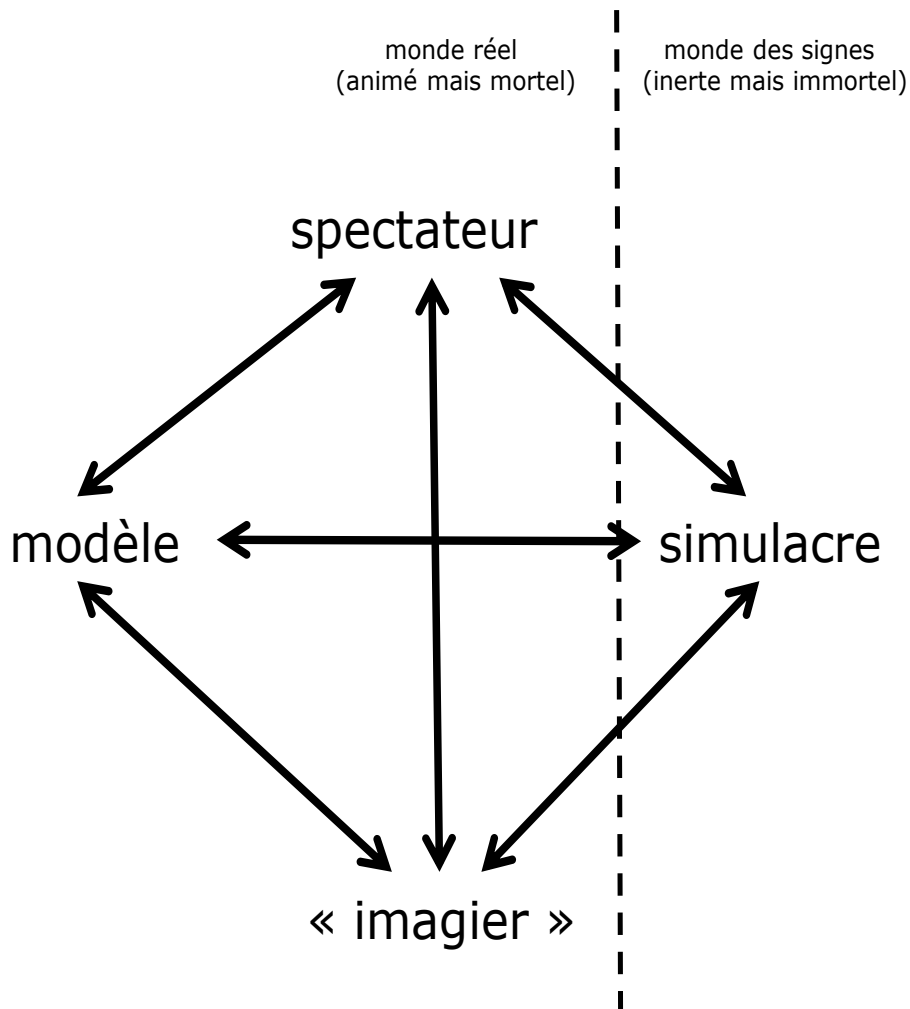


Fig. 5. Le carré iconique

*La statue amoureuse*

Sous cette étiquette, Darriulat (2007) répertorie et analyse en détail six fictions littéraires célèbres dans lesquelles on reconnaîtra des variantes du thème de Pygmalion :

- |                |                               |
|----------------|-------------------------------|
| Châteaubriand  | <i>Mémoires d'outre-tombe</i> |
| von Eichendorf | <i>La Statue de marbre</i>    |
| Mérimée        | <i>La Vénus d'Ille</i>        |
| Heine          | <i>Les Dieux en exil</i>      |
| Gautier        | <i>Arria Marcella</i>         |

Toutes sont des explorations de ce qui pourrait arriver si un (ou plusieurs) des quatre sommets du carré s'émançipait. La liste pourrait bien entendu facilement être allongée.

#### *L'effet Pygmalion*

Pour Stoichita (2008), l'histoire de Pygmalion est le mythe fondateur du simulacre (en passe de devenir « le composant définitoire de l'imaginaire occidental »), et le simulacre est l'exact contraire de l'icône : il ne *représente* pas, il *existe*. Quoique travaillant avec une boîte à outils conceptuelle différente de celle du sémioticien, Stoichita met ainsi le doigt sur cette anomalie de la fonction de renvoi qui distingue les deux concepts. Il souligne également deux autres composantes de ce qu'il nomme *l'effet Pygmalion* : sa tactilité fondamentale et son étroite connexion avec le thème mort-et-résurrection, deux idées que je développerai à mon tour.

Le sémioticien n'est pas obligé de limiter son étude à des œuvres constituées, il peut aussi s'intéresser à ce qui se passe à l'instant de cette constitution. Il est révélateur que notre mythe porte sur la création d'une statue, tridimensionnelle, car un sculpteur (bien plus qu'un peintre) entre en contact tactile avec sa création. Son travail consiste à créer une fonction de renvoi : il « renvoie » son modèle de chair vers un signe iconique. L'affaire Pygmalion est alors une sorte de raté sémiotique, un renvoi incomplet, non réussi. L'ambiguïté du projet est patente. Voulant éterniser un moment, le sculpteur ne peut pourtant éviter que son œuvre ne soit emportée par le courant du temps, d'où cet échec inévitable et pathétique de toute icône « reliquaire d'un spectre » selon la cruelle formule de Derrida. Par ailleurs le sculpteur choisit la pierre, considérée dans l'imaginaire comme le pôle extrême de l'inerte, du non-vivant, et ambitionne d'en faire un simulacre d'une forme vivante. La démesure de ce projet hyperbolique est assumée, mais il n'en constitue pas moins une des ruses employées pour franchir fantasmatiquement la frontière entre la vie et la mort.

#### *Pinocchio*

L'histoire de Pinocchio, quoique apparentée, présente des aspects significativement distincts de celle de Pygmalion. Tout d'abord l'animation a lieu *avant* la sculpture et ne résulte pas d'une supplication de la part du sculpteur : un morceau de bois parlant a été trouvé par maître Cerise, qui le donne ensuite à son ami Gepetto. Ce dernier profite de l'aubaine pour façonner, non le simulacre d'un être humain, mais une marionnette (la distinction entre pantin et marionnette n'est pas faite) : nous sommes donc d'emblée dans le domaine des signes. L'histoire est racontée du point de vue de son lecteur ou de son auditeur, mais vécue du point de vue de la créature et non du créateur. Pinocchio est un simulacre très imparfait et qui souffre de cette imperfection. Montandon (2001, pp. 53-106), qui a longuement analysé le conte, le résume très justement en ces termes : « Pinocchio accède à la dimension symbolique du monde. Il apprend la valeur du signe, présence d'une absence. »

Le récit décrit une trajectoire inverse de l'histoire de Pygmalion. Au lieu de réaliser dans un simulacre la synthèse d'une icône et d'un être de chair, il montre une difficile cohabitation des deux et s'achève par leur séparation victorieuse et définitive : le pantin de bois (inerte) d'une part, et le petit garçon sain et vivant, d'autre part. Dans la dernière scène du livre, on voit Pinocchio devenir enfin pleinement humain, exactement sur le mode de la dernière métamorphose du papillon ou de la libellule, au cours de laquelle l'imgo dépouille sa dernière exuvie, laquelle pend sans vie au dossier d'une chaise. Tout le livre est l'histoire d'une animation progressive, qui propose un ralenti de l'histoire biblique au cours de laquelle la « matière vile » se transforme en créature humaine, ... mais c'est aussi l'histoire sémiotique de l'avènement d'une fonction de renvoi.

Toutefois il ne s'agit pas d'une animation théâtrale, où c'est le montreur qui donne vie, de l'extérieur. Ici c'est la marionnette elle-même qui se transforme. Cette « autonomie de l'hominisation » est une intuition forte de Collodi, mais elle est assez maladroitement dessinée, de façon simpliste, naïve et peu cohérente. L'opération s'effectue en trois temps. L'étincelle ou création initiale (la bûche parlante) demeure hors-récit, et suppose un demi-créateur divin ou magique dont on ne nous dit rien. L'autre demi-créateur est Gepetto, selon un cliché ou topos de l'esthétique, celui où le sculpteur est censé se borner à « dégager » une image implicitement contenue dans un bloc de marbre. Mais le processus mouvementé de *prise de forme* ne se limite pas au façonnage d'un signifiant matériel : il faut ensuite, troisième phase, que se façonne « l'âme », ce que l'histoire nous montre par un *allongement progressif de la sémiose*<sup>7</sup> dans la sphère mentale du héros.

#### *Le Château des Carpathes*

Dans ce roman, Jules Verne anticipe le cinéma parlant (Scheinhardt, 2005) et montre comment son héros, passionnément épris d'une cantatrice récemment décédée, réagit lorsqu'on déploie devant lui, image et son, le simulacre de son idole. L'exemple est intéressant pour nous aujourd'hui car il prouve à quel point les index (internes aussi bien qu'externes) interviennent dans l'effet de réel : techniquement très primitives, ces images ne provoqueraient aucune méprise de la part d'un spectateur actuel.

#### *Le portrait de Dorian Gray*

Plusieurs histoires attribuent à un signe la fonction de révélateur de vérité sur la vie d'un protagoniste. Dans le roman d'Oscar Wilde, c'est un portrait très ressemblant qui accumule les stigmates du vieillissement et de la déchéance morale de son modèle, alors que le modèle lui-même, magiquement, ne vieillit pas, comme l'avait souhaité le héros : « Si je demeurais toujours jeune et que le portrait vieillisse à ma place ! Je donnerais tout, tout pour qu'il en soit ainsi. Il n'est rien au monde que je ne donnerais. Je donnerais mon âme ! »

Dans le conte de *Blanche-Neige*, c'est un miroir magique qui révèle l'inexorable vieillissement de la Reine. Moins dramatique, l'histoire de *l'Ecu fendu*, dans le cycle des romans de la Table Ronde, parle d'un écu magique façonné par Morgane. Cet écu est fissuré mais ses deux moitiés se rejoindront magiquement au moment même où sera consommé l'adultère entre Lancelot et Guenièvre. En filigrane de ces histoires se profile une sorte de maxime à lourde portée sémiotique : « Bon signe ne peut mentir ».

### **3. Conclusions**

Dans les exemples analysés on est très loin de la notion d'un code biunivoque rigide, abstrait et indifférent. Tous ces phénomènes manifestent une remise en cause perpétuelle de la fonction de renvoi et la conquête toujours à refaire de l'arbitraire du signe. Car non seulement le signe s'est détaché de nous mais il a perdu la matérialité d'un objet. De cet exil découle une « nostalgie » diffuse et une entreprise obstinée de remotivation des signes.

Le plus vaste de ces territoires de lutte est celui des *simulacres*, exemplifié par le syndrome de Pygmalion. En fin de parcours le divorce reste cependant complet. Sous le regard froid du sémioticien il n'y a, au centre de toute cette agitation, que des icônes. Ce sont irréductiblement des signes, à l'extrémité d'une fonction de renvoi rigide. Mais sous le regard frémissant du spectateur ordinaire il en va tout autrement. Il ne peut se résigner à cette distance, refuse que l'image soit synonyme d'absence de l'objet, revendique le droit de

---

<sup>7</sup> Dans le processus de sémiose, un sens est d'abord construit à partir des expériences sensorielles, puis des actions sont effectuées à partir de ce sens. Au cours de l'évolution ce processus s'allonge et se complexifie (voir notamment Groupe  $\mu$ , 2014).

l'investir affectivement et caresse, fantasmatiquement, l'espoir qu'il peut lui apporter la vie et elle lui apporter l'immortalité.

Du côté des *symboles* on enregistre deux attitudes opposées. La première et la plus répandue consiste à refuser leur évolution en les stabilisant physiquement, dans le vain espoir de leur assurer l'immortalité. La seconde accepte leur variation diachronique, mais selon des modalités thymiques bien diverses : résistance, résignation, provocation, curiosité, dirigisme...

L'argumentaire de l'AFS pour le Congrès de Liège 2013 rappelle que selon Greimas le *développement historique* de la *structure linguistique* s'explique par une *tendance au déséquilibre* plutôt que par une *tendance à l'équilibre*. Cette tendance, non autrement décrite, serait le moteur d'un *progrès historique*. Cette étonnante suggestion était à l'époque (1956) condamnée à demeurer une constatation hypothétique, ou même une simple solution verbaliste au problème. Pour nous, qui souhaitons tout naturaliser, nous ne pouvons nous en contenter. Nous affirmons au contraire, sur le modèle des phénomènes physiques, que tout phénomène évolutif *résulte* d'un écart moteur (d'un dipôle), donc d'un déséquilibre. S'enclenche alors un mouvement tendant à ramener le système à un état d'équilibre, processus que Piaget (1957) avait déjà invoqué à propos des comportements individuels et du développement des structures logiques.

Ce modèle est très général et sans doute universel. Par exemple dans l'évolution des espèces la variation aléatoire introduite par les mutations permet de jauger les diverses variantes dans leur efficacité vis-à-vis des « défis » posés par un environnement changeant. Il est possible de transposer cela aux systèmes sémiotiques. C'est pourquoi, sans parler d'une indispensable mise au point sur le terme *progrès*, la phrase : « le progrès historique consist(e) toujours dans la création de nouvelles structures dysfonctionnelles » ne peut être juste, car on ne peut imaginer que ces structures n'aient qu'un contenu négatif (celui de faire dysfonctionner les systèmes) et présentent un contenu positif indifférent. En réalité, il s'agit au contraire d'accuser les insuffisances d'un système au temps  $t_0$ , résultant de tensions accumulées en  $t < t_0$  sous l'effet des variations dans l'environnement (au sens large, en ce compris la société humaine). Il est ainsi apparu un dipôle, un écart moteur, qui oriente la création des dites « nouvelles structures » dans une direction non gratuite. Comme toutes les mutations, elles s'imposent ou non. L'ancien système, inadéquat et dysfonctionnant, sera souvent amené à les incorporer pour retrouver l'équilibre. C'est un mécanisme qui se répète constamment, et on a plutôt affaire à ce qu'en chimie on appelle plaisamment un « équilibre galopant ».

Cette théorie rend bien compte des observations, en particulier de l'abondance des « XYZ revisités » : les signes sont restés intacts mais les repères de lecture (critères esthétiques, culturels, sociaux...) ont changé. Il est d'usage de complimenter un auteur pour sa *subversion*, pour son humour *décalé*, etc. Il s'agit là encore de réagir contre la coercition exercée par un code ambiant dans lequel on étouffe. Toute la rhétorique, basée précisément sur des *écarts*, en découle. Le code est toujours en retard sur la vie et le monde, d'où la puissance tropogène de ce déséquilibre<sup>8</sup>.

Quant au simulacre, son apparition et ses dérives ne sont pas récentes, mais Baudrillard (1997) a raison de constater que « Nous vivons dans un monde [...] où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition ». Enivré par sa puissance, ne craignant même plus de nous offrir des Galatées de caoutchouc, le signe est ainsi victime des modalités de sa structure et, par un déplacement d'accent entre signifié et signifiant, il entraîne ses utilisateurs dans un néant virtuel.

---

<sup>8</sup> Voir à ce sujet la rigoureuse analyse de Granger (1968) dans le chap. V de son *Essai d'une philosophie du style*.

## Références bibliographiques

- BARTHES, Roland, (1968), « L'effet de réel », *Communications*, 11, pp. 84-89.
- BAUDRILLARD, Jean, (2005), *Le complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka.
- BRANDT, Per-Åge, (1999), « Magritte : le théâtre robuste de la variation imaginaire », in Everaert-Desmedt (éd.), *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, pp.71-85.
- BOREL, France, (1992), *Le vêtement incarné - Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy.
- DARRIULAT, Jacques, (2007), *La statue amoureuse*. 2007, 1-23, en ligne : <http://www.jdarriulat.net/Essais/StatueAmoureuse/StatueAmoureuse.html>
- EDELIN, Francis, (1983), « Les Amoureux, divagation sémiotique », in Mingelgrün & Nysenholc (éds.), *Écritures à Maurice-Jean Lefèbvre*, Bruxelles, Université de Bruxelles, pp. 85-91.
- GOODMAN, Nelson, (1976), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publ. Comp., USA.
- GROUPE μ, (2013), « Sémiotique de l'outil. Anasémiose et catasémiose instrumentées », *Signata*, 4, pp. 409-436.
- GRANGER, Gilles-Gaston, (1968), *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin.
- MONTANDON, Alain, (2001), *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, IMAGO.
- PIAGET, Jean, (1957), « Logique et équilibre dans les comportements des sujets », in Piaget (éd.) *Logique et équilibre*, Paris, P.U.F, pp. 27-117.
- SCHEINHARDT, Philippe, (2005), « La mine et la cantatrice. Fantasmagorie et fantasmagorie dans deux romans "fantastiques" de Jules Verne », in Schnabel (éd.), *Jules Verne entre Science et Mythe*, Grenoble, IRIS (Centre de recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble 3), 28, pp. 219-245.
- STOICHITA, Victor, (2008), *The Pygmalion effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago, The University of Chicago Press.

## Étude historique des discours des grammaires

Diana Luz Pessoa de BARROS  
*Universidade Presbiteriana Mackenzie*  
*Universidade de São Paulo*

Cette étude présente quelques réflexions sur les grammaires du portugais (portugaises et brésiliennes). Elle fait partie d'une investigation plus large sur les grammaires de la langue portugaise depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, financée par le CNPq (homologue brésilien du CNRS français).

Les fondements théoriques généraux du projet résident dans les propositions de Sylvain Auroux (1988) sur le rôle de la grammatisation des langues dans la constitution des « langues nationales ». Ce projet se caractérise, ensuite, par le fait théorico-méthodologique qu'il conçoit les matériaux soumis à l'examen comme des discours et essaie ainsi de construire l'histoire des idées linguistiques au Brésil à partir des discours, selon les propositions théoriques et méthodologiques de la sémiotique discursive française.

Six grammaires ont été sélectionnées pour cette étude : les deux premières grammaires du portugais – celles de Fernão de Oliveira et de João de Barros – du XVI<sup>e</sup> siècle, trois des premières grammaires brésiliennes, du XIX<sup>e</sup> siècle – celles de Júlio Ribeiro, de Maximino Maciel et de João Ribeiro –, et deux grammaires brésiliennes du XX<sup>e</sup> siècle – celles de Celso Cunha et de Maria Helena de Moura Neves.

Nous visons un double but : établir le discours des grammaires et les différents concepts et images de norme et de langue qui s'en dégagent historiquement ; vérifier les changements diachroniques de ces discours et indiquer les chemins parcourus, du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, pour la constitution de la « langue nationale » au Brésil.

Nous avons développé une proposition méthodologique pour cette étude diachronique des grammaires. Les discours des grammaires sont considérés, dans le cadre théorique où nous nous sommes placée, comme des discours thématiques, qui n'ont qu'une figuration lacunaire. Les discours thématiques sont examinés comme des scènes ou des spectacles énonciatifs, dont il faut faire l'analyse narratologique. Les études que nous avons déjà accomplies nous permettent de proposer trois groupes principaux de procédures à examiner pour établir les discours des grammaires : les modalisations des sujets et des objets concernés ; les projections discursives de personne et de temps ; les dialogues avec d'autres discours sociaux qui établissent les rapports socio-historiques des grammaires.

Il y a, à notre avis, trois sortes de discours de la norme des grammaires, bâtis à partir des différentes classes de modalisations qui ont lieu dans les grammaires, c'est-à-dire à partir de la modalisation par l'être et des modalisations par le devoir, le vouloir et le pouvoir (être ou faire).

La modalisation par l'être ou modalisation de l'existence de l'objet est la stratégie la plus forte pour l'établissement de la norme, puisqu'elle produit les effets de sens de « naturalisation », c'est-à-dire, d'usage « naturel » ou « normal » de la langue : la langue *est* comme ceci ou comme cela, l'usage *est* celui qui est montré ou décrit. Dans ce cas, la norme explicite ou cultivée ne se présente pas comme une norme parmi d'autres, mais comme *la norme* ou *la norme propre à la langue*. Cette classe de discours de la norme produit aussi une image de langue : l'image d'une langue unique, homogène, sans variations.



La deuxième classe de modalisation construit une autre sorte de discours de la norme, à savoir le discours de la bonne et de la mauvaise norme, du « bon et du mauvais » usage. À caractère prescriptif, ce type de discours, quant il dit qu'un certain usage *doit être*, présuppose cependant en même temps l'existence d'autres usages, qui doivent ne pas être, qui sont disqualifiés, ou dits fautifs, erronés. Ainsi, tandis que la modalisation de l'existence établit une norme de langue homogène, la modalisation par le devoir détermine que certains usages *doivent être*, sont obligatoires, prescrits, par rapport à d'autres qui *doivent ne pas être*, qui sont interdits, dans une langue hétérogène, mais où les usages sont hiérarchisés. Pour construire le discours de la bonne et de la mauvaise norme sont mises en œuvre, par-delà la modalisation du devoir, celles du *vouloir* et du *pouvoir*. La modalisation selon le pouvoir détermine ce qui est possible, admissible, acceptable, dans le cadre de la normativité, c'est-à-dire, les variétés – diachroniques, régionales, de registres d'usage, de modalité écrite ou parlée – qui peuvent être ou ne pas être, dans les frontières circonscrites par l'acceptation de la norme, en établissant des degrés de normativité ou d'inclusion des faits linguistiques dans la norme.

La troisième classe de discours de la norme est une sorte d'absence de norme : tous les usages sont modalisés par l'existence, tous sont, tous existent. La normativité, dans ce cas-là, ne saurait être que celle de la fréquence d'usage. Les grammaires « d'usage » n'ont plus, alors, de caractère prescriptif, mais plutôt descriptif.

Le tableau 1 présente un résumé de ce que nous venons de dire au sujet de ces trois classes de normes :

<b>norme unique, « naturelle »</b>	<b>norme prescriptive</b>	<b>norme usuelle, de fréquence d'usage</b>
modalisation par l'être (d'un seul usage)	modalisation par le vouloir, devoir et pouvoir être et faire	modalisation par l'être (des différents usages)
langue homogène, sans variation	langue hétérogène, avec des variantes hiérarchisées	langue hétérogène, variations non hiérarchisées, sauf par la fréquence des usages

Tableau 1. Conceptions de norme et de langue

Le choix des personnes dans les discours fait également partie des stratégies de persuasion de l'énonciataire. Nous nous en tiendrons ici à quelques brèves remarques sur la question, à partir des études de Fiorin (1996) : puisqu'il s'agit d'un discours « scientifique » de type thématique, les procédures caractéristiques de cette classe de discours sont, en principe, l'emploi de la 3<sup>e</sup> personne qui produit les effets de sens d'objectivité, propre à la science ; l'emploi de la 1<sup>e</sup> personne du pluriel au lieu de la 1<sup>e</sup> du singulier (le pluriel d'auteur), qui produit l'effet de sens d'autorité, de connaissance, de scientificité, de parler au nom de la science ; l'emploi de la 1<sup>e</sup> personne du pluriel en tant que 1<sup>e</sup> personne du pluriel (inclusive, exclusive ou mixte) ; enfin, l'emploi de la 1<sup>e</sup> personne du singulier pour engendrer l'effet de sens de responsabilité et, surtout, d'originalité, de nouveauté, quand le sujet veut s'opposer à d'autres sujets, se démarquer du sens commun dans son domaine et signaler une position nouvelle et bien à lui.

Pour le temps, à son tour, le discours thématique scientifique emploie surtout le présent omnitemporel ou gnomique, qui énonce des « vérités éternelles » et le présent ponctuel, qui se présente comme le présent de l'énonciation de la grammaire.

Pour conclure ces principes méthodologiques, quelques mots au sujet des déterminations socio-historiques des grammaires. Nous avons deux possibilités dans le cadre de la théorie

sémiotique : premièrement, celle d'examiner ces relations à l'intérieur de la grammaire, surtout au niveau de la sémantique discursive – il s'agit plutôt d'en examiner les thèmes et les figures, à partir principalement des *exemples* ; deuxièmement, il y a la possibilité d'établir des *rappports intertextuels ou interdiscursifs* – nous ne parlerons que de rapports montrés, explicités dans les textes des grammaires. Par rapport aux exemples, les grammaires qui construisent le discours de la norme naturelle et unique emploient des exemples du propre grammairien pour montrer les règles de la langue, par contre, les grammaires prescriptives ont besoin du référendum des écrivains et d'autres usagers d'autorité et prestige.

Avec ces principes théoriques et méthodologiques, nous avons pu analyser chaque grammaire et, en outre, observer les changements diachroniques et historiques des discours. Ces changements doivent être considérés comme des transformations narratives des états synchroniques des discours des grammaires, opérées par des sujets socio-historiques. Nous avons alors examiné les changements du discours de la norme selon les types de normes proposés et, encore : les changements des traitements réservés par ces grammaires à la question de la variation linguistique ; les différentes conceptions d'auteur, qui changent selon les variations des usages de personnes du discours ; les changements historiques des sens attribués au langage populaire par les grammaires du portugais ; les différents discours de l'intolérance et des préjugés qui traversent ces grammaires ; les rôles des grammaires, qui changent, selon les dialogues établis entre les discours des grammaires et d'autres discours socio-historiques.

Présentons maintenant, de façon très résumée, quelques-uns des changements diachroniques des discours des grammaires.

### **1. Changements du discours de la norme selon les traitements réservés par ces grammaires à la question de la variation linguistique**

Le discours de la norme unique ou naturelle et l'image d'une langue homogène sans variation sont, en général, ceux des grammaires de Fernão de Oliveira et de João de Barros, au XV<sup>e</sup> siècle, et des grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi d'autres.

Dans nos premières grammaires, celles de Fernão de Oliveira (1536) et de João de Barros (1540), les objectifs principaux d'apprendre aux portugais et surtout aux étrangers à bien employer la langue portugaise, et de montrer la supériorité de cette langue par rapport aux autres, imposent une conception de langue homogène, réglée par une norme unique et naturelle, qui devrait être employée par respect et par amour de la Patrie. Fernão de Oliveira et João de Barros emploient plusieurs procédures, outre les modalisations, pour construire ce discours de la norme unique et naturelle : les choix des personnes ; l'absence de citations d'écrivains et d'auteurs d'autorité et de prestige et l'emploi d'exemples propres. João de Barros utilise encore une plus grande quantité d'exemples que Fernão de Oliveira, qui, à son tour, donne au discours de la grammaire le caractère de l'essai où les réflexions linguistiques, historiques et culturelles se mêlent.

Les deux grammaires sont cependant très différentes, surtout au sujet de la variation temporelle qui, au XVI<sup>e</sup>, est plutôt centrée sur la question des rapports entre la langue vulgaire et le latin. Fernão de Oliveira a une vision très particulière de la question : la langue portugaise n'est pas la langue latine, les différences sont très grandes et on ne doit pas les minimiser ni valoriser les ressemblances ; la langue portugaise n'est pas le latin avec des pertes et des manques, elle est meilleure que le latin ; le latin a souffert des influences du « portugais », c'est-à-dire des langues qu'il y avait au Portugal avant l'arrivée des romains.

En revanche, João de Barros emploie le même système grammatical pour le latin et le portugais, ce qu'il justifie : puisque la langue portugaise est fille de la langue latine, les deux langues sont grammaticalement très proches, très semblables et ont, à peu près, les mêmes faits linguistiques ; cette ressemblance est positive et signe de la supériorité du portugais par rapport à d'autres langues « vulgaires » plus éloignées du latin ; les changements des langues dans le temps sont, plusieurs fois, présentés comme des pertes ou des manques ; la grammaire latine offre le métalangage scientifique nécessaire à l'étude du portugais.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les premières grammaires brésiliennes du portugais construisent, elles aussi, surtout le discours d'une norme unique, d'une langue plutôt homogène, celle d'un « usage général », d'un « usage commun ». C'est toujours l'observation de la notion de modalisation et d'usage dans la grammaire et de l'emploi des personnes et du temps discursif, et encore des exemples, qui nous amène à ces conclusions.

Les grammaires portugaises du XVI<sup>e</sup> et les grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> siècle construisent, alors, le discours de la norme unique et « naturelle » et de la langue homogène, qui dialogue en conformité avec le discours nationaliste et colonialiste portugais du XVI<sup>e</sup> et le discours nationaliste brésilien du XIX<sup>e</sup>. Les grammaires portugaises du XVI<sup>e</sup> répondent aux besoins de l'empire d'apprendre la langue aux barbares, aux étrangers ; les grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> ont un rôle important dans la construction de l'État-nation brésilien. Le discours de la norme unique et naturelle et de la langue homogène convient aux discours de formation des empires et des nations, aux discours d'identité de la langue et de l'Etat, que ça soit avec les grammaires de la Renaissance européenne ou avec les grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les deux grammatisations, celle de la Renaissance européenne et celle des grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup>, se distinguent quand même : au XVI<sup>e</sup>, en Europe, la grammatisation était, par l'imposition de la langue, un des moyens de connaître et de dominer les pays conquis et de fonder, par l'intégration et l'assimilation des différences, des empires coloniaux ; en revanche, la grammatisation au XIX<sup>e</sup> siècle au Brésil a été la façon de construire le citoyen, la société et l'identité brésilienne, par la dissimilation du Portugal, par l'appropriation de la langue et du savoir métalinguistique.

Ce qui prédomine, en revanche, dans les grammaires du XX<sup>e</sup> siècle, c'est le discours de la norme prescriptive et de la langue hétérogène où les usages sont hiérarchisés, propres et nécessaires aux fonctions pédagogiques que les grammaires assument avec force au cours de cette période. La société de classes, fortement hiérarchisée, demande, au XX<sup>e</sup>, une conception de langue où les usages sont eux aussi hiérarchisés. Les grammaires construisent, dès lors, des liens entre la langue et la structure sociale, où l'enseignement trouve sa place.

Cependant, il faut signaler une autre caractéristique des grammaires du XX<sup>e</sup> siècle, qui prend le sens contraire : en raison des dialogues qui s'établissent fortement entre la grammaire et les discours de la linguistique, en particulier ceux de la sociolinguistique, les grammaires brésiliennes du XX<sup>e</sup> proposent beaucoup plus de degrés intermédiaires entre les usages interdits et les usages prescrits, c'est-à-dire que le nombre des usages possibles augmente considérablement. Ces variations linguistiques alors acceptées ou permises indiquent qu'il y a eu un élargissement des limites de l'usage, tout en restant dans les domaines de la « bonne norme ». Les grammaires brésiliennes du XX<sup>e</sup> siècle ont alors une certaine ambiguïté, ou dualité, puisqu'elles sont prescriptives, tout en acceptant un éventail plus grand d'usages. Et encore, de ces développements des études linguistiques et de leurs influences découlent, en outre, des

grammaires plus descriptives et explicatives qui annoncent les grammaires d'usage qui n'apparaîtront qu'à la fin du siècle et au début du XXI<sup>e</sup>.

Les discours de la norme changent avec le temps et l'espace. En général, ceux qui établissent des rapports entre langue et nation et que construisent des nations, des empires et l'identité nationale sont, surtout, des discours de la norme unique et naturelle, de la langue homogène, ceux qui ont des buts principalement pédagogiques sont des discours de la norme prescriptive, selon le devoir.

## **2. Différentes conceptions d'auteur, selon les variations des emplois de personnes du discours**

Les conceptions d'auteur changent dans les grammaires selon les différents emplois des personnes du discours.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, Fernão de Oliveira et João de Barros emploient les procédures caractéristiques des discours thématiques scientifiques, qui produisent un effet de sens d'objectivité (3<sup>e</sup> personne et 1<sup>e</sup> personne du pluriel au lieu de la 1<sup>e</sup> personne du singulier) et qui conviennent au discours de la norme unique et naturelle et de la langue homogène. Pourtant, pour s'opposer aux discours grammaticaux dominants et au sens commun, Fernão de Oliveira emploie surtout la 1<sup>e</sup> personne du singulier, en produisant les effets de sens de nouveauté et de subjectivité par rapport aux valeurs des discours dominants à son époque. João de Barros, à son tour, pour incorporer ces valeurs, et pour signaler qu'il en est d'accord, utilise la 3<sup>e</sup> personne au lieu de la 1<sup>re</sup> du pluriel (« les grammairiens », parmi lesquels il s'inclut) et le « nous » exclusif (« nous, les grammairiens »). L'auteur, dans la grammaire de João de Barros, est fortement objectif et rationnel, et dans la grammaire de Fernão de Oliveira, un peu plus émotionnel et sensoriel.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, au Brésil, les discours des grammaires emploient surtout la troisième personne et le présent omnitemporel du discours objectif de la science, soit les procédures les plus convenables au discours de la norme unique. Il y a, toutefois, d'autres usages, surtout dans la grammaire de João Ribeiro.

La grammaire de João Ribeiro utilise beaucoup la 1<sup>e</sup> personne du singulier, que l'on n'avait trouvée que dans la grammaire de Fernão de Oliveira au XVI<sup>e</sup>. L'emploi de la 1<sup>e</sup> personne du singulier est bien réglé dans la grammaire de João de Barros : elle apparaît dans le prologue, dans les notes finales et dans les notes de bas de page dans le corps de sa grammaire. Le grammairien crée alors, pour lui, deux rôles, et dans son texte deux effets de sens : celui de narrateur de la grammaire, à la troisième personne et à la première personne du pluriel ; celui de narrateur-auteur, à la première personne du singulier. La première personne du singulier est employée dans deux situations : quand le grammairien parle de ses œuvres et quand il veut montrer clairement la contribution qu'il a apportée aux études grammaticales, en marquant ses différences par rapport à d'autres grammairiens (à peu près comme les usages de Fernão de Oliveira) ; quand il parle des collaborations qu'il a accueillies et explicite les auteurs auxquels il a fait appel.

Au XX<sup>e</sup> siècle, les grammaires traditionnelles et prescriptives ainsi que les grammaires d'usages construisent des images différentes de l'énonciateur (*ethos*) et de l'énonciataire (*pathos*). Dans la grammaire de Celso Cunha, du premier type, les stratégies discursives employées montrent un *ethos* de l'énonciateur savant, compétent, qui a l'autorité de quelqu'un qui connaît la langue et ses règles, mais qui est aussi bienveillant, qui veut et doit enseigner la langue à ceux qui ne savent pas bien écrire, ni même bien parler, et encore aux usagers cultivés qui font des « fautes ». C'est l'*ethos* d'un grammairien, selon l'image construite d'un grammairien au Brésil, au XX<sup>e</sup> siècle. Le *pathos* de l'énonciataire est celui de quelqu'un qui veut

apprendre à bien employer la langue, qui croit au grammairien et qui sait qu'il doit bien parler et écrire s'il veut avoir un bon rôle dans la société. Les choix des personnes du discours dans la grammaire de Celso Cunha sont des procédures significatives de la construction de ces images : il y a l'emploi de la 3<sup>e</sup> personne et, surtout, la présence accentuée de la 1<sup>re</sup> personne du pluriel, selon plusieurs de ses possibilités d'emploi – la 1<sup>re</sup> personne du pluriel comme le « nous » exclusif et la 1<sup>re</sup> personne du pluriel à la place de la 1<sup>re</sup> du singulier ou à la place de la 3<sup>e</sup> personne. Ce sont, généralement, les choix du discours scientifique, ses procédures caractéristiques, dont résultent les effets de sens d'objectivité de la science, de parler au nom de la science et d'appartenance à la tradition. Par contre, l'emploi accentué de la 1<sup>re</sup> personne, bien qu'elle soit « atténuée » par le pluriel et, en particulier, son emploi à la place de la 3<sup>e</sup> personne produisent des effets de sens de subjectivité et de resserrement des liens entre le destinataire et le destinataire de la grammaire. Ce jeu des voix qui s'éloignent et se rapprochent est l'une des caractéristiques du discours pédagogique, qui mélange les effets de scientificité et la complicité didactique d'une interaction toujours asymétrique entre le professeur et l'élève.

La grammaire de Maria Helena de Moura Neves, du deuxième type, construit, elle aussi, l'*ethos* d'autorité, mais il s'agit surtout de l'autorité du linguiste qui, au nom de la science du langage, doit décrire et expliquer la langue. Elle emploie la 3<sup>e</sup> personne, propre au discours objectif de la science. Quand l'auteur a eu besoin de la première personne (pour parler, par exemple, des contributions qu'elle avait reçues des autres linguistes), elle a employé la stratégie qui consiste à remplacer la première personne par la troisième, en disant *l'auteur* (*a autora*), ou celle de l'indétermination du sujet.

### **3. Rôles historiques, sociaux et politiques des grammaires, selon les dialogues établis entre les discours des grammaires et d'autres discours socio-historiques**

Nous allons à présent examiner les exemples et les relations intertextuelles montrées dans les grammaires.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les relations intertextuelles analysées sont le débat polémique entretenu avec le discours grammatical dominant à l'époque, et le dialogue consensuel avec le discours colonialiste et nationaliste portugais. Les procédures examinées montrent que le discours de la grammaire de Fernão de Oliveira n'incorpore pas le discours grammatical dominant. L'auteur résiste à ce discours, au contraire de ce qui se passe avec la plupart des grammairiens de la Renaissance. Il n'est pas difficile à voir que l'un des effets de sens le plus significatif de la grammaire de Fernão de Oliveira est celui de la résistance aux modèles grammaticaux de l'époque, alors que la grammaire de João de Barros produit l'effet contraire d'appartenance, d'incorporation au discours grammatical dominant à son époque, celui de la grammaire latine et des premières grammaires des langues vulgaires, et, à nouveau, l'effet d'existence d'un discours grammatical unique.

Pour établir la supériorité de la langue portugaise (et des Portugais) sur les autres, Fernão de Oliveira dit dans son essai grammatical que chacun parle comme celui qu'il est, que ce sont les hommes qui font les langues et non pas les langues qui font les hommes, que les Portugais sont un peuple ancien, vertueux et noble, donc que la langue portugaise est meilleure que les autres. Ce discours nationaliste de la supériorité du portugais est souligné surtout par rapport aux Grecs, aux Latins et aux Espagnols qui disputent de valeur avec les Portugais. En revanche, quand il s'agit des dominés, des barbares, le discours affiché est celui de l'enseignement et de l'imposition de la langue, comme un instrument de domination.

Le cercle se ferme : le discours de la grammaire de Fernão de Oliveira est un discours de résistance aux modèles grammaticaux de l'époque et, en même temps, un discours d'incorporation du discours nationaliste-colonialiste qui est à la base de la constitution des nations et des empires. Fernão de Oliveira, dans la même direction de Nebrija, en Espagne, considère que la langue et son unité soutiennent l'empire du Seigneur et la fraternité des vassaux. Les grammaires sont alors nécessaires à la construction et à la manutention des empires.

Les thèmes et les figures de la sémantique discursive sont construits dans les grammaires surtout par des exemples ou par des citations. Fernão de Oliveira emploie très peu d'exemples, mais João de Barros en utilise beaucoup. Par delà le discours grammatical dominant, d'autres discours, eux aussi dominants, s'entrecroisent dans la grammaire de João de Barros : le discours politique de la monarchie, le discours éthique-religieux de l'époque, le discours nationaliste des gloires portugaises. Ces thèmes ne sont pas explicités dans le discours scientifique de la grammaire, mais ils se laissent apercevoir au travers des exemples.

Nous avons essayé de montrer les rapports qui s'établissent entre les discours des grammaires du XVI<sup>e</sup> siècle et les déterminations socio-historiques et politiques. Les discours des deux grammaires dialoguent de façon polémique ou contractuelle avec des discours grammaticaux et d'autres sortes de discours sociaux : nationaliste, colonialiste, monarchiste, moraliste et religieux surtout. Les différences entre elles sont les suivantes : dans la grammaire de Fernão de Oliveira, le discours grammatical s'oppose au discours grammatical dominant, tandis que dans la grammaire de João de Barros les deux discours prennent la même direction ; des différentes descriptions des faits grammaticaux, qui en découlent ; le discours de la grammaire de João de Barros dialogue, et de nouveau en conformité, avec les discours politiques, religieux et moraux de son époque et celui de Fernão de Oliveira ne s'accorde qu'avec le discours nationaliste et colonialiste qui fonde les empires coloniaux. La grammaire de João de Barros a fait école, mais non pas celle de Fernão de Oliveira.

Le XIX<sup>e</sup> est le siècle de la constitution de l'État brésilien : l'indépendance arrachée au Portugal en 1822, et la République fondée en 1889. Les grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> se placent au croisement des discours de construction de la langue nationale et de l'État-nation brésilien et, conséquemment, d'éloignement du Portugal, l'ancienne métropole. Ces grammaires jouent alors un rôle important dans la construction de l'État, dû surtout à la fonction significative de la langue pour la formation des nations.

Le discours de la norme de ces grammaires est ainsi le discours de la norme unique et naturelle et de la langue homogène, qui convient aux discours de formation d'une nation, aux discours d'identité de la langue et de la nation brésilienne. Les grammairiens examinés élaborent le discours de l'identité brésilienne mais, en général, de façon timide et avec des différences entre eux, en employant les procédures suivantes :

- la mise en valeur des usages brésiliens par rapport à ceux des Portugais ;
- la création d'exemples qui parlent des choses et des événements brésiliens ;
- la fondation du discours scientifique sur des bases théoriques différentes de celles des grammairiens portugais.

Les grammaires brésiliennes du XIX<sup>e</sup> siècle apportent leur contribution aux discours de construction de la langue nationale et de l'identité brésilienne, mais ces discours ne manquent pas d'ambiguïté, voire d'une certaine contradiction : des usages brésiliens valorisés et condamnés ; l'influence ethnique ou du climat et la valorisation des usages classiques et du purisme linguistique ; les gallicismes condamnés puisqu'ils sont contraires à l'esprit, à l'identité de la langue, ou prescrits, parce qu'ils contribuent à l'éloignement du Portugal.

Si le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle de la constitution de l'État brésilien et si les grammaires brésiliennes d'alors se placent alors au croisement des discours de construction de la langue nationale et de l'État-nation brésilien, il en va autrement au XX<sup>e</sup> siècle et surtout dans sa deuxième moitié. Au XX<sup>e</sup> siècle nos différences linguistiques par rapport au Portugal sont déjà plus clairement établies, grâce à la fondation de l'Académie Brésilienne des Lettres (1897), aux accords orthographiques de la langue portugaise (1931, 1938, 1943, 1971, 1990), à la création des facultés de Lettres, à l'introduction obligatoire, à partir des années 1960, de la Linguistique dans les cours de Lettres, à l'élaboration et à l'implantation de la Nomenclature Grammaticale Brésilienne (NGB) en janvier 1959.

Au cours de cette période, les grammaires assument alors, fortement, des fonctions pédagogiques et, surtout, celle d'apprendre la « langue », en tant qu'usage plus prestigieux et qualifié, aux couches sociales qui ont des usages moins prestigieux ou même considérés comme des usages disqualifiés et incorrects. Il s'agit de conserver la « bonne norme » et de « sauver » la langue, « menacée » par les « mauvais usages ». Ces grammaires sont appelées au Brésil des grammaires « traditionnelles » ou des grammaires « normatives ». Elles n'établissent plus des liens entre la langue et l'empire ou entre la langue et la nation, mais plutôt entre la langue et la société hiérarchisée du XX<sup>e</sup>.

Les grammaires construisent alors des rapports entre langue et nation, en créant des empires coloniaux ou des nouvelles identités nationales, et des relations entre langue et société, en établissant, au moyen de l'enseignement grammatical, l'ordre social. Les discours des grammaires changent dans le temps, la façon de voir et d'expliquer le fonctionnement des langues se transforme, mais les grammaires assurent toujours leurs rôles politiques, historiques et sociaux : contruire des empires, créer des identités nationales, enseigner la langue, décrire la langue et la société, on observe toujours ces fonctions politiques, historiques et sociales jouées par la grammaire qui, de ce fait, se justifie et se renouvelle.

En examinant les changements diachroniques des discours, nous avons pu constater que les discours de la grammaire et, principalement, les discours de la norme et les rôles politiques et sociaux de ces discours se transforment dans le temps et qu'il faut, pour bien examiner et comprendre ces transformations, une théorie du discours, telle que la sémiotique discursive, capable de rendre compte des significations en synchronie et de leurs changements diachroniques.

### **Références bibliographiques**

AUROUX, Sylvain, (1988), *A revolução tecnológica da gramatização*, Campinas, Editora da UNICAMP.

BARROS, João de, (1540), *Grammatica da lingua portuguesa*, Lisboa, Lodouicum Rorigiu[m], Typographum (3<sup>a</sup> ed., 1957).

CUNHA, Celso, (1972), *Gramática da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Fundação Nacional do Material Escolar.

FIORIN, José Luiz, (1996), *As astúcias da enunciação*, São Paulo, Ática.

MACIEL, Maximino de Araújo, (1887), *Grammatica analytica*, Rio de Janeiro, Typ. Central.

NEVES, Maria Helena de Moura, (2000), *Gramática de usos do português*, São Paulo, Editora da UNESP.

OLIVEIRA, Fernão de (1536), *Grammatica da lingoagem portuguesa*, Lisboa, Casa d'Germão Galharde (3<sup>a</sup> ed., 1936).

RIBEIRO, João, (1887), *Grammatica portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.

RIBEIRO, Júlio, (1881), *Grammatica portuguesa*, São Paulo, Typ. De Jorge S.



## Entre signe et concept : décalages chronologiques

Loïc DEPECKER  
Université de Paris Sorbonne  
Président de la Société française de terminologie  
www.terminologie.fr  
[loic.depecker@univ-paris3.fr](mailto:loic.depecker@univ-paris3.fr)

Le titre du colloque "Sémiotique et diachronie" offre une occasion pour jeter un regard particulier sur la terminologie, discipline qui gagnerait, à mon sens, à être davantage reliée à la sémiotique. Pour aborder cette question, il sera tout d'abord fait état de quelques éléments d'histoire du jeu d'échecs, objet et lieu sémiotique par excellence.

### À propos du jeu d'échecs

Je n'entrerai pas dans la question qui reste controversée des origines du jeu d'échecs. On considère généralement que le jeu d'échecs est né en Inde aux alentours du VI<sup>e</sup> siècle, sous le nom de *Chaturanga*. Les règles n'étaient pas encore celles que nous connaissons aujourd'hui. Certaines sources mentionnent la possibilité de jouer avec des dés et à quatre joueurs.

Les pièces reproduisaient chacune un corps de l'armée indienne : l'infanterie (angl. *infantry*) était représentée par les pions, la cavalerie par les cavaliers (*cavalry*), l'éléphanterie par des éléphants (*elephantry*), et les chars par des sortes de tours (*chariotry*). Le jeu est passé d'orient en occident aux alentours du X<sup>e</sup> siècle, en suivant les invasions et les grandes routes marchandes. Il semble connu en Europe à partir du XI<sup>e</sup> siècle. Les règles que nous connaissons sont à peu près fixées au XV<sup>e</sup> siècle. L'une des grandes références en ce domaine est un traité catalan de Francesc Vicent : *Libre dels jochs partits dels schaacs de 100* (1495).

Ce qui va nous intéresser est la dénomination des pièces depuis le Moyen-Âge. Il fallait bien à cette armée un commandement. Pour certaines pièces maîtresses, on trouve, à l'introduction du jeu en occident, les désignations de « *calife* » et de « *vizir* » (conseiller du calife), noms de dignitaires orientaux, le jeu s'étant acclimaté en passant par le monde arabo-persan. On observe cette association en occident sous le nom de « roi », auquel se trouve peu à peu adjointe une *reine*, les pièces maîtresses du jeu mimant l'ordonnance d'une cour royale.

Les pièces du jeu évoluent, de même que la marche des pièces sur l'échiquier. Le déplacement en diagonale, par exemple, est souvent illustré par une pièce représentant à l'origine l'éléphanterie. C'est le « fou » d'aujourd'hui. Ce mode de déplacement a varié, étant à un certain moment de deux cases en diagonale, avec la possibilité de sauter par-dessus une pièce. Progressivement s'établira le déplacement en diagonale rectiligne, tel que nous le connaissons aujourd'hui. L'éléphant (arabe *al fil*) prend en français le nom d'*alpinus*, *alpin*, *aufin* (XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles). L'italien a gardé cette dénomination : *alfière*. Le français a parallèlement dit *fol* (fin XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) et *fou* à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

La justification de ces noms reste discutée. Le *fou* passe pour être l'un des conseillers du roi (le *fou du roi*), conseiller original s'il en est. Cette fonction en fait en tout cas un proche, influent à la Cour. Son mode de déplacement, irrégulier par rapport aux autres pièces, a aussi dû jouer dans sa dénomination. Enfin, cette pièce était souvent représentée avec deux protubérances pointues, sans doute, à l'origine, des défenses d'éléphant. Elle a pu être interprétée comme le bonnet du bouffon. Voire comme la mitre cornue d'un dignitaire ecclésiastique, également proche conseiller du roi : ce qui expliquerait le nom anglais de

*bishop* (« évêque ») donné à cette pièce (XII<sup>e</sup> siècle). D'où cette dénomination de *fou* en français et d'*évêque* en anglais.

Parmi les autres pièces, à mesure de l'évolution de l'art de la guerre en occident, le char cède la place à une véritable *tour*, qui se stabilise sous ce nom en français à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (angl. *rook*).

### **Pourquoi le détour par le jeu d'échecs ?**

Ce détour par le jeu d'échecs renvoie à l'image par laquelle Ferdinand de Saussure illustre le « système de la langue ». Image clé sur laquelle il vaut la peine de revenir. Car en réalité, l'image clé traitée par Saussure, et que l'on retrouve à plusieurs reprises dans ses manuscrits, est celle, non du jeu d'échecs lui-même, qui donne de la langue une conception statique ; mais celle de la « partie d'échecs », soulignant par là une conception dynamique du jeu d'échecs et de la langue<sup>1</sup>.

Il est possible de reprendre cette image de la partie d'échecs d'un tout autre point de vue, en examinant ce jeu tel qu'il se présente à travers l'histoire. Le jeu d'échecs offre en effet l'exemple remarquable d'un objet culturel de portée quasi universelle.

De ce fait, il offre une entrée, *de nature linguistique*, permettant d'observer la manière dont les langues ont nommé les pièces du jeu. Ainsi de la remarquable étude faite pour l'anglais et le gaélique par Ni Ghalichobhair et Roche (2012).

Le jeu d'échecs offre aussi une entrée, *de nature terminologique*, permettant d'observer la manière dont les noms ont évolué par rapport aux concepts (rôle et déplacement des pièces dans le jeu).

Le jeu d'échecs offre enfin une entrée, *de nature sémiotique*, permettant d'observer la manière dont noms, concepts et objets (figurines) ont évolué à travers le temps.

Il est possible de reprendre dans cette perspective la question du *fou*, dénomination établie en français contemporain. Le fou a aussi été nommé en français le « *cornu* », à l'image de l'objet qui le représente : il a les cornes du bonnet de bouffon ; d'où possiblement, en français, le nom de « fou ». C'est aussi, çà et là dans les langues, l'*évêque*, sans doute aussi à l'imitation de sa coiffe (latin *episcopus*, du grec *episcopos*). Rien d'étonnant à trouver dans l'occident du Moyen-Âge le pouvoir religieux auprès du pouvoir temporel.

On a donc au moins deux points d'appui pour l'analyse du fou : la forme de la figurine (l'*objet* en lui-même) ; son mode de déplacement original par rapport aux autres pièces, qui en détermine le rôle dans la partie d'échecs (le *concept* de cette pièce, que les règles de déplacement présentent dans le jeu). Ces différents éléments concourant à une représentation qui trouve forme linguistique dans les *désignations* utilisées (*fou*, *évêque*, *cornu*,...).

Le mode de déplacement du fou sur l'échiquier – son *concept* – a évolué à travers les siècles. Il a gagné dans ses déplacements en rayon d'action et en linéarité. D'où sans doute la conservation en italien du nom d'*alfière*, qui a gardé dans cette langue le sens du *fou* du jeu d'échecs, mais aussi celui de « porte-enseigne ». Il y a sans doute là continuité d'image à partir du sens de « pièce qui se porte en avant » et qui emblématise le pouvoir royal. D'où sans doute les noms d'*archer* (anglais, tchèque, russe, ukrainien), de *messenger* (norvégien), voire de *chasseur* (serbo-croate).

Le jeu d'échecs présente ainsi un remarquable exemple des décalages qui interviennent dans le temps entre *objet* (ici représentation sémiotique sous la forme de figurines), *concept* (rôle et déplacement de chaque pièce sur l'échiquier) et *désignation* (noms donnés à chacune de ces pièces). Et cela, dans un véritable système en mouvement, à longue durée d'évolution.

---

<sup>1</sup> Voir Depecker (2009).

On voit ici l'apport de l'*approche terminologique* : séparant signe et concept, elle permet de montrer les courbes chronologiques reproduisant l'évolution du *concept* (règles de déplacement sur l'échiquier) et l'évolution des désignations données à ce concept : *alpinus*, *alpin*, *aufin*, *fol*, *fou*, *cornu*, etc. Mais l'approche terminologique doit, à notre sens, s'enrichir d'une *approche sémiotique* : la forme de la pièce – éléphant, personnage mitré, bouffon portant cornes, ... – a sans aucun doute influé sur les noms qui lui sont donnés.

Il faudrait pouvoir poursuivre cette analyse en abordant les autres pièces du jeu, dont les métamorphoses sont cependant moins bien connues. Et adopter pour cela une méthode saussurienne, non par « états de langue », car nous ne sommes plus ici en linguistique « pure » ; mais par ce qu'on pourrait appeler « états sémiotiques ». Ces états sémiotiques décrivant dans une suite de synchronies les évolutions et décalages temporels entre *objets* (figurines), *concepts* (règles de déplacement sur l'échiquier) et *désignations* (dénominations). Les récentes découvertes sur l'histoire des échecs pouvant conduire à travailler chronologiquement, dans une succession de synchronies ; mais aussi spatialement, par territoires où le jeu d'échecs a été adopté. On aurait là une vue saisissante des représentations de ce jeu à travers le temps et l'espace, et cela, dans la plupart des civilisations.

### À quoi peut conduire une telle analyse ?

Cette description, si brève soit-elle, conduit à une constatation qui intéresse directement la sémiotique : l'évolution asynchrone des objets par rapport aux concepts qui les représentent et par rapport aux désignations qui leur sont données. Notre fou actuel a connu bien des changements avant que ne soient fixés ses déplacements sur l'échiquier. Aussi bien ses règles de déplacement (son concept), la figurine qui la représente (son objet), que ses désignations (*cornu*, *fol*, *fou*, etc.), ont évolué à des moments différents, révélant les *décalages* chronologiques entre objet, concept et désignation. L'un des intérêts de ce genre d'étude étant de montrer comment s'opèrent les décalages entre objet, concept et désignation à travers le temps, à un rythme relativement observable. Ce qui peut fournir des éléments de méthode pour l'analyse sémiotique.

S'insinuent en arrière-plan les changements de *représentation*, de la réalité à sa figuration en une pièce d'un système : l'éléphant n'est pas un évêque, ni un porte-étendard, ni un fou du roi. Mais chacun de ces personnages apporte au détenteur du pouvoir appui et conseil. La fonction de conseil accompagnée de celle de bras armé du roi offrant l'une des matrices logiques susceptibles d'expliquer les différentes figurations de la pièce à travers le temps.

Enfin, une telle étude, circonscrite à un jeu aujourd'hui mondialement pratiqué, peut présenter en miniature les évolutions qui marquent de plus grands systèmes sémiotiques, pris entre signes, concepts et objets.

C'est dans ce détail qu'il faudrait pouvoir les aborder. La terminologie est une voie d'entrée, qui consiste à mettre en regard objets, concepts et désignations, pour en évaluer les degrés de correspondance, dans une langue et dans plusieurs langues. Ce que la démarche terminologique articule en niveau du concept (*niveau conceptuel*), niveau de la langue (*niveau linguistique*), et niveau de l'objet (*niveau objectal*). Niveau objectal que nous avons tendance à dépasser de plus en plus en un *niveau phénoménologique*, incluant dans l'analyse terminologique affects, percepts, stéréotypes, conscient et inconscient des sociétés. Dans cette démarche, la terminologie pousse à séparer le linguistique du conceptuel, le psychologique du logique, le phénoménologique de la représentation. C'est dans cette articulation que les décalages chronologiques se découvrent à plein.

## Références bibliographiques

- CANDEL (Danielle) et GAUDIN (François) (2006), *Aspects diachroniques du vocabulaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses de l'Université de Rouen, 267 p.
- DEPECKER (Loïc) (2001), *L'invention de la langue : le choix des mots nouveaux*, Paris, Larousse/Armand Colin, 720 p.
- (2002), *Entre signe et concept : éléments de terminologie générale*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 196 p.
- (2002), « Linguistique et terminologie : problématique ancienne, approches nouvelles », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, tome XCVII, fasc. 1, pp. 123-152.
- (2003), « Saussure et le concept », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, tome XCVIII, fasc. 1, pp. 53-100.
- (dir. 2005), *La terminologie : nature et enjeux*, *Langages*, 157, Larousse, Paris.
- (2009), « Entre mot et terme : de la technicité dans les mots », *Le français moderne*, 1, pp. 132-144.
- (2009), *Comprendre Saussure*, Paris, Armand Colin.
- (2012), « Histoire et science du mot », in GAUDIN (dir.), *Alain Rey, vocabuliste français*, actes du colloque en hommage à Alain Rey organisé à l'Université de Rouen, Limoges, Éditions Lambert Lucas, pp. 47-63.
- (2013), « Pour une ethnoterminologie », in QUIRION, DEPECKER & ROUSSEAU (dirs.), *Dans tous les sens du terme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 13-29.
- DIVINSKY (Nathan) 1990, *The Batsford Chess Encyclopedia*, Batsford ltd, London, 256 p.
- ISO (2009), Norme internationale ISO 704, *Travail terminologique-Principes et méthodes* (français et anglais), Afnor, 3<sup>e</sup> édition, décembre 65 p. (1<sup>ère</sup> édition 1987, 2<sup>e</sup> édition 2000).
- ISO (mars 2008), Norme internationale ISO 860, *Travaux terminologiques-harmonisation des notions et des termes*, Afnor, 2<sup>e</sup> édition, 16 p. (1<sup>ère</sup> édition novembre 1997, 7 p.)
- ISO (février 2001), Norme internationale ISO 1087, *Travaux terminologiques Vocabulaire, Partie 1 : Théorie et application*, (français et anglais), Afnor, 3<sup>e</sup> édition, 42 p. (1<sup>ère</sup> édition 1990, 2<sup>e</sup> édition 1998).
- NI GHALLCHOBHAIR (Fidelma) & ROCHE (Christophe) 2013, « Term Formation and Conceptualization: an Ontology for Chess Terminology », in Actes des conférences Toth 2012, 7-8 juin 2012, Chambéry, pp. 1-18.
- REY (Alain) (1977), *Le lexique : images et modèles, du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, Armand Colin.
- (1989), « Révolution » : *Histoire d'un mot*, Paris, NRF, Gallimard, 376 p.
- (dir. 1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2 t.
- (2008), *De l'artisanat des dictionnaires à une science du mot*, Paris, Armand Colin.
- REY (Alain) (dir.) & MORVAN (Danièle) (dir. édit.) (2005), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 4 vol.

## Du Néologisme comme accélérateur de la diachronie

Ivan DARRAULT-HARRIS  
Université de Limoges, CERES  
*ivan@darrault.com*

Les sémioticiens, à notre connaissance, n'ont pas consacré de réflexion et de travaux spécifiques à la linguistique diachronique<sup>1</sup> et, plus particulièrement, à la question de la néologie. Le phénomène néologique est le plus souvent limité, réduit à l'apparition, dans une langue, de nouveaux lexèmes, dans la mesure même où de nouveaux morphèmes grammaticaux ne peuvent être proposés, du moins par un locuteur non malade mental : un nouveau lexème verbal, ainsi *alunir*, devra-t-il appartenir au paradigme régulier de la seconde conjugaison. Or l'évolution de toute langue se manifeste à l'évidence, bien au-delà de la survenue de nouvelles unités lexicales, par l'émergence de nouvelles formes syntaxiques (un *paquet cadeau*), voire discursives, qui supposent à la fois une approche intra- et transphrastique.

Les dictionnaires de langue, dont l'organisation traditionnelle repose sur un listing lexical, donnent du néologisme une double et intéressante définition se limitant au lexème :

1. Tout mot de création récente, ou emprunté depuis peu à une autre langue, ou toute acception nouvelle donnée à un mot ou à une expression qui existaient déjà dans la langue.

2. Mot créé par le malade mental par déformation de phonèmes, substitution, etc. (Les *néologismes* renvoient au diagnostic de psychose ou d'aphasie sensorielle.)

Le néologisme apparaît donc comme un nouveau *signifiant*, construit dans une langue donnée (ainsi *courriel* ou *meuf* en français) ou provenant d'une autre langue (les *happy few*, un *V.I.P.*), ou encore comme un nouveau signifié manifesté par un signifiant inchangé (un *virus* peut désigner aujourd'hui un agent perturbateur informatique, un *marronnier* un sujet médiatique récurrent).

Mais le néologisme est aussi désigné comme symptôme de la maladie mentale, ainsi de la schizophrénie, ou d'une affection neurologique comme l'aphasie (cf. nos exemples ci-après). On saisit donc que, très probablement, si les néologismes appartenant à la première source de production peuvent avoir un effet de contribution à l'évolution diachronique de la langue, il va de soi que ceux de la seconde source n'ont quasiment aucune chance d'être intégrés dans la langue d'une communauté.

---

<sup>1</sup> L'article « Diachronie » du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés, insistant sur la sélection par Saussure de la seule dimension synchronique de la langue, privilégie la thèse explicative de Martinet et d'Haudricourt, celle de l'intrusion d'un corps étranger suivie d'un rétablissement de l'équilibre. Original est le rapprochement opéré entre les transformations diachroniques de la langue et celles manifestées dans le déroulement même du discours narratif, « comparable, toutes proportions gardées évidemment, au procès linguistique qu'effectue une communauté linguistique entre deux états de langue. » (p. 98)

### *Les locuteurs néologisants*

Si tout locuteur peut être *a priori* source de néologismes, force est bien de constater que les locuteurs qui parviennent à faire intégrer leurs néologismes dans la langue commune constituent des groupes particuliers et identifiés, soit que la création néologique corresponde à une nécessité (c'est le cas des *scientifiques* ou des *techniciens* qui doivent dénommer un nouveau concept, une découverte, un nouvel objet, une nouvelle pratique, etc.), soit qu'elle mérite d'être diffusée, portée à la connaissance du plus grand nombre (c'est le cas des *journalistes*). Il n'en va pas de même quand les néologismes, voire une production glossolalique, se manifestent spontanément chez un locuteur en état de *transe* (ainsi au cours d'offices de l'Église pentecôtiste) ou en état *pathologique* (schizophrénie, aphasie), soit en prenant part à l'élaboration d'une œuvre originale (c'est le cas de certains *écrivains*).

Passant tout d'abord en revue quelques cas de néologismes empruntés à la création littéraire puis à la pathologie, nous réserverons ensuite une place toute particulière au cas des créations néologiques des adolescents, qui constituent, de l'avis de tous, le groupe de loin le plus productif et qui réussit à faire entrer ses néologismes au cœur du français standard (l'édition annuelle du *Petit Larousse* en témoigne).

### *La néologie littéraire*

La création littéraire regorge d'innombrables exemples de néologismes. Ainsi cette description bien connue d'un combat par Henri Michaux :

Il l'emparouille et l'endosque contre terre  
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;  
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouaillais ;  
Il le tocarde et le marmine,  
Le manage rape à ri et ripe à ra.  
Enfin il l'écorcobalisse.

(*Qui je fus*, 1927)

Centré de manière presque exclusive sur la création de verbes insérés dans des formes syntaxiques orthodoxes, ces néologismes sont restés emprisonnés dans l'œuvre de Michaux, aucun ne parvenant à rejoindre le cœur de la langue française.

Valère Novarina, quant à lui, termine son *Discours aux animaux* (P.O.L., 1987) par 1111 noms d'oiseaux parfaitement néologiques, dont l'auteur nous a fièrement confié qu'ils volaient aussi bien que les vrais. En voici quelques exemples<sup>2</sup> :

- Le crissant prieux, le crissant pélaulier
- Le spamyre argueux/ le spamyre des forêts
- L'amphrodise ostensée/masquée
- Le grillemitre, la gorgilice

---

<sup>2</sup> Ces 1111 néologismes sont disponibles dans Valère Novarina, « Onze cent onze noms d'oiseaux *ne varietur* », (Novarina, 1987, et *Sémiotiques*, 3, 1992, pp. 127-136).

- Le gobeterre, la lifraie
- Le crissebirle, l'hippiandre
- Le glapidrisse, le glapignol

Nous avons tenté de mettre au jour les procédés d'engendrement de ces néologismes<sup>3</sup>, afin d'en distinguer la genèse de celle qui préside à l'émergence des néologismes produits par les schizophrènes.

C'est une tentative infiniment plus audacieuse que celle de Pierre Guyotat (*Le livre*, Gallimard, 1984), puisque le texte est quasi intégralement néologique, confinant à une manière de glossographie, et ce malgré l'apparition, ici ou là, de mots, voire de syntagmes identifiables :

« Je suis amoureux par trois fois, les conclusions jusqu'à dé-  
 toiler à l'interposition hors plus profond est d'être l'île Van-  
 chenska l'extrémisme qu', essai d'organisme parricide, crise  
 totale Quasim' Quasim' Quasim' sur qu' depuis son putain  
 rest' d' un exemple Mon' sur press' bage d'Anian', deind  
 son deux mitr' soisant' d'except non-homologues surré-culot'  
 Ellet' Ovalisiana' d'entell' carbonisme p'te c'estant d' cam-  
 page' s'is martyriser l'ancien à, m'essai, en culon' inq-  
 chérie fourré l'ère' d'è aut' impub' g'entours public'  
 res, les bras' aux m'élait' al'asiens' qu' est' c'is, otocis,  
 m'issach' grilles délayés pleurs grimas' lui seq' à son  
 fason dilacré, son sang parricide chang' s'is l'ac' equi-  
 m'iana' en lait qu' sont' l'Haichentahakofilave en totos  
 jusqu'à dilacré s'is' en sang qu'en Ardens' lui coll' au  
 féligra' qu'essais' trois ac balers boech' à greis p'te  
 pris d' un vie son greis p'te pris d' coll' d' son vie l'acile  
 m'essile sous sans r'essier p'te pris d' sa langu',  
 p'ocis-verbal s'ag'it l'og'mast' poignets l'is, e' red' p'te  
 pris d' un l'ebarté, qu'y m'ell' s'apt tout' wallona' en s'essiq'  
 p'te s'apt amant' à la tout', qu' r'prend s'is pans' Pure Royal  
 ac qu' l'essiq' s'is gal en s'ess' à m'essiant son droit' d'  
 s'essiq' jusqu' l'ess' à sur s'ess' d' l'ess'burg d' l'ess'burg.

### *Le néologisme comme symptôme pathologique*

Ce dernier exemple limite fait office de transition avec les productions pathologiques, qu'elles proviennent de patients schizophrènes ou de malades atteints d'aphasie : la discrimination de ces deux types de néologismes est un bon critère de diagnostic différentiel.

Voici un exemple, dû à André Roch-Lecours<sup>4</sup>, de néologisme typiquement rencontré chez les schizophrènes :

« Je fais mon classement des *soudocheries* d'où je viens (...). C'est pestilentiel,

<sup>3</sup> Cf. notre article « Comme partout des doubles s'étaient glissés », (Darrault, 1992, pp. 137-148).

<sup>4</sup> « La Schizophasie et le discours des schizophrènes », (Roch-Lecours, Stip & Tremblay, 1992, p. 13).

vous savez cette *soude*... du duché ou de communale... » On notera que le néologisme « soudoqueries » est le produit de la fusion de deux mots non néologiques « soude » et « duché », et que ce procédé de fusion est habituel chez ces psychotiques qui vont quelquefois jusqu'à associer en une sorte de doublon des termes antonymiques : *jour-nuit, ouvre-ferme, chaud-froid, etc.*

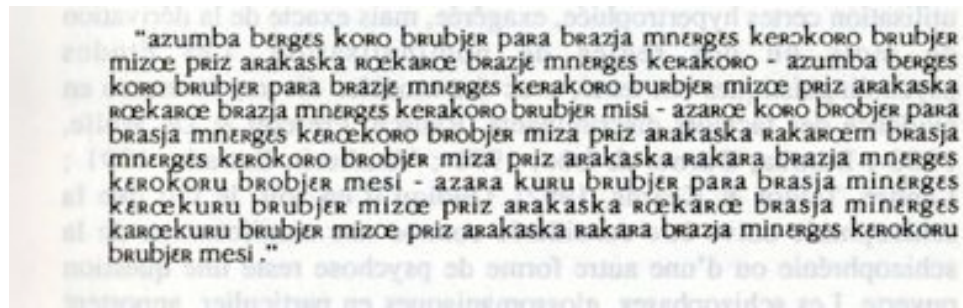
Contrairement aux patients aphasiques, une auto-réflexion métalinguistique peut surgir. Ainsi :

« En perdant la maîtrise de sa classification, en allant dire des grossièretés (...). C'est une espèce de maladie, de *grossomige*. Concernant « grossomige », cette remarque du patient : « Oui. C'est une espèce de bête. Voilà! C'est un terme que j'ai créé, que j'ai fait, comme ça, pour... pour donner une petite base personnelle, privée. Voilà ! »<sup>5</sup>

Pour revenir comparativement au néologisme littéraire, ainsi ce qui est dû à Valère Novarina, notre étude en montre les procédés d'engendrement notablement distincts : notre auteur utilise (très peu consciemment, d'ailleurs) des règles d'engendrement très variées et flexibles tandis que le schizophrène est enfermé dans des procédés d'une grande rigidité. Cela dit, la schizophasie glossolalique peut atteindre la totalité du discours oral<sup>6</sup>, devenu entièrement néologique et ceci même s'il est possible de repérer des phonèmes en nombre réduit qui s'associent selon des suites récurrentes, réglées, délimitant des unités-mots asémantiques (y compris pour le locuteur lui-même) :

### Schizophasie glossolalique

Extrait du « second tempérament » d'un patient québécois



Un ultime exemple montrera que ces désordres peuvent atteindre aussi l'écriture devenant en l'occurrence glossographique<sup>7</sup>, malgré l'insertion, ininterprétable, de quelques lettres majuscules (ARGCDEENE) :

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.17. Ce patient québécois disposait de plusieurs « tempéraments », langues bien distinctes quoique néologiques. Il passait de l'une à l'autre aisément, avertissant ses interlocuteurs qu'il ne pouvait poursuivre en français ou en anglais.

<sup>7</sup> « La Schizophasie ou l'écriture indocile », (Navet, Lavallée-Huynh & Roch-Lecours, 1982, pp. 61-91).





Mettant un terme à ce détour qui a permis, avec profit, de visiter les néologismes littéraires et pathologiques, nous en venons maintenant à la question des productions néologiques des adolescents qui éprouvent le besoin impérieux d'une création permanente de nouvelles formes langagières. Ce phénomène, s'il revêt des formes distinctes selon les langues et les cultures d'appartenance, est très répandu de par le monde, en tout cas dans les sociétés qui connaissent une période adolescente<sup>8</sup>.

Voici quelques exemples d'énoncés adolescents récents contenant des néologismes, qu'il s'agisse de nouveaux signifiants ou de nouveaux signifiés liés à des signifiants existant dans la langue :

- « Quand t'as un accident, si t'as un aquarium pourave, tu peux avoir la teuté ruinée » (a)
- « Elle ferait n'importe quoi pour un bec, quel thon! » (b)
- « Cette meuf est une gazeuse, ça saute au zen! » (c)
- « C'est un canal+, ce prof, je capte queud » (d)
- « Chouf le chouf, il est caviar ! » (e)
- « J'peux pas l'encadrer ce demtroche ! » (f)
- « C'est qu'un seizeka ce keum ! » (g)
- « La paic citron du bahut, elle est plutôt top. » (h)
- « Les tiags, ça fait jurassique. » (i)

Les nouveaux signifiants sont obtenus :

- par *verlanisation* du signifiant oral (inversion des consonnes et neutralisation de la voyelle en [œ] : femme > *meuf* (c) ; mec > *keum* (g) ; tête > *teuté* ; ou du signifiant écrit, la lettre muette devenant sonore : nez > *zen* (c) ;
- par *aphérèse* (le début du mot est omis) : bonbec (fam. bonbon) > *bec* (b) ; santiags > *tiags* (i) ;
- par *apocope* (la fin du mot est omise) : que dalle (= rien) > *queud*. Par série d'apocopes compactées : démoulé trop chaud (= informe) > *demtroche* (f) ;
- par emprunt à une langue étrangère : *chouf* signifie *regarde* en arabe (e) ;
- par emprunt au langage technique informatique : *seizeka* = 16 Ko, donc petite mémoire donc « débile ! » ;
- par emprunt à l'argot : *pourave* (= pourri, en mauvais état) (a).

---

<sup>8</sup> Dans les communautés qui organisent un passage quasi direct de l'enfance à l'adolescence (grâce à un rituel d'initiation), ainsi celles que nous avons étudiées dans le Matto Grosso do Sul brésilien, cette innovation langagière semble ne pas exister. Cf. notre ouvrage (en collab. avec S. Grubits) *Identité et représentation chez les indiens guarani et kadiwéo du Brésil*, Lambert-Lucas, Limoges, 2010.

Les nouveaux signifiés sont le résultat de :

- *métaphores* : casque de moto > *aquarium* (a) ; fille laide > *thon* (b) ; allumeuse > *gazeuse* (c) ; professeur incompréhensible > canal+ (chaîne de TV cryptée) (d) ;
- *métonymies* : femme de ménage > paic citron (produit nettoyant). (h) le pion, le surveillant > le *chouf* (celui qui regarde) ;
- *extension sémantique* : comprendre > *capter* (d) ; supporter > *encadrer* (f) ; très beau, mignon > *caviar* (comme le caviar est un mets très bon, le pion est très beau) : extraction du sème d'intensité transféré sur l'isotopie de la beauté (e) ; (très) vieux > *jurassique* (i) ; blessée > *ruinée* (a).

Ce qui frappe donc, dans ce corpus bien limité, mais que l'on va retrouver à peu près partout si nous recherchons des énoncés d'adolescents, c'est la pluralité des procédés pour produire des néologismes dont la majorité sont de nouveaux signifiés attachés à des signifiants présents dans la langue maternelle de départ. Quand il ne s'agit pas, très étrangement, de très vieux signifiants disparus et exhumés : *tune*<sup>9</sup> ou *maille*<sup>10</sup> pour *argent*, *faire une salade de museaux* pour *s'embrasser* (expression du XVIII<sup>e</sup> siècle).

Avec ces néologismes inventés et répandus par les adolescents à la petite semaine, nous touchons à notre titre, celui qui faisait mention de l'accélération de la diachronie linguistique. Car la durée de vie et d'emploi de ces néologismes est très limitée, rendant la réalisation de dictionnaires des langages adolescents fort difficile. Quand on considère que la sortie d'un lexème de la langue (ainsi *corsage* cédant la place à *chemisier*) a pris bien plus d'un demi-siècle, les adolescents sont responsables d'une accélération vertigineuse de la diachronie linguistique, certaines formes disparaissant au bout de quelques semaines.

Il y a donc lieu de s'interroger sur ce phénomène, son sens et sa fonction à l'adolescence, période qui s'est d'ailleurs considérablement étendue, débutant plus tôt, avec la pré-adolescence (dès dix ans) et se prolongeant jusqu'à 25/26 ans dans le cadre d'un récent néologisme, celui de l'*adulescence*. Si l'adolescent(e) s'implique tant dans la création néologique, il convient d'en rechercher les causes au sein du procès même de double mutation qui caractérise cette période unique de la vie humaine : mutation d'abord corporelle, considérable et incontrôlable par le sujet, mutation également psychique comme l'ont souligné et dénommé les spécialistes de l'adolescence. La puberté continue de désigner la mutation corporelle, et le *pubertaire*<sup>11</sup> est réservé à la mutation psychique.

