

Cartographie de la sémiotique actuelle

Mapping Current Semiotics

Dépôt légal D/2011/0480/10
ISBN 978-2-87544-001-3
ISSN 2032-9806
© Copyright PULg-SH 2011

Presses Universitaires de Liège-Sciences Humaines
Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)
E-mail : PULg@ulg.ac.be
<http://www.pulg.ulg.ac.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Imprimé en Belgique

REVUE SIGNATA 1 (2010)
ANNALES DES SÉMIOTIQUES/
ANNALS OF SEMIOTICS

Cartographie de la sémiotique actuelle
Mapping Current Semiotics

Presses Universitaires de Liège – Sciences humaines
2010



SIGNATA

ANNALES DES SÉMIOTIQUES /

ANNALS OF SEMIOTICS

Editorial

SIGNATA est une revue visant à réunir, organiser et mettre à l'épreuve les contributions qui animent les recherches sémiotiques aujourd'hui.

Le titre *SIGNATA* condense deux questions importantes se posant à propos du parcours de la discipline sémiotique : son origine en tant que science des signes et science de l'indicalité et de l'indexicalité, et son développement en tant qu'étude de l'acte de marquer et de tracer (le verbe latin *signare* signifie à la fois tracer et indiquer). *SIGNATA* se réfère donc simultanément aux objets tracés ainsi qu'aux pratiques d'inscription du sens.

La revue ne privilégie aucune théorie, aucune école ou aucun objet d'étude en particulier : son but est de nourrir la sémiotique comme *projet disciplinaire*. On envisage ainsi cette dernière comme discipline reposant sur des bases épistémologiques fortes ; on reconnaît en même temps que sa méthodologie s'est développée de manière plurielle, grâce à son dialogue constant avec des disciplines limitrophes telles que la linguistique, la rhétorique, la philosophie du langage, les sciences cognitives, l'esthétique, la sociologie, l'anthropologie, les sciences de l'information et de la communication.

La revue vise d'une part à *recenser* les questions actuellement discutées dans le domaine des sciences du langage et de l'autre à *structurer* des axes de recherche sémiotique internationalement reconnus. Sans se soucier des frontières géographiques, elle porte une attention toute particulière aux bibliographies récentes et aux débats de la dernière décennie sur le monde du sens et les procès de la signification. En même temps, elle propose d'articuler ces études autour d'un ensemble de concepts et de problématiques clé, que chaque numéro met en avant, de manière à profiler un projet disciplinaire global.

Outre son dossier thématique et sa rubrique « Varia », chaque numéro comportera une interview d'un spécialiste appartenant au monde sémiotique, qui interviendra sur les thématiques illustrées par le numéro et sur la manière dont

elles y ont été développées. Le but de cette rubrique (« Interview–Overview ») est d'inscrire le dialogue et la multiplicité des points de vue dans la revue, alors même qu'elle a l'ambition de contribuer à leur systématicité.

L'originalité de la revue réside en somme dans son ambition de recouvrement et d'organisation de la recherche internationale. De ce point de vue elle se présente aussi comme une série d'annales.

Le site des Presses Universitaires de Liège-Sciences Humaines présente les résumés des articles en français et en anglais et les notes biobibliographiques des auteurs. Ce site se charge de l'appel concernant les articles de la section « Varia » et publie une rubrique « Chroniques » consacrée aux événements sémiotiques significatifs (les axes des recherches en cours dans les différentes équipes, les parutions et les colloques internationaux marquants, etc.).

Chaque article publié aura fait l'objet de deux relectures en double aveugle.

Revue publiée avec le concours du Fonds de la Recherche Scientifique (FNRS) et de l'Université de Luxembourg

Editorial

SIGNATA aims to collect, organise and put to the test the approaches that drive current semiotic research.

The title *SIGNATA* condenses two main questions on the path taken by semiotics: its origin as a science of signs cf. indiciality, indexicality and its development as a way of looking at the act of marking and tracing (the Latin verb signare means both tracing and indicating). *SIGNATA* therefore refers simultaneously to traces as well as to practices of tracing meaning.

The journal does not favour any particular theory, school or object of study: its goal is to nurture semiotics as a disciplinary project. We see semiotics as a discipline demanding strong epistemological foundations. We recognize at the same time that its methodology has developed along multiple paths thanks to its constant dialogue with sister disciplines such as linguistics, rhetoric, the philosophy of language, the cognitive sciences, aesthetics, sociology, anthropology and the information and communication sciences.

The journal aims on the one hand to identify the main questions currently explored by the language sciences, and on the other, to structure lines of internationally recognized semiotic research. Without worrying about geographical borders, *SIGNATA* focuses particular attention on recent discussions about the world of meaning and the processes of signification. At the same time, it proposes

to structure these reflections around a set of key concepts and problems, which each issue highlights in such a way as to present a global disciplinary project.

Alongside its special topic section and its “Varia” articles, each issue will include an interview with a specialist in the field of semiotics who will discuss the chosen topics and the way they are developed by the contributions. The aim of this “Interview–Overview” section is to bring together the dialogue and different points of view in the journal, whilst it also aims to contribute to making them systematic.

The originality of the journal lies chiefly in its ambition to cover and organize international research. *SIGNATA* aims to provide the “state of the art” on a given semiotic topic each year.

Presses Universitaires de Liège presents the summaries of the articles in French and in English and provides the bio-bibliographical notes on the authors. This website contains the call for papers for the “Varia” section and publishes a “Chronicles” section devoted to significant semiotic events of the year (the different lines of the research in progress, the publications and the important international conferences etc.).

Each article submitted will be sent to specialists for two double blind assessments.

Journal published with the agreement of the Scientific Research Fund (FNRS) and the University of Luxembourg



Comité de direction

Président d'honneur	Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Académie Royale de Belgique, Belgique)
Coordinatrice générale	Maria Giulia Dondero (F.R.S.-FNRS, Université de Liège, Belgique)
Directeurs	Pierluigi Basso Fossali (Université IULM de Milan, Italie) Jean-François Bordron (Université de Limoges, France)
Secrétaire	Gian Maria Tore (Université du Luxembourg, Luxembourg) François Provenzano (F.R.S.-FNRS, Université de Liège, Belgique)

Comité de rédaction

Sémir Badir (F.R.S.-FNRS, Université de Liège, Belgique)
Jan Baetens (Katholieke Universiteit Leuven, Belgique)
Anne Beyaert-Geslin (Université de Limoges, France)
Thomas Broden (University of Purdue, Indiana, États-Unis)
Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg, Luxembourg)
Giacomo Festi (Université des Sciences Gastronomiques, Italie)
Roberto Flores-Ortiz (Escuela Nacional de Antropología e Historia, Mexique)
Odile Le Guern (Université Lyon II-Lumière, France)
Ivã Carlos Lopes (Universidade de São Paulo, Brésil)
Eléni Mitropoulou (Université de Franche-Comté, France)
Göran Sonesson (Lund University, Suède)

Membres du comité scientifique international de sémiotique

Denis Bertrand (Université Paris VIII, France)
Per Aage Brandt (Case Western Reserve University, Ohio, États-Unis)
José Luis Caivano (Universidad de Buenos Aires, Argentine)
Vincent M. Colapietro (Pennsylvania State University, États-Unis)
Bernard Darras (Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France)
Jean Fisette (Université du Québec à Montréal, Canada)
Jacques Fontanille (Université de Limoges et Institut Universitaire de France,
France)
Louis Panier (Université Lyon II-Lumière, France)
Herman Parret (Katholieke Universiteit Leuven, Belgique)
Roland Posner (Technische Universität Berlin, Allemagne)

François Rastier (CNRS-INaLCO, France)
Hamid Reza Shairi (Université Tarbiat Modares, Iran)
Frederik Stjernfelt (Aarhus University, Danemark)
Patrizia Violi (Université de Bologne, Italie)

Membres du comité scientifique international interdisciplinaire

Ruth Amossy (Université de Tel-Aviv, Israël)
Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège, Belgique)
Jean-Jacques Boutaud (Université de Bourgogne, France)
Warren Buckland (Oxford Brookes University, Royaume-Uni)
Charles Goodwin (University of California, Los Angeles, États-Unis)
François Jost (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France),
Jerrold Levinson (University of Maryland, États-Unis)
Michel Meyer (Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, Belgique)

Numéro 1 :

Cartographie de la sémiotique actuelle

Ce premier numéro couvre sept questions essentielles de la recherche actuelle, illustrant le positionnement du projet sémiotique, notamment à l'aune de ce qui a été publié dans les dix dernières années et qui a ouvert de nouveaux horizons non seulement dans les parcours de la discipline, mais aussi dans les dialogues interdisciplinaires qu'elle entretient avec la linguistique, la philosophie, l'esthétique, les sciences cognitives, la communication et les sciences sociales. De ce point de vue, ce premier numéro ambitionne à dresser une cartographie systématique des nouvelles propositions théoriques en sémiotique : la question du corpus, la vaste problématique de l'énonciation, l'étude du visuel, le rôle de l'image dans le discours scientifique, le rapport des objets avec le quotidien et avec l'esthétique, la question de la médiation de l'art et des médias, l'apport de la sémiotique à la question de la connaissance.

La rubrique *Varia* comprend trois études engagées portant respectivement sur la sémiotique de la perception, sur un motif iconographique transmédia et sur une pratique de jeu.

Issue 1 :

Mapping Current Semiotics

This first issue covers seven essential questions about current research, positioning the semiotic project, with a particular focus on research published over the last ten years that has opened up new horizons not only in the discipline, but also in the inter-disciplinary dialogues it entertains with linguistics, philosophy, aesthetics, cognitive sciences, communication and social sciences. From this point of view, the first issue aims to set out a systematic mapping of new theoretical propositions in semiotics: the question of a corpus, the vast problematic area of enunciation, the study of the visual, the role of the image in scientific discourse, the relation of objects to daily life and aesthetics, the question of the mediation of art and media, and the contribution of semiotics to the question of knowledge.

The “*Varia*” section is composed of three studies which deal respectively with the semiotics of perception, a trans-media iconographic motif and a game-playing exercise.

Table des matières

Dossier

1. CORPUS	
François Rastier, <i>Sémiotique et linguistique de corpus</i>	13
2. ÉNONCIATION	
Marion Colas-Blaise, <i>L'énonciation à la croisée des approches : Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ?</i>	39
3. VISUEL	
Jean-Marie Klinkenberg, <i>La sémiotique visuelle : Grands paradigmes et tendances lourdes</i>	91
4. IMAGE & SCIENCE	
Maria Giulia Dondero, <i>Sémiotique de l'image scientifique</i>	111
5. DESIGN	
Anne Beyaert-Geslin, <i>Les chaises : Prélude à une sémiotique du design d'objet</i>	177
6. MÉDIATIONS	
Gian Maria Tore, <i>Médias et art dans les questionnements disciplinaires actuels et dans l'approche sémiotique</i>	207
7. SAVOIRS	
Sémir Badir, <i>Sémiotique de la connaissance</i>	239

Varia

Jean-François Bordron, <i>Perception et expérience</i>	255
Pierre Boudon, <i>La main comme être collectif</i>	295
Jacques Fontanille, <i>Une corde pour tout échange : L'invention de la valeur en interaction</i>	311

Interview–Overview

Per Aage Brandt, <i>Remarques sémiotiques</i>	323
---	-----

Résumés/Abstracts

	331
--	-----

Auteurs

	341
--	-----



CORPUS

Sémiotique et linguistique de corpus

François RASTIER
CNRS-INaLCO (Paris)

Para ver una cosa, hay que comprenderla.

BORGES

1. Un statut problématique

Si l'on s'en tient aux institutions, la sémiotique a pu passer pour une disciplinarisation du structuralisme, dont elle garde l'ambition interdisciplinaire, voire transdisciplinaire. L'Association internationale de sémiotique se forme cependant à un moment d'effervescence, en 1969, alors même que le projet rationnel du structuralisme était déjà jugé « dépassé » par des auteurs comme Barthes ou Kristeva.

La principale tentative de synthèse pour unifier le champ de recherche autour du concept de sémiotique générale (Eco [1975]) a eu certes une valeur didactique en unifiant diverses problématiques sous des principes d'une grande généralité, mais elle n'a pas débouché sur un programme qui ait pu imposer la sémiotique comme discipline autonome¹. Il en va de même pour le *Dictionnaire de sémiotique*

1. Quarante ans après la fondation de l'Association internationale d'études sémiotiques, le bilan reste mitigé. Une communauté s'est créée, dix congrès quadriennaux se sont tenus, des écoles d'été (Urbino, Imatra, San Marino), des revues (*Versus*, *Semiotica*, *Topicos*, *Nouveaux actes sémiotiques*, etc.) paraissent de longue date, de nouvelles se créent. Toutefois la sémiotique n'a pas (encore) réussi sa disciplinarisation, tant sur le plan scientifique que sur le plan académique. Si elle est enseignée, en général à titre d'introduction, ou comme spécialisation pour les doctorants, dans certains départements de sciences du langage (par exemple à Liège, Sienne, Lyon, USP São Paulo), elle reste une discipline propédeutique ou optionnelle et ne dispose à ma connaissance d'aucun cursus complet. Les départements les plus concernés sont des départements des sciences de la communication (exemple : Bologne, Palerme, Turin, IULM Milan). Au plan scientifique, aucun programme de recherche n'a pu jouer un rôle fédérateur, aucun courant — par bonheur

de Greimas et Courtés (1979), qui, par sa circularité même, supposait constituée une discipline qui attendait encore de l'être.

Il semble qu'une sémiotique générale ne pouvait avoir d'autre fondement que la logique philosophique ou la philosophie du langage, dont elle serait une restriction, ou la linguistique, dont elle serait une extension : la dualité entre Peirce, pur philosophe, et Saussure, pur linguiste, peut se comprendre ainsi². J'ai argumenté naguère la proposition de considérer la sémiotique non comme une discipline parmi d'autres, mais comme un corps théorique et un organon méthodologique pour l'ensemble des sciences de la culture. Cette conception fédérative n'a évidemment guère rencontré d'écho, car la disciplinarisation croissante des domaines de recherche a partout diminué l'empan des champs de réflexion.

1.1. *Conditions de la sémiotique*

Des questions préjudiciales demeurent ouvertes. Comment la sémiotique, entendue comme discipline scientifique et non comme philosophie du langage, était-elle possible ? Son institution en discipline était-elle légitime ?

1.1.1. *Peut-elle échapper à l'universel ?* — La sémiotique (« sémiologie ») selon Saussure n'est pas universelle et récuse donc de fait les reliquats hégéliens qui, selon Dilthey (dans son cours de 1907), affectaient alors les « sciences de l'esprit ». En effet, d'un point de vue comparatiste, l'anthropologie se fonde sur l'ethnologie et non l'inverse.

Saussure est l'un des rarissimes penseurs à ne pas préjuger d'universaux cognitifs, alors que Lévi-Strauss évoque maintes fois l'esprit humain ; par exemple, *La Pensée sauvage* se clôt sur son invocation. Or les hypothèses universalistes, toujours florissantes, favorisent aujourd'hui les programmes de naturalisation.

De la même manière que la linguistique générale s'est constituée par une rupture avec les grammaires universelles de l'âge classique, la sémiotique, considérée comme une discipline générale et non universelle, pose et résout le problème des universaux d'une manière non réaliste qui dérive de la méthodologie comparatiste : les universaux de méthode assurent la comparabilité des objets, alors que les universaux de procédure permettent de décrire leurs spécificités.

peut-être — ne s'est imposé. Les rivalités stériles entre factions peirciennes et greimassienennes traduisaient sans doute des incompatibilités épistémologiques, mais n'ont pas encore donné lieu au véritable débat qui aurait permis de les dépasser avec profit.

2. Depuis la création de l'Association internationale de sémiotique à la fin des années 1960, on a pris l'habitude d'opposer Saussure et Peirce et l'on est souvent sommé de choisir entre deux Pères fondateurs. Cette gigantomachie reste inutile, car leurs projets ne sont pas comparables : Peirce est un philosophe d'une grande stature, un métaphysicien génial qui affirme que l'homme est un signe. Saussure, en revanche, reste un linguiste qui se garde de toute croyance et même de toute ontologie, par saine horreur de la métaphysique.

1.1.2. *Peut-elle échapper à la transcendance du social?* — Anticipée par la théorie humboldtienne du langage, la dualité saussurienne entre langue et parole pourrait échapper aux contradictions des deux sociologies contemporaines, celle des individus et celles des foules, celle de Tarde et celle de Durkheim. L'humain ne se résume pas à l'individu et le sujet linguistique est par définition un sujet social. Aussi, dans une conception non totalisante de la société comme de la langue, peut-on décrire l'espace des normes, éminemment historique et variable, où il n'y a rien d'absolu, d'originant, et où toute grandeur résulte d'un processus d'interprétation.

1.1.3. *Peut-elle échapper à l'histoire?* — En philosophie, à la suite de la critique heideggérienne de l'historicisme de Dilthey, on a révoqué l'historique au nom d'une « historialité ». Par ailleurs, la réflexion historique dans les sciences sociales se trouve délégitimée tout à la fois par un synchronisme oublious et statique, comme celui des grammaires universelles, et par une recherche mystifiante des origines qui se recommande du néo-darwinisme (la grammaire universelle chomskienne postule d'ailleurs un organe du langage).

Les sciences sociales furent à l'époque de Saussure des sciences historiques, et la théorie de Saussure est un aboutissement réfléchi et refondateur de la linguistique historique et comparée. Sans égard pour l'achronisme universaliste, le rapport de la sémiotique au temps doit être approfondi, car les cultures se meuvent dans un temps historique particulier, celui, non métrique, de la transmission. Les indications de Saussure permettent de penser ce temps, alors même que l'on condamne injustement le statisme supposé du structuralisme. Par sa théorie des transformations entre mythes, Lévi-Strauss formule des conditions de déploiement du temps interne aux cultures³. Or la plupart des sémiotiques développées aujourd'hui demeurent synchroniques ou achroniques.

1.1.4. *Se confond-elle avec une partie de l'anthropologie, qui serait l'anthropologie sémiotique?* — Ce qu'on a appelé le structuralisme dépend-il d'une axiomatique, qui serait celle d'une sémiotique formelle, comme celle de Peirce ? Au XIX^e siècle, la linguistique était tentée par le modèle des sciences de la vie, comme en témoigne la théorie darwinienne de Schleicher ; au XX^e, avec Chomsky notamment, on s'est appuyé sur le cousinage de la théorie des grammaires et de la théorie des langages formels pour tenter de l'inclure dans les sciences logico-formelles. Aujourd'hui, l'échec des programmes de formalisation et l'essor du néo-darwinisme ont renouvelé les programmes de naturalisation : on cherche vainement l'organe du langage, on écrit sérieusement de petits romans anthropologiques sur l'origine du langage, on découvre des « gènes du langage », etc.

Ces recherches ne nous apprennent rien ou presque sur les langues. La diversité des langues reste le problème fondateur de la linguistique, à la différence des autres

3. Toutefois, l'anthropologie de Lévi-Strauss doit beaucoup plus à l'enseignement éclectique de Jakobson qu'à Saussure (d'ailleurs réduit au *Cours de linguistique générale* [CLG]).

disciplines qui traitent du langage (philosophie, sociologie, neurolinguistique, etc.).

Sans origine connaissable faute de données, les langues sont des créations collectives continuées chaque jour, car chacun de leurs usages les modifie potentiellement. Elles sont faites de textes oraux ou écrits, objets culturels produits au sein de pratiques sociales qui appartiennent à l'histoire. Il en va de même pour les autres performances sémiotiques : images, films, musiques, etc.

1.2. Sortir du régime spéculatif

La sémiotique fut de longue date une discipline spéculative qui devait l'essentiel de ses catégories à la logique, à laquelle la sémiotique se substitue pour Locke puis pour Peirce.

Alors que Peirce était un augustinien de confession épiscopaliennes, le courant principal de la sémiotique est demeuré l'aristotélisme, développé en thomisme (on doit aux dominicains d'innombrables traités des signes), puis en néo-thomisme chez des auteurs contemporains comme Eco, Deely, Beuchot, Courtés. Comme la méthode adoptée est classificatoire, la classification est érigée en problème épistémologique et même gnoséologique (cf. Eco [1997]), d'où le succès de la théorie des prototypes qui fonde en nature la catégorisation.

Les modèles sémiotiques doivent encore beaucoup à la millénaire tradition grammaticale. La connaissance grammaticale est en général fondée sur un processus d'observation des régularités et de formulation de règles, validées ou invalidées selon que l'on trouve ou non des contre-exemples. On construit ainsi un modèle de la langue (ou du système de signes)⁴, en fonction d'une dualité entre un « lexique » et une « grammaire », entre une liste d'unités et un ensemble de règles.

Les grammaires des langues trouvent alors leur fondement et souvent leurs conditions de formulation dans un modèle du langage articulé à une théorie de l'esprit; aussi les théories du langage ont-elles toujours été cognitives. Corrélativement, elles ont toujours été fondées sur une ontologie. Ainsi, le référent des signes a longtemps tenu lieu de l'empirique : réalité postulée hors de la langue, mais déterminant son sens, il interdisait à la réalité de contredire nos spéculations.

Avec Saussure, cependant, le référent est renvoyé à la métaphysique. Le signe se rebelle contre lui. L'objectivité imaginaire du référent concrétise somme toute la doxa en sommant les préjugés, comme on le voit aujourd'hui avec les ontologies. En perdant cette prétendue objectivité donnée, ce noyau dur de l'Être (« *zoccolo duro del essere* », selon Eco), la sémiotique peut se donner les moyens de réfléchir à ses propres procédures d'objectivation, car les signes et les textes ne sont aucunement

4. Rappelons que les modèles ordinaires en sémiotique et en linguistique n'ont pas de rapport définitionnable avec la théorie des modèles : ce sont en général des schèmes, le plus souvent représentés par des diagrammes en hors-textes. La dualité sémiotique entre texte et hors-texte semble assumer une fonction d'objectivation, car la compatibilité et la complémentarité entre langue et langage graphique supposent des propriétés invariantes du domaine représenté, ce qui le constitue en domaine d'objectivité.

donnés, mais construits dans l'interprétation : ils deviennent une empirie générale, de véritables objets scientifiques et non des représentations de choses ou d'états de choses.

Deux principes de réalité s'imposent alors à la sémiotique des textes.

(i) Le principe *philologique* : il faut établir le texte, le situer, par exemple en déterminant son authenticité, puisque, comme le rappelait justement Friedrich Schlegel, il est inutile d'interpréter les textes inauthentiques ; puis, dans le cas de la philologie numérique, le mettre au format qui convient à son traitement, éventuellement le coder, l'étiqueter. Ces étapes nécessaires en linguistique de corpus rappellent que dans les sciences de la culture, les données, c'est ce qu'on se donne. Cette dimension philologique reste ignorée par la philosophie du langage.

(ii) Le principe *herméneutique*, étendu à l'herméneutique matérielle, et plus particulièrement à l'herméneutique instrumentée, est un principe de découverte de nouveaux observables. Interpréter n'est pas déchiffrer une suite de caractères déjà donnés, c'est hiérarchiser et faire varier les modes de production du sens à tous les niveaux d'analyse.

Ces deux principes de réalité sont des conditions pour quitter le domaine du transcendental, fût-il cognitif, pour accéder à l'empirique, de manière à trouver des applications pratiques. C'est d'autant plus nécessaire qu'en raison d'occasions manquées et/ou d'apories théoriques, la sémiotique est en passe de se voir, comme l'ensemble des sciences de la culture, démembrée entre les paradigmes de la cognition et de la communication.

2. Sémiotique des textes et linguistique

La linguistique est la sémiotique des langues (dites par anglicisme « naturelles » bien qu'elles soient culturelles de part en part). Aussi la semi-ignorance réciproque dans laquelle se tiennent à présent la sémiotique et la linguistique reste-t-elle injustifiée. D'une part la sémiotique contemporaine a été refondée par des linguistes comme Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Coseriu, Greimas, sans lesquels elle serait restée une branche de la logique ou, tout au plus, de la philosophie du langage. D'autre part, les linguistes, privilégiant traditionnellement la morphosyntaxe, ne conçoivent en général le texte que comme une expansion du champ grammatical et en transposent les catégories dans diverses macrosyntaxes ou grammaires de texte, tout en considérant la sémiotique textuelle comme une extension bien peu scientifique du champ littéraire.

La sémiotique des textes devint, sinon une discipline, du moins un courant de recherches scientifiques dans le courant des années 1960 avec la publication de recueils de Jakobson, de la *Sémantique structurale* de Greimas, des premiers tomes des *Mythologiques*, avec la relecture de Georges Dumézil, de Leo Spitzer, de Vladimir Propp, et la redécouverte des traditions rhétoriques (Barthes, Genette). D'ailleurs, si l'on excepte Jerzy Pelc, logicien, les membres fondateurs

de l'Association internationale de sémiotique avaient tous travaillé sur des textes, et les sémiotiques non-verbales restaient alors périphériques par rapport à la sémiotique des textes.

Les relations entre sémiotique et linguistique ne sont pas éclaircies pour autant, et le texte semble inquiéter les sémioticiens parce qu'il est trop linguistique et les linguistes parce qu'il est trop sémiotique. D'où la rareté des recherches sur des problèmes majeurs comme celui de la sémiosis textuelle : comment les structures textuelles permettent-elles l'appariement et la solidarité entre les plans du langage ? Ce problème a été oblitéré par des modèles « atomistes » de la sémiosis, qui se limitaient au signe arbitrairement isolé ; il ne relève pas exclusivement de la stylistique et de la poétique, et nous allons voir que la linguistique de corpus permet de le traiter par de nouvelles voies.

3. La linguistique de corpus et son développement sémiotique

L'épistémologie de la linguistique générale et la conception même des langues se trouvent remises en cause par l'essor de la linguistique de corpus. L'instrumentation permet de nouvelles formes d'objectivation. Elles intéressent notamment de nouveaux observables, comme les normes de discours et de genre, ainsi que les corrélations entre plan du contenu et plan de l'expression qui déterminent la sémiosis textuelle. La méthodologie linguistique se trouve enfin devant le défi d'articuler les méthodes qualitatives et quantitatives.

3.1. Une rupture

De nombreuses collectivités sont de longue date engagées dans une réflexion sur la numérisation et l'analyse assistée des documents : outre bien entendu les sciences de l'information, il faut mentionner entre autres l'histoire, la sociologie, la linguistique, l'archéologie, les études littéraires.

La constitution et l'analyse de corpus sont en passe de modifier les pratiques voire les théories en lettres et sciences sociales. Toutes les disciplines ont maintenant affaire à des documents numériques et cela engage pour elles un nouveau rapport à l'empirique. En outre, la numérisation des textes scientifiques eux-mêmes permet un retour réflexif sur leur élaboration et leurs parcours d'interprétation. Les nouveaux modes d'accès aux documents engagent-ils de nouvelles formes d'élaboration des connaissances ? Les ambitieuses initiatives de numérisation prises au plan national et international peuvent devenir l'occasion et le support d'un projet fédérateur pour les lettres et les sciences sociales.

Le doute positif relève de l'attitude critique nécessaire à toute problématisation scientifique. Il reçoit ici un contenu nouveau car, avec les corpus numériques, les sciences de la culture trouvent de nouvelles perspectives épistémologiques et méthodologiques, alors même qu'elles se voient confrontées à des programmes

réductionnistes de naturalisation⁵. L'objection récurrente formulée contre leur scientifcité tient au caractère non répétable des événements : comme en sociologie, en ethnologie, en psychologie sociale voire en linguistique de l'oral, la présence même de l'enquêteur modifie la situation, on conclut que les sciences de la culture n'auraient donc pas la possibilité d'identifier des causes déterminantes et donc des lois. Or, selon le préjugé scientiste qui sous-tend les programmes de naturalisation, la condition nécessaire de la scientifcité reste la formulation de lois causales, qu'il faudrait alors chercher dans les substrats physiologiques, neuronaux ou génétiques.

À la classique dualité entre induction et déduction dans les disciplines d'observation, le renouvellement méthodologique favorisé par les corpus numériques engage à substituer le cycle suivant : (i) analyse de la tâche et production des hypothèses; (ii) constitution d'une archive et sélection d'un corpus de référence; (iii) élaboration des corpus de travail; (iv) traitement instrumenté de ces corpus, en contrastant corpus de travail et corpus de référence; (v) interprétation des résultats et retour aux sources textuelles pour valider l'interprétation. La puissance propre de ce dispositif heuristique permet de faire émerger de *nouveaux observables* inaccessibles autrement : par exemple, la phonostylistique, jadis condamnée à l'intuition, se voit à présent pourvue de moyens d'investigation par des statistiques sur corpus phonétisés. En outre, l'utilisation d'une instrumentation scientifique (analyseurs, étiqueteurs, etc.) participe du processus d'objectivation : les objets culturels ont beau dépendre de leurs conditions d'élaboration et d'interprétation, les valeurs qu'ils concrétisent peuvent cependant être objectivées comme des faits.

La linguistique de corpus pourvoit ainsi la linguistique d'un domaine où elle peut élaborer des instruments et définir une méthode expérimentale propre : elle ouvre aussi des champs d'application nouveaux et engage un mode spécifique d'articulation entre théorie et pratique. D'une part, alors que la linguistique théoriciste (sans corpus) portait — en extrapolant quelques observations sur des exemples souvent forgés — des jugements universels sur le langage, la linguistique

5. Un beau jour du printemps 2004, une journaliste vint me trouver et me demanda de lui parler de l'amour au XXI^e siècle. Sur ce sujet éminemment consensuel, le *Journal du CNRS* préparait un dossier interdisciplinaire et l'ouvrage que j'avais dirigé quelques années auparavant, *L'analyse des données textuelles — L'exemple des sentiments dans le roman français (1820-1970)* (l'auteur [éd., 1995]), avait sans doute semblé me qualifier pour traiter de cette question. Conscient de mes obligations statutaires, je m'efforçai de répondre, mais je le fis par la question : « Dans quel corpus ? » Devant le désarroi qui se peignit sur le visage avenant de mon interlocutrice, je me lançai dans des justifications : pour nous, malheureux linguistes, l'amour n'existe que dans les textes et variait avec les discours, les genres et les auteurs. Ainsi n'avait-il rien de commun dans le roman du XIX^e siècle, où *amour* trouve pour antonymes *argent* et *mariage*, et dans la poésie de la même époque, d'où l'argent et le mariage restent évidemment absents. Faute d'avoir eu la présence d'esprit de constituer un corpus sur l'amour en ce siècle naissant, je dus enfin confesser mon incompétence. Tout cela dut paraître bien décevant et il n'en résulta qu'un maigre entrefilet dont je suis confus de n'avoir gardé aucun souvenir. Il me paraît donc nécessaire d'entreprendre une « action de communication », non plus à propos de l'amour, sujet pourtant porteur, mais de la linguistique de corpus.

de corpus, sans renoncer à l'élaboration théorique, en limite la portée aux corpus étudiés, et, sans se satisfaire de la seule démarche déductive, procède par essais et erreurs.

En 1999, Noam Chomsky, auteur d'une grammaire universelle, déclarait que la linguistique de corpus n'existait pas, alors même qu'elle était déjà en plein essor : il signalait ainsi qu'elle restait inconcevable pour la linguistique de fauteuil et qu'une rupture épistémologique était consommée. Cette rupture jouit d'une portée générale : en bref, la recherche part d'une diversité constatée, l'unifie dans le point de vue qui préside à la collection du corpus, éprouve enfin son objectivité par l'investigation instrumentée. Ordinairement, la régularité des observables sera portée au crédit du système, la diversité irréductible sera imputée à la contingence du corpus. Toutefois, l'opposition sommaire entre l'unité totalisante et l'irrégularité accidentelle peut sans doute être dépassée dans la description des normes, dont seules les plus générales, parmi l'ensemble des corpus étudiés, seront considérées comme propres à la langue.

3.2. Les corpus et l'espace des normes

Sans prétendre tirer un bilan prématué, il semble que la situation nouvelle de la linguistique impose une reconception de la dualité entre linguistique de la langue et linguistique de la parole, qu'il est de tradition d'opposer, tant chez Bally que chez Benveniste, tant en linguistique de l'énonciation qu'en pragmatique, alors que chez Saussure elles sont parfaitement complémentaires.

On a trop souvent réduit les langues à des dictionnaires et des grammaires, voire à des syntaxes. Il faut cependant tenir compte, outre du *système*, des *corpus* (corpus de travail et corpus de référence), de l'*archive* (de la langue historique), enfin des *pratiques* sociales où s'effectuent les activités linguistiques. Pour l'essentiel, une langue repose sur la dualité entre un *système* (condition nécessaire mais non suffisante pour produire et interpréter des textes) et des *corpus* de textes écrits ou oraux⁶.

Non contradictoire, la dualité dynamique entre corpus et système constitue la langue dans son histoire. Aussi ne saurait-on assimiler la *langue historique* à la *langue fonctionnelle* (celle qui fonctionne ici et maintenant) en négligeant que la langue historique détermine la langue fonctionnelle dans ses structures et ses contenus. Le corpus de référence sert de médiation entre la langue historique et la langue fonctionnelle, et les textes qui n'appartiennent plus qu'à la langue historique entrent dans l'*archive*. Soit :

6. Dans le corpus d'une langue, les *œuvres* tiennent une place particulière parce qu'elles sont hautement valorisées : par exemple, l'italien est la langue de Dante au sens où son œuvre demeure le paragon historique qui a présidé à la formation de la langue italienne en tant que langue de culture.

<i>Système(s)</i>	<i>Corpus</i>
Langue fonctionnelle	Corpus de référence
Langue historique	Archive

Fig. 1. Instances du système et types de corpus

En évoquant les corpus et non les signes, nous soulignons que la langue n'est pas un système de signes — comme le serait un code; Saussure, à qui l'on prête cette définition, ne l'a d'ailleurs jamais formulée. Un signe au demeurant n'a pas de définition intrinsèque : il n'est qu'un *passage*, certes réduit, d'un ou plusieurs textes auxquels il renvoie.

En première approximation, une langue est faite d'un corpus de textes oraux ou écrits et d'un système. Le système reconstitué par les linguistes est une hypothèse rationnelle formulée à partir des régularités observées dans le corpus. Entre le corpus et le système, les normes assurent un rôle de médiation : ancrées dans les pratiques sociales, les normes de discours, de genre et de style témoignent de l'incidence des pratiques sociales sur les textes qui en relèvent⁷. Pour éviter la fausse antinomie entre la langue en tant que système de formes et la langue comme produit d'une culture — qui se traduit dans l'enseignement par la distinction entre « cours de grammaire » et « cours de civilisation » —, il paraît préférable de considérer que le système comprend des *règles* et des *normes* diversément impératives. Par exemple, les règles de la ballade française diffèrent de celles de la ballade anglaise et relèvent du système des normes de la langue française.

Les règles et les normes ne diffèrent sans doute que par leur régime d'évolution diachronique. On sait que les mots (lexies, puis morphèmes) sont issus du figement et de l'érosion de syntagmes ; ce qui vaut pour ces unités linguistiques vaut sans doute pour les règles qui norment leurs relations et les constituent ainsi en unités : les règles sont vraisemblablement des normes discursives invétérées.

En synchronie, toute règle voisine avec des normes qui accompagnent voire conditionnent son application. Ce sont les normes qui permettent et limitent l'application des règles : sans elles, par exemple, on ne pourrait arrêter des enchâssements indéfiniment récursifs mais grammaticalement corrects. On ne peut donc juger de la grammaticalité d'une phrase que si l'on connaît le discours, le genre et le texte où elle est prélevée — autre évidemment la datation et le lieu d'origine de ce texte. Bien qu'élémentaire, cette observation frappe d'inanité les discussions sur l'agrammaticalité et l'asémanticité qui surgissent d'elles-mêmes dès que l'on accepte de discuter de phrases non attestées ou hors contexte.

7. Un texte en effet ne peut pas être produit par un système, comme l'a montré l'échec de la grammaire générative appliquée à des systèmes de génération automatique de phrases et *a fortiori* de textes.

Ainsi, à la différence de celui d'un langage formel, le système d'une langue est-il en fait pluriel et se décline en régimes structurels différents selon les niveaux et paliers d'analyse. Ses domaines d'organisation locaux ou régionaux ne sont pas unifiés dans une hiérarchie attestant l'existence d'un système unique et homogène, comme en témoigne au demeurant l'évolution continue des langues qui trouvent dans leur hétérogénéité systémique le moteur interne de leur changement perpétuel par perturbations et ajustements.

Non moins plurielles que les instances, les performances se spécifient *a minima* dans la distinction entre corpus (de travail et de référence) et archive⁸. À la grande diversité des pratiques sociales correspond celle des corpus produits en leur sein. Soit, schématiquement :

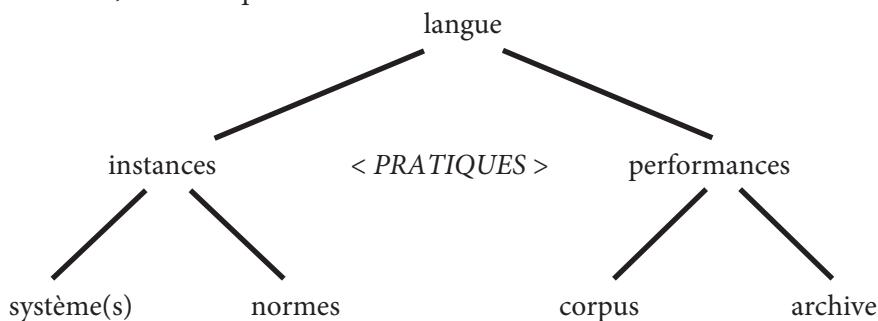


Fig. 2. Instances et performances

Mise à part la mention de la *langue*, le schéma ci-dessus jouit d'une grande généralité et peut être transposé à des sémiotiques non verbales complexes, comme l'iconologie, par exemple. Nous l'avons d'ailleurs utilisé pour un système d'aide à l'indexation de photographies.

La généralité de ce modèle pourrait lui conférer une portée épistémologique et méthodologique. La dualité entre *langue* et *parole* chez Saussure est un cas particulier du rapport entre instances et performances. Au plan méthodologique, la flèche qui va des performances aux instances symbolise l'extraction de régularités ; et la flèche inverse symbolise la caractérisation de singularités, les deux processus restant interdépendants.

L'objet de la linguistique est la langue, tout à la fois système(s) et corpus, ou plus exactement dualité entre instances et performances. Jusqu'à Chomsky inclus, l'imaginaire grammatical a réduit la langue à son système : c'est d'ailleurs une condition du logicisme traditionnel comme du mécanicisme computationnel. Mais cela suppose que l'être de la langue réside dans la grammaire, voire dans

8. Le *corpus de travail* du linguiste n'est qu'une partie du corpus de référence défini par l'ensemble des textes accessibles dans l'empan spatio-temporel considéré. L'ensemble des performances linguistiques non recueillies sur support constitue le *corpus virtuel* de la langue : il garde une incidence, car toute performance modifie peu ou prou les instances normatives qui lui sont associées (règles et/ou normes).

ses structures syntaxiques et non dans ses manifestations empiriques, considérées somme toute comme inessentielles⁹.

Définir la langue tant par ses instances que par ses performances, en assumant ainsi la dualité langue-parole, telle qu'elle a été définie par Saussure et oblitérée par les éditeurs du *Cours de linguistique générale*¹⁰, c'est refuser en somme les séparations récurrentes entre l'Être et l'apparence, la puissance et l'acte, le rationnel et le réel, etc. : en bref, sortir de la métaphysique qui a toujours informé la philosophie du langage.

Enfin, au plan épistémologique, il est vraisemblable que la dualité entre instances et performances (ou système(s) et corpus) traduit une dualité de problématiques, l'une de tradition logique et grammaticale, l'autre de tradition rhétorique et herméneutique.

<i>Problématiques</i>	Logico-grammaticale	Rhétorico-herméneutique
<i>Unités privilégiées</i>	Mot, proposition	Texte
<i>Ordres</i>	Règles	Normes
<i>Sémantique</i>	Signification	Sens
<i>Contextualisation</i>	Minimale	Maximale
<i>Instances</i>	Système(s)	Corpus

Fig. 3. Les problématiques

La problématique logico-grammaticale privilégie les instances (car elle s'appuie sur une ontologie), alors que la problématique rhétorico-herméneutique privilégie les performances, car elle repose sur une praxéologie. Dans l'histoire des réflexions occidentales sur le langage, tributaires de la problématique logico-grammaticale, les instances dominent les performances : de la théorie scolastique du langage comme faculté qui s'effectue par des actes (contenus en puissance dans la faculté), on en est par exemple venu à la théorie chomskyenne de la générativité à partir de règles.

-
9. Seule la grammaire universelle serait selon Chomsky l'objet de la linguistique, et non les langues, ni même le langage : « Pour les linguistes structuralistes et leurs prédecesseurs, l'objet d'étude était le langage et l'analogie le plus proche de la GU [grammaire universelle] était la théorie des propriétés générales de nombreuses (ou de toutes les) langues. Le point de vue que j'ai défendu [...] repose sur une attitude tout à fait différente. Le centre d'intérêt est la grammaire. Le langage est une notion dérivée et probablement inintéressante » (1984, p. 21).
 10. Ils ont achevé l'ouvrage en prêtant frauduleusement à Saussure une formule de Franz Bopp (1816) : « La langue en elle-même et pour elle-même. » (cf. Saussure, 1972, p. 317 et p. 476, n. 305).

La sémantique des textes se propose d'articuler les deux problématiques en reconstruisant la première à la lumière de la seconde, car la première peut être obtenue par restriction drastique de la seconde, alors que la seconde ne peut être obtenue par extension de la première. Plutôt donc que de les considérer isolément comme c'est l'usage, il faut tenir compte du fait qu'elles sont modifiées par leur articulation. Bref, la dualité entre corpus et système(s) n'a rien d'une contradiction : elle est prise dans la dynamique qui constitue la langue dans son histoire et l'institue ainsi en *langue de culture*¹¹.

3.3. Vers un remembrement des disciplines

En traitant les corpus, la linguistique renoue nécessairement avec les textes, donc avec la philologie et avec l'herméneutique : la philologie pour les établir et les documenter, l'herméneutique pour les interpréter, y compris dans leur dimension intertextuelle.

L'essor de la linguistique de corpus conduit notamment à préciser le rapport entre textes et documents. Alors que la grammaire travaillait sur l'écrit (son nom même l'indique, littéralement), l'oral est une conquête récente de la linguistique ; encore faut-il qu'il soit fixé sur un support, par enregistrement ou transcription, pour devenir l'objet des débats et conjectures propres à l'investigation scientifique. Textes oraux et écrits trouvent leur première unité dans leur statut de documents.

Plus généralement, les différences entre texte et document, bibliothèque et archive, linguistique de corpus et philologie numérique, sont en train de devenir relatives. Le support numérique ne garantit aucune identité à soi : la restitution de l'inscription est sensible aux formats, aux logiciels de visualisation dont les standards évoluent, si bien que la notion philologique d'*herméneutique matérielle* doit ici être comprise indépendamment de tout attendu substantiel.

En perdant son unicité, le document numérique se dépouille des qualités du document unique de l'archiviste : authentifiable, doué par sa continuité matérielle d'une intégrité (même quand il est fragmentaire), non reproductible, il pouvait faire autorité. À présent, l'affichage par pixels détruit toute continuité matérielle qui empêchait les falsifications. Alors qu'une critique initiale suffisait à établir le document, il faut à présent une critique continue pour maintenir sa fiabilité. L'établissement des significations doit souvent passer par une succession de versions, dont chacune est le support et le résultat d'une opération de lecture. En changeant ainsi de régime, l'objectivation peut progresser sans pouvoir jamais être considérée comme établie, ce qui engage à rompre avec l'objectivisme pour promouvoir une objectivation critique indéfinie.

Toutefois, ce que le document perd en stabilité, il le gagne en biais d'interrogation. Les logiciels appellent une réflexion théorique sur l'étiquetage, sur

11. Nous écartons ici les langues purement véhiculaires, comme le *Basic English* : ces artefacts obtenus par restriction drastique de langues de culture restent dépourvus de corpus.

les rapports entre méthodes qualitatives et quantitatives : on peut par exemple croiser les résultats de plusieurs méthodes pour faire apparaître de *nouveaux observables*. C'est autant aux « gens du texte » qu'aux informaticiens de faire des propositions sur ce point : pour aborder ces questions, la voie technologique et la voie épistémologique n'ont rien de contradictoire.

C'est par la méthodologie comparative que l'on va pouvoir exploiter les possibilités techniques actuelles. Pour fonder cette méthode, lui permettre d'évoluer et lui fixer des objectifs de connaissance, il faut aussi que la linguistique assume sa place parmi les sciences de la culture. La linguistique au demeurant n'a aucune exclusivité épistémologique dans la réflexion sur les corpus : l'ensemble des sciences sociales et des disciplines littéraires se doivent d'élaborer à leur propos une réflexion coordonnée en gardant leurs objectifs spécifiques. Elles gagnent à des échanges d'expériences, loin d'une interdisciplinarité fusionnelle d'ailleurs illusoire.

Beaucoup cependant reste à faire pour convaincre de la nécessité de travailler sur corpus. La technicité, le détour instrumental, la notion même de méthode expérimentale, inquiètent certains ; l'attachement à la recherche en fauteuil sans sanctions empiriques, et parfois même, dans des disciplines littéraires, la répugnance à l'égard de toute objectivation censée porter atteinte à la subjectivité souveraine des auteurs et des lecteurs, tout cela conduit certains à considérer l'étude des corpus comme un leurre¹².

Ils formulent une objection récurrente : on ne trouve jamais que ce que l'on cherche. Soit ils regrettent par là que l'on vérifie l'intuition sans songer qu'il est parfois difficile de prouver des évidences, ni que cela fait partie de l'ingrate mission des sciences ; soit encore ils estiment qu'on trouve toujours quelque chose : c'est faux, car des résultats bruités peuvent inviter au silence.

De fait, on ne trouve pas toujours ce que l'on cherche, mais souvent autre chose que l'on ne cherchait pas : de nouveaux observables. Certes, on ne trouve trop souvent que ce que l'on sait voir et l'on reste dépendant d'un état de l'art et des problématiques routinières de la « science normale » ; une démarche critique permet cependant de les dépasser ensemble.

Un des problèmes fondamentaux que rencontre la linguistique de corpus est l'interprétabilité des résultats, notamment ceux qu'obtiennent les méthodes quantitatives ; une sémantique de l'interprétation nous semble indispensable pour qualifier les résultats obtenus, car le détour interprétatif est une condition première de l'objectivation.

12. « Dans les programmes nationaux pour les SHS [sciences humaines et sociales], l'accent est souvent mis sur les “terrains”, les “corpus” et autres “archives”. Certes, on connaît leur importance pour les SHS, mais on peut douter qu'il s'agisse de priorités scientifiques ou sociétales. On n'imagine pas la chimie des matériaux construire un programme de recherche sur les meilleurs gisements de matières premières ou sur les fournisseurs les plus efficaces en poudres ou autres produits de base » (Fontanille, 2006, p. 17). Soit, mais les corpus, nécessairement élaborés par leur constitution même, ne sont pas des matières premières ; la chimie des matériaux et la besogneuse alchimie des corpus n'ont d'ailleurs pas le même lustre.

La première difficulté est de passer des chaînes de caractères à des formes sémantiques, ce qui suppose une méthodologie élaborée, sans quoi l'on en resterait à une lexicométrie limitée. Par exemple, les cooccurrences lexicaux d'un mot-pôle doivent être qualifiés comme des corrélats sémantiques pour pouvoir être considérés comme des lexicalisations partielles d'un thème (cf. l'auteur [éd., 1995]). Or, si l'on réussit à construire des formes sémantiques, on peut parvenir en retour à sémantiser les unités de l'expression, même « de bas niveau » comme les ponctèmes ou les phonèmes : on construit ainsi des formes sémiotiques par appariement de formes sémantiques et de formes expressives. Prenons un exemple élémentaire : dans un corpus de romans, le thème de la peur est associé à des points de suspension ; les sèmes /intensité/ et /aspect ponctuel/ sont récurrents dans le contenu de *peur*, ce que marquent des contextes comme *violente*, *brusque*, etc., comme dans le contenu des points de suspension (l'anacoluthe marque une rupture soudaine, d'où le trait /intensité/).

La relation même entre les plans du langage, signifiant et signifié, contenu et expression, reçoit ainsi un éclairage nouveau. Certes, l'analyse morphosyntaxique par étiquetage automatique n'est pas purement « formelle » et s'appuie généralement sur un lexique qui contient des informations sémantiques. Mais cette étape franchie, elle ouvre la possibilité de mettre au jour des corrélations fortes entre les régularités de l'expression et celles du contenu.

Loin de se limiter aux textes littéraires, la corrélation confirmée entre variables globales comme le discours, le champ générique, le genre et les variables locales (tant morphosyntaxiques que graphiques ou phonologiques), nous a conduit à poser le problème de la *sémiostis textuelle*. On définit ordinairement la sémiostis au palier du signe, comme un rapport entre signifié et signifiant ; mais on ne s'interroge guère sur les paliers supérieurs, comme si leur sens se déduisait par composition de la signification des signes. Or, un genre définit précisément un rapport normé entre signifiant et signifié au palier textuel : par exemple, dans le genre de la nouvelle, le premier paragraphe est le plus souvent une description, non une introduction comme dans l'article scientifique.

La sémiostis locale et conditionnelle proposée par la langue aux paliers de complexité inférieurs, du morphème à la lexie, ne devient effective que si elle est compatible avec les normes de genre voire de style qui assurent la sémiostis textuelle.

Enfin, l'opposition humboldtienne entre la *forme intérieure* et la *forme extérieure* des textes, qui a fait couler tant d'encre chez les stylisticiens, pourrait recevoir une nouvelle formulation qui la relativise : la forme intérieure, loin d'être un mystère esthétique, est constituée par les régularités jusqu'à présent imperceptibles de la forme extérieure, celle de l'expression, que les moyens théoriques et techniques de la linguistique de corpus permettent à présent de mettre en évidence. En d'autres termes, le contenu n'est pas une mystérieuse représentation mentale : un texte est fait de deux plans, celui des formes sémantiques et celui des formes expressives, dont le genre notamment norme la mise en corrélation. Au sein de chaque plan s'établissent des relations entre forme et fond, de type gestaltiste, qui permettent la perception sémantique et phonologique.

3.4. La sémiosis textuelle

Les corrélations entre plans du contenu et de l'expression sont cruciales pour la sémiotique des textes, car elles permettent d'aborder la question de la sémiosis textuelle. Au plan *graphique*, alors que la ponctuation n'est pas considérée comme sémantique et qu'elle est tout simplement absente de la plupart des grammaires formelles, l'étude en corpus permet de souligner les corrélations entre contenus lexicaux et ponctèmes. Par exemple, dans un corpus romanesque, Évelyne Bourion (2001) a ainsi pu confirmer la corrélation entre des noms de sentiments et les ponctuations dans les contextes où ces noms apparaissent : par exemple, les sentiments ponctuels, brusques, comme la *colère* ou la *joie* sont fortement associés aux points de suspension.

Pour sa part, dans une étude comparative inédite sur Baudelaire, Maupassant, Proust et Duras, Denise Malrieu a ainsi spécifié les contextes de *mer* : « On constate que les ponctèmes après *mer* sont plus fréquents qu'avant *mer*, ces derniers variant de 6 % chez Proust à 32 % chez Rimbaud, les ponctèmes après variant de 36,2 % chez Rimbaud à 53 % chez Proust ». Il s'agit sans doute, dans la langue littéraire, d'une convention consistant à finir la phrase ou le membre de phrase par un sème /non-borné/, ce qui a un effet d'amplification oratoire. En revanche, des sémèmes comportant le sème /borné/ comme « mur » n'entraînent aucun résultat comparable.

Ce qui vaut pour les lexèmes vaut aussi pour les grammèmes. Par exemple, dans le corpus littéraire de la société Synapse, le point-virgule et l'imparfait du subjonctif sont associés par une corrélation de 0,44. Cela tient sans doute à leur emploi commun dans les passages d'analyse psychologique : l'imparfait du subjonctif comme le point-virgule sont pour ainsi dire des imperfectifs et peuvent supposer un suspens critique.

Au plan *phonétique*, on constate également des effets de solidarité entre paliers : ainsi, dans les tragédies de Racine, les phonèmes du nom du personnage principal, surtout quand il constitue le titre, sont significativement diffusés sur l'ensemble du texte (cf. Beaudouin, 2002, § 8.3.2). Ainsi, les éléments d'une forme phonique locale se trouvent diffusés pour constituer un fond perceptif global.

En outre, dans son analyse de Racine, Beaudouin (2002, § 8.3.3) a pu montrer que le champ sémantique de la mort était associé à des mètres anapestiques et le champ sémantique de l'amour à des mètres iambiques : la mort est repos, donc les accents sont plus rares, alors que l'amour est passion et se trouve associé à des accents plus fréquents. Mieux encore, le taux d'hémistiches irréguliers selon les actes semble corrélé à la structure narrative globale (cf. Beaudouin, 2002, § 8.3.4).

Les corrélations entre plans du contenu et de l'expression rendent licite la notion de *contextualité hétéroplane* : le contexte d'une unité sur un plan, expression ou contenu, est constitué par d'autres unités sur le même plan, mais aussi sur l'autre. On ressent le besoin d'une théorie qui puisse penser ces corrélations, c'est-à-dire d'une linguistique informée par une sémiotique textuelle.

L'étude des textes littéraires est ici particulièrement révélatrice, car ils multiplient les rapports entre global et local, par des structures en abîme, notamment, tout comme les rapports entre plans du contenu et de l'expression : cela est évident en poésie, par exemple dans l'usage de la rime. Ainsi, par leur complexité, ils « signifient » plus, ce qui leur vaut d'être relus.

Les mêmes types de corrélations sont toutefois à l'œuvre dans des corpus non littéraires. Ainsi le projet européen *Princip.net* de détection automatique de sites racistes (cf. l'auteur [2006]) a mis à profit des critères de « bas niveau » comme la ponctuation (un antiraciste ne redouble jamais un point d'exclamation), la casse (un antiraciste n'écrit jamais une phrase en majuscules), les polices de caractères, voire les codes html (les images sont caractéristiques des sites racistes).

Les corrélations entre plans du contenu et de l'expression ont aussi un enjeu immédiat pour les applications comme la catégorisation de documents, la détection automatique de sites, etc. En pratique, elles permettent, dès lors que la catégorisation des documents du corpus d'apprentissage tient compte d'une classification évoluée, d'éviter des traitements sémantiques complexes et aléatoires.

Les méthodes de recueil et d'analyse de corpus ainsi mises au point s'adaptent aussi à d'autres sémiotiques, où le repérage de corrélations entre contenu et expression permet par exemple l'identification rapide des genres. Ainsi dans une application d'assistance à l'indexation d'images fixes, les genres d'un corpus de presse *people* ont pu être discriminés en fonction de critères d'expression : par exemple, toute photo à gros grain peut être classée dans le genre de l'*indiscrétion*, qui suppose l'usage d'un téléobjectif.

3.5. Quantité et qualité en sémantique de corpus

Venons-en à présent au problème méthodologique : comment articuler traitements quantitatifs et descriptions qualitatives ?

3.5.1. Mesure pour mesure. — La linguistique de corpus s'appuie sur des méthodes quantitatives (pour l'essentiel statistiques). L'évolution, en France, de la lexicométrie vers la textométrie montre que l'on veut passer d'une « mesure des mots » à une « mesure des textes ». Mais comment concevoir cette mesure sans quelques précautions ?

- (i) Ce qui est mesurable n'est pas forcément intéressant — bien que la quantification ait fini par devenir synonyme de respectabilité scientifique (les premières statistiques sociologiques, par Durkheim, ont marqué une rupture dans la tradition « littéraire » des sciences de la culture) ;
- (ii) Ce qui est fréquent ne l'est pas forcément non plus ; notamment, les fréquences absolues sont inutilisables. Dans un texte, les mots les plus fréquents sont des grammèmes qu'on retrouve dans tous les autres textes de la langue. Les lexèmes les plus fréquents peuvent (parfois) permettre d'identifier le domaine sémantique, mais pas les traits caractérisants du texte. Ils constituent

- en somme le « fond sémantique », alors que les tâches intéressantes consistent à identifier les formes sur lesquelles elles se détachent;
- (iii) Les traits « de forme » n'ont pas de poids statistique déterminable, du moins dans l'état de l'art;
 - (iv) Les unités rares, de fréquence 1 (hapax), ou absentes sont tout aussi intéressantes et souvent caractérisantes (le mot *ptyx*, présent uniquement chez Mallarmé, a fini par symboliser son œuvre; le mot *homme* reste absent des sites racistes, cf. l'auteur [2006]);
 - (v) Les éléments les plus caractérisants sont des corrélations qui peuvent relier des éléments peu fréquents. Les événements linguistiques (si par exemple l'on cherche à détecter les créations de concepts) sont des syntagmes inédits, donc des « hapax » combinatoires — la néologie n'ayant qu'un rôle secondaire;
 - (vi) Le qualitatif peut échapper à tout dénombrement : si les chaînes de caractères peuvent être dénombrées, il n'est pas certain que les unités sémantiques soient assez discrètes et stables pour l'être de la même manière. De simples cooccurrences sans poids statistique peuvent être révélatrices (ex. *mari* et *amant*, *amour* et *argent*, cf. l'auteur [2004]).

3.5.2. *Qualifier les nouveaux observables.* — La force heuristique de la linguistique de corpus tient à ce qu'elle peut mettre en évidence voire « faire émerger » de nouveaux observables, notamment :

- (i) des associations entre éléments qualitatifs et quantitatifs (ex. en corpus littéraire, les hapax sont associés aux pronoms de troisième personne);
- (ii) des inégalités qualitatives, notamment dans la topographie textuelle (ex. les rafales; les inégalités distributionnelles dans les sections découpées en déciles);
- (iii) des associations entre unités sémantiques (thèmes) et unités expressives (ponctuation), même « de bas niveau » (casse).

Détaillons l'exemple du lien entre hapax et pronoms, décelé par Étienne Brunet (1981, p. 75) : « Les textes qui font appel à la première personne, et plus encore ceux qui s'adressent à la deuxième personne, répugnent à l'emploi des hapax, lesquels par contre abondent dans l'entourage de la troisième personne. » Cette constatation factuelle est troublante : d'une part, aucun linguiste n'a jamais songé à lier l'usage d'une personne pronominale avec la rareté du vocabulaire qui l'entoure; d'autre part, une personne pronominale est un phénomène qualitatif, un hapax est un phénomène quantitatif, d'ailleurs relatif au texte, puisqu'un mot très rare peut être employé à plusieurs reprises dans un texte, un mot généralement fréquent peut avoir le statut d'un hapax dans un autre, dès lors qu'il n'apparaît qu'une fois. Ébauchons une hypothèse : si l'étude de Brunet porte sur le vocabulaire français, le corpus sur lequel il s'appuie, celui de Frantext, est pour l'essentiel constitué d'œuvres littéraires, notamment de romans. Or, quand deux personnages de roman parlent, leur vocabulaire donne une image du français parlé qui, pour être littéraire, n'en est pas moins simplifiée par rapport aux passages non

dialogués. Le *tu* fait donc fuir les hapax. En revanche, le *je* peut se trouver dans des passages de méditations, de descriptions, de remémorations où le narrateur peut employer un vocabulaire plus détaillé sans être taxé de pédantisme. *A fortiori*, la troisième personne se trouve en général déliée de toute intériorité et affranchie des mots simples qui s'emploient dans la conversation ou dans le monologue intérieur.

En formulant cette hypothèse, je souhaite illustrer que les corrélations constatées doivent pouvoir être interprétées pour accéder au rang de faits nouveaux. En outre, elles ne sont pas des « faits de langue » bruts, mais doivent être d'abord rapportées aux genres et aux discours présents dans le corpus. Retenons en somme qu'un nouvel observable est un générateur d'hypothèses et éventuellement un précieux destructeur d'évidences.

3.5.3. Dépasser la contradiction quantité/qualité. — Pas plus que le fréquent n'est quantitatif, le rare ne se confond avec le qualitatif. Il n'y a pas d'opposition entre quantitatif (positiviste) et qualitatif (élitiste), mais une complémentarité : ainsi, le résultat quantitatif peut confirmer l'hypothèse qualitative. Fréquente ou rare, toute donnée numérique, fût-elle un zéro, doit être rapportée à une donnée textuelle. Or une donnée textuelle, c'est ce qu'on se donne. Par construction, elle est le lieu d'interaction de quatre pôles : Contenu et Expression, Point de vue et Garantie (cf. l'auteur [2008a]). Ordinairement, à partir d'une expression, on doit reconstituer et qualifier les trois autres pôles pour objectiver la donnée. Les « données textuelles » sont ainsi le résultat d'une interprétation, d'autant plus que les sorties logicielles sont souvent ininterprétables : par exemple le résultat graphique d'une analyse factorielle n'obéit à aucune métrique simple, et il faut bien connaître le corpus pour pouvoir l'interpréter. Ce n'est donc pas l'instrumentation qui permet l'interprétation, mais l'inverse.

3.5.4. Pour une sémantique instrumentée. — Les besoins méthodologiques sont d'autant plus grands que les sémantiques dont on dispose sont pour l'essentiel limitées au lexique, embarrassées par des postulats mentalistes sans efficacité explicative (sémantique cognitive, théorie du prototype, etc.) ; enfin, dépourvues de véritables protocoles expérimentaux. La linguistique de corpus peut cependant faire avancer la réflexion sémantique au niveau méthodologique (pratique) comme au niveau épistémologique (théorique).

a) Le sens étant fait de différences, le détour méthodologique par l'instrumentation permet de construire des différences : entre mots, entre passages, entre textes, entre auteurs, genres, discours. Les zones de pertinence mises en saillance par la méthode différentielle n'émergent pas du quantitatif, mais de la rencontre entre deux horizons : la pertinence « subjective » déterminée par la tâche et la pertinence « objective » propres aux inégalités qualitatives au sein des textes et entre les textes.

b) Au niveau épistémologique, le détour expérimental permet l'objectivation : (i) en infirmant ou en confirmant des hypothèses; (ii) en faisant ressortir les

régularités structurelles de l'objet, quand diverses procédures instrumentales parviennent à des résultats concordants malgré les différences de matériau expérimental, d'échelle, etc.

4. La sémiotique et les sciences de la culture

La sémiotique est restée un secteur de la philosophie jusqu'à ce que Saussure projette de la refonder à partir d'une science assez récente, la linguistique historique et comparée. D'où un multiple décentrement, des signes vers les textes, de la spéculation vers la méthode descriptive, de l'ontologie vers la praxéologie, de la logique vers l'herméneutique, de l'universalité postulée vers la multiplicité différenciée. Auparavant simple branche de la logique, la sémiotique devient pleinement une science de la culture, quand Saussure la définit comme « étude des signes et de leur vie dans les sociétés humaines » (cahier Riedlinger). Alors que la formule illustre du *CLG* « dans la vie sociale » n'a pas de source connue, ce pluriel a son importance : à la différence de la formule du *CLG*, il suppose une ethnologie comparée et non une anthropologie philosophique, une description des langues et non plus une philosophie du langage. La linguistique comparée dérive d'une enquête épistémologique sur la diversité humaine : c'est là son fondement anthropologique, chez Humboldt notamment. D'autre part, dans sa dimension historique, elle prend pour objectif d'établir et de lire les corpus écrits, maintenant redoublés par les corpus oraux.

4.1. Pour une voie fédérative

Avant Saussure, la sémiotique avait toujours été une partie de la philosophie du langage, et plus précisément la partie de la logique qui traite de l'expression des idées. À l'époque moderne, c'est le cas dans la philosophie anglo-saxonne, de Locke à Peirce.

Le projet comparatiste et historique des sciences de la culture, en diversifiant les objets d'étude et les traditions intellectuelles, a permis de quitter l'espace spéculatif des sémiotiques universelles pour construire une sémiotique générale, tout à la fois historique et comparative.

Elle prend pour tâche de lire et de décrire de façon critique les cultures. En linguistique, elle peut s'inspirer de Humboldt, Steinthal, Bréal, Meillet, Hjelmslev, Benveniste, Coseriu; en anthropologie, de Boas, Hocart, Lévi-Strauss, Geertz, Désveaux. Il faudrait aussi citer Erwin Panofsky en iconologie, Carlo Ginzburg en histoire, etc.¹³.

13. Comme les sources gagnent à être multipliées, au-delà des disciplines d'aujourd'hui, il faut bien rappeler l'actualité persistante de la pensée. Des sources d'inspiration qui peuvent paraître lointaines n'ont rien perdu de leur fraîcheur, comme le *Traité du sublime* du pseudo-Longin, le *De doctrina christiana* de saint Augustin, qui articule une théorie du signe et une théorie de

Les sémiotiques universelles doivent leur puissance — à mes yeux excessive — à leur abstraction. Par exemple, Eco, qui situe son projet dans le cadre de la philosophie du langage, définit le signe par le dicton scolaire *Aliquid stat pro aliquo*. Ou encore, Greimas confère l'universalité à sa sémiotique en considérant les structures de l'expression comme des variables de surface d'un unique modèle constitutionnel, ce qui permet de passer d'une sémiotique à l'autre sans changer de catégories, au risque de projeter partout la même grille descriptive.

Or nous avons besoin de sémiotiques spécifiques : l'image, le langage, la musique ne sont pas des médias indifférenciés au regard de structures de pensée qui les surplomberaient d'un empyrée intelligible peuplé d'idées pures ou de représentations cognitives. Aussi avons-nous de longue date plaidé pour une voie fédérative, seule capable de permettre de décrire les interactions entre les différentes sémiotiques d'une part, et d'autre part de conduire à un programme épistémologique commun des sciences de la culture.

4.2. Singularité du saussurisme

Le statut actuel du saussurisme a été obscurci par la stigmatisation rituelle du « structuralisme », réduit abusivement des thèses universalistes, à une sorte de binarisme jakobsonien. On amalgame d'ailleurs sous l'étiquette commode de « structuralisme » le fonctionnalisme tchèque de l'entre-deux-guerres, la glossématique danoise, le distributionnalisme américain des années 1940 aussi bien que le conglomérat journalistique Lacan-Greimas-Barthes-Lévi-Strauss-Althusser-Foucault, aussitôt proclamé que jugé dépassé, la plupart des structuralistes s'étant d'ailleurs soudain métamorphosés en post-structuralistes.

Le saussurisme n'a cependant pas démerité. Depuis la découverte en 1996 du manuscrit de Saussure intitulé *De l'essence double du langage*, un vaste mouvement international d'édition et de réévaluation de l'œuvre de Saussure a permis de périmer définitivement les simplifications des éditeurs du *Cours de linguistique générale*. Non seulement on découvre une pensée de la complexité, mais on peut relier les différents aspects de l'œuvre de Saussure tout en remettant en perspective le saussurisme du xx^e siècle. C'est pourquoi le néo-saussurisme¹⁴ joue un rôle dans le renouvellement de la linguistique.

Par son non-réalisme de principe, Saussure impose une rupture silencieuse mais effective avec la philosophie du langage, qu'elle soit de tradition aristoté-

l'interprétation des textes, *L'agudeza y arte del ingenio* de Baltazar Gracián, admirable traité de sémantique textuelle, la *Scienza nuova* de Giambattista Vico, les fragments de Friedrich Schlegel, l'herméneutique de Schleiermacher, etc.

14. Pour plus d'informations, on peut au besoin consulter site de l'Institut Ferdinand de Saussure, fondé en 1998 (<http://www.institut-saussure.org/>) ; voir aussi le *Cahier de l'Herne* consacré à Saussure (BOUQUET [éd., 2003]), qui recueille, entre autres, les contributions du colloque inaugural de l'Institut, à Genève. J'avais d'ailleurs intitulé *Après Chomsky, Saussure* une table-ronde du colloque *Révolutions saussuriennes* (Genève, juin 2007).

licienne (de Thomas d'Aquin à Eco) ou augustinienne (de Occam à Locke et Peirce). Il approfondit Humboldt et rompt avec l'ontologie, pour se consacrer à la méthodologie et aux principes d'objectivation qui permettent la redéfinition du langage et des langues.

Échappant au dualisme comme au monisme pour penser des dualités interdépendantes, la sémiotique saussurienne paraît arbitraire car elle ne dépend d'aucune hypothèse sur l'esprit ni sur le monde; mais cette privation constituante lui permet de découvrir et de décrire la légalité propre du monde symbolique. Aussi la relecture du corpus saussurien et la problématique de la diversité culturelle, associées à la contestation de l'ethnocentrisme, pourraient conduire à restituer la méthodologie comparative et historique réfléchie et refondée par Saussure, de manière à en faire un organon général des sciences de la culture.

4.3. Voies du saussurisme

Pour saisir ces enjeux, il convient de restituer les termes d'un débat resté largement implicite, qui oppose ou du moins distingue deux conceptions des sciences de la culture. Il a sous-tendu l'histoire du saussurisme, comme du structuralisme qui en est issu. Le saussurisme a en effet emprunté deux voies inégalement représentées dans son développement, la voie comparative et la voie axiomatique. Saussure évoque à plusieurs reprises une « algèbre », mais ses études de textes, notamment sur les légendes germaniques, ne problématisent pas l'analyse narrative de cette manière et restent dans le cadre comparatiste.

Propp, dans la *Morphologie du conte*, indépendante de la tradition saussurienne, mais considérée par les structuralistes comme une étude fondatrice, propose une modélisation formelle de l'analyse du récit. Elle a une apparence abstraite, mais les structures considérées sont des invariants au sein d'un corpus et n'ont pas de caractère calculatoire. *Les racines historiques du conte merveilleux*, ouvrage ultérieur boudé par les structuralistes et toujours inédit en français, restituera la dimension historique et comparée des études sur la structure du conte populaire russe.

Dans la tradition saussurienne proprement dite, c'est Hjelmslev, pourtant de formation comparatiste, qui ira le plus loin dans la voie d'une axiomatique : la Théorie du langage ou Glossématique est une logique qui combine des constantes et des variables, après avoir rompu avec la logistique russellienne.

Pour sa part, l'œuvre considérable de Lévi-Strauss commence par une sorte d'axiomatique des relations de parenté. *Les structures élémentaires de la parenté* seront réfléchies et leurs méthodes transposées à d'autres objets, notamment des récits, dans les volumes de l'*Anthropologie structurale*. En revanche, le grand cycle d'études des *Mythologiques* formulent pour l'essentiel une vaste synthèse comparatiste sur les mythes amérindiens. Le projet de formalisation n'est pas abandonné, mais il est dépassé par la complexité des transformations entre les mythes, que seule la métaphore musicologique permet d'imaginer. Ce qui unit

ces deux phases grossièrement distinguées dans l'œuvre de Lévi-Strauss, c'est l'hypothèse cognitive, ou du moins la référence constante à l'esprit humain, comme dans *Race et histoire*. Si l'axiomatique et la méthode comparatiste se concilient alors, c'est par l'exclusion de l'histoire. Certes, les corpus mythiques étudiés par Lévi-Strauss ne sont pas datés et donc considérés dans une synchronie par défaut; mais le refus de l'histoire va plus loin, quand il est théorisé dans une critique de la diachronie.

Greimas enfin, de formation comparatiste, se réclame de Saussure et de Hjelmslev pour édifier une sémiotique sommairement logicielle avec le « carré sémiotique » et une représentation propositionnelle des récits inspirée de Reichenbach. Elle ne cessera de se restreindre, jusqu'à postuler un niveau narratif fondamental constitué de trois actants et deux relations. Là encore, l'axiomatique l'emporte sur le comparatisme (ourtant mis en œuvre dans les analyses de contes lituaniens).

La tentation axiomatique conduit alors à réifier des modélisations logiques élémentaires en « modèles constitutionnels » au risque d'un appauvrissement qui a justifié la sommaire dépréciation du structuralisme. Or il s'agit d'utiliser des modélisations pour rendre compte de la complexité, non pour parvenir à des simplifications illusoires.

L'axiomatisme dépend d'une gnoséologie *a priori*: on veut expliquer le complexe par le simple, en l'en dérivant. Cette épistémologie non critique s'impose par un coup de force dogmatique. En revanche, le comparatisme montre sa fécondité parce qu'il trouve autre chose que ce qu'il cherche; s'il dégage du simple dans le complexe, c'est pour retourner à la complexité. Une clarification épistémologique s'impose donc. En raison de leur complexité, les processus historiques ne sont pas formalisables sur le mode axiomatique; en revanche, des approximations probabilistes sont utilisables dans certaines limites (notamment par le biais des statistiques).

Le sens étant fait de différences instaurées, interprétées et remaniées, les problèmes qui incombent à la sémiotique intéressent la diversité culturelle et l'histoire — non l'unité et l'origine, questions plus métaphysiques que scientifiques.

Toutefois, la pensée scientifique standard reste tributaire à sa manière de la différence ontologique entre l'Être et les Étants, mille fois remise en jeu de Platon à Heidegger. Portant le sceau du dualisme pythagoricien, cette différence ne produit pas de sens, mais sous-tend une conception classificatoire de la connaissance encore illustrée de nos jours par les ontologies dans le domaine de la représentation des connaissances.

En logique, la différence ontologique a été transposée en différence entre type et occurrence : on considère qu'une occurrence est décrite dès lors qu'on peut la rapporter à son type (d'où par exemple le succès universel de la théorie des prototypes). Seules les différences entre les types sont alors prises en considération, bien qu'aucune méthodologie empirique ne permette de les qualifier.

4.4. Spécificité de la sémiotique des cultures

Revenons à la distinction que formulait Ferdinand Gonseth entre deux stratégies épistémologiques, celle de fondement et celle d'engagement. Vraisemblablement, les sciences de la culture n'ont pas accès à des stratégies de fondement, sauf à se fonder en Dieu (les sciences « humaines » jadis étaient subordonnées aux sciences « divines ») ou dans la Nature (les programmes de naturalisation reprennent cette subordination en la transposant des sciences divines aux sciences de la nature).

Même si elles peuvent au besoin utiliser des modélisations plus ou moins formelles, les sciences de la culture ne peuvent être fondées déductivement¹⁵. Elles prennent pour objet des systèmes de valeurs : or une valeur ne se fonde pas, elle s'éprouve et se transmet dans une pratique commune, par un partage contractuel plus ou moins conscient. Toutefois, et paradoxalement, en tant que support et concrétisation de valeurs, un objet culturel ne peut être décrit si l'on se contente de partager ces valeurs : en traiter sur le mode de l'évidence renforcerait simplement un conformisme et perpétuerait la doxa dont procèdent les valeurs. C'est là une des apories que rencontre l'observation participante de mise dans les *cultural studies*. De fait, les valeurs ne sont véritablement descriptibles que si l'on établit une distance critique : comment un système de valeurs pourrait-il être décrit sans être remanié par le système de valeurs de l'observateur, qui, dans les sciences de la culture, est aussi un interprète ? C'est dire la nécessité de la dimension critique nécessaire à ces sciences : en instituant une distance réglée avec le préjugé, l'erreur, le mensonge, elles se donnent la possibilité de contextualiser leurs observables pour leur donner sens.

La sémiotique des textes et autres performances complexes relève ainsi de plein droit d'une *sémiotique des cultures*. Or une culture n'est compréhensible, c'est-à-dire caractérisable de manière critique, qu'au sein d'un corpus constitué par d'autres cultures. C'est pourquoi les sciences de la culture sont nécessairement historiques et comparatives.

La sémiotique des cultures reste mal comprise car elle s'oppose tant à l'universalisme cognitif (qui accompagne à sa manière la mondialisation) qu'aux communautarismes divers pour lesquels les cultures sont des monades au mieux isolées, au pire combattantes.