#### *Pour conclure*

Et la question sémiotique qui nous a occupé est celle de concevoir théoriquement la relation entre les nouvelles productions signifiantes des adolescents (qui d'ailleurs en se limitent pas au langage) et la double mutation corporelle et psychique.

Succinctement<sup>12</sup>, nous appuyant sur Freud, nous faisons l'hypothèse que la mutation corporelle (qui est aussi un deuil, une mutilation, celle du corps infantile) réactive, réveille des fantasmes en attente, établissant avec ces unités psychiques des relations sémiotiques pour réaliser des actes de sémiologie. Ainsi la mutation

<sup>9</sup> Mot d'argot (XIX<sup>e</sup>) désignant une pièce de cinq francs.

<sup>10</sup> La *maille* était la plus petite unité de monnaie au XIV<sup>e</sup> siècle, donc non partageable. D'où l'expression : « Avoir maille à partir (= à partager) avec quelqu'un », soit avoir un différend insoluble.

<sup>11</sup> C'est le psychiatre Philippe Gutton qui a proposé ce terme (Gutton, 1991).

<sup>12</sup> Pour le développement de cette hypothèse, cf. notre chapitre « Un modèle génératif des comportements et discours adolescents », (Darrault-Harris & Fontanille, 2008, pp. 367-382).

corporelle accélérée du corps adolescent peut-elle être mise en relation signifiante avec la diachronie accélérée de l'invention des langages adolescents. Se profile ici non une relation réductrice de cause à effet, mais une relation de *conversion* sémiotique entre un niveau corporel et un niveau proprement sémiotique, celui de l'invention néologique. Se réaliserait ainsi, chez l'adolescent, le fantasme d'un langage épousant au plus près la transformation du corps et du psychisme, langage sans cesse récréé, sans cesse abandonné comme forme désuète, à renouveler.

Fantasme aussi d'un langage mettant en discours, donnant existence à ce corps en mutation, irrepérable, instable, mutant dans une direction inconnue, langage donnant l'illusion rassurante de la maîtrise. Réussissant magnifiquement là où les autres groupes de locuteurs néologisants ont échoué, faisant entrer au cœur du français standard leurs néologismes (un film a même été titré *Les keufs*), les adolescents transmettent par contagion aux adultes leur relation créative et cinétique au langage, surfant, à la fois naïfs et roués, sur la tentation jeuniste de leurs aînés.

### Références bibliographiques

DARRAULT-HARRIS, Ivan, (1992), « Comme partout des doubles s'étaient glissés », *Sémiotiques*, 3, Paris, Didier-Erudition, pp. 137-148.

— (1999), « La Parole adolescente », *Adolescence*, 17, 1, pp. 223-233.

— (2002), « La sémiotique du comportement », in HENAULT, Anne, (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, pp. 389-425.

— (2008), « Un modèle génératif des comportements et discours adolescents », in DARRAULT-HARRIS, Ivan, & FONTANILLE, Jacques, (éds.), *Les Ages de la vie. Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, PUF, pp. 367-382.

DARRAULT-HARRIS, Ivan (en collab. avec KLEIN, J.-P.), (2010, 3<sup>e</sup> édition) *Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les Aventures du sujet en création*, préface de J. Fontanille, postface de P. Ricœur, PULIM, Limoges.

GREIMAS, A.-J. ET COURTES, J., (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GUTTON, P., (1991), *Le Pubertaire*, Paris, PUF.

GUYOTAT, Pierre, (1984), *Le Livre*, Gallimard, Paris.

NAVET, Michelle, LAVALLEE-HUYNH, Ginette, & ROCH-LECOURS, André, (1982), « La Schizophasie ou l'écriture indocile », *Etudes françaises*, vol. 18, n° 1, pp. 61-91.

NOVARINA, Valère, (1987), *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L.

ROCH-LECOURS, André, STIP, Emmanuel, TREMBLAY, Noël, (1992), « La Schizophasie et le discours des schizophrènes », *Sémiotiques*, 3, Paris, Didier-Erudition, pp. 9-22.

**De la variation dans l'écriture**  
***Modulations scripturales et signification dans les interprétations***  
**typographiques de Massin**

Valentina MANCHIA  
*Université de Sienne,*  
*Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese*

C'est autour du phénomène de la variation que cette contribution va se centrer, et en particulier de la variation dans l'écriture. Mais qu'entendons-nous lorsque nous parlons de *variation* et d'*écriture* ? Il s'agit de définir, avant tout, dans quel sens nous entendons ces concepts.

**1. *Variation* et « multiples sens du contenu »**

Le concept de variation auquel nous faisons référence n'est pas la variation diachronique au sens saussurien, mais la variation au sens hjelmslevien, telle qu'elle est définie dans les *Prolégomènes*.

Hjelmslev parle de variations dans sa définition des caractéristiques de l'analyse glossématique, en expliquant que son but est de remonter des variations aux variétés et enfin aux invariantes, donc de « réduire deux grandeurs à une seule ou [...] d'identifier deux grandeurs l'une à l'autre » (Hjelmslev 1943, pp. 81-82). Variétés et variations sont donc situées par Hjelmslev dans une dimension qui n'est pas seulement diachronique : elles sont en effet envisagées, en tant que réalisations substantielles possibles des invariants de la langue et comme prévues par la norme elle-même, norme qui est définie, dans un essai de 1937, comme l'« ensemble des règles qui marquent la limite à la possibilité de varier de chaque élément » (notre traduction ; Hjelmslev 1937, p. 212). Les variations seraient donc, dès lors, les oscillations possibles autour de chaque invariant de la langue – des créations disciplinées et pourtant invisibles aux yeux des glossématiciens, seulement intéressés à tout ce qui ne change pas dans la langue.

Toutefois, comme le spécifie Hjelmslev dans la seconde partie de ses *Prolégomènes*, ce ne serait pas à l'analyse glossématique mais à l'analyse *métasémiologique* de pouvoir et devoir rendre compte des variations, des « résidus » de l'analyse glossématique elle-même, en tant que « multiples sens du contenu » (Hjelmslev 1943, p. 156). C'est donc à cette métasémiologie qu'il revient de décrire la substance et de rendre compte de sa complexité. C'est exactement ce que Hjelmslev lui-même propose, à propos du phénomène de la connotation, qui émerge en tenant compte des « dérivés qui reposent sur des systèmes différents » (*Ibid.*, p. 145).

C'est ici qu'il prend en considération, entre les « parties » d'un texte que la glossématique repère et analyse à part, les styles de langage (écrit et parlé), les styles littéraires (vers et prose), les types vernaculaires, les langues nationales, les langages régionaux et les diverses physionomies (*ibid.*). Ce que Hjelmslev montre ici, en laissant de côté l'approche glossématique à laquelle sont consacrés pour l'essentiel les *Prolégomènes*, c'est la complexité du texte lui-même, composé par des dérivés qui ne peuvent être appréciés qu'à partir d'un point de vue centré sur la substance du texte lui-

même. Mais comment parler de cette complexité d'un point de vue sémiotique ? Comment décrire cette richesse de la variation ?

Ce sont ces questions qui seront notre point de départ, comme aussi cette conception de la variation en tant que résidu de signification, un résidu à expliquer dans une perspective autre.

## 2. *Écriture et matérialité du langage*

Il est temps de définir ce que nous entendons par *écriture*. Très simplement, par écriture nous entendons la manifestation graphique du langage (en particulier, nous faisons référence ici à la seule manifestation graphique du langage alphabétique, la manifestation idéogrammatique du langage méritant d'être considérée à part). Selon Greimas (1984), nous pouvons définir l'écriture comme un « type particulier de manifestation planaire » (p. 6), ou encore comme un « dispositif visuel articulé, prêt à représenter n'importe quoi » (p. 7), composé par des « lettres-figures », c'est-à-dire par des signes-objets directement liés aux phonèmes qu'ils représentent. Cette équivalence immédiate est l'effet de l'application d'une grille de lecture figurative qui discipline les traits suffisants et nécessaires à la réalisation d'un tracé d'une lettre de l'alphabet. C'est à l'intérieur de cette grille que se situent les modifications de taille et de qualité de l'écriture.

Goodman (1968) a très bien décrit l'articulation du système notational de l'écriture, mais nous pouvons à ce propos citer Saussure, qui dans son *Cours*, s'occupe de ce qu'il appelle le « prestige » de l'écriture pour démontrer le contraire, c'est-à-dire que l'unique raison d'être de l'écriture est de représenter le système des signes de la langue :

Les valeurs de l'écriture n'agissent que par leur opposition réciproque au sein d'un système défini, composé d'un nombre déterminé de lettres. [...] Le signe graphique étant arbitraire, sa forme importe peu, ou plutôt n'a d'importance que dans les limites posées par le système. (Saussure, 1916, p. 165)

La forme de l'écriture peut changer, au cas par cas, elle peut évoluer, comme elle l'a fait au cours des siècles à travers les différents supports qui l'ont accueillie (le *codex*, le livre), mais elle reste toujours identique pour ce qui concerne sa fonction. Et sa fonction est de devenir parfaitement transparente dans sa matérialité, ou mieux, de s'effacer derrière ce qui la soutient, le langage verbal. Ce que nous voyons bien en observant les représentations de l'écriture à travers les siècles.

Cependant, il est évident que si la forme de l'écriture importe peu par rapport à sa fonction de manifester le langage, il y a des textes limites, qui provoquent les lecteurs et les poussent à s'interroger sur leur *lire* et sur leur *voir*. Des textes, donc, dans lesquels la forme de l'écriture fait problème.

Pour en venir à notre sujet, il y a des textes dans lesquels les variations dans l'écriture, les modulations de la matérialité du véhicule graphique du langage, prennent un caractère signifiant, à côté du texte verbal lui-même. Il s'agit là, nous semble-t-il, d'un cas très intéressant pour essayer de revenir, d'un point de vue sémiotique, sur la question hjelmslevienne du « résidu » de l'analyse, que seul un retour à la substance et à sa matérialité permettrait en quelque sorte d'approcher.

Parmi ces textes, nous retenons les *interprétations typographiques* de Massin, qui seront ici l'objet de notre analyse.

### 3. De la variation et de l'écriture : les *interprétations typographiques* de Massin

Les *interprétations typographiques* (c'est l'auteur lui-même qui les appelle ainsi) constituent pratiquement la totalité de la production expérimentale du graphiste Massin, entièrement dédiée à explorer les limites de l'écriture et ses possibilités en tant que champ de variations possibles<sup>1</sup>.

Il suffit de feuilleter quelques-unes de ses transpositions typographiques (entre autres *La Cantatrice chauve* et *Délire à deux*, tirées de Ionesco, figures 1 et 5-9), pour s'apercevoir de la puissance visuelle d'une écriture qui conserve le signifié linguistique du texte mais, en même temps, est en quelque sorte image. Et nous pouvons citer bien d'autres exemples, comme *La Foule* (fig. 2), interprétation typographique de l'interprétation vocale d'Edith Piaf, ou *Pierrot Lunaire*, transposition typographique de la partition du *Pierrot Lunaire* de Schönberg.

Bref, les *interprétations typographiques* de Massin installent, au sein d'une écriture toujours lisible, une puissance visuelle de la manifestation scripturale en tant que telle au service du texte lui-même, fournissant ainsi, à notre sens, un champ d'analyse intéressant pour étudier le phénomène de la figuration dans l'écriture, et plus généralement celui de la profondeur de la signification.

Il s'agit donc de textes, soit verbaux soit visuels, dans lesquels les variations typographiques jouent un rôle de support à la signification générale du discours. C'est pour cela que Massin les a appelées *interprétations*, en ce qu'il s'agit d'une sorte de *re-production* (dans le sens de produire à nouveau), du texte dans une langue autre : celle du graphisme et de la typographie en particulier.



Fig. 1. Double page de la *Cantatrice Chauve* de Ionesco, mise en pages par Massin.

<sup>1</sup> Nous avons consacré notre recherche doctorale à l'interprétation, dans cette perspective, de cette production graphique expérimentale (Manchia 2012).



Fig. 2. Double page de la *Foule*. Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, MASSIN D PLU 17, dossier V.

### 3.1. Analyse d'une interprétation typographique : Délire à deux

Dans le cadre de cette étude, nous nous limiterons à l'analyse de la maquette et de la typographie de *Délire à deux*, pièce théâtrale de Ionesco, éditée dans la collection « La lettre et l'esprit » de Gallimard en 1966, collection inspirée par Massin lui-même qui était alors directeur artistique de la maison d'édition et déjà auteur d'expérimentations graphiques connues (sa publication de *La Cantatrice Chauve* date de 1964).

Que fait Massin à partir du texte de Ionesco ? En tant que graphiste chez Gallimard, il était chargé de mettre en page le manuscrit de l'auteur dans sa totalité. Et c'est effectivement ce qu'il fait : le livre est bien *Délire à deux*, tel que Ionesco l'a écrit. Mais c'est aussi quelque chose de plus : le *Délire à deux* de Massin, à la différence d'une édition standard de la même pièce, se caractérise par une mise en page de l'écriture en tant que telle. Il y a une modulation continue de la matérialité scripturale elle-même, la lisibilité restant toujours préservée. La transposition graphique semble ainsi s'installer sur le fond de l'écriture en tant que véhicule graphique du langage.

Mais quelle relation y a-t-il entre le texte de départ, la pièce de théâtre, et le texte d'arrivée, l'interprétation typographique de cette même pièce ? Le texte de départ est constitué par une longue dispute, loufoque et futile comme toujours chez Ionesco, entre deux amants dans leur maison. Dehors, c'est la guerre, mais la plupart du temps ils ignorent ce qui se passe dans la rue, jusqu'à la victoire définitive des envahisseurs qu'on entrevoit à la fin. En feuilletant le livre, la première chose que nous pouvons noter, c'est la correspondance entre la puissance des caractères et la puissance des mots sur la scène. Autrement dit, la manipulation des traits graphiques de l'écriture rend pertinente l'opposition /agrandissement/ vs /diminution/ des caractères en relation avec une variation correspondante de la manifestation phonique du langage (/haut/ vs /bas/, /fort/ vs /faible/).

Il s'agit d'une intervention qui s'oppose à la représentation standard du langage opérée par l'écriture, dans laquelle il n'y a pas de place pour les traits suprasegmentaux dérivant de la mise en acte du langage lui-même (rendus encore plus évidents, parce que marqués, dans la mise en scène théâtrale) : ici l'écrit devient la représentation mimétique du processus énonciatif de la mise en scène, également soutenue par l'usage de deux types de caractères différents pour les deux personnages, l'homme et la femme, renvoyant donc à une sorte de processus énonciatif de la mise en page.

Voici comment Massin raconte, dans un texte destiné au tiré à part de l'édition des œuvres de Ionesco dans la collection « La Pléiade », le travail d'élaboration de cette œuvre graphique :

Là aussi, j'ai enregistré le spectacle sur bande magnétique et j'ai fait *choix* de deux caractères pour « représenter » les personnages : l'un, *de mon invention*, un peu lourd et dérivé du Cheltenham, va pour l'homme ; l'autre, destiné à la femme, est un Garamond italique auquel, par des opérations photographiques (relevant davantage, au reste, du *bricolage artisanal* que d'une technique véritable), j'ai fait subir une série d'*anamorphoses* – cinq au total – chacune d'elles donnant au caractère une « pente » différente. De sorte qu'à un moment donné, l'italique devient du romain et qu'une autre fois, il penche à gauche. J'ai constitué ensuite une planche d'alphabets reproduisant ces caractères dans des *corps différents* [...], et j'ai fait tirer cette planche à cent exemplaires par le procédé dit de « lettre-transfert ». Je n'avais plus, à l'exécution, qu'à écouter la bande, en *décortiquant* parfois le texte syllabe par syllabe, voire lettre par lettre, en même temps que je faisais choix, dans ces alphabets, des pentes et des corps qui, selon moi, convenaient à la diction et au volume de la voix. (Massin 1991, p. 1931-1932 ; les italiques sont nôtres.)

Ici déjà, il est évident que pour Massin l'écriture n'est pas un point d'arrivée mais un point de départ. Il s'agit d'un matériau de base à manipuler pour obtenir un résultat nouveau, dérivant d'un travail mené en parallèle sur l'écoute du texte « décortiqué » et sur l'analyse de ses composants. L'écriture s'élabore lettre par lettre, en opérant des choix qui ne sont, évidemment, pas linguistiques, mais plastiques. Massin construit une véritable collection d'échantillons de lettres (fig. 3 et fig. 4), aux caractéristiques plastiques bien distinctes les unes des autres sur plusieurs coordonnées (dimension, inclination, etc.) pour composer sa transcription graphique de la mise en scène théâtrale.



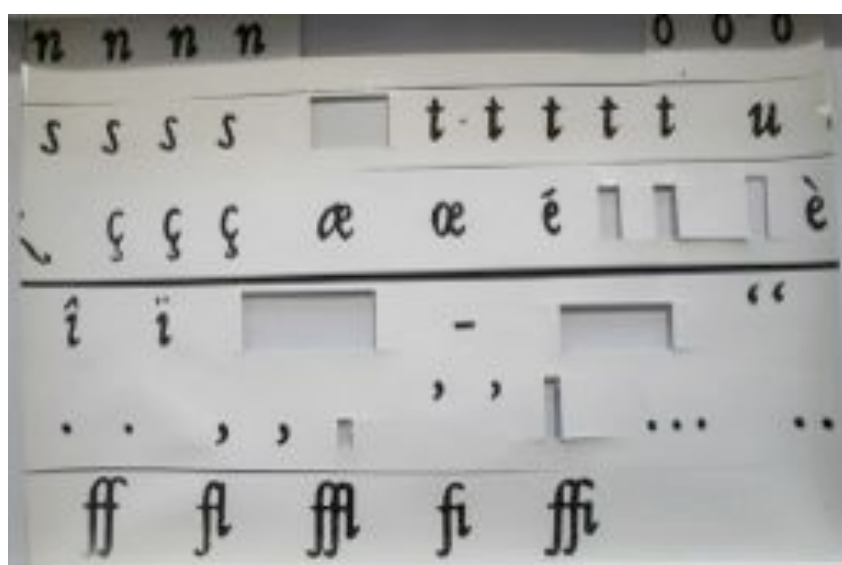


Fig. 3 et Fig. 4. Planches d'alphabets pour *Délire à deux*, détails. Médiathèque de Chartres, Fonds Massin, MASSIN D DEL, dossier I.

De ce point de vue – celui de la création graphique et donc de la matérialité plastique de l'écriture –, nous sommes déjà loin de la conception d'une écriture parfaitement transparente par rapport au langage qu'elle véhicule. Même s'il s'agit, comme le rappelait Greimas, d'un « dispositif visuel articulé » – toujours fonctionnel par rapport au langage verbal –, cette écriture, par ses modulations et ses variations, semble affirmer cette dimension visuelle, à partir de l'articulation qui la structure.

Une puissance visuelle qui ne dérive pas d'une création mais de la manipulation des motifs et des normes préexistants dans le système scriptural. La pente des caractères féminins, par exemple, provient de l'aldine de Manuce, un des premiers caractères d'imprimerie, qui à son tour provient de l'écriture manuscrite caroline. Le graphiste

essaie-t-il, ici, de conserver le *ductus* manuel de l'écriture, de garder une trace de son inscription, donc de son énonciation ?

De plus, il faut ajouter que dans ce texte la manipulation de la manifestation graphématique du langage n'obéit pas seulement à l'exigence de représenter les modulations de la voix dans l'interprétation. Il nous semble en effet que *Délire à deux* met en scène, en le mettant en page, un double régime discursif, à la fois pictural et graphique. Dès la première page, en effet, les deux régimes se font face, sans se mêler (fig. 5), tandis qu'ensuite ils interagissent entre eux de façon de plus en plus évidente, jusqu'à l'affirmation finale du régime graphique.



Fig. 5. Double page de *Délire à deux* (p. 8-9).

Nous voilà donc obligés, une fois de plus, de considérer l'écriture comme un phénomène visuel qui se déroule sur un espace planaire – sur un *écran*, pour citer Anne-Marie Christin qui construit autour de ce mot sa théorie de l'écriture comme phénomène visuel né de la combinaison du langage avec l'image. Pour rester dans notre perspective, nous pouvons donc envisager l'écriture comme un phénomène qui relève également du plastique.

En feuilletant le livre et, en parallèle, en lisant à nouveau le texte tel qu'il est mis en page par Massin, il devient évident que le texte écrit et les formes abstraites qui le parcourent se superposent de deux façons différentes.

En premier lieu, ils se superposent du point de vue plastique, parce qu'ils semblent être faits de la même matière – l'encre – et parce que les taches, non ordonnées de façon linéaire ou topologique et pas clairement délimitées d'un point de vue eidétique, menacent souvent d'empêcher la reconnaissance des caractères eux-mêmes, et donc leur fonction notationnelle, en se superposant aux lignes d'écriture.

En second lieu, la superposition entre régime scriptural et régime graphique est de nature sémantique, voire figurale, dans l'acception que Bertrand (1995 ; 2000) et Lancioni (2009) ont donné à ces termes dans leurs recherches sur les textes littéraires. Les piqûres noires, en effet, sont des configurations plastiques assez complexes, susceptibles de supporter plusieurs niveaux de lecture : elles sont taches d'encre, comme nous avons pu le voir, mais elle figurativisent aussi des traits du contenu du texte de Ionesco, comme les explosions et le bruit des déflagrations des projectiles qui envahissent la scène (fig. 6 et fig. 7).



Fig. 6. Double page de *Délire à deux* (pp. 26-27).

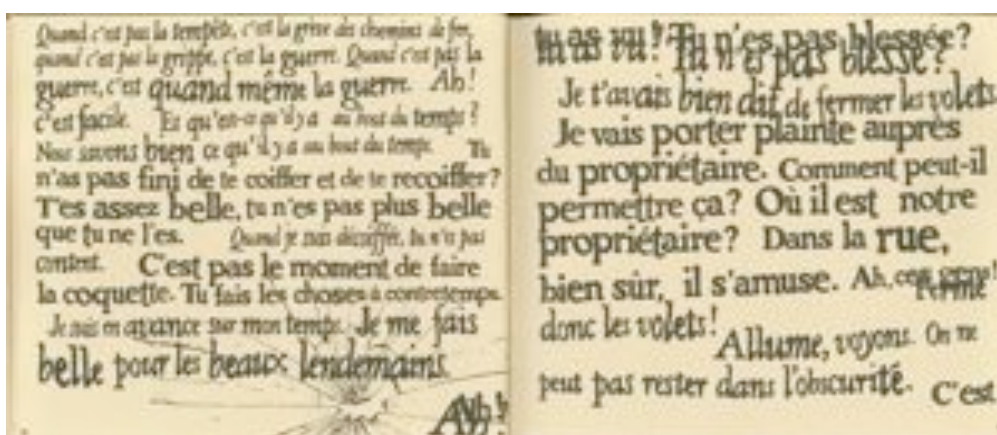


Fig. 7. Double page de *Délire à deux* (pp. 28-29).

À la fin du texte, l'écriture elle-même devient de plus en plus chargée d'encre : les lignes des répliques se superposent et se croisent, la /linéarité/ et la /directionnalité/ s'affaiblissent (fig. 7) menaçant la linéarité et la lisibilité ; les gouttes de ces grandes taches noires, de plus en plus petites, se mêlent au tracé scriptural, mettant à nu la composante plastique de l'écriture (fig. 8 et fig. 9). Le silence, enfin, tombe sur la dernière page, avec une grande tache noire isolée (fig. 10, page de gauche).



Fig. 8. Double page de *Délire à deux* (pp. 38-39).

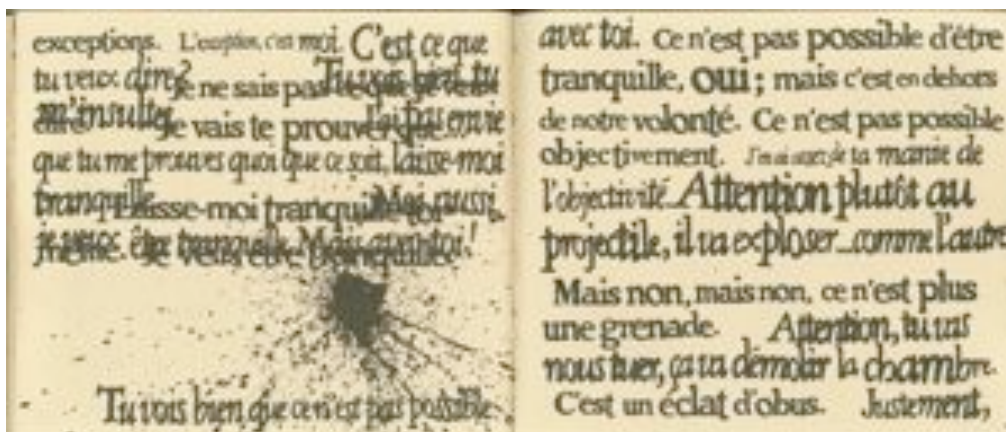


Fig. 9. Double page de *Délire à deux* (pp. 52-53).



Fig. 10. Double page de *Délire à deux* (pp. 70-71).

L'écriture se dérègle, parallèlement au sens du texte et à la possibilité de communiquer par le langage verbal, en activant toute une série des résonances semi-symboliques entre texte de départ et texte d'arrivée.

On voit bien à partir d'ici, que ces modulations et ces perturbations scripturales, qui ne pourraient être que négligées d'un point de vue linguistique, ont, sur un autre plan, celui de l'écriture considérée comme une inscription sur un support planaire, comme une image à déchiffrer, une véritable puissance visuelle, comme le soulignent, de deux façons différentes, Christin (1995)<sup>2</sup> et Klinkenberg (2006), qui a traité la manifestation contingente et matérielle du signe graphique en tant qu'*objet graphique*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Voir par exemple, à propos de Mallarmé qui renouvelle l'écriture en restituant, en quelque sorte, le processus de l'écriture primitive : « Mallarmé a réinventé au bénéfice de la création littéraire la stratégie de la divination : interroger une surface, un écran, et les signes qui s'en déduisent. » (Christin 1995, p. 225)

<sup>3</sup> « Le stimulus est la manifestation concrète et contingente du signe ; autrement dit, ce qui dans la communication le rend transmissible par le canal, en direction d'une sensorialité ; le signifiant, quant à lui est un modèle. Le rapport entre stimulus et signifiant est donc, généralisé à tout signe, celui qui unit son et phonème dans le signe linguistique. J'appellerai *objets graphiques* les stimuli des systèmes graphiques. » (Klinkenberg 2006, p. 92)

Il nous semble intéressant de souligner ici qu'on ne doit pas faire face à un dérèglement de la norme scripturale : l'écriture est toujours écriture, la lettre du texte de Ionesco est toujours respectée. La création de sens au niveau graphique et plastique s'installe *dans* l'écriture, en repérant, dans le substrat matériel du tracé dont l'écriture notationnelle fait usage, des traits minima susceptibles de devenir pertinents de façon plastique : d'une part pour rendre compte de la richesse suprasegmentale du langage, que l'écriture standard délaisse normalement ; de l'autre pour mimer le contenu du texte, à travers des correspondances entre niveau figural des traits plastiques scripturaux et niveau figural du contenu du texte lui-même.

Nous passons donc, à travers la médiation de ce que nous pourrions appeler « basse continue sémantique », c'est-à-dire la circulation des éléments sémantiques entre la pièce de Ionesco et la version graphique de Massin, du verbal au visuel, et cela dans le même texte.

De plus, cette modulation stylistique de l'écriture souligne en même temps les caractéristiques de la norme dont il est question, ne les niant pas complètement mais affirmant, en parallèle, d'autres éléments qui proviennent du visuel.

#### **4. Le double régime de la variation. Sens et résidus de sens, entre poésie et création graphique**

Pour revenir à notre question initiale, il nous semble donc possible d'envisager la variation, et de comprendre la signification qu'elle cache, en changeant de perspective, en essayant de considérer comme pertinents des éléments que la lecture ne peut que négliger. Il s'agit de *regarder* comme plein de sens, par rapport au sens général du texte, ce qu'on ne peut que *lire* comme vide.

Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver cette même position dans les études du langage poétique qui faisaient partie, entre autres, des objets de recherche du groupe de Greimas dans les années 1970 avant la consolidation du parcours génératif classique, ou encore dans la théorie poétique de Lotman. Greimas par exemple, dans « Pour une théorie du discours poétique » (1972), parle de « valorisation des redondances devenues significatives avec le changement du niveau de perception », en définissant l'effet de sens poétique comme un effet *des sens* :

L'effet de sens apparaît ici comme un effet des sens : le signifiant sonore – et, dans une moindre mesure, graphique – entre en jeu pour conjuguer ses articulations avec celles du signifié, en provoquant de ce fait une illusion référentielle. (Greimas 1972, p. 7)

Lotman, pour sa part, dans son étude sur la structure du texte poétique qui doit beaucoup à la théorie de la défamiliarisation de Šklovskij, parle de la centralité de la variation dans le texte artistique. En particulier, il souligne le fait que les variantes sont sans importance sur le plan linguistique, mais néanmoins centrales dans le texte poétique. Les variantes rythmiques, par exemple, sont considérées comme fondamentales pour la vitalité de la structure même des vers. Un texte peut donc en contenir plusieurs, ou, pour citer à nouveau Lotman (1972, p. 102) : « Le texte artistique peut être analysé en tant que texte plusieurs fois codé ».

Cette théorie du double régime de la variation, insignifiante/signifiante selon la perspective adoptée, a beaucoup à voir avec le détournement qu'il faut opérer pour passer d'une lecture figurative à une lecture plastique, selon Greimas : il faut décider de

se centrer sur le signifiant, et de le rendre pertinent dans l'analyse. Et Greimas ne manque pas de reconsidérer l'écriture dans cette perspective. Encore une fois, c'est la matérialité de la substance expressive qui est objet d'une relecture, opérant ce changement de point de vue :

Tout se passe donc comme si la lecture du texte plastique consistait dans un double détournement : certains signifiés postulés lors de la lecture figurative se trouvent détachés de leurs formants figuratifs pour servir de signifiés aux formants plastiques en voie de constitution ; certains traits du signifiant plastique se détachent du même coup des formants figuratifs où ils se trouvent être intégrés et, obéissant aux principes d'organisation autonomes du signifiant, se constituent en formants plastiques. Bien plus qu'à une « subversion » du figuratif, nous assistons à un processus d'auto-détermination, à la naissance d'un langage second. [...] C'est également le cas de l'écriture qui, déjà partiellement détournée de sa fonctionnalité par les connotations qui se veulent plaisantes des caractères d'imprimerie [...] est susceptible de produire des *objets calligraphiques vivant leur propre vie*. (Greimas 1984, pp. 22-23)

C'est cette opération de détournement qui a permis, pour la première fois, d'essayer de regarder de nouveau à la « surface » signifiante des textes, et qui oriente aujourd'hui les recherches de plusieurs sémioticiens autour du concept de « figuralité » comme profondeur du figuratif. Une profondeur qui doit beaucoup à la richesse des variations, aux rides de cette surface, et que Massin a bien compris par intuition :

Bien entendu, on ne saurait confondre variation et variante. La variante, dit Littré, « se dit des diverses leçons d'un même texte. Il se dit aussi des différentes manières d'écrire un mot ». La variation, c'est autre chose. Elle peut comporter le mouvement, la différence [...], l'augmentation, la diminution, la fluctuation, l'oscillation, le retour et le retournement, la modulation, la modification, la mutation, la transformation, l'écart, la vicissitude, la bigarrure, [...] la métamorphose, la transposition, l'altération, l'adaptation, et ainsi de suite, mais jamais la perte totale de l'identité.

Ce qui se produit, en musique mais aussi dans le langage même [...] c'est une acclimatation, une empathie qui permettent à deux variations, comme à deux vocables, de s'identifier, de se reconnaître comme ayant la même origine. (Massin 2000, pp. 42-43)

C'est sur ces variations et sur leurs dynamiques d'« empathie », voire de cohérence interne, que les textes littéraires, mais aussi artistiques et musicaux, peuvent jouer pour devenir d'autres textes ; grâce à elles, une simple transcription typographique peut créer un nouveau monde.

Un telle poétique de la variation créatrice, c'est-à-dire de la modulation des *stimuli* qui constituent le substrat matériel de l'écriture, pour citer à nouveau Klinkenberg (2006), est à l'œuvre dans la poétique que nous retraçons à travers les textes de Massin. A partir de cette variation, en tant que dialogue entre identité et altérité, l'écriture, toujours lisible, entre en conjonction avec les motifs qui l'ont précédée diachroniquement, et essaie de retracer son identité visuelle en nous interrogeant, de nouveau, sur le *résidu* de sens dont parlait Hjelmslev.

## Références bibliographiques

BERTRAND, Denis, (1985), *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, préface de Henri Mitterand, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.

— (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

CHRISTIN, Anne-Marie, (1995), *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion ; nouv. éd. Augmentée, 2009.

GOODMAN, Nelson, (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill ; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1972), « Pour une théorie du discours poétique », introduction à *Essais de sémiotique poétique* (Etudes sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Rimbaud, Roubaud), Paris, Larousse, pp. 6-24.

— (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, VI, 60, pp. 4-24.

HJELMSLEV, Louis, (1937), « On the principles of phonematics », *Proceedings*, 2, pp. 49-54 ; tr. it. « Sui principi della fonematica », in *Saggi linguistici II*, Milano, Unicopli, 1991, pp. 211-216.

— (1943), *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* ; tr. fr. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.

KLINKENBERG, Jean-Marie, (2006), « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. L'écriture comme image », *Visible. L'hétérogénéité du visuel. 2/3. Les syncrétismes*, 2, pp. 83-108.

LANCIONI, Tarcisio, (2009), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.

LOTMAN, Jurij, (1970), *Struktura chudozovennogo teksta* ; tr. fr. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MANCHIA, Valentina, (2012), *Il calice d'oro e il calice di cristallo. Per un'analisi delle forme di figurazione nella scrittura: la tipografia espressiva e le interpretazioni tipografiche di Massin (Le verre d'or et le verre de cristal. Pour une analyse des formes de figuration dans l'écriture: la typographie expressive et les interprétations typographiques de Massin)*, thèse de doctorat, Université de Sienna.

MASSIN, Robert, (1991), « De la mise en scène à la mise en pages. *Délire à deux* », Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris : Gallimard, « La Pléiade », pp. 1931-1933.

— (2000), *De la variation*, Paris, Le Promeneur.

SAUSSURE, Ferdinand de, (1916), *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally, Albert Riedlinger et Albert Sechehaye, Lausanne-Paris, Payot.

## Œuvres de Massin citées

IONESCO, Eugène, (1964), *La Cantatrice chauve*, suivi d'une scène inédite. Interprétation typographique de Massin et photographique d'Henri Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille, Paris, Gallimard.

— (1966), *Délire à deux*, essai de calligraphie sonore par Massin d'après l'interprétation de Tsilla Chelton et de Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France, version scénique, Paris, Gallimard.

MASSIN, Robert, (1965), « Hommage à Piaf. December 19, 1915 - October 11, 1963 [*La Foule*] », photographic interpretation by Emil J. Cadoo, typographical interpretation by Massin, words from the song *La Foule* by Michel Rivgauche, *Evergreen Review*, 38, pp. 28-33.

SCHÖNBERG, Arnold, (2007), *Pierrot Lunaire op. 21*, d'après le poème d'Albert Giraud, traduction allemande d'Otto Erich Hartleben, essai de transcription typographique de la partition vocale par Massin, Paris, Typographies Expressives.



## **Enjeux et perspectives du discours littéraire : réflexions diachroniques autour du *roman paysan turc***

Nedret ÖZTOKAT  
*Université d'Istanbul*

Dans le cadre de ce travail, nous nous proposons d'apporter des réflexions et suggestions à la problématique de la dimension diachronique dans une étude littéraire sémiotique. Notre corpus étant un ensemble d'œuvres littéraires conçues dans le cadre du projet de modernisation de la Turquie pendant les premières années de la République, il nous a paru nécessaire de prendre en considération la perspective diachronique pour mieux réfléchir à la fois sur les modalités de l'engendrement de la signification et celles de la réception des romans appartenant à ce mouvement littéraire.

### **1. Le *roman paysan* et son contexte socio-littéraire**

En Turquie le roman se présente comme un genre essentiellement calqué sur le modèle occidental. Les formes narratives et les contenus qui les sous-tendent apparaissent comme des reformulations du canon littéraire européen ; il faut surtout évoquer, à cet égard, le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle dont l'exploration par les romanciers turcs a considérablement contribué au développement de ce genre en Turquie. Il faut ajouter que le XIX<sup>e</sup> siècle étant une période caractérisée par les efforts qui se réunissent autour du mouvement dit de l'«occidentalisation» (sous le règne de Mahmoud II) , il n'est pas étonnant de voir apparaître des pièces de théâtre et des romans qui ont été les adaptations ou traductions des œuvres françaises.

Après l'effondrement de l'Empire ottoman, la Turquie, pour devenir un Etat démocratique à l'occidentale, déploie de grands efforts dans tous les domaines. Sous la jeune République de Turquie – proclamée en 1923 –, avec les réformes politiques et sociales, le regard du roman s'est tourné vers les contrées peu ou mal connues jusqu'alors, tels les villages anatoliens sans ressources qui sortaient de plus en plus appauvris de la guerre de l'Indépendance. Dans ce contexte socio-politique, on assiste à la prolifération des romans nationaux qui mettent en scène les conditions de vie villageoise de l'Anatolie centrale. Et c'est ainsi que l'on commence à parler du roman paysan en Turquie qui allait incarner, au fil des années, de nouvelles formes.

Il faut rappeler qu'à partir de 1923 un grand nombre de projets et de programmes ont été lancés et mis en vigueur par l'Etat pour structurer la société selon les principes occidentaux, il faut énumérer les réformes de la scolarisation, de l'enseignement, de la langue, du droit civil, etc. Dans ce nouvel élan, tout devrait contribuer à construire la nouvelle Turquie qui se voulait moderne et contemporaine. L'ultime objectif était de faire partager le mouvement de « contemporanéisation » par tous les citoyens du pays ; en l'occurrence, par les paysans qui avaient joué un rôle déterminant dans la guerre d'Indépendance. En 1924, est promulguée la loi dite « de village » qui avait pour but de soutenir le paysan grâce aux exemptions de taxe et autres types de règlements.

Parmi les programmes de réforme visant à améliorer les conditions socio-économiques et politiques des villages, les « Instituts de village » occupent une place à part dans le développement social de la vie paysanne en Anatolie (Asie mineure). Au lendemain de la guerre d'Indépendance, ayant découvert une population paysanne privée des moyens de scolarisation et de tout autre moyen d'ordre social, le gouvernement a mis au jour ce système de formation qui serait réalisé sur la base d'un « Institut » animé aussi bien par les jeunes intellectuels cultivés et idéalistes que par les villageois lettrés qui proposaient leur soutien au développement de ces contrées en éduquant non seulement la jeune population mais aussi les adultes analphabètes. Lancé le 17 avril 1940 par İsmail Hakkı Tonguç, ministre de l'Éducation nationale, le contenu de ce programme ne se limitait pas à l'éducation, mais aussi à l'acquisition des savoir-faire nécessaires pour mener une vie moderne au sein des villages anatoliens.

De ce mouvement allait naître un genre particulier de la littérature turque appelé le « roman paysan ». Fortement imprégné de l'idéologie sociale et politique de l'État, ce courant littéraire est l'un des plus connus et des plus fructueux de la littérature contemporaine turque entre les années 1930 et 1980. De Mahmut Makal à Yaşar Kemal, un grand nombre d'écrivains d'origine anatolienne en ont donné de brillants exemples grâce auxquels le lectorat turc a eu accès aux réalités paysannes du pays, telles que le système féodal, les difficultés économiques, les conditions défavorables concernant les institutions sociales (éducation, mariage, santé).

Au début, soit à peu près dans les années trente, la production des romans paysans offre une expression littéraire ayant pour fonction essentielle de dénoncer les aspects déplorables de la vie paysanne par un sujet énonciateur subjectif dévoilant son étonnement, son indignation, voire son mépris vis-à-vis l'existence paysanne. Pour les écrivains intellectuels étrangers à ce territoire, il s'agit avant tout d'évoquer les problèmes concernant les villages. La distance entre la (les) réalité (s) à décrire et l'acte d'écrire est bien nette. Le paysan y est souvent décrit comme l'« autre ». À partir de la fondation des « Instituts de villages » en 1940, et l'entrée en scène d'autres partis politiques à côté du Parti Populaire Républicain (CHP), la littérature trouve une nouvelle expression littéraire. D'un côté, les écrivains notent et publient leurs impressions et observations sur la réalité paysanne sous forme de romans ; souvent ce sont des textes narratifs qui se rapprochent de l'essai. De l'autre côté, nous assistons à la production romanesque des écrivains relevant de ces Instituts. Les romans mettent en valeur la figure de l'« instituteur idéaliste » qui fait face aux objections des féodaux et des paysans conservateurs. Mahmut Makal est un écrivain issu de la formation des Instituts de village. Le pionnier de ce genre, *Notre Village*, est un roman qui réunit notes, anecdotes et impressions de l'auteur sur les conditions économiques, l'absence des nouvelles technologies, la pression du fanatisme religieux et des traditions superstitieuses, les difficultés concernant la nutrition et la santé des paysans, tout en donnant la parole à ces derniers et en transposant leur patois dans la narration. Talip Aydın, Fakir Baykurt, Mehmet Başaran, tous issus des Instituts, ont donné d'importants exemples dans la lignée de Mahmut Makal. À côté d'eux, il est aussi des figures éminentes comme Yaşar Kemal, Orhan Kemal et Kemal Tahir qui ne viennent pas de la classe paysanne, mais de la classe moyenne de la province. Ils dénoncent dans leurs romans les conditions misérables des paysans, les conflits entre les paysans et la classe dirigeante, la méconnaissance de la technologie, les problèmes de la santé, de la scolarisation, de la vie sociale arriérée. Le paysan opprimé sous ces conditions défavorables trouve la liberté de l'expression dans ces romans qui commencent à côtoyer, à partir des années cinquante, les

idéologies socialistes. L'oppression, la violence, l'intolérance des seigneurs possesseurs de terres sont les thèmes principaux de ces romans qui prônent indirectement l'amélioration des conditions paysannes de l'Anatolie.

Les années soixante et soixante-dix qui témoignent des changements politiques en Turquie ont vu le roman paysan adopter une voix révoltée pour dénoncer les problèmes sociaux et politiques concernant la vie dans les villages et dans les quartiers marginaux des grandes villes étant donné que c'est le commencement de l'exode rural vers la grande ville. À partir des années soixante-dix, l'intérêt pour ces romans commence à s'affaiblir : la Turquie est entrée dans l'ère du globalisme et de l'apolitisme après le coup d'État de 1980 et le gouvernement libéraliste de Turgut Özal. Le roman paysan laisse sa place au roman social dont il avait déjà annoncé l'avènement dans les années soixante-dix.

## **2. Praxis énonciative et discours du roman paysan**

Il s'ensuit de ce qui précède que le roman paysan porte à lui seul le dynamisme littéraire en Turquie entre 1930 et 1980. C'est un discours littéraire avec une organisation énonciative particulière et de « modes de création et d'écriture » qui lui sont propres. Ayant été un élément culturel du programme politique et social lancé dans le cadre des actions révolutionnaires pour la modernisation du pays (prévu surtout dans les années trente en Turquie), ce type d'expression littéraire illustre les enjeux : dans cette perspective, le roman rend compte prioritairement des modes de vie des paysans qui constituent la majorité de la population turque, en mettant l'accent sur les difficultés et sur les insuffisances relatives à leurs conditions sociales. Par ce biais, la présence de ces gens vivant en difficulté s'annonçait à travers un discours littéraire réaliste qui sensibilisait les habitants des grandes villes. L'expression littéraire devenait donc le médium d'un mouvement progressiste de l'État pour révéler la réalité sociale de la vie paysanne inconnue aux citadins. Bref, de ce double enjeu est née le roman paysan qui, sans tarder, allait devenir la veine la plus importante du roman réaliste et social de la littérature turque. La parole littéraire devient dans cette perspective une vraie praxis énonciative.

Nous arrivons ainsi à la problématique méthodologique qui demeure au centre de notre réflexion qui guide cet article, à savoir synchronie/diachronie. Aborder ce genre de roman selon une approche sémiotique synchronique suffirait à mettre au jour les schémas actantiels, les rôles thématique-figuratifs assumés par les acteurs, les configurations thématiques et figuratives ainsi que la structure élémentaire de la signification, sans difficulté. Ayant comme acteurs les paysans soumis à diverses oppressions et à l'inégalité vis-à-vis de maîtres féodaux possesseurs de terre ou porteurs de l'autorité patriarcale, acteurs dont l'existence est conditionnée par le refus de la soumission et de l'oppression, entre les émeutes et toute autre péripétie dramatique, ce type de roman se prête facilement à une lecture sémiotique centrée sur le schéma conflictuel. Les instruments d'une sémiotique narrative et discursive mettraient sans difficulté et de façon efficace en évidence les structures de la signification de ces récits représentant la structure conflictuelle. Il suffit de penser au *Méméd le Mince* (1955) de Yaşar Kemal qui constitue un exemple des plus populaires.

Or, pour ce genre de roman, caractérisé par un halo socio-historique fort contextualisé et présentant un certain nombre de modulations au fil des années, nous devons nous interroger sur les pratiques d'analyse. La question essentielle est de savoir si une analyse synchronique serait, à elle seule, pertinente pour aborder le

processus de la signification. Il est clair que ce type de discours littéraire nécessite double point de vue méthodologique pour une analyse adéquate.

Pour pouvoir intégrer la dimension diachronique dans une approche sémiotique, nous nous proposons de nous référer à Denis Bertrand pour qui « l'effort théorique de la sémiotique repose sur une double critique du "sujet" et de la "réalité" ». Selon le sémioticien, « il s'agit de se maintenir aussi rigoureusement que possible dans la réalité de l'objet textuel à construire, la seule à laquelle on a véritablement accès dans le cadre du projet sémiotique. L'essentiel est alors de localiser et de mettre à nu ce qui, conditionnant les parcours et les partages du sens, commande l'exercice du discours ». (Bertrand, 2000, p. 54)

Comme les limites d'ordre socio-culturel déterminent les modalités énonciatives de ce discours littéraire qui constitue un champ du discours, c'est dans le cadre d'une praxis énonciative que nous nous proposons d'interroger la structure significative de ces romans qui obéit aux contraintes de l'usage social. En nous rappelant, à la suite de Jacques Fontanille, que « reconsidérer l'énonciation dans une perspective dynamique et dialectique, c'est ensuite la traiter comme une praxis qui (...) peut gérer les modes de présences des énoncés en discours », nous situons nos réflexions dans le cadre de l'acte d'énonciation. (Fontanille, 1998, p. 254)

Dans cette perspective, le discours du roman paysan pourrait se définir comme étant situé dans l'horizon de la culture des années 1930-80. Élément de la praxis énonciative, le roman paysan jouit d'un double statut discursif. C'est d'abord un discours subjectif (surtout dans les premiers exemples) dont les conditions d'énonciation sont bien déterminées. Dans cet acte d'énonciation il ne faut pas sous-estimer le rôle de la proprioception qui semble diriger tout le discours de l'énonciateur. Ainsi, dès les premières lignes du *Bossu du village* de Kemal Tahir, s'adressant à l'énonciataire avec familiarité, l'énonciateur définit avec précision les conditions extérieures qui déterminent le contenu de l'histoire (*Köyün Kamburu*, 1959). *Notre village* de Mahmut Makal installe d'emblée l'énonciataire dans une situation de communication discursive où l'énonciateur décrit avec sincérité la vie des paysans (*Bizim Köy*, 1975). Le roman intitulé *Dixième village* de Fakir Baykurt se compose d'une série de segments dont chacun rend compte des conditions de vie des paysans de Damalı ; un vaste panorama de la vie paysanne donne corps à ce roman (*Onuncu Köy*, 1961).

Dans tous ces récits, l'énonciateur est thématiqué avec le rôle d'« instituteur » venu vivre dans le village ; c'est un « observateur » qui assure une mise en perspective au niveau de l'énoncé énoncé (Fontanille 1989, p. 30). Situé dans l'espace énoncé (village), l'observateur incarné dans le rôle d'instituteur qui vient de la grande ville rend compte de ce qu'il voit à travers une distance subjective ; ainsi, il lui arrive d'exprimer sans reticences son indignation, son emportement, son mépris devant tel ou tel événement.

Dans ce genre de roman, un autre aspect discursif attire notre attention. L'énonciation romanesque recourt à une pluralisation des instances à la fois subjectivante et objectivante. L'instance énonçante qui se charge principalement de rapporter une multitude d'informations sur la vie paysanne, selon le point de vue de l'observateur, se donne comme un discours social. Dans la mesure où il se réfère explicitement aux événements qui s'inscrivent dans la réalité même du village, le discours romanesque devient un discours social centré sur la véridiction : nous devons croire celui qui exprime la vérité de ce qu'il observe. Les rôles d'observateur et d'informateur du sujet se précisent nettement dans ce type de récit. C'est à cet

égard que le roman paysan obéit à sa vocation d'être un témoignage fidèle de la vie sociale rurale.

Comme nous l'indique D. Bertrand, « le discours social est tramé de configurations toutes faites, de blocs "pré-contraints" et prêts à l'emploi, qui sont des produits de l'usage et se déposent, à titre de primitifs, dans le système de la langue. C'est donc l'utilisation de la signification qui définit l'usage ». (Bertrand, 2000, p. 55) Le discours du roman paysan exploite le langage commun des paysans aux prises avec l'autorité. Dans *Dixième Village-Onuncu Köy* de Fakir Baykurt, nous entendons la voix des villageois évoquant les divers aspects de la vie paysanne : le libre arbitre de Duranâ (un paysan puissant autour duquel se déroulent les intrigues du roman), la scolarisation de sa fille, la soumission des villageois aux impératifs religieux, etc.

De même, les romans de Yaşar Kemal *Le Pilier - Ortadirek* (1960), *Terre de Fer, Ciel de Cuivre - Yer Demir Gök Bakır* (1963) et *L'Herbe qui ne meurt pas - Ölmez Otu* (1968) dénoncent, de manière directe, la dure vie des paysans soumis aux injustices sociales. A ce niveau d'analyse, nous pouvons parler d'une force liée aux structures communicationnelles du code littéraire qui régissent l'usage de la parole dans ces romans. Les instances énonçantes sont déterminées par ces structures ressortissant à la sémiotique que J. Fontanille définit de la façon suivante : « la sémiotique, dans l'interprétation que nous en proposons, fournit un modèle pour le champ d'exercice de la praxis énonciative. Ce champ d'exercice est alors coextensif de la culture, et les mouvements qui s'y observent se présentent globalement comme des opérations de traduction et de diffusion ». (Fontanille, 1998, p. 254) Il est clair que la réception de ces récits ne saurait être comprise sans cette référence socio-culturelle. Ceci explique, d'une part, la perte du lectorat pour les romans de Mahmut Makal ou de Kemal Tahir qui remplissaient il y a un demi siècle une fonction importante pour sensibiliser les masses aux réalités du pays, et, d'autre part, l'évolution du roman paysan vers le roman réaliste.

### **3. De la synchronie à la diachronie : réflexions pour une conclusion**

Comme il a été dit plus haut, des années trente aux années quatre-vingts, en Turquie, le discours littéraire du roman paysan a connu diverses modulations liées aux réalités socio-culturelles et aux codes littéraires déterminant la praxis énonciative.

La perspective diachronique nous permet de saisir et d'évaluer les modulations de la praxis énonciative. Dans les années trente le roman se veut une description exhaustive des conditions défavorables des paysans ; les années quarante voient un roman social plutôt didactique ; et, à partir des années cinquante, le roman paysan est « idéologisant » et « idéologisé ». L'expression esthétique sous-jacente à ce type de discours devrait être prise en considération par rapport au contexte social et culturel qui les englobe. Comme l'affirme Dominique Maingueneau, « le discours n'intervient pas sans un contexte : il n'y a de discours que contextualisé ». (Maingueneau, 2004, p. 33)

Si l'acte d'énonciation se définit par « l'ensemble des choix effectués et des positions adoptées » et si la « première unité d'analyse de la sémiotique du discours est le champ d'exercice de l'activité de langage », comme nous le propose J. Fontanille (1998, p. 255), le discours du roman paysan pourrait être étudié en termes de « champ de présence perceptif », de « champ tensif du discours » et de « champ d'exercice de l'énonciation » (praxis énonciative). Et cette perspective nous

permettrait d'embrasser la ou les réalité(s) modalisant les stratégies discursives de ce type de roman.

Conçus comme étant la voix d'une jeune nation en train de se structurer, les romans paysans ont connu un itinéraire particulier suivant l'évolution historique du pays et par là même, se définissent comme l'espace de la parole littéraire tout en illustrant les principes et les étapes du programme de la modernisation. Les enjeux socio-culturels qui se réunissent certes autour d'un programme national ont contribué *nolens volens* au développement du roman en Turquie. Leur analyse nous montre l'existence d'un enjeu littéraire inséparable des circonstances sociales et culturelles. Dans cette perspective, nous avons essayé de revisiter la distinction méthodologique synchronie/diachronie.

Jean-Marie Schaeffer nous rappelle qu'« une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ». Il souligne qu'elle « n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais [qu'] elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques ». (Schaeffer, 1989, p. 80) Le roman paysan apparaît lui aussi au carrefour de plusieurs codes sémiotiques qui ont varié dans le temps ; ce qui nécessite une approche plurielle au niveau de son analyse. Ayant ouvert la voie au roman social et réaliste turc, les paramètres de son évolution sont imprégnés par les conditions de l'évolution sociale, politique et culturelle. Pour ce qui nous concerne, une étude sémiotique visant à montrer les dynamiques de ce genre ne saurait se passer de cette dimension plurielle de la diachronie que nous proposons d'aborder dans le cadre des instances de l'énonciation prises en termes d'opération et de praxis.

### Références bibliographiques

BERTRAND, Denis, (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.

— (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

MAÏNGUENEAU, Dominique, (2004), *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

SCHAEFFER, Jean-Marie, (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

# Ethos, reproduction et mutations sociales

Elizabeth HARKOT-DE-LA-TAILLE

*Universidade de São Paulo*

## 1. Ethos

Selon Aristote, l'*ethos* se construit intentionnellement par l'orateur dans la relation à son auditoire, en l'adaptant au système politique dans lequel ils sont insérés, et résulte de la capacité de l'orateur à se montrer digne de confiance par l'acte discursif, moyennant les modalités de son énonciation. Plus tard, c'est dans la rhétorique romaine que l'*ethos* s'associe au rôle institutionnel de l'orateur. Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958), dans leur nouvelle rhétorique, tout en retenant l'argumentation en tant que recherche de la vraisemblance, voient l'activité de persuasion dans toutes les instances de la vie, donc, rarement le fruit d'une intentionnalité calculée.

Étranger à la rhétorique et contemporain de Perelman, Erving Goffman (1959) se penche également sur les échanges quotidiens en face à face, comparés à une mise en scène complexe à partir de rôles sociaux établis, de laquelle dépendent autant l'efficacité de l'action sociale que la vie sociale elle-même du point de vue sociologique. Son attention se porte sur l'ensemble des comportements non verbaux qui, dans les interactions, concernent la présentation de soi adéquate à des situations données, réalisée par tout un chacun, intentionnellement ou non. Chez Goffman, la présentation de soi et l'identité se connectent entre elles dans une dynamique d'échange en situation :

Dans ce cadre, Goffman perçoit l'identité non comme une donnée préexistante qui se manifeste ou se dissimule dans la performance face à l'autre, mais comme quelque chose qui se construit dans l'interaction même. L'identité apparaît dès lors comme un processus dynamique qui se réalise en situation, plutôt que comme un ensemble fixe d'attributs caractérisant une personne en soi (Prevos 2006 : 2). Il ne s'agit pas de ce que le sujet *est* [...], mais de l'image qu'il projette dans une situation précise, que ce soit de façon spontanée ou concertée. Sans doute cette construction d'image s'effectue-t-elle en relation avec la façon dont le sujet se voit et dont il est catégorisé ; mais elle est par définition changeante et multiple, formant un kaléidoscope qui présente toute identité comme plurielle et comme incessamment négociable [...]<sup>1</sup>.

L'exploration de la présentation de soi dans les interactions, la gestion des impressions et la construction identitaire chez Goffman forment un tout compatible avec le concept d'*ethos* de l'analyse du discours française. *Ethos* et identité se connectent dans la dynamique de la situation d'échange, comme l'identité goffmanienne est construite sur la mise en scène que la personne fait d'elle-même dans une interaction<sup>2</sup>.

À partir de la microsociologie de Goffman, le concept d'*ethos* en vient à rendre compte de toute interaction, de la plus informelle et quotidienne à la plus formelle et institutionnalisée. L'orateur n'est plus le seul à projeter une image, tous les échanges discursifs ont cette caractéristique, programmée ou non, qui contribue au fonctionnement de l'interaction. La

---

<sup>1</sup> Amossy (2010, p. 27).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 30-33.

présentation de soi, dorénavant exempte d'intentionnalité, est soumise et guidée par des schémas sociaux préétablis, liés à la routine et aux rôles sélectionnés – dans le sens des arts dramatiques. Le concept d'*ethos* se complexifie et peut s'étendre à la conception contemporaine d'identité co-construite en situation interactionnelle, régulée par des schémas sociaux collectifs (parmi lesquels les stéréotypes).

Le succès d'une performance discursive n'est plus mesuré par la persuasion mais par le degré d'adhésion des interlocuteurs aux modèles préétablis, mobilisé par un mouvement non délibéré d'identification de leur part. Pour Maingueneau (2002), c'est au moyen de la scénographie que l'énonciateur et l'énonciataire se projettent et se reconnaissent à l'intérieur de l'ensemble des indices possibles offerts par la grille de lecture socioculturelle adoptée. La scénographie, conjointement avec l'*ethos*, implique un processus en boucle : elle légitime un énoncé qui, en retour, doit en même temps la légitimer.

La reformulation du concept d'*ethos* par l'analyse du discours le libère de l'impératif de l'intentionnalité et le sort de la situation orateur-assemblée pour le transposer à tous les échanges discursifs et pratiques discursives, orales et écrites, et au-delà du mode argumentatif. Ce faisant, elle permet de mettre en évidence la construction de l'identité dans toute interaction avec l'autre. Elle laisse cependant une question en suspens : processus en boucle, la scénographie et l'*ethos* maintiennent, en dépit de ceux qui sont impliqués, un *statu quo* ; dès lors, comment des changements provoqués de l'intérieur peuvent-ils se produire ? Le modèle passe sous silence les tensions que provoquent les mécanismes d'adhésion.

## **2. Conservation et changement : normes endogènes, interprétation et résidus**

La formulation de l'*ethos* par l'analyse du discours offre des pistes riches concernant le processus d'intégration d'histoires sociales à l'identité. Forgés par leur culture et imprégnés d'elle, femmes et hommes, enfants et adultes, natifs et étrangers, tous participent à des échanges discursifs en effectuant une lecture des choses, des événements, des personnes, des situations, et des histoires, à partir de grilles culturelles de lecture communes à leur collectivité d'appartenance. Cependant, les collectivités ne sont pas des blocs homogènes. L'ensemble des modèles culturels, guidé par les représentations collectives du groupe, sous une forte détermination des règles de l'institution discursive, exerce et subit des pressions endogènes et exogènes qui tendent à l'équilibre, mais peuvent aussi produire du déséquilibre.

Les pressions exogènes (produits culturels, immigration spontanée, délocalisation d'usines, immigration forcée, invasion militaire, etc.) ne seront pas développées ici.

Je me pencherai sur les pressions endogènes, historiquement moins dignes d'attention, parce que moins spectaculaires. Elles peuvent être de deux types : liées à l'insatisfaction que l'incorporation des modèles peut générer dans les sous-groupes, ou attenantes au processus individuel – épistémique et sémiotique – de l'actualisation des modèles.

Pour cela, je m'appuie sur Jean-Marie Klinkenberg (2010). En examinant la mutation des normes sociales et langagières, du point de vue des conditions de production des littératures périphériques, il affirme :

En effet – et je cite Pierre Bourdieu – « parler de *la* langue, sans autre précision, c'est accepter tacitement la définition *officielle* de la langue *officielle* d'une unité politique » (1982 : 27). Ce n'est pas seulement la langue qui est ainsi idéalisée : ce sont les communautés qui l'utilisent. Car, faute de rapporter le procès social qu'est l'imposition de la norme « aux conditions sociales de sa production et de sa



reproduction » (Bourdieu, 1982 : 39), on occulte nécessairement la violence symbolique des échanges<sup>3</sup>.

De la même manière que l'idéalisation de la langue et des communautés linguistiques escamote la violence symbolique des échanges, penser l'*ethos* comme une instance limitée à l'adaptation des projections identitaires à des rôles établis préalablement par l'imaginaire des communautés occulte d'une part les tensions inhérentes au processus d'adéquation (qui ne peut toujours répondre aux demandes d'un groupe), et de l'autre les tensions issues de la façon dont chaque participant concrétise son adéquation, puisque l'actualisation du modèle peut incorporer des traits déviants. J'aborde en premier lieu l'aspect social, celui de l'inadéquation des modèles donnés à la demande de quelques groupes.

Merton (1968) défend que, lors des périodes de mutation sociale et culturelle au cours desquelles différentes couches sociales commencent à avoir accès à des opportunités – professionnelles, culturelles, de consommation – réservées auparavant aux couches plus hautes, les groupes développent une conscience aiguë de la norme, qui peut s'exprimer de deux façons : la ritualisation ou la compensation.

L'auteur (1968, pp. 185-214) distingue les normes des valeurs. Les normes consistent en un ensemble de règles ou de critères qui régissent la conduite en société ; les valeurs, situées à un niveau hiérarchiquement supérieur, permettent d'identifier les conduites sociales selon qu'elles sont fonctionnelles, dysfonctionnelles ou impertinentes. Si l'harmonie entre les normes et les valeurs était parfaite, il n'y aurait pas de moteur interne aux changements, mais il pourrait y avoir – et il y a – des distorsions entre elles, ce qui explique le dynamisme et la variabilité du système. Lorsque de telles distorsions se produisent, le groupe peut préférer les valeurs au détriment des normes qu'il devrait incorporer, ou privilégier les normes aux valeurs qui devraient l'orienter. Dans la première hypothèse, de mise à l'écart des règles et de maintien des valeurs, s'installe un mécanisme de *compensation* ; dans la seconde, de déconsidération des valeurs et de maintien des règles, on a la *ritualisation*, typique des sociétés réfractaires au changement, traditionnelles, conformistes. La séparation des deux mécanismes est didactique. Dans la pratique, ils coexistent, l'un plus ténu, l'autre plus robuste, se disputant l'un à l'autre la prépondérance au sein des groupes sociaux.

La tendance à la compensation est d'un grand intérêt ici, dans la mesure où elle est responsable de l'innovation, à l'intérieur de l'ensemble des normes socioculturelles. En concédant le primat aux valeurs et en rompant avec les règles, le groupe, qui ne parvient pas à offrir à tous ses membres les moyens d'adhérer aux valeurs privilégiées, garantit à une partie d'entre eux un niveau d'accès à ces valeurs. Dans ce cadre, principalement observable dans les couches les plus fragiles ou les plus émergentes du groupe, naissent les nouvelles formes.

Jean-Marie Klinkenberg (2010) va plus loin : les tendances à la ritualisation et à l'innovation ne sont contradictoires qu'en apparence, car toutes deux partagent la même conscience aiguë de la norme. Les principaux paramètres pour les tensions qu'elles installent sont, par conséquent, deux phénomènes de représentation : celle que les membres du groupe font de leur propre pratique et celle qu'ils ont de la norme. Dans le cas de la littérature francophone, les deux phénomènes ont été affectés par des mutations importantes au cours des cinquante dernières années, corrélées à d'importantes révoltes sociales. J'ajoute que l'affirmation peut être étendue aux normes sociales, englobant les normes linguistico-discursives :

---

<sup>3</sup> Klinkenberg (2010, p. 17).

N'oublions pas que les normes sont des *constructs*, des abstractions obtenues « par la critique et la sélection d'un certain nombre d'usages, socialement définis, c'est-à-dire appartenant aux classes dominantes » (Helgorsky, 1982 : 9). C'est dire qu'une refonte de la morphologie sociale ne peut pas rester sans impact sur la définition de l'une et l'autre de ces normes<sup>4</sup>.

Le sémioticien reprend de Manessy (1992) la notion de *norme endogène*, dérivée de l'usage courant par l'ensemble des interlocuteurs et tenue pour neutre. Il formule l'hypothèse que la création, voire l'élaboration postérieure de ce type de norme, consiste en des phénomènes corrélés à l'émergence de nouveaux groupes sociaux, responsables de mettre au premier plan de nouvelles valeurs, correspondant à leurs intérêts. La production de normes endogènes, suggère Manessy, pourrait représenter, pour un même groupe social, l'opérationnalisation de la tendance à l'innovation décrite par Merton. C'est le cas des littératures en langue française liées à l'émergence de groupes sociaux, mais, j'ajoute, aussi des manifestations culturelles "moins nobles" – le tag, la mode de la rue, la gestualité, bref, les comportements quotidiens – liées à la visibilité de groupes non dominants. De tels changements engendrent des modifications dans les systèmes de valeur (voir le jeans !) et, par conséquent, dans les rôles sociaux et les stéréotypes.

Je reprends maintenant la seconde insuffisance à laquelle l'*ethos*, conditionné par des rôles établis préalablement dans l'imaginaire des communautés, renvoie : celle relative à la manière individuelle qu'a chaque participant de concrétiser son adéquation aux stéréotypes ou rôles sociaux disponibles, dans un groupe donné.

Jean-Marie Klinkenberg et Francis Edeline (2008) définissent l'*interprétation* comme une opération pragmatique qui conjugue la rencontre entre un énoncé et un code considéré adéquat, et qui vise une pertinence optimale, pour une instance donnée, ou un équilibre optimal entre le « coût interprétatif », c'est-à-dire l'effort exigé, et les effets attendus par celle-ci.

Je propose que la présentation de soi – qui culmine dans la construction de l'*ethos* – soit prise comme un énoncé offert à l'interprétation, à partir du code social, par l'instance à laquelle l'individu se présente.

Interpréter, expliquent les auteurs, c'est décréter que les unités constituantes d'un énoncé et l'énoncé lui-même renvoient à des catégories identifiables, préexistantes ou non, et indexer ces éléments sur des isotopies catégorielles. Pour cela, tout processus de catégorisation, indispensable à l'interprétation, impose le coût d'une réduction de l'énoncé.

Comme l'opération de catégorisation est passible de variations, une multiplicité d'interprétations peut être produite. Par ailleurs, les modèles interprétatifs abritent une pluralité de paramètres d'interprétation qui interviennent dans cette multiplicité. Ces paramètres concernent :

- a) les structures des énoncés : un énoncé peut être identifié cognitivement comme un type pour lequel une grille d'analyse adéquate est disponible ou non dans la *doxa* sociale. Ainsi, sa propre identification participe déjà du processus interprétatif et impose à l'interprétation une direction et une délimitation ;

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

b) les instances d'interprétation – son insertion historique, son *habitus*, sa sensibilité, ses nécessités, au sens de la pyramide de Maslow (1943, pp. 370-396)<sup>5</sup>, génèrent des *styles* d'interprétation. Les paramètres de l'instance, qui tend à mobiliser des grilles préférentielles d'interprétation, sont :

- a. les familles des effets attendus ;
- b. les familles des codes mobilisés.

Les deux facteurs interagissent, par exemple, lorsqu'on détermine quel code est adéquat à une interprétation, en fonction d'un effet attendu, ou qu'un code adopté détermine des attentes spécifiques. Un même style de présentation de soi est reçu différemment dans des collectivités distinctes, dans des situations sociales ou dans des périodes différentes.

Les interprétations sont instables, d'une part, en raison de la multiplicité de codes et d'effets, ce qui les rend non seulement multiples, mais aussi évolutives. D'autre part, les instances interprétatives peuvent témoigner d'une plus ou moins grande sensibilité à cette multiplicité ou à cette évolution, ce qui assoit à nouveau l'idée qu'il n'y a pas de « sens définitif ». Enfin, la forme de la présentation de soi peut correspondre à différents degrés de stabilisation sociale, de telle sorte que la relation interprétative puisse varier selon un gradient qui oscille entre le conjectural et le socialement assuré.

En outre, le style de présentation de soi peut surprendre. Dans ce cas, la grille donnée pourra ne pas permettre de le catégoriser de façon satisfaisante, laissant un résidu d'intelligibilité. Ce résidu produit une tension qui demande à être résolue ou au moins traitée.

Les résidus peuvent exercer des rôles divers, selon le degré de tolérance qui leur est réservé par l'instance de l'interprétation. Du point de vue de la présentation de soi, le désir d'interprétation exhaustive participe de la construction d'un *ethos* d'exception (qui provoque soit l'admiration, soit le refus, voire, l'exclusion), tandis qu'une tolérance totale mène à un *ethos* indifférent. Par conséquent, les grilles interprétatives sont soit conservées dans leur intégralité, soit conservées moyennant des adaptations, ou encore sont-elles rejetées, selon le degré de réponse à des particularités spécifiques aux attentes.

Qu'est-ce qui rend possible la plus ou moins grande tolérance aux résidus, le choix parmi la multiplicité des codes ou, enfin, les interprétations réalisées ? Le facteur social, évidemment, la sphère de vie en société dans laquelle les interprétations sont effectuées, mais aussi les expériences vécues, l'imbrication des dimensions affective et rationnelle, dans l'interprétation.

Que ce soit par les normes endogènes, par la pluralité des codes et des interprétations effectuées, que ce soit par la sensibilité de l'instance interprétative ou par sa tolérance face aux résidus, que ce soit, enfin, par l'un ou l'autre de ces facteurs combinés, le monde signifiant (avec son ensemble de modèles culturels ancrés dans les représentations collectives) est traité par la grille de lecture et par la personne : *il y a toujours quelque chose de la grille et de la personne dans les effets de sens résultants*. De cette combinaison peuvent dériver non seulement des variations dans la forme de l'adhésion aux rôles sociaux ou aux stéréotypes,

---

<sup>5</sup> Dans « A Theory of Human Motivation », Maslow définit cinq ensembles de nécessités, en disposition pyramidale, le niveau 1 étant le plus basique, le niveau 5, le plus sophistiqué :

Niveau 5 : autoréalisation – en ayant toutes les bases, l'individu peut devenir ce qu'il peut être ;

Niveau 4 : estime – reconnaissance, par soi-même et par les autres, des capacités développées ;

Niveau 3 : sociaux – amour, affect, affection et sentiments tels que l'appartenance à un groupe ;

Niveau 2 : sécurité – se sentir en sécurité à la maison, emploi stable, assurance-santé ;

Niveau 1 : physiologiques (basiques) : la faim, la soif, le sommeil, le sexe, l'excrétion, l'abri.

mais également de la tension, qui, si elles sont partagées par un groupe, peuvent devenir deux des moteurs internes de la mutation sociale. À l'une des extrémités, de l'adéquation acritique devant la tension, résulte la position ingénue et aveugle du crédule ; à l'autre, l'inadéquation critique produit le rebelle, le cynique ou le révolutionnaire. Entre les deux s'ouvre un continuum de possibilités dans les interactions discursives quotidiennes. Le discours est une interaction de personnes, avec leurs amarres sociales, historiques, politiques et institutionnelles, mais aussi avec leur sensibilité et avec leurs degrés de mise en scène de soi réalisés dans leur faire sémiotique et cognitif et, parfois, avec leur intentionnalité.

## Références bibliographiques

AMOSSY, Ruth (2010) *La Présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection L'Interrogation Philosophique).

GOFFMAN, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday Anchor Books ; tr. fr. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

KLINKENBERG, Jean-Marie (2010) « La mutation des normes sociales et langagières : conditions de production des littératures périphériques », in KASSAB-CHARFI (éd.), *Altérité et Mutations dans la langue: Pour une stylistique des littératures francophones*, Bruxelles, Academia-Bruylant (Collection Au cœur des textes, 19), pp. 17-28.

KLINKENBERG, Jean-Marie & EDELINE, Francis (2008) « L'aventure des modèles interprétatifs ou la gestion des résidus », in HOUDEBINE & KLINKENBERG (éds), *Les Aventures de l'interprétation. Actes du colloque Sémio 2005*, Paris, Laboratoire DynaLang, pp. 22-35.

MAINGUENEAU, Dominique (2002) « Problèmes d'Ethos », *Pratiques*, 113-114, pp. 55-67 ; version raccourcie et légèrement modifiée, disponible à <[http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro\\_company.html](http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro_company.html)>.

MANESSY, Gabriel *et al.* (1992) « Norme endogène et normes pédagogiques en Afrique noire francophone », in BAGGIONI *et al.*, *Multilinguisme et développement dans l'espace francophone*, Paris, Didier, pp. 43-81.

MASLOW, Abraham H. (1943) « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, 50, pp. 370-396, disponible à <<http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>>.

MERTON, Robert (1968) *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press.

PERELMAN, Chaim & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1958) *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.

# Conceptions de la lecture de la *Bible* dans l'exégèse chrétienne

## *Hommage aux travaux de Louis Panier*

Pierre SADOULET

Université de Saint-Etienne, Jean Monnet

CIEREC, EA 3068.

Je propose ici, en matière d'éloge à Louis Panier, un exposé sur sa recherche en exégèse, comme je l'ai fait au dernier congrès de l'A.F.S. (Lyon, 2010) pour Jacques Geninasca, en expliquant comment je la comprends et donc ce qu'elle m'a apporté.

Pour que je puisse faire correspondre cet exposé avec la thématique du congrès, j'ai eu besoin d'évoquer un document édité en 1993 par le magistère catholique<sup>1</sup> pour montrer comment la recherche du CADIR n'est pas indépendante d'une tradition historique qui accepte facilement plusieurs lectures du même texte. Alors que les musulmans considèrent le Coran comme un texte dicté par Dieu, dont il faut apprendre par cœur la lettre dans la langue originale, la tradition catholique admet une « polysémie » du texte sacré et montre une conception assez libérale de la coexistence de plusieurs méthodes de lecture, qui ont évolué à travers les siècles.

### I. Diachronie et plurivocité des objets sémiotiques

La proposition de travail du comité scientifique du congrès montre une hésitation entre deux niveaux de variabilité sémiotique différents : d'un côté, on peut la concevoir, en particulier à l'intérieur des genres et des styles, comme une analyse historique qui permet d'observer des variations dans la construction des formants et des contenus sémiotiques ; de l'autre, il se trouve que tout objet sémiotique lui-même possède une variabilité propre en raison de la linéarité ou de l'étendue qui le déploie et des différents modes de mise en cohérence qui l'organisent. Autrement dit, au-delà de sa *multimodalité intersémiotique*, tout texte sémiotique montre une *polysémiotique* fondamentale qui constitue le sujet d'étude propre du CADIR<sup>2</sup> et de Louis Panier, en lien avec les travaux du regretté Jacques Geninasca.

#### A) Diachronie historique et généricité du texte

L'élargissement à la perspective diachronique n'est pas le seul apanage de la linguistique historique qui a considéré, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il ne pouvait y avoir d'étude scientifique de la langue que dans une perspective historique fondée sur l'étude des évolutions phonétiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales. En effet, dans le cadre de la sémantique interprétative, François Rastier a montré que la prise en compte philologique de la signification d'un texte gagnait beaucoup après l'étude des différents brouillons qui ont conduit à l'écrire (étude génétique) et la considération de l'*archive* que constituent toutes les productions antérieures du genre dans lequel il entre<sup>3</sup>.