Laissons ouverte la question de savoir si la sémiotique est une science de la culture parmi d'autres (j'estime pour ma part qu'elle n'est pas une discipline, mais une réflexion fédérative qui intéresse l'ensemble des sciences de la culture). Or ces sciences échappent aux canons réducteurs de la *Big Science* : par leur dimension critique, leur difficulté à expérimenter sur des « faits » non répétables, leur volonté de caractériser des objets singuliers alors même que l'on croit qu'il n'y a de

15. Saussure en convenait à propos de ses célèbres dualités, dans lesquelles on a cru voir des dichotomies : « Ne parlons ni de principes, ni d'axiomes, ni de thèses. Ce sont simplement et au pur sens étymologique des aphorismes, des *délimitations* » (Saussure, 2002, p. 123).

science que du général. Elles sont donc en voie d'être divisées et réparties entre les disciplines de la cognition (d'où les programmes opulents sur l'origine du langage) et les disciplines de la communication. De fait, pour l'essentiel, ce démembrément déléguerait le problème de la culture aux industries de la communication, des médias à l'*entertainment*. Il est d'autant plus nécessaire que les sciences de la culture précisent leur spécificité épistémologique : sciences des valeurs et non des faits, des conditions et non des causes, des individus et non des universaux, des processus et non des êtres, des occurrences et non des types, elles ne se fondent pas sur des ontologies, mais élaborent une praxéologie.

4.5. Incidences épistémologiques, au-delà de la linguistique de corpus

La comparaison des langues n'était pour la linguistique générale qu'un biais pour la comparaison des textes : les programmes de littérature comparée et de mythologie comparée sont contemporains de la formation de la linguistique comparée au début du XIX^e siècle. Les études comparatives de corpus se sont développées chez Saussure, Dumézil, Lévi-Strauss, voire Panofsky en iconologie, et ont été réfléchies par Cassirer (sa *Philosophie des formes symboliques* commence par un bilan de la linguistique comparée). Elles sont devenues un acquis majeur des sciences de la culture.

La linguistique de corpus participe du programme comparatiste entre langues, en pratiquant par exemple les alignements de corpus pour constituer des « mémoires de traduction » ; mais surtout, elle permet de poursuivre ce programme au sein même de chaque langue, en comparant entre eux les discours, les genres et les textes. Ce projet n'a jamais été formulé de manière systématique, même en stylistique et en poétique. Également issue du projet comparatiste, par son épistémologie comme par sa méthodologie, la sémantique différentielle réunit les conditions pour participer à ce projet de caractérisation contrastive, qui a l'ambition de restituer la complexité et la diversité interne des langues et des textes.

Nous avons affaire à quatre grands régimes de complexité : (i) la complexité sémiotique des documents qui unit de manière indissoluble leur contenu et leur expression; (ii) la complexité intersémiotique qui affecte le rapport du texte aux sémiotiques non verbales qui l'accompagnent (images, musique, etc.); (iii) la complexité textuelle, notamment dans les rapports entre global et local; (iv) enfin, la complexité intertextuelle, qui fait que chaque texte pointe de mille manières vers les autres textes de son corpus de lecture en en reçoit des déterminations sémantiques, ne serait-ce que par un « effet de norme ». Plutôt que d'éviter ces régimes de complexité par des représentations normatives et simplistes, nous préférerons en prendre la mesure, quitte, dans les applications, à n'en tenir compte que partiellement, mais alors en connaissance de cause.

En faisant émerger de *nouveaux observables*, l'utilisation d'une instrumentation scientifique (analyseurs, étiqueteurs, classificateurs, etc.) participe du processus d'objectivation : les objets culturels ont beau dépendre de leurs conditions

d'élaboration et d'interprétation, les valeurs qu'ils concrétisent peuvent cependant être objectivées comme des faits. Avec les corpus numériques, les sciences de la culture trouvent ainsi de nouvelles perspectives épistémologiques et méthodologiques, voire un projet fédérateur.

Ainsi, la portée des évolutions récentes de la linguistique de corpus dépasse-t-elle la linguistique pour intéresser l'ensemble de la sémiotique : partout, l'on a affaire maintenant à des corpus numériques, qu'il s'agisse de musiques, d'images fixes ou animées, de danses, de performances polysémotiques comme le cinéma, l'opéra, les rituels, etc. L'exigence scientifique de décrire de tels corpus rencontre ici la demande sociale.

La philosophie du langage qui a toujours tenu lieu de sémiotique jusqu'à nos jours, qu'elle soit d'inspiration néo-thomiste, augustinienne-phénoménologique, ou logico-positiviste, n'est hélas ici daucun secours, en raison de son inadéquation épistémologique et de son indigence empirique, tout particulièrement quand il s'agit d'établir un corpus de façon critique, de varier les critères d'interrogation et d'interpréter les résultats des requêtes.

En revanche, le saussurisme renouvelé, par son exigence méthodologique même, a fait la preuve de sa pertinence empirique. Il le doit notamment aux liens maintenus avec la philologie, pour ce qui concerne le recueil critique et l'indexation des documents, comme avec l'herméneutique, pour ce qui intéresse l'interprétation des œuvres.

Ainsi, au sein même de la sémiotique, se reflète la contradiction majeure que doivent affronter les sciences de la culture : c'est dire l'importance du débat épistémologique qui s'ouvre à présent.

Références bibliographiques

- BEAUDOUIN, Valérie (2002), *Rythme et mètre du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion.
- BOURION, Évelyne (2001), *L'Aide à l'interprétation des textes électroniques*, Thèse, Université de Nancy II.
- BOUQUET, Simon (éd., 2003), *Ferdinand de Saussure, Cahier de l'Herne*, 76.
- BRUNET, Étienne (1981), *Le Vocabulaire français de 1789 à nos jours (I)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- CHOMSKY, Noam (1984), « La connaissance du langage », *Communications*, 40, pp. 7–24.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani ; trad. fr. *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
- FONTANILLE, Jacques (2006), « Supplément d'âme? », *Vie de la recherche scientifique*, 365, pp. 16–17.

- RASTIER, François (éd., 1995), *L'Analyse thématique des données textuelles. L'exemple des sentiments*, Paris, Didier.
- (2004a), « Doxa et lexique en corpus. Pour une sémantique des “idéologies” », *Actes des Journées scientifiques en linguistique 2002–2003 du CIRLEP*, Reims, Presses Universitaires de Reims, pp. 55–104.
 - (2004b), « Ontologie(s) », *Revue de l'Intelligence Artificielle*, numéro spécial « Informatique et terminologies », 18, pp. 16–39.
 - (2005), « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », in WILLIAMS (éd.), *La Linguistique de corpus*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 31–46.
 - (2006), « Sémiotique des sites racistes », *Mots*, 80, pp. 73–85.
 - (2007), « Passages », *Corpus*, 6, pp. 127–162.
 - (2008a) « Que cachent les données textuelles ? », in HEIDEN & PINCEMIN (éds), *Actes des IX^e JADT*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, tome I, pp. 13–26.
 - (2008b), « Sémantique du Web vs Web sémantique », *Syntaxe et sémantique*, 9, pp. 15–36.
 - (2011), *La Mesure et le Grain — Sémantique de corpus*, Paris, Champion.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- (2002), *Écrits de linguistique générale*, éd. par Simon BOUQUET et Rudolf ENGLER, Paris, Gallimard.
- VALETTE, Mathieu (2008), « Introduction : textes, documents numériques, corpus. Pour une science des textes instrumentée », *Syntaxe et sémantique*, 9, 2008, pp. 9–14.

ÉNONCIATION

L'énonciation à la croisée des approches Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ?

Marion COLAS-BLAISE

Université du Luxembourg,

CELTED Université de Metz et CeReS Université de Limoges

Introduction

Denis Bertrand qualifie les relations que la sémiotique entretient avec la linguistique de « complexes, parfois méfiantes, parfois ombrageuses » (2009a, p. 1). Plaçant au centre de l'intérêt la problématique de l'énonciation, ses avatars et les migrations du concept, on se propose, ici, de dégager des zones de rencontre, d'esquisser des convergences et des divergences. Dans tous les cas, l'hypothèse à vérifier sera celle non seulement de la possibilité, mais de la fécondité du dialogue. Quel éclairage la sémiotique peut-elle apporter aux travaux linguistiques ? Dans quelle mesure ces derniers incitent-ils à des questionnements sémiotiques inédits, à de nouveaux développements théoriques ou à des ajustements méthodologiques ? « La vie des disciplines est comparable à celle des organismes vivants », écrit Denis Bertrand, avant d'ajouter « Se sachant mortelles, elles luttent pour l'existence et tentent de se reproduire pour assurer leur pérennité » (*ibid.*). Interroger les frontières qui contribuent à fonder une théorie ou une discipline, c'est alors d'un même tenant cerner les points de passage et confirmer leur spécificité.

Il ne s'agira pas, en l'occurrence, d'embrasser la totalité des recherches linguistiques et sémiotiques qui instituent l'énonciation en champ de questionnement, ni de les passer en revue de manière exhaustive. En raison de la diversité théorique, méthodologique, voire terminologique qui caractérise les linguistiques de l'énonciation et, dans une certaine mesure, les travaux en sémiotique, la tâche serait malaisée. On arpentera le paysage énonciatif à grands pas, focalisant

l'attention sur les quinze dernières années et traçant un parcours personnel, balisé de proche en proche par des événements et des publications jugés particulièrement aptes à alimenter le débat interdisciplinaire¹. On cherchera à circonscrire dans chacune des parties un champ de questionnement particulier, pour lequel on proposera des éclairages multiples.

Du *Dictionnaire de linguistique* (Dubois *et alii*, 1973) au *Dictionnaire des sciences du langage* (Neveu, 2004), en passant par l'ouvrage *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique* (Détrie, Siblot & Vérine, 2001) et le *Dictionnaire d'analyse du discours* (Charaudeau & Maingueneau, 2002), le noyau définitionnel de l'énonciation, fourni, à sa base, par Bally et Benveniste, paraît relativement stable. Renvoyant à des ouvrages de synthèse pour une visée plus « archéologique »², on se contentera, dans l'immédiat, de rappeler quelques-unes des stations majeures qui ont marqué le développement de la notion. On s'en autorisera pour décrire cavalièrement certains de ses constituants.

D'abord, le *locuteur*, l'*interlocuteur*, l'*acte d'énonciation* et l'*« attitude* » face à l'énoncé.

Déjà en 1932, Bally souligne l'importance de l'émetteur : « La parole est un déictique général, qui identifie l'expression à la pensée du parleur. Il suffit de dire *Il pleut* pour que l'entendeur comprenne qu'il s'agit d'une constatation faite par le parleur » (1965 [1932], p. 51). Il fait également état d'un triple « conditionnement », logique, psychologique et linguistique, de l'énonciation de la pensée. À leur tour, Anscombe et Ducrot se placent du côté du locuteur³, tout en mettant en avant l'*activité énonciative* : « L'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle » (1976, p. 18). Entre-temps, Benveniste aura lui-même attiré l'attention sur le mécanisme de la production : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1970, p. 12). À la même époque, Dubois aura démêlé les fils des définitions en pointant dans les analyses des linguistes européens un double déplacement d'accent, en direction de l'*interlocuteur* et en termes d'*« attitude* » adoptée face à l'énoncé : « L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'*interlocuteur*, ou comme l'*attitude* du sujet parlant à l'égard de son énoncé » (1969, p. 100)⁴.

-
1. Il faut souligner le cadre restrictif de cette étude, forcément partielle : les limites imparties rendent la sélection indispensable. Notre objectif est, essentiellement, de tracer des voies qui invitent à des explorations plus poussées.
 2. Cf. la phrase liminaire de l'ouvrage *L'Énonciation* de C. Kerbrat-Orecchioni, qui s'interroge sur les raisons du tournant énonciatif et trace les contours d'une réflexion fondamentale : « Pourquoi cette “mutation”, dont les signes sont effectivement de plus en plus nets, et dont le concept trop accueillant peut-être d’“énonciation” fait figure de symbole et de catalyseur à la fois? » (1999 [1980], p. 7).
 3. Au sujet de la distinction entre le locuteur et l'énonciateur, cf. Rabatel (2010c).
 4. On notera qu'en 1984, O. Ducrot se distingue de Benveniste en supprimant toute référence extra-linguistique : « C'est cette apparition momentanée [celle d'un énoncé, considérée comme

Ensuite, le *continu* et le *discontinu*.

Discutant les concepts de distance et de modalisation (du côté du locuteur), celui de transparence et d'opacité (du côté du récepteur; cf. T. Todorov, 1981) ou celui de tension, qui concerne le rapport entre le sujet parlant et l'interlocuteur, Dubois fait de l'ambiguïté la pierre de touche d'une conception « transformationnelle » de l'énonciation. D'une part, faute de pouvoir rendre compte directement de l'acte de production, les linguistes en guettent les traces intratextuelles, les lieux de l'inscription dans l'énoncé de l'émetteur du message (cf., en particulier, Kerbrat-Orecchioni (1999 [1980]); semblablement, Greimas & Courtés (1979) s'intéressent à ce « simulacre » que constitue l'énonciation « énoncée » ou « rapportée »)⁵. D'autre part, Dubois met dans la balance, face à ces unités discrètes, l'énonciation comme « flux », soulignant l'urgence d'une appréhension du « continu ». Il écrit ainsi au sujet de la « linguistique transformationnelle » :

Sans doute fallait-il qu'une théorie linguistique modifie entièrement les modes d'analyse en renversant certains des axiomes les mieux établis : celui des niveaux et des rangs, des unités discrètes et de la combinatoire, pour lui substituer l'ordonnancement, la suite des transformations et que place soit laissée à une continue intervention du sujet dans l'objet en voie de réalisation, pour que l'énonciation retrouve une place fondamentale dans l'étude linguistique (Dubois, 1969, p. 110).

Ce continu qui, en sémiotique, suscitera des débats nourris et qui, après sa forclusion du champ des investigations, apparaîtra, selon J. Fontanille, « comme un simple effet de sens d'un "retour du refoulé" théorique ou méthodologique » (2003b, p. 15). C'est, plus particulièrement, à travers l'attention portée à l'acte d'énonciation en prise sur la réalité — J.-C. Coquet invoque le patronage de Benveniste et Merleau-Ponty — que le « geste "continuiste" » peut « installer l'être de langage sur un "horizon" ou dans un "bain" [...] constitué par l'horizon indistinct mais efficient de la présence sensible et diffuse [...] » (*ibid.*, p. 18). La « sémiotique du continu » constitue pour J.-C. Coquet une « sémiotique de deuxième génération », « discursive et subjectale » : s'appuyant sur le tournant épistémologique des années 1970, il lie la réintégration du devenir à la conception du discours « comme une organisation transphrastique rapportée à une ou plusieurs instances énonçantes » (1991, pp. 198, 200–201 ; cf. aussi 1984).

un événement] que j'appelle "énonciation". On remarquera que je ne fais pas intervenir dans ma caractérisation de l'énonciation la notion d'acte — *a fortiori*, je n'y introduis pas celle d'un sujet auteur de la parole et des actes de parole. Je ne dis pas que l'énonciation, c'est l'acte de quelqu'un qui produit un énoncé; pour moi, c'est simplement le fait qu'un énoncé apparaisse, et je ne veux pas prendre position, au niveau de ces définitions préliminaires, par rapport au problème de l'auteur de l'énoncé. Je n'ai pas à décider s'il y a un auteur, et quel il est » (p. 179).

5. Au sujet de la distinction entre l'énonciation « énoncée » et l'énonciation « rapportée », cf. également Courtés (1989, pp. 48–49) : si l'énonciation « énoncée » est « constituée par l'ensemble des marques, identifiables dans le texte, qui renvoient à l'instance de l'énonciation », l'énonciation « "rapportée" » correspond à un « simulacre », dans le discours, de la « relation de communication entre énonciateur et énonciataire ».

Sans doute ce « type de réalisme » (Fontanille, 2003b, p. 14) énonciatif constitue-t-il une troisième voie, à côté des conceptions « restreinte » et « étendue » de la linguistique de l'énonciation selon C. Kerbrat-Orecchioni⁶. On sait par ailleurs la fortune que connaît la version étendue, qui, dans le cadre de l'analyse du discours, repousse les limites des explorations jusqu'à décrire la scène d'énonciation, la situation de communication et ses composantes (les protagonistes du discours, les circonstances spatio-temporelles, les conditions de production/réception, le contexte historique et culturel, les déterminations génériques et sociolectales). Il faudra la mettre en regard avec le développement récent de la notion de « pratique » (Fontanille, not. 2008a) : on verra que cette dernière permet de dégager la canonicité d'une « scène » en deçà même du contexte *ad hoc*.

En troisième lieu, le langage comme *système* et le retour du *sujet*.

Revenons d'abord au tournant énonciatif. En 1969, J. Dubois épingle la position structuraliste d'A.J. Greimas : « rendre compte structurellement de l'énonciation », considérer que les « structures sont analysables exhaustivement par les éléments discrets, repérables aux différents niveaux » et que la structure du texte se dévoile par « l'étude immanente des énoncés », c'est faire peu de cas de l'ambiguïté, ramenée à un « cas extrême » ; c'est, ajoute J. Dubois, assimiler l'énonciation à « la substance continue sur laquelle des formes tracent leurs structurations » (1969, pp. 100–102). La comparaison avec les demandes que Greimas et Courtés adressent à l'énonciation une dizaine d'années plus tard, dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), n'en a que plus d'intérêt pour nous. En effet, on y trouve esquissées ou en germe certaines des voies que la sémiotique empruntera ultérieurement ; on y découvre surtout des fidélités, à Saussure ou Hjelmslev, des prudences aussi, qui peuvent expliquer le souci affiché d'intégrer « la nouvelle problématique [l'apport novateur de Benveniste] dans ce cadre plus général que constitue l'héritage saussurien » (1979, p. 126)⁷. Se profilant

-
6. Dans une perspective « restreinte », il s'agit de considérer comme « faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence » de « la subjectivité dans le langage » selon Benveniste. Et C. Kerbrat-Orecchioni de poursuivre : « Nous nous intéresserons donc aux seules unités “subjectives” (qui constituent un sous-ensemble des unités “énonciatives”), porteuses d'un “subjectivème” (cas particulier d'énonciatème) » (1999 [1980], p. 36). Quant à l'énonciation « étendue », elle exige que soient décrites « les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif » (*ibid.*, p. 34).
 7. Il faut avancer avec circonspection, tant il est vrai que nous savons désormais que la phrase qui clôt le *Cours de linguistique générale* — « la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même » (Saussure, 1972 [1916], p. 317) — est due à Franz Bopp. Saussure, pour sa part, considère la parole comme un « acte individuel de volonté et d'intelligence » (*ibid.*, p. 30), comme une « force active, et origine véritable des phénomènes qui s'aperçoivent ensuite peu à peu dans l'autre moitié du langage » (2002, p. 273). Dans leur *Dictionnaire*, Greimas et Courtés consacrent une entrée à la « parole » : elle « apparaît, dès l'origine, comme une sorte de fourre-tout notionnel dont la force de suggestion a été néanmoins considérable lors des développements ultérieurs de la linguistique. La problématique, qui y était

sur ce fond, les apports de l'approche tensive de l'énonciation (Fontanille & Zilberberg, 1998) ou d'une sémiotique des instances se dotant d'un soubassement phénoménologique et conférant au sujet énonçant un ancrage dans le monde n'en ressortiront que davantage.

Dans l'immédiat, mettons le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés⁸ en regard avec des études linguistiques de la même époque, jugées déterminantes : on y retrouve d'entrée des points de convergence manifestes, mais aussi des déplacements significatifs. On en retiendra trois.

i) Mettre en vedette la réflexivité — l'énonciation apparaît « comme une instance linguistique, logiquement présupposée par l'existence même de l'énoncé (qui en comporte des traces ou marques) » (Greimas & Courtés, 1979, p. 126) —, c'est revendiquer une certaine tradition, dans la perspective tracée par Bally.

ii) Parallèlement, il est remarquable que si Greimas et Courtés prennent leurs distances par rapport à une conception « référentielle » de l'énonciation, qui mobilise le concept d'acte de langage « considéré, chaque fois dans sa singularité », c'est, au moins partiellement, pour éviter le risque de la « dispers[ion] dans une infinité de paroles particulières », qui échapperait à toute saisie scientifique. L'accent se trouve mis, plutôt, sur l'énonciation comme « instance aménag[eant] le passage entre la compétence et la performance (linguistiques), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures réalisées sous forme de discours » (*ibid.*). Cette prise de position, qui se fait l'écho des interrogations des saussuriens et structuralistes de la première heure, d'une part, et des exégètes « d'ordre métaphysique ou psychanalytique » (*ibid.*), de l'autre, inscrit en creux les réflexions ultérieures qui porteront sur l'opposition entre le système et

sous-jacente, a éclaté par la suite en une série de conceptualisations, variables d'une théorie à l'autre, de sorte que le concept de parole a cessé, aujourd'hui, d'être opératoire » (1979, p. 269). Ils recensent néanmoins les concepts qui « peuvent être considérés comme des réinterprétations partielles de la parole (au sens saussurien) » : le procès (opposé au système, chez Hjelmslev), le message (opposé au code, dans la théorie de la communication), le discours (opposé à la langue, pour Benveniste), la performance (opposée à la compétence, dans la théorie générative), l'usage (opposé au schéma, chez Hjelmslev) (*ibid.*, p. 270).

8. Le deuxième tome de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (dirigé par A.J. Greimas et J. Courtés en 1986) consacre au concept d'énonciation un article (pp. 75–77) que se partagent D. Bertrand, J.-F. Bordron et M. Hammad. Globalement, on constate de la perplexité devant le concept, à l'origine, selon D. Bertrand, d'une « certaine confusion ». D'où sans doute la volonté de prendre modèle sur l'énoncé (et sa syntaxe) pour fournir un cadre à l'articulation entre l'énoncé et l'énonciation (énoncée). Pour D. Bertrand, la présentation de la « conception énonciative du sens » d'O. Ducrot et de la théorie des « opérations énonciatives » d'A. Culoli débouche sur le constat d'une absence : celle d'une théorie générale du discours. Visant, pour sa part, à sonder les rapports entre les composantes syntaxiques des actants de l'énonciation et de l'énoncé, J.-F. Bordron s'emploie à proposer une « définition protoactantielle » du sujet et de l'objet de l'énonciation. Pour M. Hammad, c'est l'assimilation des éléments relevant de l'énonciation énoncée à un énoncé qui fonde la reconnaissance de « programmes narratifs énonciatifs » (justifiables d'une analyse « générative ») et leur articulation avec les programmes narratifs énoncifs.

l'usage qui le met à flot et sur la praxis énonciative : introduit par A.J. Greimas à la fin des années 1980, le concept de praxis énonciative est repris dans *Sémiotique des passions* (Greimas & Fontanille, 1991) et développé par D. Bertrand (1993) à travers la mise en tension de l'« impersonnel » et du « personnel de l'énonciation » : la résolution de cette tension se négocie au fil des échanges qui, sous la houlette d'un sujet énonçant collectif ou individuel, créent une dynamique de schématisation, de figement et de stockage dans la mémoire, mais aussi de défigement, voire d'innovation et de singularisation.

iii) Par ailleurs, le couple système/usage dirige dans le *Dictionnaire* trois des « modes d'existence » — des structures virtuelles à leur actualisation et à leur réalisation sous forme de discours — qu'il incombera, plus tard, à la praxis énonciative de gérer (ensemble avec le mode potentiel ; cf. Fontanille, 2003 [1998], p. 287). Le couple compétence/performance — qui fait émerger la notion de « compétence sémiotique du sujet de l'énonciation » — peut cristalliser, enfin, les efforts pour rendre compte d'une pluralisation d'« instances », disposées aux différentes strates de profondeur du parcours génératif. On rappellera avec profit l'éclairage de J. Dubois (1969) qui, dans le cadre d'une linguistique transformationnelle, définit le « procès d'énonciation » comme « un processus d'engendrement des phrases », à partir d'une « théorie qui prend pour base non une combinatoire à des niveaux successifs, impliquant un isomorphisme de la méthodologie et des emboîtements, mais un ordonnancement des règles » (1969, p. 108). On le voit, des points de friction affleurent, mais aussi des convergences : parmi elles, on soulignera l'idée que la « réalisation » consomme une succession d'« opérations » ; on retiendra aussi la mise en cause du modèle standard de la linguistique générative, qui table sur une équivalence sémantique entre la forme de surface et la forme profonde : pour J. Dubois, les transformations « modalisent l'énoncé » (*ibid.*) ; selon Greimas et Courtés (1979), toute conversion préserve un fond d'équivalence et produit un enrichissement.

Enfin, les opérations du *débrayage* et de l'*embrayage*.

L'opération du débrayage, qui canalise « l'ensemble des procédures susceptibles d'instituer le discours comme un espace et un temps, peuplé de sujets autres que l'énonciateur » (Greimas & Courtés, 1979, p. 127), retient l'attention d'autant plus aisément qu'aucun des dictionnaires de linguistique mentionnés *supra* n'en tient vraiment compte⁹. Ce point sera creusé dans la première partie.

Après cette remontée rapide vers les premiers tâtonnements préparant les changements épistémologiques, vers les premières certitudes aussi, on prendra le parti, désormais, de privilégier les développements qui ont impulsé les recherches au cours de ces quinze dernières années. Globalement, la réflexion sera déclinée en trois temps. Dans une première partie, deux points seront soumis à des éclairages

9. Cf., toutefois, le *Dictionnaire d'analyse du discours* qui propose une entrée « débrayage/embrayage » (Charaudeau & Maingueneau, 2002, p. 156) ; significativement, c'est pour mieux renvoyer à l'embrayage, distingué du « non-embrayage ».

croisés : d'abord, la présupposition logique, en sémiotique greimassienne, de l'opération énonciative du débrayage par rapport à celle de l'embrayage ; ensuite, l'énonciation comme *geste*. Dans une deuxième partie, on proposera pour la question de la prise en charge et de l'assomption un éclairage tant linguistique que sémiotique ; on esquissera une typologie des régimes de la prise en charge en sémiotique, avant de pointer l'intérêt que présente la distinction entre instances. Dans une troisième partie, on montrera que la question de la prise en charge par un sujet d'énonciation est étroitement liée à celle de l'hétérogénéité énonciative, constitutive ou montrée, au dialogisme au sens large, à la polyphonie et au discours rapporté ou représenté. Enfin, une quatrième partie sera consacrée aux formes actuelles que revêt le dialogue des disciplines. On montrera, plus particulièrement, que le style réclame des perspectives complémentaires.

1. Questions autour de la deixis

1.1. Un « *paradoxe* » déictique ?

Le primat du débrayage objectivant sur l'embrayage subjectivant se résume, selon les termes de D. Bertrand (2005), en un « *paradoxe* » déictique. En effet, si pour la sémiotique greimassienne le débrayage fonde l'énoncé (comprenant un non-je ou « il », un non-ici ou « ailleurs » et un non-maintenant ou « alors ») et rend possible, par rétroaction, l'embrayage sur le sujet avec ses coordonnées personnelles et spatio-temporelles, le caractère secondaire, des points de vue logique et chronologique, de l'opération déictique semble aller à l'encontre des définitions usuelles de la deixis, liée à une prise directe du sujet d'énonciation sur le monde.

Celles-ci inspirent en tout cas la réflexion linguistique qui focalise son attention sur les marques déictiques renvoyant au *ego*, *hic et nunc* : de manière significative, l'antécédence de l'embrayage sur le débrayage (ou du moins le non-embrayage)¹⁰ est présupposée par les travaux sur l'« effacement énonciatif ». R. Vion écrit ainsi :

[L'effacement énonciatif] constitue une stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise » son discours en « gommant » non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable (2001, p. 334).

Le débrayage énonciatif se signalant, globalement, par l'absence des marques du centre déictique (passage du *je/ici/maintenant* au *il/alors/là-bas*), l'énonciation « apparemment objective » est « déliée » de la subjectivité du locuteur (Charaudeau, 1992, p. 650). Poussant la réflexion plus avant, A. Rabatel ne se contente pas de ramener l'opération du débrayage à un décrochage de plans, à une déhiscence entre le premier plan d'un texte narratif, avec des verbes au passé simple, et le deuxième

10. Le « non-embrayage » est caractéristique des énoncés qui sont « *en rupture* » avec la situation d'énonciation et « construisent leurs repérages par un jeu de renvois internes au texte » (Charaudeau & Maingueneau, 2002, p. 210).

plan, à l'imparfait (2003a, pp. 38–39). Est particulièrement révélateur le « gradient d'effacement énonciatif » (*ibid.*, p. 44) qui décline quatre étapes, clairement ordonnancées : l'effacement de la nature embrayée de l'énoncé de l'énonciateur enchassé (e2)¹¹, celui de l'origine énonciative du discours du locuteur enchassé (l2), celui du dire de l2 et, enfin, celui des dit/dire « “originels” » de l2. Dans un contexte dialogal ou dialogique, le gradient permet à A. Rabaté de rendre compte du vaste mouvement d'objectivation dans lequel est pris l'énonciateur enchassé et de reconstruction possible des dit/dire propres au locuteur enchassé¹².

Dans quelle mesure la réflexion sémiotique¹³ affiche-t-elle sa spécificité ? En quoi fait-elle avancer les débats ? On s'attardera sur deux points.

D'une part, en deçà d'une conception « restreinte » des phénomènes de l'énonciation, qui porte à statuer sur la présence ou l'absence de traces et de marques, l'accent est davantage mis sur les *opérations* sous-jacentes à toute sémiotisation du monde, sur ce qui en fonde la possibilité même : la « schizie créatrice, d'une part, du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation, et, de l'autre, de la représentation actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé » (Greimas & Courtés, 1979, p. 79 ; cf. également Bertrand, 2000).

On a vu que la problématique n'est pas étrangère aux linguistes. Plus particulièrement, la praxématique épingle les limites du concept d'énonciation en y substituant celui d'*actualisation* pour rendre compte « non seulement d'une dynamique constructive, mais aussi des opérations qui la sous-tendent » (Barbéri, 2001, p. 328 ; cf. aussi Barbéri, Bres & Siblot (éds, 1998))¹⁴. Ainsi, se mouant sur

-
11. Le locuteur (L) est l'instance qui profère un énoncé. L'énonciateur (E) est l'instance qui assume l'énoncé ; c'est à partir d'elle qu'opèrent les phénomènes de qualification et de modalisation. Enfin, les locuteurs et énonciateurs enchaissés ou cités (l2 et e2) se distinguent des locuteur et énonciateur primaires (L1/E1) ; cf. Rabaté (2003a). Au sujet de la disjonction locuteur-énonciateur, voir Ducrot (1984) : si tout locuteur (à l'origine locutoire d'un énoncé) est énonciateur (en tant qu'il assume le contenu de l'énoncé), tout énonciateur n'est pas locuteur ; ainsi, il se peut que le point de vue de l'énonciateur ne soit pas pris en charge par le locuteur (cf. le cas de l'énoncé ironique).
 12. Dans le détail, la « désinscription énonciative » objectivante peut se traduire par des « points de vue » (PDV) comprenant des « évidences perceptuelles », des discours indirects libres illocutoires ; l'effacement de l'origine énonciative du discours peut emprunter les formes du discours représenté anonyme, du discours du on-dit, des rumeurs... ; précédant la « reconstruction de toutes pièces » du dit/dire de l2, l'effacement du dire de l2 peut mettre à profit la forme du discours indirect, du discours narrativisé..., voire la décontextualisation des dires (Rabaté, 2003a, p. 44).
 13. Du côté de la sémiotique, on rapprochera de la notion d'« effacement énonciatif » celle de « désénonciation » (*ibid.*, p. 44) : considérant, globalement, que la structure des énoncés rend compte des modes de perception des états de choses par un sujet, P. Ouellet en fait un trait caractéristique du discours scientifique. Il note ainsi : « Cette stratégie énonciative — dont l'effacement des sujets anthropologiques de l'énonciation est le résultat — consiste à déporter la responsabilité énonciative du “je” vers le “nous” [...], puis vers le “on” [...], et enfin vers le “il” (qui objective et universalise l'instance d'énonciation en l'identifiant à l'univers des objets du discours ou des événements rapportés : *les faits parlent*) » (1992, p. 407).
 14. On notera la centralité du concept d'actualisation, dans son acception linguistique, dès le début du xx^e siècle, dans les travaux de Bally (1922) et de Guillaume (1929). Significativement, l'avantage

les moments clefs du schéma de l'actualisation, la topo- et la chronogénèse de *ego* mettent à contribution les images de réalité virtuelle (*in posse*), de réalité émergente (*in fieri*) et de réalité achevée (*in esse*) (Barbéril, 2001, p. 330). Aux trois moments de la topogénèse — manifestés i) par le déterminant zéro (*arbre*), ii) par le déterminant et l'article indéfinis ou par l'article défini (*un arbre, l'arbre*) et iii) par le déterminant démonstratif ou possessif (*cet arbre, mon arbre*) — correspond du point de vue de la chronogénèse un processus de réalisation qui parcourt la gamme des modes verbaux : les modes quasi nominaux (*marcher, marchant, marché*) traduisent une image de réalité virtuelle; le subjonctif (*que je marche*), qui fournit une image de réalité émergente, tend vers l'indicatif (*je marchais, je marche, je marcherai*), qui représente une image de réalité achevée (*ibid.*, p. 331). Semblablement, *ego* correspond au stade 3 (sujet en *soi-même; ipse*, image de réalité achevée), les stades 1 et 2 étant dits en *même* (*idem*) (*ibid.*, pp. 332–333). En un sens, *ego* constitue « le comble de la subjectivité »; en un autre sens, il résulte d'une « objectivation de soi. Le sujet se conçoit comme autre de l'autre [...]. Cette relativité du *je* et l'objectivation de soi qu'elle implique conduisent à une organisation stricte de la sphère interpersonnelle et déictique » (*ibid.*, p. 332; cf. également Barbéril, 2005)¹⁵.

On est tenté de convoquer, pour une mise en regard, le modèle tensif (Fontanille & Zilberberg, 1998) et de scruter la corrélation, en raison converse ou inverse, entre les gradients de l'intensité (affective, sensible) et de l'étendue (qui concerne les manifestations des processus cognitifs, la distance spatio-temporelle). On dégagera ainsi le *mouvement* tensionnel sous-tendant l'émergence de l'énonciateur. Qu'une intensification progressive puisse se doubler d'une concentration de la force intersubjective, J. Fontanille le souligne dans un chapitre consacré au genre : des formules modales à l'infinitif, au subjonctif et à l'impératif, on assiste à une personnalisation, une subjectivation graduelles, qui accompagnent un embrayage de plus en plus sensible, jusqu'au pic d'intensité, là où la cofondation du *je* et du *tu* donne lieu à une intersubjectivité maximale (1999, pp. 178–181).

D'autre part, les recherches de J.-F. Bordron et de D. Bertrand exemplifient avec force la volonté d'éclairer l'amont de la réalisation linguistique, en renouant, notamment, avec l'atavisme aristotélicien des théories de l'énonciation (Valette, 2004). Significativement, J.-F. Bordron adosse sa réflexion aux notions de puissance et d'acte au sens aristotélicien pour distendre les contours de la notion d'énonciation et englober la perception énonciative et la sensation : « [...] la sensation correspond au déploiement en présence d'une force qui s'exprime d'elle-

est ainsi donné à une linguistique de la parole et de l'acte individuel de production, avant que les structuralistes n'en réduisent la portée et que le débat ne soit recentré sur les *traces* du sujet dans le texte-énoncé. D'où l'importance, en 1968, de la « rupture épistémologique » causée par Culoli, qui choisit de s'intéresser aux opérations énonciatives à la base d'un processus de construction du sens de l'énoncé, telles qu'elles ressortissent à la modélisation métalinguistique (à ce sujet, cf. not. de Vogüé, 1992 et Valette, 2004).

15. Au sujet des textualisations en *même* et en *soi-même*, cf. plus particulièrement Détrie (2010).

même du fait de la seule rencontre de deux corps. [...] La perception quant à elle se situe dans le rapport intentionnel qui va d'un sujet à un objet » (2002, p. 657). Un des apports les plus considérables de cette réflexion concerne les « prises » de sens — « L'énonciation est l'art de la prise » (*ibid.*, p. 642) — qui cristallisent les expériences énonciative et perceptive. Repousser les limites de l'énonciation et considérer l'en deçà de la mise en fonctionnement de la langue, c'est interroger ces états « anté-subjectifs » et « anté-objectifs » caractéristiques d'une expérience sensible, pour mieux cerner ensuite la sémiotique perceptive qui est énonciation. Du point de vue qui est ici le nôtre, l'essentiel se résume en ce lieu fragile que se disputent l'« événement perceptif », tel qu'il se « déploie selon les procès contraires (comme matière et forme) de l'exfoliation et de l'iconisation », et la perception qui « culmine dans la forme prédicative du jugement (2002, pp. 656–657) ».

De son côté, affirmant le primat du débrayage sur l'embrayage, D. Bertrand sollicite les analyses sémiotiques de l'expérience perceptive du « réel » selon J.-F. Bordron — « je ne perçois pas l'objet, j'en perçois des icônes », écrit D. Bertrand (2005, p. 178) — ainsi que la phénoménologie herméneutique de Ricœur (1995) pour montrer comment la combinaison de la dimension phénoménologique avec celle de l'herméneutique ou l'« “entre-expression du sujet et de l'objet” » engagent une « médiation qui fait éclater l'inhérence du sujet au monde et rend possible le partage déictique » (*ibid.*, p. 179). En même temps, il introduit une notion clé, celle du « sur-embrayage » ou, plutôt, du « proto-embrayage », qui se profile, sans doute, sur le fond de la « prise de position » que décrit J. Fontanille (2003 [1998], p. 99)¹⁶. C'est ouvrir l'accès à une « instance antérieure, plus originale, plus “génitive”, se tenant au plus près de l'engendrement, au plus près de la présence corporelle à partir de l'impression sensible » (Bertrand, 2005, p. 180). L'expérience déictique serait-elle double ? J. Fontanille distingue l'expérience immédiate, primitive — la deixis est d'entrée liée à une « expérience sensible de la présence, une expérience perceptive et affective » (2003 [1998], p. 98) — de la « représentation simulée du moment (*maintenant*), du lieu (*ici*) et des personnes de l'énonciation (*Je/Tu*) » (*ibid.*, p. 99), qui est l'effet de l'embrayage se greffant sur le débrayage.

Généralement, les linguistiques de l'énonciation ne se préoccupent ni de dégager une analogie entre l'énonciation et la perception (cf. toutefois Rabatel, not. 2004b)¹⁷, ni *a fortiori* de retracer les étapes de la « prise » de sens à partir

16. Cf. Fontanille (2003 [1998], p. 97) : « Le premier acte est donc celui de la prise de position : en énonçant, l'instance de discours énonce sa propre position ; elle est alors dotée d'une présence (entre autres, d'un *présent*), qui servira de repère à l'ensemble des autres opérations ». La « prise de position » précède alors le débrayage, d'orientation disjonctive, et l'embrayage, d'orientation conjonctive, qui ne permet pas, toutefois, de retrouver la position originelle.

17. A. Rabatel (2004b) écrit ainsi : « En effet, lorsqu'on détermine les traces énonciatives du sujet percevant des textes de fiction à partir de la référenciation de ce qui est perçu et qu'on s'intéresse à l'articulation de la dimension *phénoménologique* des perceptions avec son expression *linguistique*, on constate que “percevoir” n'est pas une source de savoir isolable des autres sources “évidentielle” (emprunt à autrui, inférences à partir d'une perception confrontée à un savoir

d'une expérience sensible. Il semblerait que la deixis telle que la conçoivent les linguistes et les subjectivèmes au sens large soient seuls appelés à rendre compte de l'*immédiateté* de l'expression énonciative dont, pour D. Bertrand (2011), le semi-symbolisme est un garant possible. Traçant la voie vers ce stade anté-subjectif et anté-objectif, il écrit en effet : « Il [le semi-symbolisme] affaiblit la médiation obligée du stade symbolique. Il atteste l'immersion du sujet dans le sensible et lui fait en ré-éprouver l'expérience esthésique » (2011).

Sans doute la question resurgit-elle, en linguistique et en sémiotique, sous une forme différente, à travers la distinction entre *montrer* et *dire*, qu'il est possible de rapprocher de l'opposition entre le *dictum* et le *modus* selon Bally (1932)¹⁸. On se risquera à dire qu'elle invite à aborder les questions du « proto-embrayage » et de l'articulation du débrayage (de l'assertion débrayante au sens large) avec l'embrayage (du *geste* énonciatif, en tant qu'il se calque sur l'ensemble mimo-gestuel) à nouveaux frais. On s'attardera d'autant plus volontiers sur cette distinction que, drainant avec elle les analyses de Wittgenstein (1921 [1980; trad. fr. 1961, 1993]), d'une part, de Récanati (1979), de Berrendonner (1981) ou de Ducrot (1984), d'autre part, elle suscite, actuellement, un regain d'intérêt.

1.2. L'énonciation comme « geste »

Adoptant une perspective pragmato-énonciative, L. Perrin résume la problématique en ces termes : « Bien entendu, ce qui est dit, dénoté, n'est pas montré, ni réciproquement ; et bien entendu, le fait de dire n'est pas dit puisqu'il est montré » ; rappelant la formulation de Berrendonner — « L'énonciation est geste, c'est-à-dire qu'elle a le statut sémiotique de symptôme : sa valeur signifiée s'exhibe sans se dire, sans s'autodésigner » (1981, p. 121) —, il vise à reconstruire la « part générale de ce qui est montré à l'intérieur du sens » (2008, p. 158).

Il n'est pas anodin que la sémiotique s'empare de la distinction en des termes similaires. P. Ouellet écrit ainsi : « Si, me promenant dans un verger, je m'exclame : *Quel magnifique pommier!*, je ne fais pas que me référer à un état de choses transcendant ni non plus qu'exprimer un état mental me concernant, mais je *montre* (au sens précisément où Wittgenstein disait que le sens se montre dans la proposition), c'est-à-dire que j'exhibe ou fais voir, dans un donné sémiolinguistique perceptible, une relation elle-même sensible entre un acte noétique et son contenu noématisque » (1992, p. 135). Dans ce cas, la forme propositionnelle

préexistant) : la perception n'est jamais un donné qui s'impose de lui-même à l'observateur, c'est toujours-déjà une construction intellectualisée, médiatisée par le langage (Vogeleer, 1994).

18. Voir également Ducrot (1993), que R. Vion commente en ces termes : « Le locuteur met en scène une représentation subjective d'un aspect du réel vis-à-vis de laquelle il produit une réaction qui justifie sa prise de parole. Il s'agit donc d'une construction paradoxale : de par l'orientation qu'il donne à son *dictum* le locuteur semble subjectivement se l'approprier mais, dans le même temps, compte tenu de sa réaction modale, ce même *dictum* est mis à distance et construit comme un élément plus extérieur voire étranger » (2005, p. 144).

est dite *montrer* comment un acte de perception ou de sensation relie un état de choses à une instance sensible¹⁹. Ou encore, elle *donne à voir* l'émotion au cœur de l'apprehension sensible d'une « forme de réalité », donc non seulement l'état de fait faisant l'objet d'une représentation, mais sa mise en perspective subjective en fonction du point de vue d'une instance-corps qui prend position et transforme l'état de fait en événement sensible. Il ne suffit point de rendre compte du contenu de l'état de choses proprement dit et des « modes de perception des états de choses » qui y sont indissolublement liés : plutôt que de le « désigner », il s'agit d'*exhiber* l'acte de représentation à travers certaines catégories morpho-lexicales et morpho-syntaxiques. Quelques années plus tôt, H. Parret s'employait à articuler la monstration (dans la lignée de Wittgenstein) avec la dé-monstration, qui est présentée comme seconde : « le sujet qui dé-montre ou le sujet qui se soumet à l'objectivité représentée par un langage qui ne se compose que de noms », c'est « un sujet se retirant de son discours » (1983, p. 89) ; il spécifie même le couple sous plusieurs aspects, dont celui de la stratégie énonciative du brayage : la monstration se caractérise alors par l'embrayage (mis en relation, ensuite, avec la « subjectivation », la performativisation et la symbolisation) et la dé-monstration par le débrayage (mis en relation avec l'« objectivation », la déperformativisation et l'ana/cataphorisation).

Mais revenons à l'étude de L. Perrin, dont l'apport est au moins double.

C'est bien un inventaire des catégories morpho-lexicales et morpho-syntaxiques que l'auteur nous propose²⁰. Il élargit l'éventail des éléments à considérer au point d'englober, outre les interjections et autres formules (*ouf, enfin, tant mieux...*),

19. Sur la monstration chez Wittgenstein, on se permet de renvoyer à Colas-Blaise (2011).

20. En même temps, tout inventaire soulève la question délicate des choix et des limites. D'une part, on notera avec H. Parret que la déictisation et la modalisation d'un énoncé constituent deux « heuristiques » fondées, certes, sur le double mouvement de l'investissement et du désinvestissement du sujet, mais au fond complémentaires : la modalisation est assortie d'une opacification de l'énoncé, alors que l'inverse est vrai pour la déictisation (1983, p. 90). D'autre part, le concept de modalisation pose problème : R. Vion propose ainsi de distinguer les « modalisateurs » (en rapport avec la modalisation conçue comme « commentaire porté dans le cadre d'un dédoublement énonciatif ») et les « modalités », qui expriment « certaines dispositions n'affectant que le sémantisme de l'énoncé » (ainsi, dire « c'est plutôt fruité, une pointe d'agrumé, une sorte d'orange amère confite », c'est inscrire l'énoncé dans un « cadre de référence », 2003, pp. 226–227). Selon R. Vion, l'inscription d'un énoncé dans un univers du « constat », du « général », du « particulier », du « nécessaire », du « certain », du « souhaitable »... échappe au dédoublement énonciatif. P.A. Brandt, pour sa part, distingue la sémantique référentielle des phrases de la composante pragmatique de la sémantique (pragmatique de la communication) et focalise son attention sur le rapport interactionnel entre l'énonciateur et l'énonciataire. En effet, il met en avant l'autoréférentialité des phrases performatives, des formules de salut, des jurons, des exclamatifs et des vocatifs, des apostrophes et des questions rhétoriques : ce sens autoréférentiel est présent, écrit-il, « dans tous les cas où la parole établit, précise ou change un rapport entre les deux rôles de l'énonciateur et de l'énonciataire [...]. On pourrait dire, en généralisant discrètement, que c'est dans la mesure où elle se réfère à elle-même, explicitement ou implicitement, que la parole — ou l'écriture — devient énonciation » (2002, pp. 668–669).

les adverbes de phrase (*naturellement, certainement, probablement...*), différents modalisateurs de proposition centrés sur des verbes de parole et d'attitude propositionnelle à la première personne (*je dis que, je dois dire que, je veux dire que, je peux te dire que, disons que, mais aussi on peut dire que*), certains connecteurs (*c'est-à-dire, pour ainsi dire, on a beau dire*), les emplois performatifs de verbes (*j'hésite, j'avoue, j'y renonce*). Il cite également Ducrot & Schaeffer (1995) au sujet de l'adjectif « bon » : selon eux, « on ne saurait décrire le sens de l'adjectif *bon* sans dire qu'il sert à accomplir, par rapport à l'objet auquel on l'applique, un acte de recommandation [...] »²¹.

Ensuite, le cadre ayant été tracé, L. Perrin cherche à distribuer les éléments sur un continuum borné par les pôles du dit et du montré, en fonction de combinaisons et de dosages variables : entrent ainsi en compétition le contenu objectif (de l'ordre du dit) et l'attitude subjective (montrée), les parts réservées à la force descriptive et à la force monstrative. Le renforcement des effets « symptomatiques » (de l'ordre du montré) va de pair avec la neutralisation de la force descriptive, et inversement. La monstration emprunte alors la voie du figement qui ressortit à un processus diachronique de lexicalisation progressive, de « grammaticalisation », selon Traugott (1991), « fondé sur l'intégration sémantique d'une routine interprétative ». Il comprend, selon L. Perrin, trois stades avec deux étapes de « conversion » (2008, pp. 165–166) : le premier stade caractérise les mots qui n'ont que leur sens descriptif ordinaire ; le deuxième niveau correspond à l'installation d'un « rituel », la force descriptive étant peu à peu reléguée au second plan ; L. Perrin y rattache notamment les formules *tant mieux, chic, bonjour*, dont la force descriptive est encore active ; enfin, le troisième niveau concerne l'aboutissement d'une dynamique de constitution de la formule, dont la valeur de symptôme est entièrement conventionnelle (il en va ainsi de *svp*, de *enfin, ouf*, qui marquent, écrit L. Perrin, le soulagement de celui qui les énonce)²².

D'où, en termes sémiotiques, un mouvement de potentialisation par désactivation et mise à l'arrière-plan, voire de virtualisation de la valeur descriptive aux stades respectivement 2 et 3, qui peut être saisi, discursivement, dans sa gradualité, ou aspectualisé²³.

-
21. On soulignera l'intérêt d'une *pragmatique intégrée* selon Ducrot et Anscombe : la valeur indicelle (de l'ordre du *montré*) est considérée comme appartenant au *sens linguistique* des expressions. « Ce qui est montré dans le langage, l'allusion indicelle de l'expression aux propriétés de son énonciation est alors un peu partout, écrit L. Perrin (2010), ou peut être un peu partout derrière la forme syntaxique des phrases et les unités lexicales dont elles se composent [...] ».
 22. Selon L. Perrin (2008), les faces symbolique et indicelle, descriptive et énonciative, peuvent *l'emporter* l'une sur l'autre (par exemple, dans le cas de « *enfin* ») ; cf. Perrin (2010) pour une version partiellement aménagée. Voir également Kleiber (2006, p. 21), selon lequel « il n'y a pas de signe linguistique purement indexical : il s'y ajoute toujours un élément symbolique ».
 23. On notera que l'inverse est également vrai, du moins en diachronie : la signification des « délocutifs » (Benveniste, 1966, pp. 277–285), tels que *remercier* ou *promettre*, se construit à partir de la présence plus ou moins affaiblie, à l'arrière-plan, de *je te remercie* ou *je te promets*.

Sur ces bases, quatre questions semblent s'imposer.

i) D'abord, dira-t-on que la praxis énonciative, telle qu'elle est envisagée par A.J. Greimas, D. Bertrand ou J. Fontanille, intègre une part « monistrative » ou indicelle ? Si la praxis énonciative, plutôt que d'être « l'origine première du discours », « présuppose autre chose que l'activité discursive »²⁴ (Fontanille, 2003 [1998], p. 285), ceci pourrait valoir également pour les expressions dont la valeur descriptive s'estompe : ainsi, la convocation, pour traduire le soulagement, des formules *ouf, enfin, tant mieux* — de formes sédimentées par l'usage et alimentant un répertoire « impersonnel » (Bertrand, 1993) ou trans-personnel — draine avec elle l'épaisseur des praxis antérieures, entreposées dans la mémoire collective.

ii) Dans la foulée, une deuxième question se fait insistante : dans quelle mesure l'énonciation verbale de l'émotion est-elle soumise à l'« impersonnel » de l'énonciation ? Met-elle nécessairement à contribution le stock des formules — par exemple, interjectives — stabilisées ? Si les formules se sont « vidées » de leur force descriptive, leur valeur « symptomatique » n'en est que plus stabilisée. En d'autres termes, la manifestation linguistique de la participation du corps à la fonction sémiotique et, notamment, des parcours passionnels, porte-t-elle nécessairement les marques d'une mise à distance énonciative de l'éprouvé, par exemple à travers la convocation, pour des réappropriations ponctuelles, des expressions de l'Autre ? L'argument pourrait être reversé au compte de l'antécérence du débrayage par rapport à l'embrayage. Un certain nombre de linguistes visent ainsi à répertorier les procédés de la verbalisation de l'émotion, en relevant plus particulièrement la modulation, l'amadouage, l'hypocorrection, l'humour, la modalisation, le guidage discursif (Maury-Rouan & Priego-Valverde, 2003). Ces procédés supposeraient un « décentrement » du sujet qui, pour s'énoncer et proférer l'émotion, est obligé de « s'écartier » de lui-même (cf. Fontanille, 2007).

On en entrevoit, d'emblée, une conséquence majeure : à travers la langue comme symbolisation, l'émotion est « jouée », selon l'expression de B. Richet (2000). « Coincée entre la spontanéité de l'émotion et le codifié du langage », l'interjection permet au locuteur de montrer « qu'il reprend l'initiative après une perte momentanée de contrôle. Ce n'est donc plus d'émotion réelle qu'il s'agit, mais d'une représentation de l'émotion, et d'une utilisation contrôlée de cette représentation par le locuteur : nous passons du cri au signe linguistique » (*ibid.*, pp. 5–6).

Dans ce cas, le processus de la lexicalisation tend vers une virtualisation de l'emploi performatif — au point, écrit L. Perrin, que *Paul vous embrasse*, à la fin d'une lettre, finira peut-être par engendrer un verbe *embrasser* signifiant « saluer », au profit, à terme, d'une dénomination descriptive.

24. La praxis énonciative présuppose « le système de la langue, mais aussi l'ensemble des genres et des types de discours, ou des répertoires et des encyclopédies de formes propres à une culture » ; elle suppose aussi « une histoire de la praxis, des usages qui seraient des praxis antérieures, assumées par une collectivité et stockées en mémoire » (Fontanille, 2003 [1998], p. 285).

En même temps, si l'on peut considérer que la force symptomatique est fonction du degré de conventionnalisation de l'expression, qui va elle-même de concert avec l'affaiblissement graduel, voire la neutralisation de la force descriptive, l'émotion dite « incontrôlée » (Fontanille, 2007, p. 2), qui échappe à la « mise en mots », emprunte-t-elle les voies du cri ? Pour rendre compte des variétés de l'expression verbale de l'émotion, on peut croiser entre eux les degrés de l'intensité avec ceux de l'étendue (Fontanille & Zilberberg, 1998). Une modélisation tensive peut alors attribuer le cri non articulé à une zone forte sur l'axe de l'intensité (affective, sensible) et une zone faible sur celui de l'étendue (cognitive) : l'émotion « perturbante » (Fontanille, 2007, pp. 1-2)²⁵, qui éprouve les limites du faire sens, court-circuite d'une certaine façon les codes verbaux qui, convertissant l'émotion partiellement en comportement et l'intégrant en partie aux processus cognitifs, règlent la communication intersubjective. À l'inverse, il appartient à la formule « circulante », stabilisée dans le temps et dans l'espace, de manifester la position extrême sur l'axe de l'étendue (étendue forte corrélée avec une intensité faible)²⁶ : sans s'épuiser totalement, l'émotion se moule sur les cadres d'un stock d'expressions (fût-il vidé de sa force descriptive) et sur des constructions morpho-syntactiques²⁷. Enfin, la re-sensibilisation de la formule à travers sa réinvention rendrait compte d'une émotion vive qui, sans aller jusqu'à l'irruption anarchique, interroge la régulation des comportements et le maintien de la communication : il en irait ainsi, par exemple, de la singularisation des interjections à travers, par exemple, un étirement de la graphie (« Nooon ! » ou « Ouêéée » pour « Ouais ! »....).

iii) Une troisième question surgit : dans quelle mesure l'énonciation verbale — mais aussi sensible et perceptive — est-elle un « geste » ? Dans quelle mesure le « geste » constitue-t-il, comme le propose C. Metz (1991, p. 159), le « signal plus ou moins isolable » par lequel les marques d'énonciation « désignent l'activité discursive »²⁸ ? Ces questions en suscitent nécessairement une autre, qui porte sur la dimension énonciative de l'ensemble mimo-gestuel. Les travaux de J. Cosnier et J. Vaysse (1997) ou encore ceux de H. Constantin de Chanay (2005) illustrent la complémentarité entre les études en linguistique de l'énonciation et en pragmatique, d'une part, en sémiotique/sémiologie, d'autre part. Ainsi, quelles

25. Rappelant que selon les sciences cognitives et la psycho-neurologie, l'émotion est intégrée dans les processus cognitifs, J. Fontanille souligne, pour sa part, que les modes sensoriels, tout comme l'émotion, « peuvent engendrer des formes sémiotiques indépendantes de l'information qu'ils véhiculent » ; il ajoute : « [...] la tension entre "participation" et "perturbation" montre bien que l'émotion, au moins d'un point de vue phénoménal (mais déjà plus seulement bio-chimique), n'est pas entièrement (pré-)destinée à la régulation des comportements » (2007, p. 2).

26. À moins, bien sûr, que l'intensification ne soit l'effet de la répétition.

27. B. Richet note ainsi que « plus il y a codification orthographique, plus il y a intégration (phono-) syntaxique » (2000, p. 4).

28. P. Wahl (2011) étudie « le style comme geste » en partant de Bally. Globalement, la question centrale concerne la mise en rapport du « geste » (énonciatif et/ou stylistique) avec la dimension phénoménologique du sens et l'expérience sensible, immédiate.

que soient les difficultés théoriques et méthodologiques auxquelles se heurte la sémiotique gestuelle, l'« étayage corporel énonciatif » selon J. Cosnier et J. Vaysse révèle les dimensions figurative, sensible, émotionnelle et énonciative du discours en acte²⁹. Quant à H. Constantin de Chanay (2005, p. 235), il croise la question du geste avec celle, très débattue en linguistique, du *modus* : en somme, citer D. Bouvet (2001, p. 127) — « le mouvement peut marquer soit une opération logico-argumentative liée à la construction du récit, soit une opposition modale révélatrice du point de vue d'un énonciateur » —, c'est confirmer en sous-main la pertinence de l'opposition de Wittgenstein entre le « dire » et le « montrer ».

iv) Une quatrième question s'ajoute : dans quelle mesure la « monstration », en son immédiateté (relative), est-elle le fait du *sujet* d'énonciation ? La question est épineuse : si « montrer », c'est ne pas asserter — on l'a vu, pour L. Perrin, qui s'appuie entre autres sur les travaux de Nølke, l'interjection ou l'adverbe de phrase montrent, mais n'assertent pas —, faut-il multiplier les instances d'énonciation ? Si Benveniste met en relation étroite le « caractère involontaire » des actes tels que « pleurer, crier »³⁰ et la « nature *irrésistible* de la pulsion qui meut le sujet » (1974, p. 140), J.-C. Coquet écrit pour sa part :

Dans le cas de l'acte fonctionnel comme dans celui du juron ou généralement de l'action involontaire, le jugement est absent. Cette absence, je propose d'en faire le trait définitoire du *non-sujet* (où le préfixe non – marque l'opposition privative). Pour bien souligner la distinction indispensable à mes yeux si l'on veut constituer une typologie instancielle, je dirai que le sujet asserte et que le non-sujet, exclu de cette opération, n'a besoin pour signifier que de prédiquer. (2007, pp. 118–199).

C'est pointer un nouveau nœud de problèmes, sur lequel on s'attardera d'autant plus volontiers qu'il est à la fois au cœur des travaux de J.-C. Coquet (2007) ou de D. Bertrand (notamment 2003) et de l'actualité linguistique, qui vient de consacrer un numéro thématique de *Langue française à la prise en charge*, que Culoli, pionnier de la notion, rattache à l'énonciation et à l'assertion³¹. Ce « tout premier recueil d'articles consacrés spécifiquement à la notion » (Coltier, Dendale & De Brabanter, 2009, p. 4) lie la question des instances énonciatives — « le type d'être (ou d'entité) qui est dit (avoir la capacité de) prendre en charge (qu'on pourrait appeler le sujet de la prise en charge) » — à celle d'une « conception graduée de la prise en charge » et à la « possibilité qu'existe, face à la notion de prise en charge, celle de non-prise en charge, sous l'une ou l'autre variante (par exemple refus de prise en charge) » (*ibid.*, p. 7).

C'est cette complexité que nous nous proposons maintenant de dénouer.

29. Pour la notion de « discours en acte », cf. surtout Fontanille (not. 2003 [1998]).

30. Benveniste met en parallèle les actes « pleurer, crier » et « ne pas savoir ce qu'on dit, ne pouvoir plus remuer » (1974, p. 140). Au sujet de l'impulsion chez Benveniste, voir aussi P. Dahlet (1996).

31. Cf. l'article consacré à « Modalité » dans l'encyclopédie généraliste *Alpha* (Culoli, 1971, p. 4031) : « Toute énonciation suppose une prise en charge de l'énoncé par un énonciateur (v. assertion) » (cité par Coltier, Dendale & De Brabanter (éds, 2009), p. 7).

2. Énonciation et prise en charge

Notre réflexion se développera autour de trois points majeurs : tout d'abord, focalisant l'attention sur une conception graduée de la prise en charge, nous explorerons le versant linguistique des recherches. Comme ils facilitent le dialogue avec la sémiotique, ce sont les travaux de P. Laurendeau (2009) qui retiendront d'abord notre attention. Ensuite, basculant du côté de la sémiotique, nous bâtirons une typologie des *régimes* de la prise en charge sur la gradation des modes d'existence ou degrés de présence des contenus dans le champ du discours (Fontanille (2003 [1998])). Enfin, nous montrerons que la typologie place dans sa dépendance la pluralisation des instances énonciatives.

2.1. Prise en charge et linguistique descriptive : la théorie de P. Laurendeau

P. Laurendeau se réclame de Culoli — prendre en charge, c'est « dire ce qu'on croit (être vrai). Toute assertion (affirmative ou négative) est une prise en charge par un énonciateur » (2009, p. 58) — et de Grize ; il cite aussi de Vogué, à laquelle il emprunte la notion d'engagement, et Berrendonner (1981), qui établit un lien avec l'énonciation. Il engage ainsi sa réflexion dans une double direction. D'une part, il répartit les « valeurs assertives » sur un « domaine topologique » : « S_o seul prend en compte (arrêt au centre du domaine) ; S_o prend en charge (passage de la frontière au centre) ; S_o prend en compte (passage de l'extérieur à la frontière) ; S_o ne prend qu'en compte (arrêt à la frontière du domaine » (2009, p. 57). D'autre part, pour la prise en charge procédant de l'explicite, il distingue entre « l'appropriation d'un contenu validé, la réassertion, la désassertion, l'imputation d'un contenu invalidé » ; pour la prise en charge procédant de l'implicite, il ajoute la « préassertion » (*Ibid.*, p. 68). Enfin, mettant au fondement de ses analyses l'échange interactionnel, il retient les dimensions constative et polémique, opposant les portées « logogène (susceptible de susciter du discours : *Il pleut. Pas vrai?*) » et « logolytique (susceptible de faire taire : *Il pleut. La paix!*) (*ibid.*, pp. 55–56). Privilégiant ensuite le calcul logique hypothético-déductif, il multiplie les cas de figure et les combinaisons³².

L'intérêt de cette théorie, résumée de manière cavalière, est au moins triple : i) affinées, les notions de prise en charge, prise en compte, assertion³³ permettent de

32. Cf. les distinctions suivantes : « S_o seul prend en compte. *Je crois vraiment qu'il pleut* — Assertion polémique stricte ; S_o prend en charge : *Il pleut* — Assertion constative stricte ; S_o prend en compte : *Il paraît qu'il pleut* — Désassertion constative stricte ; S_o ne prend qu'en compte : *Il pleut... c'est toi qui le dis* — Désassertion polémique stricte » (*ibid.*, p. 61). L'introduction du co-énonciateur S'_o démultiplie les combinaisons : ainsi, par exemple, l'échange A : *Il paraît qu'il pleut.* B : *Oui, c'est bien ce que je dis* donne lieu à une « réassertion constative d'appropriation » (« S'_o seul prend en charge ce que S_o prend en compte » (*ibid.*, p. 63)) ; ou encore : A : *Je crois vraiment qu'il pleut.* B : *Tu crois ?* correspond à une « désassertion polémique stricte » (« S'_o prend en compte ce que S_o seul, prend en charge » (*ibid.*, p. 66)).

33. D'autres linguistes proposent une conception graduée de la prise en charge. Voir notamment J.-P. Desclés au sujet de l'assertion qu'il distingue de la (simple) déclaration (2009). Enfin, on reviendra ultérieurement sur la différence qu'A. Rabaté (2009) introduit entre la prise en charge et l'imputation.

décrire/expliquer la variété des échanges ; ainsi se dégagent des tendances qui sous-tendent et rendent prévisibles, du moins jusqu'à un certain point, les glissements qui s'opèrent (par exemple, de *prendre en compte* vers *prendre en charge* ou *ne prendre qu'en compte* (*ibid.*, p. 59)) ; la valeur heuristique du point de vue théorique semble ainsi garantie ; ii) délimitant un domaine topologique avec un centre et des frontières et exploitant les tensions qui se nouent entre une prise en charge, sa réitération, la non-reprise en charge, la théorie prend en considération la dynamique interactive qui implique un énonciateur et un co-énonciateur dans un espace social ; elle pose ainsi indirectement la question des instances responsables de la prise en charge ; iii) les dimensions constative et polémique sont censées rendre compte de certains des « ressentis interactionnels » (*ibid.*, p. 56).

Quel est l'apport de la sémiotique sur ces points ? On esquissera quelques points.

2.2. Pour une typologie des régimes de la prise en charge en sémiotique

C'est en appuyant la réflexion aux travaux de J. Fontanille sur la prédication existentielle et la prédication assomptive, considérées comme des actes métadiscursifs (2003 [1998], p. 283) qu'on propose la construction d'une typologie des *régimes* de la prise en charge à partir des modes d'existence (réalisé, actualisé, potentialisé, virtualisé) qui sont attribués aux énoncés dans le champ de présence du discours. On distinguera entre³⁴ :

- i) la « prise de position », obtenue par débrayage à partir de la prise de position élémentaire, uniquement sensible : elle est mise en relation avec le mode virtuel, celui, écrit J. Fontanille, « des structures d'un système sous-jacent, d'une compétence formelle disponible au moment de la production du sens » (*ibid.*, p. 289) ; dans ce cas, la visée, qui ouvre le champ de présence et est liée à l'investissement affectif, à l'acuité perceptive de l'instance énonçante, est affaiblie et la saisie, qui dépend de la position, plus proche ou plus lointaine, que l'instance attribue aux grandeurs par rapport à sa propre position, est restreinte ;
- ii) la « pré-prise en charge », de l'ordre de l'actualisation ou préassertion : est alors concernée l'advenue dans le champ de présence de grandeurs qui franchissent la frontière en direction du centre ; la visée est intense, alors que la saisie est restreinte ;
- iii) la prise en charge assertive réalisante : la visée est intense et la saisie est étendue ;
- iv) la « dé-prise en charge » potentialisante : le franchissement de la frontière dans l'autre sens correspond à la désassertion ou prise en compte des grandeurs entrées dans l'usage et mises à disposition pour d'autres convocations ; la visée est affaiblie et la saisie étendue ; on verra que la stabilisation dans l'espace et le temps va de pair avec le croire en tant qu'il présuppose l'assertion et porte sur le discours qui vient d'être tenu.

34. Pour une analyse approfondie, on se permet de renvoyer à Colas-Blaise (2010c).

La réassertion signifie alors une nouvelle montée vers la réalisation.

Croisant les modalités dont J. Fontanille établit la typologie (2003 [1998], pp. 178–179) avec les régimes de la prise en charge, on se risque à considérer que, dans le cas de la « prise de position », telle qu'on la conçoit ici, la relation entre le sujet et l'objet est modifiée par la modalité du *vouloir*, celle entre le sujet et un tiers actant par la modalité du *devoir*; la « pré-prise en charge » impliquerait, quant à elle, une relation placée sous le signe respectivement du *savoir* et du *pouvoir*; alors que la prise en charge proprement dite correspondrait aux énoncés du faire et de l'être, la « dé-prise en charge » concernerait une relation modifiée respectivement par le *croire* ou l'*adhérer*.

Ensuite, une des retombées les plus intéressantes de la théorie de la tensivité concerne le phénomène de la coexistence, au sein d'un même énoncé, de grandeurs concurrentes logées à des couches de « profondeur » différentes³⁵. Le principe organisateur de la stratification en « couches » de profondeur est celui de la rhétorique³⁶. Sa fécondité en dehors de ce domaine est confirmée, entre autres, par l'analyse du détachement ou décrochage de segments placés entre tirets : comme on a pu le montrer ailleurs (Colas-Blaise, 2009a), l'« insertion » (Gardes-Tamine, 2004) ou l'« ajout » (Authier-Revuz & Lala (éds, 2002)) sous forme propositionnelle fait entrer en interaction deux espaces sémantico-syntaxiques — la base insérante et le décroché inséré —, qui se voient attribuer des « modes d'existence » différents et mettent en œuvre des régimes de la prise en charge distincts ; ainsi, la prise en charge réalisante à hauteur de l'élément inséré est liée, pour un temps, à la « dé-prise en charge » potentialisante de la base ; la « pré-prise en charge » de celle-ci, qui est actualisante, prépare et annonce sa réalisation après le tiret de clôture, quand, en vertu d'une dynamique enchaînant les moments concessif — le segment enserré par les tirets se développe malgré la rupture matérialisée par le tiret ouvrant — et implicatif, la base se redéploie dans l'espace-temps³⁷. On peut même envisager qu'en se prolongeant³⁸, le mouvement de virtualisation de la base bloque provisoirement la montée vers la réalisation au-delà du tiret fermant, ou du moins fait peser sur elle une menace.

35. Définissant la syntaxe du discours, J. Fontanille note que la « profondeur du champ positionnel [...] permet de faire co-exister et de mettre en perspective plusieurs "couches" de signification » (2003, [1998], p. 133).

36. Voir J. Fontanille au sujet, par exemple, de l'ironie, de la métaphore ou de la métonymie (*ibid.*, pp. 141–144).

37. Sur les logiques implicative et concessive, cf. Zilberberg (2006).

38. Le prolongement peut être dû au volume du décroché et à sa nature (par exemple narrative) et/ou à un affaiblissement de la solidarité syntaxique entre les constituants de la base, à l'absence de phénomènes lexicaux de reprise-répétition…

2.3. Les instances énonciatives

Se tournant d'abord du côté de la sémiotique, on rappellera, en ce point, le caractère heuristique des distinctions établies par J.-C. Coquet entre, plus particulièrement, le sujet et le non-sujet. Elles reposent d'abord sur l'identité modale des actants, le nombre des modalités et la nature des combinaisons traçant une ligne de partage : le non-sujet correspond à un actant non modalisé (actant M⁰), un actant unimodalisé (actant M¹, selon le *vouloir*) ou bimodalisé (actant M², selon le *pouvoir* et une autre modalité), par opposition à l'actant trimodalisé (M³) et à l'actant défini par quatre modalités (M⁴) ; enfin, le sujet est caractérisé par la modalité d'assomption, le *métavouloir* selon Coquet, auquel J. Fontanille (2003 [1998], p. 183) propose d'ajouter le *croire*.

C'est précisément l'articulation entre l'assertion et l'assomption que J.-C. Coquet examine dans *Phusis et logos* : l'assomption, qui, écrit J.-C. Coquet en se référant à Aristote, « consiste à ne pas séparer la vérité de la réalité, le dire de l'être », est cette opération seconde qui présuppose l'assertion (2007, pp. 33–35). Si l'assertion ou l'assomption associent le langage au « jugement » du sujet, elles se distinguent de la prédication, qui peut être envisagée sous deux angles : en immanence, quand le « sujet » est privé de sa dimension de réalité ; d'un point de vue « fonctionnel », quand « parler pour parler » devient un trait caractéristique du « non-sujet ». La distinction entre le « sujet » et le « non-sujet » est fondée sur la présence ou l'absence de jugement : le corps est une forme de « non-sujet » en tant qu'il correspond, du point de vue phénoménologique, à une instance pré-judicative³⁹.

La prise en considération du corps donne lieu à une nouvelle distension de la notion d'énonciation, qui abrite l'acte sous sa forme réflexive et non réflexive. Ainsi, le « privilège » du corps, « et aussi sa fonction, est d'énoncer en premier son rapport du monde », écrit J.-C. Coquet (nous soulignons). Au contraire, le sujet et le quasi-sujet — cette instance charnière introduite par J.-C. Coquet, qui est caractérisée par un « affaiblissement réversible du jugement » (*ibid.*, p. 36) — « s'énoncent » (nous soulignons) ; « s'énoncer » peut alors être rapproché de « s'affirmer » (cf. Port-Royal), qui renvoie lui-même à un acte fondateur antérieur à la communication : « je m'affirme à mes yeux et à ceux d'autrui sans qu'il y ait véritablement désir de rien communiquer » (Martinet, 1960, p. 13 ; cité par Coquet, 2007, p. 38).

En fournissant à l'énonciation un ancrage dans la sensation et la perception, en deçà, précisément, de la construction symbolique médiatisée par le langage, la sémiotique franchit un pas décisif : le débat se trouve recentré autour de l'expérience (noétique) qu'un sujet fait d'un donné phénoménal (noématique). Les limites mêmes de la notion d'énonciation s'en trouvent repoussées au maximum : l'énonciation sensible concerne l'amont de toute structure intentionnelle, la zone

39. Le « non-sujet » correspond, également, à l'instance dont l'identité se réduit à un rôle social (Coquet, 2007, p. 36).

mouvante pré-subjective et pré-objective où quelque chose affleure et où s'annonce la possibilité même de l'énonciation perceptive et d'un « cela est maintenant ! » aristotélicien, qui suppose un jugement d'existence (*ibid.*, p. 27).

On y ajoutera que l'« instance d'origine », à opposer notamment à l'« instance de réception », accueille quatre composantes : l'instance corporelle et l'instance judicative, qui ensemble définissent la « personne », que ce soit dans le régime de l'autonomie ou de l'hétéronomie (dans le cas d'une dépendance au tiers immanent ou au tiers transcendant) (*ibid.*, p. 74). Quant à la « non-personne » et à l'« absence de personne », elles se situent uniquement au niveau du logos ; l'« absence de personne » fait l'économie du sujet narratif, qui sert au contraire de relais au tiers transcendant dans le cas de la « non-personne » (*ibid.*, pp. 81–91)⁴⁰.

Toujours dans la perspective large d'une phénoménologie du langage, c'est la pluralisation interne à la personne que D. Bertrand (notamment 2003) se propose de serrer de plus près en esquissant une théorie des instances énonciatives. Il rend attentif à une démultiplication des instances de prise en charge du discours qui, entre virtualisation, actualisation et réalisation, se disputent la préséance à l'intérieur de l'espace énonciatif. La « scénographie de l'intériorité », qui intègre la dimension sensible, permet concrètement de mettre au jour les tensions que l'unité illusoire du sujet ne fait que masquer. Les « esquisses de subjectivité », telles qu'on peut les observer chez Montaigne, donnent à voir une caractéristique de l'énonciation : la « tentative, écrit D. Bertrand (2003), de faire entrer l'ordre du corps sensible dans celui du discours ».

Quant à J.-F. Bordron, il se voit adresser au moins trois demandes : celle de proposer de l'énonciation une définition qui autorise l'extension de la notion au contexte de la perception; celle de montrer que la conception de la perception comme un acte énonciatif est étroitement liée à la prise en compte de la sémiotique perceptive; enfin, celle d'envisager une énonciation antérieure à une structure intentionnelle. C'est en pensant une *théorie de la présence* qu'il se donne les moyens de comprendre comment l'énonciation sensitive se déploie dans un champ défini par des intensités, des extensions, des relations, des permanences et des changements (2002).

Adoptant de tout autres présupposés théoriques, on peut être tenté d'appuyer cette orchestration interne à une conception post-psychanalytique du sujet clivé. La faille de l'« un » renvoie à ces autres « lieux de non-coïncidence » que J. Authier-Revuz pointe dans ses travaux (not. 1991, pp. 146–148) : d'abord, une non-coïncidence « interlocutive » irréductible, qui maintient la scission entre l'énonciateur et le destinataire et déclare comme illusoire une communication promouvant de l'« un »; ensuite, une non-coïncidence du « discours à lui-même », tout mot étant habité et traversé, en vertu du dialogisme bakhtinien, par de l'autre discursif; puis, la non-coïncidence de « l'ordre symbolique du système de la langue et des choses », la quête du « mot juste » alimentant le fantasme de l'adéquation du

40. Cf. la distinction benvenistienne entre les plans d'énonciation du discours et du récit.

mot à la chose ; enfin, la non-coïncidence des « mots à eux-mêmes », qui génère des faits de polysémie, d'homonymie, de calembour, etc.