On peut ainsi observer comment un genre évolue. Dans cette perspective, véritablement diachronique, on peut même dire que l'invention de la grammaire narrative et du parcours génératif par Greimas a sans doute modifié l'image consciente des récits dans le public cultivé de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, par le changement de point de vue qu'il a entraîné<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Commission biblique : *L'Interprétation de la Bible dans l'Église*, Libreria Editrice Vaticana, 15 avril 1993.

<sup>2</sup> Centre d'Analyse du Discours Religieux, centre de recherche de l'Université catholique de Lyon qui a longtemps été animé par Louis Panier. Le CADIR est l'auteur collectif du fameux livre noir : *Groupe d'Entrevignes* (1979).

<sup>3</sup> Rastier (2001).

<sup>4</sup> Les notions narratives sont souvent enseignées au collège.

## B) Variabilité de l'objet textuel lui-même

Ainsi on doit penser qu'à travers l'histoire, un même objet textuel connaît des interprétations différentes. Ceci se passe sur le plan historique, ce qui peut paraître évident, mais ceci a aussi lieu au cours même de sa lecture, qui fonctionne comme une quête, surtout si elle s'appuie sur une démarche analytique.

Lorsque l'objet sémiotique est un récit, le fait est évident : en le parcourant, nous vivons des transformations narratives qui sont autant d'événements de sens appelés à transformer, au fur et à mesure, l'image que nous avons du texte et de sa succession d'événements. Il me semble, par ailleurs, que Jacques Geninasca a montré, par de nombreux exemples, que tout objet textuel est par lui-même transfiguré, si l'on peut dire, par des effets de conversion propres.

Il n'y a pas besoin de s'en tenir à la simple évolution linéaire de la signification des éléments de sens pour penser la variabilité d'un texte sémiotique. En effet, tout texte, dans la mesure où il est figé sur un support, se doit d'être lu plusieurs fois. Et je pense que nous serons tous d'accord : il n'y a pas deux lectures identiques du même texte ; donc sa signification est dans une constante variation.

Car, lorsque nous avons lu un texte, nous pouvons juger intuitivement que nous l'avons compris. Mais pour savoir ce que nous avons compris, il faut que nous transformions cette intuition de son sens, autrement dit son « image verbale »<sup>5</sup>, en un discours plus ou moins long qui glose ce que nous pensons avoir compris. Cette *image verbale*, je l'ai appelée, dès 1995 – à partir d'une analogie avec les mathématiques – le X- (X tîret), parce qu'elle fonctionne comme une inconnue dont nous ne connaissons le contenu que par sa glose. Mais cette glose n'est pas libre : le symbole du tîret signifie cette nécessité. Autrement dit, la *signification* du texte en conditionne la glose. On a alors une occasion de variabilité supplémentaire, car il y a autant de gloses différentes que de moments pour les produire.

C'est de cette variabilité particulière dans le cadre du fonctionnement propre au même objet textuel que nous parlerons ici.

## C) De la polysémiotique des textes

Et je peux alors me référer à Louis Panier. Avec ses vieux complices du CADIR, et d'autres arrivés après, comme moi, et en s'inspirant de Jacques Geninasca, il a peu à peu pensé, à partir de la somme biblique, mais aussi de toute production esthétique, que les objets sémiotiques étaient nécessairement *polysémiotiques*, c'est-à-dire que leur lecteur oscillait entre plusieurs formes de *saisies* qui supposaient plusieurs *sémiotiques*, si l'on définit une « sémiotique » comme le mode de construction d'une cohérence discursive. On a ici un mode de variation qui constitue, à mon avis, la matière de la narrativité interne, nécessairement diachronique, qui est propre à la lecture de tout discours esthétique.

### - Les trois saisies

Si l'on s'intéresse aux figures du texte, telles qu'elles sont définies par la sémiotique greimassienne, Louis Panier les a caractérisées, lors d'une communication au colloque sur la cohérence qui eu lieu à Tunis<sup>6</sup>, comme pouvant être saisies de trois façons différentes.

Chaque figure, une fois qu'on a reconnu en elle une figure du monde, est saisie de façon *impressive* comme source d'une *impression référentielle*<sup>7</sup>. En effet ce type de figure porte une connotation sensible liée à l'expérience qu'on a du type auquel elle correspond<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Nous reprenons une notion avancée dans Gusdorf (1952). Cette *image verbale* est vue par lui comme un *in posse* d'expression langagière, une *intention de dire* qui correspond très exactement à *l'intuition de sens* que nous évoquons ici.

<sup>6</sup> Panier (2005).

<sup>7</sup> S'il s'agit d'une figure de style, on percevra plus ou moins consciemment le procédé qui la caractérise comme base d'une surprise particulière ou d'un effet littéraire qui crée sa propre impression.

Dans le même moment se produit aussi la saisie *figurative ou molaire*<sup>9</sup> d'une *image verbale* (un X-), à intention référentielle, qui s'efforce par inférence de construire un plan figuratif représentable : on récupère certaines ellipses<sup>10</sup>, on récrée les réseaux « encyclopédiques », les éléments de scénario qui permettent de créer un « monde possible »<sup>11</sup>, un univers de réalité crédible parce que, la plupart du temps, vraisemblable<sup>12</sup>. La figure est un *signe renvoi* pour la sémiotique du monde naturel.

Enfin, il existe une autre forme de saisie, la *saisie discursive*<sup>13</sup> qui se détache de ce contenu « encyclopédique » pour installer les figures du discours dans un parcours de « formes-sens », par lequel le discours organise dynamiquement sa *signifiance* propre.

### - Les trois sémiotiques

À l'aide des ces trois types de saisies, Louis Panier a posé, dans la même communication, trois formes de mise en cohérence du texte qui constituent la trame de son exposé, parce qu'elles supposent trois modes différents d'analyse sémiotique.

Une première sémiotique doit s'inspirer des lois de l'abduction référentielle élaborée par Peirce. Les grandeurs figuratives sont reconnues et deviennent de ce fait un *representamen* qui renvoie à un *objet* moyennant un *interprétant* qui permet de présupposer référentiellement tout le réseau d'un monde possible. Il s'agit de la sémiotique qui donne cohérence aux *discours transitifs*, c'est à dire élaborés pour donner des informations et permettre d'agir pratiquement sur le monde<sup>14</sup>.

Une seconde forme de mise en cohérence d'un discours est celle que supposait Greimas. Disons qu'elle consiste à considérer les discours comme le produit d'un *parcours génératif* qui lui donne une structure à travers le parcours d'une catégorie sémantique de base (sur un carré sémiotique) qui trouverait une projection par conversion dans les niveaux narratif et discursif.

Il y a enfin une autre forme de mise en cohérence, la *sémiotique discursive*, proposée par Jacques Geninasca<sup>15</sup>. Il s'agit de percevoir le discours et la disposition de ses figures (tant mondaines que textuelles) comme un *ensemble signifiant dynamique*.

Il se trouve que cette nécessité de concevoir plusieurs lectures pour un objet textuel se trouve illustrée par un texte du magistère catholique, un document à intention normative édité par la commission biblique du Vatican présidée par Joseph Ratzinger, ce brillant théologien et exégète allemand qui a été appelé par Jean-Paul II pour diriger la commission de la doctrine de la foi et qui est devenu, depuis, son successeur<sup>16</sup>.

## II. Les méthodes de lecture chrétiennes de la Bible

Ce qui caractérise ce document, c'est l'ouverture qu'il fait à toute une série de « méthodes de lecture »<sup>17</sup>.

---

<sup>8</sup> On peut voir à ce propos les études de Fontanille et Zilberberg sur la différence d'impression référentielle donnée par les évocations d'un chien ou d'un chat.

<sup>9</sup> Geninasca (1997).

<sup>10</sup> Sur cette récupération iconique des ellipses voir Sadoulet (2008).

<sup>11</sup> Martin (1983).

<sup>12</sup> Cette vraisemblance n'a rien d'obligatoire et certains scénarios jouent souvent sur la forte valeurpressive du récit pour se délier des règles de la vraisemblance et accélérer ainsi le rythme du récit.

<sup>13</sup> Jacques Geninasca parle de saisie poétique du monde comme objet de ces mises en cohérence singulières, exemptes de toute fonction transitive. Il faut penser la saisie à tous les niveaux de construction d'une image verbale. Celle-ci peut concerner aussi bien l'identification d'une figure que la représentation fusionnée que l'on se fait d'un texte entier.

<sup>14</sup> Les opérations principales de cette construction sémiotique seraient la *reconnaissance* des figures et l'*abduction*.

<sup>15</sup> Voir ma communication au dernier congrès de l'AFS (Lyon, 2010) sur le thème *Des Écritures fragmentaires : questions d'énonciation*, qui présente la méthode de lecture discursive.

<sup>16</sup> Commission biblique (1993).

<sup>17</sup> La liste des méthodes de lecture citées est résumée en annexe.

#### A) Mise en avant de la sémiotique renvoi : l'exigence philologique

Il est sûr que le sémioticien qui fonde son analyse sur le *principe d'immanence* le plus strict – rien que le texte et tout le texte – peut réagir, quand il voit le magistère exiger une certaine rigueur philologique pour appuyer l'interprétation littéraire sur une forme de sémiotique inférentielle qui travaillera à créer des liens sûrs entre le contenu du texte et son histoire, selon les méthodes modernes de la critique historique.

Louis Panier, comme directeur de l'équipe *Semeia* à Lyon II, a travaillé avec des linguistes lyonnais qui étaient très nettement *référentialistes*. La place qu'il donne à la sémiotique des « signes-renvois » dans ses présentations théoriques montre qu'il était moins hostile à la critique historique que le premier CADIR n'a pu l'être.

En ce qui me concerne, mon passé d'helléniste et de philologue me conduit à poser cette exigence comme une évidence pour renforcer l'altérité du texte et garantir tout contresens inutile<sup>18</sup>.

#### B) La condamnation du fondamentalisme

À l'inverse, le texte du Vatican condamne fermement toute volonté de lecture fondamentaliste du texte biblique, qui va considérer Adam comme un être historique et affirmer que la Bible est le seul lieu des vraies vérités scientifiques<sup>19</sup>.

(1) La lecture fondamentaliste part du principe que la Bible, étant de Dieu inspirée et exempte d'erreur, doit être lue et interprétée littéralement en tous ses détails. Mais par interprétation « littérale », elle entend une interprétation primaire, c'est-à-dire excluant tout effort de compréhension de la Bible qui tienne compte de sa croissance historique et de son développement. [...]

Le fondamentalisme invite, sans le dire, à une forme de suicide de la pensée. Il met dans la vie une fausse certitude, car il confond inconsciemment les limitations humaines du message biblique avec la substance divine de ce message.

La prise en compte de toutes ces méthodes présuppose donc le caractère *plurivoque* du corpus biblique, qui peut être lu très différemment selon les lecteurs et les lieux. C'est un élément de variation très évident dans l'histoire de la lecture biblique. La lecture historico-critique est née à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'autres sont plus récentes : chacune conduit à des interprétations du texte qui lui sont propres, même si elles peuvent se recouper.

### III. La quête de la signifiante

Dans ce qu'on pourrait appeler la « quête de la signifiante religieuse » des textes bibliques, l'histoire nous apprend d'ailleurs qu'il y a eu des modes d'approche différents qui ont été formalisés très tôt par les Pères de l'Église.

#### A) Diachronie : deux pères de l'Église cités par Louis Panier.

Louis Panier a travaillé sur certaines analyses de deux pères de l'Église dans le colloque sur le *Devenir* que Jacques Fontanille avait organisé à Limoges en 1993<sup>20</sup>. Il mentionne deux extraits, l'un d'Origène et l'autre d'Augustin, dont le contenu préfigure certaines recherches du CADIR sur le devenir des textes.

---

<sup>18</sup> Mais en même temps il ne faut pas prendre les résultats de ces recherches autrement que comme des hypothèses du fait qu'on n'a pas beaucoup de documents en dehors du texte biblique lui-même. Comme le dit Anne Pénicaud, il y a entre le texte et son auteur une schizmie insondable comme il y a entre le texte et nous un abîme impénétrable. Nous ne faisons que des « lectures », c'est-à-dire des actualisations nécessairement arbitraires. Il faut l'assumer.

<sup>19</sup> On trouve des courants musulmans qui défendent les mêmes idées : l'interprétation à la lettre du Coran conduit à imposer un statut de la femme qui correspond à la façon dont elles étaient traitées à l'époque de Mahomet.

<sup>20</sup> Panier (1995).



## - Origène

Le premier, Origène<sup>21</sup>, explique comment une difficulté d'interprétation dans la saisie figurative conduit à un changement de la figure qui, rabattue de *l'Ancien* vers le *Nouveau Testament*, prend une nouvelle valeur, un autre sens.

(3) Cependant, si dans tous les détails de ce revêtement, c'est-à-dire le récit historique, avait été maintenue la cohérence de la loi et préservé son ordre, notre compréhension aurait suivi un cours continu et nous n'aurions pu croire qu'à l'intérieur des Saintes Écritures était enfermé un autre sens en plus de ce qui était indiqué de prime abord. Aussi la Sagesse divine fit-elle en sorte de produire des pierres d'achoppement et des interruptions dans la signification du récit historique, en introduisant au milieu des impossibilités et des discordances ; il faut que la rupture dans la narration arrête le lecteur par l'obstacle de barrières – pour ainsi dire – afin de lui refuser le chemin et le passage de cette signification vulgaire, de nous repousser et de nous chasser pour nous ramener au début de l'autre voie : ainsi peut s'ouvrir par l'entrée d'un étroit sentier débouchant sur un chemin plus noble et plus élevé, l'espace immense de la science divine. (IV, 2, 9) 22

Autrement dit, l'énonciation biblique, d'inspiration divine, utilise des incohérences et des impossibilités pour laisser entendre une Parole qui dépasse le sens *littéral* au profit d'un sens *spirituel*<sup>23</sup>.

## - Augustin et l'obscurité

Augustin<sup>24</sup> constate son incapacité à expliquer certains passages. Il y a des cas où l'obscurité trouve une explication, mais d'autres sont obscurs au point qu'aucun commentaire ne reste possible. Parfois même l'obscurité n'apparaît pas. Le texte semble couler de source mais il est impossible d'en dire le sens profond, parce qu'il dépasse l'entendement humain.

(4) Bien que mes frères eussent grand-peine à supporter que l'explication de ce Psaume [...] manquât seule à mes commentaires, et qu'ils me pressassent vivement d'acquitter cette dette, cependant, je me suis longtemps défendu d'obéir à leurs sollicitations et à leurs ordres ; parce que, toutes les fois que j'ai tenté de m'y appliquer, ce travail a dépassé les forces de mon esprit. En effet, plus ce Psaume semble d'un accès facile, plus il me paraît profond, à tel point que je ne saurais le démontrer. Dans les autres Psaumes où se rencontrent des difficultés, si parfois le sens est caché par quelque obscurité, du moins cette obscurité est manifeste ; mais ici l'on ne s'aperçoit même pas de l'obscurité : car tel est ce Psaume à la surface, qu'il semble n'avoir besoin que d'être entendu et lu, et non d'être expliqué. (Discours sur le Ps 118. Prologue, édition et traduction L. Vivis)<sup>25</sup>

### B) De la polysémie : un sens spirituel obtenu par l'analogie

La description que ces deux Pères de l'Église font de ces accidents discursifs montre que le caractère *figural* de certaines occurrences figuratives était déjà visible aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Nos théologiens y voient même une des caractéristiques de la Révélation divine qui crée des événements de sens à valeur spirituelle à travers les obscurités du texte<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Origène, père Alexandrin (né vers 185-† vers 252).

<sup>22</sup> Panier (1995, p. 153).

<sup>23</sup> Rappelons que les théologiens du Moyen Âge ont posé 4 « sens » de la Bible : la lecture littérale, la lecture allégorique, la lecture morale et la lecture anagogique (mystique).

<sup>24</sup> Augustin d'Hippone (354-430)

<sup>25</sup> Panier (1995, p. 153).

<sup>26</sup> Dans son exposé de Tunis, Louis Panier reprend ces observations et considère qu'il y a deux causes d'obscurité : soit une figure n'entre pas dans un scénario plausible, soit le récit ne correspond pas à la morale attendue pour un texte religieux.

## - Le sens spirituel et le recours à l'analogie

Lorsque les sémiotiques figuratives et narratives sont ainsi disloquées par une incongruence, le lecteur peut être amené à chercher un sens plus intéressant grâce à l'adaptation « *allégorique* », je dirais plutôt *analogique* sinon *symbolique* du parcours figuratif à un autre monde possible, un autre univers de réalité<sup>27</sup>. On retrouve un phénomène proche de *l'allotopie* décrite par le Groupe  $\mu$ <sup>28</sup>.

Ce transfert d'isotopie peut s'exercer aussi par un mouvement volontaire. Si, en lisant la fameuse parabole de la brebis perdue<sup>29</sup>, au lieu de m'imaginer comme un bon chrétien qui s'identifie aux 99 brebis, je me vois comme la brebis perdue, la parabole me conduit à une attitude de conversion. Je me vois alors en relation avec un berger sauveur qui est prêt à tout faire pour me ramener à la bergerie, chaque fois que je me « perds », plus ou moins consciemment.

De fait, dans l'exemple que je viens de donner, il y a eu ce qu'on appelle une identification du lecteur à un des « acteurs » du récit. On voit que cette opération imaginaire – assez fréquente lorsque nous lisons des récits – met en relation d'analogie le personnage et le lecteur qui incorpore dans son ressenti le vécu du héros. Il se sent comme le héros mais il ne l'est pas en fait : il reste dans le *comme si* de l'analogie.

### C) La signifiante par retour à la figuralité

Mais la lecture se heurte toujours à des figures ou des éléments de texte qui ne fonctionnent plus du tout comme *signes renvois*, comme le suggère Saint Augustin, du fait qu'ils ne s'intègrent à aucun scénario *figuratif* ni à aucune mise en relation *analogique*, qu'ils échappent de fait à toute explication. À ce moment-là, Louis Panier parle d'un *statut figural* de la figure qui n'est là que comme *marque* d'énonciation et ne permet plus de glose.

Alors, il faut observer le texte autrement, en cherchant selon quelles structures et avec quelles ruptures le discours se construit comme le parcours dynamique d'une énonciation à travers des figures qui se transforment au fil du texte pour arriver à une fin qui est comme l'acmé de ce mouvement sans que l'on puisse vraiment expliquer son contenu.

Pour illustrer ce type de situation, je rappellerai une pièce des *Illuminations* de Rimbaud qui joue à plein d'une telle figuralité.

(5) « H », Arthur Rimbaud

Toutes les monstruosité violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action – O terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! Trouvez Hortense<sup>30</sup>.

On constate que ce récit présente stylistiquement tout le mouvement attendu d'un récit mais, en fait, le parcours des figures est obscur, malgré toutes les tentatives des critiques pour trouver le « monde possible » de ce texte<sup>31</sup>. La question finale est particulièrement cynique : on ne peut pas retrouver qui est Hortense car on ne connaît pas son histoire. Le titre, *H*, amplifie bien par sa seule initiale notre complète ignorance sur cette figure féminine, pure invention de discours.

Autrement dit, le poème s'exalte dans une obscurité recherchée. Seule reste la quête postmoderniste d'un poète de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui justement pratique son « alchimie du verbe » en bloquant toute glose possible.

Nous avons dit que la tradition chrétienne a envisagé, au-delà du sens spirituel, un sens *plénier*, *anagogique* pour les textes bibliques. Louis Panier montre que, par ses obscurités, l'énonciation

<sup>27</sup> Martin (1983), repris par Michel le Guern (2003).

<sup>28</sup> Groupe  $\mu$  (1970).

<sup>29</sup> Mt. 18, 12-14.

<sup>30</sup> La version choisie est celle de l'édition Garnier : Rimbaud (1960).

<sup>31</sup> Pour une étude plus large de *H* voir Sadoulet (2005).

biblique n'est pas très différente de l'énonciation littéraire contemporaine. Ces discours fonctionnent comme des lieux de conversion, de recherche de Sens par rapport à ce qu'on pourrait appeler aussi une « langue de bois », un *discours social* tout fait. C'est pourquoi, dans notre quête de signifiante, c'est au moment où l'analyse doit renoncer à toute possibilité de la glose d'un contenu que serait atteint le rapport esthétique avec le sens le plus plénier du texte, dans la négation de toute glose, comme si le mouvement énonciatif s'élançait sur l'intuition d'un *non-autre*, point de capiton, lieu lumineux d'arrêt sur un « contradictoire » du carré sémiotique qui nous conduit à renoncer à toute assertion<sup>32</sup>.

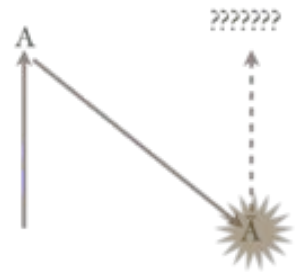


fig 1 Élan vers le contradictoire, vers le Non-Autre

Dans notre travail sémiotique d'identification de toute cette dynamique des parcours figurés d'un texte, où les figures ne sont que les index d'une forme-sens dynamique marquant une énonciation originale, toutes les figures n'ont pas été saisies pour rien car, au-delà des scénarios et des analogies qu'elles ont permis de construire, leur répétition et leur parcours, la musique des mots employés et les tensions vécues dans la succession des saisies impressives créent un rythme par lequel le texte suscite un *apparaître* et une position d'énonciation dont tous nous pouvons jouir pourvu que nous acceptions de ne pas pouvoir « expliquer » l'objet de notre saisie symbolique, sinon comme l'éclat d'une énonciation originale<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Derrière cette position, il y a des bases théologiques qui s'inspirent d'un mouvement mystique de la fin du Moyen-Âge entamé par Maître Eckhard et poursuivi par Nicolas de Cuse. L'atteinte de l'acmé figurale qui caractérise ce mode de cohérence sémiotique est l'atteinte du *non-autre* qui précède l'assertion d'un contraire dans le carré logique. On entre dans la négativité qui caractérise les théologies apophatiques du Moyen Âge, qui n'acceptent de dire de Dieu que ce qu'il n'est pas.

<sup>33</sup> Augustin distingue deux sortes d'objets, ceux dont nous jouissons et ceux que nous consommons. Les discours figurés conduisent à l'esthésie d'un rythme particulier : ils sont des objets de jouissance comme tous les objets de sens.

# Les différentes méthodes envisagées par la Commission biblique pontificale

## 1. A. Méthode historico-critique

Il s'agit d'une méthode savante qui est considérée comme « scientifique ». Elle passe par trois étapes

- Critique textuelle et philologie historique (pour établir le texte et le comprendre dans sa langue).
- Critique des sources. Identifier les textes composites. Diviser en unités selon les sources.
- Critique des genres. Les genres littéraires dans le texte et leur milieu d'origine.
- Critique des traditions. Identifier où se situe le texte dans les différentes traditions.
- Critique historique pour les textes « historiques » (le lien avec les faits établis par l'histoire).
- Critique de la rédaction. Modifications subies par le texte avant leur état final

Lecture « littérale » en considérant le texte « sous son aspect de message communiqué par l'auteur à ses contemporains. »

Principe théologique « [...] c'est le texte dans son état final, et non pas une rédaction antérieure, qui est expression de la Parole de Dieu. »

## 1. B. Nouvelles méthodes d'analyse littéraire

### 1. B. 1. Analyse rhétorique

À partir des règles de la rhétorique classique, ou des recherches sur les procédés sémitiques de composition, ou de ce qu'on appelle « la nouvelle rhétorique », analyser le fonctionnement rhétorique du texte.

### 1. B. 2. Analyse narrative

Envisager le message biblique comme un récit. Globalement il se présente comme une histoire du salut. Analyse narrative qui analyse comment le récit est déployé. Analyse aussi de l'intention de l'auteur et de la réception des lecteurs (implicite ou explicite) = *narratologie* (à la mode dans l'exégèse).

### 1. B. 3. Analyse sémiotique

Définie à partir des théories de Greimas. Principe d'immanence : « tout le texte et seulement le texte », sans appel à des données extérieures. Analyse à l'aide d'un système de règles structurelles. Considérée comme base pour une première approche mais trop formelle : ne cherche pas le « message du texte » et exclut le travail de contextualisation historique.

## 1. C. Approches fondées sur la Tradition

### 1. C. 1. Approche canonique.

Pour ce faire, elle interprète chaque texte biblique à la lumière du Canon des Écritures, c'est-à-dire de la Bible en tant que reçue comme norme de foi par une communauté de croyants.

La mise en cohérence instituée par la Tradition dans cette constante interaction entre les communautés et les Écritures dans des interprétations de cette norme de foi qui rendent contemporaine la Tradition.

### 1. C. 2. Approche par le recours aux traditions juives d'interprétation

Chercher à tirer profit de la grande richesse de l'érudition juive pour avoir une meilleure intelligence de l'Écriture.

### 1. C. 3. Approche par l'histoire des effets du texte

Une enquête sur l'évolution des interprétations au cours des siècles.

## 1. D. Approches par les sciences humaines

S'appuyer sur les résultats des sciences humaines pour mieux interpréter les textes.

### 1. D. 1. Approche sociologique

Liens entre le Nouveau Testament et le vécu social de l'Église primitive.

### 1. D. 2. Approche par l'anthropologie culturelle

Repérer à travers les textes les particularités ethnographiques de leur époque (liens avec mythes et légendes trouvés ailleurs)

### 1. D. 3. Approches psychologiques et psychanalytiques

Voir Lytta Basset et Françoise Dolto. Relation étroite entre le religieux et l'inconscient : ouverture sur certains symboles.

## 1. E. Approches contextuelles

### 1. E. 1. Approche libérationniste

Théologie de la libération : le Christ comme libérateur des pauvres.

### 1. E. 2. Approche féministe

Le Christ comme défenseur du droit des femmes.

## 1. F. Lecture fondamentaliste (condamnée)

## Références bibliographiques

Commission Biblique Pontificale, RATZINGER, Joseph, (1993), *Interprétation de la Bible dans l'Église*, Vatican.

- GENINASCA, Jacques, (1997), *La Parole littéraire*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- GROUPE D'ENTREVERNES, (1979), *Analyse sémiotique des textes. Introduction: théorie, pratique*, Lyon, PUL.
- GROUPE  $\mu$ , (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
- GUSDORF, Georges, (1952), *La Parole*, Paris, PUF.
- LE GUERN, Michel, (2003), *Les Deux Logiques du langage*, Paris, Honoré Champion.
- MARTIN, Robert, (1983), *Pour une logique du sens*, Paris, PUF.
- PANIER, Louis, (1995), « Figures du devenir et devenir des figures », in FONTANILLE J. (éd.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 1995, pp. 147-157.
- (2006), « Discours, cohérence, énonciation, une approche de sémiotique discursive », in CALAS F. (éd.), *Cohérence et discours*, Paris, PUPS.
- RASTIER, François, (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- RIMBAUD, Arthur, (1886), *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960.
- SADOULET, Pierre (2005), « De diverses manières de convoquer les fantasmes. Fantasmes, désirs et appréhension philologique de la description sémiotique », Communication au colloque *Sémio : Les Aventures de l'interprétation*, Sorbonne, 1-2-3 décembre, Laboratoire DynaLang – SEM, Université Paris 5 et Groupe  $\mu$ , Université de Liège.
- (2008), « L'ellipse narrative : entre le raccourci et l'énigme », in *Ellipse et effacements*, Saint-Etienne, CIEREC, Publications de l'Université, pp. 129-138.
- (2010), « Le Fragment comme index figural d'une cohérence d'ordre esthétique. Pour rendre hommage à Jacques Geninasca », Lyon, Sémio 2010, Congrès de l'Association Française de Sémiotique, 2-3-4 décembre, *Des Écritures fragmentaires : questions d'énonciation*.

## Comment penser la diachronie ? L'exemple de l'installation artistique

Marion COLAS-BLAISE  
Université du Luxembourg

En quoi la perspective diachronique permet-elle de pousser plus avant une réflexion sémiotique qui s'est cristallisée largement, au cours de ces vingt dernières années, autour de l'opposition discontinuité vs continuité ? On sait que Greimas et Courtés (1979, p. 97) envisagent de « concevoir la diachronie sous forme de transformations situées à l'intérieur d'un système sémiotique (ou d'une langue naturelle), quitte à dénommer ensuite les tenants et les aboutissants de ces transformations comme des états sémiotiques (ou linguistiques) ». On se rappelle aussi que Coquet (1991, pp. 198-200) oppose la sémiotique de « première génération », qui ne retient que le temps du discontinu comme « lieu de la transformation », à la sémiotique de « deuxième génération », qui opère une inversion des catégories du discontinu et du continu : cette dernière subsume alors le devenir des états de choses.

Sur ces bases, nous nous proposons d'aborder la dichotomie synchronie/diachronie à nouveaux frais, l'hypothèse directrice étant qu'à la lumière de la diachronie mettant dans le jeu le discontinu et le continu, l'étude de la réception du changement diachronique permet de conférer une acuité nouvelle à des notions clefs telles que celles de la variation, de l'évolution, de la phase ou de l'esquisse.

Mais, d'entrée, remontons au *Cours de linguistique générale* de Saussure qui, au rebours d'une lecture déformée mettant en avant le seul Saussure synchronicien, permet de saisir l'interdépendance de la synchronie et de la diachronie (Wunderli 1990) : « [...] il n'y a que des états de langue qui sont perpétuellement la transition entre <l'état de> la veille et celui du lendemain », écrit Saussure (Engler 1974, p. 11). Ainsi, nous jetterons les bases de notre réflexion en prenant appui sur trois citations de Saussure.

(1) [...] il vaut mieux dire : ce qui est *diachronique* dans la langue (= les états de la langue successifs considérés les uns en face des autres) et ce qui est *synchronique* (= les faits de langue donnés quand on s'enferme dans un seul état) (Engler 1968, p. 479).

Dans ce cas, qu'implique la mise en face à face d'états successifs pour un sujet d'énonciation ? Comment rendre compte du *devenir autre* de l'objet ? Dans le sillage de Coquet, donnons la parole à Merleau-Ponty (1945, pp. 474-475) : « Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final [...]. Il doit y avoir un autre temps, le vrai, où j'apprenne ce que c'est que le passage ou le transit lui-même ». Du coup, nous chercherons à vérifier la pertinence de la distinction entre deux conceptions de la diachronie, qu'on pourra dire « faible » et « forte ». D'une part, le point de départ est fourni par deux états successifs qu'il importe de mettre en regard, l'analyse remontant le cours du temps : tel état présuppose tel autre ; la perspective est rétrospective. D'autre part, les états successifs sont considérés comme des suspensions ou des arrêts provisoires d'un processus capté dans son déroulement ; la perspective est prospective.

(2) La *linguistique statique* <se trouvera> s'occuper de rapports <logiques> et psychologiques <entre termes> coexistants, <tels qu'ils sont> aperçus par la même conscience collective (dont du reste la conscience individuelle peut donner l'image) et formant un système. La *linguistique évolutive* au contraire s'occupera de rapports

entre termes successifs, se remplaçant les uns les autres, non soumis à une même conscience, et ne formant pas entre eux de système (Engler 1968, p. 318).

Dans ce cas, faut-il se satisfaire d'une conception de la diachronie faisant dépendre l'apparition d'un terme nouveau de la disparition d'un terme antérieur ? Eu égard aux modes d'existence définis par Fontanille (2003 [1998]), n'est-il pas nécessaire de supposer que, dans certains cas, du moins, le nouveau s'enlève sur de l'ancien qui lui sert d'arrière-plan. C'est à cette condition qu'il paraît possible de rendre compte de la « nouveauté mémorielle » selon Zilberberg (2010).

(3) Dans le jeu d'échecs le joueur a l'intention en déplaçant une pièce de faire le déplacement et d'opérer une action sur le système. Quand la langue fait un coup (un changement diachronique), elle ne prémédite rien (Engler 1968, p. 198).

La question qui affleure concerne les facteurs responsables des faits diachroniques et, parmi eux, l'intervention du sujet discursif. Prenons l'exemple du genre : au delà d'une vision hégélienne téléologique, qui soumet l'évolution du genre au principe du progrès, Brunetière (1890) fait dépendre son instabilité et son évolution de la race, de l'hérédité, de l'influence des milieux géographique, historique et social, mais aussi de l'individu.

Sur le fond de ces interrogations, la réflexion sur la diachronie et sa solidarité avec la synchronie sera déclinée en quatre temps : tout d'abord, il s'agira de confronter les deux approches de la diachronie, que nous avons dites « forte » et « faible » ; ensuite, l'accent sera mis sur les régimes diachroniques qui façonnent l'expérience du changement par un sujet sensible et cognitif ; par ailleurs, nous nous attarderons sur les formes que revêt le changement ; enfin, nous mettrons les considérations théoriques à l'épreuve d'un cas concret : l'installation *Lady Rosa of Luxembourg* (2001 et 2012) de Sanja Iveković, qui peut être interprétée comme un anti- ou contre-monument réenonçant le monument aux morts *Gëlle Fra* (« femme en or », Luxembourg, 1923) ou comme un non monument, une œuvre d'art en gestation, dont le devenir est rythmé par l'exposition dans un lieu public et par la réexposition au Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg). Nous tâcherons de montrer que les interprétations de cette œuvre d'art sont fonction du point de vue sur la diachronie qu'elle appelle et autorise au gré de ses contextualisations.

## 1. Deux approches de la diachronie

Donnons d'abord la parole à Saussure :

Il reste à considérer le *Champ diachronique* : vue de la langue à travers le temps. Dans cette autre moitié de la linguistique, on peut considérer les choses d'après deux perspectives : la prospective (suit le cours du temps) et la rétrospective (remonte le cours du temps). [...] <En linguistique diachronique>, on peut opposer <en grande partie> prospectif et rétrospectif comme *synthèse* et *analyse* [...]. (Engler, 1968, p. 200, 480/81)

Sur ces bases, nous nous proposons d'éclairer davantage le fait diachronique, qui ne peut être ramené ni à une pure distribution de successivités closes sur elles-mêmes, ni à la prise en considération d'un continu ignorant toutes les bornes. Plus précisément, nous nous interrogerons sur les demandes qui sont adressées au sujet récepteur, les deux perspectives engageant des économies du temps différentes.

Une approche « rétrospective » de la diachronie invite à articuler différentes étapes qui rythment un parcours : la mise en regard de deux états, qu'il s'agisse de deux états de langue ou, comme nous allons le voir par la suite, des états d'une forme définie par Focillon comme une « construction de l'espace et de la matière [...] architecturée, sculptée, peinte ou gravée », manifestée par l'« équilibre des masses, par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tache » (2010 [1943], p. 3)<sup>1</sup> ; le déploiement des variations en remontant le cours du temps ; la validation du changement diachronique et l'ordonnancement des états successifs dans le temps.

Ainsi, le passage d'un simple rapprochement de deux formes à leur comparaison est solidaire de l'hypothèse d'un fond identitaire – d'un « noyau immuable » (Ricœur 1991, p. 35) –, qui sous-tend les différences, d'une permanence (*mêmeté*) qui supporte le changement (*altérité*) et lui permet de se définir par rapport à elle ; l'hypothèse est forgée dans l'« immédiateté du sentiment, de l'intuition » (*ibid.*). En cela, cette première étape correspond au dédoublement des états de la forme, c'est-à-dire à la prise de conscience de la capacité du langage à signifier *le même en l'autre*. Achard-Bayle (2001, p. 47) résume ainsi le principe de double similarité, développé également par Quine : « [...] non seulement la vérité d'une expression du type "a = b" dépendra de la condition relative que a est le même *quelque chose que* b, mais aussi du fait que des objets seront réidentifiables comme les mêmes à travers le temps ». De ce point de vue, que l'identité soit ou non considérée comme une illusion, au sens où l'entend Hume, l'identification, c'est-à-dire ici la reconnaissance dans un cas d'observation non continue, réclame la reconstruction d'une permanence à partir de la perception d'états différents, séparés dans le temps. Le défi qu'il s'agit de relever concerne le seuil au delà duquel, face à la nouveauté intégrale, il n'est plus possible de dire, comme pour le bateau de Thésée, que l'objet B est un avatar de l'objet A dont les parties ont été changées de proche en proche, la frontière au delà de laquelle le moment d'unité (Bordron 1991) se perd. L'identification suppose ainsi une gestion du temps spécifique : une centration sur le maintenant du sujet récepteur qui, donnant lieu à une orchestration interne particulière, rend à nouveau présent un état antérieur.

Dans un deuxième temps, il s'agit de « remonter le cours du temps » à partir d'un état final, en ouvrant sur les phases d'une évolution, la limite de l'état s'offrant à la dé-limitation, l'équilibre tendant vers le déséquilibre, la forme appelant la dé-formation. Il importe alors de dérouler la chaîne des transformations, en cultivant la contiguïté et la discrétion. Le regard rétrospectif du sujet perceptif lui permet de traverser le temps en direction de l'état initial de la forme, à l'affût de *l'autre en le même* (Achard-Bayle 2001, p. 25). Selon le principe de la subordination par présupposition, le sujet prend la mesure des altérations, qui affectent des compositions de parties se réalisant différemment. Sans doute le texte verbal fait-il appel au temps du passé composé pour rendre compte de cette reconstitution du passé, le passé composé étant l'« annexe » du présent, selon l'expression de Zilberberg (2000, p. 111), parce qu'il garde un contact intime avec lui.

La troisième étape fait prévaloir l'extériorité du point de vue d'un sujet qui valide la succession des synchronies. Si les premier et deuxième temps prévoient différents degrés d'embrayage sur le sujet, le troisième se caractérise par un mouvement de débrayage, qui favorise l'ordonnancement des états de langue ou de forme successifs dans un temps objectivé. Sans doute le temps du passé simple, déconnecté du maintenant, est-il le plus apte à traduire cet effort d'établissement d'une chronologie qui mobilise également les conventions sociales collectives. Différents modèles d'organisation d'états qui se confèrent mutuellement leurs limites sont possibles, certains combinant une vision du temps historique avec un

---

<sup>1</sup> La forme selon Focillon se démarque ainsi de la « forme-structure » d'origine saussurienne, ou de la « forme-algèbre » hjelmslêvo-greimassienne (Parret 2006, p. 194)



réembrayage sur le sujet, dont la capacité mémorielle doit gérer les phénomènes de survivance ou de renaissance.

Si le parcours que nous avons esquissé donne sa place à un continu enserré par deux phases, la place du continu est faible. Elle est plus forte si nous adoptons la perspective « prospective ». L'accent est mis non sur l'état final qui se défait, en engageant une vision rétrospective qui, dans le meilleur des cas, restitue une continuité, mais sur le *devenir une autre phase*, sur le façonnement des formes, tel qu'il peut être ressaisi par le sujet à des intervalles plus ou moins réguliers. Partageant une même frontière, les compositions déjouent la stabilisation et échappent en partie à la discrétion : certes, en affleurant, elles autorisent leur identification provisoire, mais elles ne sont jamais extraites ni isolées complètement du flux des sémioses, toujours mises au service de ce qui se prépare. Du point de vue de leurs modes d'existence (Fontanille 2003 [1998]), la remise en forme est de l'ordre de l'actualisation, c'est-à-dire de l'advenue au champ de présence, la réalisation étant indéfiniment reportée. En même temps, prendre en considération toutes les phases de l'évolution des compositions, c'est tenir compte d'une certaine épaisseur de sens, chaque composition transitoire remettant dans le jeu des éléments qui persistent à l'arrière-plan : les transitions, toujours précaires, sont tendues entre le « encore » et le « ne plus », entre le « déjà » et le « pas encore ». Comme le montre la sculpture du Bernin, Daphné n'est plus une femme et pas encore un laurier – ou peut-être, transitoirement, les deux à la fois.

Dans ce cas, à la faveur d'une espèce d'immersion dans un « devenir-présent »<sup>2</sup> (Coquet 1991, p. 209) rythmé par le redéploiement des états, le sujet est sensible aux ébauches de forme qui signifient à chaque fois une nouvelle incertitude : s'il est vrai que l'inaccompli, l'imperfectif finissent par se résoudre dans le perfectif et que le devenir cherche sa borne, toute composition est impatiente de ses limitations.

Nous montrerons dans la quatrième partie que les approches diachroniques « forte » ou « faible » sont dans une certaine mesure dans la dépendance des compositions dont elles construisent le sens. Dans tous les cas, quelle que soit l'approche retenue, le récepteur doit conjuguer la *mêmeté* et l'*altérité*, la permanence et la nouveauté. C'est sur la réception de la différence que nous mettrons l'accent maintenant.

## 2. Les régimes diachroniques

« De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression faire la différence », écrit Deleuze (1968, p. 43). Comme pour l'éclair qui se distingue du ciel noir et le « traîne » avec lui, la différence suppose l'arrachement à l'« abîme indifférencié » et, plus que des déterminations « flottantes », le « moment de la présence et de la précision » : une cristallisation se forme sur un fond indéterminé, une fixation dans l'instant, plus ou moins préparée dans la durée et annoncée, qui s'enlève sur une pluralité de différences qui continuent à agir à l'arrière-plan, « un élément réel plus profond qui se définit et se détermine comme une multiplicité informelle et potentielle » (*ibid.*, p. 71).

Pour autant que la différenciation est solidaire de l'établissement d'un lien avec ce qui a été et s'envisage dans le cadre d'un « dédoublement » des formes, elle est au fondement d'une pensée de la diachronie. Il nous importe, ici, de montrer que la réception de la différence est à la base de *régimes diachroniques*.

La différence mobilisant à la fois des critères de qualité et de quantité, d'intensité et de durée, les régimes diachroniques appellent une modélisation tensive qui permet notamment de rendre compte des changements de *tempo* responsables de la cadence des différenciations. On se souvient que le formaliste russe Tynianov (1965 [1927], cité par Ducrot et Schaeffer 1995

---

<sup>2</sup> Le « présent » signifie un embrayage sur le sujet, sans que l'étude du devenir soit réduite à une appréhension synchronique.

[1972], p. 629), distingue trois rythmes temporels différents : rapide (passage d'un auteur à l'autre), moyen (l'enfilade des époques) et lent (l'espacement des siècles).

Soit donc un premier régime : quand les valeurs sur les deux axes sont faibles, des différences fugitives et à peine perceptibles, qui n'accrochent pas le regard du récepteur, tendent vers leur épuisement. La diachronie se résout dans l'a-chronie.

Un deuxième régime se construit sur la corrélation de valeurs fortes au niveau de l'étendue – un déploiement qui peut être heurté ou lisse, avec ou sans battements – avec des mutations quasiment insensibles, même si elles acceptent le statut de phase ; établissant un lien avec ce qui a été, la gradualité appelle une saisie homogénéisante. On songe à l'âge qui laisse des traces ou à tel passage de Proust – l'ancien sire de Guermantes « passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises » – qui illustre, selon Jean-Claude Coquet, la « déformation continue des objets » (1991, p. 208).

On distinguera de ce régime celui de l'événement selon Zilberberg (2006), au principe duquel se trouve la concession. Le surcroît de la tension dû à la saturation des valeurs intensives de *tempo* et de tonicité, contre l'atonie caractéristique de l'implication, est alors responsable du surgissement de la forme qui rompt promptement avec celle qui la précède immédiatement (même si elle la perpétue jusqu'à un point) ; la diachronie tend vers la synchronie. Ce changement brutal, fortement saillant, bénéficie d'un resserrement maximal de la durée ; en raison d'une intensification violente, il risque de subjuguier le récepteur. Il peut être de l'ordre de la dégradation soudaine d'un monument.

Enfin, la modélisation tensive laisse prévoir un quatrième régime : l'événement du changement de forme se prépare et s'annonce ; l'éclat ou l'acmé sanctionne une direction non plus décadente, mais ascendante (Zilberberg 2000, p. 105), en vertu d'une logique implicative. Un tel régime semble attesté par l'évolution qui, à coup d'esquisses, s'achemine vers l'œuvre qui instaure l'inachevé en fin.

Dans la troisième partie, nous mettrons au centre de notre réflexion les formes du changement ainsi que les outils conceptuels qui nous permettront d'en rendre compte.

### 3. Les formes du changement

Faisant un détour par la philosophie, l'esthétique et la poétique, nous cherchons à vérifier la pertinence de la distinction entre l'identité numérique et l'identité qualitative développée entre autres par Strawson (1973) – le même individu est défini comme le « même-un » et le « même semblable » – et par Prieto (1988). Reprise par Genette (2010 [1994]), elle est appelée à entrer dans la définition de la « pluralité » ou de la « diffraction opérable » et à fonder un des modes de transcendance. On peut ainsi rendre compte des transformations dues à l'action, progressive ou instantanée, du temps qui passe et de tous ces agents extérieurs (démolition, intempéries, pollutions, craquelures...) responsables de mutations plus ou moins perceptibles :

Les objets physiques « uniques » en quoi consistent ces œuvres ne le sont donc que du point de vue de l'identité numérique : qualitativement, ils ne le sont que dans l'immutabilité purement théorique de l'instant ; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels [...] (*ibid.*, p. 357).

Prenons la mesure des conséquences d'une telle approche. La « diffraction opérable », résumée par la formule « *n œuvres pour 1 objet d'immanence* » (*ibid.*, p. 253), présuppose que les formes sont pourvues d'un degré de stabilité et d'autonomie, l'établissement de l'identité « numérique » pouvant s'opérer rétrospectivement, par la mise en regard d'une forme d'abord considérée comme distincte avec une autre forme qui la précède dans le temps.

Une autre approche est toutefois possible, que nous rapprocherons du point de vue prospectif : l'identification opérable – « *n objets d'immanence pour l'œuvre* » (*ibid.*, p. 252) – peut donner une cohésion à un certain nombre d'esquisses ou de phases successives. Focillon rend compte en ces termes de la « diversité des figures » pour une forme éminemment mobile :

Construite par assises, taillée dans le marbre, [...], l'œuvre d'art n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fixité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre. [...]. Les croquis de Rembrandt fourmillent dans la peinture de Rembrandt. L'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre (2010 [1943], p. 8).

La sérialité cause un étirement de l'expérience esthétique, la durée de la gestation étant scandée par des fixations éminemment transitoires, entre assumption par le sujet et dépassement. La série des *Femmes debout*<sup>3</sup> par Giacometti peut donner à imaginer les étapes par lesquelles l'œuvre a transité : « Nous [la] regardons [...], note Kintzler (2008, p. 21), non pas comme des polarisations, des cristallisations, ni même comme des fragments, mais comme des jalons d'une sculpture essentielle et asymptotique qui les parcourt ».

Dans la dernière partie, mettant ces notions à l'épreuve de l'installation *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković, nous viserons à montrer en quoi les points de vue rétrospectif et prospectif sont largement responsables de ses interprétations.

#### **4. *Lady Rosa of Luxembourg* : diachronie et subversion**

Réalisée dans le cadre de l'exposition collective *Luxembourg, les Luxembourgeois. Consensus et passions débridées* (2001), le projet artistique *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković est installé au cœur de la ville de Luxembourg, sur une place publique devant le Casino – Forum d'art contemporain et à quelques mètres du monument aux morts *Gëlle Fra* (« femme en or ») de Claus Cito, qui a été érigé une première fois en 1923. L'installation en constitue une réénonciation<sup>4</sup> jugée subversive : en effet, tout en respectant la scénographie codifiée du monument aux morts – un socle avec des inscriptions et une figure allégorique symbolisant la déesse de la victoire –, elle modifie l'identité qualitative ou spécifique de la sculpture en représentant une femme en or enceinte. Par ailleurs, elle remplace les textes célébrant les actes de bravoure des combattants par des mots en trois langues distribués librement sur les faces du support : « Kitsch », « Kultur », « Kunst », « Kapital », « La Résistance », « La Justice », « La Liberté », « L'Indépendance », « Whore », « Bitch », « Virgin », « Madonna ».

Or, si l'installation déchaîne les passions et donne lieu à une vaste polémique<sup>5</sup>, c'est dans une large mesure parce qu'elle impose au public un point de vue diachronique rétrospectif : la

---

<sup>3</sup> *Les Femmes debout* sont exposées à partir de 1947.

<sup>4</sup> De manière générale, on peut pointer trois principes de variation majeurs qui présupposent, grossièrement, des opérations de réarrangement, de suppression et d'addition d'éléments (cf. aussi Bordron 2009) : les changements de « dominante » responsables, selon Jakobson (1973 [1935], pp. 148-149), de « glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système » ; l'exploitation des disponibilités du système, c'est-à-dire la mise à contribution de la gamme des virtualités réunies en paradigme, prêtes à passer à l'état actualisé et à l'état de variante réalisée ; l'infléchissement des praxis.

<sup>5</sup> Pour avoir une idée des réactions contrastées du public, on pourra consulter la revue de presse chronologique « Sanja Iveković. *Lady Rosa of Luxembourg*. De l'œuvre d'art à l'affaire politique » qui constitue une annexe du livre *Sanja Iveković, Lady Rosa of Luxembourg*, édité par le Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Mudam) Luxembourg, et le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain en 2012, à l'occasion de l'exposition de *Lady Rosa of Luxembourg* au Mudam.

différence sur un fond d'identité est ressentie vivement, selon une logique concessive. Interprétée comme un anti- ou contre-monument, *Lady Rosa of Luxembourg* réintroduit la diachronie doublement : à travers, d'une part, la dénonciation de la conception traditionnelle du monument aux morts, d'autre part, la remise en cause de l'immutabilité de la *Gëlle Fra*. D'un côté, en donnant la parole aux oubliées de l'histoire – à la femme héroïne ou pute –, elle combat la « déréalisation » de l'histoire dont, non sans paradoxe, le monument aux morts est responsable. Elle interroge, en effet, la conception traditionnelle du monument du souvenir qui, en célébrant la mort du combattant mâle au nom de la patrie, sur le fond de l'imaginaire d'une guerre juste et d'un excès de valeur, n'est pas seulement un « indice de rappel » (Ricœur 2000, p. 49) ravivant la mémoire : il favorise une crispation nationale, voire nationaliste que résume le mythe d'une identité unifiée dans un présent élargi, donnée par essence. L'installation fait ainsi prendre conscience de l'évolution non seulement d'une société dont elle critique les structures patriarcales et dont elle défait les dichotomies récurrentes (résistant vs collaborateur, femme au foyer vs héroïne vs pute), mais du monument aux morts lui-même. De l'autre côté, le projet artistique arrache la *Gëlle Fra* à une illusoire immutabilité. On comprendra mieux pourquoi certains pourfendeurs du projet ont rapproché l'acte de Sanja Iveković de la démolition de la statue par les Nazis en 1940 : dans les deux cas, la modification de l'identité qualitative ou spécifique conduit à une pluralité opérable que certains jugent insoutenable.

Mais si l'installation retient notre attention, c'est parce qu'elle engage aussi un point de vue prospectif, selon une logique davantage implicite. En effet, la migration de l'installation « nomade » (Casetti 2009) du lieu public dans le grand hall du Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Mudam) à Luxembourg en 2012 s'accompagne de ce qui peut d'abord apparaître comme une recontextualisation de l'œuvre à travers l'exposition conjointe, au sous-sol, de documents et d'articles de presse témoignant de sa réception en 2001. L'interprétation du projet artistique comme un anti- ou contre-monument, qui est rappelée opportunément, est alors concurrencée par une deuxième lecture : l'installation comme un non monument qui, à la faveur d'un repli méta-artistique, et au delà même de la contestation d'un modèle de société patriarcal, montre la capacité de l'œuvre d'art à évoluer dans le temps. En effet, au delà d'une simple recontextualisation, le non monument rend raison à la nature de l'œuvre d'art contemporaine infiniment mouvante, qui s'invente et se réactualise à travers des esquisses « faisant œuvre ». Mettant en tension « des matériaux hybrides et des espaces hétérogènes », « se situ[ant] toujours plus ou moins du côté de l'expérimentation, de l'expérience et de la *performance* » (Parfait 2006, p. 3), l'installation se prête tout particulièrement à cette évolution. En l'occurrence, en rendant « possible (conceptuellement) et sensible (artistiquement) la présence de l'objet » (Alberganti 2013, p. 106), la redéfinition de l'espace est largement responsable de la formation d'une nouvelle unité de sens, toujours provisoire, intégrant l'ensemble socle-statue et les documents verbaux. La mise en exposition joue ainsi un rôle central dans la production variable du sens : « [...] l'accrochage n'est pas une opération secondaire indifférente à l'œuvre d'art, note Marin (1986, p. 207), mais une des séquences de sa production, le terme même de production – emmener ou conduire l'œuvre d'art "en avant" d'elle-même, la pousser à l'être – désigne la monstration comme l'une de ses composantes ». En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement de montrer une œuvre d'art constituée, mais de capter son devenir à travers des esquisses.

Mais franchissons un ultime pas en comparant l'œuvre d'art à une partition au sens où l'entend Goodman (1990), en attente d'une ou plusieurs exécutions : nous dirons que la mise en exposition, elle-même variable d'un musée à l'autre, confère à l'œuvre « allographisée » un caractère sémantiquement dense :

[...] en dépit de la définition des œuvres par des partitions, l'acte d'exemplifier ou d'exprimer au moyen d'une exécution tout ce qui dépasse la partition fait référence dans un système sémantiquement dense, et pose un problème d'ajustement infiniment fin (*ibid.*, p. 281).

## Conclusion

Au terme de ce parcours, la pertinence et l'utilité d'une double approche du fait diachronique, rétrospective et prospective, paraissent confirmées. Nous avons pu montrer, en particulier, comment ce double point de vue, qui fait résonner ensemble la *mêmeté* et l'*altérité* et détermine différents régimes diachroniques en réception, permet de rendre compte des étapes de l'évolution de l'œuvre d'art contemporaine ainsi que du passage qui s'opère d'une étape à une autre. Concrètement, que l'attention se porte sur la pluralisation opérée, sur la multiplication des esquisses ou sur une « allographisation » de l'installation proposée à des interprétations différentes, la prise en considération de la diachronie invite à repenser, fondamentalement, l'idée de l'unicité de l'œuvre d'art.

## Bibliographie

- ACHARD-BAYLE, Guy (2001), *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- ALBERGANTI, Alain (2013), *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan.
- BORDRON, Jean-François (1991), « Les objets en parties, esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, 103, pp. 51-65.
- (2009), « Métamorphoses et identités », in Colas-Blaise & Beyaert-Geslin (éds), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM, pp. 49-62.
- BRUNETIERE, Ferdinand (1890), *L'origine des genres dans l'histoire de la littérature*, t. 1, Paris, Hachette.
- CASETTI, Francesco (2009), « Elsewhere. The Relocation of Art », *Valencia 09/Confines*, pp. 348-351 ; <<http://www.FrancescoCasetti.net>> (consulté le 1<sup>er</sup> mai 2013).
- COQUET, Jean-Claude (1991), « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », in Fontanille (éd.), *Le discours aspectualisé*, Limoges, PULIM, pp. 195-212.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1972), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil ; nouv. éd. 1995.
- ENGLER, Rudolf (1968), *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale*, t. 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- (1974), *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale*, t. 2, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- FOCILLON, Henri (1943), *Vie des formes*, Paris, PUF ; nouv. éd. 2010.
- FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ; nouv. éd. 2003.
- GENETTE, Gérard, (1994), *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil ; nouv. éd. 2010.
- GOODMAN, Nelson (1968) *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs merrill ; tr. fr., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- JAKOBSON, Roman (1935), « La Dominante », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

- JAUSS, Hans Robert (1974), *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag ; tr. fr. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KINTZLER, Catherine (2008), « La série en art et ses paradoxes », *Bulletin de la société française de philosophie*, 102, n° 1, pp. 4-28.
- MARIN, Louis (1986), « Réponses au questionnaire "Accrocher une œuvre d'art" », *Cahiers du MNAM*, 17-18.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PARFAIT, Françoise (2006), « L'installation en collection », in *Collection Nouveaux médias installations*, Paris, Éd. Centre Pompidou.
- PARRET, Herman (2006), *Épiphanies de la présence*, Limoges, Pulim.
- PRIETO, Luis (1988), « Le mythe de l'original », in Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.
- RICŒUR, Paul (1991), « L'identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXV, 221, pp. 35-47.
- (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- STRAWSON, Peter (1959), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Methuen, Londres ; tr. fr. *Les individus*, Paris, Seuil, 1973.
- TYNIAOV, Yuri (1927), « L'évolution littéraire », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 263-307.
- WUNDERLI, Peter (1990), *Principes de diachronie. Contribution à l'exégèse du « Cours de linguistique générale » de Ferdinand de Saussure*, Francfort-sur-le-Main – Berne – New York – Paris, Peter Lang.
- ZILBERBERG, Claude (2000), « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin », *Langages*, 137, pp. 102-121.
- (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- (2010), « Spatialité et affectivité », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2528>.

# Dynamique, déséquilibre et problématique de l'*indiscontinuu*

## en « histoire » des « arts »

Michel COSTANTINI

*Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis*

### Quatre évidences et trois complications

1. La diachronie n'est pas un donné, mais une construction.

2. Cette construction a ses instruments, qu'on nommera, de la façon la plus large, des catégories.

3. Ces catégories travaillent les données dès l'opération de prélèvement (ou sélection), autrement dit les faits colligés sont le résultat d'un tri, de tel ou tel type de tri, que la théorie justifie, et de tel ou tel tri de fait, dont la vérification doit être pensée et discutée. Il ne faut surtout pas confondre les trois : reconnaissance de l'existence d'une sélection, type de sélection (par exemple : par niveau), pertinence et efficacité de la sélection constatée (par exemple : évaluation du fait transformé en événement catégorisé).

4. Ce tri est orienté : son orient est la lecture de l'histoire... l'histoire du champ considéré. C'est là qu'interviennent les questions de téléologie et d'intertextualité (lorsqu'est impliquée, lorsque peut être impliquée, doit être impliquée la corrélation avec l'analyse d'autres champs).

C'est alors que tout se complique :

a) car autant l'objet est continu, autant on ne peut appréhender à proprement parler que sa discontinuité. Πάντα ῥεῖ, tout est flux ou mieux tout est fluence, soutenait Héraclite, au moins d'après le néo-platonicien Simplicius, mais il doit le formuler en deux mots et en trois syllabes...

b) Et aussi : ce flux que nous nommons unique, ce fleuve par exemple dans lequel nous ne nous baignons qu'une fois<sup>1</sup>, est fait de mille feux qui ont ou n'ont pas la même histoire. Το ἐν \_ πλέον. L'Un est multiple, et le Multiple naît de l'Un, mais aussi l'Un du Multiple. Selon le jeu de Neikos et d'Eros, Amour et Discorde, selon

---

<sup>1</sup> Héraclite toujours, d'après Platon, *Cratyle*, 402a, « δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης. ». Pour faire réfléchir, je ne résiste pas au plaisir de citer... Amélie Nothomb (elle est belge, après tout !) : « Tout coule », « tout est mouvance », « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », etc. *Le pauvre Héraclite se fût suicidé s'il avait rencontré Dieu, qui était la négation de sa vision fluide de l'univers. Si le tube avait possédé une forme de langage, il eût rétorqué au penseur d'Ephèse: « Tout se fige », « tout est inertie », « on se baigne toujours dans le même marécage », etc. (Métaphysique des tubes, Paris, Albin Michel, 2000, p. 8).*

Empédocle qui eût pu nous servir de guide par son *Περὶ Φύσεως*<sup>2</sup> : vieux problème ontologique. Mais aussi, au niveau où nous nous plaçons, vieux problème sophistique qui appelle la méthode de dissociation, de diérèse socratique, et où demeure la question : jusqu'où distinguer, jusqu'où pousser la distinction ?

c) Et encore : ces mille flux qui constituent mon fleuve sont ou ne sont pas imbriqués, corrélatifs, parallèles, croisés, hiérarchisés en dominants et dominés, etc. etc. Bref, au regard de l'observateur des phénomènes, du phénoménologue allemand Wilhelm Schapp en l'occurrence, en 1953, le moins qu'il puisse dire est que ces phénomènes lui paraissent relever de la *Verstrickung*, disons pour l'instant l'intrication<sup>3</sup>. Alors l'activité analytique (et singulièrement l'activité sémiotique) pourra apparaître comme une entreprise de *désintrication*, rendant compte de la multiplicité des fils entortillés, pour suivre une autre métaphore, et de leur entortillement. Selon moi, rendre compte – version Jean-Marie Floch, ce serait plutôt parvenir à l'intelligibilité, selon Louis Panier, mettre en cohérence – peut maintenant se dire opérer le désentortillement, la désintrication, le désembrouillage.

### **L'imbraille et la scansion**

Il est temps de traduire sérieusement *Verstrickung* ou plutôt d'évoquer les deux principaux prétendants français à l'équivalence qui se trouvent en concurrence. Paul Ricœur adopte « enchevêtrement », Jean Greisch, le traducteur de l'ouvrage de 1953, choisit « empêchement ». Sans intervenir dans le débat philosophique, on pourra d'un point de vue sémiotique, c'est-à-dire celui de la désintrication, proposer de garder les deux. Le *désempêchement* consisterait à pister le Sujet, l'actant-Sujet de quelque nature, de quelque substance qu'il soit, dans son histoire avec soi et avec les autres, et à décortiquer cette dernière (il y a des méthodes pour cela, les procédures de la sémiotique tensive, de la sémiotique subjectale) ; le *désenchevêtrement* consisterait pour sa part à démêler les fils narratifs qui se touchent, qui s'écartent l'un de l'autre, qui s'enchaînent l'un à l'autre, etc. et pour cela il y a des méthodes, telles les procédures de la sémiotique narrative.

S'agissant de l'œuvre, que l'on envisage un opus littéraire ou un opus pictural, photographique, cinématographique, etc. (pour se limiter à ces deux types de champ), avançons qu'elle-même entreprend déjà la désintrication. Prenons un exemple grossier, simpliste, pour fixer nos idées, Balzac serait du côté du désenchevêtrement (il suit les différents fils narratifs, il les délie et les relie), Proust opérerait pour le côté ... du desempêchement (il engage le Sujet dans la quête de son identité, il l'empêtre et

---

<sup>2</sup> Aristote, *Physique*, VIII, 1 : « Comme Empédocle, il faut penser que les choses ont tantôt le mouvement et tantôt le repos ; le mouvement, quand de plusieurs choses l'Amour n'en fait qu'une, ou quand d'une seule la Discorde en fait plusieurs ; le repos, dans les intervalles de temps qui séparent l'action de l'Amour et de la Discorde. » (Jules Barthélémy Saint-Hilaire, *Physique d'Aristote ou Leçons sur les principes généraux de la nature*, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange / A. Durand, édition de 1862, paraphrase du livre VIII, 1).

<sup>3</sup> Sur ce point, cf. Michel Costantini, « Argos, le fameux chien d'Ulysse, qui attendait son maître (*Sémiotiquement vôtre 3*) », *Littérature* n°163, sept. 2011, pp. 7-19.



le dépêtre). Chaque œuvre pose/impose sa/ses pertinence/s dans l'opération, et la sémiotique de l'œuvre suppose le repérage de la pertinence<sup>4</sup>. Disons autrement la distinction, en procédant par mot-clef : la *rencontre* serait le mot de l'enchevêtrement, *l'identité* le mot de l'empêchement, la rencontre le motif le plus récurrent des quêtes du désenchevêtrement, l'identité le motif le plus prégnant des quêtes du désempêchement.

Quel que soit son champ de pertinence, y compris l'apparence achronique, l'œuvre est temporalisée. Quel que soit son choix méthodologique, l'analyse sémiotique est discontinuée (même lorsqu'elle vise à rendre compte du continu). C'est pourquoi je pourrais résumer mon propos initial en deux mots, en deux termes lourds d'histoire et riches de sens, pour évoquer le discours du monde et son analyse, *Historie* et *Geschichte*, ou *phusis* et *logos*, mais j'ai choisi, pour caractériser plus précisément ces deux pôles incontournables de la sémiotique, l'imbrouille et la scansion. Car l'imbrouille, vieux mot français qu'a supplanté, en français même, son origine, l'italien *imbroglio* (et au passage je note que certains dictionnaires du français traduisent *Verstrickung* par « imbroglio »), désigne, ainsi que le disait dans un vieux dictionnaire Bescherelle l'ancien, une « intrigue très compliquée dont il est très difficile de suivre le fil »<sup>5</sup>.

Soit donc *l'imbrouille* des temporalités multiples, enchevêtrées, conscientes, subconscientes, inconscientes, des temporalités brisées ou prolongées, directes ou obliques, repérables, ostentatoires ou discrètes, qui se déploient solidairement (selon une acception scientifique qu'il faudrait prendre en considération<sup>6</sup>), qui dessinent de vraies ou de fausses pistes, se dissimulent sous de vraies ou fausses couvertures, enfantent ou avortent, chantent ou font silence, à leur rythme imprévisible, ou prévisible, créent ou ne créent pas des turbulences, des attentes, des accélérations, des ralentissements, des résurgences et des obsolescences (voire des soupirs et des hoquets, pour s'exprimer métaphoriquement).

Soit donc la *scansion*, seul instrument capable de suggérer que cette imbrouille est lisible, que je puis en entrevoir, pour quelques plages, des débuts et des fins, et même des milieux (comme fit Aristote dans sa *Poétique*), que je sais en dégager peut-être, en composant certains débuts et certaines fins, divers fils conducteurs, bref que je commence de construire une structure de compréhension, dont la forme primaire est

---

<sup>4</sup> Pour un exemple de cette pertinence relative, un vitrail sollicitant une analyse objectale, son jumeau une analyse subjectale, voir Costantini, « L'abbé Suger à Saint-Denis : les vitraux de l'Advent », *Art sacré, cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux* 21, 2006, Images de la Vierge dans l'art du vitrail, Actes du colloque de Bourges 16-18 octobre 2003, pp. 61-74.

<sup>5</sup> Louis-Nicolas Bescherelle, dit Bescherelle aîné, *Dictionnaire national, ou dictionnaire universel de la langue française*, 1856<sup>4</sup>, t. II, s.v. *imbroglio*.

<sup>6</sup> Pour s'en tenir à un énoncé de vulgarisation wikipédienne (s.v. *intrication quantique*) : « Lorsque deux systèmes – ou plus – sont placés dans un état intriqué, il y a des corrélations entre les propriétés physiques observées des deux systèmes qui ne seraient pas présentes si l'on pouvait attribuer des propriétés individuelles à chacun des deux objets  $S_1$  et  $S_2$ . En conséquence, même s'ils sont séparés par de grandes distances spatiales, les deux systèmes ne sont pas indépendants et il faut considérer  $\{S_1+S_2\}$  comme un système unique. »

le ῥυθμός du même Aristote dont il faut rappeler, avec Benveniste, son sens de « scansion de la fluence ».

On pourrait soutenir, même si ce n'est pas si simple, que le discours du monde est celui de l'imbrouille, le métadiscours sémiotique celui de la scansion. Mais ce dernier, néanmoins, peut tendre vers deux horizons distincts : soit il s'attache à découper le réel, à montrer que ce réel se comprend à partir d'un découpage en tranches et en strates (on en vient à dire, après conversion, en syntagmatique et en paradigmatique), soit il se penche vers l'histoire du Sujet, et cherche à le suivre dans son développement, dans sa quête d'identité.

### *Litura, ligatura, intricatura*

Il existe un texte remarquable par sa qualité de « modèle », et ce texte est constitué par les entrelacs des manuscrits irlandais ou plus exactement celto-saxons des septième et huitième siècles, comme les nomme le remarquable article de Jean-Claude Bonne qui a attiré mon attention sur eux. Pourquoi ? Parce qu'ils constituent une œuvre totalement dédiée à l'enchevêtrement. Pour Giraud le Cambrien, lettré gallo-normand, dans sa *Topographia Hibernica* de 1188, et qui va, semble-t-il, jusqu'à inventer un mot pour cela, le principe de ces compositions dites ornementales est celui de l'*intricatura*<sup>7</sup>.

*Litura, ligatura, intricatura* : cette triade mène le monde, si nous extrapolons un peu cavalièrement à partir de ce Giraud commentant un beau et vieux manuscrit qu'il a vu au monastère de Kildare. *Litura, ligatura, intricatura*, ou les trois regards sur le monde : *litura* (mot remis en honneur, rappelons-le, par Jacques Lacan, en 1971), ce sont des ratures ou des taches, des repentirs, des maladresses. C'est un peu l'histoire telle qu'elle apparaît au premier regard, inattentif, une espèce de brouillon aveugle quand ce n'est pas un chaos. *Ligatura* : voici maintenant, au deuxième regard, attentif, cette fois, que le lien se fait, que la chaîne s'esquisse (on traduit, dans d'autres contextes, par « bandes » ou « bandelettes »), voici que la continuité de la ligature, comme on dit en musique, semble fournir un début de sens.

Il faut encore passer du premier regard dis-trait (de *dis-trahere*) au deuxième, séduit (de *se-ducere*), et de ce dernier au regard scrutateur, celui qui saura voir sinon comprendre l'enchevêtrement, l'*intricatura*, dans toutes ses subtilités et ses finesses (*delicatas et subtiles*, ainsi Giraud qualifie ces entrelacs) et surtout dans le jeu de la continuité et de la discontinuité, car ces intrications sont *nodosas et vinculatim colligatas*. Traduisons : on y repère des nœuds et du liant<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean-Claude Bonne, « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un Évangile celto-saxon du VIIe siècle) », in Patrice Ceccarini et al. (éd.), *Histoires d'ornement*, Paris, Rome, Klincksieck / Académie de France, 2000, pp. 75-108.

<sup>8</sup> Michel Costantini, « Impression d'Annemasse : lieu, lien, liant », in Bertrand Rougé (éd.), *La liaison (Rhétorique des Arts VIII), Actes du huitième colloque du CICADA*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau, 2008, pp. 215-223.

## Point de rupture et point d'appui

Je ferai état à ce sujet d'une lecture récente, celle d'un article de Solomon Marcus, mathématicien et sémioticien roumain, sur le « Visuel, face aux défis de la science contemporaine ». Pour ce dernier, l'opposition discret/continu est transgressée, ou plutôt il est démontré qu'elle est transgressable ou encore mieux *oultrepassable* aussi bien par les mathématiques (analyse non-standard) que par la physique (mécanique quantique). C'est la proposition 9. Mais ce qui nous intéresse particulièrement c'est la proposition 10, qui fait appel à Héraclite et à Parménide pour nous rappeler que nous vivons dans un flux continu, mais que nous sommes condamnés au discours discontinu pour penser ce continuum.

Le monde, donc le temps, le temps, donc le monde, est continu, le discours, ce déploiement du signifiant qui fait sens, quelque substance qu'il convoque, est discontinu. Mais le discours, plus largement, la re-présentation du monde peut choisir de forcer sur le continu ou le discontinu de son objet, le monde peut apparaître comme discontinu, ou plus précisément comme incontinu, le discours comme continu, ou plus précisément comme indiscontinu. « Déroulez donc indiscontinûment (...); n'entrez pas la procession », écrivait déjà Victor Segalen, dans *Peintures*.<sup>9</sup> Une telle complexité nous invite à réfléchir d'une manière particulière sur la diachronie.

De ce fait la diachronie se bâtit plus aisément à partir d'une coupure supposée ou posée. Dans l'enchevêtrement à démêler, isoler un fil et même dans ce fil repérer les cassures ou les nœuds. C'est une pratique de la discontinuité. Ainsi dans notre histoire du quatorzième siècle italien, très vite est posée une succession, qui est devenue une des articulations les plus travaillées dans l'« histoire » des « arts », celle qui a pour charnière Cimabue et Giotto. Elle est exemplaire parce qu'elle joue sur des relations privilégiées, fortes : dans le champ de l'actorialité, la relation maître-disciple ; du point de vue de l'énonciation métadiscursive, la contemporanéité du premier jugement, celui de Dante, premier des articulateurs, en quelque sorte ; exemplaire enfin par sa récurrence et sa persistance durant des siècles, puisqu'il s'y trouve tant Cennino Cennini à l'extrême fin du quatorzième siècle que Giorgio Vasari, quelques décennies plus tard, et encore au dix-neuvième siècle, quand Stendhal reprend Dante : « Cimabue crut avoir saisi le sceptre de la peinture. Giotto maintenant a tous les honneurs, et fait oublier son maître »<sup>10</sup>. Cependant cette coupure ne sera sémantiquement décrite qu'à l'extrême fin du quatorzième siècle, quand Cennino Cennini dit de Giotto qu'« il fit passer l'art de peindre du grec au latin, et le conduisit à la modernité »<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. Michel Costantini, « «Déroulez donc indiscontinûment [...] ; n'entrez pas la procession» », in POSTEL (éd.), *Segalen : le rythme et le souffle, Actes du colloque*, « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2002, pp. 191-202.

<sup>10</sup> *Histoire...*, *op. cit.*, I. I ch. VII, p. 96.

<sup>11</sup> Préface du *Livre de l'art ou Traité de la peinture* : « Rimutò l'arte di dipignere di greco in latino e ridussò al moderno ».

De ce point d'appui, de ce point de départ de l'enquête, de ce levier de l'heuristique naissent de nombreuses interrogations, ou partent de nombreuses pistes, que l'on peut résumer brutalement : ce changement est-il une révolution (comme on nous le répète à l'envi, encore récemment dans le catalogue de l'exposition du Louvre d'avril-juillet 2013<sup>12</sup>) ? Une révolution soit, mais où la repérer, en quels signifiants ? Et, pour poser la triple question aristotélicienne, πῶς ; ποῦ ; πῆ ; la révolution soit mais « comment, où, par quel biais » ? Des réponses dépend la lecture de plus de deux siècles de peinture en Italie, selon les bornes fixées par l'abbé Luigi Lanzi (1796), toujours traduit pour ne pas dire plagié par Stendhal : « si Cimabue est le Michel-Ange de cette époque, Giotto en est le Raphaël »<sup>13</sup>, bornes reprises ensuite par Wölfflin<sup>14</sup>. De là naît la question de l'avant et de l'après : pour l'avant, faut-il dire avec le Politien (lecteur de Pline assurément) que Giotto est celui « par qui ressuscita la peinture défunte »<sup>15</sup>. Dans le continuum que l'on commence ainsi à découper l'avant est là comme un désert. Faut-il suivre au contraire Lanzi et Stendhal pour qui l'avant comporte un nom, et, associée, une esquisse de sens, comme la possibilité d'une ouverture, d'une avancée, et ce nom est Cimabue ? Alors l'avant est un prélude. Ou faut-il suivre Cennini et son changement de langue ? L'avant est alors, sans prélude, mais plein, il est une terre étrangère. Et l'après ? Encore Stendhal : « Pendant le reste du quatorzième siècle [après la mort de Giotto], la peinture ne fit plus de progrès. (...) L'histoire de la peinture ne mérite pas plus de détails depuis l'an 1336 jusqu'à l'an 1400 »<sup>16</sup>. C'était d'ailleurs le sentiment des contemporains, en soit témoin Benvenuto da Imola, dans son commentaire sur la *Divine Comédie*, rédigé vers 1380 : « *Giottus adhuc tenet campum*, Giotto est encore à ce jour le maître de la lice ».

Se contentera-t-on de noter le caractère effectivement assez répétitif de la peinture florentine du quatorzième siècle et l'expansion de la manière giottesque au-delà de ces limites, Nord et Sud de l'Italie, et jusqu'en Avignon, et jusqu'en Bohême sous le règne de Charles IV ? Si nous répondons non, le travail de désenchevêtrement devra être poursuivi en particulier à partir des résistances ou des réticences, sur un fond de transformation unitaire.

---

<sup>12</sup> Dominique Thiébaud (dir.), *Giotto e compagni*, Louvre éditions/ Officina libraria, Paris/Milan, 2013. Préface ; « révolution sans précédent », p. 13 « idées révolutionnaires », « révolution artistique », « révolution », p. 49 « la révolution giottesque », « interprète révolutionnaire », etc.

<sup>13</sup> *Histoire...*, I. I ch. VIII, pp. 96-97. Lanzi (1796, L.I, Epoca I, [16]) : « Se Cimabue fu il Michelangiolo di quella età, Giotto ne fu il Raffaello »

<sup>14</sup> Wölfflin, écrivant d'Assise à ses parents, en 1887, ce qu'il pense de cette période de l'art « *die mit Giotto beginnt und mit Raphael endet*, qui commence avec Giotto et s'achève avec Raphaël », où l'on trouve peut-être, d'ailleurs, un autre niveau d'articulation.

<sup>15</sup> « *ille ego sum per quem pictura exstincta revixit* ».

<sup>16</sup> Stendhal, *Histoire...*, *op. cit.*, pp. 117-119.

## Zélotes et réfractaires

Le paysage auquel, donc, nous essayons de donner quelque relief, sera peuplé alors d'au moins deux groupes actoriels : les zélotes et les réfractaires. Symbole de cette généralisation du giottisme, au moment même où ce dernier commence de s'installer, le contemporain Deodato Orlandi peintre de Lucca, dans le rôle du suiveur, peint des crucifix cimabuesques (par exemple celui du monastère de San Cerbone en 1288) avant la création de Giotto qui, dans ce rôle du novateur, opère dans les années 90, à Santa Maria Novella et à Assise, et peint les crucifix *alla giottesca* par la suite (ainsi, celui de San Miniato al Tedesco, 1300)<sup>17</sup>. Deodato Orlandi est le témoin exemplaire de ce qui se passera, à combien plus grande échelle, dans les vingt ans qui suivent, quand d'autres innovations giottesques seront mises en place, et que le paysage apparemment immobile décrit par Stendhal se déroulera, en fait un siècle durant.

Sur ce fond d'identité – le giottisme triomphant, pour faire simple –, il s'agit de repérer, et non seulement de repérer, mais de scruter les lieux de résistance ou de réticence, et de les évaluer, d'évaluer leur pertinence. Ainsi le fait que l'on trouve en plein quatorzième siècle des crucifix de type pré-giottesque (de même que l'on trouve des crucifix triclaves avant Giotto) ne paraît pas significatif. En revanche je voudrais commenter quelque peu deux lieux, qui sont d'autant plus à retenir qu'ils sont les signifiants majeurs de la « manière grecque », comme dirait Cennini, qu'ils sont, ces lieux, *l'auréole* et la *chrysographie*, les instruments majeurs de la *re-présentation* byzantine du monde, toute de dynamique, toute d'émanation, ou, selon les mots de Denys l'Aréopagite, de procession et manifestation (*proodoi kai ekphanseis*). On le sait, chez ce dernier la lumière divine se répand jusqu'au plus humble d'entre nous en une succession d'étapes – continuité et discontinuité encore. De même, dans l'image, du fond d'or sort et s'avance vers nous – spectateurs en l'occurrence orants prêts à la remontée anagogique – un personnage figuré, un saint. Ce qui articule les deux espaces, c'est l'auréole derrière la tête de ce personnage. Mais la participation des personnages à la lumière divine peut aller jusqu'à recueillir en surface cette dernière : c'est la chrysographie, linéaments d'or sur le vêtement.

Or ces deux lieux forts, hérités de la *maniera greca*, connaissent au Trecento une histoire très différente, et éclairante pour notre propos. L'auréole d'abord, si elle est bien ce que je prétends qu'elle est ; et si le sens des innovations giottesques est bien celui qui a été dit, – l'avènement de la consistance, de la densité, de l'épaisseur du théâtre mondain (cf. Costantini 1982) –, il était fatal ou logique que cet immatériel disparût comme tel ou à tout le moins fût transformé en objet du monde. Traitée comme désormais on traite les objets, l'auréole cesserait d'être une interface et deviendrait l'attribut d'un humain. Ce complément à la révolution, Giotto l'a réalisé à Padoue, en 1306. Beaucoup d'auréoles y perdent leur trait majeur d'interface – la rotondité parfaite, quelle que soit la position de la tête. Or, contrairement à toutes les

---

<sup>17</sup> Les traits pertinents de l'opposition des deux manières sur ce thème ont été mis en évidence pour la première fois dans le remarquable ouvrage de Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967.

innovations giottesques, ce dispositif est très peu reproduit, et ce pendant très peu de temps ; qui plus est il est abandonné par son inventeur lui-même, en particulier à Santa Croce, dès 1320<sup>18</sup>.

La chrysographie, pour sa part, subit un tout autre sort : d'un mot, elle disparaît totalement, avec Giotto et avec tous ses disciples et successeurs, de Taddeo Gaddi à l'avant Masaccio un siècle plus tard. Totalemment et logiquement, car la densité mondaine ne s'accommoderait pas de la percée de lumière divine. Mais nous avons à tenir compte d'une poche locale de résistance – ainsi l'espace vient se conjoindre au temps dans la construction de la diachronie –, c'est la poche vénitienne, même si le plus bel exemple de conservation est donné par le citoyen génois Barnaba da Modena, qui a peint vers 1370, pour Saint-Dominique de Rivoli, une *Vierge à l'enfant* dont le manteau est, si j'ose dire, tout chrysographie. Mais la poche vénitienne est plus intéressante dans la mesure où elle met en scène un acteur nouveau, le résistant demi-défait, le témoin de l'échec de la résistance. Il s'agit d'une transformation qui a des antécédents y compris toscans ou ombriens comme chez le maître ombrien de Cesi, et des rémanences au quinzième siècle encore, comme telle *Vierge à l'enfant* du Siennois Sano di Pietro vers 1450, mais qui prend un tour significatif sous le pinceau vénète. Les adeptes byzantinisants de la chrysographie la transforment en vêtement orné, brodé, damassée, bref, en objet du monde mais qui garde de sa valeur passée une splendeur glorieuse, quelque chose de la *doxa* divine.

Résistance assurément, mais défaite aussi, car, bien entendu, la valeur de la chrysographie est définitivement perdue. Nouvel acteur exemplaire, dont les personnages représentatifs sont Paolo Veneziano (entre autres par sa *Vierge à l'enfant* du polyptyque de 1354) et son disciple Stefano Veneziano. Après le novateur et le suiveur, le résistant, qui est amené à une véritable transformation, autre linéament de la diachronie. De conservateur (la visée est de garder les formes byzantines), il se transforme en réactionnaire (la visée est d'y revenir), mais l'on sait bien que le réactionnaire qui réussit est un perdant, car il ne peut pas faire que la révolution n'ait pas eu lieu. C'est ce qui arrive aux Vénitiens du Trecento.

Ajoutons enfin aux pistes de recherche suggérées un dernier exemple, posant un autre problème de diachronie. Un dessin dû à un des premiers disciples de Giotto, Taddeo Gaddi, participant a priori du désert qu'évoquait Stendhal, présente une allure inouïe en 1328, mais dans la logique giottesque de mondanisation par tridimensionnalité systématique et accentuée des objets du monde, tandis que, simultanément, et c'est cela qui est à proprement parler *invu* jusqu'alors<sup>19</sup>, par

---

<sup>18</sup> Voir Michel Costantini, « Un moment dans l'histoire du nimbe », *L'écrit-voir, revue d'histoire des arts*, n° 7, 1985, pp. 30-38, et (avec la collaboration involontaire de Théodoros Métochitès), « Scandale en la chapelle (Giotto à Padoue) », *Conférence 2*, 1996, pp. 93-107.

<sup>19</sup> Il ne s'agit pas de galvauder le concept d'*invu* tel, par exemple, qu'il a été élaboré par Jean-Luc Marion à partir de son livre sur Lacalmontie, mais de suggérer que ce pas-encore-vu-jusqu-là (constat empirique) renvoie, dans ce cas précis, à un futur donné-à-voir que tous tiennent pour fondamental, témoin pour le moins d'une rupture diachronique dans l'histoire sémantique de la peinture occidentale.

l'extension de cet objet aux dimensions, quasiment, du tableau, il anticipe sur les problèmes que résoudra Masaccio, près d'un siècle après. Mais si nous avons là l'esquisse d'autres rôles actoriels, peut-on étiqueter Taddeo Gaddi comme un continuateur qui n'est pas un suiveur, comme un chercheur qui n'est pas un précurseur, ou au contraire doit-on sans autre le nommer suiveur *et* précurseur ? Nous voulons montrer par là qu'à titre heuristique, avec ses et... et ..., avec ses ni... ni..., le carré sémiotique a encore de beaux jours devant lui, si l'on en use avec respect et précaution.

\*\*\*

Penser la diachronie en termes sémiotiques, ce serait résoudre ces questions de rupture et de filiation, de transformation et d'échec de la transformation, de transformation et de suspens de la transformation, etc., à tous les niveaux. Il est évident que les conséquences, par exemple, de la Peste Noire sur la peinture, telles qu'elles ont été découvertes et étudiées par Milliard Meiss doivent être pensées, déterminant des œuvres de la seconde moitié du Trecento à l'allure différente, et meublant ainsi encore un peu mieux le « désert » stendhalien ; mais il est non moins évident qu'elles occupent une place plus modeste, qu'elles signent une rupture de plus faible intensité que les précédentes auxquelles nous avons consacré un regard, et cela nous ramène à la question fondamentale des niveaux différenciés de la diachronie, et, plus généralement, à la *pasta sfoglia* (Fabbri 2001, p. 19), au feuilletage du sens.

Si pour finir, il fallait justifier notre titre, un peu pompeux et un peu désinvolte à la fois, on avancerait que la diachronie était à présenter comme construction du *dynamique*, comme accueil de *déséquilibre* et comme travail de l'*indiscontinuu*.

\* Une dynamique, parce que c'est du temps qui passe qu'il s'agit, et même une morphodynamique, parce qu'il s'agit de l'engendrement des formes – et l'on ouvre ainsi sur les travaux de la morphosémiotique (dans la préhistoire de laquelle se trouvent aussi bien Focillon, plusieurs fois évoqué au cours du congrès, que, bien évidemment, Goethe) ;

\* un déséquilibre, parce que notre regard enquêteur privilégie les passages, surveille les tensions jusqu'au point de bascule, et l'on ouvre ainsi sur la problématique de la métastabilité (dont, à l'intérieur de la sémiotique, les premiers pas, partant du carré sémiotique, ont été mis en mouvement par Claude Gandelman) ;

\* l'indiscontinuu, enfin, parce que nous devons garder dans notre pratique (même si concrètement il nous arrive de minimiser voire d'exclure l'une des deux dimensions) une double conscience de la *fluence* du réel et de la *métrique* du discours.

Il n'est pas mauvais, néanmoins, à l'orée d'une telle perspective (car nous ne sommes encore et toujours qu'au commencement, au recommencement de la quête) de rappeler par une citation du très actuel Augustin d'Hippone, la quasi aporie, en tout cas l'interrogation qui à chaque instant nous taraude en ce domaine : *Quid est*

*tempus* ? Qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; si je veux l'expliquer à qui me le demande, je ne sais plus.<sup>20</sup>

## Autres renvois bibliographiques

COSTANTINI Michel, « Le primitif d'un art nouveau » in COUTAGNE (éd.), *Cézanne ou la peinture en jeu*, Criterion, Limoges, 1982, pp. 157-194.

– « Pour une histoire sémantique de l'art », *VISIO*, III, 2, 1998, « Histoire de l'art et sémiotique », pp. 9-32.

– « Qu'Aristote connaissait la musique : ou De l'harmonie chez les natifs de Stagire (et quelques autres sans nul doute) » in CARRAUD (éd.), *L'harmonie*, I. A. V., Orléans, 2000, pp. 193-203.

– « “Déroulez donc indiscontinûment [...] ; n'entravez pas la procession” », in POSTEL (éd.), *Segalen : le rythme et le souffle, Actes du colloque*, « Horizons comparatistes », Université de Nantes, 2002, pp. 191-202.

– « L'abbé Suger à Saint-Denis : les vitraux de l'Advent », *Art sacré, cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux* 21, 2006, Images de la Vierge dans l'art du vitrail, Actes du colloque de Bourges 16-18 octobre 2003, pp. 61-74.

– « Les leurs et le nôtre. Sémiotique d'une photographie », *Art & Thérapie* n°88/89, décembre 2004, « L'œuvre du regard », pp. 24-32.

– « Le gnomon d'Anaximandre (diachroniques) », in Michel Costantini (éd.), *La sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*, « Bibliothèque VISIO 1 », collection « EIDOS », L'Harmattan, Paris, 2010, pp. 13-40.

– « Argos, le fameux chien d'Ulysse, qui attendait son maître (*Sémiotiquement vôtre* 3) », *Littérature* n°163, sept. 2011, pp. 7-19.

FABBRI Paolo, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, G. Laterza, 2<sup>e</sup> éd. 2001, tr. fr. par Nathalie Roelens, *Le tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, coll. « Formes et sens », 2008.

LACAN Jacques, « Lituraterre », *Littérature*, vol. 3, n° 3, oct. 1971, pp. 3-10.

LANZI Luigi Antonio, *Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano, 1796.

MARION Jean-Luc, *Jean-François Lacalmontie, “ce que cela donne”*, « L'état des lieux », FRAC Poitou-Charentes / La Différence, Paris, 1986.

MEISS Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951.

– *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, tr. fr., réédition remaniée en français chez Hazan, Paris, 2013.

---

<sup>20</sup> « *Quid est enim tempus ? (...) Quid est ergo tempus ? Si nemo ex me quaerat, scio ; si quaerenti explicare uelim, nescio* », *Confessions*, XI, 14, 17.



## Formes esthétiques et diachronie

Veronica ESTAY STANGE  
Université du Luxembourg

Dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Heinrich Wölfflin envisage une histoire des formes esthétiques révélant les « catégories optiques » qui sous-tendent les transformations diachroniques. « L'objet de l'imitation, écrit-il, peut différer tant qu'on voudra, l'essentiel n'en reste pas moins qu'au XVII<sup>e</sup> siècle on s'est fondé sur d'autres principes optiques qu'au XVI<sup>e</sup> [...] »<sup>1</sup>. Ainsi, « la vision a son histoire, et la révélation des catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art. »<sup>2</sup>

En revenant sur les réflexions de Wölfflin, que la sémiotique a depuis longtemps accueillies avec profit, je souhaiterais avancer quelques propositions concernant les conditions structurales de la diachronie des formes dans le domaine pictural. J'aborderai cette problématique sur la base de deux hypothèses qui demandent chacune un développement particulier. La première hypothèse suppose que l'opposition entre style classique et style baroque peut être associée, d'un point de vue strictement formel, à des tensions d'ordre accentuel *dans* et *entre* les différentes strates qui constituent le plan de l'expression de l'œuvre picturale. Évidemment, cette hypothèse implique 1) que le plan de l'expression de l'œuvre picturale est structuré en strates, 2) que ces strates possèdent un fondement accentuel, 3) que l'interaction accentuelle est génératrice d'une tension qui peut être maximisée, à l'intérieur de chaque strate, par des procédés divers, 4) que les différentes strates, avec leurs régimes accentuels respectifs, peuvent établir entre elles des rapports de discordance, également générateurs de tension, et 5) que la catégorie *classique/baroque* a trait à ce complexe accentuel et tensif. C'est à la justification de ces différentes propositions que je consacrerai la première partie de cet article.

Sur cette base, ma seconde hypothèse concerne directement le problème de la diachronie, et se présente comme l'horizon ultime de ma réflexion. Elle pose que la transformation diachronique des formes esthétiques – notamment dans le passage du régime classique au régime baroque – implique l'actualisation de certaines potentialités formelles, corrélée à la virtualisation de certaines autres qui, loin de disparaître, agissent en sous-œuvre comme facteur de tension. De ce point de vue, les transformations diachroniques des formes esthétiques, tout comme celles de la langue, seraient ancrées dans l'immanence du système.

### 1. Tectonique du tableau et régimes accentuels

Le *Petit Robert* définit l'accent comme une « augmentation d'intensité de la voix sur un son, dans la parole [...] » et, corrélativement, comme la « mise en relief d'un point fort dans une ligne mélodique »<sup>3</sup>, en musique. En envisageant une approche tensive de la peinture, on peut appeler « accent plastique » l'augmentation de l'intensité plastique au sein d'un syntagme visuel. La première question qui se pose alors concerne le mode de constitution, dans l'œuvre picturale, de ce que l'on peut considérer comme une « unité accentuelle ».

Dans « Sémiotique figurative et sémiotique plastique »<sup>4</sup>, Greimas proposait de procéder d'abord par l'identification d'unités syntagmatiques formées à partir du « contraste »

---

<sup>1</sup> Wölfflin (1952, p. 18).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Le Petit Robert* (2010).

<sup>4</sup> Greimas (1984, p. 15).

plastique, défini comme « la co-présence, sur la même surface, de termes opposés (contraires ou contradictoires) de la même catégorie plastique [...] »<sup>5</sup>. La reconnaissance des contrastes plastiques me semble pouvoir rendre compte de la constitution du texte plastique en tant que système sémiotique. De ce point de vue, le contraste serait l'opérateur fondamental des strates accentuelles qui composent la tectonique de l'œuvre picturale, rattachée, du point de vue diachronique, au style classique.

Afin de mettre en évidence la fonction structurante du contraste, je ferai appel à l'étude de Georges Roque portant sur le « paradigme des couleurs complémentaires »<sup>6</sup>. Il remarque que, dans l'histoire de la peinture, l'émergence du chromatisme en tant que système autonome n'a été possible que grâce à la considération de chaque paire de couleurs *complémentaires* – c'est-à-dire, en rapport de contraste radical – comme unité prégnante du point de vue sémiotique.

Comme Chevreul l'a observé au XIX<sup>e</sup> siècle, « dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contigües, il les voit les plus dissemblables possible, quant à leur composition et quant à la hauteur de leur ton »<sup>7</sup>. En fonction de cette propriété de la perception, les couleurs qui se trouvent dans un rapport de contigüité entrent en tension vibratoire et se modifient réciproquement : c'est le phénomène connu sous le nom de « contraste simultanée ». Or, cette tension inhérente au chromatisme agit selon le principe suivant : plus les couleurs diffèrent entre elles, moins elles subissent des modifications réciproques ; inversement, moins elles diffèrent entre elles, plus elles subissent les modifications qui résultent de leur interaction. Suivant cette loi, les couleurs complémentaires, qui se trouvent dans un rapport de contraste maximal, subissent un moindre degré de modifications et s'exaltent réciproquement. Ainsi, les paires de couleurs complémentaires sont reconnues comme des pôles de stabilité relative. Ce que Roque appelle le « paradigme des complémentaires » repose sur ce socle de la tensivité chromatique qu'est le contraste. Ainsi, le contraste permettrait le surgissement de ce qui peut être considéré comme l'unité accentuelle du chromatisme : de même qu'en poésie cette unité est constituée d'une syllabe marquée et d'une autre non marquée, de même l'unité accentuelle chromatique suppose la co-présence, par l'intermédiaire du contraste, de termes opposés de la même catégorie – jaune et violet, rouge et vert, bleu et orange, etc.

Or, ce mode de structuration du système chromatique me paraît susceptible d'une part d'être associé à ce que Wölfflin appelle la « tectonique » du tableau, et d'autre part d'être généralisé à l'ensemble des niveaux qui constituent l'œuvre picturale. En explicitant le rapport entre la tectonique et le contraste des couleurs complémentaires, Wölfflin lui-même soutient :

« Ce n'est que peu à peu, à mesure que s'affirme le schéma linéaire tectonique, que les couleurs ressortent et s'exaltent mutuellement dans leur opposition en donnant à l'image une base colorée solide. Là aussi, la puissance de ces contrastes directs ira en décroissant, avec le développement du baroque. [...] »<sup>8</sup>

Certes, chez Wölfflin le terme « tectonique » est moins associé à une composante générative du tableau qu'à une tendance stylistique : le classique est considéré comme « tectonique », tandis que le baroque est défini comme « atectonique ». Cela justifie que le tectonique classique est rapporté à la forme « fermée », et que l'atectonique baroque est rapporté à la forme « ouverte ». Cependant, en reprenant la signification étymologique du terme, qui renvoie à la « charpente », je proposerai de considérer, du point de vue génératif, la tectonique du tableau comme sa structure profonde. Cette hypothèse me permettra de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> Roque (2009).

<sup>7</sup> Chevreul (1839, § 16, p. 11).

<sup>8</sup> Wölfflin, *op. cit.*, p. 138.

suggérer, *in fine*, l'immanence des transformations diachroniques, du moins en ce qui concerne le passage du classique au baroque.

Si la tectonique du chromatisme se fonde sur le *contraste* (des couleurs complémentaires), la tectonique des autres dimensions de l'œuvre picturale serait structurée à partir du même opérateur. Ainsi en va-t-il des tectoniques topologique, eidétique et figurative.

#### a) La tectonique topologique

Le niveau topologique s'organise, selon Greimas, à partir de catégories rectilignes (haut / bas, droite / gauche) ou curvilignes (périphérique / central, cernant / cerné)<sup>9</sup>. Suivant la définition suggérée du terme *contraste*, le *contraste topologique* résulterait de la coprésence de deux termes de la même catégorie topologique. Ainsi, pour les catégories rectilignes, le contraste entraîne la symétrie : haut et bas sont co-présents par rapport à un axe horizontal, tandis que droite et gauche sont co-présentes par rapport à un axe vertical. Pour les catégories curvilignes, le contraste suppose le placement central, le seul à même de faire surgir en coprésence le terme opposé, le « périphérique ».

Confirmant le caractère tectonique des dispositions symétriques organisées autour d'un axe, horizontal ou vertical, Wölfflin remarque :

« Ce qui caractérise les tableaux du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est que la verticale et l'horizontale ne se bornent pas à y marquer des directions, elles y jouent un rôle prépondérant. Le XVII<sup>e</sup> siècle, au contraire, ôte de leur pouvoir à ces oppositions simples ; là où elles sont encore effectivement présentes, elles perdent de leur force tectonique. »<sup>10</sup>

Ainsi, poursuit-il, « à quoi le baroque se refuse le plus catégoriquement, c'est à établir un axe central ; la pure symétrie disparaît, ou bien elle devient invisible grâce à des ruptures d'équilibre de toute espèce. »<sup>11</sup> Dans le même sens, à propos du caractère tectonique du placement central, il observe que « la composition ramenée à son centre n'est rien de plus qu'un renforcement particulier du tectonique. »<sup>12</sup>

#### b) La tectonique eidétique

En ce qui concerne les formes, il est possible de remarquer que, dans une sorte de dépendance de l'eidétique à l'égard du chromatique, les clartés et les couleurs qui se trouvent dans un rapport d'opposition franche font émerger leur propre contour, de façon que les plages se délimitent réciproquement et acquièrent une fonction isolante. En revanche, la *nuance*, produite par le rapprochement des clartés et des teintes et par leur déclinaison graduelle, tend à effacer le contour. C'est dire que le contraste au niveau chromatique est générateur de configurations eidétiques. Quant au caractère tectonique de l'eidétique – qui culmine dans le contour –, Wölfflin affirme que « le style de la forme fermée est un style d'architecture »<sup>13</sup>. Inversement, en associant l'atectonique à l'ouverture de la forme, il soutient : « Dans le style *atectonique*, l'intérêt va décroissant pour les choses construites et fermées en elles-mêmes. *L'image cesse d'être une architecture. [...] L'essentiel d'une forme cesse d'être sa charpente [...].* »<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Greimas, *op. cit.*, p. 15.

<sup>10</sup> Wölfflin, *op. cit.*, p. 136.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>14</sup> *Ibid.*

### c) La tectonique figurative

Mais la prégnance du niveau eidétique me semble également être en rapport direct avec ce qu'on peut reconnaître comme des contrastes de type *figuratif* qui, au sein d'une même forme, ont trait à la clôture. En effet, la clôture d'une figure supposerait la co-présence, dans cette figure, des termes opposés du *début* et de la *fin* – incarnés par des oppositions telles que le haut et le bas, la droite et la gauche ou l'avant et l'arrière. Ainsi, le contraste figuratif lié à la clôture fait appel à la ligne-contour, point de réunion entre les termes opposés, comme manifestation de son aboutissement.

Le contraste permettrait donc l'émergence des unités accentuelles qui constituent la tectonique du tableau à ses différents niveaux. Or, deux remarques doivent être ajoutées à cette observation : l'une d'ordre syntagmatique, l'autre d'ordre paradigmatique.

Du point de vue syntagmatique, les termes que j'ai identifiés comme des constituants d'une unité accentuelle sont, du fait de leur co-présence, générateurs de tension. Ainsi, les différents niveaux qui constituent la tectonique du tableau sont des strates accentuelles à proprement parler car ils sont traversés invariablement par un influx de tension. Si le régime tectonique d'accentuation, associé au style classique, repose sur cette tension de base, fondatrice du syntagme visuel, le régime atectonique, associé au style baroque, serait corrélé à des procédés de maximisation de la tension plastique.

Du point de vue paradigmatique, on observe que, dans la diachronie des formes esthétiques, une dimension du tableau peut être contredite par une autre. Ainsi, l'avènement du Symbolisme en peinture est lié à une tendance à l'effacement des contours par le débordement de la couleur, manifestant un conflit entre le chromatique et l'eidétique. Ce constat conduit à supposer que les différents niveaux de l'œuvre picturale sont des strates superposées, et qu'elles sont susceptibles d'entrer en rapport de concordance ou de discordance, de juxtaposition ou de subordination. De même qu'en poésie la discordance entre différents niveaux – par exemple, le mètre et la syntaxe dans l'enjambement – produit une augmentation de la tension, de même en peinture le conflit entre strates accentuelles est générateur de tension. Ainsi, si le style classique fait concorder les strates accentuelles en renforçant la tectonique, le style baroque, lui, intègre le conflit entre strates pour contredire, ou du moins affaiblir, la tectonique.

## 2. Du classique au baroque : les intensificateurs du rythme

En reprenant les réflexions de Claude Zilberberg à propos du rythme<sup>15</sup>, je le considérerai comme « parcours » ou comme influx de tension entre les événements accentuels d'une série syntagmatique. Dans le cas des configurations tectoniques, le rythme plastique surgit de l'interaction entre les piliers constitutifs des unités accentuelles, qui peuvent être considérés alternativement comme un pôle inchoatif et un pôle terminatif.

Or, j'ai suggéré que la tension de base qui parcourt l'ossature tectonique peut être maximisée par différents moyens. Selon mon hypothèse, le style baroque fait appel à ces intensificateurs du rythme qui, contredisant la tectonique du tableau, augmentent la tension plastique.

Sans approfondir la question des investissements sémantiques et passionnels des configurations classiques et baroques, je me limiterai à rappeler que, comme Wölfflin l'observe et Zilberberg le confirme dans l'article « Présences de Wölfflin », le classique est associé à la stabilité spatiale, tandis que le baroque est lié à une instabilité d'ordre temporel, qui génère l'impression de mouvement. D'une manière générale, on pourrait expliquer ce phénomène par le principe accentuel et rythmique suivant : les pôles de tension sont

---

<sup>15</sup> Zilberberg (1985, p. 19).

chronopoïétiques, tandis que les pôles de détente sont topopoïétiques. On trouverait là, me semble-t-il, une piste pour l'étude sémantique de chaque style.

Pour ce qui est des intensificateurs du rythme, j'en aborderai trois : la nuance, la non-résolution d'un syntagme accentuel, et la discordance entre niveaux accentuels.

#### a) *La nuance*

Au niveau chromatique, si l'opposition franche entre les couleurs complémentaires suppose un moindre degré de vibration et de tension, le rapprochement des couleurs par la nuance implique une augmentation de la tension chromatique. En outre, étant donné que le contour implique le contraste chromatique, l'atténuation du contraste par la nuance suppose la disparition des contours. Le passage du linéaire au pictural, et de la forme fermée à la forme ouverte, serait rattaché à ce procédé d'intensification de la tension chromatique, qui entraîne un conflit entre le niveau chromatique et les configurations eidétiques. Wölfflin observe à propos du chromatisme du baroque que « la juxtaposition explicite, l'opposition claire, sont remplacées par une interpénétration. Les contraires absolus sont supprimés. »<sup>16</sup> Il en tire les conséquences eidétiques : « tout ce qui est limité, isolé, disparaît. »<sup>17</sup>

#### b) *La non-résolution d'un syntagme accentuel*

D'autre part, j'ai dit que la co-présence sur une même surface des termes opposés d'une même catégorie plastique entraîne, du point de vue rythmique, une stabilisation de la tension, qui transite et s'achève, pour ainsi dire, entre un pôle d'attaque en un pôle de résolution. Si la tectonique repose sur cet effet de compensation aspectuelle, un deuxième procédé d'ordre atectonique serait la non-résolution d'un syntagme accentuel au sein d'une ou de plusieurs strates parmi celles qui constituent le texte plastique. Wölfflin remarque à cet égard que « l'ordre unitaire du baroque », opposé à la pluralité classique, est associé à la présence d'« accents isolés » à différents niveaux. Ainsi, « le système classique ignore la possibilité de jeter sur la toile un rouge isolé [...] »<sup>18</sup> sans faire appel au « vert, sa complémentaire ». En revanche, dans le baroque « la couleur doit agir pour elle-même, sans se plier à une loi d'équilibre et de coordination. » De même, au niveau eidétique, « c'est le baroque, le premier, qui a fait sentir le charme de la forme solitaire [...] »<sup>19</sup>.

À cet inachèvement qui résulte de la non-symétrie chromatique et eidétique on peut ajouter la non-résolution topologique, qui se produit lorsque les zones du tableau ne s'équilibrent pas autour d'un axe, mais suggèrent un parcours visuel complexe, sans point de repos. Quant au niveau iconique enfin, la présence d'une seule des catégories qui constituent la clôture de la figure (le début, la fin) implique son incomplétude.

#### c) *La discordance entre niveaux accentuels*

Un dernier procédé d'intensification du rythme opposé au socle tectonique serait, je l'ai évoqué, la discordance entre niveaux accentuels au sein de l'œuvre picturale. Ainsi, lorsque Wölfflin reconnaît que le baroque « renonce à faire coïncider ostensiblement la coupure due au cadre et la limite naturelle de l'objet »<sup>20</sup>, il met en évidence un conflit entre les niveaux eidétique et iconique, d'une part, et le niveau topologique, de l'autre. De même, il observe que dans le baroque « l'image ne coïncide plus avec la pleine clarté de l'objet, mais elle s'en

---

<sup>16</sup> Wölfflin, *op. cit.*, p. 179.

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 144.

écarte »<sup>21</sup>. Ainsi, la clarté relative propre au baroque pourrait être associée à une discordance entre le niveau eidétique (rattaché au figuratif), d'une part, et le niveau chromatique, de l'autre.

### 3. Variations diachroniques et transformations génératives

Cette description rapide de la structure accentuelle et stratifiée du texte plastique et de ses possibilités de réalisation, permet en somme d'intégrer les termes classique et baroque à une structure immanente. J'en tirerai trois conséquences concernant la diachronie des formes esthétiques.

Premièrement, les transformations diachroniques seraient susceptibles d'être corrélées à des transformations génératives. Il me semble en effet que le passage du classique au baroque pourrait être associé au passage du niveau profond du plan de l'expression du texte pictural (sa *tectonique*) au niveau le plus superficiel, là où les configurations rythmiques sont intensifiées et singularisées au plus haut degré.

Deuxièmement, du tectonique à l'atectonique, l'intervention de l'énonciation suppose la virtualisation des niveaux plus profonds du parcours, qui opèrent comme un socle tensif. Cela me conduit à proposer d'une conception tensive de la diachronie. Pour reprendre l'exemple cité de Wölfflin, la présence d'un rouge isolé ne peut signifier du point de vue rythmique que par la présence, virtualisée, du vert qui viendrait stabiliser la tension chromatique. Il en va de même, du point de vue topologique, pour la présence d'une forme isolée qui, placée comme un accent fort, convoque en arrière-plan la ou les formes qui pourraient assurer son placement symétrique.

La gradualité des transformations diachroniques et leur nature tensive seraient d'autre part en rapport avec le caractère stratifié du plan de l'expression de l'œuvre picturale. En effet, une œuvre peut faire appel à des procédés atectoniques à une strate donnée, tout en respectant le caractère tectonique des autres strates accentuelles. Le passage d'un style à un autre, et d'une époque à une autre, ne serait reconnaissable qu'à partir d'un certain seuil de transformations tensives, un seuil qui reste évidemment à déterminer.

Troisièmement, les transformations diachroniques semblent se produire très souvent par l'intégration au plan de l'expression de l'œuvre picturale de strates accentuelles auparavant considérées comme non-pertinentes. C'est justement dans la discordance que ces strates révèlent leur prégnance. Je reprends l'exemple du paradigme des complémentaires : pour se constituer en tant que système autonome (indépendamment de la composante figurative), le niveau chromatique est entré en rapport de discordance avec le niveau eidétique.

Pour conclure, il serait intéressant d'envisager les variations diachroniques à la lumière des transformations génératives et des transformations rythmiques qui supposent l'intégration de nouveaux niveaux de pertinence au plan de l'expression du texte plastique ; un plan de l'expression dont j'ai essayé de montrer le caractère accentuel et stratifié.

### Références bibliographiques

CHEVREUL, Michel-Eugène, (1839), *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Imprimerie Nationale.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques - Documents*, Paris, Institut National de la Langue Française / CNRS.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 219.

ROQUE, Georges, (2009), *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard.

WÖLFFLIN, Heinrich, (1915), *Principi fondamentali della storia dell'arte* ; tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952.

ZILBERBERG, Claude, (1985), *L'Essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.

# Étendue et *tempo* des variations diachroniques à la lumière de la sémiotique

## Etude de cas

Ivã Carlos LOPES  
Universidade de São Paulo – USP

### 1. Introduction

Héritière d'une certaine tradition saussurienne, la sémiotique pratiquée en Europe et notamment celle de l'École de Paris aura été dès ses débuts davantage attirée par les analyses de type synchronique que par l'histoire des objets contemplés. Différentes sortes de déterminants y concouraient, tant épistémologiques – il fallait bâtir « du système » pour être en mesure d'échafauder des analyses formelles, contre la toile de fond des cursus de Lettres où pullulaient les explications causales du genre « la biographie explique l'œuvre », « le milieu explique l'œuvre », etc. – que tactiques, les sémioticiens cherchant à se frayer un chemin dans le cadre de l'introduction des sciences humaines et sociales dans les cours de Lettres, ce qui, comme chacun sait, n'allait pas de soi et ne s'est pas fait sans réticences.

La réflexion proprement sémiotique au sujet de la diachronie étant pour l'instant largement à construire, nous voudrions poursuivre ici un but assez modeste : éprouver, sur un objet spécifique tant du point de vue géographique que temporel, l'opérationnalité d'une conception stratifiée, rythmique de l'histoire, comparable, à certains égards, à la superposition de couches d'abstraction par laquelle on se figurait hier encore – mais apparemment plus guère aujourd'hui – l'engendrement du sens d'un texte le long d'un parcours génératif. Une telle conception, nous l'adapterons à partir des développements qu'y consacre Claude Lévi-Strauss dans le chapitre « Histoire et dialectique » de *La pensée sauvage*. L'objet retenu, c'est l'évolution de la chanson de consommation ou de variété brésilienne<sup>1</sup> à travers le XX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement celle du genre qui, dans le va-et-vient des goûts et des modes, en constitue l'épine dorsale : la samba.

Si l'intérêt d'une recherche diachronique consiste en une meilleure compréhension de l'évolution temporelle de tel ou tel objet d'étude, un minimum de précautions s'impose au chercheur qui s'y aventure, et tout d'abord le souci de savoir de quel genre de diachronie on parle. Claude Lévi-Strauss s'y est intéressé il y a un bon moment (1962, p. 308 ss.). À l'époque, il était souvent question de « codes » dans les théories du langage, de l'information, de la communication. D'après l'anthropologue, le « code » de l'histoire consiste en une *chronologie*, celle-ci étant fondée sur des dates mises ensemble dans une succession. La première chose à se demander, à propos d'une date donnée, c'est la classe de dates dont elle relève. En effet, pour qu'une date commence à avoir un sens, il faut en premier lieu savoir à quel « niveau » elle se situe ; une date telle que 1685 prend son sens au regard d'autres dates comme 1610 ou 1715, mais non pas d'un ensemble comme « premier / deuxième / troisième millénaire » ni « le 23 janvier / le 14 juin », etc. Cette première décision concerne donc *l'échelle* où il convient de placer les dates d'une diachronie<sup>2</sup>. Une fois cette échelle

---

1 En raison des spécificités de l'histoire ici ou là, la traduction en français de l'expression « música popular brasileira » (MPB) reste malaisée. Celle-ci ne désigne ni la tradition des terroirs ruraux, ni le folklore. Il s'agit des chansons, pour l'essentiel urbaines, enregistrées sur des supports variables (vinyle, CD, disque dur...) destinées à la consommation par une vaste audience et diffusées, autrefois par la radio, ensuite par la télévision, plus récemment par Internet.

2 Et Lévi-Strauss, esprit clairvoyant, de nous avertir : ces classes de dates définissent la puissance relative de l'explication historique. « L'histoire biographique et anecdotique est la moins explicative ; mais elle est la plus



fixée, chacune des dates en son sein se verra assigner une double valeur :

- (i) en tant que *moment* d'une succession (valeur ordinale) : «  $d_2$  est après  $d_1$  et avant  $d_3$  » ;
- (ii) comme le signe d'une *distance* par rapport aux dates voisines (valeur cardinale).

Ce deuxième aspect concerne le partage entre les chronologies dites « chaudes » ou « froides » : pour une chronologie chaude, étant donné l'étendue temporelle  $X$ , disons un siècle, l'historien-énonciateur y reconnaît beaucoup d'événements ; sera dite « froide », en revanche, une chronologie où, pour un même intervalle temporel, peu d'événements sont à signaler. C'est cette dernière valeur (la valeur « cardinale » de la date) qui attirera ici notre attention, à propos d'une évolution spécifique, celle de la chanson brésilienne au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Nous proposerons d'interpréter cette « valeur de distance » d'une date comme la mesure même du *tempo* d'une diachronie, de l'évolution d'un système, dans laquelle quelqu'un décèle tour à tour des tranches « froides » (c'est-à-dire lentes) et des tranches « chaudes » (c'est-à-dire vives). Celles-là correspondent aux périodes d'accalmie ou d'inertie de l'évolution ; celles-ci renvoient aux périodes où surviennent le plus d'événements, au sens défini par le vade-mecum des sémioticiens francophones, le *Petit Robert* : « Ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme ». On pourrait même aller un peu plus loin en traduisant cela sur le plan énonciatif, pour dire que, puisque l'historien qui rapporte une chronologie donnée est d'abord et nécessairement un *énonciateur*, et que tout énonciateur prend la parole au moment « zéro » de l'énonciation (par définition, un présent), alors les périodes rapportées comme « chaudes » seront dites telles à condition que les événements qui s'y sont produits continuent de faire sentir leur impact dans le présent de l'énonciateur.

## 2. Histoire de la samba, moments-pivots d'une brève diachronie

En gardant à l'esprit ces idées simples de base, nous aimerions proposer maintenant un bref aperçu d'une diachronie particulière : l'évolution de la chanson de consommation brésilienne au XX<sup>e</sup> siècle. À l'intérieur de cette évolution, nous retiendrons tout spécialement les métamorphoses de la samba, qui fut longtemps l'épine dorsale de la formation du répertoire des chansons du pays. Vu les limites de cet exposé, nous tâcherons simplement de montrer, en cours de route, la dénivellation des moments-clés de cette histoire autant que faire se peut en de si brèves lignes ; ces moments délimitent notamment la décennie la plus « chaude » du siècle en ce qui concerne notre objet.

Nos choix nous feront parcourir inégalement et non sans quelque désinvolture les segments de cette histoire. D'un point de départ situé aux toutes premières heures du XX<sup>e</sup> siècle, on avancera directement vers la décennie 1930 où le langage de la samba acquiert ses traits majeurs. Pendant la Seconde Guerre Mondiale et tout de suite après, on observe un *crescendo* d'emphase dans les paroles comme dans les mélodies, y compris dans les arrangements, qui donnera le genre *samba-canção* (samba-chanson) et qui ira en s'accroissant jusqu'à un point de saturation. Ce sera, en 1958, l'avènement de la Bossa Nova, dont les pionniers travailleront avec des lames bien aiguisées pour enlever la graisse des morceaux et présenter au public une quintessence de la samba, mise à jour au contact d'harmonies et de mouvements rythmiques nouveaux. Débute alors un âge d'épanouissement et d'effervescence, au Brésil, pour la chanson, qui connaîtra une autre date d'importance en 1967 avec l'entrée en scène d'un mouvement novateur connu sous l'appellation de « Tropicalisme » ou « Tropicália », dont la phase héroïque ne survivra pas à la décennie, mais qui se répercutera longuement sur la production ultérieure des Brésiliens. Ces deux années marquant des points d'inflexion décisifs dans notre chronologie, nous ne nous soucierons pas de détailler les périodes suivantes (bien entendu, une étude plus minutieuse ne saurait s'en dispenser), que nous

---

riche du point de vue de "information [...]". Selon le niveau où l'historien se place, il perd en information ce qu'il gagne en compréhension ou inversement [...]. » (1962, pp. 311-312) Dilemme de l'énonciateur, toujours renouvelé.

traiterons sommairement comme « l'après-Tropicália ».

### 3. Avant-Bossa Nova

L'esclavage ne fut officiellement aboli au Brésil que très tardivement, en 1888. Nombreux furent les Noirs ou Métis désormais hommes libres qui, dès lors, affluèrent vers la capitale de l'époque, Rio de Janeiro, dans l'espoir d'y trouver une situation meilleure. Installés à Rio, ils formèrent des communautés où devaient prendre naissance les formes embryonnaires de la samba. Dès ses balbutiements, le genre se présente typiquement rythmé en 2/4, avec des phrases mélodiques à huit mesures, un traitement instrumental à base de guitare (ou de piano), *cavaquinho* (petite guitare à quatre cordes, proche de l'ukulélé des îles Hawaï) et section rythmique (cf. Napolitano, 2007, p. 17). Ses formes mi-rurales mi-urbaines, aux paroles plutôt élémentaires mais parfois agrémentées d'images renvoyant à la poésie parnassienne du crépuscule du XIX<sup>e</sup> siècle, enchaînant souvent des strophes hétéroclites qui passaient du coq à l'âne, étaient tributaires de ses origines au sein de ces communautés où, autour des instrumentistes, on improvisait à tour de rôle des couplets ponctués par un refrain chanté en chœur. Dans le courant des années 1920, on se mettra à enregistrer les compositions, dorénavant destinées à la vente sous la forme de disques vinyle, ce qui entraînera le besoin d'individualiser auteurs et interprètes. C'est la période où brille le compositeur-chanteur Sinhô, qui jettera un pont entre les tout premiers compositeurs (Donga, Pixinguinha) et la génération suivante, qui verra apparaître dans les années 30 – premiers pas des « écoles de samba » cariocas – de grands noms comme Cartola, Ismael Silva, Zé da Zilda, Ary Barroso et, par-dessus tous, Noel Rosa, dont les chansons connaîtront un nouveau moyen de diffusion massive : la radio.

C'est l'une des singularités de l'histoire sociale brésilienne : au XX<sup>e</sup> siècle, se fait jour tout un effort d'interprétation de la nation par des historiens, philosophes, sociologues, hommes de Lettres, etc., qui va s'amplifier à partir des années 1930. Pour un public plus large, c'est en même temps le début d'un « âge d'or » sur le terrain des musiques populaires et tout spécialement pour la samba, dont la consolidation en tant que genre date de la même époque. Sortie d'un passé colonial dont elle portait les plaies non cicatrisées à fleur de peau, la jeune république se cherchait une identité, euphorisante de préférence, à présenter à elle-même et aux autres. Quelque chose se produit à l'époque qui aura des retombées culturelles non négligeables : au moment même où l'Europe sombre dans ses différents régimes ouvertement racistes et/ou fascistes, le Brésil, par le truchement de quelques intellectuels, commence à se mirer dans la glace du métissage, conçu non plus comme une faiblesse ou une tare, mais au contraire comme un trait positif. Dès les années 1930, surtout à la suite de la parution de l'ouvrage – controversé mais vite devenu classique – de Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala (Maîtres et esclaves, 1933)*, on observera un mouvement de mise en valeur du métissage, appelé à devenir un topos central du débat sur l'identité brésilienne. Jusqu'alors envisagé comme une abomination, le contact et le mélange des races, Blancs et Noirs en premier lieu, deviendra pour beaucoup, et durablement, un atout du pays.

Si un tel renversement se produisait sur le plan du débat des idées, ce qui s'observait dans des couches plus modestes de la population n'était pas tout à fait coupé de cet air du temps local. Rassemblant des paroles en portugais, des mélodies d'origine européenne et une base rythmique africaine, la musique populaire était partie prenante de ce brassage. Le gouvernement populiste de Getúlio Vargas ne s'y est pas trompé, qui s'est empressé d'abord de mettre fin à la routine de répression policière contre les premiers pratiquants de la samba, ensuite – se rendant compte des dividendes politiques à en tirer – en déclarant légal et officiel le Carnaval à Rio de Janeiro, dont les jeunes « Écoles de samba » se verront édicter tout un règlement à observer, toute une organisation à pourvoir. Dès lors, les deux genres majeurs de la chanson carnavalesque, la *marcha* et la samba, ne cesseront de s'affirmer et de se diversifier ; cette dernière en viendra à être érigée, au bout de quelques décennies, en emblème privilégié de la culture brésilienne aux yeux du monde entier. Pour une population peu scolarisée, massivement illettrée, avec, jusque vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un

taux élevé d'analphabétisme – le Brésilien moyen lit très peu – on comprend sans peine que ses arts les plus en vue ne soient pas littéraires ou érudits, mais bien plutôt attachés à l'oral et à la parole de tous les jours.

Ses bases ayant été jetées dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et son langage propre s'étant consolidé dans les années 1930, la samba connaîtra une histoire constellée d'assimilations de tendances, alternant avec un nombre non moindre d'exclusions et de tris. Là-dessus, il faut savoir départager les sphères impliquées dans les phénomènes en cause. Une chose est de penser au contexte social où prend naissance et se développe la samba qui, d'abord forme régionale liée à une certaine classe socio-économique des laissés-pour-compte de Rio au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, connaîtra un essor remarquable à partir de la décennie 1930, favorisé par l'expansion du microsillon et de la radio, de même que par le projet nationaliste du gouvernement Getúlio Vargas qui ne s'est pas privé d'en faire un moyen de propagande politique. Une autre chose est de se pencher sur les contraintes des supports d'enregistrement et de mise en circulation (disques vinyle puis, progressivement dans les années 1930 et 40, la radio), lesquels se sont avérés déterminants pour la sédimentation de certains modèles de formation instrumentale et pour la prééminence conservée par la voix au premier plan des enregistrements sonores. Enregistrements encore rudimentaires, les moyens technologiques imposaient leur tri : il fut longtemps impossible, par exemple, d'obtenir une sonorité présentable en enregistrant un grand orchestre. Et c'est encore une autre chose que de s'intéresser aux propriétés « chansonnières » de la samba en tant que genre doté d'une constitution propre<sup>3</sup>. De toute évidence, ces multiples sphères évoluent chacune selon son *tempo*, dans une certaine mesure indépendant de celui des autres. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de constater des changements plus rapides au niveau des ressources technologiques scandant la saisie, le traitement et l'écoute des morceaux, tandis que les traits définissant le genre devraient présenter une plus solide stabilité.

Un bon exemple d'une samba datée de l'âge d'or de la radio en tant que moyen de diffusion, est la chanson de Vadico et Noel Rosa, *Conversa de Botequim* (1935), dont le protagoniste est le client d'un bistrot qui s'installe à sa table et qui ne se gêne pas pour demander au serveur tout un tas de petits services qu'il n'entend pas rémunérer. Étonnamment moderne, l'élocution de Noel Rosa, exempte de toute affectation, fait penser à une de ces conversations casuelles et banales du quotidien urbain<sup>4</sup>.

Tout au long des années 1940 et dans la première moitié des années 1950, la samba absorbe l'influence, qui ira croissante, de certains genres en provenance des voisins latino-américains, tels que le tango ou le boléro. Il en résulte un nouveau sous-genre que l'on baptisera « samba-canção » (samba-chanson), au *tempo* moins rapide que celui des sambas carnavalesques de la décennie précédente, aux mélodies fortement passionnelles exploitant de larges contours dans la tessiture vocale des chanteurs, et dont les paroles, où l'on pleure des amours impossibles ou défaites, deviendront de plus en plus grandiloquentes. Témoin ce *Nervos de Aço* (1947), du compositeur Lupicínio Rodrigues, qui met en scène un homme en proie au sentiment de la perte d'un grand amour. Si de telles gesticulations langoureuses, matraquées par la radio et le cinéma, accaparaient les audiences populaires, en revanche la fraction la plus instruite du public consommateur – les classes moyennes et aisées des grandes villes – commençait peu à peu à tourner le dos à ces compositions qui sonnaient parfois trop emphatiques et même ringardes dans leurs excès mélodramatiques.

---

3 C'est-à-dire de répondre à la question « quels sont les traits irréductibles permettant de reconnaître l'appartenance de tel ou tel morceau à la classe des sambas ? ». Réponse moins aisée qu'il n'y paraît : l'éventail de la samba n'a cessé de s'élargir, d'accueillir des formes nouvelles au fil de l'histoire. Il n'empêche, les gens possèdent bien une idée intuitive de ce que c'est, idée rattachée aux marques les plus usuelles du genre.

4 À l'aide des moteurs de recherche, on peut facilement trouver et écouter librement sur Internet toutes les chansons ici mentionnées.

#### 4. Bossa Nova

Survint alors un événement de grande envergure qui, tout en renouant avec certains aspects de la samba des années 1930, trancha net avec cette toile de fond ; l'avènement de la Bossa Nova, à partir de 1958. Les chansons composées par Tom Jobim, d'un côté, et les interprétations de João Gilberto, de l'autre, étaient son noyau dur. Ils avaient réécouté et médité en profondeur la tradition de la chanson brésilienne et, par-dessus tout, de la samba, dont ils ont projeté de ne garder que l'essentiel du noyau de compatibilité paroles et mélodies. À cet effet, pétris par ailleurs de culture jazz et, pour Jobim, de musique classique également, ils ont modéré les extensions mélodiques verticales de la samba et façonné les mélodies sur mesure pour « faire passer le message » des paroles. Le traitement instrumental pouvait être ramené à peu d'instruments, et la voix du chanteur – qui, disposant maintenant d'un microphone, pouvait enfin chanter sans posséder forcément des poumons herculéens – se recentrait dans le voisinage immédiat des registres de la parole quotidienne. Côté textes, il fallait éviter toute éloquence et chercher un *ethos* de fraîcheur, assez gai, penchant vers des thèmes et des figures paisibles, parfois frisant l'enfantin, comme *L'amour, le sourire et la fleur* (titre d'un album de João Gilberto en 1960).

Nombreux ont été les commentaires d'ensemble, nombreuses les évaluations générales de ce qu'aura représenté la naissance de la Bossa Nova pour la musique à grande diffusion, d'abord à Rio, ensuite dans tout le pays. Nous porterons ici notre attention sur un aspect précis de cette transformation, souligné spécialement par Luiz Tatit, à savoir que l'esthétique Bossa Nova relève d'une attitude de *tri* vis-à-vis de ce qui se faisait auparavant dans cette tradition. D'un point de vue musical, le *tempo* moyen de la samba carioca se voit légèrement ralenti, ce qui ouvre la possibilité d'une exploitation harmonique plus soignée où prennent place des dissonances (jusqu'alors étrangères au genre), librement inspirées du *cool jazz* américain et de la musique impressionniste. Les mélodies gagnent des parcours nouveaux, sans pour autant devenir trop complexes. L'habillage instrumental est réduit, ou rendu plus discret, notamment dans la section rythmique qui, face à la samba, paraîtra assagie sinon supprimée dans bon nombre d'arrangements. Désormais un instrument pourra à lui seul corporifier la section percussive, comme c'est le cas de la guitare de João Gilberto, miniaturisant le jeu de l'alternance entre le tambour le plus lourd, le *surdo*, qui bat régulièrement, mais comme en sourdine, les mesures (c'est le pouce de la main droite du guitariste), et les tambourins attaquant certains temps faibles (les autres doigts de la même main, qui plaquent, sans les arpéger, les notes de l'accord). Une autre liberté perfectionnée par João Gilberto : les temps forts frappés à la guitare ne coïncident plus forcément avec ceux du chant, qui peuvent les anticiper ou les poursuivre, à la guise du chanteur. Contrastant fortement avec le style de la samba-canção, la voix des bossa-novistes, jamais criante, restera à proximité des registres moyens de la conversation quotidienne sans trop s'en éloigner<sup>5</sup>. La liste des modifications proprement musicales apportées par la Bossa Nova pourrait être poursuivie. « La diction de João Gilberto et de Jobim rassemble donc deux gestes apparemment antagoniques : l'élaboration d'une harmonie complexe et la simplification de la sonorité générale. » (Tatit, 1996, p. 162) Il en résulte une samba d'un type nouveau, plus mesurée, plus *clean*, plus attentive aux détails subtils, moins bruyante ; bref, de la « musique populaire de chambre », comme l'a définie un jour Tom Jobim. Mais les évolutions techniques, pourtant nombreuses, n'égalent pas en importance la réflexion entamée par les pionniers bossa-novistes pour cerner l'assiette même du langage de la chanson brésilienne, dans un effort analytique d'une ampleur jusqu'alors inédite.

L'avènement de la Bossa Nova, et la secousse sismique qu'elle a discrètement provoquée dans le

---

5 Là réside l'une des différences entre la Bossa Nova et le jazz. Dans la première, le chanteur n'exploite jamais sa voix afin d'en faire un instrument musical. Autrement dit, le chant, aussi ludique soit-il, n'a pas le droit de délaisser sa fonction de « faire passer le message » du texte.

milieu des chansonniers brésiliens, intervenait pourtant dans les dernières années de cet interlude optimiste et démocratique, fertile en créativité artistique, que fut la deuxième moitié des années 1950 et à la veille du grand désastre du coup d'État militaire qui plongera la nation, dès 1964, dans un régime autoritaire destiné à durer jusqu'en 1985. La décennie 1960 assiste à une diversification des styles et à la poussée en force de la télévision en tant que grande concurrente de la radio dans la course à la diffusion des chansons de variété. À partir des années 1965, de grands festivals de « musique populaire brésilienne » (MPB) ont été promus par la télévision, notamment par la chaîne Record de São Paulo, qui ont mis au jour, sur fond de polarisation idéologique et esthétique des publics, les lignes de partage entre :

(i) les tenants de la chanson politiquement engagée, dénonciatrice des injustices sociales (dont plusieurs héritiers de la Bossa Nova évoluant dans le nouveau contexte : Chico Buarque, Edu Lobo, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Nara Leão...). Ils étaient très suivis par le public de gauche et par un contingent grandissant d'étudiants des principales universités qui avaient tendance à ne plébisciter que les compositions décriant les perversions du régime mis en place lors du putsch du 1<sup>er</sup> avril 1964 – le pire poisson d'avril que l'on ait jamais joué à la nation brésilienne. Pour cette portion du public, une chanson s'estimait avant tout à la teneur idéologique de ses paroles, tout le reste méritant moins d'attention. Au fil des années 1960, la plupart des admirateurs de Tom Jobim et de João Gilberto viraient à cette chanson engagée et protestataire, porteuse d'un *ethos* tout entier formé d'indignation et de sérieux, au service des bonnes causes politiques. Face à eux,

(ii) les jeunes créateurs (Roberto & Erasmo Carlos) d'une forme locale de rock'n'roll, la *Jovem Guarda* – lesquels, à grand renfort de publicité et de marketing, écrivaient des morceaux dansants et légers, célébrant les faits et gestes d'une petite jeunesse dorée des quartiers aisés de São Paulo, leurs amourettes adolescentes, leurs balades nocturnes, leurs escapades à la plage, etc. À la faveur de l'essor mondial du *pop*, ils lançaient leurs tubes faciles à chanter, d'humeur joviale et souvent futile, faits pour le plaisir et le divertissement. En l'espace de quelques années, ils avaient conquis une immense popularité, leurs disques se vendaient comme des petits pains et leurs morceaux passaient à la radio et à la télévision à longueur de journée.

Entre-temps, certains bossa-novistes de la première heure, dont João Gilberto et Tom Jobim, étaient partis aux États-Unis où ils se sont mis bientôt à donner des concerts et à enregistrer aux côtés de musiciens locaux, en particulier des jazzmen qui voyaient dans la Bossa Nova une variante douce et latino du jazz, vision qui ne manque pas de vérité, même si en elle il y a surtout du faux. Cela mérite d'être rappelé pour deux raisons. D'abord parce que la présence de Jobim et Gilberto aux États-Unis fera décoller la diffusion hors frontières de ce nouveau style ; ensuite parce que, installés pendant plusieurs années à l'étranger, les deux créateurs majeurs de la Bossa Nova seront demeurés passablement à l'écart de la mêlée. En revanche, au Brésil, chanteurs et compositeurs, comme d'ailleurs tous les personnages en vue dans l'industrie culturelle, étaient de plus en plus sommés, qu'ils le veuillent ou non, de prendre parti pour telle ou telle tendance politique ou, à tout le moins, contre le gouvernement en place (illégitime, en effet). Dans une telle ambiance, tout souci d'élévation du niveau technique du musicien, de pureté esthétique ou encore d'enrichissement de sa culture musicale exposait celui-ci à des condamnations sommaires et sans appel : récupéré par le système, innocent au service des impérialistes, etc. Préservés de ces querelles intestines par la distance géographique, João Gilberto et Tom Jobim ont pu profiter de leur séjour américain pour continuer de se perfectionner musicalement.

## 5. Tropicália (et après)

Quant aux tropicalistes, arrivés en scène (c'est-à-dire, installés à Rio / São Paulo) vers 1965-66, tiraillés entre ces tendances en confrontation, ils prendront finalement le parti de ne pas prendre

parti, mais de proposer une « tierce voie » qui ne se laissait ramener ni à l'un ni à l'autre bout de ce spectre. À l'écoute des sources les plus « primitives » tout comme des dernières expériences des avant-gardes, ils ont laissé libre cours à leur soif d'incorporation de toutes les tendances à portée de main, sans préjuger de leur provenance ni de leur goût. Formés à l'école de la MPB des années 60, admirateurs inconditionnels de João Gilberto pour qui ils nourrissaient une passion sans bornes, mais amateurs à la fois du rock des grandes stars internationales telles que les Beatles et les Rolling Stones, les jeunes Gilberto Gil et Caetano Veloso, secondés par un petit groupe de copains, ont alors décidé de secouer par des compositions et des performances provocatrices la scène musicale nationale, qui avait tendance à s'enfoncer dans des retranchements antagonistes de plus en plus manichéens (« engagés » au service des bonnes causes *vs* « fils à papa »), et qui risquait, du coup, de passer à côté des transformations de langage, d'esthétique et de comportement qui agitaient le *pop* planétaire. Ils ont participé aux festivals de la télévision avec des compositions où fusionnaient les chants de travail (*worksongs*) et l'indignation politique, les déclarations d'amour ringardes et les expérimentations de la « poésie concrète » de l'avant-garde brésilienne, les musiques rurales exhumées des zones les plus reculées de leur Bahia natale et les amourettes inconséquentes du *pop* de São Paulo, les percussions rudimentaires des confins du Nordeste et les guitares électriques des groupes de rock internationaux. Sous le libellé général de « Tropicália », ils proposaient dans des concerts agressifs mais non sans humour une déprovincialisation générale, une salade anarchisante dans laquelle étaient dévorés et assimilés les ingrédients les plus contrastants, reprenant à leur compte le célèbre slogan de Mai 68 à Paris, « Il est interdit d'interdire ».

Dans un entretien à la revue *Navilouca* en 1975, Veloso déclarera : « Je suis un enfant et un sociologue psychologue philosophe mathématicien mystique danseur écrivain dentiste poète etc. etc. etc. » (Veloso, 2005, p. 342). Cette volonté de brassage, ce parti pris de l'inclassable se lisait déjà dans les compositions de la période héroïque de la Tropicália, ainsi dans « Alegria, alegria » (1967), une singulière *marcha* carnavalesque électriée qui se terminait sur ce refrain soutenu par des guitares rock : « J'y vais / Pourquoi pas ? / Pourquoi pas ? ». *Pourquoi pas ?* – interrogation qui à elle seule résume le geste d'ouverture du programme tropicaliste. Eu égard au critère des opérations formelles que nous mentionnions à l'instant, la Tropicália aura été, dans ses propres productions musicales, comme dans ses nombreuses collaborations avec les arts plastiques, l'architecture, le cinéma, esthétiquement et éthiquement une initiative de promotion des *mélanges* les plus bigarrés, de démolition des cloisons à tous les niveaux de son intervention. Leur attitude irrévérencieuse et leur comportement jugé rebelle devaient valoir à Caetano et Gil, dès le durcissement de la dictature à partir de décembre 1968, d'être invités par les autorités militaires à quitter le pays ; après quelques mois d'incarcération, ils partiront tous les deux pour l'exil à Londres en 1969.

Caetano Veloso, dans une interview à la radio suisse en 1971 (reproduite dans Calado, 1997, pp. 282-283), commente avec lucidité les tenants et les aboutissants de l'action du groupe tropicaliste entre-temps dispersé :

Je pense que tout ce qu'a vraiment fait le Tropicalisme, ça a été d'apporter une vision critique de l'état où se trouvait la musique brésilienne lors de son apparition – non seulement une vision critique de ce moment précis, mais encore de toute l'histoire de la musique brésilienne. Il s'agissait d'un effort pour offrir un certain nombre de références critiques à la musique brésilienne, plutôt que pour en présenter une forme nouvelle. La Bossa Nova, par exemple, était critique également, mais il s'agissait avant tout de créer une nouvelle façon de faire de la musique, tandis que nous, nous étions plus attachés à la critique [...]. Nous, on n'avait rien d'autre qu'une vision critique différente. Voilà l'apport du Tropicalisme : une radicalisation de la critique.

De l'ébranlement produit par le bref moment de la Tropicália – fin des années 1960 – découlera

un changement d'attitude appelé à résonner à travers les décennies suivantes et se traduisant, chez les compositeurs, par un certain détachement des « marqueurs de genre » affectés à leurs chansons. Celles-ci gagneront désormais une plus grande indépendance à l'égard des signes d'appartenance à la samba, au blues, au reggae, au hip-hop, etc., à la faveur, justement, des croisements tous azimuts stimulés par le comportement et l'esthétique tropicalistes. À partir des années 1970, dans l'univers de la musique de consommation au Brésil, les conventions génériques, sans pour autant disparaître, céderont le pas à la création des rapports de dissension et de compatibilité entre mélodie et paroles pour chaque morceau composé ou interprété, toutes tendances confondues. Dans les hybridations pratiquées sans complexe dès lors, il suffit pourtant de leur prêter une oreille tant soit peu attentive pour y déceler souvent, voilés par leurs habits technologiques, les soubassements de vieille souche, comme dans certaines productions d'une Fernanda Porto (*Sambassim*, 2002, une samba-drum'n'bass) ou d'un Marcelo D2 (*A maldição do samba*, 2003, une samba-rap) au début du nouveau siècle. Cependant la revendication des tropicalistes, s'écriant « Mais enfin, on est en république ! », a depuis été entendue et digérée : de nos jours, la samba n'a plus la centralité dont elle a pu jouir autrefois dans le répertoire des chansonniers du pays, pas plus qu'aucun autre genre identifiable.

Émise en pleine chaleur des événements, en 1967, l'appréciation du poète Augusto de Campos<sup>6</sup> sur la signification de la vague de fond tropicaliste garde toute sa valeur :

« Alegria, alegria », de Caetano Veloso, prend à l'heure actuelle, me semble-t-il, une importance comparable à celle de « Desafinado » en tant qu'expression d'une prise de position critique face à l'évolution de la chanson brésilienne. Dans leur plaidoyer pour le « comportement anti-musical » de « celui qui chante faux », Newton Mendonça & Tom Jobim (par le truchement de João Gilberto) associaient la théorie & la pratique de leur mouvement. [...] C'était, réflexion faite, un manifeste contre les préjugés de l'harmonie classique qui bloquaient la réceptivité de l'interlocutrice imaginée (ou bien du public de l'époque) et qui ce faisant les empêchait d'accueillir comme « justes », c'est-à-dire comme familières ou « musicales », les harmonies dissonantes de la Bossa Nova. L'explosion d'« Alegria, alegria » sonne comme un nouveau manifeste-défolement, d'autant plus nécessaire en présence de la crise d'assurance qui, tout en engendrant de nouveaux préjugés, a pris d'assaut la chanson brésilienne dont elle menace de couper la marche évolutive [...].

Le véritable culte voué par tous les tropicalistes à Jobim et, encore davantage, à João Gilberto, jamais démenti depuis la période guerrière de leur auto-affirmation, doit sans doute quelque chose à cette communauté d'intention « évolutive » qui animait hier, et qui continue d'animer aujourd'hui, des artistes par ailleurs si contrastés.

## 6. Pour conclure

Nous aimerions revenir un instant aux tris et aux mélanges qui ont guidé notre lecture du sens de cette ligne chronologique, avec ses pleins et ses déliés, afin d'ajouter quelques remarques en guise de synthèse :

(a) Ils sont indépendants du « message » sémantique porté par les chansons : il s'agit d'opérations formelles se traduisant à chaque fois par l'admission de « moins » ou de « plus », que ce soit dans la composante linguistique ou musicale du morceau.

(b) Une même chanson peut présenter un style plus épuré pour ce qui concerne, par exemple, son

---

6 Parue dans un grand journal quotidien en novembre 1967 et reprise un an plus tard dans Campos, 1993 (1968), p. 151-152.

soubassement harmonique, mais aussi plus hétérogène quant à ses choix linguistiques ou rythmiques ; les gestes opposés d'assimilation et d'exclusion peuvent donc être simultanément à l'œuvre sur les différents plans de l'engendrement du sens de la chanson.

(c) Les opérations de tri interviennent sur une toile de fond mélangée, et vice versa<sup>7</sup>. Le cas de la Bossa Nova, qui survient au bout de longues années de mélodramatisation grandissante de la samba-canção pour dire « Basta! » et dégrossir avec sa lame stricte, est exemplaire à cet égard.

(d) Les mélanges et les tris, le choix des valeurs d'univers ou des valeurs d'absolu, peuvent relever de n'importe quelle instance de l'énonciation de la chanson. Traditionnellement, ces instances, côté énonciateur, sont au nombre de trois : le compositeur, l'arrangeur, l'interprète. Certes, d'autres acteurs peuvent éventuellement participer à l'élaboration et à la mise en circulation d'un morceau ou d'un album, mais ce sont là les trois instances irréductibles, *sine qua non*, pour cette énonciation. Choisir d'enregistrer telle chanson *a cappella*, par exemple, c'est déjà une option d'arrangement, en l'occurrence tributaire d'une opération de tri après laquelle on ne retient que le strict minimum pour une chanson : la ligne du chant unissant ses paroles et sa mélodie.

Si l'on prend un peu de recul pour observer les choses dans leurs grandes lignes, on peut se rendre compte qu'entre la fin des années 1950 – court *intermezzo* de régime démocratique, de renouveau du cinéma, du théâtre, de la littérature, et de l'avènement de la Bossa Nova – et la fin des années 1960, avec la Tropicália, juste avant l'imposition des lois d'exception et le déclenchement de la période la plus néfaste de la dictature militaire, sont donc survenus, à dix ans d'intervalle, les deux événements qui étaient appelés non seulement à marquer de leur éclat ce moment précis de l'histoire, mais à prendre valeur de véritables gestes archétypes qui, en matière de chanson brésilienne, guideront en sous-main tout ce qui se fera d'important dans les décennies subséquentes. Autrement dit, Bossa Nova et Tropicália, outre le fait qu'elles délimitent la tranche la plus « chaude » de la chronologie retenue, deviendront des *attitudes paradigmatiques* pour autant que les compositeurs ne cesseront plus de créer leurs morceaux en faisant appel à des doses variables, tantôt d'épuration (attitude Bossa Nova), tantôt d'assimilation des hétérogénéités (attitude Tropicália), aussi bien pour leurs mélodies que pour les paroles. Car, à la différence de leurs prédécesseurs, bossa-novistes et tropicalistes, chacun à son moment, a poursuivi un projet d'intervention artistique médité, visant des objectifs bien définis. Sous la plume de Luiz Tatit<sup>8</sup>, on peut lire les éclaircissements suivants :

[...] jusqu'à la Bossa Nova, le Brésil courait après lui-même, à la recherche de la décantation de ce qui lui était propre, de ce qui le distinguait en tant que nation et, par voie de conséquence, en tant que sonorité authentique. Cette soif de tri l'a amené à la samba, forme complexe qui atteint le sommet de son élaboration dans la période Bossa Nova. [...] Pendant les années 1960, à l'issue de plusieurs tentatives pour approfondir ce regard intérieur, les nouveaux protagonistes de la chanson [...] finissent par se rendre compte du besoin d'apporter une réponse autrement plus large à ce qui était en train de se passer dans la chanson *pop* en Occident [...].

Ceci nous rappelle, si besoin en était, que la succession qui nous occupe est effectivement une suite inégale, à rythme variable au gré des lignes de force qui la traversent. À la charnière des deux moitiés du XX<sup>e</sup> siècle, un moment « super chaud » de cette chronologie ressort qui ne trouve d'équivalent ni en amont ni en aval. Depuis – quelle que soit la difficulté, dans les temps plus récents, d'identifier des territoires nets au milieu de la pléthore de styles et de genres entrecroisés

---

7 « La solidarité des deux opérations a cette conséquence qu'un tri a nécessairement pour objet un mélange antérieur, dans l'exacte mesure où un mélange n'est envisageable que s'il porte sur un tri antérieur stabilisé ». (Zilberberg, 2006, p. 222).

8 Tatit, 2004, p. 214.



dans l'univers de la chanson « après-Tropicália » – les attitudes Bossa Nova et Tropicália se laissent repérer dans la régulation, plus ou moins consciente, mise en œuvre par les compositeurs à l'écoute non seulement de leurs penchants proprement artistiques mais aussi des demandes du marché de la consommation dans l'industrie culturelle. À une saturation de « plus » vient répondre un tri atténuateur. Lorsque, au contraire, l'insistance mise sur le « moins » finit par l'emporter partout et que l'on frise le silence, on peut toujours intervenir par un geste Tropicália injectant un minimum de mélange et, partant, d'hétérogénéité. Le retentissement des attitudes Bossa Nova et Tropicália sur les compositions qui s'ensuivent est tel que ces deux mouvements figurent désormais comme des clés interprétatives pour la compréhension et l'évaluation, à certains niveaux de pertinence, de la chanson brésilienne en général. Autant dire que ce ne sont plus seulement des jalons, au sens de « moments d'une trajectoire » historiquement concrétisés, mais qu'ils ont bel et bien fini par prendre un rang paradigmatique pour ainsi dire « hors du temps », ouvrant une grille *conceptuelle* pour la compréhension des phénomènes en question.

Science de la culture parmi d'autres, la sémiotique dans sa quête permanente du sens ne peut se soustraire, à un moment donné de ses investigations, à l'effort de compréhension de ses textes-objets placés *en contexte*, c'est-à-dire contemplés en présence des autres textes au regard desquels ils s'offrent à l'interprétation et acquièrent leur sens dûment *situé*, dans telle ou telle société, à tel moment historique. Pour le sémioticien, la diachronie ne peut jamais s'expliquer à la façon d'un mouvement rectiligne et uniforme, car, si l'on veut bien convenir qu'il s'agit de l'écoulement du temps, il ne faut pas oublier que ce passage se produit à des vitesses variables qui viennent rythmer l'allure des événements au gré de leurs ralentissements ou accélérations. Prévoir une variabilité de droit du rythme des événements, voilà qui devrait nous aider à ne pas céder trop facilement à l'illusion d'une histoire homogène, et, par ailleurs, à faire la part des gestes de l'historien-énonciateur lors de la mise en scène des temps racontés.

### Références bibliographiques

- CALADO, Carlos, (1997), *Tropicália : história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34.
- CAMPOS, Augusto de, (1993) [1968], *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5<sup>e</sup> éd. São Paulo, Perspectiva.
- GARCIA, Walter, (dir., 2012), *João Gilberto*, São Paulo, Cosac Naify.
- LEVI-STRAUSS, Claude, (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- NAPOLITANO, Marcos, (2007), *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- TATIT, Luiz (2004), *O século da canção*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz (1996), *O cancionista : composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP.
- VELOSO, Caetano (2005), *O mundo não é chato*, Volume présenté et dirigé par Eucanaã Ferraz, São Paulo, Companhia das Letras.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.

# **Une beauté intemporelle : le schème classique du nu féminin en arts visuels revisité par la publicité**

Lynn BANNON  
*Université du Québec à Montréal*

## **Introduction : les « dessous » de la séduction**

Les images règnent en maître dans notre société multimédiatique. Rivalisant avec les journaux, les magazines, la télévision, le cinéma et le Web, les images publicitaires et les agences qui les produisent doivent faire preuve de créativité pour assurer le potentiel de visibilité d'un produit, d'une marque, d'une entreprise et les moyens qu'elles emploient pour y parvenir sont aussi multiples que novateurs. Aussi, la publicité exploite divers registres susceptibles de stimuler, voire bousculer, l'esprit et le corps des consommateurs pour augmenter sa force d'impact. Toutefois, bien que souvent transgressive et provocatrice, la publicité cherche aussi à séduire.

Mais peut-on définir la publicité comme un « art » de la séduction ? Répondre à cette question fort complexe n'est pas le but ici ambitionné. L'objectif visé est plutôt d'examiner dans quelle mesure cette interrogation a pu servir de tremplin aux responsables chargés de la campagne publicitaire de la section lingerie de l'épicerie parisienne *Le Bon Marché - Rive Gauche*, entreprise qui, en novembre 2011, présentait en vitrine des fragments de tableaux de l'art ancien qui montrent des représentations de femmes correspondant au concept classique de beauté féminine utilisées comme toiles de fond et présentoirs à des sous-vêtements féminins vendus en magasin.

L'analyse de certaines images extraites de cette « collection » de publicités nous permettra de réfléchir sur la variation diachronique du schème traditionnel du nu féminin dans les arts visuels et cela, afin de vérifier s'il y a subsistance des connotations symboliques liées au canon conventionnel de beauté féminine ou déconstruction et reconstruction de celles-ci. Après quelques considérations concernant le rapport entre l'art et la publicité, nous reviendrons brièvement sur le concept classique de beauté idéale dans l'art ancien. Par la suite, notre intérêt se tournera vers la notion de corps-objet. Une attention particulière sera portée au corps des mannequins qui prolongent et matérialisent les figures représentées supportant les sous-vêtements, de même qu'à celui du public (féminin) visé par la campagne publicitaire, lequel se projette dans les modèles proposés.

## **1. La pub est-elle un art ?**

La publicité emprunte depuis longtemps des motifs issus du monde des arts visuels et les artistes, dont Toulouse-Lautrec, Mucha, Daumier et Andy Warhol, pour ne nommer que ceux-ci, frayent avec le monde publicitaire. Ces échanges réciproques eurent pour conséquence de relativiser l'idée répandue que, contrairement au publicitaire, l'artiste pratique un art désintéressé, c'est-à-dire dépourvu de visées mercantiles<sup>1</sup>. En outre, il semble que consensus se fasse à l'effet que le dessein de l'art n'est pas si éloigné de celui de la publicité, en ce sens où les deux visent à toucher la sensibilité et à créer de l'émotion. C'est la raison pour laquelle il n'est pas surprenant de constater que les créateurs publicitaires exploitent de manière inventive le vaste catalogue que représente l'histoire de l'art et, ce faisant, transforment la rue en petit musée du quotidien. Au

---

<sup>1</sup> Lavanant (2007).

demeurant, en s'affiliant avec l'art ancien, ils questionnent de manière critique la dichotomie entre l'éphémérité de la publicité et la pérennité de l'art, tout autant qu'ils réactualisent certains concepts ayant prévalu dans l'histoire de l'art, dont le schème classique de la beauté féminine.