Le détour par les lieux d'une faille qui, d'être simplement reconnue comme telle, véhicule l'imaginaire d'une coïncidence à (re)conquérir vaut ici par l'une des perspectives qu'il ouvre : le passage de la prise en charge au discours rapporté (désormais DR). De l'une à l'autre, il n'y a, en effet, qu'un pas : le marquage de la prise en charge en français recourt lui-même à des modalités spécifiques (le conditionnel, le subjonctif, des introduceurs tels que *prétendre*, des locutions telles que *il paraît que...*), mais aussi à des formes proches du DR (*selon X, d'après X*) (Rosier, 2008, p. 7).

Or, ce dernier est actuellement au cœur des préoccupations en linguistique. On s'y attardera d'autant plus volontiers que l'on assiste à un renouvellement des approches à travers leur inscription dans un cadre énonciatif. Celui-ci se traduit, pour le moins, i) par une extension de la notion de discours rapporté ou discours représenté qui intègre celle de point de vue (cf. not. Rabatel), ii) par un élargissement de l'éventail des formes décrites, au-delà même du verbal (cf. le colloque *Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2009), iii) par leur réexamen à la lumière de la réflexion, particulièrement nourrie depuis une vingtaine d'années, sur les concepts de *polyphonie* et de *dialogisme* et par la prise en considération de la dimension discursive et sociale.

On s'engagera dans cette voie avec l'espoir, non pas de se faire l'écho de la richesse de travaux qui mobilisent, au delà de la grammaire traditionnelle et de l'analyse phrasique, le bagage conceptuel des linguistiques de l'énonciation, de la linguistique textuelle, de la pragmatique, de l'analyse conversationnelle et argumentative, mais de poser quelques jalons indispensables et d'entrevoir des rapprochements inter- ou transdisciplinaires. Ainsi, on étudiera la pression plus ou moins souterraine exercée par des instances concurrentes en confrontant le discours rapporté au discours représenté et différentes approches linguistiques du dédoublement énonciatif à une sémiotique soucieuse de fouiller la profondeur tensive du discours.

3. Discours rapporté/représenté, dialogisme et polyphonie

3.1. Discours rapporté et discours représenté

L'étiquette de *discours représenté* s'applique dans le cas d'un discours « inventé » dans l'interaction (Rosier, 2008, p. 19). Plus fondamentalement, il importe à A. Rabatel de mettre en avant « l'orientation pragmatique du discours représenté, qui est tel non seulement du fait de transpositions grammaticales pour articuler les dires d'autrui aux repères énonciatifs du locuteur citant, mais encore, et surtout, du fait de la dimension argumentative qui est conférée aux dires représentés, dans le *hic et nunc* de la représentation » (2008, p. 355). La notion de discours représenté

signale une différence au niveau de l'appréhension même de la réalité et de son découpage : « [...] avec la notion de discours représenté, l'empan des faits qui entrent dans le prisme de l'analyse dialogique est plus large qu'avec le discours rapporté, et les phénomènes y sont envisagés sous une optique moins strictement grammairienne [...], et davantage pragmatique et philosophique » (*ibid.*). L'intérêt de la notion de discours représenté en est largement fonction.

Là-dessus se greffe la dissociation, particulièrement prometteuse, entre la représentation du point de vue de l'autre et le rapport de la parole qu'elle précède. On peut demander à la sémiotique de procurer à la réflexion un cadre théorique et méthodologique complémentaire : tout acte de parole se fonde sur l'activité présupposée d'un « observateur », selon J. Fontanille, soit d'un sujet qui n'est plus « un délégué ancillaire de l'énonciateur », mais « qui acquiert la compétence pour accomplir le parcours depuis le flux des sensations jusqu'à la cognition narrative et discursive » (1996, p. 174).

Ce trajet, A. Rabatel entreprend de le baliser depuis l'horizon théorique et méthodologique qui est le sien, en proposant une forme de gestion de la pluralisation des instances concurrentes dans un cadre (auto-)dialogique⁴¹. Arrêtons-nous sur une de ses publications récentes (2009), qui lui permet d'approfondir et de différencier la notion de prise en charge. Il y étudie la manifestation linguistique des relations tensionnelles qui se nouent entre Soi et Autrui, entre le locuteur/énonciateur premier (L1/E1) et le locuteur/énonciateur second (L2/e2)⁴². Plus précisément, il s'écarte de Ducrot (1984)⁴³ en se donnant les moyens de rendre compte de l'« imputation » à un énonciateur second (e2) de contenus propositionnels (d'un « point de vue » (PDV)) que le locuteur/énonciateur premier (L1/E1) ne prend d'abord pas en charge. D'une part, « l'imputation est donc une PEC [prise en charge] à responsabilité limitée, parce que construite par le locuteur premier, attribuée par lui à un locuteur/énonciateur second qui peut toujours alléguer qu'il n'est pas responsable d'un PDV que L1/E1 lui a imputé à tort » (*ibid.*, p. 74). D'autre part, ce n'est qu'ultérieurement que L1/E1 se situe par rapport au PDV imputé. Ainsi, une différenciation fine de trois étapes permet à A. Rabatel d'articuler l'« imputation » avec la « prise en compte par imputation », qui peut déboucher elle-même sur la « prise en charge ». L1/E1 se positionne par rapport

41. Dans un tel cadre auto-dialogique, on assiste à l'évolution de l'image de Soi dans le temps, comme le montre cet exemple : « J'ai longtemps pensé que *P*, aujourd'hui j'ai abandonné cette façon de voir » (Rabatel, 2009, p. 82).

42. Cf. Ducrot (1984) au sujet de la distinction entre le locuteur producteur physique de l'énoncé et l'énonciateur à l'origine d'un « point de vue » (PDV selon A. Rabatel) qui peut ne pas s'exprimer par des paroles.

43. Comme le rappelle A. Rabatel (2009, p. 72), on constate une évolution de la pensée de Ducrot sur ce point : en 1984, et contrairement à 1980, il refuse à l'énonciateur de prendre des énoncés en charge ; alors que le locuteur s'engage dans son énonciation, le PDV n'est pas de l'ordre de l'asserté, mais du montré.

aux points de vue (PDV) de e2, en occupant l'une des positions qui s'échelonnent sur un continuum entre la prise de distance et l'approbation⁴⁴.

Comment suggérer davantage la convergence des *questionnements* de la linguistique de l'énonciation et de la sémiotique, qui manifeste, on l'a vu, un intérêt accru pour la pluralisation des instances (cf. déjà Fontanille, 1989, p. 20)? Il est symptomatique qu'A. Rabatel (2004) cite P. Ouellet *et alii* (1994), quand il souligne l'interdépendance de la construction linguistique des « objets perçus » et de celle du sujet percevant. Faire correspondre le point de vue sans acte de parole à une forme de prise en charge (« quasi-prise en charge », selon A. Rabatel)⁴⁵, c'est interroger les frontières du concept d'énonciation selon Benveniste ou Culoli⁴⁶; c'est également se tourner vers cet en deçà de l'énonciation linguistique, perceptif et sensible, dont les sémioticiens cherchent à rendre compte.

3.2. Approches linguistique et sémiotique du dédoublement énonciatif

Le discours rapporté suscite en linguistique des travaux d'autant plus intéressants que tout en consolidant les fonds théoriques, les chercheurs explorent de nouveaux continents (en incluant, par exemple, la composante visuelle) et misent sur la fécondité des interrogations disciplinaires conjointes.

L'élargissement de la palette des formes de discours rapporté, exigée notamment par la prise en considération des discours « interprété » et « en circulation », réclame l'entrée en dialogue de la théorie de L. Rosier (not. 1999, 2008) avec celle de J. Authier-Revuz (not. 1995). L'organisation en continuum selon l'actualisation progressive vers l'énonciation directe permet à la première de mettre le critère fondamental de la distinction entre deux espaces énonciatifs, entre un discours citant et un discours cité, au service d'une vision graduelle des formes que revêtent en contexte les dédoublements énonciatifs. Au-delà du couple canonique discours direct/discours indirect et des formes libres discours indirect libre et discours direct libre, L. Rosier envisage des formes hybrides : le discours direct avec *que*, le discours indirect sans *que*, le discours rapporté neutre, le discours indirect avec marqueurs graphiques ; elle y ajoute les formes « aux confins » : le discours narrativisé, le conditionnel, d'autres formes de mise à distance ainsi que le paradigme des formes en *selon X* (2008, p. 138).

44. On distingue différents cas de figure, en fonction des visées purement informative ou argumentative des imputations, selon que L1/ E1 fait part de son désaccord (non-PEC), qu'il opte pour la désassertion (polémique) ou plutôt pour une PEC zéro (neutralité), voire qu'il marque son accord (PEC), lui-même variable, avec le PDV imputé — la prise à *son* compte fait franchir un pas supplémentaire ; enfin, selon qu'une PEC soumise, par ailleurs, aux codifications génératives, est indirecte, implicite, par défaut ou explicite (dans le cas, par exemple, d'une coénonciation) (*ibid.*, pp. 82–86).

45. On se permet de renvoyer aussi à Colas-Blaise (2010c).

46. Cf. Culoli (1971, p. 4031) ; voir aussi Coquet (2007).

Quant à la théorie de J. Authier-Revuz, si elle interpelle le sémioticien, c'est parce qu'une conception différente des formes de DR — ainsi la dissociation entre, d'une part, les formes discours direct et discours indirect et, d'autre part, les formes discours indirect libre et discours direct libre — est étayée par la distinction entre *faire mention* et *faire usage*. D'un côté, le discours rapporté au sens strict qui, écrit J. Authier-Revuz (1996, p. 92), fait « l'objet de l'assertion » de l'énoncé — il s'agit d'une « prédication concernant le discours autre » (2004, p. 41) — se situe soit au plan du contenu, à travers les mots dont il est fait usage (« image du discours autre construite par paraphrase ou description : zone du discours indirect au sens large »), soit au plan de l'expression, à travers des mots dont il est fait mention (« image du discours autre construite avec monstration de mots, zone du discours direct »). De l'autre, dans le cas d'une « modalisation du dire par le discours autre », l'énoncé est ce par quoi passe une modalisation comme discours second : l'image par paraphrase comprend une « zone de modalisation du dire comme discours second » (*selon l* [locuteur], *pour l*, *d'après l*, *paraît-il*) ; l'image exhibant les mots de l'autre fait intervenir une « modalisation autonymique d'emprunt » (« X », *pour parler comme l*, *selon le mot de l*, *comme dirait l*...).

Là-dessus, à quelles fins mobiliser le bagage conceptuel de la sémiotique et les outils d'analyse qu'elle a forgés ? Trois aspects méritent considération.

Conformément aux régimes de la prise en charge mis en évidence plus haut, on conçoit l'intérêt, pour rendre compte du dédoublement énonciatif lié au rapport discursif, de la distinction entre *modes d'existence* et *degrés de présence* (Fontanille, 2003 [1998]). On a pu suggérer (Colas-Blaise, 2004, pp. 164–167) que dans le cas du discours direct, le dit de l'autre s'expose, faisant valoir le statut d'interface du segment placé entre guillemets, maintenu entre provenance et destination. Le cité apparaît dès lors comme l'élément étranger qui fait irruption dans le champ discursif d'accueil : il est à la fois paré de l'ambivalence de l'éclat et empêché, de par ses bornes matérialisées typographiquement, à s'étendre dans l'espace de la phrase. Quel que soit le degré de l'adhésion du locuteur citant, le guillemetage met en scène, en exhibant le discours autre, l'énonciation en tant que rapportante. Finalement, ce qui bénéficie de la présence discursive la plus forte par rapport à la position du locuteur-rapporteur (l'intensité intense et la saisie étendue caractérisent le mode de la réalisation), ce n'est pas le dit de l'autre, dont l'actualisation et la pré-prise en charge se soldent pour le locuteur-rapporteur par la potentialisation provisoire de son propre discours, qui s'efface momentanément devant le dit de l'autre et se trouve relégué à l'arrière-plan. Ce qui frappe particulièrement, c'est l'énonciation rapportante comme *geste* : *Il y a du dire/dit autre* est traité par le locuteur citant comme réalisé. Ce même entre-jeu de la potentialisation, de l'actualisation et de la réalisation de grandeurs concurrentes s'observe dans le cas de la « modalisation du dire comme discours second sur le contenu » (du type *selon l*...), de la « modalisation autonymique d'emprunt » (du type *selon l*..., « X ») et, plus particulièrement, de l'« îlot textuel en discours indirect » (du type *l dit que... X*) (Authier-Revuz, 1996).

Ensuite, le récent renouvellement du phénomène linguistique du discours rapporté et de la citation par une *dimension intersémiotique*⁴⁷ a permis de tester sur un matériau non verbal — en l'occurrence pictural — l'efficacité heuristique de l'opposition développée par J. Authier-Revuz entre la configuration « où l'on *parle des mots des autres* » — dont relève notamment le discours direct — et celle « où l'on *parle avec les mots des autres* » (2000, p. 212)⁴⁸. Non seulement elle sous-tend différents « régimes citationnels » intramédiatiques, mais, comme nous avons essayé de le montrer (Colas-Blaise, 2010a), une conception élargie de la citation permet de rapprocher ceux-ci de différents régimes de la translation intermédiaire (rapports *texte verbal/image*). Sans méconnaître les transformations et réajustements occasionnés par le changement de registre sémiotique, on a pu constater les mêmes types de rapport à la réalité : « parler *de* » ou « peindre *au sujet de* », « parler/peindre *avec* », « parler/peindre *selon, d'après* » et, enfin, l'expérience du simulacre d'une « coïncidence » énonciative, quand la « picturalité » du verbal — ainsi, une « iconosyntaxe » selon J.M. Klinkenberg (1996, p. 119) — se veut la conséquence d'une (illusoire) reproduction « mimétique » de la composition de l'image. C'est relancer, par un autre biais, les investigations sur le couple « montrer » et « dire » et interroger, en vue d'une possible homologation, l'opposition entre la « présentation » et la « représentation ».

Une question centrale pour qui cherche, tel G. Molinié, à déterminer les régimes du sens et, plus particulièrement, celui de l'art : si « montrer », c'est à la fois montrer le monde et se montrer en tant qu'instance d'énonciation montrant le monde, le « montrer » ne serait-il pas de l'ordre de l'« indication » selon G. Molinié ? Ce dernier reprend dans *Hermès mutilé* (2005, pp. 116s.) une distinction faite dans *Sémiostylistique* entre « dire », « exprimer » et « indiquer » : la posture de l'« indiquer » ne demande pas que soit pris en considération le jeu des composantes

47. On place au fondement de la discussion sur les relations intersémiotiques la définition de G. Molinié : « L'inter-sémiotique, au sens restreint, ce qui veut dire au sens strict, désignerait l'étude des traces du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art » (2004, p. 41). Cf. également le texte d'orientation du colloque « Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques » du groupe *Ci-dit* (Université de Nice, juin 2009) : « [...] si des études existent sur les façons de citer d'autres matérialités que textuelles, elles ont rarement été confrontées de façon systématique aux approches linguistiques et discursives. Du point de vue épistémologique des interactions sont-elles possibles ou souhaitables entre la linguistique et la sémiotique dans le cadre du discours rapporté ? Que nous apportent, sur le discours autre, les études menées dans les domaines de la peinture, du cinéma ou de la musique ? Qu'est-ce que la citation d'un geste ou d'un corps autre ? Quels nouveaux paramètres théoriques et pratiques doivent entrer en ligne de compte dans cette conception du "tout sémiotique" ? » On retiendra plus particulièrement l'étude de M. Bonhomme (2010a), qui montre que l'iconicité accroît la force persuasive des citations publicitaires parodiques. A. Rabaté (2010a), pour sa part, appelle « discours rapporté/montré direct » les discours (enregistrements audio ou vidéos) auxquels permet d'accéder le lien du site de presse *Arrêt sur images (@si)*. Le « discours d'escorte » cherche à en optimiser l'interprétation.

48. Cf. la zone de la modalisation autonymique comme discours second (par exemple : « X », pour parler comme le locuteur cité »).

noétique, thymique et éthique qui dominent, la première, lorsque le langage verbal « dit » du monde, les deux autres, quand le langage non verbal « exprime » du mondain. Ce qui est « indiqué », c'est le *mélange* du monde et du mondain, c'est la sémiotisation en tant qu'inaboutie : nous remontons en quelque sorte vers du « pro-sémiotique » ; l'indiquer, c'est « le geste qu'il y a du monde » : « [...] peut-être l'indiquer ne se joue-t-il qu'à la place de l'exprimer et du dire, quand il n'y a plus ni dire ni exprimer, mais seule tension, seule tentative, seul désir de sémirose, en vue d'apprioyer l'inapprivoisable » (*Ibid.*, p. 121), par respect, précisément, pour le « *il y a* » selon Lévinas⁴⁹.

Enfin, l'apport de la sémiotique concerne un troisième point : certes, la modélisation analysée par J. Fontanille, c'est-à-dire les régimes énonciatifs « subjectif », « connotatif », « traductif » et « tensivo-conflictuel » dont les traces sont décelables en immanence, à l'intérieur du texte⁵⁰, se distingue de la polyphonie par la forme particulière développée pour la « “résolution de la tension” (déhiscence, hiérarchie et réflexivité) » (2003a, p. 130). Cependant, l'activité modélisante peut fournir aux études polyphoniques des cas d'analyse fréquents, même s'ils sont rarement pris en considération : « [...] le commentaire méta-discursif, le dégagement des règles et les discussions sur les genres sont [...] souvent confiés à des personnages différents, qui ne se confondent pas avec le sujet de l'énonciation » (*ibid.*).

3.3. Dialogisme, polyphonie et inscription sociale

Concentrons-nous sur les problématiques dialogique et polyphonique, qui se trouvent sur le devant de la scène française au moins depuis l'ouvrage de T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi d'*Écrits du cercle Bakhtine* (1981) et l'utilisation du mot « polyphonie » par O. Ducrot (surtout 1984). Si les linguistes optent pour l'une des deux approches⁵¹, on confiera à J. Bres et à S. Mellet le soin de commenter la dualité terminologique. Alors que l'approche polyphonique met

-
- 49. On peut comparer cette analyse au commentaire de J.-C. Coquet : « Au terme du processus d'objectivation, [en deçà de la non-personne, du “il”], il ne reste plus qu'un abstrait, le “ça”, figure de l'absence de personne, le ça du “ça pense” de Peirce, entre autres » (2007, p. 74).
 - 50. Si la structure tensive est composée de deux valences — la visée, qui va de la congruence à la cohérence, et la saisie, qui va de la spécificité à l'adéquation —, les *sémiotiques intuitives*, qui correspondent au régime « subjectif », visent une cohérence faible et privilient un effet de spécificité ; le mouvement de généralisation caractéristique des *sémiotiques connotatives* (régime « connotatif ») reste limité à la sémiotique-objet et la cohérence est de l'ordre d'une simple congruence ; les *sémiotiques métasémiotiques* (régime « traductif ») se satisfont d'une adéquation faible et visent une cohérence forte ; enfin, les *sémiotiques morpho-dynamiques* (régime « conflictuel ») combinent l'adéquation forte avec une cohérence forte ; sur tout ceci, cf. Fontanille, 2003a).
 - 51. Pour la polyphonie, Birkelund *et alii* ((éds, 2009), p. 4) distinguent trois « positionnements » : celui d'O. Ducrot et de M. Carel, celui de J.-C. Anscombe et celui de la ScaPoLine. Parmi les linguistes optant pour le cadre polyphonique, on retiendra notamment H. Constantin de Chanay, M.-L. Donaire, P. Haillet, H. Kronning, D. Maingueneau, L. Perrin, L. Rosier ou R. Vion. Quant au dialogisme, il regroupe notamment J. Authier-Revuz, J. Bres, S. Mellet, S. Moirand (cf. Bres & Mellet, 2009, p. 7).

en avant une « conception théâtrale de l'énonciation » (2009, p. 7), l'approche dialogique mise sur la « négociation » du sujet avec une hétérogénéité discursive à laquelle il ne saurait se soustraire ; si l'approche polyphonique priviliege les cadres de la pragmatique, les études dialogiques instituent le discours et l'interdiscours en notions nodales. En même temps, opposer la « mise en scène » à « une conception interactive du discours » (Rosier, 2008, p. 40) ne saurait masquer les convergences au moins ponctuelles : les linguistes scrutent souvent les mêmes faits linguistiques. À l'inverse, se profilant sur un fond commun, des divergences, voire des « incompatibilités » (Birkelund *et alii* (éds, 2009), p. 5) se font jour : l'hétérogénéité énonciative ressortit-elle à des entrecroisements de discours, d'énonciations ou de points de vue ? Quel rôle attribuer à la référence ? Secondaire et accessoire (Anscombe et Ducrot) ou central (ScaPoLine) (*ibid.*, p. 5) ? Mais aussi, optera-t-on pour une approche interprétative ou plus strictement grammaticale ? Les formes grammaticales comportent-elles un « signifié dialogique » (Bres & Mellet, 2009, p. 69) ? Distinguera-t-on, de surcroît, les niveaux rhétorique et lexical ? Enfin, les approches dialogique et polyphonique sont mises en regard l'une avec l'autre et interrogées de concert, comme en témoignent au moins trois ouvrages collectifs récents : *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques* (Bres *et alii* (éds, 2005)), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours* (Perrin (éd., 2006)) et *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage* (Colas-Blaise *et alii* (éds, 2010)).

Au-delà d'analyses très pointues, on retiendra pour notre propos la dimension socio-historique et critique des approches du discours rapporté, du dialogisme et de la polyphonie. D'entrée, la question croise celle de la distribution souvent variable et vacillante, en fonction des codifications génériques et à l'intérieur d'un même discours, des postures du *surénonciateur*, du *coénonciateur* et du *sousénonciateur* (pour cette distinction très importante, cf. Rabatel, 2004a). La quête d'une légitimation discursive et d'un façonnement identitaire ou la confirmation d'une autorité éprouvent la lisière entre le linguistique et l'extra-linguistique. Qu'elles favorisent la circonscription d'une communauté avec son dehors ou soudent entre eux les membres d'un groupe, les « particitiations » (sentencieuses, scripturaires, de groupe) étudiées par D. Maingueneau (2004b) mettent en œuvre une forme particulière de coénonciation qui rend superflues d'autres marques d'adhésion au point de vue. Il distingue deux grands types d'« hyperénonciateur » : individué ou correspondant à un ON doxique, celui-ci assume la responsabilité de contenus propositionnels ; garant d'une « mémoire », il est au contraire cette instance « innommable » qui soutient le « patrimoine artistique, culturel... d'une communauté » (*ibid.*, p. 125).

La circulation des discours peut être appréhendée à partir de la récursivité appliquée au rapport de discours, qui en constitue une de ses formes primaires. Comme le notent J.M. López Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (2009), elle donne à penser les médiations et filiations énonciatives, qui trouvent leur ancrage dans des

pratiques discursives intersubjectives et sociales (p. ex. celle de la médisance)⁵² : celles-ci leur procurent leur thématique, leurs enjeux et valeurs dans des lieux matériels emblématiques, des circonstances sociohistoriques précises (p.ex. les pratiques de délation), à travers des scénographies particulières (tracts, affiches...), et mobilisent des figures énonciatives prototypiques. D. Maingueneau (2006a, 2006b, 2010a, 2010b) invite à faire un pas de plus en opposant l'« énonciation aphorisante » à l'énonciation textualisante qui la domine : portée à son comble, la « détachabilité » du fragment⁵³ « [met] en cause, écrit-il, l'idée communément admise que toute énonciation se fait dans l'orbite du texte et du genre de discours, entendu comme dispositif de communication socio-historiquement défini » (2010a). Les discours balanceraient-ils entre inféodation au contexte socio-historique de production et autonomisation relative ? Certains fragments, tels le slogan, le proverbe ou la devise, seraient amenés, par le biais d'une « surassertion [...] qui formate un fragment comme *détachable* », à manifester la « prétention » d'être « une parole ab-solute, sans contexte » (*ibid.*)⁵⁴.

De ces investigations se dégage une première ligne de force : la volonté de mettre l'ancrage énonciatif en relation avec une « mise en parcours des discours » (López Muñoz, Marnette & Rosier, 2009, p. 20), d'éclairer ces derniers à la lumière de pratiques sociales plus ou moins ritualisées, fût-ce en pointant le phénomène de la « dé-textualisation » et de la retextualisation par le texte d'accueil (*ibid.*). Dans ce cas, la mise sous l'accent dans *La circulation des discours*, mais également ailleurs, de la *pratique discursive* ou langagière⁵⁵ serait-elle l'indice d'une attention accrue portée à l'intrication d'un mode d'énonciation et d'un cadre socialement et historiquement situé ? D'une part, on se demandera, plus loin, dans quelle mesure il y a convergence entre la définition de la pratique telle qu'elle est conçue en pragmatique ou en analyse du discours et celle que propose J. Fontanille (2008a). D'autre part, sachant que le style est considéré traditionnellement comme un facteur de singularisation et d'individuation, on s'attachera à serrer de plus près la remise en perspective dont il peut bénéficier.

Une troisième ligne de force s'ajoute aussitôt : en appelant en retour des approches et points de vue (diachronique, rhétorique, argumentatif, pragmatique, stylistique...) variés, les questionnements communs à plusieurs disciplines incitent

52. On se permet de renvoyer à Colas-Blaise (2009b).

53. Le devenir du fragment est également au cœur des travaux du Congrès de l'Association Française de Sémiotique (« Des écritures fragmentaires : questions d'énonciation », Lyon, décembre 2010).

54. Les travaux récents de D. Maingueneau ont au moins un double mérite : celui de distinguer la surassertion (une « opération de mise en relief » opérée par rapport à l'environnement textuel) de la citation et celui de souligner la différence d'« ordre » entre l'énoncé « aphorisé » et le texte.

55. On proposera deux exemples, qui paraissent révélateurs : J.-M. Adam écrit dans *Le Style dans la langue* (1997, p. 9) que « parmi les objets textuels écrits, les textes littéraires ne représentent qu'un type de *pratique discursive* parmi d'autres ». Dans *Pragmatique des figures du discours*, M. Bonhomme étudie « moins les réalisations formelles des figures dans leur finitude, que leur émergence lors du déroulement des *pratiques langagières* » (2005, p. 8 ; nous soulignons).

à jeter des passerelles entre les théories, voire à redistribuer les disciplines dans le champ des sciences du langage, ou du moins à mettre à profit la complémentarité des analyses.

Ces points seront examinés dans la dernière partie.

4. Le dialogue des disciplines

4.1. *Du texte au discours et à la pratique*

Les tentatives pour arracher un écrit à l'isolement consenti par la linguistique structurale des années 1960 ne sont pas récentes. On sait que dans le sillage de l'« École française d'Analyse du discours », une différenciation entre le texte et le discours — « discours = texte + conditions de production ; texte = discours — conditions de production » (Adam, 1990, p. 23 ; 1999, p. 39) — fait apparaître le premier comme un objet abstrait du contexte sociohistorique de production et le deuxième comme un objet concret, contraint par des déterminations extra-linguistiques. On appellera aussi la fortune que connaît la notion de « scène d'énonciation », qui se décline en « scène englobante » (« type de discours »), « scène générique (genre de discours) et « scénographie » (scène de parole) (Maingueneau, not. 2004a, pp. 190s.). Approchée comme discours, et dans la perspective de l'analyse du discours, l'œuvre littéraire elle-même noue au dit une légitimation des conditions de son dire : « Sortir de l'œuvre “en soi”, c'est d'abord restituer les œuvres à l'espace qui les rend possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées » (Maingueneau, 2003, p. 23).

C'est en croisant la notion de « scène » (telle qu'elle est utilisée dans la linguistique des années 1960) avec celle de « pratique » que J. Fontanille (2008a) en renouvelle l'analyse à travers non seulement « une sémiotisation du contexte », selon l'expression d'É. Landowski, mais aussi une ouverture sur la *situation* qui dépasse l'environnement du texte. Au-delà de l'approche énonciative et pragmatique, et se démarquant implicitement de l'analyse du discours, il appelle « scène » le « noyau prédicatif » caractéristique d'une pratique :

[...] une « scène » est alors organisée autour d'un « acte », au sens où, dans la linguistique des années 1960, on parlait de la prédication verbale comme d'une « petite scène ». Cette scène se compose d'un ou plusieurs procès, environné par les actants propres au macro-prédicat de la pratique. Ces rôles actantiels propres à ce macro-prédicat peuvent être joués entre autres : par le texte ou l'image eux-mêmes, par leur support, par des éléments de l'environnement, par l'usager ou l'observateur [...]. La scène de la pratique consiste également en relations entre ces différents rôles, des relations modales et passionnelles, pour l'essentiel. (*Ibid.*, pp. 26–27).

Définie comme un palier d'intégration d'un parcours de l'expression et logée en une strate intermédiaire entre, d'une part, l'objet support de manipulations

qu'elle héberge — l'objet intégrant lui-même le texte dont il manifeste les structures énonciatives — et, d'autre part, les stratégies où se déclinent et prennent forme des usages sociaux, des comportements complexes plus ou moins ritualisés, la pratique renvoie à l'expérience d'une *situation sémiotique* : celle-ci est comprise comme une « configuration hétérogène qui rassemble tous les éléments nécessaires à la production et à l'interprétation de la signification d'une interaction communicative » (*ibid.*, p. 25). On assiste ainsi à une extension de la notion d'énonciation, les structures énonciatives servant d'intermédiaire à l'intégration qui, de proche en proche, ménage le passage entre les strates du parcours de l'expression.

Élargie de la sorte, l'énonciation englobe des formes de manifestation que les linguistes ne prennent pas toujours en considération : les propriétés de l'objet-support sont elles-mêmes proposées à l'analyse. Enfin, interpréter comme « énonciatifs » les usages mêmes des pratiques auxquelles l'objet est promis, c'est confirmer les bases de la sémiotique de la trace (inscriptions, usure, patine) ou, mieux, de l'« « empreinte » » dont J. Fontanille esquisse les grandes lignes à la fin de *Soma et séma* (2004). L'important, pour nous, c'est que la patine invite à réinterroger la notion même d'« énonciation impersonnelle », d'un « impersonnel qui précède le sujet et dans lequel celui-ci prend place » (Bertrand, 1993, p. 30). La discussion entamée par J. Fontanille sur ce point est éclairante : apte à enclore des énonciations successives qui creusent la profondeur temporelle, mais aussi, lors d'un embrayage réactualisant, à restituer le feuilleté des énonciations révolues à une nouvelle présence, la patine ou l'empreinte serait plutôt l'indice d'une praxis énonciative « neutre quant à la personne ». Et J. Fontanille d'ajouter en tenant compte de l'action exercée par l'environnement : de manière privilégiée, il s'agit d'un « indice non-subjectif d'énonciation » (2004, p. 248)⁵⁶.

On sait que la présente étude vise à isoler des points de dialogue entre la linguistique et la sémiotique et des échangeurs qui ménagent le passage, à dresser un bilan des recherches, fût-il incomplet, et à capter certaines des tendances contemporaines. Deux remarques semblent alors s'imposer ici.

D'une part, une même volonté de ne pas abstraire le texte de la matérialité de l'objet conduit J.-M. Adam à appréhender le texte à travers ses relations avec l'objet livre. Dans un article consacré à la stylistique, il propose de « dissoudre » celle-ci « dans les disciplines de la variation des textes » : les « variations de la langue, des textes et des genres. *Analyse textuelle des discours* »; les « variations auctoriales. *Génétique textuelle* »; les « variations des langues et des textes. *Traductions* »; et, enfin, les « variations éditoriales. *Philologie matérielle, histoire du livre et de l'édition* ». « La génétique textuelle [...] et l'histoire du livre et de la lecture [...] convergent, écrit-il, pour montrer qu'un texte n'est pas seulement un objet spatial ayant la stabilité de ses trois dimensions (gauche > droite de la page, haut > bas de la page, et épaisseur du volume), il possède également une quatrième dimension,

56. J. Fontanille note que la patine résulte des usages successifs et de la participation de l'objet à l'environnement (2004, p. 248).

qui fait de lui un objet temporellement changeant, un objet qui parcourt le temps et l'espace socioculturel avant de parvenir au lecteur et à l'analyste » (2010, pp. 29-30).

D'autre part, le projet d'une remise sur le chantier de la notion de texte a réuni des linguistes de toute obédience (de la linguistique textuelle à la pragmatique, à l'analyse du discours, aux théories de l'énonciation et à la stylistique), mais aussi des sémioticiens (cf. Florea *et alii* (éds, 2010)). La mise en regard de la définition du texte par J. Fontanille (2006) et de la réflexion d'A. Rabatel (2010b), qui semble emblématique d'une approche tablant sur la complémentarité des linguistiques (pragmatique, analyse du discours, voire praxématique...), est particulièrement éclairante.

D'un côté, en effet, le « *texte-énoncé* », défini par J. Fontanille comme un « ensemble de figures sémiotiques organisées en un ensemble homogène grâce à leur disposition sur un même support ou véhicule [...] » (2006, p. 218), est d'emblée mis en rapport avec les signes (premier niveau du parcours de l'expression) : le texte intègre, écrit J. Fontanille, « tout ou partie de ces éléments sensibles dans une “dimension plastique”, et l'analyse sémiotique de cette dimension textuelle peut alors lui reconnaître ou lui affecter directement des formes de contenu, des axiologies, voire des rôles actantiels » (*ibid.*, pp. 214-215) ; par ailleurs, le texte est intégré dans l'objet (le troisième niveau du parcours de l'expression)⁵⁷.

De l'autre, la réflexion d'A. Rabatel, qui emprunte à M.-J. Barbéris la notion d'actualisation et convoque la notion de communauté interprétative développée par Stanley Fish, atteste une conception non seulement située du texte, mais mettant en place un « archi-lecteur » qui correspond au « parcours interne à l'œuvre auquel se livre un lecteur qui est à la fois dedans et dehors, fortement ancré dans son temps » (2010b, p. 182). L'entrée en résonance du « monde du texte » et du « monde du lecteur ici et maintenant » rend dès lors possible la prise en compte de l'historicité du processus scriptural, des dimensions intertextuelle et interdiscursive. Plutôt que d'une confrontation entre un texte et un lecteur, il s'agit, selon A. Rabatel, de scruter les activités d'interprétation et de production des « communautés discursives » (*ibid.*, p. 183), envisagées à travers leur socialisation.

Un dernier point mérite d'être souligné : la textualité, écrit A. Rabatel en renvoyant à Jeandillou (2008), « va [...] plus loin que la discursivité » ; elle renferme le pouvoir de secouer et d'outrepasser les modèles stabilisés, qu'ils soient discursifs, génériques ou typiques.

Le texte constitue-t-il un ferment de renouvellement, voire de réinvention des valeurs ? Pour J. Fontanille, au sein du parcours de l'expression qui l'héberge, il s'intègre en définitive, et après avoir transité par les paliers interposés, dans la *forme de vie* (1993, 1994, 2003 [1998], 2003a, 2004, 2008a). Déjà en 1993, celle-ci se voit confier par rapport au style de vie une tâche décrite en ces termes : « Les

57. Les objets, note J. Fontanille, « sont des structures matérielles, dotées d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure identifiables, dont l'ensemble est “destiné” à un usage ou une pratique plus ou moins spécialisés » (2006, p. 218).

formes de vie procèdent à la fois de la praxis énonciative, car elles se font et se défont par l'usage, elles sont inventées, pratiquées ou dénoncées par des "instances énonçantes", collectives ou individuelles, et de l'esthétisation de l'éthique, car elles ne parviennent à donner un sens à la vie que dans la mesure où elles obéissent à certains critères de type sensible et esthétique » (pp. 5–6)⁵⁸.

4.2. *Le singulier et le collectif*

Du style de vie au style : le mot est lâché. Quelle place la linguistique contemporaine réserve-t-elle à cette problématique ? En particulier, le style étant lié, traditionnellement, à un processus de singularisation, quel type d'interrogations le regain d'intérêt dont il bénéficie apporte-t-il avec lui ? La question, plus généralement, concerne le singulier et le collectif; peut-être, d'un point de vue métathéorique, la mise en avant de la « communauté discursive » entraîne-t-elle, comme *par contrecoup*, une remise en perspective de l'« Un ». La problématique se décline sous trois aspects.

D'abord, l'*image d'auteur*.

On l'a vu, du discours rapporté aux discours circulants, à la pluralisation interne à l'instance énonciative ou à sa dilution dans une communauté discursive, ce qui s'expose et se risque, c'est le contour plus ou moins stabilisé de la personne ou du (non-)sujet d'énonciation et son « unité » productrice d'effets d'identité. Il est d'autant plus intéressant que D. Maingueneau renouvelle la réflexion sur l'auctorialité à laquelle « la problématique de la polyphonie linguistique, et plus largement tout ce qui tourne autour de l'hétérogénéité ou de la modalisation » a sans doute « fait obstacle » (2009). Ce n'est pas réhabiliter une image désuète : l'image d'auteur proposée est nécessairement multiple et fluctuante. Non seulement D. Maingueneau (2009) distingue entre l'« auteur-répondant » (« l'instance qui répond d'un texte »⁵⁹), l'« auteur-acteur » (« organisant son existence autour de l'activité de production de textes, [il] doit gérer une trajectoire, une carrière ») et l'« auteur-auctor » (l'« instance douée d'autorité »), mais encore l'image se façonne au carrefour du texte et des représentations publiques que l'auteur et ses textes ne manquent pas de faire surgir. Que R. Amossy (2009) focalise son attention sur l'entrée en résonance de l'« *ethos auctorial* », projeté par l'auteur dans le discours littéraire, avec les images extratextuelles fabriquées dans les entours, brisant ainsi la frontière entre le texte et le contexte, est révélateur de la volonté — au principe de la revue *Argumentation et analyse du discours* — de capter la dynamique entre l'organisation textuelle et son inscription dans une situation de communication.