## 2. L'Idée de la beauté féminine

En arts visuels, l'idée du beau est inséparable de la représentation du nu féminin – la nudité étant l'attribut fondamental de la beauté de la femme. En Occident, depuis l'Antiquité, mais surtout à partir de la Renaissance, le nu (féminin comme masculin) exprime la perfection physique, conception à l'origine de l'image du corps magnifié<sup>2</sup>. Depuis le XV<sup>e</sup> siècle, la représentation du nu est devenue la règle fondamentale de la pratique des arts du dessin, de la peinture et de la sculpture. L'anatomie fut dès lors à la base de l'enseignement de l'art académique et les modèles, les piliers des ateliers.

Si la nudité féminine occupe une place centrale dans la création artistique, il demeure que sa représentation est considérée valable uniquement lorsqu'elle est justifiée. Entre les XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le nu n'est pas reconnu comme un genre autonome. Au contraire, il est incorporé à certains thèmes de figuration profanes, notamment celui du bain ou de la toilette, sinon intégrés à des sujets de figurabilité mythologiques ou religieux, tels que *Le Sommeil de Diane*, *Pan et Syrinx* et *Suzanne et les Vieillards*. Parmi cette variété de thématiques fourre-tout servant à justifier la figuration de la nudité féminine, deux figures historiques se démarquent et personnifient le canon de beauté classique : *Vénus* et *Ève*.

Protagoniste central dans l'Occident judéo-chrétien pour qui la nudité est indissociable de la honte et du sentiment de culpabilité, Ève donne naissance au concept de séduction et de tentation, tandis que la déesse *Vénus* véhicule des connotations symboliques liées à la beauté idéalisée et inaccessible. Si les concepts qu'elles évoquent sont différents, l'image de ces deux figures répond aux mêmes règles concernant l'harmonie des proportions du corps exempt de toute pilosité, normes qui eurent pour conséquence de désincarner le corps féminin et de le dépourvoir d'une dimension sexuelle camouflée sous l'épais voile de conventions esthétiques et de codes moraux.

Considérant ceci, en réitérant des tableaux anciens montrant à voir des figures féminines qui répondent à ce modèle de beauté « immatérielle », mais auxquelles ils ont ajouté des sous-vêtements décoratifs et des vêtements de nuit féminins chargés d'une dimension lascive et destinés à éveiller des désirs sensuels, les créateurs publicitaires de l'épicerie *Le Bon Marché - Rive Gauche* procèdent à un retournement ironique de ces schèmes de beauté conventionnels ainsi rappelés. En d'autres mots, en revêtant les personnages féminins représentés dans les œuvres citées de dessous aguichants, les publicitaires, moqueurs, dévoilent les concepts liés au nu féminin qu'on cherchait à dissimuler dans les œuvres anciennes, à savoir la tentation, la luxure, la séduction et l'interdit.

## 3. Matérialiser l'« image » du corps

Derrière cette apparente facétie se profile la conception persistante de la femme conçue comme un corps-objet. En greffant des jambes de mannequins employées comme supports aux toiles citées et prolongement aux figures ainsi « statufiées », les publicitaires instrumentalisent le corps – peint ou matérialisé – de la femme qu'ils mettent en scène et utilisent comme accroche visuelle. La physiologie féminine est donc porteuse – dans tous les sens du terme – de stratégies commerciales. Sur le plan formel, elle est utilisée comme surface d'expression et vecteur d'une

---

<sup>2</sup> Haddad (1990, p. 85).

argumentation persuasive en vue d'attirer l'attention des consommateurs, dont le propre corps est sollicité par ces images publicitaires. Sur le plan symbolique, elle est usée comme ancrage référentiel à un « modèle féminin idéalisé ».

La force de la campagne publicitaire de l'épicerie parisienne découle d'ailleurs de ce marketing relationnel qui vise la création d'un lien avec le public. En fait, les images, via leur sujet de figurabilité, véhiculent une narrativité identitaire correspondant à un modèle de femme auquel la consommatrice peut s'identifier. D'autant que, installée devant la vitrine, elle y voit apparaître sa propre réflexion, faisant ainsi « corps » avec les personnages féminins devenus extensions et doubles d'elle-même. De la sorte, elle éprouve physiquement et psychologiquement les messages médiatiques que sous-tendent les images par projection, identification et fusion<sup>3</sup>. Aussi peut-on parler de *situation sémiotique*, telle que définie par Jacques Fontanille<sup>4</sup>, en ce que la situation formelle de la campagne ou la vitrine regroupe la *scène* et la *stratégie commerciale*.

### 3.1 Projection et identification

Selon Jean Baudrillard<sup>5</sup>, il apparaît que le besoin de consommer un objet découle du désir de se différencier des autres en exhibant ses différences comme autant de signes distinctifs. Selon cette perspective, le consommateur est toujours guidé par ses motivations privées et est en quête de personnalisation. Il semble que ce soit cette idée qu'ont adoptée les publicitaires de l'épicerie parisienne comme stratagème commercial, dans la mesure où chaque tableau propose un modèle de lingerie qui correspond à un « prototype » de femme dans lequel la consommatrice va se retrouver. Dans l'image rappelant le tableau représentant Vénus de Titien, l'anatomie de la déesse rappelle certes les canons de beauté classique, mais elle évoque également l'idée d'inaccessibilité du corps de la femme, puisque ce dernier est partiellement camouflé sous un maillot qui dissimule les attributs sexuels (Fig. 1.). De la même manière, certaines images publicitaires réitèrent les concepts d'érotisme et de pudeur véhiculés par les représentations anciennes citées, notions qui peuvent « séduire » la cliente qui y voit un trait de sa personnalité qu'elle pourrait mettre en valeur en portant ces sous-vêtements.

---

<sup>3</sup> Martin-Juchat (2008).

<sup>4</sup> Fontanille (2008).

<sup>5</sup> Baudrillard (1979).



Fig. 1. Le Bon Marché - Rive Gauche, Édition lingerie, 2011, Paris

D'autres femmes assumant plus manifestement leur pouvoir de séduction se projettent peut-être davantage dans l'image des Trois Grâces également citées dans une image de cette campagne publicitaire. Selon la mythologie romaine, ces personnages féminins sont des déesses personnifiant la beauté, la séduction, la créativité humaine et la fécondité. Plus particulièrement, l'une d'elles symbolise l'allégresse, tandis que les deux autres incarnent la surabondance et la splendeur. Conjointement, elles personnifient la sexualité hors mariage et un mode de vie festif et dépensier, surplus évoqué par les accessoires de beauté dont elles sont revêtues symbolisant la luxure et le charme, concepts que reconduit la lingerie et qui sont ici réactualisés.

Si certaines images reprises en vitrine correspondent plus intimement au canon de beauté classique et des principaux thèmes qui y sont affiliés, d'autres, dont l'*Olympia* de Manet et *Les Dormeuses* de Courbet, s'en éloignent et s'adressent à une femme plus factieuse. Pour rappel, l'œuvre de Manet, outre les réserves émises à propos du corps de la femme que l'on disait « sali » en raison des traits noirs bordant l'anatomie du modèle, s'est attirée les foudres de la critique de l'époque qui s'insurgeait de l'audace du regard de la dame qui, dans toute sa nudité, affronte sans gêne l'œil du récepteur. Les gens ont également été outrés par la toile de Courbet dont le sujet traite explicitement de la sexualité, des idées préconçues masculines sur le désir féminin et l'amour lesbien.

Ces deux toiles démontrent avec force que la représentation du nu féminin dans les arts visuels antérieurs sous-tend des relations de pouvoir fondé principalement sur l'idée que l'homme se fait de la femme et de la féminité. C'est donc un « renversement des rôles » au profit de la femme qui s'opère dans les images de pub. En jumelant de la lingerie à des images symboliques de nus féminins modelés par des hommes, les publicitaires montrent que c'est aujourd'hui la femme qui détient le pouvoir sur son corps, sa sexualité, de même que sur le discours la concernant, en plus de contrôler ses propres stratégies de séduction. Tout compte fait, il n'y a pas tant déconstruction du schème de beauté idéalisée que relecture et réactualisation de celui-ci ; ce dernier étant ajusté aux vues actuelles de la féminité.

## **Conclusion : la lingerie comme accessoire de survalorisation**

Quoique brève et incomplète, cette étude de la campagne publicitaire de la section lingerie de l'épicerie parisienne *Au Bon Marché - Rive Gauche* témoigne du fait que les figures féminines idéalisées, telles que représentées dans les toiles citées en vitrine, servent encore de références et incarnent des stéréotypes culturels toujours d'actualité. Qu'il soit petit, grand, long, mince, gracieux ou sculptural, le nu féminin traditionnel demeure un signe porteur d'une fonction symbolique et reconduit des valeurs autant esthétiques qu'idéologiques et sociologiques. Les publicitaires ont ici remis au goût du jour le schème de beauté classique, dont les préceptes sont perpétués et relocalisés dans l'univers de la lingerie féminine, historicisé les produits posés comme exemples de la « tendance » dans le domaine de la beauté féminine, tout en rapprochant le grand art du quotidien.

Mais est-ce le corps de la femme qui est une « œuvre d'art » ou la lingerie dont il est revêtu ? Étant donné que les sous-vêtements habillent des corps « idéalisés » de femmes représentées dans les œuvres, ceux-ci sont présentés comme des accessoires haut de gamme servant à la survalorisation du canon de beauté. De ce point de vue, la campagne publicitaire procède à un autre détournement significatif, en ce sens qu'elle renforce le concept de parure lié au corps féminin par l'ajout de lingerie. Selon cette perspective, les « dessous » sont employés comme hyperboles, car en tant que vêtements ostentatoires, ils « embellissent » le corps des femmes déjà magnifié. Par contre, n'est-ce pas là le rôle qu'ambitionne de remplir la lingerie ...?

## **Références bibliographiques**

- ADAM, Jean-Michel & BONHOMME, Marc (2005), *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin.
- BAUDRILLARD, Jean (1979), *De la séduction*, Paris, Galilée.
- BERTIN, Erik (2003), « Penser dans le champ de la communication : une approche sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 89-91.
- DAGENAIS, Bernard (2008), *La publicité. Stratégie et placement média, ou comment choisir la compagne multimédia la plus efficace*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- FLOCH, Jean-Marie (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2008), « Étude de cas : l'affichage », *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- HADDAD, Michèle (1990), *La divine et l'impure. Le nu au XIXe*, Paris, Jaguar.
- JUSSELLE, Jacques (1997), « Un visage dans le miroir », *Champs Visuels*, 7, pp. 19-35.
- LAVANANT, Didier (2007), *Vices et vertus de la publicité. Quand le discours publicitaire pose question*, Paris, Librairie Vuibert.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006), *Le bonheur paradoxal*, Paris, Gallimard.
- MARTIN-JUCHAT, Fabienne (2008), *Le corps et les médias. La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, Bruxelles, De Boeck Université.

# Variations et évolution de la scène réflexive chez Helmut Newton : 1967-1971

Eleni MOURATIDOU  
Université Paris 13

## Introduction

Les notions de variation et d'évolution sont ici interrogées à travers un *corpus* de photographies de mode. Nous nous sommes attelées à l'observation de ce que nous avons défini comme étant *une scène énonciative réflexive* émanant des productions photographiques d'Helmut Newton. Par scène énonciative réflexive, nous entendons la mise en place d'une pratique dont les processus d'énonciation mobilisent davantage une énonciation énoncée, à savoir un processus valorisant « le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif » (Greimas & Courtés, 1979, p. 128). L'énonciation énoncée, surgissant à travers les photographies de mode soumises à l'analyse, thématise son propre processus de construction. Ses simulacres discursifs sont dédoublés à travers l'exhibition des actants humains et non humains qui participent à ce processus énonciatif.

La photographie de mode est ici abordée en tant que production visuelle dont la pratique de réception dépend de deux usages : un premier, éditorial, en lien avec un titre de presse spécialisée ou éventuellement grand public, et, un second, dit de publicisation qui cherche à valoriser et à promouvoir à des fins commerciales un produit et une marque issus de l'industrie de la mode. Soulignons que les photographies ici présentées ont subi une modification quant à leurs statuts, autrement dit quant à leurs « pratiques d'usage et d'interprétation stabilisée » (Basso Fossali & Dondero, 2011, p. 68). Elles ont été soit publiées dans des éditions qui valorisent le travail de leur auteur, à savoir le photographe Newton, soit introduites dans des expositions-rétrospectives consacrées à ce dernier. Plus précisément, le *corpus* soumis ici à l'analyse émane de la rétrospective consacrée à Helmut Newton au Grand Palais à Paris, du 24 mars au 17 juin 2012, ainsi que du livre-catalogue issu de cette rétrospective, intitulé *Helmut Newton 1920-2004* et édité par la Réunion des Musées Nationaux. Précisons que ce statut et cet usage de la production photographique de Newton ne représentent pas un critère de sélection et de constitution du *corpus* de cette étude. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'apparition originelle des photographies dans un contexte de production et de pratique précis. Elles sont commanditées par un magazine, ayant lui-même sa politique et son positionnement éditorial, ce qui impose des contraintes en termes de choix esthétiques, de formats, d'enjeux publicitaires etc.

Les photographies de mode sélectionnées et soumises à l'analyse répondent également – et notamment – à une pertinence de nature diachronique. Nous avons analysé quatre séries d'éditoriaux de mode publiés entre 1967 et 1971 dans les éditions françaises des titres *Elle* et *Vogue Paris*. C'est dans une perspective diachronique que la variation et l'évolution des photographies de mode de Newton sont ici observées et analysées. Ce, dans l'objectif de réfléchir sur les outils sémiotiques permettant de penser l'évolution de la photographie de mode à vocation commerciale. Au-delà de l'observation de cette brève évolution de la scène énonciative photographique de Newton, nous avons confronté ces photographies à des pratiques photographiques et généralement visuelles contemporaines dans le but de réfléchir sur la façon selon laquelle ces dernières peuvent éventuellement faire écho au passé, le citer, le dépasser, voire le copier.

## 1. Variation (sémiotique), évolution et socio-sémiotique

Selon Jean-Marie Klinkenberg, la variation sémiotique est intimement liée au projet d'une *socio-sémiotique*. Partant du principe que « les moyens de communication et de signification [sont] affectés par les besoins humains » (Klinkenberg, 1996 p. 61), besoins qui peuvent eux-mêmes être variés, un recours à « l'étude des relations entre l'homme et ses langages, en tant qu'elles fondent cette variabilité des codes » (*Ibid.*) semble nécessaire. Klinkenberg avance deux concepts fondamentaux pour la mise en place d'un programme socio-sémiotique : celui d'usager et celui de variation.

Par *usager*, j'entendrai toute instance, individuelle ou collective, qui participe à l'élaboration des énoncés ou à leur réception. Quant au phénomène de la *variation*, c'est lui qui va me servir de fil conducteur pour examiner le problème de l'interaction entre les usagers d'une part, les codes et les énoncés d'autre part (Klinkenberg, 1996, p. 62).

Compte tenu du fait que notre étude s'intéresse à l'énonciation énoncée plutôt qu'à l'énoncé, il nous semble pertinent de faire quelques connexions entre le postulat ci-dessus présenté et une théorie de l'observateur telle qu'elle a été développée par Jacques Fontanille (1989).

Au sein d'un dispositif énonciatif, Fontanille postule la présence d'un « observateur, foyer de toute assomption, de toute identification. Très souvent, il ne correspond à aucun personnage, à aucun acteur ; pur "actant" sémiotique, il n'est que l'effet de sens de diverses focalisations, sélections et distorsions qu'on lui attribue. » (Fontanille, 1989, p. 7) L'observateur peut entrer en relation d'ordre cognitif, pratique ou passionnel avec l'espace observé et ses variations subjectives, ses « variétés plus ou moins abstraites ou figuratives [...] » (Fontanille, 1989, p. 8) La notion d'observateur pourrait alors correspondre à celle d'usager<sup>1</sup> présente dans l'approche socio-sémiotique de Klinkenberg. Les codes de l'énoncé auxquels se réfère ce dernier seraient l'équivalent des trois dimensions énoncives ci-dessus mentionnées (cognitive, pratique et passionnelle).

La variation sémiotique est observable à partir de deux formes d'évolution. Une première dite interne et une seconde dite externe. Aussi bien la variation interne que la variation externe – et par conséquent l'évolution liée à des facteurs internes et externes au système sémiotique – sont les résultats des évolutions et des variations spatiales, temporelles et sociétales. Ces évolutions et variations peuvent « affecter tous les composants d'un code : sa syntaxe, sa morphologie et sa sémantique » (Klinkenberg, 1996, p. 64). Selon Klinkenberg, il existe une interdépendance entre ces trois variations :

La variation dans l'espace peut dépendre de la variation temporelle [...] la variation temporelle peut dépendre de la variation dans l'espace [...] la variation dans l'espace peut être corrélée avec la variation sociale [...] et vice versa (et enfin) la variation temporelle peut dépendre de la variation sociale et vice versa » (1996, p. 75).

## 2. Scènes réflexives et évolution interne

La photo de mode a généralement pour vocation de valoriser un certain nombre de qualités liées à un produit précis, en l'occurrence le vêtement. De ce point de vue, elle peut être considérée comme étant référentielle, c'est-à-dire mobilisant un processus énonciatif dont les énoncés renvoient à des valeurs pratiques et utopiques – conformément à la théorie de Jean-

---

<sup>1</sup> Soulignons que Klinkenberg la qualifie de *concept*.



Marie Floch (1990 pp. 119-152) – que prône la mise en scène photographique du vêtement. Bien évidemment d'autres processus relevant d'une dimension de réflexivité que nous sommes tentées de qualifier de *primaire* sont mobilisés par la photographie de mode. L'image – en général et en l'occurrence la photographie de mode – organise toujours sa scène énonciative de telle sorte qu'une « description au sens large et neutre du terme » (Greimas & Courtés, 1993, p. 225) s'y mette en place. Toute image est en mesure de s'auto-énoncer et de s'auto-qualifier en tant que système de représentation visuelle dépendant des techniques précises et correspondant à des statuts particuliers. Mais au-delà de cette réflexivité primaire, on peut en envisager une seconde dans le cadre des photos de mode ici analysées. Il s'agit d'une réflexivité d'ordre métadiscursif constituant « un discours de second degré dont le propos est à la fois le code et la forme de l'énoncé » (Fontanille, 1989, p. 105). Plus précisément, les photos soumises à l'analyse mobilisent un processus d'énonciation énoncée où, d'une part, « l'acte de photographier est représenté directement » (Dondero, 2013) à travers la présence du photographe sur la scène énonciative. D'autre part, l'énonciation énoncée valorise une réflexivité qui porte sur le processus de création de la photo de mode et sur ce qui fait spectacle et convention photographique : présence des outils soulignant explicitement le processus de création tels que les appareils photographiques, les décors exhibés en tant que décors ou bien les projecteurs, mais également présence monstrative du cadre photographique rappelant l'espace circonscrit de la scène énonciative<sup>2</sup>. Bien évidemment cette dimension réflexive n'annule pas la dimension référentielle de la photographie de mode visant à valoriser un produit issu d'une industrie précise.

### 2.1. Elle 1967

La première série est composée de quatre photographies publiées dans les pages du magazine *Elle* en 1967. Toutes les quatre présentent une qualité plastique transversale s'articulant autour de l'opposition entre l'espace blanc quasi-clinique dans lequel figurent les mannequins accompagnés d'un chimpanzé, et les tracés noirs dessinés sur le sol et les quatre murs de l'espace. Le regard de l'observateur est dirigé vers ce cadrage qui s'oppose au reste du décor photographique. Les tracés noirs marquent un débrayage spatial de second degré et rappellent une épitéixis à l'instar de Louis Marin selon qui « les figures de garniture de bord [qui] 'insistent' l'indication, l'amplifient : la téixis devient épitéixis, la monstration, démonstration [...] » (1994, pp. 348-349). Au sein du cadre photographique initial, un deuxième cadre s'installe et marque l'espace de l'énonciation énoncée. Nous soulignons parallèlement la présence d'un médium dans le médium photographique, à travers un panneau de vidéo projecteur qui est tantôt observé par l'observateur de l'image, tantôt par l'observateur de l'image et les actants de cette dernière. La valeur réflexive de ces images s'organise autour de deux dynamiques. D'abord, celle du cadre dans le cadre qui tente à brouiller les limites entre l'espace d'inscription de la photo de mode et le cadre inhérent à cette dernière. La photo de mode est annoncée comme une scène de représentation qui impose ses limites mais qui marque aussi ses ouvertures. On constate par exemple une rupture entre l'espace circonscrit par la présence des tracés noirs ci-dessus évoqués et la présence d'une porte ouverte imposant une certaine discontinuité dans ce dédoublement énonciatif lié au cadrage. En même temps, l'intégralité de la mise en scène semble réfléchir sur le rapport entre regardant et regardé à travers la présentation et la contemplation d'un spectacle au sein du spectacle photographique. Enfin, la photographie de mode paraît s'interroger sur le spectacle de la mode à travers la présence d'un chimpanzé, une présence s'opposant aux valeurs propres à l'industrie de la mode qui consistent à exhiber le beau, le lisse et la perfection. Cette

---

<sup>2</sup> A l'instar par exemple du rideau rouge, ou de la scène à l'italienne qui marque le seuil entre l'espace de la représentation théâtrale et celui de son observation.

présence instaure un processus réflexif qualifié de parodie marquant une distance certaine vis-à-vis de cette industrie.

## 2.2. Elle 1968<sup>3</sup>

Le deuxième éditorial de mode s'organise autour d'une série, parue à nouveau dans le magazine *Elle*, en 1968. Les quatre photographies soumises à l'analyse présentent un rythme et une thématique identiques. Les instantanés représentant les mannequins rappellent des gestes de danses folkloriques ou bien des sauts aériens. Ce qui attire ici notre attention, c'est le fait que la scène photographique marque explicitement la présence d'un décor. Ce marquage impose à nouveau un débrayage spatial de second degré : le papier qui fait office de décor de fond est montré non pas en tant que fond d'image mais en tant qu'élément qui participe de façon déictique à la production photographique. Généralement, pour les séances photographiques qui se produisent en studio, il est d'usage de mobiliser des rouleaux de papier qui, à priori, ne sont pas montrés en tant que rouleaux de papier mais en tant que fond d'image. Ce que nous constatons ici, en revanche, c'est l'exposition brute de cet actant qui se présente mal coupé sur les parties latérales et sur la partie basse de la scène énonciative. Cette dernière présente également quelques câbles posés plus ou moins discrètement par terre.

La scène renvoie à son propre processus de construction ainsi qu'à son code à travers la déixis du fond de l'image. La réflexivité de cette image instaure une tension entre la grande qualité plastique et corporelle qu'accompagnent les mannequins photographiés et le décor brut de la photo. Cette tension marque une opposition entre le figement photographique, figement fort récurrent dans la photo de mode, et son processus de création. Mais aussi, la présence brute du papier semble transformer son rôle, comme s'il n'était plus censé jouer le rôle de fond d'image mais de support matériel (Fontanille, 2005, pp.183-200), comme si la scène photographique s'inscrivait sur cette surface et pas sur le papier glacé du magazine. Cette valorisation du décor comme support matériel tend vers une réduction de la représentation en tant que processus transitif et valorise donc un processus réflexif. Nous pouvons à ce sujet citer Fontanille pour qui « tout projet esthétique qui vise à réduire la part de la représentation aboutit à son stade ultime à exhiber [son] support matériel » (1989, p. 82).

## 2.3. Elle 1969<sup>4</sup>

Dans le courant de l'année 1969, Newton réalise, entre autres, deux éditoriaux pour le magazine *Elle*. Le premier met en scène une série d'images qui condense les modalités soulignées pour les éditoriaux précédents, comme si les deux propositions déjà observées venaient faire corps unique et fusionner dans cette troisième proposition.

La scène se déroule dans un espace clos, une maison ou un appartement. L'espace est quasi-vide et organisé autour d'oppositions plastiques en termes de textures et de couleurs : le bois brun et brut du sol et de la double porte s'opposent à la matière lisse de couleur blanc des trois murs de l'espace. La double porte étant ouverte, un arrière-plan se construit laissant entrevoir l'espace extérieur derrière cette ouverture et à travers laquelle, dans certaines photographies, les mannequins pénètrent sur la scène de la représentation. Nous retrouvons ici la problématique évoquée précédemment et qui consiste à confronter le support matériel de la photographie de mode à son support formel. Ici, l'espace crée des tensions entre ses limites matérielles d'inscription – les quatre bords du format photographique – et la dimension scénique, telle une représentation théâtrale, c'est-à-dire ses conventions et ses illusions scéniques. Parallèlement, le photographe déconstruit cette illusion en procédant à l'exhibition d'un certain nombre d'outils qui rappellent la construction de la convention, la mise en scène.

---

<sup>3</sup> <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Dossiers/Helmut-Newton-provocateur-sulfureux>

<sup>4</sup> <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Dossiers/Helmut-Newton-provocateur-sulfureux>

L'une de ces photographies présente de manière monstrative la construction du décor : le plafond n'étant pas un plafond de maison mais dévoilant celui d'un studio au sein duquel les trois murs de l'espace clos sont posés. Le plancher du sol étant également présenté dans son aspect brut, dévoilant ses défauts, ses mauvaises coupes. Mais aussi un projecteur de lumière évoquant de cette manière l'un des outils indispensables à la création photographique.

A mieux regarder cette dernière photographie et celles présentées précédemment, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la dernière production photographique entre en interaction avec les productions qui l'ont précédée. Les photographies publiées dans *Elle*, en 1969, revisitent, retravaillent et réécrivent les processus d'énonciation énoncée observés pour les photos de 1967 et 1968. De ce point de vue, nous pouvons considérer que Newton est un usager – pour reprendre les termes de Klinkenberg – ou un observateur – selon Fontanille – qui entre en interaction avec ses productions en en proposant des variations. Le photographe puise dans le stock énonciatif de son œuvre dont l'énonciation est dorénavant déterminée par une *praxis énonciative réflexive*. En tant que gestion de

la présence des grandeurs discursives dans le champ du discours [où] elle convoque ou invoque en discours les énoncés qui composent ce dernier [et où] elle les assume plus ou moins, elle leur accorde des degrés d'intensité, et une certaine quantité [et où] elle récupère des formes schématisées par l'usage, voire des stéréotypes et des structures figées [en les reproduisant] tels quels, ou [en les détournant et leur procurant] des nouvelles significations, (Fontanille, 1999, p. 285)

la praxis énonciative est déjà dotée d'une dimension réflexive latente. En revanche, lorsque la praxis énonciative accompagne des processus d'énonciation énoncée, il nous semble pertinent de nommer de façon explicite sa réflexivité.

Au cours de la même année et pour le même magazine, Newton publie une série de photos en noir et blanc où nombreuses sont les modalités qui contribuent à leur réflexivité<sup>5</sup>. Le photographe est présenté explicitement dans la scène photographique, tel un actant qui manifeste alors un embrayage. Il immortalise son mannequin dans un décor labyrinthique de miroirs permettant d'observer aussi bien le reflet de l'auteur de l'image et son dédoublement, son sujet, à savoir le mannequin et son dédoublement, ainsi que les différentes perspectives qui se créent à travers les reflets des miroirs. Ces derniers organisent également différents espaces distincts et par là différentes scènes photographiques dotées de leurs propres cadres au sein du cadre général. La photographie thématise ici l'événement en acte, événement qui valorise le rapport que l'auteur entretient avec son sujet, en l'occurrence le mannequin, mais en général aussi le rapport entre l'auteur et son acte de photographier pour la mode. De son côté, la série des miroirs accentue le temps de la pose, de la contemplation mais aussi de la reproductibilité de ces images.

#### 2.4. Vogue Paris 1971<sup>6</sup>

Deux ans plus tard, Newton signe, pour l'édition française du titre *Vogue*, deux photographies en noir et blanc qui entrent en interaction avec un certain nombre de processus énonciatifs observés et analysés ci-dessus. Les deux photos immortalisent deux mannequins en plein air dans un espace urbain et fréquenté. Les deux photos sont prises à partir d'un espace clos qui peut être identifié comme un véhicule. Aussi, soulignons-nous le cadre inhérent à la scène photographique, dont les contours sont marqués par le contour du pare-brise du véhicule où un observateur-spectateur est censé être installé, spectateur regardé et

---

<sup>5</sup> <http://www.yatzer.com/Helmut-Newton-occ-onassis-cultural-centre-athens-greece>

<sup>6</sup> <http://artxcurious.wordpress.com/2013/11/01/berlin-museum-fur-fotografie-helmut-newton-paris-berlin/#jp-carousel-1041>

interpellé par les mannequins photographiés. Les sujets de la photo deviennent à leur tour observateurs et spectateurs. Le cadre, mais également la présence de l'appareil photographique sur la deuxième image, densifient l'énonciation réflexive qui renvoie à l'image photographique en tant que système et en tant qu'acte de création. Ces deux photos semblent valoriser la thématique de l'image volée, telle une photo prise par un paparazzi surprenant son sujet. Citons par ailleurs Helmut Newton selon qui « une bonne photographie de mode doit ressembler à tout sauf à une photographie de mode. A un portrait, à une photo souvenir, à un cliché de paparazzi... ». Citation et production photographique font corps unique dans une perspective d'interaction entre le regard cognitif du photographe sur la photographie de mode mais aussi son regard pratique, à travers la réalisation de ces deux photos. Aussi bien la présence du cadre dans le cadre – les rétroviseurs du véhicule qui forment une deuxième scène photographique outre la première qui vise les mannequins – que des outils de l'acte de photographier – la présence d'un appareil photo posé devant le pare-brise du véhicule – reprennent les modalités énonciatives préalablement repérées pour les précédents éditoriaux.

Le *corpus* marque alors l'évolution interne et les variations accompagnant cette évolution, à travers des processus d'interaction qui se mettent en place entre le photographe et son œuvre. L'interaction est ici observée en même temps comme le résultat et le fil conducteur d'une praxis énonciative réflexive.

### 3. Scène réflexive et évolution externe

Les énonciations énoncées observées se construisent à l'instar d'une praxis énonciative réflexive qui se situe au cœur de ce processus par l'évolution du regard de l'observateur. Parallèlement, il est possible de relever les interactions qui se mettent en place entre le regard de l'observateur – rappelons-le, le photographe Newton – et des facteurs externes à son travail, tels que l'espace, le temps et la société. Nous proposons dans ce qui suit quelques éléments que nous pouvons mettre en relation avec ces trois facteurs.

#### 3.1. Espace

En 1964, *Vogue Paris* rompt le contrat exclusif qu'il entretenait avec le photographe Newton depuis quelques années. Ce dernier trouve alors un espace d'intervention particulièrement créatif, lui donnant carte blanche pour toute sorte d'inventivité photographique dans la mode : c'est le magazine *Elle*. Cet espace précis invite alors à lire ces productions photographiques comme étant des ruptures avec les codes récurrents de la photo de mode, présents dans les espaces éditoriaux *mainstream* de l'époque.

#### 3.2. Temps

Quelques photographes, contemporains de Newton mais un peu plus âgés, qui témoignent donc d'une plus longue expérience, présentent des productions photographiques mobilisant des modalités énonciatives réflexives similaires à celles de Newton. Il s'agit des photos d'Irving Penn et de Richard Avedon.

#### 3.3. Société

L'institutionnalisation des acteurs de l'industrie de la mode se met en place progressivement. Les photographes et les mannequins s'accordent un nom et une valeur professionnelle grâce à la création des agences spécialisées comme par exemple celle d'Ellen Ford. Ces deux actants deviennent alors des auteurs et des sujets connus. Les usagers de leurs photos sont en mesure de reconnaître la *patte* d'un Newton ou d'un Penn, ainsi que le visage d'une Twiggy ou d'une Veroushka.

Si l'approche diachronique des productions photographiques de Newton permet d'aborder ces dernières comme des juxtapositions d'une praxis énonciative réflexive – le photographe qui se cite en évoluant dans son travail photographique –, l'analyse des facteurs externes influant sur cette évolution permet de repérer une praxis énonciative globale.

Pour résumer, nous venons d'observer deux mouvements d'évolution et de variation. Un premier, interne, propre à la réflexivité du photographe Helmut Newton entrant en interaction avec lui-même. Ce mouvement nous a permis de tracer la praxis énonciative qui détermine l'évolution de ces photographies de mode. Puis un second, externe, qui entre en interaction avec des facteurs spatio-temporels et sociaux susceptibles de créer des tensions et des interactions avec l'œuvre du photographe, interactions qui déterminent à nouveau l'impact de la praxis énonciative dans la variation et l'évolution de la photographie de Newton. Suivons ici Fontanille, selon qui

la perspective de la praxis énonciative est [...] interactive. En termes topologiques, elle puise des formes dans un espace de schématisation, qu'elle modifie et nourrit à son tour. En termes temporels, elle dépasse l'opposition entre synchronie et diachronie, puisqu'elle maintient le lien entre un état synchronique donné, d'une part, et tous les états synchroniques antérieurs et ultérieurs ; s'il y a des lois de la praxis énonciative, elles seront *pan-chroniques*, plutôt qu'*a-chroniques* (le système est par définition, a-chronique ; la praxis est pan chronique). (1999, p. 286).

#### 4. Scènes réflexives contemporaines

Cette façon de mettre en scène soit les outils de production photographique, soit l'énonciataire de l'acte photographique, s'est faite très rare tout au long des années quatre-vingt et jusqu'au début des années deux mille. Depuis quelques années, nous constatons une évolution ou bien un retour vers des processus qui pourraient être qualifiés de réflexifs et qui rappellent implicitement les techniques photographiques de la période précédemment citée. Le titre *Vogue Paris* publie régulièrement des photographies de mode qui rappellent le travail antérieurement demandé, à savoir la préparation et le processus de réalisation d'une telle production visuelle. Parallèlement, un certain nombre de facteurs externes liés au temps, à l'espace et à la société, et s'articulant autour de l'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication, imposent un paradigme visuel général qui semble mobiliser des modalités énonciatives standardisées et intentionnellement qualifiées de *making of*, de coulisses, de *backstage* ou de décryptage. Nous avons eu l'occasion d'observer et d'analyser ce paradigme visuel à travers la notion d'image-coulisse (Mouratidou, 2013a, 2013b). L'industrie de la mode n'échappe pas à ces pratiques visuelles, bien au contraire, elle fait partie des pionniers proposant des productions audio-visuelles qui promettent de rendre visible le non visible et public le privé. La marque italienne *Fendi* publie par exemple sur sa page *facebook* les coulisses de ses campagnes publicitaires, tandis que la marque *Chanel* utilise son site Web pour proposer le même contenu.

Au-delà de l'industrie de la mode, différentes formes communicationnelles qui touchent la presse quotidienne nationale, à la télévision, voire à la communication politique, optent pour ce paradigme visuel. L'édition électronique de *Libération* propose des *making of* de ses numéros spéciaux ; l'édition électronique du *Monde* publie le *making of* de la photographie officielle de François Hollande en tant que Président de la République, tandis que l'émission télévisuelle *Ce soir (ou jamais)* dévoile ses techniques de production pendant sa diffusion, sans oublier le restaurateur *McDonalds* nous invitant dans ses coulisses...

## Pour conclure

Si les productions photographiques de Newton apparaissaient comme marginales durant les années soixante et soixante-dix, c'est parce qu'elles fonctionnaient comme une sémiotique « centrifuge » dite de « diversification », Klinkenberg (1996, p. 78). Elles échappent aux productions photographiques standardisées, au code et aux normes de la photo de mode de l'époque. Dans cet ordre d'idées, et en même temps dans une perspective évolutive, nous pourrions considérer que les photographies de Newton se dotent également d'un statut et d'un usage artistiques au-delà de leurs statuts éditorial et publicitaire initialement repérés.

Dans la création en acte l'aspectualisation spatiale est ancrée sur des obstacles qui vont emphatiser l'autotélie créatrice, sa capacité rédemptrice : la règle, la grammaire, les déchets de la normativité deviennent le fond qui va exalter la possibilité de singularisation du sujet. (Basso Fossali, 2006)

En tant que sémiotique centrifuge, la photographie de Newton peut en effet relever d'une singularisation du sujet par la transgression du code et de la norme. Parallèlement, et dans une perspective évolutive mais surtout comparatiste entre les photos de Newton et les photos de mode contemporaines, nous pouvons souligner que ces dernières répondent à une force sémiotique « centripète », une sorte d'unification et de standardisation, ce qui s'oppose à la création en acte précédemment citée. Selon Klinkenberg,

les mouvements d'unification affectent tous les objets de notre culture et sont dus à divers facteurs, parmi lesquels la multiplication des médias, la facilité de déplacements, les progrès de l'instruction : tous ces facteurs permettent à une masse croissante d'accéder à un stock unifié de codes. (1996, p. 78)

Ceci pourrait bel et bien expliquer l'évolution de la scène photographique réflexive de la fin des années soixante et sa ré-introduction, voire sa présence copiée dans ce nouveau paradigme du visible qui s'organise autour du principe de l'image-coulisse.

## Références bibliographiques

- BASSO FOSSALI, Pierluigi & DONDERO, Maria Giulia, (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi, (2006), « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité ». *Actes Sémiotiques [en ligne]*. *Arts du faire : production et expertise* : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>.
- DONDERO, Maria Giulia, (2014), « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode », *Actes Sémiotiques [en ligne]*. 2014, n° 117. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4979>>
- FLOCH, Jean-Marie, (1990), *Sémiotique marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques, (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours- peinture- cinéma)*, Paris, Hachette.
- (1999), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- (2005), « Du support matériel au support formel », in ARABYAN M. & KLOCK-FONTANILLE I. (éds.), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTRES Joseph, (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, (1996), *Six leçons de sémiotique et de Rhétorique*, Bruxelles, Gref.

MOURATIDOU, Eleni, (2013a) « L'image coulisse : normes, codes & transgressions », Congrès international : *Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la 'mondialisation'*. <http://hal.univ-lille3.fr/hal-00839262>

— (2013b), « L'image-coulisse : entre symbolique du dévoilement et simulacre de réalité », *Communication du symbolique et symbolique de la communication dans les sociétés modernes et postmodernes* », Editura Institutul European & ESSACHESS, pp. 309-317.

# **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 sens<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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 »<sup>2</sup>. 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 clairement<sup>3</sup>.

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 synchronie<sup>4</sup>. 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*.)

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Greimas & Courtés (1979, entrée « synchronie »).

<sup>4</sup> *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 épaisseurs<sup>5</sup>.

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)<sup>6</sup>. 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)

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 calculatrice, 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 choses<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> 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 ?<sup>8</sup> Je crois qu'à ces conditions il

---

<sup>8</sup> 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<sup>ème</sup> 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.



# Diachronie et développement

## *Approche sémiotique de l'expérience cinématographique de variations*

Ludmila BOUTCHILINA-NESSELRODE  
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

### 1. Remarques introductives

Ce n'est pas par hasard que deux termes presque synonymes, diachronie et développement, voisinent dans le titre de notre article. L'adverbe aspectuel « presque » – quasiment et à peu près – a pour contraire « absolument » – complètement et tout à fait. Le « et », qui « sert à lier les parties du discours, les propositions ayant même fonction ou même rôle » (*Le Petit Robert*), relie ce qui sépare l'absolu de la diachronie, la catégorie abstraite issue de la linguistique de Saussure, et l'imperfection du développement, catégorie concrète reçue de la théorie du langage intérieur de Vygotski. Sous quelles conditions ces deux catégories peuvent être homologuées ? Notre hypothèse est qu'une telle condition peut être le concept de dynamique fondé sur la notion de force, puissance irrésistible des mots et des images enfouis dans le mélange discursif de l'œuvre d'art.

Au centre de notre intérêt sémiotique se trouve donc la variation de l'expression du rapprochement et de l'éloignement entre les formes idéelles, exemplaires (modèles théoriques), et les formes réelles de manifestation du même processus telles que nous pouvons les restituer à partir de représentations artistiques du phénomène de variation. Cet intérêt provient de la juxtaposition de deux corpus filmiques issus de deux études indépendantes : d'un côté, le dilemme visuel dans *Le Miroir* (1974) du cinéaste russe Andreï Tarkovski (1932-1986) et de l'autre, l'auto-négation du sens dans l'extase inspirée par *La Religieuse portugaise* (2009) du cinéaste-écrivain français d'origine américaine Eugène Green (1947-)<sup>1</sup>. Ces deux films sont antithétiques selon les critères apparents : la culture d'origine, la géographie, l'époque de la production et de l'action, la présentation et la finalisation du sujet et ses résolutions compositionnelles. Mais il y a un trait commun, non pertinent à première vue : la mise en scène de la mort fictive (imaginaire) en tant qu'espace neutre où se transforme le rapport à la vie, le fait de rapporter le sujet à la réalité. Cet espace virtuel est celui du passage entre deux formes de vie, antérieure et postérieure à l'état extatique, soit le non-état du « hors de soi » iconisé et lexicalisé par le terme « extase ». Les points théoriques développés ci-dessous donnent à comprendre ce qui nous permet de dire qu'il s'agit, dans ces deux films d'art et d'essai, d'un seul et même objet de réflexion, à savoir des voies phénoménologiques de symbolisation, celles de la sémiotisation des processus simultanés de sentir et de penser, si l'on comprend la sémiose, rapport de l'expression au contenu, comme la fonction symbolique de tout art, de tout essai et de toute errance spirituelle.

Cet article a pour objectif de proposer une réflexion justifiant l'adoption de l'approche sémiotique à l'étude des théories et des pratiques du langage intérieur, catégorie psychosémiotique diachronique et donc réversible dans ses débuts et dans ses fins<sup>2</sup>. J'expose ici ma vision du rapport qu'entretient la diachronie avec la sémiotique en remontant aux textes de Vygotski, Lotman, Tynianov, Bakhtine et Merleau-Ponty. L'accent est mis sur le problème de la notion d'histoire en sciences humaines, centrale pour analyser ce rapport. Les termes-clés sont définis à travers le contexte de leur fonctionnement dans cette étude.

---

<sup>1</sup> Boutchilina-Nesselrode (2012c), (2012b).

<sup>2</sup> Boutchilina-Nesselrode (2010), (2012), (2012a).

En conclusion, je répondrai à la question posée sur le rapport qui réunit deux films aux cheminements spirituels antithétiques et réversibles : le retour aux sources culturelles prôné par *Le Miroir* et le recours aux ressources personnelles mis en valeur par *La Religieuse portugaise*.

## 2. Termes-clés de l'approche sémiotique

L'intérêt actuel de la sémiotique greimassienne pour la diachronie justifie mon choix d'adopter cette approche pour la lecture du langage intérieur, autrement dit la « pensée verbale ». Le syntagme à deux termes contradictoires est essentiel dans la dénomination de cette forme « amorphe, abstraite et agglutinative »<sup>3</sup> de langage à côté de ses formes articulées, orale et écrite. Cette non-structure est potentiellement multiforme en fonction du développement de sa fonction « d'information (ou mise en forme) des contenus »<sup>4</sup>. L'amorphisme du langage intérieur n'a ni la qualité de la pensée, ni celle du langage. Il est l'état de croisement de deux procès entrelacés qui implique l'entrelacement d'autres procès : perception et mémoire, sensori-motricité et volonté, interaction et formation des notions qui sont intérieurement liées par la pensée verbale (à voir fig.1 *infra*). Aussi bien objet mouvant que sujet vivant, le langage intérieur est une forme de vie de significations du mot dont la nature est à la fois individuelle et sociale. Sous son aspect psychologique, la signification du mot est un acte de la pensée. Elle appartient, sous son aspect linguistique, à la sphère du langage. « Elle est langage et pensée à la fois »<sup>5</sup>. A la recherche des procédés qui permettent de dépister, de restituer et de vérifier l'effet iconique produit par ce croisement de regards dans le roman<sup>6</sup>, j'ai entrepris ici une démarche inverse : aller de l'effet iconique des images filmiques aux textes et aux discours qui ont provoqué cet effet et dont les traces devaient être repérables.

### 2.1. Développement, système de pensée et langage intérieur

Une telle démarche est légitime puisque le langage intérieur, à la fois pensée et langage, entre dans le système de pensée plus large de la « conscience sentante et pensante »<sup>7</sup>. Selon Vygotski, « la conscience en tant que catégorie déterminée, que mode particulier d'être, s'avère ne pas exister. Elle s'avère être une structure très complexe du comportement, en particulier de la duplication du comportement »<sup>8</sup> par la fonction symbolique, conventionnelle, des mots. Dans le schéma qui suit, on a récapitulé cette structure à partir du texte de l'exposé de Vygotski de 1930 *Sur les systèmes psychologiques*<sup>9</sup>. Il contient les premières généralisations, non encore théoriques comme il le souligne, des données cliniques et expérimentales obtenues par une approche compensatoire des lignes génétique et pathologique dans l'étude du comportement langagier de l'enfant et du schizophrène.

Dans le cas de l'enfant, on constate l'intégration des fonctions primaires en fonctions supérieures mettant en scène le développement. Vygotski envisage « le développement comme processus d'émergence incessante de formes nouvelles »<sup>10</sup>. Le langage intérieur s'organise en un pli entre les fonctions primaires et secondaires. La juxtaposition des plans d'immanence de la pensée avec les niveaux de pertinence sémiotique des significations permet de repérer le lieu formel du langage égocentrique, forme orale décousue et elliptique du langage destiné à soi-même en tant qu'autre. Il se déroule hors de la situation réelle de communication mais simule le partage des rôles avec autrui. Ce langage a lieu au niveau des structures thématiques du parcours

<sup>3</sup> Vygotski & Léontiev (2002, p. 315).

<sup>4</sup> Greimas, Courtés (1993, p. 362).

<sup>5</sup> Cf. Vygotski (1997, pp. 55-56).

<sup>6</sup> Dans mon travail de recherche doctorale en cours, sous le titre : *Vygotski. Langage intérieur et apprentissage. Approche sémiotique* (Université Paris 8).

<sup>7</sup> Cf. (*Ibid.*, p. 499).

<sup>8</sup> Vygotski (2003, p. 93).

<sup>9</sup> Выготский (1982, I, pp. 109-131). Désormais, notre trad. Выготский (2000, pp. 216-232).

<sup>10</sup> Vygotski (1998, p. 402).

génératif. Il se présente ainsi comme une forme transitoire qui apparaît pour aussitôt disparaître, soit dans l'acte de pensée (parcours ascendant) soit dans l'acte communicatif, oral ou écrit (parcours descendant). Pour mettre en valeur le rôle essentiel du langage intérieur dans l'enveloppement des fonctions – intégration des structures dans les structures par le rapport réciproque des unes avec les autres –, je ne mentionne pas les « types de forme » pour les autres fonctions. Finalement, Vygotski identifie le « système psychologique » à « l'apparition de nouvelles relations dynamiques dans lesquelles s'établissent les fonctions les unes par rapport aux autres »<sup>11</sup>. Dans le cas du schizophrène, on constate la désintégration de l'écheveau de fonctions secondaires en fonctions primaires.

Quatre ans séparent cet exposé inaugural de Vygotski de son livre testamentaire *Pensée et Langage* (1934). La définition du langage intérieur y est reformulée comme « un système sémantique dynamique qui représente l'unité des processus affectif et des processus intellectuels ». Cela veut dire que « toute idée contient sous une forme remaniée le rapport affectif de l'homme à la réalité qu'elle représente »<sup>12</sup>. Cette généralisation déjà plus théorique des données empiriques croisées nous permet de maintenir les points suivants. (1) Le sens (lieu et rôle) de la « pensée » dans le système vygotkien constitue le plan d'immanence. Elle « n'est pas une fonction parmi d'autres, mais celle, unique, qui réorganise et transforme les autres processus »<sup>13</sup>. L'immanence, selon Jean-François Bordron, est « l'espace de référence dont nous parlons ». Les « plans d'immanence » sont de tels espaces, construits à des fins épistémologiques, et fournissant à des phénomènes, pouvant sembler par ailleurs divers, un commun lieu d'expression »<sup>14</sup>. (2) Toute « idée », dans la définition du langage intérieur, a, derrière sa désignation, une forme concrète – expression eidétique du concept, de l'image, de l'icône – que prennent de tels espaces de référence dans l'œuvre d'art ou le discours de science humaine. (3) Le contenu « réel » de ce mot, son concept affecté par l'acte de rapporter aux choses éprouvées ou/et maîtrisées, varie dans chaque cas par rapport au contenu « idéal » de son modèle linguistique. Comment explorer cette variation ? Le terme-clé de la définition est la qualité dynamique du « système sémantique » de pensée verbale en tant que développement (dans le sens photographique) des significations en suivant les niveaux d'émergence de leur nouveau rapport – discours, d'après la dernière version de ce terme<sup>15</sup>. S'il en est ainsi, « la méthode de recherche ne peut être alors que l'analyse sémantique, l'analyse de l'aspect sémantique du langage, l'étude de la signification du mot »<sup>16</sup>. L'appropriation par la sémiotique greimassienne d'une telle méthode est un fait incontestable. Son instrumentation conceptuelle et opératoire permet « de combiner tous les avantages de l'analyse avec la possibilité d'une étude synthétique des propriétés particulières à toute unité complexe en tant que telle »<sup>17</sup>. Où est le sens (lieu et rôle) de la notion de dynamisme dans cette approche ? Nous le présupposons dans la transversalité des modèles sémiotiques.

## 2.2. Diachronie, dynamique et mouvement

La transversalité caractérise pour nous deux choses : (1) au sens figuré, transversale est l'action qui explicite (transforme en moments dynamiques) la question de la variation. La perspective pluridisciplinaire l'est également puisqu'elle recouvre plusieurs champs d'objets ; (2) au sens didactique, transversal est ce qui traverse le processus en le découpant en ses diverses

---

<sup>11</sup> Выготский (2000, p. 217).

<sup>12</sup> Vygotski (1997, p. 61).

<sup>13</sup> Выготский (2000, p. 224).

<sup>14</sup> Bordron (2010, p. 118).

<sup>15</sup> *Le Petit Robert* (2013).

<sup>16</sup> Vygotski (1997), p. 56.

<sup>17</sup> *Ibid.*

dimensions, en hauteur ou en longueur, d'une façon perpendiculaire. On obtient ainsi des unités discrètes intégrales de signification, entre autres celle de l'éprouver, celle de l'émotion. Celles-ci correspondent aux moments dynamiques, donc rapportés, d'un processus. En sémiotique, ces unités sont modélisées, en hauteur, sous la forme du parcours génératif, avec les schémas narratif, passionnel et tensif qui s'inscrivent dans le carré sémiotique de la signification<sup>18</sup>. Cette découpe en hauteur permet d'envisager la synchronie de développement, regard « anatomique » de l'infrastructure du mouvement interne du processus (fig.1, Annexe). La découpe en longueur, de son côté, permet d'envisager la diachronie de développement de telles unités, c'est-à-dire l'étude historique des formes concrètes dans lesquelles elles se manifestent ainsi que le mouvement externe de telles manifestations dans l'espace-temps.

Vygotski, de son côté, restitue l'histoire du développement des fonctions secondaires dites « supérieures » de l'enfant (volonté, mémoire, notions) gérées par la pensée verbale selon deux dimensions. (1) Il l'inscrit dans l'enveloppement (intériorisation) des fonctions primaires dites à l'époque « primitives » (sensori-motricité, perception, interaction) régies par l'éprouver. Il le fait par tranches d'âge et suivant les niveaux d'émergence des néoformations discursives. (2) Il rapporte ce processus intensif de développement de la pensée enfantine à celui de la désintégration des fonctions supérieures chez les malades mentaux. C'est le processus de développement extensif de la non-pensée : la sensori-motricité, la perception et l'interaction y sont ingérables et donc insensées. Ce regard qui fait se croiser ces deux dimensions bénéficie d'une troisième : la dimension historique, qui dérive ainsi de la transversalité de l'approche et ne peut être absolue comme telle. Comment ce regard psychologique s'adapte-t-il à l'étude longitudinale de l'œuvre d'art ?

Lotman, quant à lui, restitue l'histoire sémiotique des formes de la sémiosphère. Il fait se croiser les deux dimensions vygotkiennes, la conscience sentante imprégnée par l'éprouver de l'expérience individuelle et la conscience pensante imprimée dans les langages de l'expérience culturelle. Il y interpose le langage intérieur comme médiateur dans sa fonction d'auto-communication<sup>19</sup>. Relativement aux traducteurs informatiques, cette « langue imparfaite » est apte à ajuster la transmission de la subtilité des textes artistiques. Le bénéfice de cette relation fait place à la quatrième dimension d'étude, celle de l'imagination.

Bakhtine se place d'emblée au sein de cette dimension. Il restitue l'histoire des formes littéraires dans l'espace-temps dont l'homme procède pour rapporter au discours sa propre expression. La charnière du pli de sa poétique historique est « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »<sup>20</sup>. Le rapport de certains aspects du temps et de l'espace aux méthodes du traitement par le roman, à tel ou tel stade de son évolution, aboutit au développement du « visage » historique de l'homme<sup>21</sup>, effet de son activité énonciative.

Tynianov restitue l'histoire littéraire à partir du concept de fonction constructive : « J'appelle fonction de construction le rapport de corrélation de tout élément d'une œuvre littéraire, prise comme système, avec les autres éléments et avec, de fait, l'ensemble du système »<sup>22</sup>. Il cherche les traces du rapport de la diachronie à la synchronie pour obtenir la trajectoire des processus évolutifs dont la pertinence dépend de la dynamique de ses moments, les faits littéraires :

Une balle ne doit pas être jugée d'après sa couleur, son goût, son odeur. On doit la juger d'après sa dynamique [...] Une époque littéraire qui nous est contemporaine, ne

<sup>18</sup> Greimas, Courtés (1979) ; Fontanille, Zilberberg (1998).

<sup>19</sup> Boutchilina-Nesselrode (2012).

<sup>20</sup> Bakhtine (2003, p. 237).

<sup>21</sup> Boutchilina-Nesselrode (2013), (2013a).

<sup>22</sup> Tynianov (1991b, p. 234).

constitue absolument pas un système immobile qui s'opposerait à la série historique mobile, en évolution. Dans la synchronie se déroule la même lutte historique des différentes couches et formations que dans la série historique diachronique<sup>23</sup>.

Tynianov fait ainsi entrer en jeu et se croiser deux types de diachronie, celle des procès systémiques de changements internes et celle des processus systématiques de changements externes des œuvres littéraires. La diachronie systématique n'est pas ainsi une « succession de synchronies » recousues de l'extérieur par le concept d'évolution (ce qui provient de sa définition par *Le Petit Robert*). Il lit la succession en termes d'héritage et de série. On n'hérite pas cependant, au sens propre et à travers le temps, du système de pensée d'autrui. Les séries de tels systèmes produisent clonage, copie conforme et pensée unique. Or, l'élément *dia-* désigne parallèlement la distinction et la séparation qu'on peut lire dans le *dialogue*, dans la *dialectique* et dans le contexte constructif du terme de « successif ». L'avatar de ce dernier au sens de continu, provient du verbe latin *continere*, tenir ensemble. Il marque ce qui n'est pas interrompu dans le temps. La diachronie systématique est donc l'histoire de la distinction des œuvres dans la série du même genre. Elle pointe, au niveau macrostructural de l'histoire des formes d'art, l'émergence des rapports du nouveau contenu à l'ancienne forme, comme *vice versa* au niveau systémique (microstructural).

Merleau-Ponty, enfin, projetait de restituer l'histoire de la perception littéraire en tant que langage prosaïque, dans le rapport du signe au roman : « Il faut que je fasse une sorte de *Qu'est-ce que la littérature ?* avec une partie plus longue sur le signe et la prose, et non pas toute une dialectique de la littérature, mais cinq perceptions littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud »<sup>24</sup>. Dans un écrit antérieur, il juxtapose deux regards croisés sur le langage, phénoménologique qualifié de psychologique, et linguistique. Le premier est « le langage comme mien ». C'est « l'expérience de la langue en nous ». Le deuxième traite du langage comme objet de pensée, notre connaissance de la langue. « Dès qu'on distingue, à côté de la science objective du langage, une phénoménologie de la parole, on met en route une dialectique par laquelle les deux disciplines entrent en communication »<sup>25</sup>. Cette simultanéité tensive des deux regards, synchronique et diachronique – « la langue des linguistes en moi, avec les particularités que j'y ajoute »<sup>26</sup> – assure, d'une part, l'inscription réversible de l'un dans l'autre et, d'autre part, demande un « principe médiateur » de ce rapport. Selon le premier regard, la synchronie enveloppe la diachronie et le point de vue « subjectif » enveloppe le point de vue « objectif ». Le passé du langage commence à être présent quand un langage individuel, restant à chaque moment « un système doué d'une logique interne », incorpore « la série de faits linguistiques fortuits » mise en évidence par la perspective objective. Ce premier regard scrute le langage selon une coupe transversale en tant que système. Ceci l'oblige à s'installer aussi dans le développement. Selon un autre regard, la diachronie enveloppe la synchronie. Considéré selon une coupe longitudinale, le langage comporte des hasards. Le système de la synchronie est obligé d'être poreux pour que « l'événement brut puisse venir s'insérer »<sup>27</sup>. D'où un objectif double et corrélatif de l'étude : (1) concevoir le sens dans le devenir du langage comme « un équilibre en mouvement » entre l'usure (due à l'usage) et la reprise des formes d'expressivité, et (2) comprendre et accepter l'imperfection et l'inchoativité de la synchronie. Le premier versant correspond à la rencontre de deux lignes d'étude opposées, ligne génétique d'intégration et ligne pathologique de désintégration, telle qu'entreprise par Vygotski. Le second versant réitère sa remarque sur la crise comme une forme de vie : tout développement, la vie du système, amène sa mort par désintégration. La synchronie d'après Merleau-Ponty,

---

<sup>23</sup> Tynianov (1991a, p. 217).

<sup>24</sup> Merleau-Ponty (2004), p. VII.

<sup>25</sup> Merleau-Ponty (1960), p. 76-77.

<sup>26</sup> (*Ibid.*, p. 79).

<sup>27</sup> (*Ibid.*, p. 77).

[...] n'étant qu'une coupe transversale sur la diachronie, le système qui est réalisé en elle n'est jamais tout en acte, il comporte toujours des changements latents ou en incubation, il n'est jamais fait de significations absolument univoques qui puissent s'explicitier entièrement sous le regard d'une conscience constituante transparente<sup>28</sup>.

La diachronie systémique de la parole – le langage au présent – et la diachronie systématique – la langue de la linguistique ou le langage au passé du roman – sont entrelacées et même imbriquées dans l'être du langage. « Le présent diffuse dans le passé, en tant qu'il a été présent, l'histoire est l'histoire des synchronies successives »<sup>29</sup>. Ce non-présent laisse les traces de sa présence dans le passé par l'inférence, de même que le non-passé s'implique dans le présent. Vygotski avertit à son tour les chercheurs contre « une fausse représentation de la psychologie historique » qui favorise l'identification de l'histoire au passé et, par conséquent, l'étude des faits du passé. Il n'y a pas, selon lui,

de frontières impénétrables entre l'étude historique et l'étude des formes présentes. L'étude historique signifie tout simplement l'application de la catégorie du développement aux faits étudiés. Etudier historiquement quelque chose c'est l'étudier en mouvement. C'est l'impératif principal de la méthode dialectique<sup>30</sup>.

Chaque œuvre d'art peut être alors comprise comme système de pensée dans l'acception vygotkienne de l'histoire du développement. D'où notre acception du terme de dynamique. Ce terme qualifie (1) les faits instables, obliques car rapportés, (2) l'approche de leur développement, ainsi que (3) celle de ce que ce développement a pour effet (récit, relation, témoignage). Ce système de la diachronie peut être résumé ainsi, en tant que forme sémiotique :



Fig. 2. Le rapport dynamique de la diachronie à la sémiotique

## 2. Principe de construction du corpus : la variation du carré sémiotique

Cela peut sembler paradoxal, mais pour réaliser l'approche dynamique, la première règle est de savoir arrêter le mouvement d'une façon arbitraire, de séquentialiser le processus en cours. Il n'empêche qu'il faut d'abord spécifier le caractère de son mouvement global, déterminer le type

<sup>28</sup> (*Ibid.*, p. 78).

<sup>29</sup> (*Ibid.*, p. 79).

<sup>30</sup> Выготский (2000a, p. 555) (la traduction est nôtre).

de sa trajectoire – rectiligne ou circulaire. Le mouvement, sa suspension et son destin sont donc les trois premiers moments à distinguer. Les formes sémiotiques classiques – carré, parcours, schéma (voir *infra*) – sont nos matrices pour le regroupement des éléments pertinents du corpus. Disons, qu’elles sont les instances vides en attente de leurs vacataires. Ces instances synthétiques par la logique de leur structure basique, collective et polémico-contractuelle, préforment les grandeurs appelées à être développées, d’abord (1) par les images réelles saisies dans le film avec un appareil-photo et rapportées vers ces modèles abstraits, et ensuite (2) par le texte du discours issu de cette mise en relation des moments arrêtés.

Je suis persuadée que les instruments sémiotiques ont été destinés, en leur temps, à saisir et à figer les relations en jeu dans les jaillissements de faits linguistiques, esthétiques, socio-psychologiques. Ils ont permis d’arrêter le moment, d’ériger ces faits en objets d’étude et de les traiter comme des choses, comme les sculptures ou les chutes d’eau alpines glacées en hiver. La démarche diachronique est, dans ce contexte, inverse. L’expérience cinématographique incarne et résout en même temps le paradoxe du dynamisme des moments suspendus dans l’espace-temps du film. Les frères Lumière ont produit l’effet du mouvement en ayant animé une multitude de clichés photographiques.

Je me permets de remettre en mouvement ce jeu de relations dont le carré sémiotique est un exemple, suivant le conseil d’Antoine Culioli de faire peut-être des « carrés », mais de faire aussi « attention à être imaginatif, à fabriquer des carrés qui ne soient pas tout simples, à aller au-delà »<sup>31</sup>. J’accepte donc de ne pas craindre le remaniement des termes sur le carré en fonction du contenu de l’expression, de les faire bouger pour faire voir les choses qui bougent dans les textes.

### 3. Remarques conclusives

Qu’est-ce qui me permet alors de dire qu’il s’agit, dans deux films opposés, tous deux hors norme et hors mode, de l’expérience cinématographique d’un seul et même processus de naissance de la pensée, la signification du mot cinématographique étant exprimée sous des registres différents de langage – sensori-moteur, eidétique, verbal et notionnel ? Enumérons les points qui paraissent être primaires et basiques pour toute réflexion ultérieure. (1) Les deux œuvres restituent, indépendamment de l’intention de leurs auteurs mais par le biais de leur intuition, de leur technique et de leur professionnalisme, le système de penser l’art comme expression de la nature humaine. (2) Le contenu de cette seconde nature est la culture dont les prototypes sont les superstitions et les cultes païens, l’alchimie mystique des rites judéo-chrétiens, la poésie, le folklore, la musique classique, les évocations des objets quotidiens, des paysages rustiques et urbains, les tracés de routes, de rues, de pistes champêtres. (3) Toutes ces routes prennent leur source et aboutissent à l’enfance. Les deux démarches filmiques rapportent la formation de tels systèmes de pensée à l’enfantement de l’être compris comme une seconde naissance symbolique, accomplie dans *La Religieuse portugaise*, préparée et mise en route par *Le Miroir*. (4) Les deux œuvres proposent leur conception de l’intégralité de l’être dans son rapport au faire et au dire. (5) Les deux films pratiquent le principe d’altérité qui affirme l’identité de notre rapport envers autrui à celui de notre rapport envers nous-mêmes. (6) Ces deux œuvres produisent le même effet sur l’analyste, celui du feedback – rétrocouplage, réinjection de la beauté de la vie de l’art dans le bonheur de l’art de vivre (sous réserve, bien entendu, qu’il soit contaminé par le système de pensée proposé). *Le Miroir* fait éprouver la duplicité de la vie quotidienne en impliquant le spectateur, par le langage partagé des significations, dans le processus régressif de dilemmatisation, métastatique, permanente et anonyme entre la vie et la mort, une renaissance ou un exil (Fig. 2 : régression, usure). *La Religieuse portugaise* implique le spectateur dans la vie contemplative en apparence mais, en

---

<sup>31</sup> Culioli & Normand (2005, p. 52).

fait, elle présente une stase latente de transformation du rapport au milieu (éprouver), et par conséquent, à soi (Fig. 2 : achronie, suspension). Ce spectacle intérieur se réalise par le « retour à l'énonciation », acte d'adoption de l'enfant. Il fait revenir à la structure de conscience comme forme de comportement (Fig. 1), que la formalisation de deux types opposés de cheminement filmique, une fois sémiotisé, permet de rapporter au même modèle abstrait, celui de la situation sociale du développement dont l'éprouver est l'unité minimale d'analyse, cognitive et affective à la fois. On peut qualifier cette unité d'*émotive* compte tenu de l'étymologie du verbe « émouvoir » – remuer, mettre en mouvement – dont le sens figuratif a éliminé, au XVII<sup>e</sup> siècle, le sens propre, réservé désormais au « mouvoir ».

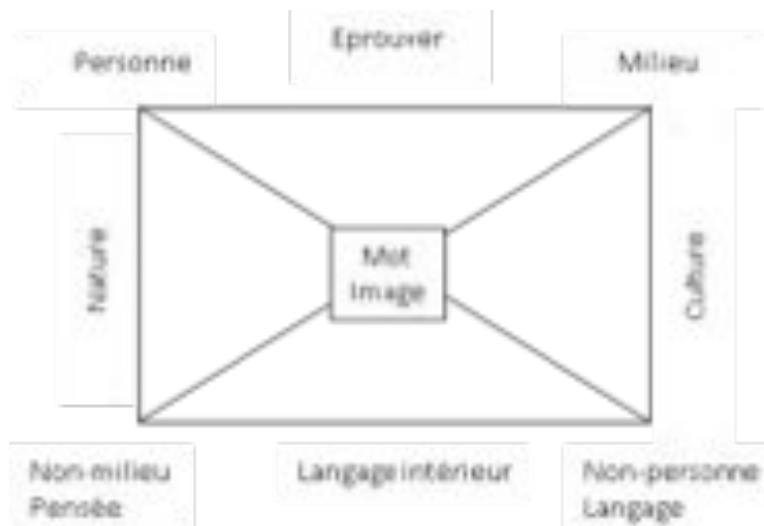


Fig. 3. La structure sémiotique de situation sociale du développement

## Annexe

Structure de conscience comme forme de comportement				
Plan/s d'immanence	Formes d'expression	Type de forme	Fonctions, actions et effets symboliques	Structures formelles correspondantes
Pensée et ...	Notions	Pensée notionnelle	Expression	Structures textuelles
Pensée et ...	Mémoire		Mémoire figurative	Structures figuratives
Pensée et ...	Volonté		Attention intentionnelle	Structures discursives
			Maîtrise de la situation discursive	
		Langage intra-sujetif dit "discours intérieur"	Autorégulation du comportement Actes de pensée	
PENSÉE ET... Pensée verbale	LANGAGE Langage intérieur	Langage extra-sujetif dit "égocentrique"	Auto-communication	Structures thématiques
		Langage intersubjectif : oral, écrit	Communication : expression et compréhension	
			Eprouver (de) la situation discursive	
Pensée et ...	Interaction		Rapport à autrui comme à soi-même	Structures narratifs
Pensée et ...	Perception		Images	Structures modales
Pensée et ...	Sensori-motricité	Immédiateté de l'action	Mouvement, agitation, émotion	Structure fondamentale de signification

Fig. 1. La structure de conscience comme forme de comportement Adoption du parcours génératif de signification aux niveaux d'émergence de nouveaux rapports inter-fonctionnels



## Références bibliographiques

BORDRON, Jean-François (2010), « Sémiotique, expression et immanence », in IVANOV (éd.), *La sémiotique contemporaine et les sciences humaines*, Moscou, Langues des cultures slaves, 2010, pp. 107-120.

BOUTCHILINA-NESSLERODE, (2010) « Le mot, entre sociolecte et idiolecte. A la croisée de Greimas et de Vygotski », in COSTANTINI (éd.), *Glissement, décentrement, recentrement. Pour un dialogue sémiotique franco-russe*, Saint-Denis, Université Paris-8, <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/ref/164239/COLN3/>, pp. 224-23.

— (2012) « Lev S. Vygotski et la sémiotique de la culture en développement », in SERRA (éd.), *En torno a la semiótica de la cultura. Actas del I Congreso internacional del GESG*, Madrid, Ed. Fragua, pp. 267-275.

— (2012a) « Le statut paradigmatique du langage chez Vygotski. Aspect méthodologique du problème », *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 6/2, en ligne : [http://www.rifl.unical.it/index.php/component/content/article/182-vygotsky-and-language-indice.html\\_le\\_02/07/2012](http://www.rifl.unical.it/index.php/component/content/article/182-vygotsky-and-language-indice.html_le_02/07/2012), pp. 59-72.

— (2012b) « Renoncer pour s'énoncer. L'extase dans ses parcours de l'expression », communication, table ronde de M. LEONE, *l'Auto-négation du sens dans l'extase*, XI<sup>e</sup> Congrès de l'AIES, *Sémiotique globale : trait d'union entre les différentes civilisations*, oct. 2012, Université Normale de Nanjing, Chine, à paraître in *Lexia : Extase*, 14.

— (2012c), « Dilemme à la croisée des regards du *Miroir* d'Andreï Tarkovski », poster digital, X<sup>e</sup> Congrès de l'AISSV-IAVS, *Dilemmes contemporains du visuel*, sept. 2012, Université de Buenos Aires, Argentine, inédit.

— (2013), « Les sens du temps dans la catégorie du chronotope chez Bakhtine. Application à l'analyse sémiotique (sur le corpus de *Mort à crédit* de Céline) », XV<sup>e</sup> Congrès International de l'AES (Association Espagnole de Sémiotique), *Sémiotique et Histoire. Les sens du temps*, l'Université de Burgos, Espagne, oct. 2013, inédit.

— (2013a), « Le sens du secret dans le régime de transparence. Question déontologique dans le roman *Nous autres* de E. Zamiatine (1920) », II<sup>e</sup> Congrès International du GESC, Fundación Instituto Universitario Ortega y Gasset, *Secret et Transparence : WikiLeaks et autres changements au sein de la sémiosphère médiatique*, Madrid, nov. 2013, inédit.

CULIOLI, Antoine & NORMAND, Claudine (2005), *Onze rencontres sur le langage et les langues*, Paris, Editions Ophrys.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.

GREIMAS, Algirdas J. & COURTES, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette ; 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1969), *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 2004.

— (1953), « Sur la phénoménologie du langage », in *Eloge à la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard ; 1960, pp.71-95.

БАХТИН, Михаил М. (1975), «Формы времени и хронотопа в романе», *in Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Худож. лит., pp. 234-407; tr. fr. ВАХТИНЕ, Mikhaïl (1978), «Formes du temps et du chronotope dans le roman. Essais de poétique historique», *in Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 335-398.

ВЫГОТСКИЙ, Лев С. & ЛЕОНТЬЕВ, Алексей Н. (1968), «Проблема сознания», *in Психология грамматики*, Москва, Изд-во МГУ, сс. 178-196; tr. fr. VYGOTSKI Lev S. & LEONTIEV, Alexeï N. (2002), «Le Problème de la conscience. Note sur les thèses principales du rapport de L.S. Vygotski (1933) prise par A.N. Leontiev», *in CLOT (éd.), Avec Vygotski*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, La Dispute, 2002, pp. 305-320.

ВЫГОТСКИЙ, Лев С. (1934), *Мышление и речь*, Москва, Соцэкгиз; tr.fr. VYGOTSKI Lev S. (1985), *Pensée et Langage*, Paris, Editions sociales; 3<sup>e</sup> éd., tr. revue, La Dispute, 1997.

— (1925), «Сознание как проблема поведения», *in Психология и марксизм*, т. 1, Москва-Ленинград, ГИЗ, сс. 175-198; tr. fr. VYGOTSKI Lev S. (2003), «La conscience comme problème de la psychologie du comportement», *in CLOT (éd.), Conscience, inconscient, émotions*, Paris, La Dispute, 2003, pp.61-94.

— (1960), «История развития высших психических функций», *in ВЫГОТСКИЙ, Развитие высших психических функций*, Москва, Изд-во АПН РСФСР, с.13-223; *in ВЫГОТСКИЙ (2000a), Психология*, Москва, Апрель Пресс/ Эксмо-Пресс, 2000, сс. 511-755.

— (1982), «О психологических системах», *in ВЫГОТСКИЙ, Собр. соч. в 6 т.*, Москва, Педагогика, т. 1, с. 109-131; *in ВЫГОТСКИЙ (2000), Психология*, Москва, Апрель Пресс/ Эксмо-Пресс, 2000, сс. 216-232.

— (1984), «Учение об эмоциях. Историко-психологическое исследование» *in ВЫГОТСКИЙ, Собр. соч. в 6 т.*, Москва, Педагогика, т. 6, с. 91-318; tr. fr. VYGOTSKI Lev (1998), *Théorie des émotions. Etude historico-psychologique*, Paris, L'Harmattan.

ТЫНЯНОВ, Юрий Н. (1924), «Литературный факт», *Лэф*, 2, сс. 101-116; tr. fr. TYNIANOV, Youri (1991a), «Le fait littéraire», *in DEPRETTO-GENTY (éd.), Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1991, pp. 212-230.

— (1927), «О литературной эволюции», *На литературном посту*, 10, сс. 42-48; tr. fr. TYNIANOV, Youri (1991b), «De l'évolution littéraire», *in DEPRETTO-GENTY (éd.), Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, l'Âge d'Homme, pp. 232-245.

# Film-annonce et logiques énonciatives au prisme des diachronies

Sylvie PERINEAU  
Université de Limoges

## 1. Quand y a-t-il diachronie ? ou que garder comme *diachronie* pertinente ?

Revenons sur les définitions respectives de synchronie et diachronie à travers l'entrée de la seconde dans le Dictionnaire *Sémiotique* : la synchronie est au fondement de la linguistique parce qu'elle est décrite comme l'« étude de systèmes cohérents » (Greimas & Courtés, 1993, p. 97). Il est immédiat d'imaginer alors une incompatibilité entre diachronie et synchronie au nom du principe structural et donc l'exclusion de la première par la seconde. Pourtant, la conciliation entre les deux est ainsi formulée : « on peut concevoir la diachronie sous forme de transformations situées à l'intérieur d'un système sémiotique » (*ibid.*). Si donc nous pouvons la concevoir, comment, pour autant, pratiquer la diachronie ?

À propos de l'objet que je vais soumettre à l'exercice diachronique, quelques mots de présentation. Je définis le film-annonce<sup>1</sup> (Périneau, 1997) comme (i) outil de communication promotionnel, (ii) comme discours paratextuel et (iii) comme forme audiovisuelle spécifique et relativement autonome ; en effet, *a contrario* de la simplification qui assimilerait le film-annonce à un résumé, le film-annonce est libre de la manière dont il représente le film comme de la matière qu'il va ou non en extraire.

Avoir déclaré travailler sur le film-annonce, ne suffit pas : il importe de dire de quoi plus précisément l'on fait la diachronie car cela détermine ce qui rentre dans le champ de l'objet et permet également d'en relativiser la construction, afin de rester dans des conditions d'immanence et de ne pas présenter comme absolue la seule connaissance de l'analyste. Or, la diachronie du film-annonce est potentiellement double. Cette dualité ne vient pas des trois strates sous lesquelles l'objet se réalise (l'outil de communication promotionnel, le discours paratextuel et la représentation formelle du film-annonce) mais de la possibilité d'envisager deux ensembles d'analyse, séparément d'ailleurs ou ensemble : (i) un premier ensemble composé du film et du (ou des) film-annonce(s) originel(s) rapporté à la période initiale de médiatisation, calée sur le repère du film ; (ii) un second ensemble où le repère de médiatisation se déplace, soit parce que le film subit une quelconque actualisation et donc une nouvelle médiatisation, soit parce que le contexte d'usage va primer (séance privée, pratiques d'appropriation par des amateurs, etc.).

Ce préambule va consister en un examen des possibles diachroniques, tel que l'on pourra ainsi mieux connaître les strates constitutives du film-annonce ainsi que se situer par rapport aux deux ensembles.

Une première piste se dégage, issue de la diachronie comme « transformations situées à l'intérieur d'un système sémiotique » et appuyée sur le statut de discours paratextuel du film-annonce. La diachronie que l'on pourrait interroger donc premièrement serait d'ordre interprétative, poétique (au sens d'une capitalisation de la mémoire) et praxique, au regard des modes de déploiement médiatique du film-annonce. Le système sémiotique mobilisé est

---

<sup>1</sup> Ce terme, attesté dans les dictionnaires (Roy, 1999 ; Passek, 2001), a été choisi (Périneau, 1997, pp. 52-67) pour désigner la classe des films courts (trailer ou bande annonce, teaser, spot, etc.) qui officient comme outils promotionnels, le plus souvent à partir de séquences du film lui-même. Lorsqu'il passe au pluriel, il ne prend pas de -s afin de signifier la soudure des deux termes et parce que, si les films-annonces peuvent être plusieurs, ils ne représentent en revanche qu'un seul et même film à la fois.

déterminé par la pratique spectatorielle qui associe un film et un film-annonce. Deux modes de réalisation sont envisageables : le film-annonce occurrence, en tant qu'il précède le film et ce même – ou un autre – film-annonce, en tant qu'il peut s'associer au film sans précession contrainte. Par exemple, de quelle nature est la diachronie qui s'établit lorsque l'on analyse le film-annonce de *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955, United Artists) tel qu'il est associé au film éponyme depuis sa sortie en salle jusqu'à son intégration aux compléments du film sur support dvd ? On m'objectera que la diachronie ici envisagée ne présente guère de transformations. Certes, l'on n'en trouve pas de traces sur le plan de l'expression strictement mais, avec cette cassure du rythme syntagmatique, le statut du film-annonce comme la relation au film en sont modifiées sur deux points. Le premier point concerne l'intensification du rapport paratextuel : qu'est-ce que nous dit *encore* le film-annonce du film que nous venons de voir ? Ainsi, si l'on reprend l'exemple de *La Nuit du chasseur*, on s'attendrait à ce que la scène où Robert Mitchum exhibe ses mains aux énoncés tatoués – « Love and Hate » – y figure, comme image-emblème, alors que ce n'est pas le cas. Le second point engage, corrélativement, une autonomie du film-annonce, dans un rapport d'augmentation des limites du film.

Or, le présupposé de la définition du film-annonce et du terme « transformation » présupposent qu'il y ait un *même*. Par voie de conséquence, il faut préciser de quel ordre peuvent être ces transformations. Pourtant, même s'il existe en guise de « diachronie » un déroulement syntagmatique de l'objet lui-même ou celle du processus dans lequel il est engagé, cette diachronie ne concerne pas l'objet film-annonce, mais la pratique culturelle associée au dvd, d'autant que choisir l'ordre de visionnement est en outre une possibilité tout à fait conventionnelle de ce support-dispositif. Plutôt que « diachronie », je préfère donc appeler cette transformation « dynamique syntagmatique ».

Examinons à présent une deuxième possibilité diachronique. Le système sémiotique engagé cette fois est déterminé par la pratique éditoriale qui présente, valorise et optimise les fonctions du film-annonce, envisagé cette fois en tant qu'outil de communication. Prenons le cas où l'on est amené à trouver un même film-annonce énoncé dans des contextes différents, avec des changements du lieu institutionnel ou de support-dispositif. Par exemple, un film-annonce peut être diffusé dans les couloirs de métro puis au cinéma ou bien, peut passer du lieu canonique du cinéma vers le musée, lieu tout aussi institutionnel mais moins canonique. Il s'agirait plutôt à mon sens de déclinaison dans les contextes de diffusion que de diachronie ou disons que ces déclinaisons n'engagent pas nécessairement une diachronie. Ceci amène, pour parler réellement de diachronie, à justifier de l'existence d'un niveau où les opérations de transformation signifient quelque chose pour un « même », ou concernant un « même ».

Prenons ensuite un second cas, très fréquent dans les stratégies éditoriales : la diffusion, essentiellement par voie d'internet, de plusieurs film-annonces pour un même film. L'intérêt immédiat est que chacun d'entre eux énonce à sa manière le survenir d'un même film. Or, un simple recul critique empêche de dire que la pluralisation des film-annonces relève de la diachronie. Commençons par déterminer où se situe le « même ». Les différents film-annonces se rapportent tous bien au *même* film. Pour autant, cela ne peut suffire à les assimiler les uns aux autres : ce ne sont pas les *mêmes* film-annonces. En revanche, cela fait émerger un problème : si la pluralisation de film-annonces simultanés n'est pas un fait diachronique alors qu'une suite d'un nombre  $x$  de film-annonces en relève, n'y a-t-il pas là quelque artifice dans l'établissement de ce qui est diachronie ? En effet, si la pluralisation s'était déployée dans le temps au lieu d'additionner des co-occurrences, ne l'aurait-on pas admise ?

De ce fait, revient de nouveau la question initiale : de quoi est-ce la diachronie ? ou, qu'est-ce que la comparaison diachronique permet d'observer ? À cela une réponse : d'un côté, on met à jour des logiques de visibilité qui ne sont absolument pas équivalentes selon les

films (eux-mêmes relevant de types de productions, de genres et d'aires culturelles) et, de l'autre, on active, avec ces mêmes visibilitées, des enjeux anthropo-sémiotiques. En effet, ce qu'on met en évidence n'est pas le film, dont le film-annonce produit partiellement un duplicata pour la matière de l'expression<sup>2</sup> et qui demeure programmatique dans la forme de l'expression (à travers le montage des extraits comme du contenu). Ce qu'on met en relief au contraire, c'est une optimisation de l'audiovisibilité désirable et souhaitable. D'ailleurs, il ne faut pas s'y tromper : les film-annonces sont, au même titre que les films, évalués et validés en termes d'audience.

Pour clore sur ce deuxième type de possible diachronique, il faudrait, en réponse à la question de la transformation, lui en adjoindre une seconde, plus précise : celle des intervalles. Comment déterminer les intervalles pertinents pour la transformation, sachant que cette transformation est à la fois le critère d'observation et le résultat attendu ? Il n'est pas suffisant que ces intervalles soient seulement des rythmes mais il convient aussi qu'ils manifestent des valeurs associées aux termes du changement (en termes de variation/transformation ou d'évolution/révolution) et que les modalités de passage soient également questionnées. Par exemple, l'un des derniers film-annonces de *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973, Warner) a été conçu dans sa structuration et dans son dispositif de visionnement pour s'ouvrir automatiquement en plein écran et pour maintenir les spectateurs dans une obscurité d'abord silencieuse puis nourrie de chuchotements. Littéralement, la transformation de la présence du film à travers le film-annonce est celle de l'émanation.

## 2. Diachronie du film-annonce comme genre à travers les positions autoriales

À présent, selon une troisième voie possible de diachronie, je vais me concentrer sur le dernier aspect de la définition, c'est-à-dire le film-annonce comme forme partiellement indépendante (rappel sans oublier pour autant le contrôle des premier et deuxième aspects).

Quelques précautions méthodologiques et une limitation s'imposent afin de préciser le cadre de validité de cette réflexion.

La diachronie est projetée sur l'objet comme méthode analytique globale mais elle n'est pas appelée par lui selon une logique de type imitative, c'est-à-dire que tout comme on n'est pas obligé de parler esthétiquement d'un texte esthétique, on n'est pas obligé de parler diachroniquement de la diachronie. Le but est de parler d'un genre de discours qui, comme tous les genres, s'appréhende schématiquement *a posteriori* (sauf peut-être en situation de création initiale) et qui ne peut guère se penser hors d'une diachronie minimale du type standard (correspondant au repère temporel 1) – occurrence (correspondant au repère temporel 2).

Sous quelles conditions parler de la diachronie en restant dans une perspective sémiotique dans le cas du film-annonce ? La pré-condition équivaut à la nécessité de transformation interne d'un même objet. Il est donc clair que la diachronie n'est pas celle d'un observateur empirique ni même celle d'un observateur idéal mais celle de l'analyste. À cette diachronie, je puis donc assigner une finalité qui est de servir l'interprétation et la connaissance globale de l'objet. En revanche, je lui dénie un rôle interprétatif concernant l'usage dans une pratique, ni même concernant l'expérience esthétique. Avec la diachronie, il ne s'agit pas d'une interprétation par comparaison mais d'une interprétation par schématisation et catégorisation.

Ma proposition, pour entrer dans le vif de la diachronie, se formule alors ainsi : interroger le film-annonce comme genre de discours dans ses évolutions, notamment à travers les variations des appropriations énonciatives et particulièrement autoriales, au sens où celui qui énonce ne fait pas que livrer le film-annonce mais, ce faisant, en profite pour s'attribuer une posture identitaire particulière.

---

<sup>2</sup> Les film-annonces sont censés n'exister que parce que le film existe et peuvent donc être issus de rushes.

### 2.1. Corpus et incidence d'un questionnement diachronique

L'objet d'étude est constitué par des film-annonces de films de fiction<sup>3</sup>. Le corpus se compose de trailers (synonyme de bandes annonces) américains de films américains<sup>4</sup>, proposés par l'industrie cinématographique américaine des années 30 (l'âge d'or) aux années 2000 (l'ère numérique). Ces film-annonces sont diffusés et disponibles sur les sites Internet dédiés<sup>5</sup>. On les trouve également sur les éditions dvd des films correspondants.

Pour les besoins de la démonstration et afin d'arriver à une homogénéité grâce aux critères de regroupement, j'ai réalisé quatre corpus de travail sur des critères précis : de genre (tel que film d'horreur, film policier et thriller) ; de signature auctoriale (distinguant entre film d'auteur et production sérielle) ; de degré d'industrialisation (trois degrés sont ainsi possibles : celui des productions confidentielles ; celui du film « moyen » ; celui du blockbuster, redoublé pour les film-annonces eux-mêmes) ; de type énonciatif.

En tant que le film-annonce est affecté par la diachronie sur les positions actoriales, s'agit-il de diverses tendances du genre du film-annonce et de positions actoriales différentes ? De variations superficielles résorbées en interne par le système général du genre ? De transformations qui ne ressortiraient plus seulement d'une diachronie ? Mais alors, de quel phénomène ? L'important n'est pas que les positions actoriales se manifestent diversement, c'est de déterminer ce que les usages dont elles procèdent créent véritablement. Ainsi, plus que des rapports au genre, les transformations seraient des opportunités pour le redéfinir.

### 2.2. Quelle(s) diachronie (s) ?

Interroger le film-annonce, représentatif de productions culturelles industrielles, sous l'angle de la diachronie, en restant dans une épistémologie sémiotique, consiste, de mon point de vue, à se fixer un programme qui s'organise en quatre points, non successifs mais complémentaires.

- (i) Au regard de l'analyse, il faut concevoir la question de la diachronie moins comme celle d'un processus évolutif que comme celle d'un niveau intégré et constitutif de la forme générique.
- (ii) En vue de la description (et de la prédictibilité), il faut soumettre les modèles sémiotiques et leur cohérence à l'épreuve de la diachronie.
- (iii) De plus, pour établir le plan de pertinence de l'objet saisi dans sa dynamique, il faut pouvoir spécifier les facteurs de variation, en rapport avec le genre.
- (iv) Par effet de retour, il faut examiner de façon cruciale la constitution et la délimitation du corpus, dès lors que la question de la délimitation du genre passe par la diachronie.

### 2.3. Hypothèse et argument

Mon hypothèse est que les positions actoriales, explicites ou déductibles, sont associées à un autre élément représentatif du genre discursif du film-annonce, les types de structuration. Je me propose ici de montrer (i) que plus les positions énonciatives se diversifient tout en se spécialisant dans des positions actoriales, plus les types de structuration se simplifient ; et

---

<sup>3</sup> Intuitivement, on présume une diversité moindre dans les film-annonces documentaires, qu'il s'agisse des modes de représentation comme des postures actoriales.

<sup>4</sup> Je n'ai pas établi de différences fines au point de travailler sur la distinction entre la catégorie des « domestic trailers », qui ne servent qu'au marché américain et les trailers ordinaires, qui servent aussi pour l'exportation.

<sup>5</sup> Par exemple, *Allociné* ou *Commaucinéma.com*.

(ii) que cette corrélation a pour point d'entrée une industrialisation de l'objet et, pour point d'arrivée, une autonomisation accrue par rapport au film.

La première perspective (concevoir la question de la diachronie moins comme celle d'un processus évolutif que comme celle d'un niveau intégré et constitutif de la forme générique – c'est-à-dire comme une dynamique au sein d'une structure) ne met pas en péril la cohérence du système puisqu'elle en est partie prenante sous la forme de facteurs ou, pourrait-on dire, de corrélats<sup>6</sup>, entendus comme résultant de « relation entre des relations » (Greimas & Courtés, 1993, p. 75, entrée « Corrélation »). Pour l'instant, on peut admettre que ces corrélats agissent soit par opérations d'« unification », c'est-à-dire d'assimilation parce que régies par des « forces centripètes » (Klinkenberg, 1996, p. 260), soit par opérations de diversification, c'est-à-dire de dissimilation parce que régies par des « forces centrifuges » (*ibid.*).

Je propose de considérer que chaque position auctoriale éventuelle se manifeste à travers des variantes<sup>7</sup> énonciatives. C'est le troisième point du programme : la spécification des facteurs de variation internes, en rapport avec le genre permet de construire ce niveau intégré de la diachronie.

#### 2.4. Détermination du cadre diachronique

Commençons par poser que tout élément relevant de la culture entre dans une diachronie. De ce fait, au titre des deux premiers éléments de sa définition, le film-annonce prend place au sein d'une culture, celle de la production cinématographique, comme pièce d'un dispositif promotionnel spécifique puisqu'il emprunte non seulement le système d'expression de ce qu'il promeut mais, le plus souvent, sa matière même. Par rapport à la sphère à laquelle il s'associe, celle des productions culturelles, la dimension diachronique est nécessairement présente. C'est même cela qui fonde la possibilité de formations et d'évolutions génériques.

En matière de diachronie culturelle, François Rastier (2002b, p. 5) fournit une confirmation qui passe par le corpus lui-même, quel que soit le découpage réalisé ensuite : « c'est l'ensemble des autres cultures contemporaines et passées qui joue le rôle de corpus. En effet, une culture n'est pas une totalité : elle se forme, évolue et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres ».

Il reste à présent à déterminer les facteurs ou corrélats. Du côté des facteurs externes de la variation sémiotique engagés autour du film-annonce comme partie prenante de l'industrie culturelle du cinéma et de la pratique spectatorielle, nous suivons ce que propose Jean-Marie Klinkenberg (1996, p. 260) pour la langue en identifiant classiquement l'espace, le temps et la société. En effet, tous ces facteurs conditionnent non seulement le modèle cinématographique mais ses possibilités mêmes d'existence. Dans la mesure où ces film-annonces sont largement accessibles à tous et font même l'objet de stratégies de médiatisation, on peut considérer que le facteur spatial se spécialise en facteur médiatique.

Mais, il faut aussi doter l'objet discursif « film-annonce » de corrélats transformationnels généraux tout en étant spécifiques. Ainsi, le discours du film-annonce évolue selon un double interdiscours, celui de la communication promotionnelle (plutôt dominé par le règne du registre épideictique, dont le discours publicitaire est le parangon et qui tend parfois à s'autonomiser sous la forme d'un discours d'annonce) et celui des productions paratextuelles (qui vont de la simple présentation à la médiation plus élaborée, sous la forme par exemple

---

<sup>6</sup> En effet, il serait abusif de parler de « lois » à l'instar des phénomènes phonétiques. Jean-Marie Klinkenberg (2000, p. 269) souligne d'ailleurs que la création de « codes standard » est moins fréquente dans le domaine culturel.

<sup>7</sup> À noter que « variantes » est entendue ici au sens de Louis Hjelmslev et définie comme des « grandeurs qui apparaissent dans un même texte, et que l'on juge identiques l'une à l'autre [...] En principe, les variantes sont reconnaissables du fait que leur substitution sur un des plans du langage ne provoque pas de changement sur l'autre plan » (Greimas & Courtés, 1993, p. 416, entrée « Variation »).

classique du discours critique). En outre, il est dépendant de l'industrialisation qui s'exerce sur nombre de productions culturelles ; mais ceci ne nous intéresse qu'en termes d'impact.

Ici, sera examiné le versant interne de ces facteurs, c'est-à-dire, au sein de ce que l'on peut observer comme évolutions à partir d'un archi-film-annonce établi artificiellement, les types énonciatifs qui sont une rationalisation du rapport paratextuel et laudatif, établi au film et assorti de choix d'auctorialisation.

À cela il faudrait ajouter les modes de constitution et morphologies du film-annonce dont a notamment traité Anat Zanger (1998) sous l'angle rhétorique, et qui sont une rationalisation de la forme, répercutant ainsi le niveau d'industrialisation du film-annonce à l'intérieur du système. Mais, comme exposer ce point de façon suffisamment argumentée entraînerait un long développement, je me contenterai de dire qu'il est instructif de croiser les modes de constitution et les morphologies avec les positions auctoriales.

### 2.5. Les positions auctoriales : observations et typologie

Le film-annonce est, à chaque fois, l'enjeu d'instances qui, certes, énoncent le film, son imminence, ce qu'il propose aux spectateurs, mais surtout qui utilisent cette occasion de parole pour faire valoir un statut quasi auctorial ou pour s'octroyer une valeur symbolique (parfois, c'est un préalable). Exactement, je vais parler de positions auctoriales, c'est-à-dire de positions qui consistent à se présenter comme une figure d'auteur. Évidemment, il ne s'agit pas de dire qu'un tel est l'auteur du film lui-même comme production concrète, associée à des droits, avec une série de noms au générique... D'un côté, il s'agit de présenter le film comme la résultante (procédé de réification) d'un concours collectif d'énergies créatrices et de talents. De l'autre côté, ces positions auctoriales sont les garantes des contenus issus ou dérivés de cette proposition fictionnelle qu'est le film : les émotions proposées, les questions/réponses, les expériences, etc. On admet donc la dimension circulaire de ces positions auctoriales, puisqu'auto-créatrices.

Je reproduis ci-dessous (Fig. 1) la 2<sup>ème</sup> partie d'un tableau sur les types d'instances énonciatives (Périneau, 1997, p. 171) ; il condense l'ensemble de mes observations sur les deux instances discursives les plus fortes du film-annonce, d'où le code couleurs. Plus que par sa forme globale, synchronique, ce tableau est intéressant pour l'évolution qui peut se dessiner. Un mot de sa composition : les colonnes en gris plus foncé à gauche font apparaître la « Sémiotique-objet englobante » (*id.*, p. 170), c'est-à-dire la « Pratique socio-culturelle et médiatique du film », tandis que les colonnes en gris plus clair à droite présentent « Sémiotique-objet englobée », c'est-à-dire le « Discours du film-annonce » (*ibid.*).



Instance énonciative	Modalité de la parole	Acte de langage	Acte de référence	Acte d'attitude	Acte de localisation
Critique Éloge Références à la Spectacle, scène	Énonciation Énonciation Énonciation Énonciation		Énonciation Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation Énonciation
Énonciation énonciative Énonciation énonciative	Énonciation Énonciation		Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation
Énonciation énonciative Références à la Critique, référence Éloge	Énonciation Énonciation Énonciation Énonciation		Énonciation Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation Énonciation Énonciation	Énonciation Énonciation Énonciation Énonciation
Actes de la pratique énonciative du film	Mode de présence des acteurs	Actes énonciatifs Référence	Énonciation	Énonciation	Mode de localisation

Fig 1. Typologie des instances énonciatives et de leur auctorialisation

Voici comment se manifestent ces trois figures, que j'ai appelées le *bateleur*, le *donateur* et le *méta-énonciateur*. Après l'inventaire de chacune des instances, l'objectif est de présenter l'évolution actuelle et d'expliquer les logiques dynamiques à l'œuvre (unification, diversification, etc.).

### 2.5.1. Bateleur

L'instance qui est devenue la plus fréquente et la plus présente, particulièrement dans les productions américaines est le *bateleur*. Enthousiaste ou empathique, il amène le film au spectateur en lui en donnant une vision familière (quitte à ce que soit une réduction). Cette figure fournit une évaluation élogieuse du film, reprenant ainsi classiquement le rôle de l'ancien bonimenteur forain dont il ne faut pas négliger l'héritage dans l'institutionnalisation du cinéma : pour l'éloge sur les qualités et les plaisirs du film, il recourt aux promesses ainsi qu'aux divers procédés de l'événementialisation. Dans la mesure où la logique de son dire consiste à démontrer le film et à en donner une représentation idéalisée plus qu'à le présenter, j'ai situé cette figure, pour ce qui est du modèle de valorisation donné en référence, du côté de la valorisation mythique.

Les opportunités de manifestations des bateleurs sont triples : linguistiques, visuelles ou sonores, audiovisuelles. Dès le début dans mon corpus, c'est le niveau linguistique qui domine les autres, avec une attribution inflationniste de qualités. Par exemple, *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954, MGM) met à l'honneur « The Incomparable Gene Kelly/ Irrepressible Van Johnson/ Sensational Cyd Charisse/ and - The Screen's New Beauty Elaine Stewart »<sup>8</sup>. D'autres, comme *The Barefoot Comtessa* (Joseph-Leo Mankiewicz, 1954, MGM) mettent en valeur l'intensité des émotions suscitées par le film lui-même : « *The Barefoot Comtessa* Will Shock You, Provoke You, Excite You »<sup>9</sup>. Les différents passages sélectionnés du film, et les agencements d'images et de sons ne servent qu'à confirmer ou à créer ce qu'il faut voir. Ainsi, le bateleur se fait conteur, adoptant un style sobre à l'instar de John Huston

<sup>8</sup> « l'Incomparable Gene Kelly/ l'Irrésistible Van Johnson/ la Sensationnelle Cyd Charisse/ et - la nouvelle beauté de l'écran, Elaine Stewart » (traduit par nous).

<sup>9</sup> « *La Comtesse aux pieds nus* va vous choquer, vous exaspérer, vous bouleverser » (traduit par nous).

qui, dans *The Man Who Would Be King* (John Huston, 1975, Allied Artists Pictures Corporation/Columbia Pictures), déclare s'appuyer sur les talents de ses acteurs pour narrer une histoire. Ou bien, le bateleur se donne la stature d'un maître de cérémonie et imprime au film-annonce un style épique : c'est ainsi que celui de *Ben Hur* (William Wyler, 1959, MGM), pour traduire l'écrasante consécration du film, fait l'inventaire de ses 11 Academy Awards tandis qu'un travelling avant ponctué de bruits de tonnerre nous rapproche du détail de la Création d'Adam sur la voûte de La Chapelle Sixtine.

Quels sont l'évolution et les points d'ajustement dans la mise en scène du bateleur ? À concurrence du niveau linguistique dominant, on constate, depuis les années 90, un essor de la (dé)monstration<sup>10</sup> visuelle, soutenu parfois par quelque procédé de ponctuation sonore, là où l'on trouvait traditionnellement une énumération (oralisée et ou écrite) de qualités. Par exemple, dans *GoldenEye* (Martin Campbell, 1995, UIP) le bateleur-monstrateur n'a nul besoin de souligner cette démonstration tant elle est suggestive. Ainsi, l'on trouve un raccord de mouvement associé à un effet d'écho lorsque James Bond s'élanche d'en haut d'un barrage, juste avant la scène usuelle où il décline son nom. Comme autres effets audiovisuels n'ayant pas de motivation narrative particulière, on peut noter également que l'explosion du barrage est hachée par un montage très rapide qui en fait déjà un événement fréquentatif et que plusieurs effets de *jump cut* sont provoqués par l'intercalation de plans très brefs au sein d'un autre plan, donnant l'impression que 007 et l'une de ses compagnes sont directement menacés. Ce n'est pas aux spectateurs d'une intrigue que l'on s'adresse ici, mais aux amateurs d'action et de rebondissements, plus attachés à leur rythme et à leur visibilité qu'à leur enchaînement causal.

Par ailleurs, ce batelage se scénarise sous une forme double de thématisations narratives et figuratives qui portent tantôt sur le film comme événement, tantôt sur son contenu. Ainsi dès les années 50, apparaissent des jeux sur les niveaux de diégèse et sur les rôles. Par exemple, la figure du spectateur en abyme est particulièrement utilisée par Alfred Hitchcock, notamment avec James Stewart dans *The Man Who Knew Too Much* (1956, Universal). James Stewart passe du personnage à la personne de l'acteur, puis de l'acteur au spectateur. Il se crée ainsi une sorte de *mutualisation* du spectacle. Si James Stewart peut sortir de son film pour nous y convier c'est que l'entrée y est aussi facile que la sortie et qu'en tout cas, ce spectacle, captivant pour lui au point d'avoir besoin de nous en faire profiter, le sera aussi pour nous. L'économie du désir est censée d'autant plus sincèrement se dire que les rôles sont interchangeables. James Stewart, même vedette, est le premier des spectateurs convaincus.

La scénarisation consiste également à mettre en scène la communication comme acte et son cadre de référence associé. Ainsi, le film-annonce de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1959, RKO Radio Pictures) prend la forme d'un communiqué de radio. Moins connu, le bateleur du film-annonce de *Them!* (Gordon Douglas, 1953, Warner Bros) qui narre une invasion extra-terrestre, mime les médiatisations possibles d'une nouvelle : une conférence de presse, des manchettes qui barrent l'écran en diagonale (« Nation Maps Fight Against Unknown Terror/ Deadliest Weapons of Science Ready to Combat Nameless Horror/ Cities Alerted For Final Stand Against Fantastic Invader »<sup>11</sup>), la déclaration officielle de la Maison Blanche empruntant au dispositif de l'information des « yeux dans les yeux » (Véron, 1983, p. 104), etc. Ces références légitimantes à la sphère de l'information permettent une factualisation du fictionnel et valorisent d'autant le contenu du film-annonce qu'il s'ouvre avec un tampon « Top Security ».

---

<sup>10</sup> Pour ce qui concerne la monstration, nous l'entendons au sens de André Gaudreault (1989, p. 91) : comme un « mode de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui *agissent* plutôt qu'à *dire* les péripéties qu'ils subissent ».

<sup>11</sup> « La nation s'apprête à combattre le mal inconnu / Les armes les plus sophistiquées braquées contre l'horreur qui menace / Les villes en alerte pour repousser l'envahisseur de l'espace » (traduit par nous).

En revanche, concernant les thématiques narratives et figuratives, c'est un point difficile à envisager sous l'angle de la diachronie. Sans doute est-ce une limite de ce que cette approche peut avoir comme rentabilité analytique.

De plus, les figures du bateleur s'approprient tous les déictiques de l'événementialisation, misant aussi bien sur le pur présent de la démonstration ostentatoire, sur le futur immédiat que, déjà, sur le futur de la postérité. Lorsque les bateleurs ne sont pas associés à des temps verbaux, la date de sortie permet d'installer un embrayage. Généralement, ce n'est que vers la fin que se fait le recours à ces deux types de futur. Dans le film-annonce *Isolation* (Billy O'Brien, 2006, Lions Gate/TFM Distribution), la contextualisation thématique « cet été la peur sera contagieuse » installe les spectateurs en qualité d'avertis et joue de leur acceptation complice des mécanismes de peur par la fiction. Or, cette dimension d'événementialisation par le jeu déictique est non seulement récurrente mais stable dans le système du film-annonce.

Comme métaphore associée, les film-annonces des années 50-60 recouraient volontiers à une illumination initiale, plus ou moins filée par les commentaires écrits. Malgré des exceptions dans les années 2000, ce procédé est tombé en désuétude assez rapidement au profit de l'événementialisation, avec par contre une tendance à la relégation aux bornes du film-annonce, c'est-à-dire au début et à la fin, ce qui a pour conséquence d'associer étroitement le distributeur au film-annonce et de lui permettre de s'appropriier le film comme événement.

#### 2.5.2. Donateur

C'est une figure matricielle qui présente le film comme un don, son don. Les donateurs se déclinent plus spécifiquement, par débrayage, comme *faiseur*, comme *auteur* ou comme *axiologue* et monnayent ainsi le film-annonce contre des valeurs qui seront respectivement associées à la série, à la création ou à l'exclusivité, et à l'édification. C'est également une tendance massive du film-annonce.

Les producteurs débrayés en faiseurs recherchent la confiance et la connivence avec les spectateurs. Leur promesse consiste à prétendre détenir la formule du succès. À travers l'auto-désignation, les studios ou les producteurs, arguant de la continuité et du savoir-faire, renvoient à des productions antérieures, à une série ou bien à des récompenses décernées. Ce procédé se fige avec des formulations linguistiques conventionnelles : sous la forme d'une parenthèse, on trouve des expressions du type « par les producteurs de ... » ou « après ... tel film ». La figure du faiseur peut aussi se créer à la faveur d'une simple origine, dès lors que l'écran final de *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946, Warner) promet « Another Big Entertainment from Warner Bros »<sup>12</sup>.

L'auctorisation peut aussi être celle de l'*auteur*. À cet égard, l'auto-présentation du studio favorise l'ambiguïté en laissant croire qu'il est l'énonciateur du film, plus encore, en se projetant comme son auteur. Le déroulement du film-annonce de *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939, Warner) est ainsi révélateur : un livre d'images s'ouvre à la troisième page sur le titre « David O' Selznick's Screen Version of Margaret Mitchell's » suivi de l'écran « *Gone With the Wind* Directed by Victor Fleming »<sup>13</sup>. L'ordre des noms ne saurait dire mieux la hiérarchie : le réalisateur est un exécutant qui traduit en images et en sons la vision qu'apporte le producteur à l'écran. Pour le film-annonce de *Solaris* (Steven Soderbergh, 2003, UFD), la mention qui est faite du réalisateur « from the Creator of *Titanic*/ From the director of *Traffic* and *Erin Brokovich* » place la création du côté de la validation antérieure des spectateurs.

<sup>12</sup> « Un autre grand divertissement de la Warner Bros » (traduit par nous).

<sup>13</sup> « Par David O' Selznick, la version filmée du roman de Margaret Mitchell / *Autant en emporte le vent* réalisée par Victor Fleming » (traduit par nous).

La dernière figure débrayée dans le cadre d'un film-annonce utilisé comme faire-valoir correspond à celui que nous nommons l'*axiologue*. Ce néologisme désigne un énonciateur qui se sert du film pour tenir un discours sur les valeurs.

Cette figure peut être directement liée au film : dans *Bigger than life* (Nicholas Ray, 1956, Century Fox Films Corporation), l'acteur James Mason apparaît comme garant des intérêts moraux du spectateur. Il prévient que le film est un tableau exemplaire des ravages individuels et familiaux qu'un médicament peut entraîner en cas d'addiction. Vers la fin, son nom figure sur la même ligne que celui de Nicholas Ray, le réalisateur. Mais la thématization hésite entre moralisation et spectacularisation puisque le dernier commentaire souligne « A Motion Picture So Shocking You Will Say ... : / How Did They Dare Make It ? »<sup>14</sup> Dans *Solaris* (Steven Soderbergh, 2003, UFD) la généralisation : « Sometimes love is so strong / it opens a passageway / to a place / where the impossible can happen »<sup>15</sup> contextualise le film tout en cherchant à actualiser cette proposition auprès des spectateurs.

L'*axiologue* diffère du bateleur parce qu'il ne formule pas de promesses quant aux effets prévisibles ou au genre escompté du film. Son énonciation ne s'insère pas véritablement dans un exercice d'interprétation mais dans un jeu de rattachement. L'*axiologue* se fait encore plus présent lorsqu'il interpelle directement le spectateur pour lui intimer l'ordre d'évaluer et de se repérer selon les normes du vrai, du possible ou du légitime. Ainsi, dans *Original Sin* (Michael Christopher, 2001, MGM), les actions du personnage lui-même sont soumises à cette appréciation des spectateurs : « quand chaque instant est mensonge / jusqu'où iriez-vous par amour ? ».

Les figures de l'auteur et du faiseur sont susceptibles, dans une déixis de la production, de s'appuyer sur le passé, rendu proche, pour construire à son image le futur immédiat du film. La construction temporelle ainsi obtenue ressemble à une suite de variations. Quant à l'*axiologue*, il exploite une déixis originale. À partir d'une trame narrative présentifiée et rendue exemplaire, il alterne entre le présent gnomique et l'optatif, tous deux devant être actualisés par les spectateurs. C'est donc une déixis des mondes possibles et des conduites légitimes.

Du côté des positions auctoriales, on constate un renforcement de la figure globale du bateleur, tous genres de films confondus, et une spécialisation de la figure du faiseur qui s'applique à des productions à gros budget ou à des films de genre. La variété des figures de départ, celle de la sémiotique englobante, est réduite. Ainsi, ne trouve-t-on plus de débrayage mettant en scène l'acteur en spectateur ou le réalisateur en témoin privilégié. En outre, l'assimilation du faiseur comme auteur semble favorisée par le figement linguistique de la formulation, qui utilise « from » comme un « by », incluant dans une même auctorialité le réalisateur, l'écrivain dont le livre a servi de point de départ et les producteurs qui ont porté le projet de film.

Un constat général peut servir de première conclusion. Notre analyse montre (i) que plus les positions auctoriales se renforcent (dans l'explicitation, dans l'investissement du plan de l'expression ou dans la généralisation), plus leur variété se réduit à deux types : un bateleur omniprésent, un faiseur-auteur qui fait des incursions à la faveur des intertitres. Reste à prouver que cette évolution a pour corollaire des types de structuration qui se simplifient (sous forme de deux types, le montage d'extraits et l'extrait). Et (ii) que cette corrélation a pour point d'entrée une industrialisation de l'objet et, pour point d'arrivée, une autonomisation accrue du film-annonce par rapport au film.

---

<sup>14</sup> « Un film si bouleversant que vous vous demanderez ... : / Comment ont-ils osé le faire ? » (traduit par nous).

<sup>15</sup> « Parfois l'amour est si puissant / qu'il ouvre un passage / vers un endroit où l'impossible peut arriver » (traduit par nous).

À ce stade des observations, doit-on considérer que le système se simplifie ? Répondre par l'affirmative serait inexact parce que je ne veux pas dire que le modèle ancien est supplanté par un modèle nouveau. Ce serait faire une diachronie comme un pli de deux synchronies l'une sur l'autre. Or, la diachronie consiste à percevoir le changement à l'intérieur d'un paradigme (ici, en l'occurrence, les figures de l'auctorialisation), paradigme lui-même conçu dans un système. Donc, le changement de la diachronie est tel qu'il ne met en péril ni le système ni les possibilités de faire évoluer ce paradigme. Nous avons donc, une tendance à la réalisation de certains types auctoriels et une tendance à la virtualisation d'autres types.

Aussi, pour travailler sur la diachronie du film-annonce d'un point de vue explicatif, et non seulement descriptif, il faut attribuer aux évolutions des facteurs de variation (notamment internes tels que l'énonciation, la structuration, etc.), et mettre en rapport ces évolutions entre elles et relativement aux facteurs de variation. Ainsi, la réduction des types de structuration à deux, le *montage d'extraits* et l'*extrait*, ne sont-ils pas cohérents avec, du côté de l'auctorialisation, la prédilection pour le bateleur et le faiseur ?

### **3. La diachronie : une trop belle mariée pour la sémiotique ?**

Faire de la diachronie un principe explicatif est chose assez tentante car, avec la dynamique temporelle, on découvre une force explicative supplémentaire. La perspective diachronique permet en outre d'introduire davantage de subtilité dans l'analyse, notamment pour les cas de relation dialectique que l'on peut alors expliquer par la temporalité. Pour autant, il reste à se donner les moyens d'identifier les conditions de passages des phénomènes (comme la désémantisation d'une figure auctoriale, supplantée par une autre), sans rupture de la structure. En effet, ces opérations peuvent aussi bien être effectives et laisser des traces objectivables comme devoir être présupposées.

Quelle serait la méthode à adopter et le mode de restitution des résultats ? Difficile par exemple de ne pas satisfaire à une visualisation qui rende compte de la « dynamique de l'objet dans le temps » (Klinkenberg, 2000, p. 129). Par exemple, si nous présentons deux tableaux pour deux étapes, ce n'est pas exactement similaire au procédé d'inspiration historique consistant à produire une frise avec des strates. Mais *quid* alors des points de passage ? Quel statut également donner aux résultats intermédiaires ?

Pour approcher une restitution « volumétrique » en quelque sorte, l'on pourrait envisager de créer un « sas », à l'instar de pratiques de lexicographes. Ainsi, les pages bleues de l'édition du Larousse se donnent-elles comme une zone où les mots sont dans un statut de transition, en attente d'entrer vraiment dans la nomenclature.

Par là, on rejoint une perspective sémiotique qui est d'interroger et de qualifier les phénomènes selon les modes d'existence. Ainsi, la notion de système n'est nullement caduque. Non seulement elle prend tout son sens comme « grammaire » potentielle, comme réservoir de formes mais encore, comme usage, comme élection et requalification de positions par rapport à cette grammaire et à ces formes, elle acquiert un volume véritable, celui des pratiques, y compris à travers des « processus de standardisation » (Klinkenberg, 2000, p. 269).

### **Références bibliographiques**

DUSI N., (2002), « Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica », in PEZZINI I., dir., *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Rome, Meltemi editore,.

— (2003), « Les Logiques du trailer », *Bulletin* n° 3, Association française de sémiotique, Limoges.

- GAUDREULT, A., ([1988] 1989), *Du littéraire au filmique : système du récit*, 2<sup>ème</sup> tirage, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GREIMAS, A. J. & COURTES, J., (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 3<sup>ème</sup> édition.
- HEDIGER, V., (2001), *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*, Marbourg, Schüren-Verlag.
- KERNAN, L., (2005), *Coming Attractions. Reading American Movie trailers*, Austin, University of Texas Press.
- KLINKENBERG, J.-M., (2000), *Précis de sémiotique générale*, [De Boeck & Larcier SA, 1996], Paris, Seuil.
- PASSEK J.-L., dir., (2001), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse/VUEF, nouvelle édition.
- PÉRINEAU S., (1997), *Les film-annonces de fiction. Sémiotique d'un discours médiatique*, thèse de doctorat, Limoges.
- RASTIER, F., (2002), « Avant-propos. Pluridisciplinarité et sciences de la culture », *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROY A., (1999), *Dictionnaire du film*, Québec, Les Éditions Logiques.
- VERON E., (1983), « Il est là, je le vois, il me parle », in « Énonciation et cinéma », *Communications*, n° 38, Paris, Seuil.
- ZANGER A., (1998), « Next on your screen : The double identity of the trailer », *Semiotica*, vol. 120, n<sup>os</sup> 1/2, pp. 207-230.

# Quand la métamorphose du corps absent fait sens

Hamid Reza SHAIRI  
*Université Tarbiat Modares*

Mohammad HATEFI  
*Université Tarbiat Modares*

## 1. Introduction

Le corps absent est un corps qui existe virtuellement, mais qui ne trouve pas l'occasion de se manifester étant donné qu'il vit une interdiction momentanée de s'exposer à un tiers. Ce dernier se définit comme un corps d'un sexe opposé ou d'une force étrangère. De fait, ce sont les cultures, ou une certaine croyance idéologique, qui empêchent le rassemblement de ces corps. Ce qui aboutit à la construction sémiotique d'un *bassin noir* déterminé par l'absence existentielle.

En quoi cette absence peut-elle être considérée comme une évolution de ma chair identitaire ? Par le fait qu'elle s'identifie comme l'autre face de la présence, mais une présence retardée puisqu'elle est mise en attente. D'où l'articulation de sa valeur. De ce point de vue, l'absence se pose comme l'autre face de la présence dans l'exacte mesure où elle prépare sa réapparition mais sous un nouveau jour, c'est-à-dire avec une nouvelle force. Dans cette perspective, le corps absent est un corps en devenir ; il est présent à soi-même et absent à l'autre ; présent à nous-mêmes et absent à l'autre ; présent à soi, à nous-mêmes et à l'autre. Nous sommes ainsi devant une absence culturelle des corps qui, selon le devoir ou le droit, restent enfermés dans un *bassin noir* comparable ici à un espace de mise en attente. Les forces internes contenues dans cet espace sémiotique pourraient donner lieu à une sortie et à une métamorphose du corps absent. Notre hypothèse principale repose sur le fait que le sens de la diachronie dépend de la métamorphose d'un tel corps.

## 2. La diachronie et le devenir

La question de la diachronie, que nous tentons d'examiner à travers le discours littéraire, est elle-même liée, à notre avis, à trois autres questions, à savoir : celle du devenir, de l'existence et du tensif. Le devenir renvoie au caractère temporel de la diachronie qui prend un sens dans l'interaction entre le faire et l'être. Et, en ce qui nous concerne, il s'agit plutôt « d'un temps qualitatif lié à l'instance de discours » (Ablali et Ducard, 2009, p. 181). L'existence s'explique comme une « tension entre l'absence et la présence » (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 114). Et enfin, le tensif aboutit à l'intersection de l'intensité et de l'extensité. De cette façon, la diachronie, telle que nous l'envisageons, s'explique à partir du caractère dynamique du discours qui relève du continu et qui renvoie à la force graduelle et tensive de l'énonciation.

Dans le cas précis qui nous préoccupe, c'est l'absence qui, en tant que fonctionnement existentiel virtualisant de la structure diachronique, garantit l'évolution du discours et sa signification. En effet, cette absence est définissable culturellement comme un être qui agit dans la profondeur du champ existentiel et à qui manque pourtant le paraître et la manifestation. La transformation de l'absence en présence s'accomplit donc par le passage du niveau de l'être, au niveau de l'être et du paraître. Le changement du corps absent en présence structurée et stabilisée dessine trois seuils différents : l'exclusivité, l'acceptabilité et le mélange.

Le corps absent contient un lieu qui fonctionne comme un espace de contrôle. Cet espace devient un *bassin* attracteur qui attire vers lui les forces cohésives et dispersives. Cet espace d'absentification fonctionne comme un espace de réserve d'énergie puisqu'il peut s'apprêter, selon les tensions inférieures ou supérieures, à s'actualiser dans des présences participatives ou exclusives. Le corps absent fonctionne alors comme un espace doxal qui peut se développer en des présences paradoxales.

Dans une perspective culturelle persane, l'absence peut alors signifier un retrait provisoire qui prépare la venue d'un sens différentiel. C'est pourquoi, nous sommes devant un *bassin* qui définit, dans sa profondeur, une zone d'instabilité sémantique se disposant à communiquer ses forces internes à deux autres zones qui peuvent se manifester à l'extérieur, sans pourtant être en contact direct avec elles. Ces zones externes, qui tirent leurs énergies de cette zone absente et interne, peuvent s'expliquer comme une évolution métamorphosée de la zone absente. Nous allons essayer de clarifier notre point de vue à partir d'un cas culturel.

### **3. L'absence comme l'autre face de la présence**

Dans les sociétés et les cultures où les femmes fêtent un événement en absence des hommes, étant donné des interdictions morales et religieuses qui les empêchent de s'exposer à la vue masculine, on voit se construire un espace non autorisé aux êtres masculins. Mais, cet espace, qui se présente lui-même comme une zone interdite aux hommes, pourrait devenir le lieu virtuel d'un passage vers de nouvelles valeurs de la présence. Ainsi, le domaine du commun, du courant, du familier devient, après la cérémonie, un monde nouveau, étrange et agréable à élaborer ; car au cours d'une telle réunion, un autre corps, de même sexe, autorisé à occuper lui aussi cette zone absente de la vue externe, s'est posé comme intermédiaire entre le corps absent (le corps de l'homme) et le corps féminin mis en présence ; ce qui peut être considéré comme un acquis attractif qui continuera son évolution dans une étape suivante où le *bassin* véhicule ses contenus qualitatifs vers l'extérieur.

En fait, une fois la cérémonie terminée, les retrouvailles entre le mari et son épouse (qui sont restés séparés pendant la cérémonie) se transforment en une réunion avec toutes les qualités des premières rencontres entre deux sexes opposés ou deux êtres amoureux. Ce qui signifie que l'absence culturelle est non seulement productrice des forces de renouvellement, mais, de plus, elle garantit le retour à l'énergie originale du début. Ainsi, le fait de rester absent à l'autre (de sexe opposé) ne devrait pas s'interpréter comme un signe antipathique. L'autre devient, en ce sens, un *ego* qui existe à l'extérieur de *moi*. Si *je*, lui, reste absent, c'est parce qu'il est un étranger selon une certaine définition culturelle. Il s'agit, dans ce cas, d'un *autrui* qui ne peut s'accoupler avec mon corps, étant donné que je le mets en dehors de ma propre chair qui est une chair identitaire appartenant à une autre chair déjà définie et déterminée par une culture d'ordre pratique. Or, l'absence s'interprète en ce sens comme une mise en valeur de ma chair par rapport à une chair à qui elle peut appartenir par des devoirs et des droits prescriptifs. Mais, en même temps, cette absence que je construis selon mes intentions, issues de ma culture et de mes croyances, fonctionne comme une négation et une affirmation. Négation, étant donné que je nie l'autre qui n'a pas les droits nécessaires pour s'accoupler avec moi, et, affirmation, par le fait que je me mets en valeur par rapport à un autre qui a obtenu tous les droits de partager ma présence. L'absence serait homologable en ce sens à une initiation à la présence. Autrement dit, nous avons affaire, à partir de cette absence, à une autoréalisation ou une auto-affirmation d'un sujet qui se met en attente de la venue du corps qu'il est autorisé à partager.



#### 4. Vers une métamorphose du corps absent

Dans son rapport à l'extérieur, le *bassin* a tendance, soit à se rétrécir, soit à s'élargir. Ce rétrécissement et cet élargissement dépendent des variables socioculturelles. Dans une culture adoptant une forme de vie démocratique et reconnue pour sa laïcité, le *bassin* sort vers l'extérieur tout en accumulant un point de vue coopératif débouchant sur la fusion des corps (ici la forme *Nous* est accentuée). Dans une culture totalitariste et absolutiste, la tendance sera d'épouser une forme de vie qui se finalise dans l'Autre, ce qui est représenté ici par la forme pronomiale de *Lui*. Dans une culture idéaliste, le *bassin* peut connaître une évolution vers une co-existence ou même une interdépendance de *Nous* et *Lui*. Nous nous trouvons dans une atmosphère de co-participation (voir la Fig. 1). Trois évolutions sont ainsi le résultat du dynamisme absent du *bassin sémiotique* qui est à l'origine de la métamorphose du corps en ombre. La première vise une valeur d'ordre co-extensif et épouse donc une forme de vie fusionnelle. La seconde s'inscrit dans une forme de vie absolutiste et donc exclusive. C'est ce qui nous conduit vers un totalitarisme. Et enfin, la troisième qui s'étend vers une valeur co-extensive d'ordre co-participatif. Nous nous verrons ainsi liés à l'ordre de la co-existence.

L'espace qui contient le corps absent est un espace virtuellement présent et réellement absent. Il est homologable à un espace de pause existentielle puisqu'on est confronté à des taches noires qui neutralisent tout le différentiel du sens avant de décider de se projeter en des pentes obliques ou en une montée verticale. L'espace transitionnel qui sert de point de passage entre les zones est un espace doté des présences non marquées (des absences socioculturelles), mais qui sont susceptibles de se transformer en présences marquées. Il s'agit d'un espace où nous avons affaire à l'homogénéité du corps absent. Cet espace neutre semble isotope avec toutes les zones externes alors qu'il se trouve en même temps en décalage avec celles-ci. A partir de la modification de ce corps absent en corps distinctif, soit nous nous sentons présents (par le passage à un vécu interactif), soit nous nous trouvons en présence des différentiels de sens. Nous passons donc d'une présence non marquée (d'une absence modale ayant la forme de devoir-être ou de vouloir-être) à une présence marquée.

On vit parmi des présences, il y a une permanence de la présence qui est cet arrière-fond d'où se projettent, en tant de couleurs et de nuance, des objets, des états de fait et des événements, dans une sérialisation chaotique, au rythme de nos attentions et de nos passions, selon l'intensité et la qualité de nos visées intentionnelles. Cette permanence de la présence pousse spontanément à son ontologisation. (Parret, 2001, p. 61)

De ce point de vue, les zones se caractérisent par des relations d'opposition marquées et non marquées. La zone non marquée est celle qui possède le moins d'extension possible. C'est ce que nous avons défini comme une zone d'absence pour l'autre. Les zones extérieures sont par contre celles qui peuvent gagner le maximum d'extensité. Ces dernières évoluent dans le sens du maximum d'ouverture et s'attribuent de cette façon les caractéristiques multi-mémorielles. En effet, elles possèdent la mémoire de toutes les autres zones puisqu'elles y réunissent leurs traits distinctifs tout en niant leur tendance limitative. Ainsi, ces zones marquées sont celles qui vont du minimum d'extension vers le maximum d'extension et qui contiennent donc une force de variabilité.

C'est ce qui peut être décrit comme des scènes de conflits à partir desquelles les zones revendiquent leur autonomie au sein de la structure socioculturelle. La zone exclusive se distingue de la zone participative ainsi que de la zone co-participative par un noyau central. Ce dernier apparaît comme un lieu condensé où résident des êtres virtuellement présents et réellement absents. Ce noyau étant condensé et réduit, il ne peut correspondre qu'à des limites qui sont à l'origine des angoisses existentielles que le sujet chercherait à dépasser en s'ouvrant sur d'autres existences d'ordre exclusif, participatif et fusionnel. Ceci montre bien

que le sens diachronique du parcours sémiotique du sujet consiste à dépasser les virtualités condensées, imposées par une absence de nature socioculturelle. L'être est celui qui se jette sans cesse, soit dans d'autres êtres, soit dans d'autres univers, occupés par d'autres êtres. Ce qui veut dire que tout être sémiotique se donne l'occasion de trouver une issue à l'absence qui le réduit à un presque non-être. Cette tentative permet au sujet de fuir ce que Heidegger considère comme la fin de notre être. Cependant, tout en prenant ses distances par rapport au *bassin sémiotique* qui semble réductionniste, le sujet en préserve toujours la mémoire. Nous sommes des êtres constitués par la mémoire et nous faisons appel à d'autres mémoires. C'est pourquoi notre parcours diachronique s'étend sur des axes variés et entreprend des expériences recouvrant des existentialités différentes et métamorphosées.

La capacité de l'homme à créer la signification est entièrement liée à la mémoire. Car qu'est-ce que la valeur des signes s'il n'y a aucune mémoire pour les préserver ? Même si nous éprouvons existentiellement quelque chose (...) cela ne nous suffit pas. Il nous faut préserver maintenant cette expérience. (Tarasti, 2009, p. 169)

Ainsi, nous pouvons assimiler ces axes mémoriels à ce que J. Fontanille appelle des chaînes de marquage. Tout en s'élançant à l'extérieur du *bassin sémiotique* qui les renferme, les entités absentes s'inscrivent dans une interaction qui les conduit vers l'entreprise de nouvelles identités, qui, tout en gardant la mémoire des entités antérieures, les font évoluer vers de nouvelles présences. C'est la raison pour laquelle le parcours diachronique que nous défendons est constitué de chaînes de marquage qui renvoient, d'une part à des étendues des entités sémiotiques et, de l'autre, à leur modification constante. L'extensité et la métamorphose sont le résultat du passage des absences accumulées et en inflation vers des présences étendues et en modification permanente.

Dans tout univers figuratif, et tout particulièrement dans le monde naturel, tout déploiement d'énergie, tout mouvement d'une seule figure est susceptible de modifier durablement l'enveloppe d'une ou plusieurs autres. Car aucun corps ne se meut, aucune énergie ne se déploie sans en rencontrer d'autres : c'est l'érosion éolienne des reliefs, c'est la trace de pas sur le sol, c'est l'objet renversé ou brisé par le passage d'un être animé. (...), toute la syntaxe figurative repose sur l'interaction entre matière et énergie, et que les équilibres stables ou instables de cette interaction produisent des figures identifiables. (Fontanille, 2011, p. 106-107)

Qui dit présence dit le temps. Le temps comme présence est ce qui :

[...] fait apparaître le sujet et l'objet comme deux moments abstraits d'une structure unique qui est la présence. C'est par le temps que l'on pense l'être, parce que c'est par rapport au temps sujet et au temps objet que l'on peut comprendre ceux du sujet et de l'objet (Merleau-Ponty, 1945, p. 492)

## **5. La diachronie comme le passage d'une absence en présence**

Le parcours diachronique s'explique en fait comme une double possibilité de vivre deux sortes de présence : ontologisée et temporelle. La première nous met face à une présence non marquée ou à une absence accumulée pouvant devenir présente. Cette forme de présence peut être identique à une présence pour soi ou à une absence pour l'autre. C'est exactement cette structure de présence que l'on peut reconnaître comme une présence ontologisée. Mais, la deuxième nous relie à la présence temporelle. Quant à la diachronie, elle peut être mise en rapport avec les trois modes de présence tels qu'ils sont soulevés par Augustin et repris par H. Parret (2001, p. 69). Ces modes sont constitutifs de la conscience du sujet et nous

ramènent à la signification dynamique du temps : *la mémoire* en tant que présence du passé se trouve à l'origine des modifications permanentes du sens de la vie ; *l'attention* comme un présent où le sujet est attentif aux conditions dynamiques de sa présence ; et, enfin, *l'attente* comme le présent vivant du temps et comme le fait de se sentir en cours de modifications : l'attente des résultats à venir ; c'est ce que nous avons défini plus haut comme le devenir du parcours diachronique. En conséquence, la diachronie en sémiotique est identifiable, en particulier, à la présence du temps qui garantit non seulement sa vivacité, mais lui procure en plus une énergie nécessaire à sa modification.

Dès lors qu'un corps se pose comme absent vis-à-vis d'un autre corps qui n'est plus en droit de s'unir à lui, une attention et une attente commencent à être formées. Celles-ci portent en fait le poids de la mémoire de toutes les autres formes de la vie précédemment expérimentées. Ce corps absent est donc susceptible de se métamorphoser en d'autres corps qui changent ainsi l'absence en de nouvelles présences déictisées et ontologisées. Une interaction se met en place non seulement entre deux corps absents l'un vis-à-vis de l'autre, mais aussi entre deux temporalités différentes.

L'absence s'impose donc comme une loi dynamique du corps qui peut se projeter en dehors d'elle-même dès que ses structures identitaires trouvent l'occasion de sortir de leurs limites socioculturelles. Le corps absent décide ainsi de s'implanter dans un lieu et dans un temps pour pouvoir s'énoncer. Autrement dit, il va commencer à signifier par la distance prise par rapport à un lieu et à un temps non déictisés. La diachronie s'explique de cette manière comme le passage d'une instance non déictique à une instance déictisée et porteuse de la signification.

Cette capacité déictique, qui implante le corps dans le lieu et dans le moment où il a pris position pour énoncer, le prédispose en même temps à recueillir la signification de ce qu'il perçoit. (Fontanille, 2011, p. 140)

Ce serait comme si le corps passait d'un état de non mort à l'état de vie. Selon Herman Parret, la métamorphose pourrait être interprétée comme « la transformation de la mort dans la vie, l'animation de l'inanimé, la liquéfaction de la pierre par les jus de la vie » (Parret, 2009, p. 108). Cependant, deux sortes de vie apparaissent en tant que conséquence de cet abandon de l'absence : la première est celle marquée par un mouvement de descendance, et la deuxième est celle qui se fait identifier par un mouvement de l'ascendance. Le poème visuel que nous présentons ci-dessous montre comment à l'intérieur d'un *bassin* sémiotique où se pose l'absence, comme des présences non marquées, se forme un dynamisme s'apprêtant à évoluer vers deux nouvelles présences : l'une ascendante et l'autre descendante. La première nous met face à une situation de présence co-participative et s'inscrit, de cette façon, dans une ontologisation positive et perfectionnée. La seconde nous met devant deux types de présences : totalisante et fusionnelle, où l'ontologisation passe pour imparfaite étant donné sa chute vers le bas. Ce qui importe, c'est le fait de voir comment se réalise la métamorphose du corps absent et non marqué en des présences marquées et réarticulées. En effet, ce que nous avons tenté d'expliquer ci-dessus comme une absence culturelle, en évolution vers des présences ontologisées, s'illustre dans ce poème persan<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Saffarzadeh (2007, p. 34-35). [Traduction libre à la charge des auteurs]

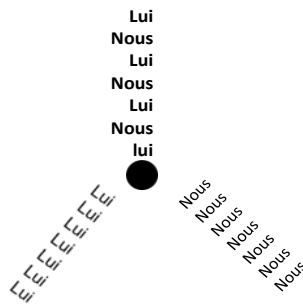


Fig.1

De ce point de vue, l'évolution sémiotique peut se situer, selon nous, dans deux instances différentes. La première inclut le sujet dans un monde d'absence où il fait l'expérience d'être possédé par d'autres corps qui eux-mêmes sont possédés par des corps semblables. C'est ce qui nous range du côté d'une absence imposée par ce que certains sémioticiens définissent comme une instance qui perçoit. Et la deuxième est homologable à une présence qui suit, selon ses forces internes, nourries par les orientations socioculturelles, deux destinées, l'une ascendante et l'autre descendante. Nous pouvons maintenant nous référer au texte de J.-Cl. Coquet pour expliquer le sens de ces deux instances. D'après le sémioticien, la première « est corporelle, mue par la passion (...) et elle établit son rapport au monde, c'est le temps de la prise sur l'univers sensible ; l'autre, judicative, établit le compte rendu de son expérience, c'est le temps de la reprise. » (Coquet, 2007, p. 6)

Le corps absent est un corps qui se perçoit mais qui n'arrive pas ou n'a pas le droit de se faire percevoir par l'autre. C'est un non-sujet selon les termes de Coquet. Afin de faire évoluer sa situation, il faudrait que celui-ci acquière la compétence nécessaire pour sortir de l'ombre. C'est pourquoi la phase suivante se définit comme celle du passage vers un détachement des corps non marqués étant donné leur parité semblable. C'est à ce moment-là que l'on peut supposer une nouvelle instance, intermédiaire entre les deux instances de Coquet, qui n'est ni tout à fait corporelle ni totalement judicative, mais qui est juste celle d'un équilibre : le corps devient conscient de la rupture de sa liaison et s'apprête à glisser dans la phase suivante où il pourra se poser comme une instance murie à la fois de raisonnement et d'ascendance : nous serons dans ce cas devant une situation co-participative.

Dans la perception, l'appropriation sensible atteint d'abord le non-sujet qui informe dans un second temps l'instance judicative capable de prendre la distance cognitive propre au jugement. A cette aune, l'esthésie se conçoit comme un envahissement par une instance immanente qui, en-deçà de la prise en charge par l'instance judicative, restera sous le contrôle de l'instance corporelle. C'est l'expérience d'un non-sujet qui au lieu de regarder à distance, fusionne avec l'objet. (Beyaert-Geslin, 2012, p. 218)

Entre l'absence et la fin de l'absence, il y a une instance marquée par la non-absence identifiable à la prise de conscience d'un soi en devenir et non stabilisé. La non-absence se transforme en une présence justifiée par un caractère itératif et qui donne lieu à trois positions distinctives et constantes. Dans son interaction avec l'autre, le soi se métamorphose alors en trois dimensions actantielles et ontologisées : *Lui* (l'Autre comme figure absolue qui signifie le rejet total de soi) ; *Nous* (comme une participation fusionnelle de soi et de l'autre) ; *Lui* et

*Nous* (comme une co-présence et une co-participation où le soi et l'autre vivent un rééquilibrage cognitif et judicatif). Nous pouvons nous reporter ici à la définition de Merleau-Ponty d'un sujet présent :

Il est vrai que le sujet comme présence absolue à soi est rigoureusement indéclinable, et que rien ne saurait lui advenir dont il ne porte en lui-même l'esquisse ; il est vrai aussi qu'il se donne des emblèmes de lui-même dans la succession et dans la multiplicité, et que ces emblèmes sont lui, puisque sans eux il serait comme un cri inarticulé et ne parviendrait pas même à la conscience de soi. (Merleau-Ponty, 1945, p. 488)

Nous retrouvons ainsi les trois instances du corps du sujet, indispensables à la diachronie sémiotique selon les propos de Merleau-Ponty : cri inarticulé (corps absent) ; conscience de soi (corps non absent) et présence marquée et multiple (corps métamorphosé par la synthèse et le multiple).

Cependant, deux sortes de vie apparaissent comme conséquence de cet abandon de l'absence : la première est celle marquée par un mouvement de descendance et la deuxième est celle qui se fait identifier par un mouvement de l'ascendance. Dans l'ensemble, l'absence donne lieu à trois espaces distincts. Bien que ces trois espaces issus de la métamorphose du corps absent soient indépendants, différents les uns des autres, les instances, qui paraissent identiques, vivent, chacune d'elles, des expériences différentes. Chaque *lui* se distingue par exemple de l'autre étant donné qu'il est concerné par un *lui* qui le précède et par un *autre* qui lui succèdera. Une instance se dessine ainsi continuellement, s'interposant entre un *lui* antérieur et un *autre* postérieur. De cette façon, toutes les instances se trouvent en attente d'autres instances qu'elles s'apprêtent à accueillir. Et, de cette manière, une extensité des instances en interaction et en évolution se crée. En parlant du « son », Husserl montre que les phases présentes de la perception subissent continuellement une modification :

La situation phénoménologique est la suivante : seul l'instant présent est caractérisé comme maintenant actuel, et ce en tant que nouveau, l'instant précédent a subi sa modification, le précédent sa modification plus poussée, etc. Ce continu de modification dans les contenus d'appréhension et dans les appréhensions élaborées sur eux, engendre la conscience de l'extension du *son*, avec l'enfoncement continu dans le passé de ce qui est déjà étendu. (Husserl, 1964, p. 85)

## **6. En guise de conclusion**

Cet essai a pu montrer la part importante qu'une culture peut jouer dans le devenir diachronique des corps qui passent d'un état d'absence à un état de présence à partir de leur force interne. En réalité, les corps sémiotiques sont continuellement en évolution par le biais des modifications dues à la mémoire, au temps et à la différenciation du potentiel d'existence. Nous pouvons ainsi en conclure que la sémiotique diachronique repose, dans le cas qui nous occupe, sur deux sortes de modifications. D'une part, elle doit son changement à une situation culturelle où l'absence peut participer à la reformation et au devenir des instances culturellement écartées les unes des autres. Et, de l'autre, elle doit sa transformation à des identités, qui, une fois reformées, sont soumises à l'écoulement et à l'extension du temps. Ce qui donne lieu à leur différence et les pousse vers un état ultérieur, qui, tout en conservant ses origines ontologiques et les traces de l'état précédent, s'en écarte par l'extensité temporelle et les appréhensions aperceptives. Ce qui aurait pour conséquence deux issues existentielles : les retombées et les redressements des instances sémiotiques.

## Références bibliographiques

- ABLALI, Driss & DUCARD, Dominique (dir.), (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, (2012), *Sémiotique du design*, Paris, PUF.
- COQUET, Jean-Claude, (2007), *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude, (1998), *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.
- FONTANILLE, Jacques, (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.
- HUSSERL, Edmund, (1964), *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tr. fr., Paris, PUF, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PARRET, Herman, (2009), « La métamorphose de la pierre » in COLAS-BLAISE, M. & BEYAERT-GESLIN, A. (éds.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM, pp. 107-125.
- (2001), « Présence », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 76-77-78, Limoges, PULIM.
- SAFFARZADEH, Tahereh, (2007), *Résonance dans le delta*, Téhéran, Honare Bidari.
- TARASTI, Eero, (2009), *Fondements de la sémiotique existentielle*, tr. fr., Paris, Harmattan.

# Pour une sémiotique de l'archive

## *Le paradoxe du passé*

Matteo TRELEANI

Université Paris Est – Marne la Vallée  
CEISME (Labex ICCA) - Université Paris III

### 1. La trace, le souvenir et l'événement

Déporté dans un camp de concentration en Alsace pendant la deuxième guerre mondiale, Boris Pahor, écrivain slovène de Trieste, y a côtoyé Ivo, un ami italien qui ne réussira pas à passer l'hiver dans les baraques. Ces événements sont racontés dans son *Pèlerin parmi les ombres*, où il décrit sa visite dans le camp, comme touriste, au cours des années 60. Les souvenirs surgissent au fur et à mesure, mais il n'arrive plus à retrouver le visage d'Ivo et de beaucoup d'autres personnes mortes. Prenons un objet si particulier que Boris revoit durant sa visite dans le camp : la pince. C'est une grande pince que les SS utilisaient pour déplacer les cadavres en les attrapant par le cou. L'écrivain s'est demandé quelques pages plus tôt comment quelqu'un avait pu inventer un objet si fonctionnel et en même temps si immonde : une grande pince pour déplacer les cadavres.

[...] Maintenant que je sais tout ça, Ivo ne m'apparaît pas, je ne vois pas son visage, l'entrepôt des morts et la pince sont là et semblent n'avoir aucun rapport ni avec moi ni avec lui. Je suis donc seul. Dans l'ombre chaude parce que le soleil de juillet est de l'autre côté de la baraque sur le côté droit. Et c'est en tournant la tête, perplexe, que je prends conscience qu'entre Ivo et moi, il y a mes chaussures légères, mon pantalon d'été, mon stylo à bille pour noter en vitesse le nom d'un objet nouveau, la Fiat 600 qui m'attend devant l'entrée et avec laquelle je passe souvent devant le dépôt du faubourg de Rojan où Ivo vendait son charbon. Je sens que je dois me libérer de tout ce qui est terrestre, enfiler les galoches de notre misère si je veux redevenir digne de mes camarades. Alors Ivo cessera d'être invisible et ne se formalisera pas parce que je vais retourner sur le rivage triestin ; peut-être n'exigera-t-il pas de ma fidélité que je ne me réjouisse pas à la vue des peaux brunes des baigneurs et que je ne goûte pas la musique de l'eau clapotant sous les pierres de la plage de Barkovlje. (Pahor, 1966, p. 62)

« L'entrepôt des morts et la pince sont là et semblent n'avoir aucun rapport ni avec moi ni avec lui » : l'objet n'a plus aucun rapport avec lui, qui a échappé du camp et qui a continué sa vie à Trieste. Il reste là impassible, trace de l'histoire désormais détachée de la mémoire personnelle. Il a également perdu son rapport avec Ivo puisqu'il ne renvoie pas directement à lui ni à l'événement qui a décidé sa mort. Il ne parle tout simplement pas, c'est Boris qui le fait parler grâce à la mémoire de l'événement. La distanciation des objets, la pince en particulier, marque l'esprit de l'écrivain : le fait que leur fonction perdure, qu'ils puissent rester là, muets, sans aucune relation évidente avec l'horreur à laquelle ils ont participé. L'objet survit physiquement mais sans contexte : ce manque empêche la lisibilité, il faut un travail de mémoire pour qu'il puisse renvoyer aux événements. Sauf que, c'est précisément le fait d'être isolé de l'histoire et de la vie qui continue qui a permis à cet objet de garder la trace de l'événement.

Boris Pahor est en outre perturbé : il se sent coupable d'avoir survécu. Primo Levi a magistralement parlé de ce même sentiment, mais chez Pahor il y a autre chose encore. Il n'est pas juste coupable, il sent l'éloignement des amis qu'il a côtoyés et leur présence dans les lieux comme si l'événement les avait pris au piège. C'est la raison pour laquelle il n'arrive plus à se souvenir du visage d'Ivo. Il se sent définitivement éloigné de lui, comme si Ivo, désormais, vivait dans un

monde parallèle, l'événement historique, d'où il ne peut plus sortir. Ce n'est pas seulement la culpabilité d'avoir survécu, mais l'éloignement émotionnel de quelqu'un qui était proche de lui et qui ne l'est plus.

On peut alors relever trois niveaux dans la séquence racontée par Boris Pahor. Les trois niveaux peuvent représenter symboliquement le document, la mémoire et l'histoire, ce qui, dans le roman, correspond à la pince (la trace), à Boris (son souvenir), et à Ivo (l'événement). Il y a d'un côté l'objet qui a survécu à l'histoire et à l'événement, mais qui en garde toutefois la trace inscrite en lui. La pince a été gardée comme une relique dans le camp, on ne l'a plus utilisée. C'est pourtant cet effet d'impasse qui lui permet de garder la trace de l'événement. Ayant perdu sa fonction elle n'a pas été utilisée pour autre chose et est devenue relique dans un musée, elle est trace du passé. L'isolement de la vie qui continue est en même temps un problème pour sa lisibilité et ce qui en fait la valeur comme trace du passé, comme l'affirme Pomian (1999). Nous reviendrons plus loin sur cette question essentielle : le paradoxe de l'archive et du passé. Le fait qu'il est peu compréhensible est en même temps ce qui fait qu'il garde son intérêt face à nous. L'événement est par contre représenté par l'ami de Boris : Ivo. Ivo est dans l'événement comme un revenant (pour cette raison le titre français du roman est : *Pèlerin parmi les ombres*). Si le camp reste intact, tout comme l'objet, il ne conserve plus l'événement : il en constitue seulement la trace.

L'objet détaché de l'événement pour une simple question temporelle est donc un support de mémoire, un *hypomnematon* dans les termes que Foucault emprunte à Platon, Foucault (2001, p. 1237). Le support permet une inférence : grâce au témoignage de Boris, on peut reconstruire l'événement et l'histoire.

L'exemple de Boris Pahor nous introduit à l'une des questions les plus épineuses concernant les archives. Il s'agit du rapport entre mémoire et histoire et du rôle du document comme notion intermédiaire permettant la mise en rapport de l'approche phénoménologique, la mémoire individuelle, et du souvenir partagé dans une collectivité. L'exemple de Pahor relève donc un trait en particulier : la relation que l'histoire, collective, entretient avec la mémoire, individuelle. En d'autres termes, le discours historique est une sorte de souvenir collectif ; que l'on partage entre membres d'une communauté. Mais comment un élément singulier situé dans l'individualité du visionnage, peut être lié à un passé partagé avec la collectivité ? Selon Claudio Magris, c'est ce que Pahor (2009, p. 9) montre avec habileté : la fusion entre l'horreur individuelle et l'histoire collective et partagée.

Nous avons donc deux notions : la collectivité du souvenir (aspect que l'on peut définir sociologique et historique) et l'individualité de la mémoire (aspect plutôt phénoménologique). Ce sont deux questions complexes pour une approche sémiotique et bien évidemment diachronique. On dirait même que cette question porte sur les défis de la sémiotique et son approche structurale : le médium et le support, d'un côté, la diachronie et l'histoire, de l'autre. Si l'on veut, ce sont les deux éléments dont l'approche structurale rend le moins facilement compte. C'est le point de vue de Pomian, par exemple, (1999, p. 219) qui n'a pas de doute là-dessous quand il affirme que :

La méthode idoine d'étude de la culture est fournie par l'analyse structurale qui traite les objets auxquels elle s'applique en tant que systèmes de signes et qui, de ce fait, ne s'intéresse qu'à des faits *synchrones*, les seuls à former un système : autrement dit *elle évacue le temps dont elle ne sait pas quoi faire* » (nous soulignons).

Et pourtant, pour aider à dépasser certaines apories concernant les effets de sens de ces mêmes objets, la sémiotique a bien un rôle à jouer dans cette question. C'est le rôle d'une sémiotique comme discipline fédératrice, comme la souhaite François Rastier (2013), qui pourrait avoir le but d'unir sciences de la lettre et science de l'esprit, de *tenir ensemble* deux approches distinctes mais dont la collaboration est nécessaire (cette idée de la sémiotique comme « organon pour les sciences humaines » est avancée par Paolo Fabbri, 2001).



Pour le propos de cet article, nous allons chercher à éclairer un élément qui pourrait aider à comprendre l'un des rôles que la sémiotique peut jouer dans les études du passé. Il ne s'agira pas de concevoir quelque chose de programmatique, mais, plutôt, d'aller voir, à partir de cette tripartition que Boris Pahor nous a suggérée, *cet élément manquant* et pourtant essentiel, cette évidence de ce qui nous donne le *sens du passé* (comme l'affirmait Arlette Farge, 1989) et que la sémiotique traite continuellement. Essayons alors de reprendre brièvement ces trois dimensions dans les trois domaines disciplinaires qui les ont traitées : la sociologie (le souvenir collectif et partagé), la phénoménologie (la mémoire) et la théorie du support (le document). Ensuite nous verrons où la sémiotique peut être placée du point de vue des objets traités par ces disciplines.

## 2. La sociologie de la mémoire

En premier lieu, il y a une approche sociologique de la mémoire, celle qui traite la dimension collective du souvenir et que l'on peut résumer brièvement à travers la notion de mémoire collective chez Maurice Halbwachs. Halbwachs a souligné la construction sociale de la mémoire individuelle. La signification des comportements des individus serait d'abord fournie par les conventions sociales, les habitudes, et les valeurs de la collectivité dont l'individu est membre. Par exemple, pour apprendre à déchiffrer, exécuter ou seulement à reconnaître et à distinguer les sons, leurs valeurs et les intervalles, les musiciens ont besoin d'évoquer une quantité de souvenirs (1950, p. 48). Ces souvenirs ne sont pas seulement individuels, mais ils sont les mêmes pour toute une communauté. Où se trouvent-ils et sous quelle forme se conservent-ils ? La correspondance dans le fonctionnement du cerveau de plusieurs hommes amène Halbwachs à l'hypothèse d'une mémoire collective où l'on conserve les souvenirs d'une communauté.

Halbwachs définit ainsi un nouveau concept, celui d'une mémoire – puisque de mémoire il s'agit –, mais qui appartient à plusieurs personnes en même temps et qui n'existe qu'à travers cette appartenance collective. Cette mémoire a bien sûr une existence théorique et non pas ontologique. Halbwachs avance cette hypothèse dans le but de donner un nom à la fondation sociale de la mémoire, de façon à rendre compte des souvenirs que l'on partage entre membres d'une collectivité. Le succès de l'expression *mémoire collective* ne confirme pas seulement l'utilité du terme, il démontre ce lien important et en même temps complexe que l'on trouve entre la notion individuelle de mémoire et la notion collective d'histoire. Halbwachs esquisse de cette façon une sociologie phénoménologique puisque il emprunte une notion égologique, la mémoire, pour expliquer des comportements sociaux.

## 3. La phénoménologie de la mémoire

L'approche phénoménologique de la mémoire, celle de Paul Ricœur en premier lieu, montre la préoccupation inverse. Là où Halbwachs vise à exposer la construction sociale des habitudes individuelles, ce qui présuppose, pour lui, l'existence d'une notion intermédiaire, la mémoire collective, Ricœur vise à enquêter sur l'ancrage subjectif du fait social. Selon Ricœur (2000, p. 150), la mémoire collective rend bien compte du fait social, mais elle ne rend pas compte de l'unité du soi individuel. Autrement dit, si nos habitudes sont construites par cette sphère sociale presque objectivée, comment, se demande-t-il, peut-on justifier le fait que la conscience soit un tout en s'adaptant et en appartenant à différents milieux ?

Ricœur essaie de reconstruire la perception du passé historique : comment l'ego du monde de la vie peut-il avoir le sentiment en même temps du passé individuel et de la continuité historique ? Ricœur trouve le lien entre le *Lebenswelt* phénoménologique et les faits sociaux dans la relation aux autres. C'est une direction qui avait été indiquée par la phénoménologie de la réalité sociale : celle du dernier Husserl, celui de la *Crise des sciences européennes*. Ricœur trouve dans la relation aux proches le plan intermédiaire entre souvenir partagé et souvenir personnel. Les proches sont aussi ceux qui me prouvent d'exister.

#### 4. Les souvenirs tertiaires

Il reste une question à traiter. Comment transmettre le témoignage si les *autres*, les proches, comme les appelle Ricœur, ne sont pas là ? La théorie du support peut nous être utile. Bernard Stiegler a développé, par exemple, la notion de *réretention tertiaire* dans *La technique et le temps* (1996). La réretention tertiaire est cette instance intermédiaire qui permet la mise en relation de l'individu avec la collectivité de sa communauté.