58. Voir aussi Fontanille (1994) : « [...] les "styles de vie" sont des déterminations sociales, [...] leur nombre et leur organisation sont à chaque moment finis et imposés par la société. En revanche, les "formes de vie", quoique socialement et culturellement déterminées, doivent pouvoir à tout moment être inventées et/ou récusées par la praxis » (p. 73).

59. Cf. D. Maingueneau (2009) : « Ce n'est ni l'énonciateur, ni le producteur en chair et en os, doué d'un état-civil, ni même l'écrivain en ce que celui-ci définirait des stratégies de positionnement ».

Ensuite, « *un style, du style, le style* ».

Les modes de gestion de la dichotomie texte/contexte, sur laquelle se greffe la dialectique du particulier et du général, du singulier et du social⁶⁰, sont également au cœur des réflexions que cristallise la notion de style. Le champ notionnel couvre l'éventail des positions qui jalonnent un continuum borné, d'un côté, par la parole singulière et, de l'autre, par des processus de socialisation. A. Jaubert insiste sur le déploiement de la tension entre un « pôle universalisant » et un « pôle singularisant »: « **un** style, **du** style, **le** style » — ou comment à une première « appropriation » par le sujet parlant qui conduit de la langue à **un** style succède « un particulier en instance d'universalisation » (« **du** style »), avant une deuxième « appropriation » subjective qui fait émerger une liberté singulière (« **le** style »); combinant l'axe horizontal de la subjectivité avec l'axe vertical d'une création de valeur, A. Jaubert ponctue en ces termes le parcours de la *genèse* du style (2005, pp. 39–40; 2007, pp. 50–51). Il est impossible, dans le cadre de cette étude, de refléter l'ensemble des travaux particulièrement riches qui témoignent du renouveau de l'intérêt porté au style (et à la stylistique) durant ces dernières années. On choisit de retenir comme emblématique de la réflexion actuelle le travail de clarification notionnelle entrepris par A. Rabatel, qui articule le style avec l'idiolecte et l'*ethos*. Plus largement, l'approche « moniste » et « continuiste » du style (2007, pp. 24–25; cf. aussi Adam, 2010, p. 27) met en avant la « dynamique de construction/ spécification de soi à travers le retravail des formes sociales et culturelles par lesquelles les individus expriment leurs rapports entre eux, leur rapport au monde et leur rapport au langage » (*ibid.*, p. 25). Cette approche vise le discours dans sa totalité et comme un ensemble doté de sens; elle appelle à incorporer aux études les « mises en voix/mises en scène des textes », à rendre compte des dimensions singulière et collective, des versants expressif et communicationnel ainsi que de la recherche esthétique. Elle peut ainsi résumer l'essentiel des demandes adressées par la problématique du style.

Ainsi que le confirme l'ouvrage intitulé *Stylistiques?* (Bougault & Wulf (éds, 2010)), celle-ci offre un cadre épistémologique dans lequel peut s'éprouver et se déployer une quadruple dialectique : entre le littéraire et le non littéraire, le singulier et le collectif, la langue et le discours, le verbal et le non verbal (notamment dans la perspective explorée par G. Molinié d'une transsémiotique des arts). « Et si tout texte avait du style? », demande J.-M. Adam en 1997, citant Genette (1991) ou Schaeffer (1997), qui plaident pour une conception « continuiste »⁶¹. En 1992, H. Mitterand propose de réservier le mot « style » au « passage de l'exemplification

60. Cf. l'opposition entre le texte (littéraire) dans sa singularité idiolectale et l'ensemble constitué par les structures génériques et les données sociales.

61. « Tout énoncé implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue, écrit Schaeffer, et *tout* choix linguistique est “signifiant”, donc stylistiquement pertinent. Il en découle *a fortiori* que *tout* texte et plus généralement *tout* discours possède une dimension stylistique » (1997, p. 20; cité par Adam, 1997, p. 25).

à la valorisation » (p. 251). En 1993, L. Jenny, dont la réflexion est d'inspiration phénoménologique, s'interroge sur le processus de singularisation en un style des procédures générales de production du sens. J.-M. Adam, pour sa part, prend appui sur les écrits de Bakhtine ou mobilise les linguistiques énonciatives de Benveniste et de Bally : il bat en brèche la dichotomie « stylistique littéraire » vs. « linguistique » et institue une théorie de la « variation stylistique » à l'œuvre autant dans les pratiques discursives littéraires qu'ordinaires (1997, p. 33 ; cf. aussi 2010, p. 27). Conjointement, le style est envisagé dans sa dimension également collective, au-delà des spécificités idiosyncrasiques des œuvres.

C'est autour de ces mêmes préoccupations que se nouent les réflexions dans un numéro de *Langue française* (2002). Tout en reconnaissant aux notions de valeur et de spécificité une fonction distinctive, B. Combettes (2002) souligne, du point de vue de la grammaire de texte, le pouvoir fédérateur de la dimension cognitive et de ce qui la mobilise : la gestion de la cohérence en production et en réception. Il avance l'hypothèse d'un « style cognitif », caractéristique non seulement de chaque langue, mais de tout type de texte. Enfin, le genre constitue le « seul et unique objet » de la stylistique, n'hésite pas à écrire D. Combe⁶². Sur ce point encore, on constate une certaine permanence. *Stylistiques?* en témoigne : les mêmes tensions parcourent le champ des réflexions les plus récentes, donnant forme, entre autres, à une « stylistique des genres ».

Enfin, les *usages quotidiens* des lexèmes « style » et « style de vie ».

Grâce notamment aux travaux d'É. Bordas, qui pense le discours sur le style « comme une mythologie moderne » (2001, p. 133), projetant la vision d'un monde frappé par ce que R. Barthes appelle la « déperdition de la qualité historique des choses », un monde « sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence » (1957, pp. 230–231), la notion de style est questionnée dans sa composante socio-historique et politique. Retraçant les usages du mot « style » dans une variété de « scénographies sociales » — les discours scolaire, universitaire, médiatique, commercial, politique —, É. Bordas montre à quel point le mot « style » peut incarner emblématiquement la distinction : « le style, c'est la classe » (2008, p. 74). En même temps, une certaine dé-sémantisation, favorable à une évacuation de l'analyse, et un clichage au service d'une standardisation des références en sont des corollaires attendus. Plus sont mises en avant la classification et l'instauration d'une cohérence locale, et plus l'étiquette « style » se prête à une exploitation idéologique, à des discours d'occultation des conflits sociaux, de « naturalisation » et de confirmation de l'ordre établi et des distinctions. Ces mêmes notions sont au cœur d'une réflexion (Colas-Blaise, 2011) sur les « morales du langage » selon Barthes, qui, s'inscrivant dans le sillage des études d'É. Bordas (2008), met au départ les usages « spontanés » des mots « style » et « style de vie » (par exemple « le style Sarkozy ») et les valeurs qu'ils projettent. Confronter le point de vue de Bourdieu, selon lequel les styles de vie forment un système, et celui de la sémiotique,

62. Il cite Bakhtine : « Là où il y a style il y a genre » (2002, p. 37).

c'est montrer que la *forme de vie* est en mesure de composer des styles cognitifs et narratifs, tensifs, thymiques ou esthésiques; on a vu qu'elle signifie la possibilité même de la rupture et de la réouverture spectaculaire du champ des variables comportementales ou axiologiques. Elle peut drainer vers elle et subsumer tous les éléments qui sapent les bases des conformismes, des discours de légitimation de l'ordre établi et de la distinction masquant les conflits socio-historiques.

Dans la foulée, le colloque « Style, langue et société », qu'É. Bordas et G. Molinié ont dirigé à Cerisy en 2009, témoigne de ce qui apparaît plus que jamais comme une constante : la volonté de faire bénéficier la notion de style d'éclairages multiples, comme si elle se trouvait au confluent de courants et d'approches différents et complémentaires, de la stylistique à la sociostylistique et à la sémiostylistique, de la sociolinguistique à la socioénonciation, de l'analyse de discours à la pragmatique, la rhétorique ou la sémiotique⁶³. « *Style : objet de la stylistique* », écrivait G. Molinié en 1994, non sans provocation, puisque c'était pointer les difficultés dont s'entourait la définition de la notion, et peut-être faut-il comprendre surtout que la stylistique a pour objet le style, mais que le style autorise, voire appelle d'autres regards. Au fond, la stylistique serait prédestinée aux échanges, qualifiée tantôt d'« interdiscipline vivante, une interdiscipline en perpétuel dialogue avec ses marges : sémiotique, syntaxe, sémantique, analyse littéraire, rhétorique », tantôt de « véritable science des discours » (Bougault & Wulf, 2010, p. 9). Serait-elle appelée à coiffer d'autres disciplines ? Les stylistiques semblent avoir vocation, sinon à abriter des points de vue différents, du moins à orchestrer des interrogations conjointes ; au-delà de l'objet d'étude, configuré et reconfiguré, c'est la possibilité même d'une mise en commun des outils conceptuels et des schémas d'analyse qui est ainsi explorée.

Cependant, l'analyse du discours peut elle-même apparaître comme englobante, même si, tout comme la pragmatique, elle ne constitue pas un « domaine unifié dont les visées et les méthodes feraient l'objet d'un consensus » (Amossy & Maingueneau (éds, 2003), p. 11). A. Jaubert définit ainsi un « *champ de la stylistique* » qu'elle considère comme partie prenante de l'analyse du discours (2003, p. 283) et comme suscitant une « approche sur mesures ». La pluridisciplinarité est au cœur de l'ouvrage *L'analyse du discours dans les études littéraires* (Amossy & Maingueneau (éds, 2003)) qui, à bien des égards, a marqué un tournant dans les études de la littérature, en ouvrant l'espace de l'analyse du discours, lui-même appréhendé dans sa diversité, au dialogue entre des chercheurs d'horizons théoriques et méthodologiques différents (approche sociocritique de la littérature, analyse du discours à dominante rhétorique, approche interactionnelle, dialogisme et discours rapporté, stylistique, pragmatique...). Les exemples d'une interdisciplinarité féconde se multiplient. On retiendra, globalement, les efforts

63. En même temps, ce phénomène n'est pas nouveau : J.-M. Adam écrit en 1997 que l'« opération de modernisation de la stylistique passe, presque naturellement, par la fusion œcuménique de travaux de linguistique énonciative, pragmatique et textuelle, de sémantique et de sémiotique, de rhétorique et de poétique » (1997, p. 23). Cet éclectisme mérite lui-même d'être questionné.

de (re)positionnement sur l'échiquier des sciences du langage et l'obligation, afin de contrer une « démarche conjoncturelle de récupération et d'intégration-articulation œcuménique » (Adam, 2002, p. 72), de (re)définir à chaque fois le cadre épistémologique en réinterrogeant, au besoin, les catégories d'analyse. L'intégration de perspectives stylistiques ne laisse pas, en effet, d'influer sur l'analyse du discours : « Il est vraisemblable que cette dernière se configurera en fonction de divers sites, écrit D. Maingueneau, tel ou tel aspect passant, selon le site considéré, au premier plan ou à l'arrière-plan : le stylistique pourrait être l'un de ces sites » (2003, p. 25).

Comment prendre la mesure de l'apport de la sémiotique ? On le résumera, trop succinctement, en trois points majeurs.

C'est la dynamique de stabilisation et de renouvellement/individuation, mais aussi la mise dans le jeu des valeurs (éthiques, esthétiques, véridictoires...) que cherchent à capter D. Bertrand et J. Fontanille. Ainsi, en 1985, D. Bertrand propose d'ériger le style soit en borne finale, à partir de laquelle se constate la stabilisation d'un discours idiolectal ou sociolectal, soit en borne initiale, qui sert de repère orientant l'évaluation d'un discours-objet en termes de conformité ou de non-conformité. Pour sa part, J. Fontanille (1999) considère que les phénomènes de style, qui concernent tant le texte, comme « espace de distribution des effets », que le discours, comme « domaine des valeurs, des modalités et des actes de langage » (p. 195), illustrent les processus tensifs qui traversent le langage. Ils mobilisent, dans ce cas, les corrélations en sens converse ou inverse entre les deux axes graduables de l'intensité (affective, sensible ; ici : intensité de l'effet stylistique ou innovation) et de l'extensité (distance spatio-temporelle... ; ici : distribution de l'effet stylistique ou stabilité dans le temps)⁶⁴.

Ensuite, le « fait de style » est également approché à la lumière de deux des quatre types de « sémiotiques réflexives » (Fontanille, 2003a). D'abord, son identification ressortit à une sémiotique « intuitive » visant une cohérence faible (congruence) et une adéquation limitée à une particularité ou spécificité. Cette conception du « fait de style » vérifie les orientations d'une stylistique soucieuse, hors d'un véritable projet de systématisation, de mettre subjectivement l'accent sur des effets localisables. Il paraît dès lors plus intéressant d'appréhender le style dans le cadre d'une sémiotique « connotative » qui, privilégiant le texte en sa clôture, combine la congruence (cohérence faible) avec une adéquation forte à l'objet d'analyse : la régularité d'une sélection, la corrélation isotopique et la stabilisation intentionnelle donnent forme, écrit J. Fontanille, à un système semi-symbolique caractéristique d'un discours particulier (*ibid.*, p. 115). D. Bertrand (2011) en fournit une démonstration magistrale en prenant appui sur un récit d'Antelme. Plus largement, il montre qu'en solidarisant les plans de l'expression et du contenu,

64. Voir Fontanille (1999, pp. 196–199) au sujet de la distinction entre l'individualité, le tempérament, la singularité et l'originalité (« identités textuelles ») et entre l'audace, la persévérance, la tendance et la constance (« identités discursives »).

mais aussi en mettant en relation le monde et le corps avec le discours, sa syntaxe et ses figures, le semi-symbolisme propose une forme de résolution de la tension entre une approche centrée sur les réseaux de l'immanence et la prise en compte de ce qui la déborde : en l'occurrence, le continu de l'expérience vive, qui atteste une « sorte de proto-embrayage archaïque que l'événement semi-symbolique viendrait en quelque sorte inscrire dans la chair ».

Ailleurs, la notion de « champ stylistique »⁶⁵, conçue dans une perspective tensive (pour le versant stylistique, voir aussi Herschberg Pierrot, 2005), invite à explorer davantage la zone de transition et de transit entre le texte et son entour⁶⁶. Ainsi, les « régimes stylistiques » se façonnent au gré des échanges plus ou moins continus et diffus avec l'interdiscours et l'intertextualité, avec les cadres politiques et sociaux, au principe de la circulation du sens. La prise en considération de l'innovation ou de l'invention stylistiques met à contribution une modélisation « méta-stylistique » qui fait la part belle à la notion sémiotique de *forme de vie*, dont on peut scruter les manifestations textuelles (également à travers la forme matérielle de l'écrit : tiret, italique, organisation du champ graphique...).

4.3. *La figure, à la croisée des disciplines*

Au terme de ce parcours, on se penchera sur la figuralité, qui produit un « effet-sujet », tout en mobilisant l'éventail des positions entre l'individuation et le collectif. De surcroît, en suscitant des éclairages variés, non seulement stylistiques et rhétoriques, mais pragmatico-énonciatifs ou sémiotiques, elle concentre sur elle les traces laissées par les grandes mutations et les questionnements majeurs de ces quarante dernières années — globalement, depuis que le répertoire des figures a été placé sous le signe d'une « rhétorique restreinte » (Genette, 1970). Ainsi que le montre P. Wahl (2010) dans un article synthétique, à travers les composantes qu'elle réunit, la figure est en quelque sorte emblématique de reconceptions et de revirements déterminants.

Ainsi, se concevant dans le cadre d'une sémiotique de la variation, la « saillance structurale » des figures telle que la définit M. Bonhomme combine le local de l'inscription singulière avec le contexte global du texte et du discours. La

65. Nous nous permettons de renvoyer à Colas-Blaise (2008). Défini comme un champ tensif, le « champ stylistique » se construit à la faveur d'une interaction entre le sujet récepteur, doté d'une compétence linguistique, encyclopédique et sémiotique, et le texte, pourvu d'une morphologie déterminée, qui constraint plus ou moins sa réception. Plus largement, il prend forme à partir du « champ de discours » constitué par le sujet d'énonciation en production, l'apprehension sensible et cognitive du récepteur devant actualiser les potentialités et dégager la congruence locale de traits structurants (intra-, inter- et contextuels), voire la cohérence globale. Les *régimes* de la réception permettent de concilier le point de vue des « effets d'identité » produits par les faits de langue convertis en « faits de style » (au niveau du texte) et celui des « styles » d'analyse » (à concevoir dans une perspective sémiopragmatique) propres aux récepteurs.

66. Cf. l'« instance supplémentaire qui, dit D. Bertrand, subsume [le texte] et qui s'identifie à travers lui » (2011), mais aussi le contexte socio-historique et culturel de production.

figure se profile sur un fond où se déploient également les visées herméneutiques et où se détermine l'invention d'un sens nouveau. Elle entre aussi en interaction avec l'intertextuel et l'interdiscursif. Bref, si elle affecte un sujet sensible, elle doit également être rapportée à des « schèmes figuraux » (2010b, pp. 120-121), voire discursifs, qui, écrit M. Bonhomme ailleurs, comportent « une dimension matricielle et une orientation dynamique » (2005, p. 38) ; ils fournissent ainsi des bases à l'évaluation du degré de renouvellement ou de conventionnalisation. Pour cette raison même, l'efficacité de la figure se mesure dans un cadre pragmatique et communicationnel, en fonction, entre autres, de la compétence encyclopédique du récepteur (M. Bonhomme détermine les conditions de possibilité de l'« effet-saillance ») ; elle s'évalue aussi en relation avec l'*ethos* tel qu'il se construit dans le discours (Amossy, 1999) et, plus largement, avec les composantes affective, morale et intellectuelle que P. Wahl envisage dans le cadre d'une possible « éthologie de la figure » (2010, p. 210) ; enfin, jouant sur la codification culturelle, elle peut se charger de velléités idéologiques, véhiculant des morales de la figure.

Le renouvellement de la problématique passe aussi par une analyse de figures peu étudiées en linguistique (oxymore, antimétabole, tautologie, métalepsie, énallage) ou revisitées (hyperbole, euphémisme, litote) à partir de la confrontation de points de vue (PDV) conçus par A. Rabaté (2008b) comme des « lieux privilégiés d'une énonciation problématisante, opacifiant le dit/dire ». L'intérêt de l'étude du « processus figural » à l'aune du PDV est lié au moins à l'articulation de la dimension expressive et de l'intention significative/communicative dans une perspective pragmatique (et, plus largement, dans le cadre de l'analyse de discours), à la prise en considération des processus dialogiques en production et en réception, en langue et en discours. Enfin, et plus globalement, il repose sur l'examen des tensions intradiscursives (par exemple, entre singularité et régularité, au sens où l'entend M. Bonhomme) à la base de la *dynamique figurale*, mais aussi sur celles qui sont fonction du dialogisme interdiscursif et interlocutif⁶⁷.

Dans quelle mesure la figuralité conduit-elle la sémiotique à accoster d'autres continents disciplinaires ? La sémiotique et la rhétorique seraient-elles prises dans un rapport d'émulation réciproque, entretenu par le manque et la surprise ? « Quelque chose dans la rhétorique a toujours résisté à une “sémiotisation” définitive », écrivent S. Badir et J.-M. Klinkenberg (2008, pp. 7-8) ; et d'ajouter : « [...] en retour la sémiotique élabore des objets, et des enjeux, que les rhétoriciens ne sauraient prévoir » (*ibid.*). Dans un espace scientifique reconfiguré, marqué par les mutations théoriques depuis 1970 et par le devenir d'autres disciplines, les fondements épistémologiques appellent à être réinterrogés en même temps que se redéfinissent les lignes de partage et de passage. Cependant, ce qui facilite, sinon garantit la fécondité du dialogue, c'est que le développement de la rhétorique

67. Cf. également le numéro sur les figures de l'à-peu-près qui paraîtra en 2011 (sous la direction d'A. Rabaté).

générale du Groupe μ , avec ses deux étapes clefs⁶⁸, et l'approche de la « dimension rhétorique » du discours par la sémiotique tensive⁶⁹ élisent un même cadre ultime : celui d'une théorie générale du langage (également non verbal) (Klinkenberg, 2008; Fontanille, 2008b). Pour J. Fontanille, l'enjeu est hautement énonciatif, dans la mesure où la rhétorique apparaît comme une des dimensions du discours « en acte » : plus exactement, comme « la partie codifiée et enregistrée, sous forme de “praxèmes” figuratifs, de la “praxis énonciative” en général » (Fontanille, 2008b, p. 19). L'intérêt découle du rôle définitoire des catégories de l'intensité ou de l'étendue, qui ne se bornent pas à renvoyer à la praxis énonciative comme telle, mais interviennent spécifiquement dans la caractérisation des figures de rhétorique.

Quand, partant des travaux du Groupe μ (1970) et de J. Fontanille (1999), M. Bonhomme fait valoir le point de vue pragmatique et focalise l'attention spécifiquement sur la réception du discours figural, on voit comment le balancement entre le plan structural, où surgissent des saillances « particulières », le plan cognitif, où le travail de conceptualisation et de schématisation (saillances « remarquables ») prend le relais de l'impressivité infraréflexive, et le plan pragmatique (saillances « fonctionnelles ») affecte à la fois le pôle sémiotique et le pôle stylistique (2010b, p. 123). M. Bonhomme en fait ressortir toute la complémentarité.

Désormais, questionner les figures de rhétorique, c'est s'ouvrir à une pluralité de points de vue, dont chacun sélectionne un objet partiel, et à des stratégies d'analyse qui aident à en redéfinir les frontières.

La présente étude ne saurait se clôturer. Elle se termine, plutôt, sur l'impérieuse nécessité d'un prolongement. Tout bilan serait trompeur. Une évolution double, qui se traduit par une extension du concept d'énonciation, se dessine toutefois : on a vu qu'il s'agit, d'une part, de se tourner vers l'amont de l'énonciation verbale pour essayer de rendre compte de l'énonciation perceptive, voire sensible; on a constaté, d'autre part, que plus que jamais, il importe d'ancrer l'énonciation (verbale, iconique...) dans des pratiques socioculturelles, au point que l'attention est focalisée sur la circulation des discours; l'étude de fragments de discours aphorisés questionne alors les notions de texte et d'« unité textuelle », puisque le détachement et l'autonomisation de fragments engagent des processus de dé-textualisation et de retextualisation.

Ce qu'il faut capter enfin, c'est la dynamique de recherche qui se trouve incessamment relancée par de nouveaux défis : plus que jamais, elle éprouve les limites disciplinaires et table sur la complémentarité des points de vue. Globalement, l'« interdisciplinarité » se constitue en objet de questionnement et d'analyse à part entière.

On sait que la démarche de construction théorique, qu'elle soit linguistique ou sémiotique, est déductive, mais aussi inductive, dès lors que l'économie d'ensemble

68. Cf. le jeu des opérations rhétoriques systématiques (Groupe μ , 1970, 1977) et l'entre-jeu de la norme et de l'écart reformulé en « degré conçu » et en « degré perçu » (Klinkenberg, 1996, 1999).

69. Voir surtout la « séquence rhétorique canonique », qui incarne un « essai d’opérationnalisation sémiotique » (Bordron & Fontanille, 2000; Fontanille, 2008b, p. 18).

se nourrit des résistances (du texte objet d'analyse) sur lesquelles elle risque d'achopper et de l'appel qui lui est ainsi lancé. Au terme de ces investigations, on a des raisons de croire que l'attention portée à l'Autre disciplinaire et à l'entre-jeu des disciplines constitue, désormais, un puissant ferment.

Références bibliographiques

- ADAM, Jean-Michel (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.
- (1997), *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé; Paris, Nathan.
 - (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
 - (2002), « Le style dans la langue et dans les textes », *Langue française*, 135, pp. 71–94.
 - (2010), « La stylistique : reconception, refondation ou changement de paradigme ? », in BOUGAULT & WULF (éds), *Stylistiques?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 21–31.
- AMOSSY, Ruth (éd., 1999), *Images de soi*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- (2009), « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation & analyse du discours*, 3. [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>. Consulté le 19 septembre 2010.
- AMOSSY, Ruth & MAINGUENEAU, Dominique (éds, 2003), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & DUCROT, Oswald (1976), « L'Argumentation dans la langue », *Langages*, 42, pp. 5–27.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1991), « Hétérogénéités et ruptures. Quelques repères dans le champ énonciatif », in PARRET (dir.), *Le Sens et ses hétérogénéités*, Paris, Éditions du CNRS, pp. 139–151.
- (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire I, II*, Paris, Larousse.
 - (1996), « Remarques sur la catégorie de “l’îlot textuel” », *Cahiers du français contemporain*, 3, pp. 91–115.
 - (2000), « Aux risques de l'allusion », in MURAT (éd.), *L>Allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, pp. 209–235.
 - (2004), « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in LOPEZ MUÑOZ, MARINETTE & ROSIER (éds), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, pp. 37–53.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline & LALA, Christine (éds, 2002), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

- BADIR, Sémir & KLINKENBERG, Jean-Marie (2008), « Présentation », in BADIR & KLINKENBERG (éds), *Figures de la figure*, Limoges, PULIM, pp. 7–15.
- BALLY, Charles (1922), « La pensée et la langue », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, 22–23, pp. 116–137.
- (1932), *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, Leroux; Berne, Francke, 1965.
- BARBÉRIS, Jeanne-Marie (2001), Articles « Subjectivité », « Subjectivité dans le langage », « Subjectivité en même vs en soi-même », in DÉTRIE, SIBLOT & VÉRINE (éds), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, pp. 325–334.
- (2005), « Subjectivité en même (idem), subjectivité en soi-même (ipse) : le “là” existentiel en français », in MONTICELLI, PAJUSALU & TREIKELDER (éds), « De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis », *Studia Romanica Tartuensia*, IVa, Tartu University Press, pp. 35–48.
- BARBÉRIS, Jeanne-Marie, BRES, Jacques & SIBLOT, Paul (éds, 1998), *De l'actualisation*, Paris, CNRS-Éditions.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- (1970), « L'Appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 217, pp. 12–18.
- (1974), *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard.
- BERRENDONNER, Alain (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BERTRAND, Denis (1985), « Remarques sur la notion de style », in PARRET & RUPRECHT (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- (1993), « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1, pp. 25–32.
- (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- (2003), « L'extraction du sens : instances énonciatives et figuration de l'indicible », *Versants*, 44–45, Genève, Slatkine, pp. 317–329.
- (2005), « Deixis et opérations énonciatives », in MONTICELLI, PAJUSALU & TREIKELDER (éds), « De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis », *Studia Romanica Tartuensia*, IVa, Tartu University Press, pp. 171–185.
- (2009a), « Sémiotique, philologie et rhétorique : pour une mise en perspective des disciplines du sens », <denisbertrand.unblog.fr>; consulté le 10 janvier 2010.
- (2011), « Style et semi-symbolisme », in BORDAS & MOLINIÉ (éds), *Style, langue et société*, Paris, PUPS (à paraître).
- BIRKELUND, Merete, NØLKE, Henning & THERKELSEN, Rita (éds, 2009), « La polyphonie linguistique », *Langue française*, 164.

- BONHOMME, Marc (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- (2010a), « Citations parodiques et iconicité dans le discours publicitaire », paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, mis en ligne le 01 février 2010, URL : <<http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=386>> ; consulté le 20 mars 2010.
- (2010b), « Les figures du discours : entre sémiotique et stylistique », in BOUGAULT & WULF (éds), *Stylistiques?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 111–124.
- BORDAS, Éric (2001), « Le cliché du “style”. Usages d'une mention terroriste », *La Licorne*, 59, pp. 133–154.
- (2008), « *Style* ». *Un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé.
- BORDRON, Jean-François (2002), « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », in HÉNAULT (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, pp. 639–665.
- BORDRON, Jean-François & FONTANILLE, Jacques (2000), « Présentation », *Langages*, 137, pp. 3–15.
- BOUGAULT, Laurence & WULF, Judith (2010), « Introduction », in BOUGAULT & WULF (éds), *Stylistiques?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 7–12.
- BOUVET, Danielle (2001), *La Dimension corporelle de la parole. Les marques posturo-mimogestuelles de la parole, leurs aspects métonymiques et métaphoriques et leur rôle au cours d'un récit*, Paris, Peeters.
- BRANDT, Per Aage (2002), « Qu'est-ce que l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embrayage de A.J. Greimas », in HÉNAULT (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, pp. 667–679.
- BRES, Jacques, HAILLET, Patrick Pierre, MELLET, Sylvie, NØLKE, Henning & ROSIER, Laurence (éds, 2005), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- BRES, Jacques & MELLET, Sylvie (2009), « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, 163, pp. 3–19.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- COLAS-BLAISE, Marion (2004), « Le discours rapporté au point de vue de la sémiotique : Dynamique discursive et avatars de la dénomination propre chez Patrick Modiano », in LÓPEZ MUÑOZ, MARNETTE & ROSIER (éds), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, pp. 163–172.
- (2008), « Comment articuler la linguistique et la sémiostylistique ? Le champ stylistique à l'épreuve de la matérialité de l'écrit », *Actes du Congrès mondial de linguistique française*, Paris, Jouve, 2008, CD-Rom, pp. 1289–1303 ; Texte en ligne sur www.linguistiquefrancaise.org.

- (2009a), « Comment opère le double tiret? Éléments pour une “grammaire” du décrochement chez Julien Gracq », in APOTHÉLOZ, COMBETTES & NEVEU (éds), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, pp. 189–202.
- (2009b), « Quand médire *de*, c'est médire *avec* : du texte-énoncé à la pratique sociale », in LÓPEZ-MUÑOZ, MARNETTE, ROSIER & VINCENT (éds), *La Circulation des discours*, Québec, Les Éditions Nota bene, pp. 75–102.
- (2010a), « De la citation visuelle à la translation intermédiaire : éléments pour une approche sémiotique », paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, mis en ligne le 01 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=434>; in MELLET, MARNETTE, LÓPEZ MUÑOZ et ROSIER (éds), *Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (à paraître).
- (2010b), « Du texte à l'iconotexte. Éléments pour une approche intersémiotique », in FLOREA, PAPAHAGI, POP & CUREA (éds), *Directions actuelles en linguistique du texte*, I, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, pp. 51–63.
- (2010c), « Les types et les régimes de la prise en charge : de la linguistique de l'énonciation à la sémiotique du discours », in COLTIER, DENDALE & DE BRABANTER (éds) (à paraître).
- (2011), « Est-ce que le style, c'est l'homme? Du lexème “style” à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie », in BORDAS & MOLINIÉ (éds), *Style, langue et société*, Paris, PUPS (à paraître).

COLAS-BLAISE, Marion, KARA, Mohamed, PETITJEAN, André & PERRIN, Laurent (éds, 2010), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*, Metz, Université de Metz, *Recherches linguistiques*, 31.

COLAS-BLAISE, Marion & STOLZ, Claire (2010), « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », in BOUGAULT & WULF (éds), *Stylistiques?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 99–110.

COLTIER, Danielle, DENDALE, Patrick & DE BRABANTER, Philippe (2009), « La notion de prise en charge : mise en perspective », in COLTIER, DENDALE & DE BRABANTER (éds), « La notion de “prise en charge” en linguistique », *Langue française*, 162, pp. 3–27.

COMBE, Dominique (2002), « “Là où il y a style il y a genre”. La stylistique des genres », *Langue française*, 135, pp. 33–49.

COMBETTES, Bernard (2002), « Analyse linguistique des textes et stylistique », *Langue française*, 135, pp. 95–113.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues (2005), « Associations et dissociations énonciatives entre geste et parole : polyphonie et dialogisme dans une interview de Jean-Claude Van Damme », in BRES, HAILLET, MELLET, NØLKE & ROSIER (éds), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, pp. 231–246.

COQUET, Jean-Claude (1984–1985), *Le Discours et son sujet*, I et II, Paris, Klincksieck.

- (1991), « Temps ou aspect? Le problème du devenir », in FONTANILLE (éd.), *Le Discours aspectualisé*, Limoges, PULIM/Benjamins, pp. 195–212.

- (1997), *La Quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF.
- (2007), *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- COSNIER, Jacques & VAYSSE, Jocelyne (1997), « Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 52, pp. 7–28.
- COURTÉS, Joseph (1989), *Sémiotique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette.
- CULIOLI, Antoine (1971), « Modalité », *Encyclopédie Alpha*, 2, Paris, Grange Batelière et Novare, Istituto geografico de Agostini, p. 4031.
- (1990), *Pour une linguistique de l'énonciation, I. Opérations et représentations*, Paris, Ophrys.
- (1999), *Pour une linguistique de l'énonciation, II. Formalisation et opérations de repérage*, Paris, Ophrys.
- DAHLET, Patrick (1996), « Benveniste et l'effusion énonciative de la langue », *Sémiotiques*, 10, pp. 99–121.
- DESCLÉS, Jean-Pierre (2009), « Prise en charge, engagement et désengagement », in COLTIER, DENDALE & DE BRABANTER (éds), « La notion de “prise en charge” en linguistique », *Langue française*, 162, pp. 29–53.
- DÉTRIE, Catherine (2010), « Texte, textualité, modes de textualisation », in FLOREA, PAPAHAGI, POP & CUREA (éds), *Directions actuelles en linguistique du texte, I*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, pp. 19–36.
- DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul & VÉRINE, Bertrand (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion.
- DORRA, Raúl & ESTAY STRANGE, Verónica (2007), « Les motions de l'âme », *Semiotica*, 163, pp. 111–129.
- DUBOIS, Jean (1969), « Énoncé et énonciation », *Langages*, 13, pp. 100–110.
- DUBOIS, Jean *et alii* (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- (1993), « À quoi sert le concept de modalité? », in DITTMAR & REICH (éds), *Modalité et Acquisition des langues*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 111–129.
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- FLOREA, Ligia-Stela, PAPAHAGI, Cristiana, POP, Liliana & CUREA, Anamaria (éds, 2010), *Directions actuelles en linguistique du texte*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- (1993), « Les formes de vie. Présentation », *R.S.S.I.*, 13, n°s 1–2, pp. 5–12.

- (1994), « Styles et formes de vie », in MAURAND (éd.), *Le Style*, Toulouse, Université de Toulouse Le-Mirail, pp. 67–83.
- (1996), « Sémiotique littéraire et phénoménologie », in COSTANTINI & DARRAULT-HARRIS (éds), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan, pp. 171–182.
- (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM ; nouv. éd. Limoges, PULIM, 2003.
- (1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- (2002), « De l'adjvant expressif au “projet sémiologique” (stylistique et rhétorique aux concours de l'agrégation et du CAPES) », *Langue française*, 135, pp. 50–70.
- (2003a), « Énonciation et modélisation », *Modèles linguistiques*, t. XXIV, fasc. 1, pp. 109–133.
- (2003b), « Préface », in ABLALI, Driss, *La Sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan.
- (2004), *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- (2006), « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in ALONSO, BERTRAND, COSTANTINI & DAMBRINE (éds), *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV Saint-Denis, pp. 213–240.
- (2007), « Avant-propos : émotion et sémiōse », *Semiotica*, 163, pp. 1–9.
- (2008a), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- (2008b), « La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu », in BADIR & KLINKENBERG (éds), *Figures de la figure*, Limoges, PULIM, pp. 17–34.

FONTANILLE, JACQUES & ZILBERBERG, CLAUDE (1998), *Tension et signification*, Hayen, Mardaga.

GARDES-TAMINE, Joëlle (2004), *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin.

GENETTE, Gérard (1970), « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, pp. 158–171.

— (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

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

— (éds, 1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

Groupe μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.

— (1977), *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe.

GUILLAUME, Gustave (1929), *Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris Champion ; nouv. éd. 1970.

- HERSCHBERG PIERROT, Anne (2005), *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Éditions Belin.
- JAUBERT, Anna (2003), « Genres discursifs et genres littéraires : de la scène d'énonciation à l'empreinte stylistique », in AMOSSY & MAINGUENEAU (éds), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 281–293.
- (2005), « Des styles au style : genres littéraires et création de valeur », in GOUVARD (éd.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 37–50.
- (2007), « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques*, 135–136, pp. 47–62.
- JEANDILLOU, Jean-François (2008), *Effets de texte*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- JENNY, Laurent (1993), « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, 89, pp. 113–124.
- KARABÉTIAN, Étienne Stéphane (2002), « Présentation », *Langue française*, 135, pp. 3–16.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin ; nouv. éd. *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 1999.
- KLEIBER, Georges (2006), « Sémiotique de l'interjection », *Langages*, 161, pp. 10–23.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- (1999), « Métaphore et cognition », in CHARBONNEL & KLEIBER (éds), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, pp. 135–170.
- (2008), « Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système », in BADIR & KLINKENBERG (éds), *Figures de la figure*, Limoges, PULIM, pp. 35–56.
- LANDOWSKI, Éric (1989), *La Société réfléchie*, Paris, Seuil.
- LAURENDEAU, Paul (2009), « Préassertion, réassertion, désassertion : construction et déconstruction de l'opération de prise en charge », *Langue française*, 162, pp. 50–70.
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie & ROSIER, Laurence (2009), « Une analyse linguistique des discours médiatiques », in LÓPEZ MUÑOZ, MARNETTE, ROSIER & VINCENT (éds), *La Circulation des discours*, Québec, Les Éditions Nota bene, pp. 7–20.
- MAINGUENEAU, Dominique (2003), « Un tournant dans les études littéraires », in AMOSSY & MAINGUENEAU (éds), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 15–25.
- (2004a), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- (2004b), « Hyperénonciateur et “participation” », *Langages*, 156, pp. 111–128.
- (2006a), « De la surassertion à l'aphorisation », in LÓPEZ MUÑOZ, MARNETTE & ROSIER (dirs.), *Dans la jungle des discours : genres de discours et discours rapporté*, Cadix, Presses de l'Université de Cadix, pp. 359–368.