Stiegler emprunte à Edmund Husserl et à sa phénoménologie de la conscience intime du temps le concept de réretention. La réretention tertiaire selon Stiegler est une externalisation du souvenir. Elle correspond à l'inscription de la réretention secondaire sur un support. Une réretention tertiaire a par exemple lieu avec le phonographe : « la même interprétation d'un même morceau de musique, peut être produite deux fois de suite exactement à l'identique » (1996, p. 12). « L'expérience du vivant, *inscrite dans l'outillage (l'objet)*, devient transmissible et accumulable : c'est ainsi que se constitue la possibilité d'un *héritage*. » (*Ibid.*) Dans les termes de Bruno Bachimont l'outil, la matérialisation, est donc un *vecteur de mémoire* : il permet de transmettre un passé et de reproduire une action ou une parole qui a déjà été produite ou proférée (Bachimont 2010, p. 45).

Cette dimension manquait à l'enquête de Halbwachs. La médiation entre le monde du sujet et le collectif de la transmission de l'héritage a lieu à travers un autre type de médiation. Cette médiation ne peut pas être produite par une entité abstraite mais partagée et dont on aurait du mal à définir la substance. La notion de mémoire collective finit par constituer un positivisme social, mais elle se concrétise dans une pratique et dans des objets qui sont le fruit de cette pratique. Chez Ricœur les *autres* sont le lien à la collectivité, mais pour qu'ils rentrent dans le monde de la vie il faut qu'ils soient là : qu'il soient justement des *proches*. La notion de réretention tertiaire est ainsi la concrétisation des souvenirs partagés : la proximité a lieu à travers le support. La transmission des savoirs a bien lieu entre le sujet et les *autres* et elle s'opère à l'aide de l'artefact culturel.

#### 5. Une sémiotique de la mémoire ?

Revenons maintenant à l'exemple de Boris Pahor. D'un côté, l'événement a eu lieu dans le passé, de l'autre, le flux de conscience de l'écrivain a évolué depuis, il s'est modifié et a changé. La pince constitue précisément le point de rupture, le point fixe de *permanence*, un *sémiophore*, dans les termes de Pomian (1999, p. 227). Elle permet de mettre en relation le flux de conscience présent avec l'événement passé en présentifiant le passé dans la contingence du présent.

L'objet de Pahor retient alors tous les niveaux que nous avons analysés. Le niveau social : elle a été conservée pour témoigner de l'événement passé ; elle permet ainsi de rendre le souvenir collectif puisqu'elle se porte comme témoin du passé. Le niveau phénoménologique : c'est sa présence devant Boris qui lui permet d'activer le souvenir et de se rappeler son copain disparu, Ivo. Et le niveau historique : l'événement passé, la mort d'Ivo et de tous ceux qui ont disparu dans le camp.

Il s'agit donc d'une trace au sens d'une empreinte laissée par un événement. Du point de vue sémiotique, la trace est un indice, c'est le signe qui permet d'inférer l'événement qui l'a produit.

##### 5.1. Le document

Ces trois niveaux, social, phénoménologique et historique, sont par ailleurs les trois dimensions que l'on retrouve dans les plus récentes théories du *document*. Yves Jeanneret a, de son côté (2004), indiqué trois dimensions du texte : logistique, sémiotique et triviale. La dimension logistique regarde l'artisanat de la mise en texte (l'importance du support), la dimension sémiotique, la relation entre expression et contenu, et la dimension triviale, l'idée du texte comme « réécriture des formes du passé ». La culture suppose donc une mise en relation entre la dimension matérielle des objets (la métamorphose des médias, par exemple) et la construction triviale de la mémoire (la

dynamique des héritages). L'approche sémiotique aurait donc pour conséquence d'apporter la question médiatique et intertextuelle au domaine de la transmission de la mémoire. Activité du sens, sémiotique, matérialité du support, logistique, et transmission de la mémoire, triviale.

La théorie du document numérique la plus connue est celle qui a été conçue par Jean Michel Salaün et le collectif Roger T. Pédaque (2006). Ici on veut souligner trois aspects du document : la forme, le contenu et le médium. Il s'agit, autrement dit, de ses dimensions anthropologiques (l'équation Document = Support + Inscription), intellectuelles (Document = Code + Représentation) et sociales (Document = Mémoire + Transaction). Tout en tenant compte de l'importance du changement des noms (qui, pour une étude sémiotique, reste quand même fondamental), les dimensions de Pédaque correspondent bien à celles de Jeanneret. La logistique est la dimension anthropologique : Jeanneret parle bien d'*artisanat* de la mise en texte, soit du texte comme artefact (le support étant non seulement un objet physique mais un produit culturel que l'on fabrique en suivant justement une technique que l'on peut étudier du point de vue anthropologique). La dimension triviale correspond à la dimension sociale : là où pour Jeanneret on a une réécriture des formes du passé, pour Pédaque il s'agit d'une *transaction mémorielle*. La dimension sémiotique ne peut que correspondre à la dimension intellectuelle.

Récemment, François Rastier (2013) a proposé un modèle sémiotique de texte pour dépasser la dualité entre sciences des lettres et de l'esprit afin d'englober (voir dépasser) une notion de document à transmettre. Là aussi on peut, en effet, trouver une tripartition : la dimension du document que Rastier appelle philologique, la dimension herméneutique de l'œuvre et la dimension sémiotique du texte. Ce dernier devrait être constitué comme une notion qui englobe et qui fédère, capable de tenir ensemble herméneutique et philologie. De nouveau ces trois dimensions sont en partie superposables avec les trois dimensions antérieures. L'herméneutique étant comparable à la dimension sociale chez Salaün et triviale chez Jeanneret ; il s'agit en effet du point de vue porté par la communauté sur l'œuvre. La dimension philologique du document étant alors comparable à la dimension logistique chez Jeanneret et anthropologique chez Salaün : on remarque ici l'importance du support d'inscription. La dimension sémiotique est d'ailleurs présente dans les trois points de vue sous le même terme et indiquée comme étant une question d'articulation entre un plan de l'expression et un plan du contenu (*phore* et *valeur* chez Rastier, qui voit la question du manifeste et non manifeste comme une relation entre une *attraction phorique* et un *investissement valorial*).

Les trois définitions de document ou de texte que nous venons de voir, en se référant aux disciplines sémiotiques, philologiques, anthropologiques ou herméneutiques, partent toujours d'une notion sémiotique pour y ajouter les deux dimensions qui manquent à une idée structurale de texte : celle de collectivité et celle du support physique d'inscription. La temporalité du document est ainsi retrouvée dans la dimension collective. Rastier intègre cette dimension à la fois dans la philologie et dans l'herméneutique comme transmission des interprétations d'un côté et sauvegarde du support de l'autre. Salaün l'intègre dans la dimension sociale entendue comme transmission de la mémoire dans une communauté, alors que Jeanneret l'intègre dans la dimension triviale (la réécriture des formes du passé). La dimension temporelle est ainsi vue comme équivalente à la transmission du document dans la société avec les interprétations conséquentes (le niveau culturel) et comme la sauvegarde d'un support physique dont changent les valeurs mais non la matérialité (le sémiophore). Cependant, une dimension qui puisse rendre effectivement compte du caractère passé de l'objet semble à peaufiner. La notion d'indice, par exemple, n'est pas suffisante afin de caractériser la *pince* chez Pahor comme un objet proprement diachronique. L'événement a eu lieu dans le passé mais on n'explique pas en quoi les effets de sens de cet objet sont perçus comme relevant d'une altérité temporelle. C'est la dimension que Jeanneret appelle *triviale* qu'il faudrait de notre point de vue explorer davantage, d'un point de vue sémiotique.

## 5.2. Le paradoxe du passé

Nous pouvons donc affirmer que *le document est le produit d'une intentionnalité signifiante fixée sur un support matériel*. Le document sémiotique serait ainsi un *entre-deux* doté toutefois d'une intentionnalité phénoménologique inscrite dans une matérialité. Entre le support et sa valeur, entre le passé et le nouveau contexte présent. Au lieu de révéler les manques de cet aspect sémiotique structural, ce que l'on retrouve dans les critiques de Pomian (1999), il faut ainsi voir son potentiel : celui de tenir ensemble les deux dimensions sur lesquelles il s'appuie. Le support d'un côté, la diachronie et l'aspect phénoménologique de l'autre.

Maintenant, il s'agira de comprendre l'utilité de ce point de vue fédérateur de la sémiotique. Pourquoi, en d'autres termes, utiliser des concepts sémiotiques alors qu'en histoire et en philosophie, la notion de document a déjà été approfondie ? Or, de notre point de vue, l'importance de cette approche relève de la possibilité d'expliquer la diachronie, c'est-à-dire l'œuvre du temps, d'un point de vue non seulement physique ou phénoménologique mais également *culturel* (voir aussi Badir et Baetens, 2004).

Dans la contingence du présent, comment se fait-il que l'on perçoit les objets du passé comme étant passés ? Ce problème renvoie non seulement à une question phénoménologique mais à ce que Bruno Bachimont a appelé un *fossé d'intelligibilité*, soit le changement de référents socio-culturels que l'on évoque afin d'interpréter un document (2010). Quand on lit aujourd'hui un document du passé, ce qui a changé ce n'est pas le document en soi, qui, lui, au contraire est resté le même, mais le contexte culturel tout autour. En gros, ce qui change, si l'on définit le document dans une perspective sémiotique, est le réseau encyclopédique que nous évoquons afin de l'interpréter (Eco, 2007, p. 57).

Le paradoxe du passé est que le document ancien est difficilement intelligible dans le présent en raison du manque du contexte culturel qui le rendait, dans le passé, compréhensible. Cependant ce manque est aussi la raison de son intérêt pour nous aujourd'hui (voir Lucatti et Treleani, 2013). L'encyclopédie n'est plus la même : le passé se constitue ainsi, comme l'affirmait Carlo Ginzburg (2011), dans la distance du présent, dans l'écart qui le sépare du présent et nous donne le *sens du passé*, le goût de l'archive dans les termes d'Arlette Farge (1989). Le passé se donne à nous en raison de sa distance, des différences que, grâce à lui, on peut comprendre de notre présent. Cette piste semble tout à fait viable pour des études sémiotiques du passé. Si nous voyons la relation avec le passé à travers l'intermédiaire de l'archive, la discipline peut traiter des questions diachroniques dans les relations que les interprétants actuels entretiennent avec les interprétants du passé. Mais cela ne peut être qu'une visée interdisciplinaire, vu qu'il s'agirait de convoquer en même temps des questions philologiques et historiques.

C'est justement le changement du contexte qui permet de voir le document différemment et de rendre intelligible le passé. En rappelant sa mémoire à travers la pince, Boris se souvient des événements qui ont eu lieu dans le camp et en particulier il se souvient de son ami, Ivo. Pour rendre le document dans l'œuvre du temps il faut alors voir les relations qu'il entretient avec son contexte culturel, avec la multitude des autres signes qui, eux, ont changé : puisque Boris n'est plus le même, sa vie a continué et ses nouvelles expériences permettent de voir différemment ces événements et de percevoir encore plus fortement la douleur<sup>1</sup>.

## Références bibliographiques

BACHIMONT, Bruno, (2010), « La présence de l'archive. Réinventer et justifier » in *Intellectica*, 53-54, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, Paris, CNRS, pp. 281-309.

---

<sup>1</sup> Je remercie Marion Colas-Blaise pour sa précieuse relecture.

- BADIR, Sémir & BAETENS, Jan, (2004), « L'héritage de l'archive », *Protée*, 32, 2, Université de Chicoutimi.
- ECO, Umberto, (2007), *L'albero e il labirinto*, Milano, Bompiani.
- FABBRI, Paolo, (2001), *La svolta semiotica*, Roma/Bari, Laterza.
- FARGE, Arlette, (1989), *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel, (2001), *Dits et écrits, 1976-1988. Tome 2*, Paris, Gallimard.
- FREY, Valentine & TRELEANI, Matteo, (éds.), (2013), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan/Ina Editions.
- GINZBURG, Carlo, (2011), « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier d'historien aujourd'hui », Lecture lors de la conférence *Carlo Ginzburg : des formes et des preuves*, 4 mars 2011, Paris, INHA.
- HALBWACHS, Maurice, (1950), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- HUSSERL, Edmund, (1931), *Méditations cartésiennes*, traduction de l'allemand de Peiffer, G. et Lévinas, E., Paris, Vrin, 2000.
- JEANNERET, Yves, (2004), « Le procès de numérisation de la culture », *Protée* 32, 2, Université de Chicoutimi.
- LUCATTI, Edoardo & TRELEANI, Matteo, (2013), « Fare presente. Per una semiotica dell'archivio », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 116, Milano, Bompiani, pp. 129-148.
- MAGRIS, Claudio, (2009), « Un uomo vivo nella città dei morti », Introduction à la traduction italienne de PAHOR, Boris, *Necropoli*, Roma, Fazi Editore.
- PAHOR, Boris, (1966), *Necropoli*, traduction italienne du slovène de Martin, Ezio, Roma, Fazi Editore, 2009.
- PEDAQUE, Roger T., (2006), *Le document à la lumière du numérique*, Paris, C&F Editions.
- POMIAN, Krzysztof, (1999), *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard.
- RASTIER, François, (2013), « La sémiotique des textes : du document à l'œuvre » in FREY, V. & TRELEANI, M., (éds.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan/Ina Editions, pp. 21-74.
- RICŒUR, Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- STIEGLER, Bernard, (1996), *La technique et le temps. Tome 2*, Paris, Galilée.

## Les outils sémiotiques passés au crible du vitalisme de leurs objets

### *Le cas de la dégustation du vin*

Audrey MOUTAT  
Université de Limoges

À la lecture de l'appel à communication diffusé en vue de ce congrès, il m'est très vite apparu que le problème soulevé relevait d'une certaine négligence de la sémiotique à l'égard du caractère évolutif des objets et des mouvements qui les animent. Les recherches s'étant davantage concentrées sur la modélisation de ces objets considérés à un moment de leur processus, la sémiotique semble ainsi être devenue quasi inopérante dans le traitement des phénomènes de variations diachroniques. Un problème d'inadéquation entre outils et phénomènes que j'entends reconsidérer aujourd'hui en convoquant un objet d'étude différent de celui qui a fait émerger la problématique synchronie/diachronie, à savoir les objets sensibles, et plus particulièrement l'un d'entre eux (un objet auquel mes travaux se sont longtemps consacrés) : le vin, entendu comme une structure olfacto-gustative complexe. Nous verrons à cet égard que la diachronie, issue de la tradition saussurienne et bénéficiant de ce fait d'un solide ancrage linguistique, soulève le problème des limites de sa définition dès lors qu'on la considère dans de nouvelles contrées scientifiques dont les objets d'analyse ne relèvent pas nécessairement du système langagier. C'est ainsi qu'avant de formuler une (re)problématisation de la diachronie eu égard aux objets sensibles et de discuter le bien-fondé des outils sémiotiques sur cette question, nous proposons de revenir aux fondamentaux, c'est-à-dire à la définition même de la diachronie telle que Saussure l'a proposée.

#### **Diachronie/Synchronie : questions sémiotiques**

Il serait fallacieux de traiter la seule question de la diachronie sans la convoquer au regard de la synchronie dont elle se distingue tout en lui étant complémentaire. C'est d'ailleurs en vertu de cette dichotomie que l'entreprise saussurienne entend formuler les deux dimensions quasi autonomes des recherches en linguistique.

Selon Saussure, « [e]st synchronique, tout ce qui se rapporte à l'aspect statique de [la linguistique], diachronique tout ce qui a trait aux évolutions. De même *synchronie* et *diachronie* désigneront respectivement un état de langue et une phase d'évolution »<sup>1</sup>. La synchronie renvoie ainsi à un ensemble de faits linguistiques qui constituent un état de la langue à partir duquel la notion de système linguistique a ainsi pu être fondée. Si le programme synchronique repose sur la description d'états, les faits diachroniques renvoient, quant à eux, à des événements qui modifient la langue.

Les faits diachroniques ne tendent cependant pas vers un changement du système ; ce dernier demeure immuable en lui-même, seuls certains éléments sont altérés sans égard à la solidarité qui les lie au tout. C'est donc en vertu des liens qui unissent les différents éléments du système que s'opère un déplacement du point d'équilibre de l'ensemble, à l'origine du passage d'un système à un second (lequel se substitue au premier).

Synchronie et diachronie se distinguent par les rapports qui unissent les termes ainsi que la temporalité dans laquelle ils s'inscrivent : la première détermine un rapport entre éléments

---

<sup>1</sup> Saussure, 1916 (1995), p. 117.

simultanés, la seconde la substitution d'un élément à un autre dans le temps. Ainsi la linguistique diachronique n'étudie-t-elle pas les rapports entre les termes coexistants d'un état de langue mais entre termes successifs qui se substituent les uns aux autres selon un processus évolutif, facteur dynamique par lequel le changement opère.

Les rapports entre synchronie et diachronie oscillent donc entre autonomie et interdépendance car si un fait diachronique est un événement qui produit un déplacement du point d'équilibre du système, il garde en lui-même sa raison d'être et n'entretient aucun lien ni avec l'équilibre antécédent ni avec l'équilibre conséquent. Le changement ne relève d'aucun de ces deux états synchroniques. Afin d'illustrer la pertinence de ses propositions, Saussure suggère une comparaison entre le jeu de langue et une partie d'échecs, comparaison que je propose de rappeler ici dans la mesure où cette « réalisation artificielle de ce que la langue nous présente sous une forme naturelle »<sup>2</sup> est fort propice à nous mener vers le cœur de mon propos, à savoir l'ouverture de la variation diachronique aux objets sensibles.

Rappelons la démonstration saussurienne.

Tout d'abord, un état de jeu renvoie à un état de la langue. De même que la valeur propre à chacune des pièces dépend de la position qu'elles occupent sur l'échiquier, chaque terme de la langue est doté d'une valeur propre en opposition avec tous les autres termes. Par ailleurs, le système n'est que momentané, il varie au gré des positions prises par les termes, dont les valeurs sont d'ailleurs soumises à une convention immuable, la règle du jeu dans le cas des échecs, les principes de la sémiologie pour la langue. Afin de garantir le passage d'une synchronie à une autre (lequel correspond au passage d'un équilibre à l'autre) seul le déplacement d'une pièce suffit (et non pas la multiplicité des changements au sein du système). Ainsi, de la même manière qu'un seul changement de pièce est nécessaire lors du jeu d'échecs, dans le cas de la parole, les changements ne portent que sur des éléments isolés. Ce qui n'est toutefois pas sans conséquence sur le système puisque, comme dans la langue, un coup peut avoir une influence considérable sur l'ensemble de la partie et impacter des pièces momentanément hors de cause. Enfin notons que le déplacement lui-même d'une pièce se distingue des équilibres qui le précèdent et le succèdent. Car pour décrire une position sur l'échiquier, connaître le déplacement qui s'est opéré auparavant n'est pas nécessaire. Il en va de même en langue où la parole n'opère que sur un état de langue, les changements entre états ne relevant pas de l'étude synchronique.

Ce décrochage comparatiste entre une pratique sociale qu'est le jeu d'échecs et la langue a ainsi le mérite de déterminer non seulement la dichotomie synchronie/diachronie mais également les concepts de système, de procès et de structure ; des points théoriques qui me conduisent à présent à dresser une nouvelle comparaison avec un nouvel objet, objet sensible lui aussi soumis à une pratique ritualisée : le vin.

### **Diachronie et structures iconiques**

Si j'ai noté en introduction une première restriction concernant le statut de cet objet d'étude (en parlant de « structure olfacto-gustative complexe »), je vais à présent préciser ce point au regard des considérations sur la dualité synchronie/diachronie.

Mais auparavant, notons qu'une première réduction à l'égard des propriétés sensibles de l'objet a été opérée. En effet, rappelons que le vin se présente comme un objet sensible aux propriétés multiples telles que des qualités visuelles, olfactives et proprement gustatives<sup>3</sup>. Pour les commodités de l'analyse, notre attention portera uniquement sur ses qualités olfacto-gustatives ; et cela, dans le but de ne pas déployer une structure iconique trop complexe.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 125

<sup>3</sup> Notons à cet égard que le goût est un complexe somesthésique qui se caractérise par des propriétés olfactives, gustatives et tactiles.

Cette structure olfacto-gustative est en effet une matrice phénoménale dynamique qui se déploie dans le champ de présence sous la forme d'une exfoliation sensible (Bordron, 2002). Elle constitue un réseau relationnel hiérarchique dont l'organisation interne repose sur la co-émergence de trois catégories élémentaires : la Qualité, la Quantité et la Relation, lesquelles se subdivisent à leur tour en micro-catégories tel que le montre la forme iconique suivante :

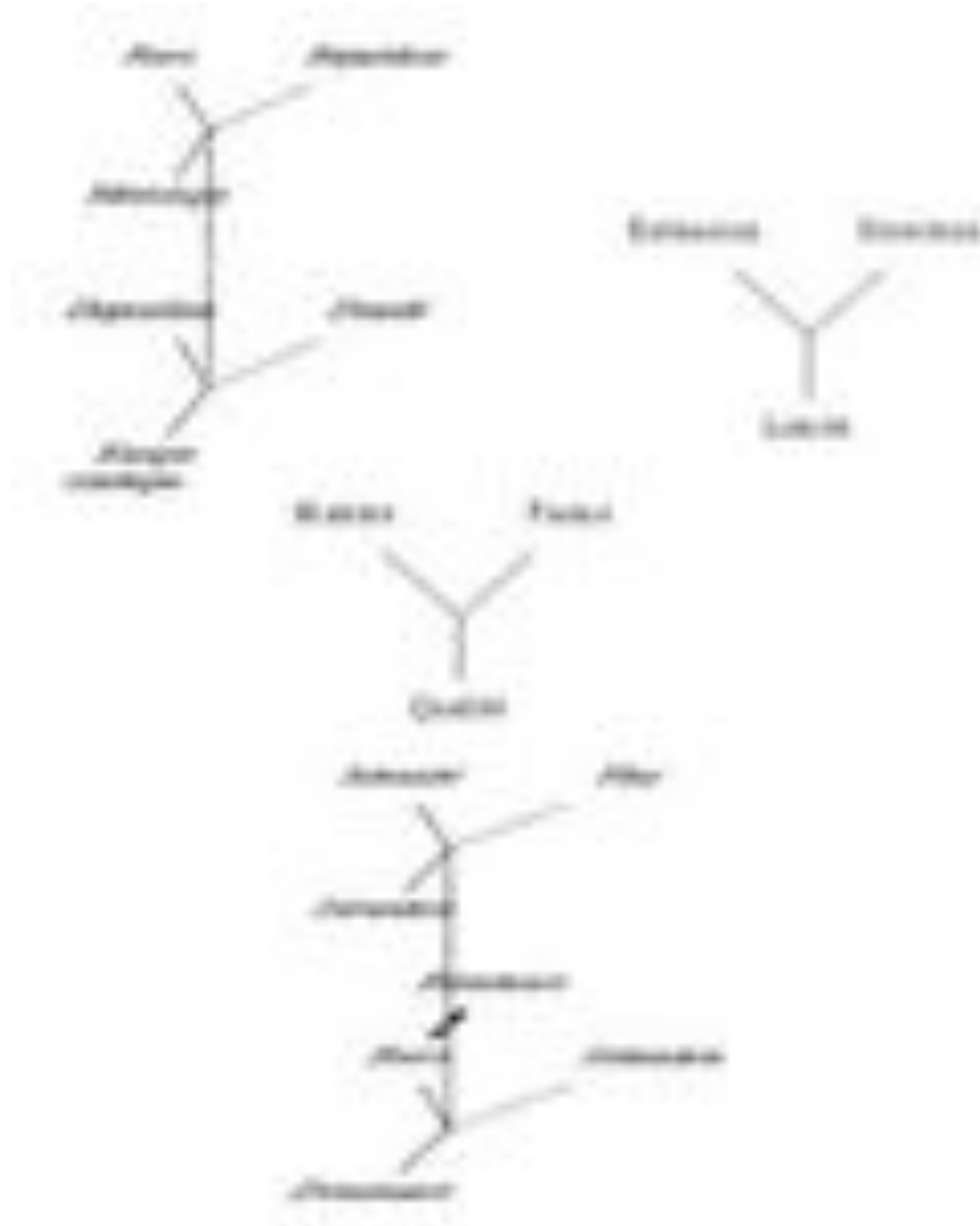


Fig. 1 : Icône de la bouche du vin

La forme présentée ici correspond à une structure matricielle générique, envisagée comme une entité idéale et transcendante qui recouvre l'ensemble des expressions noématiques de l'objet. Rapportée à une phénoménalité olfacto-gustative perçue, cette structure iconique générique va en effet subir quelques altérations liées aux particularités noématiques en présence et ne manifestera donc pas nécessairement la totalité des ramifications catégorielles qui la caractérisent. Des degrés de présence divers sont affectés à chacune des catégories et à leurs extensions respectives, et sont liés à la dynamique de l'ensemble à l'origine des variations de son équilibre interne. La structure iconique apparaît ainsi comme une structure



tensive, dotée de tensions internes entre potentialisation (non présence des catégories engagées dans la structure canonique) et actualisation (non absence desdites catégories)<sup>4</sup>.

Revenons à présent à notre double système du jeu d'échecs et de la langue afin de déterminer le fondement de la dualité diachronie/synchronie au regard de ce nouvel objet.

Aussi bien dans les cas du jeu d'échecs et de la langue que dans celui de la structure iconique, nous sommes en présence d'un système de valeurs qui subit des transformations. Chaque état de la configuration iconique correspond à un état de jeu/langue. Cette configuration présente des connexions inter-catégorielles qui, compte tenu de la ténacité de leurs rapports, créent des phénomènes de dépendances internes sur lesquels repose la codétermination de leur valeur respective. En outre, ce système est régi par une règle d'équilibre sapide en vertu de laquelle opèrent des corrélations variées entre les paradigmes du sucré, de l'acide et des tanins ; il en résulte des configurations iconiques fort différentes qui attestent ainsi de la profonde variabilité du système<sup>5</sup>.

Quant à l'iconisation, elle se présente comme un germe en formation dont les différentes phases induisent des variations du système. Or, l'instabilité structurelle dont font preuve chacun des états du système olfacto-gustatif n'est pas simplement conditionnée par la réalisation effective du processus aspectuel de leur construction mais repose également (comme nous l'avons évoqué précédemment) sur les modalités d'existence qui affectent leurs micro-catégories. Certaines d'entre elles se réalisent pleinement et affirment l'entière présence de leur macro-catégorie au sein de la structure tandis que d'autres n'y sont pas actualisées.

Le passage d'un état iconique à un autre, entendu comme celui d'une synchronie à une autre, repose ainsi sur des rapports inter et intra-catégoriels non uniformes : une catégorie peut en effet jouer un rôle moteur dans la structure d'ensemble et contraindre le paramétrage de la dynamique interne des autres, tout comme le déplacement d'une pièce sur l'échiquier suffit à bouleverser l'état de jeu et à avoir une incidence sur les pièces momentanément hors de cause.

Pendant, la comparaison avec le jeu d'échecs s'arrête là où elle se maintient avec la langue à propos du fait suivant : le système lié à la dynamique olfacto-gustative des vins ne prémédite rien ; il ne dépend pas d'un programme d'actions spécifiques engagé par le vin lui-même mais dépend de phénomènes extérieurs (aération, oxydation...). C'est donc spontanément et fortuitement que les pièces se modifient.

Ainsi la diachronie se présente-t-elle comme le processus d'iconisation dont la dynamique produit des changements d'état synchronique (entendu comme un état iconique saisi indépendamment d'un autre) sans affecter l'agencement du système (en effet, seuls les éléments agencés sont modifiés et non la solidarité qui garantit leur agencement). Cette dynamique diachronique ne réside effectivement pas dans chacun de ces états mais dans le mouvement qui a fait devenir l'équilibre autre. Si, pour Saussure, seuls les états sont importants (rappelons en effet que ses positions s'orientent davantage en faveur d'une linguistique synchronique), nous proposons quant à nous de nous concentrer sur la dynamique du système et l'ensemble des transformations qui opèrent ce changement d'équilibre. Il s'agira plus particulièrement de mesurer la faisabilité d'une telle entreprise au regard des outils dont dispose la sémiotique.

---

<sup>4</sup> D'une façon générale les catégories permettent de décrire les traits les plus généraux de ce qui peut être une réalité pour nous. Mais bien sûr elles ne peuvent décrire ce qu'il y a de spécifique à une expérience singulière comme l'est telle ou telle dégustation.

<sup>5</sup> Notons à cet égard que la taxinomie offerte par les descripteurs du goût constitue un système langagier qui renvoie au système iconique offert par les paradigmes catégoriels kantien.

## **Diachronie ? Syntagmatique ? Problématique du complexe iconique**

Mais auparavant, une autre question semble poindre à l'horizon : qu'est-ce qu'une « structure » ou « complexe » olfacto-gustatif ? Les amateurs de vin noteront, et s'en étonneront sans doute, que je n'ai effectivement pas parlé de « bouche ». En effet, pourquoi ne pas parler de « bouche » alors que le syntagme convoqué, « structure olfacto-gustative », renvoie exactement au même contenu (à savoir les propriétés olfacto-gustatives du vin, lequel se trouve lui-même convoqué ici à titre d'objet sensible, et manifeste sa perceptibilité à travers ses multiples esquisses auprès d'un sujet percevant) ?

La raison en est simple : il s'agit ici de considérer cet objet sensible indépendamment de la pratique sociale ritualisée de la dégustation. En effet, cette dernière prescrit un programme gustatif en vertu duquel elle procède à un découpage organisé du sensible, une syntagmatique canonique qui fonctionne comme le support du déploiement de la syntaxe gustative. C'est en effet le caractère procédural de la pratique qui assigne aux qualités gustatives d'un vin le statut de bouche elle-même articulée en trois aspects complémentaires : l'attaque, l'évolution et la finale.

Or se conformer à cette syntagmatique de la pratique de la dégustation nous engagerait à adopter une vision erronée de la dimension diachronique de l'icône puisque cela réduirait ce dernier à une chaîne articulée de trois entités dont la compilation constitue une syntaxe. Or se focaliser sur le déploiement du goût sans ritualisation particulière nous invite à un déplacement de la notion d'entité non plus rattachée à un syntagme (composé de deux ou plusieurs unités consécutives) mais à une structure iconique dynamique et, par conséquent, évolutive (une diachronique qui procède à une dynamique de substitution d'un élément à un autre dans le temps). Rappelons à cet égard la particularité du commentaire de dégustation qui procède à une contraction de l'événement sensible sur fond de ritualisation de la pratique ; une compilation des trois phases qui empêche d'appréhender le mouvement d'iconisation comme un fait diachronique.

## **Variation et outils sémiotiques**

Fermons cette parenthèse et venons-en au dernier point de cette présentation : la variation diachronique aux prises avec les outils sémiotiques.

Nous avons précédemment redéfini la diachronie, au regard de notre objet d'étude, comme un phénomène dynamique d'iconisation. Une définition qui met en exergue son caractère de variabilité et recentre les préoccupations sémiotiques non pas sur chaque état iconique dont le différentiel ne permettrait que de mettre au jour un changement d'état de la structure mais cet entre-deux (états), ce mouvement qui fait basculer un premier équilibre d'ensemble en un second (et qui constitue le véritable objet de l'analyse diachronique). D'où ma question : quels sont les outils capables de satisfaire ces préoccupations ?

Je ne proposerai pas ici un radical passage au crible des outils sémiotiques ; dans la mesure où certains d'entre eux ne sont pas pertinents au regard de l'objet d'étude qui est le nôtre, une telle entreprise relèverait de l'artifice. Je préfère davantage me référer à des théories que j'ai eu l'occasion de convoquer lors de mes travaux et dont j'ai déjà pu évaluer l'opérationnalité dans le traitement de la problématique de la variabilité.

Pour cela, revenons à la notion de structure qui, dès lors qu'elle se manifeste comme un réseau catégoriel, nous incite à convoquer la théorie bordronienne de l'iconicité. Théorie de la méréologie, l'iconicité bordronienne propose une grammaire de génération de formes où chaque phénomène s'organise en structure de dépendances liées, articulée par des règles de composition interne, à l'origine de formes d'assemblages méréologiques distincts (configurations, architectures, agglomérations, compositions, fusions).

Une première approche de l'iconicité nous la présente davantage comme une théorie de la modélisation de formes, tournée vers des états synchroniques de l'icône saisi à des étapes-clés de son évolution ; une impression renforcée par le caractère générique des catégories qui, pour une phénoménalité générique, l'envisage comme un pôle idéal et transcendant des manifestations noématiques ; ce qui, en soi, synchrétise la variabilité dans un invariant. Or « l'icône de » considéré par la théorie bordronienne est à prendre au sens de génitif subjectif qui met en exergue l'iconisation d'un quelque chose qui devient icône. En d'autres termes, il s'agit d'une théorie de la constitution où le monde est donné par des forces prenant forme dans des actes de sémiotisation. L'iconicité est ainsi un mouvement de composition et de stabilisation des formes, fondée sur une ontologie de flux, de forces et de substances ; elle reconnaît donc en cela le caractère vitaliste du monde sensible et de ses objets. La perception est envisagée sous le coup d'une dynamique animée par une direction de signification dont l'écart permet d'inscrire la région du sens.

La théorie bordronienne ne se focalise donc pas sur des états iconiques mais sur leur procès dont le caractère évolutif a bien été montré dans son article « Compositions et mises en séquences » (1994) puis dans « Métamorphoses et identités » (2009). Dans le traitement de la métamorphose, les relations méréologiques (lesquelles renvoient aux transformations internes à l'objet, à « la scène dont il est lui-même constitué ») sont appréhendées sous les deux aspects de la construction/déconstruction et des opérations fondamentales capables de nous faire passer d'un paradigme de totalités structurées à des syntagmes de parties mises en chaîne. La syntagmatique et les opérations proposées par Jean-François Bordron permettent ainsi de comprendre la transformation d'une totalité en une autre, telle que le passage d'une architecture à une configuration. Dans chacun des cas, il s'agit toujours du même objet (son identité reste inchangée), seule sa nature a été bouleversée.

Si ces considérations bordroniennes permettent ici de traiter la question de la variabilité, notons cependant qu'elles se focalisent sur des procès de transformation de totalités déjà constituées qui ne rendent pas compte de la dynamique du flux énergétique à partir duquel le sensible prend forme en un réseau catégoriel dont l'équilibre instable repose sur des variations intra-catégorielles (c'est-à-dire des changements de valeurs assignées à chaque catégorie investie).

### **Etude de cas : l'acidité**

Observons donc à présent comment la dynamique interne du flux opère au sein des catégories et en conditionne la valeur (conduisant ainsi à un nouvel état d'équilibre). Pour cela, prenons l'exemple de l'acidité, laquelle constitue l'un des trois piliers de l'édification gustative des vins.

*L'Axe de l'acidité : 'frais', 'vif', 'acidulé', 'nerveux', 'vert'*

En articulant des grandeurs qualitatives, l'axe des saveurs acides spécifie la dynamique interne du goût dans la configuration d'une structure phorique complexe. Cette dynamique se fonde sur le déploiement progressif d'une énergie régie par l'interaction de deux mouvements orientés positivement : la *tonalisation*, mouvement d'amplification de la tonicité, et l'*accélération*, accroissement du *tempo* qui la subsume. Modéré dans un vin *frais*, le *tempo* en amoindrit la tonicité ; prompt dans une bouche *vive*, il s'affirme avec violence et s'accompagne d'une tonicité qui se déploie avec vigueur. Quant à la bouche *nerveuse*, si elle se caractérise par une forte tonicité doublée d'un *tempo* rapide, elle présente également une valeur aspectuelle : une certaine durativité dans laquelle la tonicité semble s'être installée. Entendue comme un « état permanent ou momentané d'irritabilité ou d'inquiétude », la nervosité procède à une suspension du mouvement à un point aigu, ultime, selon une durée variable. On peut en ce sens affirmer qu'à la différence d'un vin frais ou vif, où l'on observe un mouvement de tonalisation, une *direction* selon Cl. Zilberberg, le vin nerveux marque une

stabilisation du mouvement dans sa pérennité, autrement dit une *position* : le *tempo* ne s'accélère pas mais garde une rapidité constante ainsi qu'une tonicité élevée mais stabilisée à un certain degré.

Saisis dans leur configuration scalaire, les descripteurs associés à l'acidité présentent des variations d'intensité irrégulières et soulèvent ainsi des intervalles qualitatifs inégaux. Si le passage de 'frais' à 'vif' s'effectue par des mouvements d'accélération et de tonalisation brutaux et soudains, il n'en va pas de même pour l'articulation des descripteurs 'acidulé' et 'nerveux'. Dans le premier intervalle s'exprime une dynamique interne, un mouvement orienté vers un accroissement tandis que dans le second, il s'agit d'un état qualitatif, affecté par une modulation aspectuelle. De ce fait, le mouvement général d'accélération et de tonalisation de l'axe des saveurs acides présente des « contre-courants » de décélération et d'atonisation, stabilisant momentanément le flux en états ponctuels. Ces micro-courants produisant des écarts qualitatifs au sein de la structure phorique, les plus significatifs étant ceux qui séparent les descripteurs 'frais' et 'vif' d'une part, 'acidulé' et 'nerveux' de l'autre. Le premier intervalle repose sur un principe de *redoublement*,<sup>6</sup> croissance intense résultant de la conjonction des mouvements de précipitation (*tempo*) et de déchaînement (tonicité). Le second, en revanche, est défini par un principe de *relèvement*, attestant d'une faible croissance engendrée par la dynamique d'un contre-courant : celui de l'atténuation. En effet, bien que la progression du flux général ascendant se poursuive, augmentant l'intensité de l'acidité, elle se trouve néanmoins freinée par un « contre-courant » descendant, de moindre importance certes, mais suffisamment intense pour la ralentir et la stabiliser en un état duratif. Le second intervalle se caractérise ainsi par un double mouvement complexe, caractérisé par une atonisation de la tonalisation et un ralentissement de l'accélération, et impulsé par un antagonisme de flux :

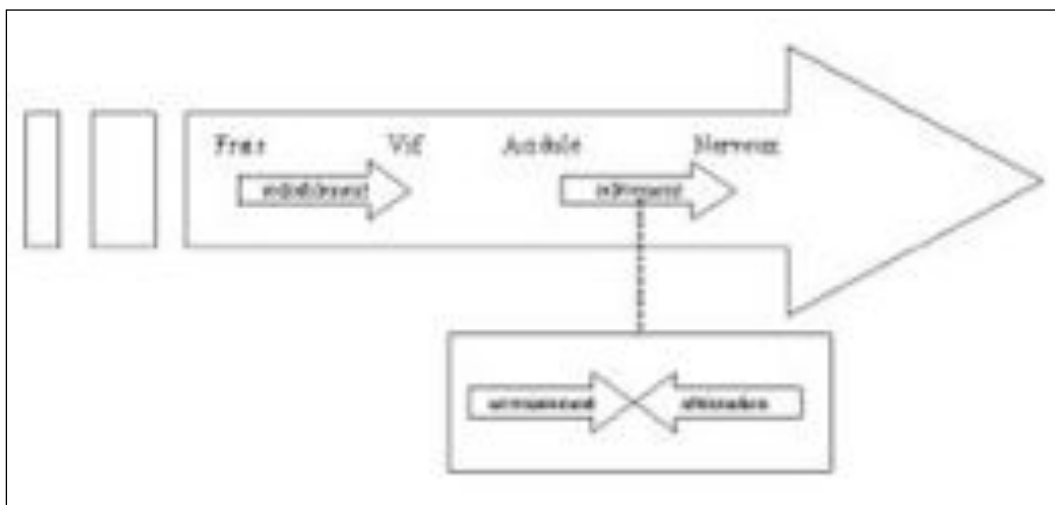


Fig. 2 : Dynamique de flux – Axe de l'intensité

Régi par un double mouvement croissant, lui-même soumis à des modulations internes antagonistes, l'axe de l'acidité présente une structure instable et fluctuante jalonnée d'intervalles irréguliers :

<sup>6</sup> Terminologie empruntée à la sémiotique tensive de Claude Zilberberg.

INTENSITE				
Sous-catégories	Tempo		Tonicité	
Mouvement global	Accélération		Tonalisation	
Aspects locaux	Redoublement	Relèvement	Redoublement	Relèvement
Mouvements locaux	Précipitation	Accélération vs Ralentissement	Déchainement	Tonalisation vs Atonisation

Fig. 3 : Structure interne du flux de l'axe de l'acidité

On constate donc à travers cet exemple que les phorèmes que propose la sémiotique tensive de Claude Zilberberg permettent ainsi de dépasser la dimension synchronique des configurations iconiques par un redéploiement de ses flux interne et externe. Elle permet également de saisir les variations méréologiques dans leur processus d'exfoliation où se joue en permanence l'équilibre de la configuration iconique. C'est ainsi dans le couplage de l'iconicité et de la sémiotique tensive que semble résider l'opérationnalité sémiotique dans l'appréhension des phénomènes de variabilité et plus particulièrement la variabilité diachronique. Un couplage qui mérite approfondissement et réajustements au regard des apports considérables de la morphogenèse du sens de Jean Petitot.

### Références bibliographiques

BORDRON, Jean-François, (1994), « Compositions et mises en séquences », in Fontanille (éd.), *Le devenir*, Limoges, PULIM, 1994, pp. 57-64.

— (2002), « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », in HENAULT A. (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF (coll. « Premier cycle »), 2002, pp. 639-665.

— (2009), « Métamorphoses et identités », in COLAS-BLAISE M. & BEYAERT-GESLIN A. (éds.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, PULIM, 2009, pp. 49-62.

PETITOT COCORDA, Jean, (1985), *Morphogenèse du sens I*, Paris, PUF.

SAUSSURE, Ferdinand de, (1916 ; 1995), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

ZILBERBERG, Claude, (2002), « Précis de grammaire tensive », *Tangence : La science des écrivains*, 70, pp. 111-143.

— « Sémiotique de la douceur », [Ressource électronique] Disponible sur : <http://www.claudezilberberg.net/pdfs/semiodouceur.pdf>

# Les figures temporelles, une diachronie subjectivée

Magdalena NOWOTNA  
*INALCO Paris*

## 1. Le fondement théorique

En se situant dans le paradigme de la sémiotique d'inspiration phénoménologique et, plus précisément, dans celui de la théorie des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet, nous considérons que la saisie de la forme des phénomènes du monde viendrait du sujet percevant et notamment de son corps. Les saillances du monde sont repérées et assimilées par le sujet. Par la mise en discours le sujet énonciateur crée, en répondant au monde, son propre relief textuel. Ses figures seront donc situées dans l'isotopie choisie, au sens greimassien de ce terme, et témoigneront de l'horizon à la fois cognitif et émotionnel de l'auteur. Les figures temporelles sont, parmi les autres, très instructives du point de vue de la modalité d'être du sujet énonçant et peuvent révéler le type d'instance qui est le sien – sujet, non sujet ou quasi sujet. Ce qui nous intéresse ici, c'est donc le temps subjectivé comme il est vécu et conçu par l'instance énonçante face au temps objectif<sup>1</sup>.

La préférence qui privilégie le présent et met sous silence le passé (ou le contraire) peut constituer parfois une dominante dans une structure textuelle donnée. Dans le corpus que nous allons examiner l'énonciateur crée une nouvelle perspective temporelle : le passé spécifique ou négation de passé, le passé sélectif, composé de mort et de souffrance, on préférerait qu'il n'existe pas. Le rejet du passé et (souvent) du futur ou encore l'accent « démesurément » mis sur le présent, permettent de faire passer *un message sur l'impossibilité de vivre la diachronie classique décrite par les modèles linguistiques, philosophiques et sémiotiques*. L'accent mis sur une temporalité hypothétique (par rapport à une temporalité thétique), ainsi que les nuances d'une aspectualité précise, décrivent les conditions spécifiques identitaires du sujet. Les modèles sémiotiques et linguistiques (la centralité du présent comprise de façon à ce que le passé et le futur ne soient que des projections à partir du seul temps présent (E. Benveniste / M. Merleau-Ponty), la distinction entre le temps linguistique (discours) et le temps chronique (récit) donnent un fondement, une orientation conceptuelle, un appui théorique, tandis que les réalisations artistiques dialoguent avec les modèles en se référant à un sens primordial, primaire, archaïque et fondamental qui est la perception du temps. Le fond théorique d'un modèle sémiotique sert de miroir dans lequel les réalisations particulières se reflètent et sur lequel elles s'appuient tout en clamant, à juste titre, leur autonomie.

## 2. Une conception du passé repoussé

Je prendrai comme premier exemple un poème de Cyprian Norwid<sup>2</sup>, poète polonais romantique, daté de 1850, selon ma traduction :

---

<sup>1</sup> Coquet (1993).

<sup>2</sup> Norwid (1996).

## Le passé

1

Ce n'est pas le Dieu qui a créé le p a s s é, et la mort et la souffrance  
Mais celui, qui brise les lois :  
Donc – les jours qui passent lui sont insupportables  
Donc, en sentant le mal, il a voulu repousser les s o u v e n i r s !

2

Pour ne pas être comme un enfant, qui dans une voiture en marche,  
dit : « Oh le chêne  
Il s'enfuit... dans le fond de la forêt... »  
– pendant que le chêne demeure, la voiture emporte les enfants.

3

Le p a s s é - c'est a u j o u r d' h u i, mais un peu plus loin :  
Derrière la voiture, c'est le village,  
Et non pas un quelconque quelque part,  
Où les hommes jamais n'étaient!...

Il y a une dynamique extraordinaire dans ce poème. Ses éléments sont mis en mouvement dans le temps et dans l'espace pour dessiner les contours de la perception du passé parfaitement subjectivée. Subjectivée et non pas « subjective » car il s'agit d'une intention de l'instance énonçante de construire une figure temporelle spécifique : le temps n'est pas seulement subjectif ce qui serait un constat statique, il devient subjectivé à la suite d'une action intentionnelle.

L'instance d'origine (l'auteur) instaure une instance énonçante qui fait bouger les éléments du monde en mettant en scène l'actant principal *celui qui brise les lois* et qui a créé le passé (et la mort et la souffrance) et les autres, au second plan.

*La figure initiale*, celle qui surdétermine la suite du discours et dévoile la conception du passé est donc celle-ci :

« Ce n'est pas le Dieu qui a créé le p a s s é, et la mort et la souffrance  
Mais celui, qui brise les lois : »

suivie par

« Donc, en sentant le mal, il a voulu repousser les s o u v e n i r s ! »

Et, puisque tout tourne autour du temps, nous avons un *riche dispositif conceptuel* :  
– des *déterminants temporels* : le passé, les jours qui passent, les souvenirs repoussés ;  
– des *mouvements* : le chêne qui s'enfuit, le chêne qui demeure, la voiture en marche, la voiture qui emporte les enfants ;  
– des *indicateurs temporels* : aujourd'hui, le passé ;  
– *le passé – c'est aujourd'hui mais un peu plus loin, comme si on l'avait déjà quitté, comme si on 's'éloignait* ;  
– des *repères spatiaux* : derrière, le village, quelconque quelque part (où les hommes jamais n'étaient).

Il semble, au premier abord, que parmi ses agissements il y a des mouvements « réels » et des mouvements « illusoires ». Mais en disant cela je me rends compte que cette délimitation et cette taxinomie est fautive et que la perception subjective traite *également* les mouvements dits « illusoires » et les mouvements dits « réels ». Le mouvement illusoire « déplace » le chêne :

« Oh le chêne  
Il s'enfuit... dans le fond de la forêt »

Pour illustrer l'envie, l'intention de *repousser le passé*, l'énonciateur utilise le moyen simple et enfantin de repousser, oublier le passé par l'image du chêne qui cavale et la voiture qui reste immobile. Mais bien évidemment cela est précédé par la syntaxe négative qui dénonce cette perception digne du non-sujet : *pour ne pas être comme un enfant...* Par cette négation l'énonciateur valorise son caractère sujet, souligne l'instant de réflexion, la maîtrise des éléments du monde.

Le point de vue du sujet percevant « bouge ». La *construction de l'instance énonçante est complexe mais intentionnelle* et exige le déplacement du point de vue, changeant. L'illusoire est aussi réel que le réel. Le point de vue, cet œil percevant, est situé différemment selon le moment du discours et ce déplacement lui sert à rendre compte de la *complexité perçue de la temporalité du monde*.

L'auteur parle du passé et de sa perception du temps en mettant en place deux actants : le Dieu et l'« autre » désigné par une expression démonstrative : *celui qui brise les lois* en français. Cette périphrase fait partie intégrante de la structure sensible du poème.

*Celui qui brise les lois* n'est pas une dénomination directe et simple mais une suggestion, le choix d'un trait constitutif de l'être, contenant le sens d'une action à l'encontre de l'ordre social. Sur le plan poétique elle représente une subjectivité novatrice par rapport à l'expression figée en polonais : *kto łamie prawo* qui correspond en français à *celui qui enfonce les lois*. *Ow co prawo rwie* est une modification de l'expression usuelle, une touche de créativité, en français *celui qui brise les lois* dans le sens briser, arracher quelque chose qui a été lié à une structure organique. Le verbe polonais désigne un mouvement brusque, destructeur.

*Celui qui brise les lois* est aussi celui qui a créé le passé, le passé composé exclusivement des souffrances. Cette exclusivité est la preuve d'une perspective particulière du passé.

L'expression périphrastique déictique *Qui* etc. ouvre une aura sémantique, une nébuleuse, une constellation de sens venant briser l'ordre social et esthétique établi, une harmonie installée dans l'univers de l'humanité.

Et c'est celui qui a créé le passé, le passé atrocement sélectif, composé de la mort et de la souffrance, qui repousse le présent (les jours). Il lui est insupportable, le vivre est insupportable car le passé est insupportable. On préférerait qu'il n'existe pas. On peut penser ici à la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur le présent qui tient dans la main le passé immédiat<sup>3</sup>. Mais ici le passé « incommode » celui qui l'a créé, donc il veut *repousser* non seulement les souvenirs mais aussi le présent. Remarquons que dans le modèle phénoménologique il y a une harmonie de la succession des moments, une sorte de lien, une liaison, l'héritage dans le temps qui coule l'un dans l'autre lorsque dans

---

<sup>3</sup> Merleau-Ponty (1945, p. 83).



cette présentation poétique l'harmonie est brisée et la succession des moments temporels transformée en une vision « déformée » où le présent est difficile à vivre à cause du passé mutilé. Comme souvent, ici aussi la poésie dialogue avec les modèles, leur répond de façon discutable, problématique mais référentielle. Les modèles sont en arrière-plan des manifestations artistiques, dans le fond conceptuel des pensées.

### 3. Le passé occulté par une anomalie syntaxique

À ce propos on pourrait citer un fragment de la poésie « Peut-être sans titre » de Wislawa Szymborska, prix Nobel de littérature en 1996<sup>4</sup>, dans lequel le passé est d'une autre façon repoussé, nié :

Et pourtant je suis assise au bord d'une rivière, c'est un fait.  
Et puisque je suis là,  
j'ai dû venir de quelque part

Une sorte d'« anomalie » sémantique ressentie dans ce fragment est due à une construction syntaxique qui imite la relation de cause à effet : puisque je suis là ... j'ai dû... venir de quelque part. Une sorte de causalité factice pour « repousser » le passé et traiter le présent comme le seul temps possible. Cette « anomalie » construit une vision des choses où le passé est occulté, passé sous silence pour la même raison que dans le poème de Norwid, car fait d'atrocités :

C'est arrivé que je sois assise sous un arbre  
[...]  
C'est un événement futile  
qui ne rentrera pas dans l'histoire.  
Ce ne sont ni des batailles ni des pactes  
[...]  
ni des assassinats de tyrans dignes de mémoires.

Repousser le passé peut se faire de manières différentes, en se réfugiant dans une « anomalie » syntaxique qui par sa structure nie le passé ou bien par l'action consciente de « *repousser les souvenirs* » pour ne pas être comme un enfant, victime d'une « illusion », qui voit le chêne s'enfuyant dans les profondeurs de l'espace. L'actant sujet doit, selon la théorie de Jean-Claude Coquet, maîtriser son propre mouvement, la place de son corps par rapport aux éléments de l'espace, avoir la capacité de jugement concernant sa position par rapport aux éléments de la réalité.

*Le passé est : plus loin qu'aujourd'hui*, derrière nous, derrière les « roues » (de la voiture). Le passé est visualisé par le village qui reste derrière, lieu concret et non pas *quelconque, quelque part* où les hommes jamais n'étaient. Le village est un lieu réel, tangible opposé à un *quelque part* indéfini.

On devrait suivre le « vrai » mouvement qui est le mouvement de notre corps, nous nous éloignons vers le futur en laissant le chêne immobile sur place.

Le point de vue qui immobilise le corps et fait bouger le chêne est un point de vue qui veut sauver le présent tellement maltraité, et insupportable car terni par le passé, mais cette tentative est menacée par le danger de tomber dans l'espace de

---

<sup>4</sup> Szymborska (1996).

l'hétéronomie : *être comme un enfant*, naïf et stupide. Il faut donc suivre le « vrai » mouvement selon lequel nous nous éloignons et le chêne reste. Et c'est bien ainsi.

#### 4. Le passé revient

La perception du positionnement de notre corps est chère aux phénoménologues. La conscience du corps est « la manière dont nous nous fixons dans le monde » (Maurice Merleau-Ponty).

Le passé – c'est aujourd'hui, mais un peu plus loin :  
Derrière la voiture, c'est le village,  
Et non pas un quelconque quelque part,  
Où les hommes jamais n'étaient!...

Le passé est aujourd'hui mais un peu dépassé, ce qui est resté derrière.

En même temps *derrière* est localisé de façon spatiale : c'est le village, un lieu bien déterminé, une topicité claire et définie non pas un *quelconque quelque part*, par conséquent le passé est bien réel. Le discours revient vers le début, le boucle est bouclée, *le passé, repoussé car source de mort et de souffrances, revient comme une réalité incontournable*, impossible à escamoter.

*La diachronie classique est chamboulée, ou plutôt elle est malmenée*, peut-être niée car composée des souffrances et de la mort, elle est l'œuvre de l'autre qui n'est pas Dieu et qui brise les lois. Mais puisque l'homme a besoin d'une diachronie il en crée une, il essaie de créer une temporalité subjectivée comme lieu de refuge existentiel, refuge identitaire. Mais chez Norwid le passé revient aussi sous la forme d'un lieu où vivent les hommes. L'indétermination : ce quelconque quelque part où les hommes jamais n'étaient est rejetée car elle est toujours dangereuse, ne peut pas servir de garant de l'identité, de refuge contre les souffrances et la mort. Il faut donc malgré tout affronter la réalité :

Le passé – c'est aujourd'hui, mais un peu plus loin :  
Derrière la voiture, c'est le village,

#### 5. L'instant épais et large

Quelques vers de Michel Houellebecq<sup>5</sup> nous présentent un rapport tout aussi particulier entre le présent et le passé.

Un instant large, hostile, où tout s'agite et bouge ;  
Sur les balcons du ciel se tord une nuit rouge,  
Soutien-gorge du vide, lingerie du néant  
Où sont les corps en vie qui s'agitaient dedans ?

Un instant large, et agrandi n'est plus un point mais un espace épais et large, vivant des souvenirs douloureux (hostiles ?) du très proche passé. Chez Szyborska l'instant actuel, présent est valorisé d'une autre manière, seul valable (subjectivement) bien que objectivement futile, cet instant-là est gonflé et, à sa façon épais, épais de sa signifiante « démesurée », seul existant pour la personne qui le vit, et en même temps épais de l'insignifiante ironique, de l'histoire. L'instant de Houellebecq est large et épais comme

---

<sup>5</sup> Houellebecq (2013, p. 95).

une blessure, gonflée de souvenirs très proches, l'instant gonflé du vide, boursoufflure des êtres disparus. Ce qui reste ce sont des enveloppes d'êtres, les coquilles sans les corps.

### **Conclusion**

Le sujet de l'énonciation est indéniablement sous l'impression, obnubilé par un tiers actant transcendant : le passé. Malgré cette emprise, il n'est pas tombé dans l'espace de l'hétéronomie du non-sujet. La lucidité et la capacité de jugement ainsi que des solutions stratégiques de repli dans les divers refuges discursifs le sauvent bien.

L'importance et la centralité du temps présent, le modèle du contact harmonieux et fluide du présent du passé et de l'avenir de Maurice Merleau-Ponty et d'Émile Benveniste est mise à mal dans cette poésie, la passation de pouvoir entre les sphères ne se réalise pas de façon sereine. Il y a des visions artistiques, poétiques qui défient les proportions harmonieuses que nous voyons dans les modèles ; les dispositions des accents et des poids existentiels des espaces temporels y sont « déformés » car le vécu poétique blessant et douloureux l'exige.

### **Références bibliographiques**

COQUET, Jean-Claude, (1993), « Temporalité et phénoménologie du langage », *Sémiotique* n° 5.

HUELLEBECQ, Michel, (2013), *Configuration du dernier rivage*, Flammarion, 2013.

NORWID, Cyprian Kamil, (1996), *Nowy Wybór poezji*, Warszawa, J.W. Gomułicki, PIW.

MERLEAU-PONTY, Maurice, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

SZYMBORSKA, Wisława, (1996), *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań, Wydawnictwo A5.

# Du regard à l'expérience, de loin et de près

## *Changements sémiotiques de l'idée de musée*

Isabella PEZZINI  
*Sapienza Université de Rome*

### 1. Diachronie du musée

On a tendance à attribuer au « Musée » – « tout endroit où sont renfermées les choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux muses » selon l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert – un trait de permanence, à y associer l'idée d'un méta-espace hors du temps, où les œuvres et les objets seraient déposés détachés de leur temps, de leur espace et de leurs fonctions d'origine. Rien de plus faux : le musée n'a cessé d'évoluer depuis son institution, qui est à son tour un processus prenant forme peu à peu, de la Renaissance au siècle des Lumières (Shaer, 1993).

C'est ce que montre très bien l'étude sémiotique *Metamorfosis de la mirada* (2003) de Santos Zunzunegui. Écrit à la fondation du musée Guggenheim de Bilbao signé par Franck Gehry, ce travail se concentre sur l'évolution du musée des Beaux-Arts, à partir des changements de conception de son espace. De la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, en effet, les fonctions traditionnelles du musée – ordonner, conserver et exposer les œuvres, éduquer le public – sont soumises à maintes critiques provenant du dedans et du dehors du monde de l'art. D'où la tendance du musée à complexifier son statut et ses fonctions, à devenir un lieu d'attraction et d'identité pour les endroits qui l'accueillent, à s'hybrider avec les lieux de loisir et de consommation. Il faut considérer que le public devient de plus en plus vaste et différencié, à identités multiples ; la question de la rentabilité du musée en tant que grande et coûteuse institution culturelle commence à se poser de façon urgente. D'où une recherche de renouvellement et de redéfinition même très poussés, dont l'aspect peut-être le plus évident est la façon de concevoir l'architecture du musée : son iconicité par rapport à l'extérieur et, à l'intérieur, la médiation que peut offrir son organisation spatiale par rapport aux œuvres et aux visiteurs.

Structuré dès son origine sur *l'idéologie de la visibilité*, où la vision est le paradigme central de l'acquisition de connaissances, le musée est un lieu d'accumulation et de centralisation d'œuvres et de savoir dans lequel le visiteur reçoit une – ou plusieurs – proposition/s de sens, fondé sur un *faire-voir* destinateur face à son *vouloir/devoir voir/savoir*, articulé sous le triple paramètre spatial de l'*ordre*, de l'*orientation* et du *parcours*. Le musée apparaît sous cet angle comme un champ d'exercices syntaxiques, proposant avec sa stratégie de communication spécifique la médiation entre l'œuvre et le public. On peut également dire que le musée joue un rôle de véritable *activation* de l'œuvre, ce que Nelson Goodman (1984) appelle sa mise en œuvre (*implementation*), par opposition à l'*exécution* qui caractérise les œuvres allographes, qui, comme la musique, exigent une phase d'actualisation. De la mise en cadre au placement dans une salle et un parcours, de l'installation, de l'éclairage et du titrage, toute une série de pratiques sont confiées aux musées et aux galeries, par lesquelles ce qui est habituellement appelé le « contexte » de l'œuvre devient son co-texte, un dispositif qui élargit la notion de textualité artistique (Fabbri, 2010).

Le musée se présente donc comme un espace physique organisé, résultat d'une production collective implicite. Il embrasse une série de manifestations syncrétiques (un site de fondation, un bâtiment particulier, un programme muséologique, c'est-à-dire une collection, un placement des pièces qui la composent, fait de contiguïté et de distances entre les œuvres, les périodes, les styles, les auteurs ; une unité et un rythme spatiaux, une série de jeux scéniques ...) qui en font un objet

signifiant complexe, par le biais d'une « compétence stratégique » globale qui s'exprime dans la construction d'une ou de plusieurs voies d'exposition modèles de visite.

Voilà alors la typologie sémiotique des Musées de Beaux-Arts que propose Santos Zunzunegui (*op. cit.*, § 3.7). Son carré pose en corrélation des façons différentes de concevoir la muséologie, en considérant chaque modèle par rapport aux autres, s'interdéfinissant à partir de l'opposition fondamentale entre le Musée et le Musée d'Art Moderne Traditionnel, qui résume en elle-même un vieux débat architectural entre les soi-disant parties de la *galerie* et de la *rotonde*. Du point de vue du spectateur présumé par l'architecture, par référence à l'axe sémantique *continuité / discontinuité*, la Galerie implique les idées de *séquence* (des œuvres), d'*itinéraire* (du visiteur) et d'un *regard ponctuel* (du visiteur sur l'œuvre), tandis que la Rotonde rappelle d'abord la *continuité*, le *regard radial* et un *aperçu global*. De là, on obtient une série d'oppositions sémantiques ultérieures : par exemple entre la *linéarité* et la *circularité* de l'espace ; sur l'effet de sens de l'histoire par rapport à l'isolement de l'événement ; sur la vision prospective vs rétrospective, sur l'architecture qui s'impose vs un espace libre et flexible, souple.

Change aussi le rapport que ces architectures instaurent avec leur contenu traditionnel, les œuvres. Refusant le rôle de simples conteneurs, neutres autant que possible, ces musées sont eux-mêmes des œuvres, ils instaurent un dialogue avec les collections, il arrive même qu'ils les dominent. Une nouvelle manière de concevoir les espaces et l'organisation des parcours engage aussi les visiteurs sollicités, du fait d'une politique culturelle adaptée désormais aux cadences internationales des événements et des expositions itinérantes, à fréquenter ces lieux dans un esprit différent.

Comme le souligne l'auteur, les positions de cette typologie ne sont pas censées correspondre exactement aux musées existant empiriquement. En outre, elle ne veut pas « représenter » une diachronie, mais elle peut être articulée diachroniquement, si l'on entend par diachronie non seulement la succession temporelle, mais la succession des systèmes, par transformation d'éléments ou de relations.

Contenant	<b>vs</b>	Contenu
MUSÉE TRADITIONNEL (Frame / Galerie : par exemple le Louvre ; la GNAM à Rome)		MUSÉE MODERNE (Dôme/ Musées open-plan : par exemple la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe à Berlin)
Présence de parcours Évolution linéaire de l'art Esthétique du « détail » Modèle du « catalogue »		Absence de parcours Circularité de l'art Esthétique du « fragment » Modèle du « display »
	<b>X</b>	
MUSÉE NON-MODERNE Néo-baroque ou post-moderne  (Maniéristes, par exemple le Musée d'Orsay. Le musée se valorise lui-même, le contenant est une partie du contenu)		MUSÉE NON-TRADITIONNEL  (Par exemple, le Castello di Rivoli à Turin, le Maxxi à Rome)
Contenant	<b>Comme</b>	Contenu

Cela dit, chaque musée a son histoire et son identité, il devient de plus en plus difficile de ramener les nouveaux programmes à un genre ou bien à un type prédéfini : aujourd'hui chacun d'entre eux paraît rechercher l'unicité en tant qu'œuvre, et la spécificité de l'expérience spatiale qu'il peut offrir aux visiteurs (Purini, 2006). Deux directions principales d'étude s'imposent en observant sa métamorphose :

- d'un côté son architecture, qui a tendance de plus en plus à se passer de la distinction entre contenant et contenu et qui essaye d'intégrer dans son espace la possibilité d'expériences sensibles différentes, non pas liées à la seule vision – nous verrons à ce propos l'exemple du Musée du Quai Branly à Paris ;
- de l'autre côté la technologie, qui nous propose une nouvelle hyper-vision, comme nous le verrons à la fin de notre article, avec l'exemple de Google Art Project.

## 2. Un cas exemplaire de musée contemporain : le musée du Quai Branly<sup>1</sup>

### 2.1. Le projet du musée et l'antenne au Louvre

Le musée parisien du Quai Branly nous interpelle surtout sur deux grands ordres de questions. D'abord par le thème général auquel il est censé répondre, qui porte sur la reconnaissance de la diversité des cultures, sur leur valeur spécifique et sur la construction d'un espace de dialogue possible entre celles-ci, en plus de l'exposition exemplaire des artefacts les plus représentatifs. Ensuite par sa conception, qui se veut innovante sous tous les aspects. On insiste, dans toutes ses présentations, sur le fait que son modèle « n'est plus le livre mais Internet », et sur la multiplicité de ses fonctions : non seulement musée mais également centre d'enseignement et de recherche, ainsi qu'espace à la disposition de différents publics potentiels, y compris celui qui ne recherche que l'agrément.

Le musée du Quai Branly, ou Musée des Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques se trouve dans le VII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le long de la Seine, non loin de la Tour Eiffel. Le nouveau musée réunit et réaménage une partie des anciennes collections d'ethnologie du Musée de l'Homme, hébergées auparavant au Palais de Chaillot, ainsi que celles du Musée national d'arts d'Afrique et d'Océanie, qui était installé à la Porte Dorée. Ce musée national a été inauguré en juin 2006 par le président français de l'époque Jacques Chirac, « passionné depuis toujours de ce genre d'arts », désireux de laisser une empreinte culturelle forte et durable de son mandat. Il a été annoncé par l'ouverture d'un nouveau secteur au Louvre, le Pavillon des Sessions, ouvert en 2000 : sur le site internet du musée ([www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)) on souligne la double valeur de *link* du pavillon, qui d'un côté s'intègre et se conforme, même du point de vue de l'architecture, de l'aménagement et de l'atmosphère, à l'esprit et à la tradition du Louvre et d'autre part préfigure et renvoie aux principes inspirateurs du Quai Branly, par la répartition en quatre zones géographiques communiquant entre elles. Même l'opposition controversée *art et culture* – au cœur des polémiques concernant le musée – est implicitement abordée par une tentative de dépassement. S'il est vrai que le Louvre de prime abord valorise le côté artistique des œuvres exposées, suivant la double étape classique de la décontextualisation et de la transfiguration de l'œuvre valorisée en elle-même, d'un autre côté il y expérimente, comme le fera par la suite le Quai Branly, un riche système informatif sur leur culture d'origine, par des cartes géographiques et des fiches ainsi que par la possibilité de puiser d'autres informations sur l'histoire, le contexte, l'usage et la société d'origine en utilisant des écrans interactifs.

Le musée du Quai Branly est né du slogan : *un musée pour les arts non occidentaux* – un syntagme chargé de questions critiques. Ce n'est pas un hasard si l'on a préféré, au moment de le baptiser, pour éviter les polémiques, opter pour un toponyme, le nom du quai de Seine le long duquel il est bâti (Pagani, 2009). Dans la présentation offerte par le très riche site Internet, quoi qu'il en soit, on a maintenu l'identification du contenu du musée en termes d'« arts non occidentaux ». Ceux-ci, dit-on, ont acquis au cours du XX<sup>e</sup> siècle une place cruciale dans les collections des musées : cette évolution s'est faite notamment grâce aux artistes fauves et cubistes, sous l'impulsion d'écrivains et de critiques, d'Apollinaire à Malraux, et dans le sillage des travaux de grands anthropologues comme Claude Lévi-Strauss. Dans les intentions des créateurs du musée du Quai Branly, entièrement dédié aux arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et d'Amérique devrait rendre possible « la diversité des regards sur les objets, de l'ethnologie à l'histoire de l'art, et, sous le haut patronage de l'Unesco, reconnaître officiellement la place qu'occupent les civilisations et le patrimoine de peuples parfois tenus à l'écart de la culture actuelle de la planète ».

La collection est organisée par zones géographiques : Afrique, Amérique, Asie et Océanie. Elle accueille aussi des fonds transversaux sur le plan géographique (collection d'instruments musicaux, collection Histoire, collection des tissus), et un exceptionnel fonds photographique. Le plan des

---

<sup>1</sup> Une analyse plus approfondie de ce musée est contenue dans Pezzini (2011, chap. 5).

collections fait état de 3.500 objets des quatre continents. Par le *link* que constitue son antenne au Louvre, pourrait-on ajouter, elle se rattache aux arts du cinquième continent, qui de cette manière apparaît dans un certain sens comme le « mandant » de l'opération. La Tour de la Musique en outre, grand conteneur de verre qui traverse de haut en bas les cinq étages de l'édifice, abrite 8700 instruments musicaux.

Par un renversement, en quelque sorte, des critiques aux prétentions d'un universalisme qui coïncide en réalité avec le regard occidental, le musée du Quai Branly est pour eux un « nouveau musée » grâce aussi à la conscience des opérations culturelles dont il est le fruit et en même temps l'origine, à la responsabilité qu'il assume, se posant en Actant d'une politique de reconnaissance de la diversité culturelle.

Nous pouvons considérer comme une figure efficace de cette intention le parcours narratif des objets qui est en quelque sorte évoqué, et qu'il est très intéressant d'analyser pour comprendre les implications de ce traitement apparemment impersonnel, typique d'une bonne pratique scientifique. Ce qui reste davantage dans l'ombre à l'intérieur de son énonciation, ce sont les critères de choix des objets à exposer – une toute petite partie par rapport au patrimoine du musée : 3500, sélectionnés sur une collection d'environ 300.000.

## 2.2. L'architecture et le jardin

L'ambitieux projet architectural est signé par Jean Nouvel. L'ensemble architectural occupe une surface de 40.600 mètres carrés, répartie en quatre édifices. L'édifice principal se présente comme un grand corps développé horizontalement, complexe et articulé, juché sur pilotis, au-dessus d'un jardin luxuriant, œuvre de Gilles Clément, paysagiste bien connu. L'aspect extérieur de l'édifice semble immédiatement communiquer la complexité de la tâche assignée au musée, dont la non simple fonction d'ordre et d'exposition est évoquée par le jeu des volumes parallélépipédiques colorés et de différentes dimensions en saillie, correspondant aux vitrines internes.



Fig.1. Le musée « suspendu » sur le jardin (courtesy Vincenza Del Marco)

L'édifice est caractérisé, en outre, par un mur végétal spectaculaire, œuvre de l'artiste-botaniste Patrick Blanc.

La solution architecturale adoptée devrait donner forme aux exigences énoncées dans le programme du musée, et le connote indubitablement comme une sorte de grand îlot métropolitain. D'abord, tout en se situant en plein dans la ville, non loin de la Tour Eiffel, le musée est séparé du bord de la Seine par un grande palissade en verre, le long de laquelle se déroule la queue des visiteurs en attente d'entrer, qui peuvent « voir mais pas toucher » tout de suite, dans une sorte de



boîte magique, l'objet de leur visite qui est différée jusqu'au moment de l'entrée. La forte délimitation de l'espace souligne le caractère bien contrôlé du texte architectural, et crée en même temps, entre l'extérieur et l'intérieur du musée, comme toute vitrine digne de ce nom, un espace intermédiaire d'attente et de désir surtout de la part du public qui veut entrer et attend de pouvoir le faire.



Fig. 2. L'entrée du Quai Branly (courtesy Vincenza Del Marco)

### 2.3. *Le Jardin. Biodiversité et diversité des cultures*

Le jardin se présente à l'entrée au musée comme un véritable manifeste idéologique, sur lequel il convient de s'arrêter. La séparation posée par la grande palissade en verre sur son périmètre, en plus de créer à l'extérieur, sur le Quai, un premier espace de médiation vers l'intérieur, délimite un espace intérieur aux fortes caractéristiques de discontinuité par rapport à l'environnement citadin alentour : l'édifice du musée apparaît plongé et presque suspendu dans un espace vert apparemment sauvage et va jusqu'à proposer un mur végétal vertical spectaculaire. De cette manière est également thématifiée et emphatisée l'étroite et complexe relation entre *nature* et *culture*, objet même du musée.



Fig. 3. Le jardin vertical de Patrick Blanc (courtesy Franco Zagari)

Le mur végétal de Blanc adhère plus étroitement à l'édifice, il en fait partie car il fait étonnamment adopter à sa « pelouse » la dimension verticale, niant sa disposition plane « naturelle » sur des surfaces horizontales. Nous voilà donc dans l'« inusuel jardin, qui, dans la philosophie de Gilles Clément, rassemble des végétations indisciplinées et d'origine lointaine ». En effet, le parcours que le visiteur doit accomplir jusqu'à l'entrée du musée n'est pas direct, même pas visuellement : il est vallonné, on monte et on descend, les sentiers sont sinueux, pas rectilignes, ils bifurquent souvent favorisant des ralentissements et des *détours* par rapport à l'accès, comme pour freiner l'entrée dans le musée, pour donner le temps au visiteur de s'acclimater, de se rendre disponible à de nouvelles expériences. Le jardin comporte en outre des espaces diversifiés, comme un théâtre de verdure, deux plans d'eau, un café et même des zones réservées au pique-nique. À l'instar de la végétation qui est principalement arbustive, le matériau des parcours est aussi déroutant, constitué d'un béton brut faussement pauvre. Il fonctionne en partie comme une *provocation*, et il invite à en savoir plus, sur cet étrange jardin et sur son concepteur. On pourrait dire, banalement, que par ce biais l'espace citadin dédié au complexe muséal repropose l'articulation entre nature et culture, mais d'une manière qui n'est en rien simple ou homogène.



Fig. 4. Vue du Jardin de Gilles Clément (courtesy Franco Zagari)

#### 2.4. La structure intérieure du musée

À l'intérieur, le musée est disposé sur cinq niveaux :

- le niveau 0, avec la Galerie du Jardin, le Hall d'entrée, le salon de lecture Kerchache ;
- le niveau JB, avec le vestiaire ;

- le niveau JH, avec l'auditorium et les salles pour les activités culturelles et éducatives ;
- le niveau 2, avec le Plateau des collections ;
- le niveau 3, où se trouvent les Galeries suspendues (Est, pour les expositions d'anthropologie, Ouest, pour les expositions temporaires et la collecte de dossiers) et la mezzanine multimédia ;
- le niveau 5, où se trouvent la terrasse, le restaurant Des Ombres et la médiathèque.

#### 2.4.1. La rampe et le plateau des collections

Après avoir acheté son billet, on accède au plateau de collection en montant une rampe sinueuse, au dallage irrégulier « comme un sentier naturel », qui aboutit à un passage obscur « étroit et sombre comme celui de la naissance », qui abrite des installations artistiques temporaires soulignant ce rôle initiatique. Il n'y a pas d'escaliers ni de véritables salles, l'espace est traversé à l'horizontale par un grand et sinueux canyon-main courante en cuir équipé qui abrite un système multimédia intégré complexe, étudié pour accueillir et accompagner différentes typologies de visiteurs, y compris les personnes handicapées. On l'appelle « la rivière » et on le définit comme « un espace tactile sur la manière dont les hommes perçoivent et représentent l'espace, à regarder et à toucher », insistant sur l'aide à comprendre qui est ainsi offerte au visiteur.

Sur le *plateau*, les objets, surtout les plus grands, sont exposés dans l'espace sans aucun conteneur, ou alors les vitrines traditionnelles sont ici réinterprétées par trois cents parois de verre, pour obtenir un fort effet de transparence globale, même vis-à-vis du jardin extérieur, visible à travers d'amples ouvertures dans les parois mêmes. Chacune différente des autres, peintes à couleurs vives et contrastées, vingt-cinq « boîtes » en saillie, volumes qui donnent un mouvement et modulent l'extérieur du musée, accueillent des approfondissements relatifs à l'identité d'un peuple ou d'une culture en y rassemblant des œuvres de même origine. L'éclairage est ponctuel, modulé au cas par cas sur les œuvres individuelles ou dans les sous-espaces.

#### 2.4.2. Visites virtuelles

Le site Internet du musée offre diverses opportunités de visites virtuelles, soulignant l'imposant système de communication qui y est mis en œuvre et qui se prévaut de dispositifs sophistiqués d'information multimédia, dans le but de concourir « à faire de la visite au Quai Branly une expérience hors du commun », expérimentant une « réalité augmentée » – ainsi que de répondre aux critiques d'esthétisation excessive des œuvres exposées. Le musée présente aussi huit installations multimédia dont l'objectif consiste à « exposer l'immatériel », à savoir la musique, le tatouage, l'architecture, l'expérience divinatoire, les danses rituelles.

Le site Internet fournit un autre élément d'orientation fondamental, le plan du musée. D'un côté la représentation de la structure architecturale et de la distribution des services aux différents étages, d'un autre côté le guide de la partie d'aménagement permanent.

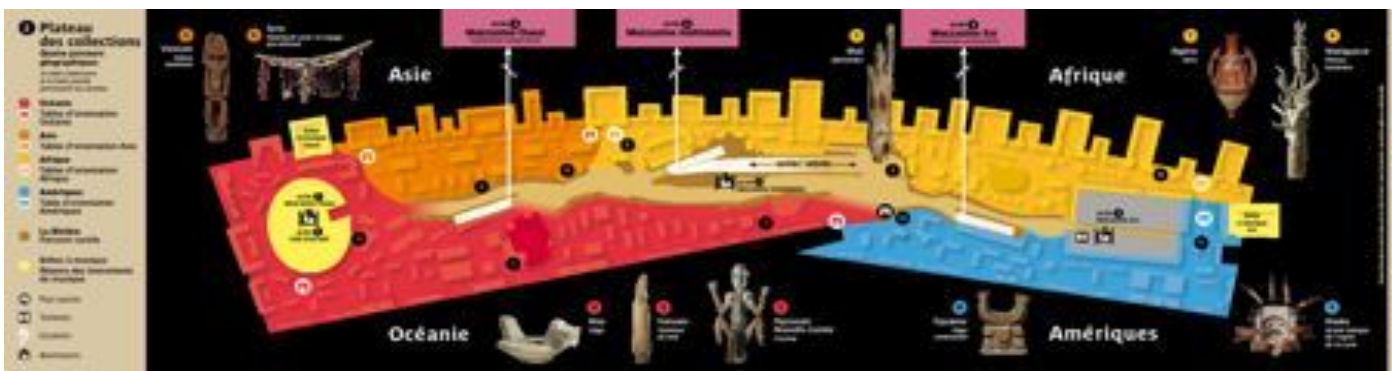


Fig. 5. Plan du musée, [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)

Il est possible de télécharger un « guide d'exploration » des collections permanentes, au graphisme et aux tons vaguement disneyens, pour une visite d'une durée d'environ deux heures, qui devrait permettre de découvrir « comment les œuvres dialoguent entre elles ». De deux heures à une vie : en soulignant même graphiquement la fluidité de l'espace muséal sur le plan, où la séparation entre les zones n'est jamais nette à aucun niveau et est facilement connectée par la « rivière » centrale, la présentation du musée invite les visiteurs à la multiplicité des possibilités d'en profiter.

#### 2.4.3. Les valeurs de l'espace

Il s'agit de la flexibilité d'un espace, qu'en sémiotique Jean-Marie Floch a indiqué comme la possibilité de valorisations diverses, de la plus immédiate et fonctionnelle, *pratique*, à celle liée à une approche *utopique*, visant la redétermination et l'enrichissement intérieur (Floch 2006). C'est surtout ce dernier pôle de valeurs que le musée, de par sa mission institutionnelle, devrait viser : mais en vertu justement d'une conception plus libre et plus ouverte, liée au tourisme de masse, on ne nie pas qu'il puisse aussi être un lieu permettant de se faire rapidement une idée des collections, ou même qu'il soit vécu comme un espace d'agrément.

Le champ métaphorique adopté pour dénommer l'espace de l'exposition est géographique (le *plateau* des collections, la *rivière*, l'*orientation*...), le parcours du visiteur est donc un *voyage*. Dans la sémiotique du monde naturel, l'espace géographique est en général complexe, il résulte de l'articulation de plusieurs milieux et figures naturels (le désert, la mer, la montagne...), avec les cultures spécifiques qui s'y installent. Ici, naturellement, cet espace est très simplifié et sert en réalité de macroréférence à la répartition en zones géographiques, marquées au sol par différentes couleurs. Pourtant, si nous observons la forme du *plateau*, de ses contours aux grandes répartitions et aux aménagements intérieurs, nous constatons la présence simultanée d'une spatialité morphologiquement complexe et discontinue (les bords, surtout dans la partie supérieure, les fragmentations intérieures produites par les vitrines...), associable en général à des valeurs utopiques et ludiques, et d'une spatialité simple continue (la rivière qui traverse justement le plateau sans obstacles, raccorde les différentes parties, absorbe sans marches les différences de niveau), qui est en général associée à des valeurs pratiques et critiques. À plus forte raison, donc, le parcours peut se caractériser, en fonction des attitudes et des valeurs du sujet qui s'essaie à ce type d'espace, suivant le paradigme axiologique habituel opposant le cadre *pratique* au cadre *utopique* et en sous-ordre, le cadre *critique* au *ludique*.

L'approche syntagmatique, qui considère l'espace comme un processus ou un enchaînement, est inscrite de manière explicite et rendue standard par le « guide d'exploration » du musée cité ci-dessus. Elle se présente comme une longue bande agencée en vertical qui repropose la stratégie adoptée aussi bien dans l'exposition que dans la présentation vidéo : se prévaloir de quelques *totems*, quelques grands objets se caractérisant par un trait d'exceptionnalité, qui rythment la plateforme, et les poser en repères du parcours, à partir desquels explorer les différentes zones et qualités de l'espace.

Le graphisme adopté, avec des couleurs saturées et contrastées, les images des objets sans contours et donc en relief par rapport à l'arrière-plan, le parcours figuré d'un sentier curviligne constitué de nombreuses marques en séquence, comme celles utilisées pour les dallages, les textes brefs et captivants, corroborent cette lecture du musée non seulement dans un sens pratique mais aussi *ludique*, introduisant le thème de la *découverte*, qui rend le tout quelque peu « chasse au trésor » ou à l'« objet mystérieux », loin de toute sacralité culturelle excessive, proche du parti pris de l'agrément, du désir de s'amuser en apprenant.

La persuasivité de cet espace est de l'ordre surtout de la *séduction* : de la plus traditionnelle qu'induit le spectacle des sons et de la lumière, associée à la magnificence des objets exposés, jusqu'à celle qui procède des mille suggestions hypertechnologiques et multimédia, conçues de toute évidence pour la partie la plus jeune du public, celui numérique « natif ».

La quantité des informations offertes au visiteur est vraiment imposante. L'hyperconsommation est aussi excès d'information, mais elle est en même temps confirmation de l'idée que le musée

contemporain est désormais conçu comme une cité dans la ville, qu'il n'est pas là pour être visité en deux heures une fois pour toutes, mais qu'il est toujours possible d'y revenir pour le plaisir et d'y pratiquer des activités très diversifiées.

### 3. Le musée capturé par Internet

Tout le travail et la réflexion qui, au fil du temps, ont été passés à la recherche des façons toujours renouvelées de concevoir l'espace et par conséquent le dispositif du musée, pourraient aujourd'hui être remis en cause, voire « avalés » par l'autre grand facteur de changement du musée à l'heure actuelle, c'est-à-dire les nouvelles technologies informatiques et Internet en particulier. À ce propos, je voudrais citer brièvement le cas de Google Art Project, un programme qui en gros s'articule en deux grands domaines : d'un côté l'acquisition digitale du plus grand nombre de musées du monde, avec la technologie *Street View* (la même que celle utilisée dans Google Maps), de l'autre, l'acquisition digitale en haute définition d'un grand nombre d'œuvres, qui peuvent par conséquent être « vues » à travers l'écran de l'ordinateur comme jamais auparavant. Quelles sont les conséquences de cette re-médiation sur le dispositif muséal à trois termes que nous avons énoncé au début, c'est-à-dire espace architectural, collection et proposition de visite ?

Très brièvement, la technologie *Street view* traduit, bien sûr, l'environnement réel du musée dans un environnement virtuel, auquel l'utilisateur peut accéder et où il peut se déplacer par l'interface de l'ordinateur. Évidemment, ce processus a des conséquences fondamentales en termes de perception sensorielle : mais si nous nous concentrons uniquement sur la seule vue, nous pouvons d'abord observer que Google chevauche les dispositifs spatiaux – et donc de vision – des architectures d'origine avec le mode de vision produit par sa technique de prise de vue. Cela a pour conséquence d'inclure, homogénéiser et finalement annuler les différents « effets d'espace » que nous avons vus au début (cf. § 1.).

En revanche, par la possibilité même qu'offre le dispositif de pouvoir focaliser sur un certain nombre d'œuvres, et les traiter en dehors de leurs cadres et de leur taille réelle, Google se présente comme un véritable agent de transformation du musée de départ, en sollicitant, quel que soit le musée reproduit, un regard typique du musée moderne, où l'espace est volontairement neutre et où l'on poursuit le contact direct et immédiat autant que possible avec l'utilisateur. L'écran d'ordinateur remplace le mur blanc, puis la page, d'où la facilitation de la « *perception désincarnée* pure qui caractérise le *regard moderne* » (Zunzunegui, *cit.*) qui semble arriver au maximum de sa réalisation possible, dans une dimension totalement immatérielle : une hypervision tout à fait supérieure à la vision « normale ». Mais qu'y voir dans ces œuvres, d'autre part ?

Dans la présentation du dispositif proposé par Google, l'invitation à découvrir les détails cachés, le *chef d'œuvre inconnu*, suggère une utilisation et une valorisation au moins en partie *ludique*. Il suffit de regarder les nombreuses présentations vidéo du projet, sur Youtube, pour confirmer qu'il incorpore progressivement, en les rendant de plus en plus simples, des activités réservées autrefois aux spécialistes de l'art : par exemple comparer entre elles les œuvres d'un même artiste, dans le même musée aussi bien que dans tous les autres, créer des corpus, comparer les détails, les thèmes, et ainsi de suite. De plus, les utilisateurs peuvent également créer leur propre espace de travail dans lequel enregistrer leurs sessions de « vision », le partager avec d'autres, etc.

Nous nous trouvons donc confrontés à la version la plus récente et la plus radicale du *Musée imaginaire* théorisé par Malraux (1947), selon lequel la reproductibilité technique – qui à l'époque où il écrivait, était bien moindre que celle que nous connaissons aujourd'hui – pouvait faire sauter toutes les limitations du musée traditionnel, permettant à l'utilisateur d'accéder aux œuvres en dehors des contraintes de leur collocation d'espace et de temps, et d'un contact « physique » toujours éphémère, souvent soumis à divers types d'interférences. Google Art Project ouvre une nouvelle ère dans ce sens, et il sera intéressant de voir à quels résultats, à quelles compétences généralisées et/ou à quelles découvertes conduira l'œil magique qu'il nous donne à l'intérieur des musées et les œuvres qu'ils exposent, et surtout *à travers eux*.

## Références bibliographiques

- CIORRA, Pippo & TCHOU, Donata (éds., 2006), *Museums Next Generation. Il futuro dei musei*, Milan, Electa.
- FABBRI, Paolo, (2010), « La riconcezione semiotica », in Goodman (1984), trad. it., pp. 9-33.
- FLOCH, Jean Marie, (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- GOODMAN, Nelson, (1984 ; 1996), *L'Art en théorie et en action*, trad. par J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Gallimard.
- MALRAUX, André, (1947), *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- PAGANI, Camilla, (2009), *Genealogia del primitivo. Il musée du Quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Castel d'Ario, Negretto.
- PEZZINI, Isabella, (2011), *Semiotica dei nuovi musei*, Roma, Laterza.
- (2013), « I nuovi Musei Immaginari. A partire da Google Art Project », *Reti, Saperi, Linguaggi*, 2, 2013, pp. 40-43.
- PURINI, Franco, (2006), « Musei dell'iperconsumo », in CIORRA, P. & TCHOU, D., 2006, pp. 51-55.
- SHAER, Roland, (1993), *L'invention des musées*, Paris, Gallimard.
- ZUNZUNEGUI, Santos, (2003), *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.

# **La production photographique de l'évolution paysagère**

## ***Analyse d'une fabrique de la variation à partir des Observatoires photographiques du paysage***

Julia BONACCORSI,  
Université de Lyon, ELICO

Anne JARRIGEON  
Université Paris-Est, Laboratoire Ville Mobilité Transport

Notre contribution à la réflexion sur la variation diachronique repose sur l'analyse d'un dispositif de production visuelle qui y est directement attaché, en ce qu'il prévoit de fixer et de conserver des images de l'évolution du paysage. La variation est en effet au cœur des Observatoires photographiques du paysage hérités de la célèbre mission photographique de la DATAR des années 1980. Ces Observatoires ont pour objectif de rendre compte des transformations paysagères à partir d'un travail photographique protocolisé dont le principe central consiste à « effectuer des prises de vue sur un territoire, qui seront par la suite re-photographiées dans le temps »<sup>1</sup>. On se propose ici d'interroger le statut sémiotique de la variation par l'analyse de sa construction dans un projet de sémiotisation de l'environnement humain qui en fait le principe constitutif.

Les Observatoires photographiques du paysage se situent à la croisée de la production de connaissances, réalisée selon une perspective patrimoniale proche d'un idéal de conservation, de perpétuation ou de réinvention de l'esthétique visuelle du paysage en général, et du paysage photographique en particulier. Ces dimensions rencontrent également des préoccupations plus politiques et institutionnelles, comme celles de l'aménagement du territoire. Dans ces dispositifs, les temps du passé, de la mémoire et ceux de l'actualité sont mis en tension avec ceux du projet.

Notre hypothèse forte est que l'étude du fonctionnement de ces dispositifs permet d'analyser ce qui socialement *fait* variation. L'ambition documentaire de ces Observatoires est topographique et d'emblée généalogique. Elle constitue une entrée pour interroger non pas le mouvement d'un référent ou d'un objet (le paysage) sur un axe temporel, mais plutôt de questionner des regards portés sur le temps et la manière dont il affecte (ou non) des observables construits. Forme « trivialisée » de la variation sémiotique<sup>2</sup>, ces observatoires permettent de faire émerger les ressorts d'une véritable stéréotypie<sup>3</sup>.

Nous nous appuyons ici sur un travail conduit dans le cadre d'une recherche collective sur la médiation photographique du paysage<sup>4</sup> et dont la perspective était celle d'une approche communicationnelle de la photographie documentaire ou « documentante ». Il relève d'une démarche ethnosémiotique mise en œuvre dans des espaces de pratiques documentaires socialement situés.

---

<sup>1</sup> *Méthode de l'Observatoire photographique du paysage (Méthode OPP)*, 2008, p. 6.

<sup>2</sup> Jeanneret (2008).

<sup>3</sup> Au sens défini par Ruth Amossy, c'est-à-dire comme une médiation sociale : « Plutôt que de stéréotype il faudrait parler de *stéréotypage*. C'est-à-dire de l'activité qui découpe ou repère, dans le fonctionnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé. [...] Le stéréotypage consiste en une lecture programmée du réel ou du texte. » (Amossy, 1991, pp. 21-22)

<sup>4</sup> Bonaccorsi & Jarrigeon (2014).

L'étude des Observatoires photographiques a en particulier révélé que l'observation photographique du paysage se constitue par une énonciation de la variation, qui correspond à une certaine « prétention » communicationnelle ou sémiotique, au sens d'Yves Jeanneret. Nous cherchions en effet à « comprendre comment certaines prétentions sémiotiques qui circulent dans la société trouvent à se fixer, s'imposer, se matérialiser dans des objets »<sup>5</sup>.

Si nombre des acteurs impliqués rencontrés au cours de notre enquête s'interrogent sur les manières de « faire parler l'observatoire »<sup>6</sup>, nous avons constaté avec quelle force ce dispositif tend à générer son propre récit. Peu à peu émergent non seulement des images emblématiques du paysage contemporain (un véritable *genre* d'images) mais surtout une forme réflexive particulière, rassemblant des indices probants d'un regard public comme mémoire d'une attention au paysage.

Plusieurs manières de « parler la variation » se combinent dans cette sémiotique *située*, depuis le protocole des prises de vues photographiques jusqu'au traçage des itinéraires d'images, établi par le chercheur à partir d'un ensemble de corpus qui sont produits en interaction avec les acteurs du projet. L'opérativité sémiotique de la photographie documentaire en diachronie nous semble se situer à l'intersection de ces énonciations de la variation.

## **1. La variation paysagère fruit d'une fabrique documentaire protocolisée**

Entrons dans cette réflexion sur la fabrique de la variation paysagère par le protocole qui décrit, modélise et institue le « geste documentaire »<sup>7</sup>.

### *1.1. Une tradition photographique*

Les institutions publiques font depuis longtemps appel à la photographie comme un instrument de collecte et de patrimonialisation du paysage, mais également comme un outil d'action et d'interprétation d'un territoire. Luce Lebart relie l'observation du paysage à l'histoire de la photographie au service de l'évaluation technique et scientifique<sup>8</sup>. L'un des premiers dispositifs vient du système de prises de vue initié en 1886 dans le cadre de la politique de lutte contre l'érosion des montagnes menée par l'administration des forêts. L'enjeu sur le plan de l'histoire de la photographie est la perception de la durée que permet de saisir la photographie instantanée qui se développe à l'époque. Les séries photographiques apparaissent comme le support idéal de la méthode comparatiste. D'autres usages se développent dans cette perspective scientifique, qu'il s'agisse de l'astronomie ou encore de la généralisation au XIX<sup>e</sup> siècle de séries accordant la priorité à un déroulement temporel : la photographie devient le témoin privilégié des transformations urbaines et rurales.

Les Observatoires photographiques du paysage dont il est question ici ont été créés à l'initiative du Ministère de l'Environnement en 1991 et leur importance réaffirmée, entre autres, par la Convention européenne du paysage de 2006 : en cela, ils constituent de bons exemples de cette tradition photographique administrative.

### *1.2. Conditions, définitions et valeurs*

Chaque observatoire repose sur un « itinéraire », constitué d'un ensemble de points de vue sur le territoire, matérialisé visuellement par une inscription sur une carte, et par des séries

---

<sup>5</sup> Jeanneret (2007).

<sup>6</sup> Entretien paysagiste, Bureau du Paysage, Ministère de l'écologie, du développement durable, du logement et des transports, 19 février 2011.

<sup>7</sup> Lugon (2011).

<sup>8</sup> Lebart (2000).



d'images. Cet itinéraire est créé par des points de vue « *initiaux* » qui composent une première série, conçue comme synchronique. Ces points de vue sont ensuite sérialisés par une reconduction des photographes dans le temps selon des intervalles réguliers, définis de façon arbitraire et selon une cadence propre à chaque observatoire local.

Dans ces Observatoires, la photographie semble condenser plusieurs valeurs, associées de manière ambivalente à la production de la variation. Trois se détachent particulièrement.

La première valeur est celle de faire œuvre. L'itinéraire rassemblant les points de vue sur le territoire compose une première série qui constitue un « parcours virtuel dans le paysage [qui] naît de la rencontre entre les attentes de la maîtrise d'ouvrage et du projet artistique du photographe »<sup>9</sup>. Le regard de l'artiste serait chargé d'une promesse liée à son statut : celle de « révéler » la dimension paysagère du territoire. La variation y apparaît d'un point de vue phénoménologique comme une émanation valorisante du dispositif, comme une forme de surgissement esthétique.

La deuxième valeur est fortement indiciaire, la photographie étant implicitement conçue comme un instrument d'enregistrement, de captation mais aussi d'objectivation. Les différents discours portant sur la reconduction des prises de vue dans le temps (documents de cadrage, méthodologie officielle, entretiens avec des porteurs de projets) font apparaître un glissement statutaire du photographe : l'artiste auteur qui initie l'itinéraire (et définit son autorité) devient le simple opérateur technique qui, sur la base d'une objectivation des conditions de production photographiques (données topographiques, coordonnées GPS, etc.), produit les images.

Enfin, la troisième valeur réactive une croyance largement partagée en la capacité quasiment ontologique de la photographie à arrêter le temps<sup>10</sup>. Le flux, continuum de la transformation paysagère, va être saisi à travers des moments de fixation – qui sont moins du temps arrêté que du devenir image.

Le devenir image est ainsi protocolisé de manière stricte dans un document de référence national modestement appelé *La méthode*, évoqué par tous les acteurs du dispositif, et réinterprété localement dans des discours et en pratique. Le protocole constitue en quelque sorte un modèle sémantique et pragmatique dans lequel chaque occurrence fonctionne comme une *réplique de stylisation* (chaque photographie reproduit les règles formelles de production)<sup>11</sup>.

### 1.3. Système de production unifié et pluralités diachroniques

La désignation chiffrée d'un nombre de vues, d'une cadence fixée à l'avance et immuable, en constituent des indices : les vertus de cette protocolisation du paysage sont liées à la revendication d'un certain modèle scientifique, celui des sciences expérimentales, porté par un paradigme comparatiste radical. Celui-ci implique notamment un contrôle des variables intervenant au moment l'acte photographique. Le principe d'une reconduction supposément à l'identique conduit à une quête de reproductibilité, à même de garantir la poursuite du travail sur le temps long, même en l'absence des photographes initiaux. Ainsi, la rhétorique scientifique converge-t-elle avec l'objectivation des points de vue nécessaire à l'évaluation de l'action publique. Les épistémologies sous-jacentes au dispositif complexe de production puis aux multiples manipulations des photographies font en réalité se rencontrer plusieurs méthodologies propres à des univers de travail : celui des institutions culturelles et celui de l'administration territoriale.

---

<sup>9</sup> *Méthode OPP*, 2008, p.6.

<sup>10</sup> Rouillé (2005).

<sup>11</sup> Nous remercions Dominique Ducard qui a souligné cette propriété du protocole en lien avec la théorie du signe d'Umberto Eco (1992), lors de la Journée d'études « La photographie documentaire saisie par les institutions » du 27 mai 2011, organisée par le laboratoire Céditec à l'université Paris-Est Créteil.

La prise en charge de la diachronie dans ces observatoires relève de plusieurs processus traversés par un double mouvement : une projection vers le futur et un regard au présent qui convoque le passé. Pour les photographes initiaux de l'Observatoire photographique du paysage de la ville de Montreuil, Anne Favret et Patrick Manez, les images sont par exemple projetées très longtemps avant leur réalisation. Conçues sur plan, elles sont au cœur d'un documentaire ouvertement topographique. C'est d'ailleurs dans la perpétuation d'un héritage photographique, celui des « New topographics » américains qu'ils se situent<sup>12</sup>. La reconduction est secondaire dans la démarche de ces photographes, alors qu'elle constitue l'élément nodal du protocole pour les commanditaires.

Il s'avère qu'à l'échelle du projet, la visée est surtout généalogique, et repose sur une croyance dominante en l'efficacité d'un système de production unifié de la variation. Chaque image produite n'a de sens qu'en fonction d'une image future. Il s'agit au présent de produire des archives. Par delà les procédures d'archivage, surtout virtuelles et ponctuellement réalisées, l'archive est exhibée comme une valeur en soi. De fait, la dimension topographique peut s'avérer décevante si les points de vue retenus ne coïncident pas avec le projet d'aménagement, ou le projet territorial, avec le temps plus court de l'action politique. Le manque de variation voire l'invariance nuit à la visée téléologique de l'image.

C'est tout le paradoxe de cette fabrique de la variation référentielle : elle repose à la fois sur le fantasme d'une fixation des codes internes de l'image à partir de ses seules conditions de réalisation, et sur une discrimination de la variance. En effet, certaines composantes de la réalisation aux conséquences particulièrement visibles sur le plan photographique sont passées sous silence comme la saison, les conditions climatiques encore l'horaire de prise de vue. Malgré les croyances qu'ils génèrent sur leur capacité à produire ce qu'on pourrait peut-être qualifier de régimes d'historicité, les Observatoires du paysage produisent des images en série qui ne donnent toujours pas à voir, loin s'en faut, ce qu'ils prétendent<sup>13</sup>.

## **2. La variation : une rhétorique au cœur d'un dispositif médiatique**

Il s'agit désormais d'éclairer la manière dont les observatoires définissent la mise en lisibilité des photographies de paysage qu'ils contribuent à produire. Leur dimension médiatique apparaît comme une propriété interne, annoncée dès le protocole. De fait, l'analyste qui se penche sur ces dispositifs est confronté à plusieurs séries d'images selon des usages sociaux différenciés, dans des formats et sur des supports divers : série constituée des points de vue de l'itinéraire (fichier numérique, classeur), série complète, extraits et morcellement de la série (support de communication, livre, bureau informatique du photographe etc.).

Pour un même observatoire, « l'itinéraire » constitue une sérialisation de points de vue dans un espace. Ceux-ci renvoient à un référent, un territoire particulier, mais elles entrent également en résonance au niveau national avec les séries produites par les autres observatoires. Chaque image dépend en outre d'un ensemble d'autres images déjà produites ou même à produire. La relation entre ces séries est temporelle, cadencée et linéaire ce qui correspond en soi à une énonciation de la variation diachronique : les séries structurées par une ligne du temps constituent une véritable rhétorique de la variation.

---

<sup>12</sup> *New Topographics*, Coed. George Eastman House, Center for Creative Photography et Steidl, relié, 304 pages, 1975

<sup>13</sup> Hartog (2003).

## 2.1. *L'image première*

Il est important de revenir à l'image de référence, cette image « d'origine » de la généalogie construite par l'observatoire. Elle occupe en effet un statut particulier dans cette mise en scène de la variation. Visible ou invisible, montrée ou cachée, elle est omniprésente et semble conférer sa propre valeur esthétique à l'observatoire tout entier. Elle est la seule importante pour la plupart des photographes « initiaux » et elle hante tout ceux qui vont revenir/poursuivre l'observatoire (les photographes « secondaires »).

Elle constitue un repère. C'est à partir d'elle qu'est fantasmé le travail de réinitialisation et que les écarts s'effectuent et sont commentés. Ainsi, nous prendrons l'exemple des libertés correctives prises par le photographe de la mairie de Montreuil, agent du service d'urbanisme et photographe amateur qui, tout en mettant en avant la valeur incommensurable du travail photographique de Anne Favret et Patrick Manez sur la commune, assume, entre autres, de modifier certains cadrages initiaux pour que les photographies soient plus « parlantes ».

## 2.2. *La comparaison, de la séquence au diptyque*

Les modalités de mise en visibilité des photographies permettent de comprendre que l'enjeu est non seulement de produire mais surtout d'exhiber la variation, et partant, de fournir les appareillages de sa lisibilité. Celle-ci semble soumise à une opération interprétative particulière et constitutive de la sémiotique générale : la comparaison.

La présentation d'une série paysagère, complète ou – et c'est le plus cas le plus fréquent – fragmentée, est donnée à lire sous la forme du jeu très efficace d'une comparaison avant/après. Ainsi, la congruence globale des motifs iconiques et plastiques conduit à interpréter les photographies selon des séquences temporelles. La répétition de ce qui apparaît en surface d'une image à l'autre est instituée selon un écart de temps, le plus souvent mentionné sous la forme d'une année de production dans une légende qui tend à « injecter le trait durée dans un type iconique », selon le principe de la séquence qui repose sur une durée interstitielle entre deux images<sup>14</sup>.

Cette rhétorique repose sur la présentation d'au moins deux images. Le jeu du avant/après proposé relève généralement d'une lecture en diptyque. Quand plusieurs images sont montées ensemble, nous avons observé une pratique généralisée de discrimination dans la série. Le lecteur tend à exclure celles où « il ne se passe rien ».

La mise en scène de la variation s'opère finalement par la condensation dans une forme, une image d'images : celle d'une série. La dynamique médiatique de l'Observatoire conduit à une énonciation visuelle de la variation par ces images de séries, dont la nature référentielle et la représentation de la variation est en fait incertaine.

Deux aspects de ce phénomène sont à retenir : tout d'abord, un ordre (celui de la ligne du temps) semble s'imposer a priori mais l'effacement ou le brouillage des datations conduit concrètement à une circulation de photographies désembrayées. Les variations repérables dans les images ne renvoient pas particulièrement à une chronologie. Ensuite, l'énonciation éditoriale qui constitue les séries en quasi photogramme (ou en frise) rétrécit l'écart temporel entre les photographies qui sont désancrées. La cadence d'une ou plusieurs années est resserrée, la datation devenant particulièrement abstraite dans ces micro-séries. Maria Giulia Dondero a décrit comment le catalogage des images stéréographiques par les bibliothèques conduit à les traiter comme des copies et non comme des paires qui font sens « ensemble » : « Au lieu d'être utilisées comme des images différentes qui composent une vision tridimensionnelle unique grâce au dispositif stéréoscopique, elles sont considérées comme des

---

<sup>14</sup> Klinkenberg (1996, p. 315).

images identiques à regarder comme des photographies normales et ne sont collectionnées, cataloguées et conservées que pour les seules informations qu'elles contiennent »<sup>15</sup>.

Cet exemple de déplacement du statut des images révèle particulièrement bien le changement de régime médiatique qui affecte non seulement l'image dans ses relations avec les autres, mais aussi la position même du sujet spectateur, dans le temps et dans l'espace. De ce point de vue, l'Observatoire prend son sens et sa valeur grâce aux modalités d'interprétation visuelles qu'il prévoit et qui constituent une exploitation de l'efficacité rhétorique de la variation.

La dimension médiatique de l'Observatoire conduit à cristalliser l'opérativité diachronique des séries présentées par fragments autonomes, en une opérativité synchronique. Nous pouvons mettre en avant une circulation sociale d'images de séries qui deviennent exemplaires, comme le sont leurs récits d'accompagnement. C'est ce qui se fixe dans cette synchronie par fragments (ces images d'images) qui va particulièrement être repris et mis en avant dans les récits de l'Observatoires. *In fine*, ces images d'images font l'objet à leur tour une variation diachronique qui permet de qualifier l'épaisseur temporelle non pas du paysage, mais de l'observatoire lui-même. L'Observatoire nourrit le récit qui peut en être fait, sémiotisant de ce fait une *mémoire de l'attention au paysage*.

### 3. Conclusion

Nous avons tenté ici d'analyser les ressorts d'une conception stéréotypée de la variation diachronique à l'intérieur d'un espace social. Il s'agit bien d'« interroger des processus de circulation photographique dans leur complétude, en analysant à la fois ce qui fonde la reconnaissance du statut documentaire des images et la manière d'accompagner leur déploiement social »<sup>16</sup>. Cette étude met ainsi en évidence plusieurs caractéristiques de la variation telle qu'elle est repérable dans des usages sociaux. La comparaison comprise dans le modèle sémantique et pragmatique du protocole réactive une stéréotypie, cette comparaison tend à transformer les séries temporelles en diptyque dans lesquels la temporalité finit par devenir abstraite (le avant/après devient quasiment un « Jeu des 7 erreurs »). De plus, la comparaison se fait au détriment d'autres éléments de variation également temporels, iconiques et plastiques (saisonnalité, luminance, colorimétrie). La cristallisation de cette forme comparée et son succès dans le dispositif des observatoires renforce l'efficacité sociale du stéréotype. Sans la préexistence de l'évidence sociale du paradigme comparatiste, et de son corollaire, le contrôle des variables, l'Observatoire ne séduirait pas autant. Pourtant, dans le dispositif, ce sont autant la constitution de l'itinéraire de référence par un photographe/auteur que le principe protocolaire, qui légitiment et valorisent ces opérations, et ce quelles que soient les variations ou les non-variations qui se déploient à partir de lui.

### Références bibliographiques

- AMOSSY, Ruth (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- BONACCORSI, Julia & JARRIGEON, Anne (2014), « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », in TARDY (éd.), *Les médiations documentaires des patrimoines* Paris, l'Harmattan, pp. 78-104.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi & DONDERO, Maria Giulia (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM.
- ECO, Umberto (1992) [1975], *La production des signes*, Paris, Livre de Poche.

---

<sup>15</sup> Dondero (2011, p. 130).

<sup>16</sup> Tardy (2104, p. 4).

- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université.
- JEANNERET, Yves (2008), *Penser la trivialité, vol 1. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier.
- (2007), « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen* [En ligne], 23, mis en ligne le 19 juin 2009, consulté le 06 février 2014. URL : <http://semen.revues.org/8496>
- LEBART, Luce (2000), « Chronophotographie et évaluation », *Séquence Paysages*, 2, p. 6-11.
- LUGON Olivier (2001), *Le style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula.
- ROUILLE, André (2005), *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.
- TARDY, Cécile (2014), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, l'Harmattan, pp. 2-12.

# Variations diachroniques de la réception urbaine

Patrizia LAUDATI

*DeVisu - Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis*

## 1. Introduction

Penser l'urbain, pour un architecte ou un urbaniste, signifie avant tout penser l'espace synchrone de *l'ici et maintenant* : un projet d'aménagement (re)configure les formes de l'espace cartésien qui se donnent à voir et qui condensent leur propre antériorité.

Une forme urbaine constitue à la fois une forme perceptible et identifiable, inscrite dans l'espace, et représentant un repère pour le sujet qui l'inscrit dans son champ de perception, et une structure fondatrice de la sociabilité, servant de cadre symbolique et culturel aux pratiques sociales [...]. Lamizet (1996, p.188)

Les formes urbaines font donc l'objet d'une identification immédiate, conventionnelle, car elles renvoient à des codes (partagés par des groupes) ; d'une représentation symbolique, car porteuses de sens (celui de l'architecte, mais aussi celui de la culture et de la société qui les ont façonnées) ; et d'une interprétation esthétique, car elles représentent l'extériorisation de l'intériorité de l'auteur (*l'aisthesis* au sens d'Hegel), dans laquelle le récepteur peut s'y retrouver et se les approprier par l'action.

S'il est aisé d'analyser l'évolution de la matérialité des formes urbaines, il est beaucoup plus difficile d'explicitier les variations spatio-temporelles du sens auquel ces formes renvoient. Espace et temps, selon la vision kantienne, sont deux formes de l'intuition : l'espace est l'enveloppe physique qui nous entoure, cadre des représentations extérieures à soi, le temps est le fond de la représentation des perceptions intérieures. La difficulté naît du fait que ces deux formes de l'intuition ne sont pas transcendantales et qu'elles s'interpénètrent dans l'expérience (individuelle ou sociale) que chaque individu a *de* et *dans* l'espace urbain. Cette expérience est non seulement fonctionnelle, mais aussi esthétique : une sorte d'empathie (*Einfühlung*) s'instaure entre le récepteur et l'espace urbain, qui traduit la mise en relation de l'individu avec son cadre de vie par un mouvement projectif de soi dans l'autre ou dans les formes perçues. Selon Cassirer « l'espace n'est pas une structure donnée ou fixée une fois pour toutes, mais il ne reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'ordre du sens au sein duquel chaque fois il se configure. » (Cassirer, 1931, 1995, p.109)

L'espace urbain ne peut plus alors être étudié à partir de ses seules caractéristiques ontologiques synchrones, mais il nécessite une compréhension diachronique des expériences urbaines qui participent à sa configuration.

L'objectif de cette contribution est ainsi de poursuivre la réflexion<sup>1</sup> sur le phénomène des variations sémio-pragmatiques de l'objet urbain sur lesquelles porte notre attention depuis un certain temps et dont le fil rouge est la relation entre trois termes étroitement imbriqués : le sens, l'expérience des espaces urbains et leurs transformations. Cela se traduit par une analyse spatio-temporelle des processus de construction de sens à partir des relations tissées entre

---

<sup>1</sup> Le texte : LAUDATI, Patrizia (2013), *Construits de sens urbains par fragments diachroniques*, in S. Merviel, H. Boulekbache (dir.), Recherche en Design, London, ISTE Editions, Hermès Sciences Publishing Ltd, propose des outils méthodologiques pour l'analyse de l'expérience urbaine. Il sert de point de départ à la présente contribution, qui poursuit ici la réflexion sur les aspects diachroniques des variations sémio-pragmatiques de la réception des espaces urbains.

l'individu et les espaces vécus, ayant une influence sur leurs modes de réception et d'appropriation, ainsi que sur les pratiques d'usage.

Nous ne nous intéressons pas aux variations de l'objet-ville, en tant que contexte du déroulement des activités de l'individu, mais aux variations de réception des espaces de la ville, transformateurs de situations sémiotiques au sens de Fontanille (2004). L'expérience urbaine est un ensemble de situations sémiotiques spatio-temporelles, au sens où elles représentent des situations singulières de l'individu (individuelles et/ou collectives) dans les différents espaces vécus, en des moments différents et pour des durées diverses. Chacune de ces situations est un fragment de l'ensemble plus vaste de l'expérience urbaine. Le terme « fragments diachroniques » nous semble mieux représenter les « moments de sémantisation », plus ou moins longs, dépendant des relations perceptives, cognitives et affectives, que l'individu instaure avec les espaces qu'il habite, qu'il vit et qu'il parcourt au quotidien, de manière répétitive ou unique, permanente ou temporaire. (Laudati, 2013, p. 91)

Le fragment diachronique renvoie au chronotope (khronos : temps et topos : lieu) de Bakhtine, en tant que catégorie de la forme et du contenu de l'espace urbain. « La chronotopie n'est pas une spatio-temporalité des choses en elles-mêmes, en tant qu'elles pourraient subsister indépendamment de l'homme » (Depretto, 1997, p. 95). Bakhtine envisage donc, selon une philosophie de l'action, une unité du sujet et de l'objet comme « événement de la réalité », ce que nous appelons *expérience urbaine* et à laquelle nous attribuons une valeur axiologique, dans la mesure où elle anticipe les réactions éventuelles du sujet. Chaque acte se déroule dans un cadre spatio-temporel spécifique, dont la perception induira un jugement de valeur quant aux formes perçues. L'acte cognitif, par la perception, établit un rapport de responsabilité vis-à-vis de l'espace qui, de ce fait, acquiert une valeur axiologique par rapport à l'événement de l'existence. Le sens est conféré grâce à des rapports de responsabilité que le moi entretient non seulement avec les formes perçues mais aussi avec autrui. Ces rapports de responsabilité vont influencer les réactions/réponses du sujet vis-à-vis de son environnement.

Ce qui nous intéresse est de comprendre la relation entre notre chronotope, le fragment diachronique, et la sémiotique de l'expérience urbaine, ou en d'autres termes comment la matrice spatio-temporelle de l'espace urbain entre en relation avec son lecteur, en influençant l'interprétation et ainsi l'action.

Il s'agit alors d'analyser les variations diachroniques de la réception des espaces urbains, en essayant de répondre à la question suivante : comment se construit le sens de la ville, dans l'esprit des usagers, au travers des différentes temporalités de la réception ?

## **2. Variations sémio-pragmatiques de l'expérience urbaine**

Nous proposons, étape par étape, la construction d'un modèle théorique de la diachronie de la réception. Dans un premier temps, nous distinguons trois axes temporels de la réception urbaine : l'axe ontologique, l'axe sémantique et l'axe actantiel. Chaque axe renvoie respectivement aux concepts vitruviens de *forme* (image perçue), *structure* (agencement signifiant des formes) et *fonction* (usage) ; réinterprétés avec une spécification dynamique. Dans un second temps nous opérons des associations selon les différents axes et enfin nous les recomposons dans un modèle qui prendra la forme d'un diagramme cartésien tridimensionnel.

### 2.1. Variations diachroniques de l'axe ontologique

Le point de départ de la réception est la perception qui aboutit à la reconnaissance des formes composant les espaces urbains, de leurs propriétés et caractéristiques intrinsèques à l'instant  $t$ , comme si nous photographions du regard l'espace qui nous entoure, un espace qui est porteur de sa propre histoire et de toutes les histoires de vie des individus qui ont habité l'espace. La lecture de cet espace ne se limite donc pas seulement au plan de l'expression hjelmslevienne ; car l'expression renvoie à un contenu qui n'est pas statique et synchrone, mais dynamique et asynchrone : c'est-à-dire que le fragment  $t$  n'est pas figé, il regroupe en soi la multi-temporalité de l'expérience humaine, différente d'un individu à l'autre. Selon une approche structuraliste de la sémiotique, chaque forme est caractérisée à la fois par une expression formelle et par une connotation invariante, dont la corrélation permet la reconnaissance. La reconnaissance se module selon les époques et selon les codes socio-culturels et temporels propres à l'observateur. Par exemple, une cathédrale est reconnue en tant que telle par tout un chacun indépendamment des époques et des observateurs : sa forme architecturale renvoie à une signification invariante (être une cathédrale, un lieu de culte). En revanche, le sens qu'on lui attribue peut varier selon les époques ou les sociétés : au Moyen âge la cathédrale incarne la Jérusalem céleste et est le symbole du pouvoir et de la richesse de l'évêque ; à l'époque contemporaine, elle a davantage une valeur patrimoniale, architecturale et culturelle. De plus, un même individu, selon les étapes de sa vie, associera des significations différentes au même lieu, selon, par exemple, qu'il s'y est rendu enfant pour suivre les cours de catéchisme, ou adulte pour la célébration de son mariage, ...

La succession des instants  $t_n$  est représentée sur l'axe ontologique (Fig.1), où le point P représente la perception, c'est-à-dire le point zéro du processus de sémantisation. Comme nous l'avons précisé précédemment, le processus de perception aboutit à la reconnaissance des formes perçues, auxquelles le récepteur associe des significations invariantes (mais non pas figées).

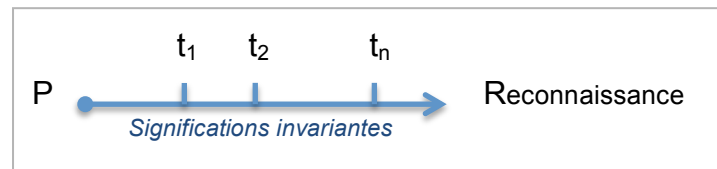


Fig. 1. Axe ontologique

L'individu appréhende l'espace de manière saccadée ; plusieurs instants se succèdent et la reconnaissance s'opère par révélations successives, au sens de Gordon Cullen (1965). Au delà de l'image instantanée, l'individu parcourt des yeux l'espace perçu et il y inscrit un itinéraire. L'identification de la forme en est alors modifiée, ou de plus en plus approfondie, selon le nouvel angle de vue et le temps dédié à l'observation.

### 2.2. Variations diachroniques de l'axe sémantique

Les formes composant l'espace ne sont pas seulement perçues, reconnues et identifiées, mais aussi associées et agencées selon une structure signifiante qui leur attribue un sens à partir de l'expérience propre à chaque observateur. Ainsi, lors de ce processus d'interprétation, toutes les saccades d'images perçues par l'individu, sont enfin recomposées, ainsi que les fragments diachroniques, dans des combinaisons possibles et infinies qui en garantissent la continuité de sens. L'axe *sémantique* correspond alors au processus d'élaboration des représentations mentales par la mise en relation des éléments signifiants. La



signification n'est plus invariante et universelle, mais contextualisée et personnelle. Selon une approche herméneutique de la sémiotique, la relation entre la forme perçue et la signification devient complexe et sensible, car elle s'appuie sur l'expérience que chaque individu a *de* et *dans* l'espace urbain. Par exemple, un certain gabarit, un certain volume, reconnu comme étant une maison, acquiert ici une signification personnelle (la maison de mon enfance) car chargée de valeurs affectives et émotionnelles. La représentation en Fig. 2 montre que le point de départ est toujours la perception, mais cette fois le sens de la flèche de l'axe sémantique indique le sens diachronique du processus d'interprétation, grâce auquel les formes perçues sont investies (ou ré-investies), à chaque instant, de sens.

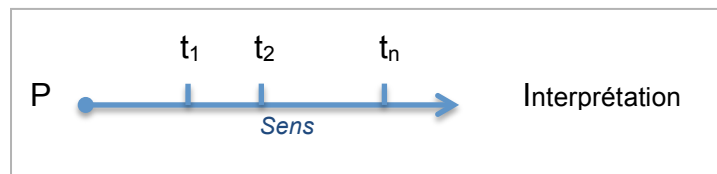


Fig. 2. Axe sémantique

La dimension diachronique de l'axe sémantique concerne trois paramètres :

- les transformations spatiales elles-mêmes qui induisent des interprétations renouvelées. Les quartiers évoluent, de nouveaux immeubles sont construits ; le paysage urbain se transforme et cela n'est pas sans conséquences sur la perception. Nous considérons que tout aménagement urbain n'est qu'un état d'équilibre (structure spatiale synchrone) entre une situation passée et une situation future. L'axe sémantique représente le processus temporel qui relie ces trois situations, à chaque instant : la connaissance du passé, l'expérience du présent et le projet du futur. Une approche structuraliste est insuffisante pour penser la complexité de cette configuration temporelle de l'espace. D'ailleurs Bakhtine lui-même avait déjà esquissé les principes d'une herméneutique de la lecture qui rendrait compte de ces interactions spatio-temporelles (la fusion d'horizons de Gadamer).
- l'expérience psychique *de* l'espace, individuelle et collective. Il s'agit de l'ensemble des situations sémiotiques, le continuum des différents moments de sémantisation qui relie l'individu à l'espace, selon les temporalités propres à son vécu et à son histoire personnelle. Par exemple, l'âge modifie la perception des choses ; ou encore, un certain événement peut évoquer des souvenirs agréables, ou au contraire désagréables, liés au lieu.
- l'expérience physique *dans* l'espace. Celle-ci se construit à partir des déambulations et des déplacements de l'individu, dont le point de vue se déplace et change continuellement en modifiant sa perception.

### 2.3. Variations diachroniques de l'axe actantiel

L'axe *actantiel* traduit une approche post-structuraliste de la sémiotique. Il correspond à la dimension pragmatique de la sémiotique évoquée par Boudon (1981), voire à une approche sémio-pragmatique des espaces urbains : l'expérience urbaine détermine et est déterminée par l'action (individuelle ou collective). Le sens attribué par le sujet à la configuration spatio-temporelle d'un lieu anticipe ses réactions vis-à-vis de ce lieu. Cela signifie que la façon dont le sujet s'approprie l'espace, au travers des valeurs dont il le charge, influence ses actions, ses comportements et ses pratiques dans ce même espace. Les valeurs sont les qualifications

attribuées à l'espace urbain en raison de sa conformité (ou non-conformité) avec les critères de satisfaction du sujet.

En se référant à la distinction faite par Raymond Ledrut (1973) à ce propos, nous distinguons plusieurs catégories de valeurs :

- les *valeurs éthiques*, liées à la pratique d'un lieu, à la possibilité de choix à utiliser (parcourir, regarder, s'arrêter, etc.) tel ou tel espace de la ville ; ces valeurs sont conférées à l'organisation et à la structuration de l'espace urbain ;
- les *valeurs fonctionnelles*, liées à la capacité d'un lieu à répondre à des besoins d'ordre pratique (un marché pour faire ses courses, la proximité d'un arrêt d'autobus, etc.). Ces valeurs sont attribuées à la présence d'activités et à la possibilité d'y accéder ;
- les *valeurs vitales*, liées à l'affectivité et qui renvoient à la dichotomie sémantique bien-être/malaise ;
- les *valeurs esthétiques*, liées à l'appréciation esthétique (beau/laid) des formes de l'espace.

Les quatre catégories (valeurs éthiques, fonctionnelles, vitales et esthétiques) enferment en elles une part d'objectivité et une part de subjectivité. Elles peuvent être considérées comme *objectives*, dans la mesure où elles s'appuient sur les caractéristiques ontologiques de l'espace urbain et/ou sur des codes conventionnels partagés par certains groupes sociaux à une certaine époque. Elles sont donc *mesurables*, pour ainsi dire, par le recours à une échelle de conformité à certains caractères que l'espace est censé posséder. Elles peuvent être considérées *subjectives* (même si les codes conventionnels les influencent) dans la mesure où elles s'appuient sur le sens personnel dont le sujet investit l'espace. Cette partie est alors plus liée au domaine du sensoriel, de l'affectif et de l'émotionnel. Dans ses travaux, Dilthey (1947), affirme que les différentes sphères de la vie affective sont les schèmes organisateurs pré-conceptuels de l'expérience.

La valeur est donc l'élément de connexion, le lien entre le sujet et son espace vécu, entre l'actant et le cadre de l'action, mais aussi entre l'actant et l'agir. Ce lien relève d'une éthique de la pratique sémiotique : « Il ne peut y avoir d'appréciation éthique si l'on ne peut établir le lien entre quelque événement et quelque actant ; et même, plus précisément, il faut pouvoir le lui « imputer », c'est-à-dire supposer qu'il a pu avoir quelque influence ou quelque rôle dans l'advenue de l'événement. » (Fontanille, 2007)

L'axe actantiel représente, en Fig. 3, l'évolution des formes de l'agir *dans* les espaces, à partir des valeurs qui lui ont été conférées. La relation entre les formes perçues et le sens se fonde sur l'appropriation par l'usage ; une appropriation qui n'est pas matérielle, mais cognitive, affective et pragmatique.

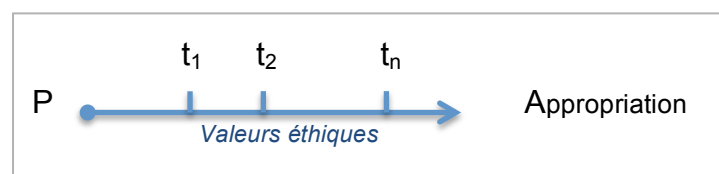


Fig. 3 : Axe actantiel

L'espace de l'actantialité est alors à la fois le cadre de l'action et l'espace de la représentation dans lequel se structure le sens par l'action de l'individu.

Nous retrouvons la dimension diachronique dans les usages et les pratiques qui se déploient dans le temps et qui induisent, ou sont induites, par les transformations spatiales. Une transformation spatiale modifie les spécificités formelles des espaces et celles-ci peuvent

avoir une influence sur le comportement de ses usagers. Par exemple, si l'on installe une activité commerciale, comme un café avec terrasse, sur une place, celle-ci attirera des gens qui commenceront à fréquenter le lieu. Et d'autres gens arriveront. Dans son ouvrage *Cities for people*, J. Gehl (2010) explique cela en disant que « something happens because something happens ». Vice-versa, le taux de fréquentation induit par la nouvelle activité peut attirer d'autres activités et les inviter à s'y installer, impliquant ainsi des modifications de l'aménagement urbain.

### 3. Modélisation théorique et diachronique des axes de la réception

Dans un but de simplification méthodologique, les trois axes présentés précédemment schématisent une décomposition des étapes de la réception, à partir de la perception (davantage visuelle) : la reconnaissance (R) qui est à la base de l'attribution de significations invariantes, l'interprétation (I) qui charge de sens les éléments perçus, et l'appropriation (A) par l'attribution de valeurs, qui produit un impact sur les actions et les pratiques d'usage.

La recomposition des trois axes en un seul élément tridimensionnel (Fig. 4), nous permet de mieux comprendre les relations entre significations, sens, et impacts pragmatiques de la réception des espaces urbains.

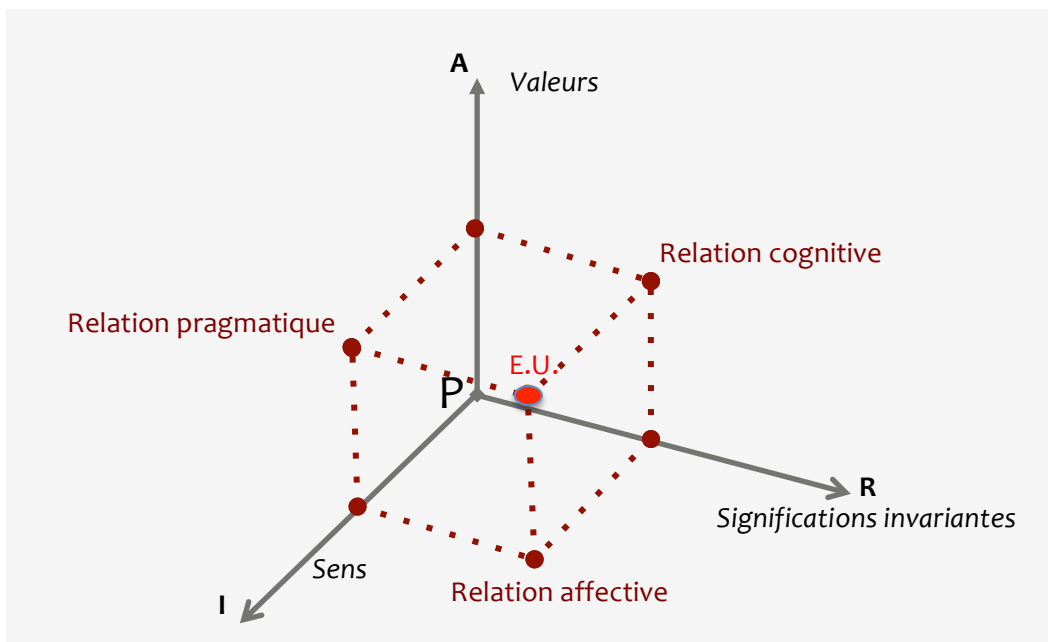


Fig. 4. Modélisation diachronique des axes de la réception

La reconnaissance (axe R) d'une forme déclenche un processus d'appropriation (axe A) qui est tout d'abord cognitif. Le traitement de la donnée perçue se fait de manière presque automatique. Cela est représenté par la relation cognitive sur le plan R-A.

Lorsque l'individu interprète (axe I) la forme reconnue et identifiée (axe R), en lui attribuant un sens personnel (variable selon la situation), il instaure avec elle une relation affective (plan R-I). A ce stade, une catégorisation des données sélectionnées, parmi toutes celles perçues, est opérée : le traitement de l'information<sup>2</sup> se met en place.

<sup>2</sup> Nous considérons qu'une information est une donnée chargée de sens.

La dernière étape du processus de réception correspond à l'impact (axe A) que cette sémantisation (axe I) des formes spatiales a sur l'individu/récepteur. Une influence pragmatique et réciproque s'instaure alors entre les deux termes de la relation (plan I-A). Les informations influencent la prise de décision ; à son tour, l'action transforme la praxis en sens (*poiesis*). L'action peut avoir comme conséquence un changement d'état, de l'état cognitif de l'individu, ou encore elle peut déclencher une autre expérience perceptive (on revient sur le plan R-I), et ainsi de suite.

Le fragment diachronique, l'expérience urbaine singulière de l'individu (E.U.), à l'instant t, se situe au croisement des trois plans décrits précédemment, à l'intersection des relations cognitive, affective et pragmatique.

### 3. Conclusions

En paraphrasant Ricœur, nous affirmons que le temps du fragment diachronique se déploie au point de rupture et de suture entre le temps physique et le temps psychique, « ce dernier décrit par Augustin dans les *Confessions* comme « distendu », étirement de l'âme entre ce qu'il appelait le présent du passé – la mémoire –, le présent du futur – l'attente –, et le présent du présent – l'attention. » (Ricœur, 1998)

Nous avons proposé une démarche cognitive du fragment diachronique, voire du processus de sémantisation de l'expérience urbaine, à travers trois axes : ontologique, sémantique et actantiel, que nous pouvons associer aux trois stades de la *mimesis* de Ricœur (1998), lorsqu'il parle, en faisant un parallèle avec la construction, de *préfiguration*, *configuration* et *re-figuration*. Nous nous réapproprions ces trois temps, en les adaptant à notre discours, car il résume bien notre réflexion.

La *préfiguration* correspond au stade de la perception des ontologies de l'espace urbain et de ses transformations (subies ou en cours). Ici le temps du fragment n'est pas encore construit, il est intrinsèque aux formes (condensatrices de l'antériorité) et au lecteur.

La *configuration* correspond au stade de l'interprétation où le temps du fragment est construit et structuré selon le vécu de chacun.

Enfin, la *re-figuration* correspond au stade de l'attribution de valeurs aux espaces perçus et vécus, valeurs qui vont anticiper l'action et qui sont nourries par l'attente. Le sujet devient acteur, car il participe à la transformation de l'espace par ses propres actions et ses pratiques (individuelles et collectives) de l'habiter.

Pour conclure, nous pouvons lire les espaces urbains à partir de notre façon de les habiter. La connaissance plus fine des pratiques de l'habiter, selon une analyse de la matrice spatio-temporelle qui en constitue le fond, permet aux concepteurs (architectes et urbanistes) de mieux configurer l'espace, à partir de sa préfiguration et en vue de la re-figuration de la part du sujet/actant. Les transformations des espaces détermineront des nouvelles manières d'habiter qui viendront s'insérer dans l'enchevêtrement des histoires de vie condensées dans les pierres de la ville.

Le modèle cognitif proposé pour peaufiner la compréhension de l'expérience urbaine, pourrait contribuer à développer une sémiotique de l'éthique de l'espace urbain et de ses temporalités.

### Références bibliographiques

- BOUDON, Pierre, (1981), *Introduction à une sémiotique des lieux*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal.
- BOUTAUD, Jean-Jacques & VERON, Eliseo, (2007), *Sémiotique ouverte*, Paris, Hermès Sciences Lavoisier.

- CASSIRER, Ernst, (1931), *Espace mythique, espace esthétique et espace théorique*, in *Écrits sur l'art*, trad. de C. Berner, F. Capeillères, J. Carro et J. Gaubert, présentation par J.-M. Krois, édition et postface par F. Capeillères, Paris, Les Éditions du Cerf (Passages), 1995, pp. 101-122.
- CULLEN, Gordon, (1965), *Townscape*, Londres, The architectural press.
- DAMASIO, Antonio, (1995), *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Paris, Odile Jacobs.
- DEPRETTO, Catherine, (1997), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- DILTHEY, Wilhelm, (1947), *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, (1997), « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens », in *Langages et sociétés*, vol. 80, pp. 5-38.
- FABBRI, Paolo, (2008), *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès Sciences Lavoisier.
- FONTANILLE, Jacques, (2004), (dir.) *Affichages : de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations*, Limoges, Nouveaux Actes Sémiotiques, actes du colloque « Affiches et affichage ».
- (2007), « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in ALONSO J., BERTRAND D., COSTANTINI M., (dir.), *Transversalité du Sens. Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs ».
- (2007), « Sémiotique et éthique », in *Actes sémiotiques* (en ligne), n° 110. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2445>>
- GIEDION, Siegfried, (1941), *Space, time and architecture*, Harvard, Cambridge University Press.
- GEHL, Jan, (2010), *Cities for people*, Washington, Island Press.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques, (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil.
- LAMIZET, Bernard, (1996), *L'urbanité, pour une approche sémiotique du concept de forme architecturale urbaine*, in Actes du congrès International d'Architecture et Sémiotique, Barcelone, Montañola T. Josep.
- LAUDATI, Patrizia, (2013), « Construits de sens urbains par fragments diachroniques », in BOULEKBACHE H., MERVIEL S., (dir), *Recherche en Design*, London, ISTE Editions, Hermès Sciences Publishing Ltd.
- LEDROUT, Raymond, (1973), *Les images de la ville*, Paris, Anthropos.
- MORIN, Edgar, (2005), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil.
- RAGONESE, Ruggero, (2012), « Monument et espace urbain. Pour une sémiotique des parcours et des structures de la ville », in *Ocula*, novembre 2012.
- RENIER, Alain, (1981), *Espace, représentation et sémiotique de l'architecture*, Actes du Colloque d'Albi « Espace et représentations », Paris, La Villette.
- RICŒUR, Paul, (1998), « Architecture et narrativité », *Revue Urbanisme* n° 303, novembre-décembre 1998, pp. 44-51.

# Image diachronique de la ville

Buket ALTINBÜKEN  
*Université d'Istanbul*

## 1. Problématique

Ce travail a pour objectif d'étudier l'image diachronique d'Istanbul dans les récits de voyage. La fonction et la valeur des espaces dans une ville se modifient d'une époque à l'autre, d'une civilisation à l'autre, dans l'organisation urbaine. Les murailles de Constantinople qui entouraient la capitale de l'Empire byzantin sont presque détruites aujourd'hui et restent dans la périphérie d'Istanbul. Cette muraille qui protégeait autrefois la capitale des étrangers n'est plus censée protéger la ville, elle est une sorte de débris dans cette banlieue. Cette modification liée au changement temporel, géographique, social et culturel met en scène l'image diachronique de la ville.

La réorganisation urbaine, culturelle et sociale attribue des valeurs différentes à l'espace, autrement dit, la fonction des espaces change mutuellement dans le système urbain selon les époques. Pour bien découvrir la ville d'aujourd'hui sur un axe synchronique, il faut surtout la saisir dans une perspective diachronique. Car chaque système ne peut être défini par rapport aux systèmes urbains précédents. Nous nous proposons donc d'aborder le phénomène de la variation dans les récits de voyage à l'aide des théories sémiotiques de l'observateur et de l'énonciation.

## 2. Définition du genre : Les récits de voyage

Dans les récits de voyage, les écrivains voyageurs fondent la représentation de la ville sur deux axes, à savoir l'axe synchronique et l'axe diachronique. La ville d'aujourd'hui présentée du point de vue d'un observateur sensible-percevant et l'ancienne ville présentée par un informateur reconstruisent ensemble la représentation de la ville. La caractéristique la plus distinctive des récits de voyage, c'est l'alternance entre les deux formes de l'énonciation : « énonciation énoncée » et « énonciation non énoncée ». Par les opérations énonciatives, le degré de présence et le rôle d'énonciateur se modifient tout au long du récit. Le « débrayage temporel » change le mode de présence et les rôles de l'énonciateur. Le passage de l'énonciation énoncée à l'énonciation non énoncée crée une structure binaire dans les récits de voyage. L'énonciateur en tant qu'informateur reste débrayé et donne un savoir préalable, tandis que l'énonciateur en tant qu'observateur s'installe dans l'espace représenté et reconstruit la ville à travers des ordres sensoriels. Les changements énonciatifs indiquent notamment la transition entre le présent et le passé. Dans l'optique des théories de l'énonciation, nous pouvons définir ce genre à l'aide des alternances : l'alternance entre le vécu et le connu, la vue subjectivante et la vue objectivante, la perception et la connaissance, le sujet sensible et le sujet savant se trouvent à la base des récits de voyage.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Altinbüken (2011).

### 3. De Constantinople à Istanbul : Image diachronique de la ville à travers les murailles

Daniel Rondeau, dans son récit de voyage sur Istanbul, reconstruit la ville à partir du Bosphore (détroit séparant l'Asie de l'Europe et reliant la mer Noire à la mer de Marmara) et à partir de la muraille entourant l'ancienne ville. La muraille est considérée comme le point de départ pour découvrir la ville sur l'axe diachronique.

Suivre la muraille, c'est rendre sa forme à la ville, commencer de comprendre son existence, de penser son histoire. C'est aussi marcher le long du Temps, remonter le cours du plus mystérieux des fleuves [...] C'est par elle que devrait commencer toute découverte d'Istanbul.<sup>2</sup>

La valeur et la fonction de la muraille ont changé dans le temps. La muraille terrestre de Théodose II construite par le préfet Anthémios en 413 pour la protection de Constantinople ne remplit plus sa première fonction. A cause du changement des frontières occidentales sous l'Empire Ottoman, la fonction militaire et défensive de la muraille est supprimée. Et au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, dans la période des Turcs, les tremblements de terre et les migrations démesurées et non contrôlées ont complètement modifié la valeur de la muraille. L'ancienne frontière de la ville située au cœur de la ville est aujourd'hui entourée de cimetières, d'entrepôts de garages, de zones industrielles, de campements de tziganes, de zones de récupérateurs, de quartiers des immigrants d'Anatolie et des minorités.

Le changement social, le développement urbain, l'occupation illégale ont donc changé la fonction de la muraille. La muraille symbolisant la /force/ et le /pouvoir/ à l'époque n'offre plus une sensation de « sécurité ». Au contraire, il s'agit plutôt d'un espace abandonné par le pouvoir de l'État. De ce fait, la muraille assume de nouveau sa fonction de frontière en séparant les espaces : le « centre-ville contrôlé » et la « périphérie non contrôlée ». Comme l'ont indiqué les architectes lors d'un colloque sur la restauration de la muraille, organisé en 2005 à l'Université Technique de Yıldız, la restauration de la muraille doit être un travail de redéfinition et de revalorisation, notamment pour la population rurale de l'est qui n'arrive pas à s'intégrer aux valeurs historiques et culturelles de la ville.

En partant de ces constatations, nous nous proposons d'analyser les valeurs de la muraille dans les récits de voyage. Dans le récit de Rondeau, la transformation de la muraille est décrite par deux types d'énonciateurs. L'énonciateur restant débrayé cache la présence de l'observateur au profit de l'objectivité. Le premier exemple ci-dessous ne contient aucune marque d'énonciation, tandis que le deuxième exemple met en scène la présence d'un observateur qui prend en charge les descriptions. L'alternance entre le /connu/ et le /vécu/ sert à reconstruire la ville sur l'axe du /passé/ et du /présent/. La « fonction mémorielle » et la « fonction testimoniale » associent le souvenir d'un sujet percevant au savoir d'un sujet intelligible dans les récits de voyage. L'alternance entre le « perçu » et le « connu » résulte de ces deux fonctions. L'« énoncé du savoir » et l'« énoncé du vécu » construisent ensemble l'image diachronique de la ville :

La muraille protégeait autrefois le cœur de la capitale des étrangers et des ennemis. Elle permettait aux citoyens de la ville de se sentir chez eux. Une plaie dans la muraille, c'était l'Empire qui saignait. Cette frontière verticale, à triple épaisseur, ne sert plus à rien ni à personne. [...] Seuls quelques déjetés, clochards ou junkies,

---

<sup>2</sup> Rondeau (2005, p. 71).

bénéficient aujourd'hui de la protection du mur, nichés dans la pierre et dans l'oubli où notre temps l'a laissé. Qui protège qui d'ailleurs ?<sup>3</sup>

J'arrête un taxi dans le flot de la circulation et lui demande de me déposer au-delà de l'avenue Kennedy, à la hauteur de Yedikule [...] Je tourne le dos à la circulation des voitures et attaque par la porte des Tanneries l'orgueilleux rempart dressé au V<sup>e</sup> siècle. [...] Une mauvaise route en pente, qui remonte sous la muraille, conduit à une zone incertaine, un terrain neutre, privé de signaux visuels ou sonores, livré aux herbes folles et à l'abandon. [...] Les aboiements ont cessé, je marche dans un enfer de silence. Toute espèce d'activité humaine semble s'être retirée de cet ancien quartier ouvrier. [...] De l'autre côté du chemin, le mur continue d'imposer sa présence, son ordre, sa hauteur, sa puissance familière ; pour rien. Sévère et bienveillant comme un vieil homme qui regardait le monde du haut de son âge. [...] Le vieux mur n'est pas tout à fait le désert qu'il paraît. Dans une casemate de la deuxième enceinte (la plus petite), des parias ont installé un campement de survie. [...] Je découvre ainsi deux ou trois habitations troglodytiques entre la poterne du Christ et le passage des voies de chemin de fer.<sup>4</sup>

Afin de décrire la dynamique du système « ville », l'énonciateur a recours à ces deux styles énonciatifs, à savoir l'énonciation énoncée et l'énonciation non énoncée (présupposée). L'énonciateur énoncé assumant le rôle d'observateur dans l'énoncé reconstruit l'espace du point de vue d'un sujet sensible et percevant. L'enchaînement des figures « mauvaise route », « zone incertaine », « terrain neutre livré aux herbes folles et à l'abandon », « ancien quartier ouvrier », « désert », « parias », « campement de survie », « habitations troglodytiques » sert à représenter une « périphérie incontrôlée ». Ces figures contribuent à la reconstruction de la muraille autour de l'isotopie de l'/incontrôlable/. La muraille symbolisant la puissance, l'assurance et l'ordre dans le passé n'est plus aujourd'hui qu'un espace abandonné.

Sur l'axe synchronique, la muraille décrite avec son entourage et ses occupants (acteurs) dans son état actuel, du point de vue d'un sujet qui observe, apparaît comme un espace incontrôlé. Mais, par la suite, la muraille regagne sa valeur à travers le regard d'un sujet sensible et savant qui la saisit dans ses rapports avec les anciennes civilisations sur l'axe diachronique. Dans le récit de Rondeau, la muraille reliant le /présent/ au /passé/ apparaît comme un « espace onirique et utopique » associant le /réel/ à l'/imaginaire/ :

Ces anges noirs assis sur les ruines comme des morts sur leurs tombeaux, et qui font penser aux akrites (soldats gardant les extrémités orientales de l'Empire byzantin), ces guetteurs de confins qui attendaient les Barbares aux frontières de l'Empire byzantin, la solide survie de la muraille, son étrangeté, son caractère d'immortalité, l'état d'abandon de ces entours intérieurs, l'indéfinition du paysage, l'apparition de ce cheval trop maigre, aux flancs comme des cerceaux de tonneau, et de ce cocher qui chantonnait, leur disparition presque immédiate, Dieu sait où, ces hommes transparents qui traversent les murs, l'impression de flou général – où sommes-nous, dans quel temps ? – confèrent à ces lieux un caractère onirique. [...] Il y a quelque chose éternel dans la beauté, et c'est parce que les murailles sont belles qu'elles

---

<sup>3</sup> Rondeau (2005, pp. 82-83).

<sup>4</sup> *Ibid.* (pp. 76-81).



frappent tellement l'imagination, par un étrange retour aux sources.<sup>5</sup>

Les figures « anges », « tombeaux », « étrangeté », « immortalité », « abandon », « indéfinition », « apparition », « disparition », « hommes transparents », « impression de flou », « éternel » créent un « espace utopique ». En retournant aux sources, en passant du /réel/ à l'/imaginaire/, du /présent/ au /passé/, la muraille décrite avec ses fantômes et définie par « sa beauté éternelle » est de nouveau valorisée. Cet espace abandonné conserve quand même son prestige grâce à ses valeurs historiques et culturelles. Les différents rôles de l'énonciateur (observateur et informateur) assurent la transition entre le passé et le présent et permettent à l'énonciateur de reconstruire la ville sur deux axes : la ville perçue par le sujet sensible sur l'axe synchronique et la ville connue par le sujet savant sur l'axe diachronique.

Dans l'organisation urbaine actuelle, la muraille placée dans une périphérie incontrôlée n'assume plus sa fonction de « pouvoir », alors que sur l'axe diachronique, la muraille symbolisant la grandeur de l'Empire byzantine signifie la « beauté éternelle ». Les valeurs attribuées à la muraille (valeur urbaine, sociale, historique et culturelle) reconstruisent l'espace de façon différente. La « saisie molaire » de la muraille met en évidence les valeurs urbaine et sociale, la « saisie sémantique » et la « saisie impressive » mettent au premier plan les valeurs historique et culturelles.<sup>6</sup> C'est ainsi qu'on trouve deux types de représentation de la muraille dans le récit de Rondeau, à savoir comme espace réel et comme espace utopique.

<b>Représentation de la muraille sur l'axe synchronique</b>	<b>Représentation de la muraille sur l'axe diachronique</b>
<i>Espace réel</i> : périphérie incontrôlée	<i>Espace utopique</i> : beauté éternelle
Valeur urbaine et sociale	Valeur historique et culturelle : grandeur de l'Empire byzantine

Fig.1. Représentations de la muraille dans le récit de Rondeau

Dans le récit de Rondeau, à part ces fragments concernant les explications d'un informateur et la saisie d'un observateur, on trouve des fragments comportant des informations encyclopédiques. Dans l'exemple ci-dessous, toutes les marques d'énonciation s'effacent, on n'y trouve aucune trace de la subjectivité. Sur l'axe du /passé/, la muraille symbolisant le pouvoir présente un espace contrôlé, contrairement à l'état actuel de la muraille. Ces informations encyclopédiques renforçant la véridiction du discours créent l'image diachronique de la ville.

L'édification du château, une forteresse qui n'abrita jamais ni donjon ni bâtiment, est le résultat d'une coproduction turco-byzantine sur plusieurs siècles. À l'origine, la fameuse porte Dorée, un ancien arc de triomphe à trois voûtes, se dressait en rase campagne, en avant d'une citadelle à quatre tours. [...] Après la prise de

<sup>5</sup> *Ibid.* (pp. 83-84).

<sup>6</sup> Geninasca (1997).

Constantinople en 1453, Mehmet II, par une extension de muraille, édifia le château des Sept-Tours, qu'il affecta aux janissaires, soldats d'élite de l'armée ottomane, qui patrouillent jour et nuit sur les remparts. [...] la forteresse de Yedikule servit aussi de prison d'État. Des diplomates, des otages de la Porte, des capitaines de vaisseau, des chevaliers de Malte, des marchands furent nombreux à séjourner, contraints et forcés, dans ce qui sembla parfois devenir une annexe de Péra.<sup>7</sup>

#### 4. En guise de conclusion

Les fragments illustrant l'énonciation énoncée et l'énonciation non énoncée reconstruisent donc ensemble l'image diachronique de la ville : l'observateur en tant que sujet embrayé dans l'espace représenté décrit la muraille avec son environnement dans son état actuel sur l'axe synchronique et l'informateur en tant que sujet débrayé présente la muraille dans son état antérieur sur l'axe diachronique. L'alternance entre le vécu et le connu, entre la vue subjectivante et la vue objectivante, la perception et la connaissance, le sujet sensible et le sujet savant servent à reconstruire la ville sur l'axe du /présent/ et du /passé/.

Comme l'indique Rondeau, suivre la muraille, « c'est tourner les pages d'un catalogue des souffrances de la ville ». De nos jours, la muraille incomplète, endommagée par les tremblements de terre et partiellement restaurée ne protège plus les habitants des étrangers ni des ennemis. Tout au contraire, ce sont les sans-abris, la classe ouvrière, les immigrés et les tziganes qui se sont réfugiés dans les alentours de la muraille. La muraille est plutôt un espace incontrôlé où se déroulent des activités illégitimes. Quant à la fonction de protection, ce qui change, ce sont les acteurs de l'espace. La muraille est un espace occupé par les marginaux. L'image diachronique de la ville englobe tous ces changements. La muraille signifiant l'/ordre/ dans son état antérieur symbolise le /désordre/ dans son état actuel. Pourtant, nous pouvons dire que cet espace utopique et onirique continue de conserver sa puissance grâce à ses valeurs historiques et culturelles.

#### Références bibliographiques

ALTINBÜKEN, Buket (2011), *Le voyage mis en discours : récits, carnets, guides. Approche sémiotique*, thèse de doctorat en co-tutelle, Université Lumière Lyon 2, Université d'Istanbul, Istanbul.

BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

FONTANILLE, Jacques (1989), *Les espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

GENINASCA, Jacques (1997), *La Parole littéraire*, Paris, PUF.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (Ed., 2006), *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

ÖZTOKAT, Nedret (2005), « Énonciation littéraire et description », *Litera* no XVII, Presses Universitaires d'Istanbul, pp. 131-144.

ÖZTOKAT, Nedret (2005), « Énonciation littéraire : considérations théoriques et observations pratiques », *Dilbilim*, no XII, Presses Universitaires d'Istanbul, pp. 47-57.

---

<sup>7</sup> Rondeau (2005, pp. 90-96).

PANIER, Louis (2011), « Approches sémiotique de l'énonciation : une brève présentation », *Sémiotique et Bible*, 142, pp. 5-26.

RONDEAU, Daniel (2005), *Istanbul*, Paris, Gallimard.