- (2006b), « Les énoncés détachés dans la presse écrite. De la surassertion à l'aphorisation », in BONHOMME & LUGRIN (dirs.), « *Interdiscours et intertextualité dans les médias* », *Travaux Neuchâtelois de linguistique*, 44, pp. 107–120.
- (2009), « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours*, 3. [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index660.html>. Consulté le 19 septembre 2010.
- (2010a), « Un mode de gestion de l'aphorisation », paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=539>.
- (2010b), « Des énoncés sans texte », in FLOREA, PAPAHAGI, POP & CUREA (éds), *Directions actuelles en linguistique du texte*, II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, pp. 178–189.

MARTINET, André (1960), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MAURY-ROUAN, Claire & PRIEGO-VALVERDE, Béatrice (2003), « La mise en mots de la douleur », in COLLETTA & TCHERKASSOF (dirs.), *Les Émotions : cognition, langage et développement*, Hayen, Mardaga, pp. 159–164.

METZ, Christian (1991), *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

MITTERAND, Henri (1992), « À la recherche du style », *Poétique*, 90, pp. 243–252.

MOLINIÉ, Georges (1994), « Le style en sémiostylistique », in MOLINIÉ & CAHNÉ (éds), *Qu'est-ce que le style?* Paris, PUF, pp. 201–211.

- (2004), *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.
- (2005), *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.

NEVEU, Frank (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, A. Colin.

OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac.

OUELLET, Pierre, EL ZAIM, Adel & BOUCHARD, Hervé (1994), « La représentation des actes de perception : le cas de paraître », *Les Cahiers de praxématique*, 22, pp. 135–156.

PARRET, Herman (1983), « La mise en discours en tant que déictisation et modalisation », *Langages*, 70, pp. 83–97.

PERRIN, Laurent (éd., 2006), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université de Metz, Recherches linguistiques, 28.

- (2008), « Le sens montré n'est pas dit », in BIRKELUND, MOSEGAARD HANSEN & NORÉN (éds), *L'Énonciation dans tous ses états. Mélanges offerts à Henning Nölke à l'occasion de ses soixante ans*, Berne, Peter Lang, pp. 157–187.

- (2010), « *L'énonciation dans la langue*. Ascriptivism, pragmatique intégrée et sens indiciel des expressions », in ATAYAN & WIENEN (éds), *Ironie et un peu plus. Hommage à Oswald Ducrot pour son 80ème anniversaire*, Francfort, Peter Lang, pp. 65–85.

PETITJEAN, André & RABATEL, Alain (éds, 2007), « Questions de style », *Pratiques*, 135-136.

RABATEL, Alain (2003a), « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, 14, pp. 33–61.

- (2003b), « Déséquilibres interactionnels et cognitifs, postures énonciatives et co-construction des savoirs : co-énonciateurs, sur-énonciateurs et archi-énonciateurs », in RABATEL (éd.), *Interactions orales en contexte didactique. Mieux (se) comprendre pour mieux (se) parler et pour mieux (s')apprendre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 26–69
- (2004a), « Stratégies d'effacement énonciatif et posture de surénonciation dans le *Dictionnaire philosophique* de Comte-Sponville », *Langages*, 156, pp. 18–33.
- (2004b), « Quand voir c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Figures de la lecture et du lecteur. Cahiers de narratologie*, 11 [Université de Nice], pp. 1–13, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=21>.
- (2005), « Les postures énonciatives dans la co-construction dialogique des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », in BRES, HAILLET, MELLET, NØLKE & ROSIER (éds), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, pp. 95–110.
- (2007), « La dialectique du singulier et du social dans les processus de singularisation : style(s), idiolecte, ethos », *Pratiques*, 135–136, pp. 15–34.
- (2008a), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, I, II, Limoges, Lambert-Lucas.
- (2008b), « Figures et points de vue en confrontation », *Langue française*, 160, pp. 3–17.
- (2009), « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... », in COLTIER, DENDALE & DE BRABANTER (éds), « La notion de "prise en charge" en linguistique », *Langue française*, 162, pp. 71–87.
- (2010a), « Analyse énonciative des s/citations du site d'*Arrêt sur images* », paru dans Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, mis en ligne le 02 février 2010, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=584>.
- (2010b), « Texte, dynamique interprétative et communauté discursive », in FLOREA, PAPAHAGI, POP & CUREA (éds), *Directions actuelles en linguistique du texte*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, pp. 177–188.
- (2010c), « Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs. Des voix et des points de vue », in COLAS-BLAISE, KARA, PETITJEAN & PERRIN (éds), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*, Metz, Université de Metz, *Recherches linguistiques*, 31, pp. 357–373.

- RASTIER, François (2003), « Parcours de production et d'interprétation — pour une conception unifiée dans une sémiotique de l'action », in OUATTARA (éd.), *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs*, Paris, Ophrys, pp. 221–242.
- RÉCANATI, François (1979), *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil.
- RICHET, Bertrand (2000), « Émotions réelles, émotions jouées : l'exemple des interjections », in PLANTIN, DOURY & TRAVERSO (éds), *Les Émotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (livre et CD- Rom).
- RICŒUR, Paul (1995), *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit.
- ROSIER, Laurence (1999), *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- (2008), *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, publié par Bally & Sechehaye ; nouv. éd. Paris, Payot, 1972.
- (2002), *Écrits de linguistique générale*, BOUQUET & ENGLER (éds), Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), « “Style” et “Stylistique” », in DUCROT & SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- (1997), « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, 105, pp. 14–23.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle Bakhtine*, Paris, Seuil.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs & HEINE, Bernd (éds, 1991), *Approaches to Grammaticalization, I & II*, Amsterdam, John Benjamins.
- VALETTE, Mathieu (2004), « Actualisation et énonciation : retour sur une gémellité problématique », in HASSLER & VOLKMANN (éds), *History of Linguistics in Texts and Concepts – Geschichte der Sprachwissenschaft in Texten und Konzeptionen, I, II*, Münster, Nodus Publikationen, pp. 813–821.
- VION, Robert (2001), « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives », in DE MATTIA & JOLY (éds), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, pp. 331–354.
- (2003), « Le concept de modalisation : vers une théorie linguistique des modalisateurs et des modalités », *Travaux de linguistique*, 18, pp. 209–229.
- (2005), « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », in BRES, HAILET, MELLET, NØLKE & ROSIER (éds), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, pp. 143–156.
- (2006), « Les dimensions polyphonique et dialogique de la modalisation », *Le Français moderne*, vol. 74, n° 1, pp. 1–10.
- VOGELEER, Svetlana (1994), « L'accès perceptuel à l'information : à propos des expressions un homme arrive/on voit arriver un homme », *Langue française*, 102, pp. 69–83.
- VOGÜÉ, Sarah de (1992), « Culoli après Benveniste : énonciation, langage, intégration », *Lectures d'Émile Benveniste*, LINX, 26, pp. 77–108.

- WAHL, Philippe (2010a), « Éthologie de la figure : style et postures », in BOUGAULT & WULF (éds), *Stylistiques?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 209–228.
- (2011), « Le style comme geste. Enjeux théoriques et critiques d'une image », in BORDAS & MOLINIÉ (éds), *Style, langue et société*, Paris, PUPS (à paraître).
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1921), *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Annalen der Naturphilosophie, Suhrkamp Verlag, 1980; trad. fr. *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961; *Tractatus logico-philosophicus*, G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.



VISUEL

La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes

Jean-Marie KLINKENBERG
Université de Liège et Académie Royale de Belgique

1. La sémiotique visuelle n'existe pas

La sémiotique visuelle n'existe pas. Il ne peut y avoir de sémiotique visuelle.

En effet, prendre la locution « sémiotique visuelle » au pied de la lettre débouche sur une absurdité du même type que celle que véhiculerait l'expression — inusitée, celle-là — « de sémiotique auditive ». De telles locutions presupposent dans chaque cas qu'il existe une discipline unitaire (c'est le sens du singulier de « sémiotique ») subsumant toutes les actualisations du sens lorsqu'elles se manifestent sur la base d'une même sensorialité (« visuelle »). Une « sémiotique auditive » aurait ainsi à intégrer dans un cadre conceptuel unique la musique, la langue orale, les roulements de tam-tam, les sirènes de la protection civile, les sonneries du téléphone. Tandis qu'une « sémiotique visuelle » ferait de même avec les informations du code de la route, les films, les écritures, la peinture, la gestualité, les pavillons, la cartographie, les couleurs des poubelles sélectives, l'héraldique, les feux des navires, des voitures ou des avions, les logos publicitaires, l'ordonnance des vitrines ou des jardins...

Un tel entassement borgésien mènerait assez naturellement à la conclusion — rapide, on le verra — que considérer la modalité sensorielle n'est d'aucune pertinence en sémiotique. D'une part, en effet, un même canal peut véhiculer des sémiotiques bien hétérogènes, comme on vient de le voir, de sorte qu'aucune sensorialité ne définit en soi une sémiotique. D'autre part, une seule et même sémiotique peut transiter par plusieurs canaux, comme le montre l'exemple des modalités écrites et orales des langues naturelles.

Il existe toutefois un courant de la sémiotique qui se prévaut de l'appellation « sémiotique visuelle ». Depuis plus de trente ans, nombreux sont les travaux circulant sous ce pavillon. Cette sémiotique visuelle-là s'est même institutionnalisée. Il y a une « Association internationale de sémiotique visuelle. International Association for Visual Semiotics. Asociación internacional de semiótica visual », née à Blois en 1990 d'une discussion entre Michel Constantini et Göran Sonesson, et qui jusqu'en 1992 s'est appelée Association internationale de sémiologie de l'image. Cette association tient régulièrement ses congrès et ses journées d'études. Les activités des chercheurs ainsi fédérés se déroulent un peu partout dans le monde, avec des points forts en Europe, au Canada et en Amérique latine. Des associations nationales de sémiotique visuelle tendent à se former, et notamment dans cette dernière aire culturelle (Vénézuela, Mexique). D'autres associations nationales, sans se réclamer explicitement de la sémiotique visuelle, mettent l'accent sur ce type de préoccupation (c'est le cas de l'*Asociación vasca de semiótica*). L'AISV/IAVS a sa revue, *Visio*, qui a succédé à *Eidos*, « Bulletin international de sémiologie de l'image » et qui a un comité d'assesseurs de 70 spécialistes de la discipline, répartis à travers le monde, avant de donner naissance à une série d'ouvrages. D'autres revues, de *De Signis* à *Degrés*, consacrent régulièrement des dossiers à des thèmes visuels. Des collections se consacrent principalement (*Signo e Imagen*, *Visible*) ou fréquemment (*Nouveaux Actes Sémiotiques*) à la sémiotique visuelle. Plus récemment, des programmes d'enseignement de la sémiotique visuelle se sont élaborés ça et là. Des chercheurs décrochent des contrats de recherche, développent des réseaux internationaux. Enfin, indice indubitable qu'une étape a été franchie sur le chemin de la légitimation sociale, la sémiotique visuelle commence à être prise au sérieux dans des lieux extérieurs à elle-même, lieux parfois inattendus, comme les ministères des transports ou la Ligue Braille.

Ce mouvement d'institutionnalisation ne doit certes pas masquer une profonde hétérogénéité. D'un côté les fondements théoriques des travaux menés peuvent varier profondément, comme on va le voir. De sorte que les sujets de préoccupation des chercheurs sont parfois bien différents : critique de l'iconisme, perception et cognition, identité sont quelques-uns de ces sujets. D'un autre côté, les corpus de recherche sont eux aussi nombreux : des accents particuliers se portent ainsi volontiers sur le cinéma, la télévision et la peinture, thèmes devançant la publicité, suivie d'un peu plus loin par la photo, le vêtement, la bande dessinée, le corps, les spectacles naturels. On note aussi que, en vertu de certaines pesanteurs historiques, chacun de ces objets suscite parfois des inflexions théoriques particulières. Enfin, les affiliations institutionnelles de la recherche ou de l'enseignement en sémiotique visuelle sont elles aussi diversifiées. Dépendant chaque fois de facteurs historiques locaux, cette diversification n'est pas non plus sans répercussion sur les théories et les méthodes : ici la sémiotique visuelle se développe traditionnellement au cœur des écoles de *design* et sert des objectifs pratiques ; là elle s'inscrit résolument dans le cadre des études de communication sociale et se constitue sur le socle d'une pensée

sociologique ; ici encore elle est une annexe de l'esthétique ou un prolongement des départements de langue et de littérature.

Tout ceci l'atteste : la sémiotique visuelle est un fait, à l'évidence aujourd'hui massive.

Néanmoins, en dépit des observations formulées plus haut sur le plan du droit (une sensorialité ne définit en soi une sémiotique, une même sémiotique peut investir deux sensorialités différentes) et en dépit du caractère du fait — diversifié, flottant, protéiforme, pour ne pas dire ondoyant, capricieux ou hétéroclite —, la sémiotique visuelle présente aussi une consistance sur le plan du droit. D'une part, elle aura permis et permet, mieux que certaines autres provinces de la sémiotique générale, le débat sur certains points majeurs de la discipline. De l'autre, comme on va le voir, la tonalité polémique de mes premières lignes ne doit pas masquer un fait important : que la considération du canal n'est pas totalement indifférente dans une description sémiotique. En effet ce canal impose certaines contraintes à la production, la circulation et la réception des signes et des énoncés. Et l'on verra ci-après qu'une des apports de la sémiotique visuelle aura précisément été de réaffirmer le rôle des modalités sensorielles, et donc celui de la corporéité, dans l'élaboration du sens.

Repérer les débats majeurs, évaluer l'apport global de la sémiotique visuelle à la sémiotique tout court, tel sera mon souci dans les lignes qui suivent. Plutôt que dresser un palmarès, céder à la tentation des énumérations encyclopédiques ou élaborer un guide pratique pour s'orienter dans une production nécessairement multiforme, il fallait tracer un cadre afin de comprendre les différentes manifestations de celle-ci, par-delà l'anecdote des objets, des moments, des lieux et des écoles.

Le fil directeur de l'exposé me sera fourni par le relevé de quelques hypothèques qui ont pesé sur la naissance et le développement de la sémiotique visuelle.

Mon propos n'est pas ici d'esquisser une histoire de l'image et de la vision, encore largement à écrire¹. Mais une mise en perspective historique n'est pas inutile. En effet, d'une part, ces hypothèques continuent à peser sur des pans entiers de la production actuelle en sémiotique visuelle, et d'autre part, on peut aisément s'apercevoir que les différentes tendances ou écoles de cette dernière, loin de se présenter dans un pur désordre, reflètent fidèlement les différentes étapes de la pensée sur l'image. Ici comme ailleurs, la synchronie récapitule la diachronie.

Par ailleurs, ces hypothèques ont aussi largement constitué des chances : c'est pour résoudre certains des problèmes qui se sont présentés à elle, et à elle seule, à un moment donné, que la sémiotique visuelle a pu, à l'étape suivante, mettre au point des solutions qui font aujourd'hui sa spécificité. Et ces solutions constitueront dans certains cas des contributions décisives à la sémiotique générale.

1. Malgré des tentatives méritoires aussi différentes que celles de Gubern (1996) ou de Havelange (1998).

2. Un retard général

Le premier défi que la sémiotique visuelle avait à relever était le retard qu'avait pris, depuis les origines, la réflexion sur la communication et la signification visuelles, retard spectaculaire lorsqu'on compare cette réflexion à celle qui avait porté sur d'autres sémiotiques, et notamment sur celle du verbal.

On peut dire qu'il a fallu attendre le XIX^e siècle pour voir se développer une description technique de l'image et pour voir se modifier le statut de ceux qui les produisaient ou en traitaient. Car d'un point de vue institutionnel, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les producteurs d'images sont vus comme des artisans et non comme des artistes. Dans la conception classique de l'être humain, « l'honnête homme » s'intéresse en effet à toutes sortes de domaines, et par exemple au langage, mais récuse d'une part toute spécialisation et d'autre part toutes les pratiques qui le mettent en contact avec la matière (cf. Veblen, 1978) : aussi c'est au sens figuré comme au sens propre que la matière première du peintre est jusque-là considérée comme salissante. Mais le XIX^e siècle permet d'assister à un véritable tournant dans la conception du visuel. D'une part, avec l'avènement de la Modernité, naît l'image de l'artiste peintre : les notions de création et d'inspiration, valant pour l'écrivain, sont dorénavant aussi portées à son bénéfice. D'un autre côté, la montée en puissance de la bourgeoisie entraîne la valorisation de l'artisanat et du travail — déjà présente chez les Lumières —, ce qui ne peut manquer de rejoindre sur la conception qu'on se fait de la production des images. Par ailleurs le progrès des sciences positives, lié à cette nouvelle donne sociologique, aura pour la première fois un impact sur la production picturale, avec les impressionnistes, qui assumeront également un statut de théoriciens du visuel. Enfin, peu après, l'avènement de nouvelles techniques — photographie, cinéma puis télévision — assurera le primat social de l'image (sans que se réalise pour autant la prévision de Marshall McLuhan : l'évolution de l'écrit — avec notamment sa digitalisation et les relations qu'elle renoue avec l'image — fait mentir les prophètes qui voyaient déjà notre vaisseau sortir de la Galaxie Gutenberg). L'image apparaît alors non plus seulement comme un acte unique issu de la subjectivité d'un producteur, mais comme une technique socialisée qui peut, comme telle, être étudiée et maîtrisée. Un tel corpus, nouveau en qualité et en quantité, nécessitera bien évidemment l'avènement d'un nouveau langage critique. Ou plutôt de nouveaux langages critiques, la sémiotique visuelle étant l'un d'eux.

On peut envisager plusieurs hypothèses pour expliquer la désaffection séculaire vis-à-vis de l'image.

Laissons leur formulation aux historiens. Mais soulignons que la principale de ces hypothèses insiste sur la matérialité du visuel qui vient d'être commentée. Si le primat de la vision dans les processus de la connaissance est explicitement affirmé dans une longue tradition qui va de Plotin et de Saint-Augustin à Barthes (comme le dit plaisamment François Rastier après avoir examiné les différentes théories de l'image, « si l'âme a un œil, elle ne semble pas posséder d'oreilles » ; 1994,

p. 16), l'image semble moins apte à la production de sens. En effet, si les théories du sens sont nombreuses, elles ont toutes en commun « de supposer une sorte de relation d'équivalence entre signifier et catégoriser, ces deux activités consistant essentiellement dans une mise en forme d'un continuum plus ou moins amorphe » (Bordron, 2000 : 9). De sorte que si l'image est considérée comme une réduplication du réel, elle est comme telle inapte à la catégorisation. Plus qu'une représentation, elle est « mode de présence » et « plénitude d'adéquation à soi » (Wunenburger, 1997). Pour le dire en termes plus proches de la *doxa*, l'image semble plus immédiatement proche de la réalité que le langage. De sorte que la langue, élaborant entre le sujet et le monde un rapport qui apparaît moins directement, nécessite plus de réflexion et d'études. On ne peut toutefois opposer, jusqu'à la caricature, une image qui serait toute matérialité et un langage tout pensée : dans la conception ancienne, le langage verbal repose lui aussi sur un principe de motivation généralisée. Celui-ci connaît sa première élaboration chez Aristote, et, développé par Thomas d'Aquin, il a affecté toutes les conceptions de la langue jusqu'à l'ère moderne (cf. e.g. Rastier, 1991b, ou Eco, 1984, 1988) : selon ce principe, si les langues sont variables, elles renvoient toutes à des « états de l'âme » qui sont universels, et ce que ces « états de l'âme » représentent, ce sont des choses, elles aussi identiques pour tous les sujets. Michel Foucault (1983) a bien montré qu'au Moyen Âge tant la langue que l'image jouent le même rôle de relais vers le sacré.

Ce qui reste vrai, c'est que vers les XVII^e et XVIII^e siècle, la ressemblance cesse d'être source de savoir, l'ordonnancement du monde étant désormais révélé par l'organisation de la pensée rationnelle. C'est donc le langage qui, de par sa structure, apparaît comme le meilleur instrument d'appréhension du monde. Moins que jamais, cette mission ne pourra être confiée à une image qui n'introduit ni distorsion ni distance dans la perception de ce monde.

Une telle situation a eu un double impact sur la sémiotique visuelle à sa naissance.

Le premier est bien connu : c'est la prégnance du modèle linguistique. Modèle si imposant qu'on a pu à son endroit parler d'impérialisme. Au long de ce règne se sont en effet massivement opérés des transferts purs et simples de concepts et de terminologie. La balbutiante théorie de l'image — telle qu'elle se formule par exemple chez Christian Metz, Roland Barthes ou René Lindekens — accepta ainsi des termes comme « syntaxe », « articulation », « sème », termes qui, en attente d'élaboration conceptuelle, se condamnaient le plus souvent à n'être que de commodes mais rapides métaphores.

Si cet impérialisme n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir, il a eu un autre effet pervers sur la sémiotique visuelle. Il a en effet engendré, par contrecoup, deux attitudes, lesquelles peuvent ou ont pu constituer deux hypothèques supplémentaires sur le développement de cette sémiotique.

D'une part, il a contribué à susciter, chez ceux qui étaient conscients des risques d'une transposition incontrôlée, le refus de la comparaison entre signification

linguistique et signification visuelle. Refus que l'on peut trouver injustifié, celui-là, au nom de ce qui est le postulat de la sémiotique générale : l'unicité du sens. Le fait est en tout cas que les sémioticiens visualistes d'aujourd'hui ne sont plus que rarement formés à la linguistique, et que leur créativité conceptuelle est moins que par le passé stimulée par les découvertes de la linguistique. Et cela en dépit des récentes évolutions de cette dernière, qui la rendent bien plus qu'auparavant exploitable par la sémiotique visuelle (au premier rang de ces évolutions, je place notamment la sémantique cognitive).

La seconde attitude, plus subtile, avait déjà été adoptée par Barthes. C'est ce que l'on pourrait appeler la fuite vers la généralisation. Au nom du postulat que l'on vient de rappeler, il a en effet paru urgent d'élaborer des outils puissants, susceptibles d'une application universelle, y compris dans le domaine du visuel. Le concept de parcours génératif ou le carré sémiotique sont de ceux-là. Mais la puissance même de ces modèles dispensait de se poser la question d'une éventuelle spécificité de la modalité visuelle du sens.

Quant au deuxième impact du renversement historique de domination entre l'image et la langue, il est capital : la mise en évidence du primat de la langue dans les opérations de la pensée allait imposer une nouvelle ligne à la philosophie du langage, et par-delà, à la linguistique et à la sémiotique; et cette ligne dure allait déterminer pour longtemps les conceptions de la sémiotique visuelle.

3. Le point de vue interne

Un retard en effet peut toujours être rattrapé. Mais l'histoire montrera peut-être un jour qu'au moment où les conditions socio-historiques pour aborder l'image étaient enfin réunies, la réflexion sur celle-ci allait être partiellement bridée par les conceptions dominantes en matière de langue et de philosophie du langage.

Et ceci nous amène à la deuxième série d'hypothèques.

Lorsque la sémiologie, définie par Saussure comme « science générale de tous les systèmes de signes (ou de symboles) grâce auxquels les hommes communiquent entre eux » a commencé à s'intéresser aux spectacles visuels, elle a, à l'image de ce qui se passait alors dans la science qui lui servait de modèle, volontairement réduit son champ de juridiction. Et cette réduction a également été le lot de la sémiotique qui s'est développée à la faveur de l'élargissement du projet saussurien. Avec une indéniable pertinence méthodologique, la pensée structuraliste a ainsi érigé une véritable muraille pour séparer les codes d'un côté, le monde et les acteurs qui y jouent de l'autre. Séparation purement instrumentale, méthodologique et provisoire, qui a permis de faire avancer spectaculairement la connaissance des énoncés et leur mode de fonctionnement interne.

C'est donc un point de vue interne que la sémiotique visuelle, pressée de se donner une spécificité épistémologique, a principalement sélectionné ses objets. On veut dire par là que l'observation des phénomènes y est menée de telle façon

qu'il ne soit pas nécessaire, pour les décrire ou les expliquer, de recourir à des éléments extérieurs au système qu'ils constituent. L'essentiel est que la description de ce système puisse se satisfaire de sa cohérence interne : c'est ce qui la rend adéquate à son objet. Règnera donc, dans les sémiotiques ainsi conçues, l'idée de l'autonomie totale des signes par rapport au monde². Cette conception a débouché sur le concept d'arbitrairité du signe, où l'on a vu, à juste titre, un garde-fou contre un retour à l'idée médiévale d'une motivation de *tous* les signes, qui ne seraient dès lors rien d'autre que le langage du monde, ou le langage de Dieu (cf. Eco, 1976, 1984, 1988). Mais de ce principe on a souvent fait un dogme, dans la mesure où il aboutit à mettre entre parenthèses la question du point de contact entre le monde et les signes, tant du côté de l'origine des signes que du côté du rôle actif qu'il joue dans la société. La crispation sur ce dogme, et les dangers toujours présents de la motivation généralisée n'a cessé d'alimenter une des principales controverses de la sémiotique visuelle : la question de l'iconicité. Alors qu'il s'agit là d'une problématique très générale, qui déborde le cadre de la visualité³, c'est particulièrement dans le domaine visuel que cette question a été posée, au point que, par une sorte de syncdoque généralisante, le terme icône a presque toujours le sens de « icône visuelle ». Sans doute faut-il voir là une trace tardive de l'idéologie de l'immédiateté qui, comme exposé au paragraphe 2, a longtemps habité le discours sur l'image.

Pour rappel, les contacts entre le monde et les signes sont classiquement décrits comme de deux types, converses. Soit on souligne la participation des sémiotiques — et particulièrement de la langue — à la construction du monde des objets, ce monde étant donc « le résultat d'une activité linguistique constructive et catégorisante » (Greimas). Soit le monde est la source du symbolisme linguistique. La sémiotique post-saussurienne a surtout critiqué la deuxième solution. Mais la position alors défendue est allée jusqu'à identifier le monde avec le langage, ce qui crée immédiatement un malaise. C'est le même malaise que l'on ressent lorsqu'on examine une autre tradition de la sémiotique, selon laquelle les langages refléteraient la pensée, que l'on représente sous la forme d'un langage mental (c'est le fameux « mentalais » de Fodor). Comme celle de la pan-motivation, cette tradition remonte également à Aristote, du raisonnement de qui on ne retient que la première étape (le langage signifie immédiatement des « états de l'âme » identiques pour tous les hommes). Mais celle-ci a la vie plus dure que la première,

-
2. « L'illusion référentielle » ne pouvant avoir sa source que dans le postulat de l'intersubjectivité plus ou moins large dans le corpus des connaissances et dans les méthodes d'acquisition de celles-ci. On retrouve ce concept d'intersubjectivité sous de nombreux noms : encyclopédie, ontologie naturelle partagée (Prandi), associations référentielles (Rozik), iconographie (Panofsky), physique écologique (Gibson), stéréotype (Putnam)...
 3. Les imitations de cris d'oiseaux par des appeaux, les bruitages de cinéma, les poupées gonflables et autres accessoires en vente dans les sex shops, les gants utilisés dans les manipulations de réalité virtuelle, les odeurs de cuir neuf dans les véhicules d'occasion, les parfums piratés, les arômes synthétiques de vanille, de fraise ou d'orange nous en persuaderaient si c'était nécessaire.

puisqu'elle affecte même les travaux les plus récents et les plus en pointe de la sémantique cognitive et de la pragmatique (cf. Rastier 1991b).

C'est pour surmonter les problèmes posés par l'identification du monde avec le langage que Greimas met au point, en 1968, la notion de « sémiotique du monde naturel » : « Il suffit [...] de considérer le monde extralinguistique non plus comme un référent absolu, mais comme un lieu de manifestation du sensible, susceptible de devenir la manifestation du sens humain, c'est-à-dire de la signification pour l'homme » (1970, p. 52). Mais situer la question du sens en deçà du langage peut apparaître comme une fuite. Car même si l'on prend la précaution de ne pas affirmer que les choses auraient en soi leur sens, la question continue à se poser de savoir d'où vient le sens de ce référent sémiotisé qu'est le monde naturel. Sans doute est-ce ce nouveau malaise que Greimas exprime lorsque, près de dix ans après avoir posé la possibilité d'une sémiotique du monde naturel, il envisage un nouveau programme : « Il ne s'agit [...] pas de construire un langage formel satisfait de sa propre cohérence, mais une grammaire adéquate à un certain type de réalité » (apud Nef 1976b, p. 26). Dans cette perspective, la sémiotique serait « d'abord une praxis ». Mais rien ne nous est dit de la manière dont on peut atteindre cette adéquation. Bien au contraire, la doctrine va rester fondée sur une rationalité abstraite et « décorporalisée » (*disembodied*), pour reprendre un terme courant en sémantique cognitive. Car la sémiotique européenne reste définitivement soucieuse avant tout de la pureté de ses modèles, qu'elle veut mettre à l'abri de toute « contamination référentielle » (Kleiber). Pour certains, aller chercher les principes de structuration des systèmes sémiotiques « au dehors » de ceux-ci — *id est* dans la perception, dans la psychologie ou dans la logique formelle ou dans les données anthropologiques et sociales — est une grave erreur : pour eux « la structure est le mode d'existence de la signification » (Greimas, 1966, p. 28).

La sémiotique visuelle a longtemps tenté de se maintenir sur cette ligne de faîte théorique. Elle l'a fait en mettant au point des protocoles d'analyse interne qui se sont révélés particulièrement féconds pour aborder le plan du contenu des énoncés. Mais comme on l'a déjà observé, les outils ainsi mis au point, en permettant de mettre au jour les règles profondes du fonctionnement de ce plan, amenaient à sauter un stade de l'analyse : celui qui consiste à mettre en évidence la spécificité du fait visuel.

Par ailleurs, lorsqu'elle se mettait en mesure d'étudier les codes visuels, la sémiotique a négligé le stock de règles qui président à l'usage social, pragmatique, des énoncés visuels. Celles-ci, il est vrai, ont continué à être prises en charge par la pensée peircienne.

Ce stade de la recherche est à ce jour dépassé, et on peut dire que la sémiotique visuelle a consommé sa rupture avec ce qui a été considéré comme formalisme (cf. Carani, 1997).

Mue par des forces dont il sera question au paragraphe 4, la sémiotique visuelle contemporaine s'éloigne désormais de la vision « interne » puriste. Pour elle, la perception n'est plus « extérieure » à la structure : c'est bien au niveau de

l'expérience que la structure se met en place. Elle insiste sur le fait que le sens — qui est son objet principal — émerge de l'expérience. Sa première originalité est ainsi de mettre l'accent sur la corporéité des signes, à laquelle nous reviendrons. Sa seconde originalité est que si le signe émerge de l'expérience, il oriente également l'action. Action qui est son second lien avec l'expérience. Enfin, qu'il s'agisse de ressentir ou d'agir, c'est par lui que se manifeste l'individu, isolé ou en groupe. D'où l'intérêt de plus en plus développé pour la problématique des identités.

La sémiotique visuelle est aujourd'hui de plus en plus fréquemment appelée à être une sémiotique sociale. Et il est un fait qu'elle cousinée désormais avec la sociologie, comme chez François Jost, ou avec l'anthropologie, comme avec José Enrique Finol.

4. Le point de vue de l'énoncé

Ce point de vue découle immédiatement du précédent. Une sémiotique de l'énoncé ne peut que privilégier l'étude interne de la structure des signes et des discours, et s'opposer d'une part à une sémiotique du code et de l'autre à une sémiotique de l'énonciation. Quelques exceptions notables mises à part, la sémiotique visuelle a jusqu'à présent surtout été une sémiotique de l'énoncé.

Mais sur ce point, elle a fréquemment manifesté une infidélité à un des principes de la recherche en sémiotique générale, principe qui complète celui de l'immanence.

La linguistique avait prétendu éliminer la parole — actualisation concrète de la langue par un ou des individus donnés, à un moment donné, et en un lieu donné — de son champ de recherche pour ne s'occuper que de la langue, au nom du principe, énoncé par toutes les sciences, selon lequel il n'y a de savoir que général. Sa tâche était dès lors de fournir des modèles abstraits rendant compte de ce système, et dès lors de tous les phénomènes qui se sont réellement produits, mais aussi de phénomènes qui se produiront ou pourraient se produire.

Le moins que l'on puisse dire est que la sémiotique visuelle a mis du temps avant de s'atteler à ce programme, ce qu'elle fait aujourd'hui avec l'école de Lund, celle de Montréal, celle de Liège ou celle de Paris.

L'hypothèque la plus lourde a été ici le lien privilégié qu'elle a, à ses débuts, noué avec la critique d'art. Et d'ailleurs l'expression « sémiotique de l'art » l'a un moment concurrencé sur le marché terminologique, comme aussi « sémiotique de la peinture » (peinture étant pris dans un sens restrictif) ; tous intitulés renvoyant à une restriction sectorielle que l'on retrouve aussi avec « sémiotique du cinéma » ou « sémiotique de la publicité ».

Cette relation a pu se nouer à la faveur d'une double évolution. D'une part nombre d'esthéticiens des années 60 et 70 ont vu dans la sémiotique une promesse d'objectivation ou de réorientation de leur discipline (Wölfflin, Schapiro, Panofsky, Damisch, Marin) ; de l'autre, chez les spécialistes des textes, la sémiotique se

donnait comme une alternative à la stylistique idéaliste, essoufflée et dont les limites devenaient évidentes. Mais ces évolutions n'ont pas toujours débouché sur de véritables ruptures par rapport aux champs d'origine. De sorte que la sémiotique (visuelle autant que textuelle) a parfois été pratiquée comme une discipline littéraire ou esthétique, descriptive plus qu'explicative, s'occupant de tout sans se préoccuper de sa consistance épistémologique, et de sorte qu'aujourd'hui encore, il arrive que des travaux se réclamant de la sémiotique visuelle ne soient pas autre chose que des analyses d'œuvres particulières ou des contributions à la spéculation esthétique. Analyses et contributions simplement revêtues, dans les pires des cas, de la livrée du métalangage sémiotique. Ce commerce particulier avec la critique d'art s'est aussi accompagné, dans les faits, d'une limitation du corpus artistique : l'intérêt s'est initialement porté sur la peinture européenne classique, notamment celle des XVIII^e et XIX^e siècles, de sorte que d'importants phénomènes relevant du visuel (et notamment ceux qui relèvent du plastique) sont longtemps restés dans l'ombre. Certaines œuvres — et on pense à celle de René Payant — sont de pathétiques témoignage de la coexistence de ces deux forces : la volonté de rompre avec les habitudes de la critique d'art et la prégnance impitoyable de ses cadres.

La conséquence majeure du cousinage de la sémiotique visuelle avec la critique est que dans ces travaux, la « théorie » mobilisée ne parvient pas à envisager autre chose que des énoncés particuliers, pour lesquels on ne cesse d'élaborer des modèles *ad hoc*. Chaque fois nouveaux, ces concepts non transférables ne peuvent avoir la généralité de ceux qui constituent un savoir.

Tout ceci aura toutefois eu un intérêt, et cet intérêt est double.

Le premier est que la focalisation sur des énoncés *sui generis* aura mis en évidence la nécessité de disposer de procédures herméneutiques. Et c'est ici qu'on peut situer le meilleur de l'apport de la tradition peircienne à la sémiotique visuelle : elle a démontré qu'elle permet une lecture fine des images, où peuvent intervenir des facteurs individuels ou sociaux. Outre qu'il met en évidence le rôle des mécanismes interprétatifs, le courant peircien pose à la sémiotique visuelle le problème de la relation entre l'objet perçu et la perception. Il réserve en effet une part importante à l'hypothèse : le rôle de celle-ci est capital dans le fonctionnement de l'abduction qui est, aux yeux de Peirce, le type d'inférence le plus propre à modifier la connaissance du monde. Or, cette inférence-là, comme toutes les autres, fonctionne toujours à partir de données fournies par l'expérience. Ces données prennent donc une certaine place, place que lui a longtemps refusé la sémiotique d'obédience saussurienne. Comme en contrepartie, l'apport du courant peircien se révèle relativement modeste pour ce qui concerne la mise au point de modèles généraux. Pressé d'évacuer l'idée que les codes sémiotiques ne seraient que des associations de signifiants et de signifiés pour aborder les mécanismes des constructions du sens dans les chaînes d'inférences, Peirce n'envisage guère les relations que les signes entretiennent entre eux dans le système. Certes, une hiérarchie est établie entre les diverses catégories de signes : l'argument — ou

raisonnement par inférence — apparaît comme l'organisation sémiotique la plus achevée, les rhèmes et les signes dicents en étant les formes dégénérées. Mais même si l'on admet une hiérarchie, la raison de la cohérence interne entre les signes, qui fonde à juste titre la sémiologie saussurienne, n'est pas réellement envisagée.

Le second corollaire utile de l'intérêt pour les énoncés a été la réintroduction du concept de style dans le champ sémiotique, promesse d'un élargissement de la sémiotique des énoncés en direction d'une sémiotique de l'énonciation.

Les définitions classiques du style se réduisent en effet toutes à un double invariant. Si « le style est une notion permettant de caractériser un type de production discursive et d'aider à mettre en évidence ses particularités par rapport à d'autres productions du même genre » (Steinmetz, 1994, p. 12), il s'agit toujours de caractériser soit le rapport de cette production discursive à son producteur, singulier ou collectif, soit le rapport de cette production à son récepteur, singulier ou collectif. Dans le premier cas, on a des formules comme « le style reflète la physionomie de l'âme », est « l'image des mœurs publiques » ou « la signature d'une école » ; dans le second, le style est « un moyen d'action sur le lecteur » ou « un accord de la fin et des moyens ». Dans les deux cas, la réflexion à propos du style, menée depuis le début du siècle, anticipait sur une sémiotique des énoncés. Alors que les plus complexes et les plus modernes des définitions insistent sur l'interaction entre les partenaires, liés par un véritable contrat de coopération, la plupart de celles qui les ont précédées tendent vers l'un ou l'autre de ces pôles. Ainsi un Arnheim, citant le travail de Bialostocki sur les peintres romantiques, insiste sur l'effet produit chez le destinataire : « Modes of representation, dictated by their purpose, were thought of as independant of the character of their makers » (1981, p. 281). À l'inverse, dans son travail devenu classique, Gilles Granger insiste sur le travail de structuration de l'énoncé et sur le lien à l'émetteur.

Par structuration, Granger entend la réification d'une expérience grâce à un système de formes. L'expérience est vécue comme une totalité qui, pour celui qui l'éprouve, est satisfaisante mais qui devient problématique dès le moment où il faut la transmettre. Car l'objectivation (qui fournit ce que l'auteur appelle le « sens ») laisse nécessairement un reste (qui est pour lui la « signification »). Du côté du récepteur, le travail n'est pas moindre : celui-ci saisit des allusions à ce résidu, mais ces allusions lui parviennent en même temps que le message objectivé et n'ont pas de statut distinct à ses yeux. Une sémiotique apparaît ainsi comme un ensemble de structures disponibles, dans lesquelles ce sont surtout les expériences des émetteurs qui sont consignées en même temps que stylisées. Il n'est pas inutile de citer longuement ce passage significatif de l'œuvre de Granger :

« Pour poser le problème des rapports de la structure aux significations dans le langage, il faut commencer par une analyse de la situation linguistique, qui est celle d'un locuteur ou d'un récepteur. Pour le premier, elle s'articule ainsi : 1^o Une *expérience* propre qu'il se propose d'exprimer par la parole, et, normalement, de transmettre. La théorie des communications, qui ne s'intéresse

en réalité qu'à la transmission, laisse complètement de côté cette expérience. La linguistique moderne, en vertu du principe saussurien de l'autonomie de la langue, et par crainte du "mentalisme", a tendance elle aussi à la négliger. — 2° Une grille de codage de cette expérience, qui est la *langue*, structure abstraite dont la fonction est de l'objectiver à des niveaux variables, selon qu'il s'agit d'une langue naturelle ou d'une "langue" scientifique formalisée. — 3° Les résidus de cette opération de codage, aspects de l'expérience qui ont échappé aux mailles du filet linguistique. Le travail de l'expression consiste évidemment, sinon à réduire au minimum ce résidu, du moins à le traiter avec une intention déterminée qui constitue le style. L'usage de la langue comporte donc deux aspects complémentaires, mais de nature radicalement différente. D'une part un codage objectivant, qui applique la grille linguistique sur l'expérience, en tirant parti des oppositions et corrélations pertinentes entre les symboles pour reproduire ou créer une certaine structuration de cette expérience, ainsi transmuée en objet. D'autre part, une tentative plus ou moins poussée, plus ou moins heureuse de provoquer chez le récepteur du message l'évocation d'interprétants susceptibles de récupérer le mieux possible les résidus du codage, mais cette fois sous une forme qui ne peut être objective. Ce sont des appels directs à l'expérience reçue par le récepteurs ».

Si la sémiotique visuelle a, comme ses sœurs, longtemps répugné à aborder l'expérience (objet assumé aujourd'hui par la sémiotique des passions), et si elle a tardé à décrire les « structures abstraites objectivantes » que sont les codes de l'iconisme ou de la plasticité, elle n'a par contre cessé de suggérer des approches descriptives de ces « appels directs à l'expérience ».

Il est intéressant à cet égard de noter que sur les deux points de son programme que sont la description interne des structures de l'énoncé et l'étude de l'impact pathémique de ce dernier, la sémiotique visuelle obtient des résultats dotés d'une remarquable constance, quelle que soit l'école impliquée et sa méthodologie. Une des rares expériences connues de confrontation entre ces méthodologies, appliquées de manière volontariste à un même objet (une œuvre abstraite de Rothko⁴), montre une remarquable convergence dans les résultats interprétatifs. Ce qui semble pour le moins suggérer la validité des procédures de la sémiotique visuelle.

5. Matérialité et sensorialité

D'entrée de jeu, je soulignais qu'en inscrivant le nom d'une modalité sensorielle dans sa raison sociale, un discipline portant le nom de sémiotique visuelle pouvait apparaître comme une monstruosité. Mais on peut aussi concevoir l'intitulé autrement : comme une provocation féconde. Elle suggère en effet qu'il est pertinent d'envisager l'impact de la sensorialité sur la production du sens.

4. Aa.Vv., 1994. L'ouvrage comporte des analyses dues à Jean-François Bordron, Göran Sonesson, Jacques Fontanille, Fernande Saint-Martin et au Groupe μ.

En effet, toute sémiotique part d'une expérience sensible et débouche sur une expérience sensible.

Prenant cette donnée au sérieux, comme aussi la distinction classique que la linguistique établit entre phonème et signifiant, j'ai proposé d'appeler stimulus la manifestation concrète et singulière du modèle qu'est le signifiant (Klinkenberg, 1996). Ce stimulus est ce qui, dans la communication, rend le signe transmissible par le canal, en direction d'une des sensorialités. Si le système de l'expression apporte une forme (formalise), afin de configurer le signe, une forme ne peut pour autant être communiquée ; pour l'être, elle doit se manifester dans une substance.

On peut donc envisager une nouvelle conception du canal, comme lieu de l'interaction d'une triple instance. Il est constitué d'une première part de l'ensemble des stimuli dont on vient de parler, et dépend donc du support qui va permettre la communication (par exemple l'air, support des ondes sonores, la lumière, support des ondes électromagnétiques fournissant les dominantes chromatiques). Mais il est aussi constitué, de seconde part, par les caractéristiques de l'appareil qui produit ces stimuli, et, de troisième part, par les caractéristiques de l'appareil qui les reçoit.

Or la nature et la configuration des énoncés d'une sémiotique dépendent de cette triple instance.

Les dispositifs producteurs ou récepteurs se caractérisent en effet tous par une gamme spécifique de potentialités quant au traitement des données du support. Les seconds, en particulier, ne sont sensibles qu'à une gamme donnée, parfois réduite, de phénomènes physiques parmi ceux qui sont susceptibles d'être constitutifs d'un stimulus sémiotique : l'œil humain ne perçoit qu'une infime partie des ondes électromagnétiques : celles qui vont de 390 à 820 nanomètres. Les autres longueurs d'onde — rayons gamma, de quelques dizaines de picomètres, rayons x et ultraviolets d'une part, infrarouges, micro-ondes et ondes hertziennes d'autre part, ces dernières susceptibles de couvrir des milliers de kilomètres — n'agissant que sur d'autres récepteurs, humains ou non, et ne débouchant donc pas sur des sensations visuelles.

Si les appareils récepteurs ne balaien pas tous la même gamme de phénomènes, il s'ensuit que les sémiotiques dont les stimuli s'élaborent grâce à ces appareils sont affectées par les potentialités de ceux-ci. Par exemple, le canal auditif ne permet pas de traiter, dans un même laps de temps, autant d'informations que le canal visuel, qui est de ce point de vue sept fois plus puissant. Il apparaît donc comme normal que les sémiotiques manifestées par des stimuli qui transitent par l'ouïe se fondent sur le postulat de la linéarité ; leurs syntaxes exploitent des schémas où les informations sont traitées de manière séquentielle. Le canal visuel permet, quant à lui, d'acheminer 10^7 bits par seconde. Cette puissance autorisant le traitement simultané d'un grand nombre de données, les sémiotiques manifestées par des stimuli qui transitent par la vision peuvent faire usage de syntaxes tabulaires (ou spatiales). Les esthéticiens avaient déjà été sensibles à cette opposition, eux qui avaient distingué les arts du temps (la littérature, la musique) et les arts de l'espace (dessin, sculpture).

Sur le plan historique et méthodologique, on constate que les différentes sémiotiques — au sens de disciplines instituées — ne se sont guère préoccupées des contraintes que les modalités sensorielles font peser sur les sémiotiques — au sens de langage particulier. Mais la chose n'est pas étonnante : les résultats de ces contraintes sont le plus souvent présupposés, et intégrés à leur système conceptuel à titre de prémisses. Ainsi la successivité des unités linguistique le long de l'axe du temps est un des postulats de la linguistique, toutes écoles confondues. Mais ce statut de postulat ne doit pas faire oublier la donnée expérientielle dans laquelle le fait trouve son origine.

Un grand nombre de travaux en sémiotique visuelle ont consisté à mettre en évidence les contraintes que la vision fait peser sur l'élaboration du sens, et sur les spécificités qu'elle lui offre. On pense par exemple à l'école argentine d'étude de la couleur, ou aux propositions de Francis Édeline sur les syntaxes visuelles, ou encore à celles de l'école topologique québécoise, qui sont pour la plupart fondées sur une exploitation du concept de spatialité. D'ailleurs, on a souvent noté que la sémiotique visuelle, en tant qu'institution, se démarque mal de sa cousine, la sémiotique de l'espace (qui a d'ailleurs son association internationale à elle).

Un des apports de ce courant de la sémiotique visuelle à la sémiotique tout court aura été d'attirer l'attention sur la corporéité du signe. Ce qu'elle fait aussi en privilégiant de plus en plus souvent la description du corps comme objet, et ce que certains de ses représentants faisaient déjà il y a vingt ans, en faisant voir, contre l'impérialisme de l'icône, le rôle du plastique⁵.

Ce courant contribue donc puissamment au mouvement le plus contemporain de la sémiotique, qui consiste à dépasser le clivage entre les sémiotiques structuralistes et poststructuralistes européennes et les sémiotiques pragmatiques d'obédience peircienne. On a vu ci-dessus l'importance du point de vue interne, défendu par les premières, et l'importance accordée à l'expérience par les secondes. Pour les uns « nous saisissons des discontinuités dans un monde dont on ne sait rien » (Greimas, 1970, p. 9), tandis que les autres savent que le monde est déjà là, mais ne s'inquiètent pas de la manière dont adviennent les discontinuités qu'on y saisit. Les uns misent sur l'aspect opératoire des signes, sans se prononcer sur les résultats pratiques de ces opérations, tandis que les autres croient à un monde objectif, indépendant de la perception qu'en ont les usagers. Les deux positions, en apparence opposées, débouchent donc sur un même *non possumus*. Un véritable précipice semblait devoir séparer à tout jamais le monde des signes et le monde tout court.

Or le précipice est en train de se combler. Et il se comble de deux côtés : du côté du monde et du côté de sa mise en forme signifiante.

5. Ce mouvement se produit à un moment où d'autres disciplines insistent elles aussi à leur façon sur le lien entre la vision et les différentes corporéités. Par exemple, l'École Française de psychosomatique met en évidence *L'enveloppe visuelle du Moi* (Lavallée, 1999), tandis que d'autres soulignent la connivence de la vision et de la perception haptique dans le développement de la cognition (Hatwell, Steri, Gentaz, 2000).

Sur le premier bord, la réflexion de René Thom (1972) sur les formes naturelles, poursuivie par Jean Petitot (1992, 1996), met en évidence que des phénomènes auto-organisateurs existent déjà spontanément dans le substrat naturel : « Les formes ne sont pas seulement des constructions perceptives mais possèdent des corrélats objectifs » (Petitot, 1996, p. 67), et la forme est donc le phénomène de l'organisation de la matière. Pour Jean-François Bordron, « il faut (...) que ce qui se présente comme devant être catégorisé soit en quelque façon en puissance de catégorisation » (2000, p. 12) et il s'agit d'admettre « qu'il existe une phénoménalité des entités du monde » (1998, p. 99). Cette position, qui ne débouche pas sur un nouveau cratylisme, permet de rompre avec le solipsisme désespérant auquel nous mène l'idéalisme et montre que le seuil du sémiotique est dans la nature beaucoup plus vite atteint qu'on ne le croit généralement.

Du second côté, c'est l'émergence de la perspective cognitiviste (vers laquelle Jean Petitot s'est spectaculairement retourné dans ses travaux récents) qui insiste sur le fait que les formes sont implémentées dans l'organisme récepteur et montre que dans l'organisme, la production du sens se produit beaucoup plus tôt qu'on ne le croit, avant même son traitement par le système nerveux central.

Cette perspective permet de surmonter les apories évoquées, et de dépasser l'opposition entre le rationalisme structuraliste et le pragmatisme incomplet. La prise en considération de la sensorialité permet en effet de rendre compte de la construction d'un référent sémiotisé, lequel est donc bien loin d'être ce « référent *absolu* » dont Greimas se méfiait avec raison, et permet d'établir que la perception n'est pas « extérieure » à la structure. Elle permet également de se passer de l'hypothèse du « mentalais », langage qui aurait lui-même sa syntaxe et sa sémantique, mais qui risque bien de n'être qu'une réification idéalisée de la langue.

La sémiotique peut ainsi devenir phénoménale, ou cognitive, comme elle le devient à des titres fort divers dans les travaux visualistes de Sonesson, Bordron ou du Groupe μ .

La thèse d'une sémiotique cognitive est que sémiotique et cognition sont étroitement liées, et plus particulièrement :

- (i) que le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et de celui-ci au monde. Dans un des mouvements, les stimuli font l'objet d'une élaboration cognitive à la lumière du modèle; dans l'autre, c'est le modèle qui est modifié par les données fournies par l'expérience;
- (ii) qu'en deçà de cette interaction avec les modèles, il y a l'expérience. La sémiotique cognitive insiste sur le fait que le sens émerge de l'expérience, niveau auquel la structure se met en place;
- (iii) que la structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception des données mondiales : sensorialité et sens sont étroitement liés. Ce qu'on résumera dans cette formule : le sens procède DES sens. L'originalité de la sémiotique cognitive est ainsi de mettre l'accent sur la corporéité des

signes, ce que faisait déjà le « réalisme expérientiel » de Lakoff (1987) : notre corps est une structure physique, soumise aux lois qu'étudie la biologie, mais c'est aussi une structure vécue, qui a une existence phénoménologique et pathémique. C'est notre corps qui, grâce à son activité perceptive, est le siège des mécanismes cognitifs et donc sémiotiques.

En réorientant l'attention sur la sensorialité, la sémiotique visuelle aide la sémiotique générale à prendre au sérieux la formule selon laquelle cette dernière a pour objet la « production du sens » et, surtout, confirme à long terme la position de cette sémiotique générale comme science carrefour, en faisant dialoguer les sciences humaines et les sciences de la nature.

Qui observe cette évolution de la sémiotique générale vers le phénoménal, ne peut manquer d'être frappé par le tournant pris par l'École de Paris. Changement de paradigme qui a pu paraître si surprenant à certains qu'ils n'hésitent pas à utiliser la locution « néogreimassien » (Carani, 1997). Sous l'impulsion de Jacques Fontanille principalement — et notamment avec son travail marquant sur les états de la lumière (1995), qui amorce le mouvement⁶ —, elle a déplacé vers la substance un intérêt que J.-M. Floch et F. Thurlemann avaient initialement porté à la forme, et met dorénavant en évidence le rôle du sensible et de la perception dans l'élaboration de la signification, comme aussi celui des qualités matérielles des objets perçus. Véritable retournement : le subjectif est considéré désormais comme un effet de la donnée objectale.

Un de ses apports originaux de ce nouveau courant est la mise en évidence des spécificités et des potentialités de la vision dans les faits de polysensorialité et de syncrétisme, qui apparaissent bien comme un des terrains les plus féconds de la recherche contemporaine⁷. Il ne s'agit en effet plus seulement de voir comment des

-
- 6. Amorce, car dans cet état de sa réflexion, l'auteur tente encore d'établir une homologation entre des phénomènes physiques et physiologiques d'une part, et des structures logiques de l'autre. Le tournant est pleinement achevé avec son récent *Soma et Séma. Figures du corps* (2004).
 - 7. Ce type de recherche rompt avec le point de vue monocodique, qui a longtemps été celui de la sémiotique visuelle, du moins quand elle entendait ne pas tomber dans la facilité d'une description empirique des « rapports entre mots et images ». Après les échecs de la première sémiotique du cinéma, aux ambitions trop généreuses, la sémiotique visuelle s'est surtout préoccupée d'isoler des codes qui pouvaient d'autant mieux être décrits qu'ils étaient homogènes et qu'on les distinguait les uns des autres : codes iconiques, codes indiciens, codes symboliques, codes de la couleur, de la forme, de la texture... Mais une telle posture ne peut avoir qu'une valeur méthodologique : le sujet sémiotique est dans les faits confronté à des manifestations sémiotiques qui font interagir des éléments provenant de plusieurs sémiotiques différentes. On a donc affaire à ce qu'on appelle conventionnellement sémiotiques syncrétiques. Une appellation doublement critiquable. D'abord parce que le mot sémiotique n'y est pas adéquat : ce ne sont pas les sémiotiques elles-mêmes qui sont syncrétiques, mais les énoncés observés. Il vaudrait donc mieux parler de « discursivité syncrétique ». Ensuite, le mot syncrétique renvoie généralement à une combinaison d'éléments peu cohérente. Pour désigner toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, mais dans laquelle on peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent, il aurait été souhaitable de préférer « discursivité pluricodique ».

systèmes sémiotiques spécifiques (comme le scriptural et l'iconique) se manifestent dans une même substance, mais d'observer comment des syncrétismes énonciatifs agissent au sein d'un même ordre sensoriel. Et donc, en particulier, de surprendre l'insertion de l'hétérogénéité dans le visuel. Une telle perspective permet par exemple de reprendre à nouveaux frais — par-delà les propositions de Roy Harris (1999) — une étude sémiotique de l'écriture.

Mais l'impact le plus important de cette sensibilité nouvelle, assez généralement partagée, est qu'elle autorisera peut-être de refonder une sémiotique du monde naturel, si les catégories qui fondent une telle sémiotique constituent simplement un ensemble hiérarchisé de percepts, et donnera les moyens de répondre à la question de l'éventuelle universalité de ces percepts.

Références bibliographiques

- AA.Vv. (1994), *Approches sémiotiques sur Rothko*, n° spécial de *Nouveaux actes sémiotiques*, 34–36.
- ARNHEIM, Rudolf (1981), « Style as a Gestalt Problem », *The journal of Aesthetics and art criticism*, 39, 3, pp. 281–289.
- BORDRON, Jean-François (1998), « Réflexions sur la genèse esthétique du sens », *Protée*, t. XXVI, 2, pp. 97–106.
- (2000), « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, t. V, 1, pp. 9–18 (numéro spécial *La Catégorisation perceptive. Les frontières de Soi et de l'Autre*).
- CARANI, Marie (1997), « La sémiotique visuelle est-elle une approche “formaliste” ? », *Visio*, t. II, 3, pp. 105–126.
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José (2000), *Retórica de la pintura*, Catedra (= Signo e imagen).
- Eco, Umberto (1992), *La Production des signes*, Paris, Livre de Poche.
- (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Milano, Bompiani; tr.fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F. (= Formes sémiotiques), 1987.
- (1988), *Le Signe*, adaptation française de J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor (= Médias); repris en collection Livre de poche, n° 4159, Paris, Librairie générale française, 1992.
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PU.F. (= Formes sémiotiques).
- (2004), *Soma et Sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FOUCAULT, Michel (1983), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GRANGER, Gilles (1969), *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin (=Philosophies pour l'âge de la science).

- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse (= Langue et langage).
- (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.
- Groupe μ (1992) ,*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La couleur des idées).
- GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama (= Argumentos).
- HARRIS, Roy (1999), *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa.
- HATWELL, Yvette, STRERI, Arlette, GENTAZ, Edouard (2000), *Toucher pour connaître*.
- HAVELANGE, Carl (1998), *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck; repris en édition de poche Paris, Le Seuil, 2000, coll. Points, n° 411.
- LAKOFF, George (1987) ,*Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- LAVALLÉE, Guy (1999), *L'Enveloppe visuelle du Moi*, Paris, Dunod.
- LINDEKENS, René (1976), *Essai de sémiotique visuelle. Le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1971), *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck.
- (1977a), *Langage et cinéma*, Paris, Albatros.
- (1977b), *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.
- NEF, Frédéric (éd.) (1976a), *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe (= Creusets).
- (éd.) (1976b), « Entretien avec A.-J. Greimas sur les structures de la signification », in NEF (éd.), 1976a.
- PETITOT, Jean (1992), *Physique du sens*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- (1996), Les modèles morphodynamiques en perception visuelle, *Visio*, t. I, n° 1, pp. 65-73.
- RASTIER, François (1991a), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, P.U.F. (= Formes sémiotiques).
- (1991b), « Problèmes de sémantique cognitive », in G. VERGNAUD (éd.), pp. 163-174.
- (1994), *Image et langage*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia, Asociación Vasca de Semiótica (= Eutopías, t. 47).
- SAINT-MARTIN, Fernande (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses universitaires de l'Université de Québec.
- SONESSON, Göran (1989), *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund, ARIS/Lund University Press.

- STEINMETZ, Rudy (1994), *Les Styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck (= Le point philosophique).
- THOM, René (1972), *Stabilité structurelle et morphogenèse*, New York, Benjamin, Paris, Ediscience.
- VEBLEN, Thorstein (1978), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard.
- VERGNAUD, Gérard (éd.) (1991), *Les Sciences cognitives en débat*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997), *Philosophie des images*, Paris, P.U.F.



IMAGE & SCIENCE

Sémiotique de l'image scientifique

Maria Giulia DONDERO
F.R.S.-FNRS – Université de Liège

1. Introduction

Ce travail vise à faire l'état de l'art des études sémiotiques sur un sujet de recherches, l'image scientifique, qui a vu naître un intérêt renouvelé dans le domaine de la sémiotique francophone grâce à un programme de recherche de l'Agence Nationale de la Recherche française (A.N.R.) intitulé « Images et dispositifs de visualisation scientifique » (IDiViS) coordonné par Anne Beyaert-Geslin du Centre des Recherches Sémiotiques (CeReS) de l'Université de Limoges. Ce programme triennal (2008–2010) arrive à présent à son terme, mais les enjeux des recherches menées dans ce cadre et concernant le développement de la discipline dépassent le caractère limité dans le temps de cet engagement institutionnel. Les études et les échanges entre l'université de Limoges, les universités de Strasbourg, Liège et Venise, co-coordonatrices du programme, ouvrent à notre sens des nouvelles perspectives pour les études sémiotiques, ces recherches ayant le mérite non seulement de revenir sur des sujets de discussion qui sont fondamentaux pour toutes les approches sémiotiques (le rapport à la référence et l'analyse de la genèse du plan de l'expression des textes, par exemple) mais aussi de permettre des rencontres, plus ou moins locales, entre des traditions sémiotiques différentes, comme celles de Charles Sanders Peirce, de l'École de Paris et du Groupe μ . Nous aimeraisons donc à cette occasion faire le point sur certaines questions qui nous apparaissent comme décisives vis-à-vis du futur de la discipline sémiotique. Elles sont quatre, et nous les exposerons en quatre sections distinctes :

1. la relation entre l'image et ses techniques de production, qui engendre une réflexion sur le statut de la référence scientifique;

2. le rapport entre l'image et la mathématisation, qui nous permettra de traiter la question du diagramme et du raisonnement diagrammatique ;
3. le rapport entre « l'image en train de se faire » en laboratoire et l'image sélectionnée par la littérature scientifique (« l'image faite »), qui engendre une réflexion sur les genres discursifs de la littérature scientifique, et notamment sur le rapport entre articles de recherche pour les revues spécialisées et ouvrages de vulgarisation ;
4. enfin, la prise en compte des différents genres discursifs de la production scientifique nous amènera à quelques considérations sur le rapport entre vulgarisation et domaine de l'art.

2. Présentation des problématiques

La première problématique qui nous semble pertinente pour aborder le domaine de l'image scientifique est celle du rapport entre l'image et ses pratiques de production. Comme il est couramment admis, la sémiotique de Peirce et la sémiotique du Groupe μ ont toujours prêté une attention considérable à l'acte de production des énoncés, et notamment aux techniques d'instanciation : le Groupe μ l'a fait à partir de la théorie de la transformation d'un côté et de la texture de l'autre¹; la théorie peircienne est dans son ensemble, pourrions-nous dire, une théorie de l'instanciation, notamment à travers les notions d'indicalité et d'objet immédiat. Au contraire, la sémiotique de l'École de Paris a laissé pour longtemps l'analyse de l'acte d'énonciation de côté, en préférant l'analyse formelle des énoncés eux-mêmes², surtout dans le cas de la peinture et des objets artistiques. Cela s'explique par les choix faits par le chef de file de l'École de Paris, A.J. Greimas qui, en théorisant le parcours génératif du sens, l'a limité au contenu, ce qui a retardé pour longtemps la théorisation d'un parcours génératif de l'expression. Une proposition systématique à ce sujet n'a vu le jour qu'avec l'ouvrage *Pratiques sémiotiques* de Jacques Fontanille en 2008, qui recueille des réflexions qui datent déjà de 2004³. Les travaux de Jean-François Bordron présentent, depuis au moins

-
1. Voir à ce propos Groupe μ (1992).
 2. Sur la théorie de l'énonciation dans la théorie greimassienne en tant que théorie de l'énonciation énoncée et non pas de l'acte d'énonciation voir Greimas & Courtés (1979) et le dossier « Arts du faire » (Beyaert-Geslin, Dondero et Fontanille éds 2009).
 3. Il faut remarquer aussi que la réflexion de Fontanille sur la question d'un parcours génératif de l'expression est en germination au moins depuis 1999 avec les recherches du séminaire intersémioptique de Paris consacré aux « Modes du sensible et sémiotique du corps » (1998-2000). Pour des renseignements supplémentaires sur le séminaire se rendre à cette adresse : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.Fontanille/Fontanille-seminaires.html. Voir à ce sujet aussi Fontanille (1998, 1999, 2005). Le passage de paradigme entre analyse de l'énonciation énoncée et analyse des actes d'énonciation a été étudié dans Beyaert-Geslin, Dondero, Fontanille (éds, 2009) par plusieurs chercheurs.

une quinzaine d'années, des propositions pour analyser le parcours génératif de l'expression. Ces propositions sont à la fois fidèles aux fondements hjelmsleviens de la transformation de la matière en la forme à travers un parcours par la substanciation, et ancrées dans la phanéroscopie peircienne⁴. Cette théorisation ne peut donc être entièrement comprise comme un développement « pur » de la théorie greimassienne mais ces travaux, consacrés à une phénoménologie de l'instanciation du plan de l'expression, nous donnent un aperçu important d'une orientation de recherches visant à construire des commensurabilités entre la tradition peircienne et les avancements de la sémiotique hjelmslevienne. Ces travaux ainsi que ceux de Fontanille, consacrés aux techniques de production dans le cadre de la visualisation scientifique, ont visiblement ouvert un nouveau terrain de l'investigation sémiotique européenne.

Il faut également remarquer que le retard pris sur l'analyse des actes et des techniques de production dans le cadre de la sémiotique greimassienne s'explique par le fait que cette dernière ait pris en examen de préférence les images artistiques. Cela ne veut évidemment pas dire que, dans l'analyse de l'énonciation énoncée, cette approche n'ait pas pris en compte les traces de la production, voire des traits singuliers du faire de l'artiste, notamment à travers la théorisation de la texture dans le cadre de la sémiotique plastique (voir Beyaert-Geslin 2004, 2008 et Le Guern 2008)⁵. Mais cette investigation a rarement porté l'attention sur la manière dont les œuvres étaient produites et au moyen de quels instruments technologiques⁶. À quelques exceptions près, aucune analyse textuelle d'images artistiques n'a donc porté sur la sensori-motricité du faire pictural, ni sur la virtuosité, toutes questions qui mettent en jeu la signification d'une image artistique en tant que produit de la rencontre entre les corporéités du support-objet et du producteur⁷. Cet oubli de la prise en compte des techniques d'instanciation est dû aussi au fait que l'image artistique, qui a servi de modèle à la théorisation des textes visuels, a toujours été

-
4. Pour plus de détails sur cette proposition voir Bordron (2006) où l'auteur rapproche le moment phénoménologique de la matière à l'indicalité peircienne, le moment de la substanciation à l'iconicité — articulé en trois étapes, celle de la force d'une source d'énergie (la lumière ou la vibration sonore), celle de la sélection (formation des pics de sensibilités, de bords, de valeurs critiques, etc.) et celle de l'organisation (articulation, composition méréologique, etc.); l'identification d'une forme discriminante coïnciderait avec l'étape de la symbolicité.
 5. Nous faisons référence ici à l'analyse de Thürlemann (1982) sur *Blumen-Mythos* (1918) de Paul Klee qui reste une analyse exemplaire de la procédure greimassienne mais qui justement ne tient pas en compte la question du support d'inscription du tableau, la gaze, et les types de mouvements d'inscription que ce support interdit et rend possibles.
 6. Nous nous permettons de rappeler que nous avons essayé d'apporter des compléments à la sémiotique greimassienne à travers la prise en compte, au niveau méthodologique, également de la théorisation de N. Goodman (1968) sur les arts autographiques et les arts allographiques. Voir à ce propos Basso Fossali & Dondero (2006, version française 2011), Dondero (2009c).
 7. Voir à ce propos les propositions du Groupe μ en ce qui concerne la texture ainsi que Fontanille (2005) et Klock-Fontanille (2005) en ce qui concerne la distinction entre support formel et support matériel de l'objet textuel.

considérée comme une image séparée de la vie quotidienne et ainsi sacralisée : si dans le cas de l'image scientifique les paramètres et les procédures de sa production doivent toujours être affichés et répondent à la demande de justesse et justifiabilité de l'image, dans le cas de l'image artistique le corps producteur de l'artiste est sacrifié, la technique est souvent considérée par la doxa comme mystérieuse ou secrète, quelque fois même comme un produit du hasard. Cette doxa peut à notre avis aider à comprendre les raisons non proprement disciplinaires de cet oubli.

Cette indifférence à ce qu'on peut appeler aujourd'hui la *syntaxe figurative* des textes visuels (Fontanille 2004), à savoir la relation entre support, apport et techniques du *modus operandi*, nous l'avons remarquée aussi dans l'étude de la photographie (voir Basso Fossali & Dondero 2011 et Dondero 2008). Cette dernière a été conçue à partir de ses formes de l'expression, et non pas de sa substance de l'expression (*contra* Floch 1986) et par conséquent les analyses qui ont été consacrées aux photos ont laissé de côté la question médiatique.

Lors des premières réflexions sur l'image scientifique — qui, contrairement à l'image de statut artistique, ne peut être considérée ni comme « séparée » ni comme un monde clôturé en lui-même à travers un cadre l'offrant à la *contemplation* — il a été d'autant plus nécessaire de rendre compte de la signification des techniques de production, afin d'expliquer les efforts faits pour imager les phénomènes qui ne sont pas saisissables dans le monde de la vie quotidienne⁸, ainsi que les *manipulations* que l'image scientifique, en tant que lieu d'expérimentation, requiert.

Sur les techniques de production de l'imagerie contemporaine, Fontanille (2007) a proposé une typologie qui se révèle fondamentale pour pouvoir concevoir l'énonciation visuelle en tant qu'acte d'exploration (non seulement photonique⁹,

-
- 8. Fontanille (2007) affirme à ce propos qu'avec l'image artistique le *modus operandi* de la production pouvait être étudié à partir de l'image elle-même car le *modus operandi* est « “transparent”, en ce sens qu'il semble entièrement accessible à travers le dispositif visuel soumis au faire interprétatif, en raison de l'homogénéité substantielle entre les schèmes visuels associés à la gestualité, et les formants plastiques dont elle est la trace » (p. 1). Cela n'est pas le cas avec l'image scientifique où les schémas visuels n'ont aucune transparence avec les pratiques instrumentales d'instanciation ; l'image scientifique, contrairement à l'image esthétique, demande de sortir de l'immanence textuelle : « Aussi longtemps que cette accommodation entre deux expériences pratiques, par la médiation d'une sémiotique-objet de nature textuelle — l'image — reste envisageable, la prise en considération du *modus operandi* n'oblige pas à sortir de l'immanence textuelle. En revanche, à partir du moment où cette accommodation n'est plus possible, et notamment si les deux expériences sont substantiellement hétérogènes, il faut faire appel à d'autres plans d'immanence que celui de l'image proprement dite » (*ibid.*).
 - 9. À ce propos Fontanille précise : « L'exploration photonique n'est donc qu'un cas particulier d'excitation, mais c'est celui sur lequel repose notre expérience sensorielle quotidienne, organisée à partir de l'action et des jeux de la lumière dans le monde naturel; c'est aussi celui qui fonde implicitement la sémiotique dite « visuelle », en ce sens que le mode d'excitation et le mode de réception y sont substantiellement homogènes : une excitation photonique d'un côté, une réception visuelle de l'autre, et le rayonnement lumineux entre les deux. Certes, un code culturel s'impose entre la réception et l'interprétation, mais il n'affecte pas la « naturalité » de l'exploration, les deux instances, d'excitation et de réception, étant substantiellement isotopes.

comme dans le monde de la vie quotidienne) qui se précise en deux mouvements spécifiant ceux du débrayage et de l'embrayage, à savoir l'« excitation » d'une matière et la « récolte de la réponse » qui subira ensuite une transduction visuelle. Fontanille affirme à ce propos :

L'acte d'énonciation étant posé comme une exploration, l'instance *ab quo* de l'énonciation doit être (provisoirement) redéfinie comme un principe d'excitation : les formes, les matières et les surfaces sont « explorées-excitées » par un type de particule, et c'est la réponse à cette excitation qui peut être exploitée pour produire des « images », elles-mêmes saisies par l'instance *ad quem* de l'énonciation, l'instance de réception visuelle (Fontanille 2007, p. 21).

Si Fontanille se positionne à la source de la question de la production technologique, voire de l'exploration-constitution d'un objet de référence à travers des questionnements à la fois instrumentaux et théoriques précis (la référence serait donc le résultat des transductions visuelles des réponses à des multiples provocations, dans un esprit tout à fait expérimental)¹⁰, les recherches de Jean-François Bordron se positionnent un peu différemment : non tant du côté des techniques productives d'images mais du côté de la sémantisation de la phénoménologie de la production. Le rapport entre le référent et l'image est donc abordé par Fontanille à partir des techniques qui doivent imager une référence non saisissable à travers les sens à cause de la petitesse du phénomène (voir Fontanille 2007), de la distance¹¹, de l'éloignement temporel ou de la compacité des obstacles¹², etc. : il s'agit d'une recherche sur la récolte de réponses à partir de "provocations" expérimentales. En revanche Bordron s'interroge sur les *référentiels* qui permettent de cerner la formation d'images à partir d'un théâtre de l'apparition qui a celle-ci pour objectif : c'est le cas de l'*image-horizon*, qui fait littéralement exister l'objet de l'enquête scientifique, sur laquelle nous reviendrons toute à l'heure.

Dans ses travaux, Beyaert-Geslin (2009, 2011, 2012) prend en considération une autre facette du rapport entre l'image et sa référence : cette dernière est « déjà là », constituée en une totalité, mais elle doit être étudiée, expérimentée, soumise à un diagnostic, restaurée : en un mot elle doit être rendue utile à travers des visualisations diverses (croquis, dessins, orthophotographies, photos aériennes, cartes géographiques, plan des villes, radiographies des dispositifs de sécurité, etc.). Beyaert-Geslin s'interroge sur les stratégies d'investigation scientifique qui font subir à l'objet de référence (une chaise, la terre ou une valise) un éclatement à travers les différentes techniques qui sont censées le représenter et/ou l'étudier.

C'est aussi cette homogénéité substantielle qui favorise le lien entre iconicité et référence, et leur renforcement réciproque au profit de la « foi perceptive » (Fontanille, 2007, p. 21). Cela ne se passe pas comme cela dans le cas des autres explorations non photoniques, où l'iconicité et la référence ne sont plus liées par un transducteur tel que la lumière.

10. Voir à ce sujet aussi Groupe μ (1996) et Klinkenberg (2010).

11. Voir à ce propos les recherches d'Allamel-Raffin (2004).

12. Voir à ce propos Dondero (2009b).

Si l'on assiste alors, avec Fontanille et Bordron, à la tentative de sélectionner des informations pour négocier la constitution d'une *totalité* d'objet suffisamment crédible au sein de la communauté scientifique à partir des phénomènes de types divers (signaux physiques, instruments, théories), avec Beyaert-Geslin on assiste à la diffraction de la référence — déjà attestée en tant qu'unité reconnue par la société —, à travers des pratiques d'expertise diverses et notamment les stratégies de la restauration qui défont l'objet pour le visualiser selon des rapports diagrammatiques différents. Dans le cas de l'objet d'art à restaurer (Beyaert-Geslin 2011), on assiste à l'éclatement de cet objet d'art sous le regard scientifique qui en multiplie les facettes, le virtualise en tant qu'objet unique pour l'actualiser en tant qu'ensemble de *versions* ou *d'esquisses*, chacune destinée à répondre à des questionnements multiples et à des manipulations diverses.

La deuxième problématique concerne le rapport entre visualisation et mathématiques. Dans cette partie il ne s'agira donc pas d'examiner les images résultant d'un travail expérimental au sens classique, où les outils de production sont des technologies tels les télescopes en astrophysique, le radar en géophysique, le microscope en biologie, etc., mais les images qui sont produites par des théories, des modèles mathématiques et donc par la traduction spatiale des équations et des formules algébriques. Il s'agit ici d'une expérimentation différente de la première car elle engendre de manière plus forte que la précédente un travail sur la visualisation, qui devient elle-même le véritable terrain de l'expérimentation du scientifique. Afin d'explorer les deux mouvements qui vont, l'un, de la trace photographique à la production de théories en passant par la schématisation, et l'autre, de la théorie physique et des modèles mathématiques à la visualisation, il nous faudra prendre en compte la notion de diagramme, notamment chez trois savants qui en sont les principaux théoriciens, à savoir Peirce, Goodman et Châtelet. La notion de diagramme permet effectivement d'expliquer comment l'image et d'autres représentations visuelles telles que le dessin ou bien la photographie composite, à l'instar des diagrammes mathématiques, peuvent devenir un support de travail qui permet de faire émerger de nouvelles formes et donc de nouvelles idées, nécessaires à la poursuite de l'enquête. Ceci nous permettra aussi de préciser ce qu'on peut entendre par « nécessité » de l'image scientifique au sens d'une image qui déploie un parcours de démonstration en elle-même.

La troisième problématique concerne le rapport entre les images produites et la littérature qui les sélectionne et les destine aux différents publics visés. Dans les deux premières sections on traite l'image selon l'approche latourienne de la « science en train de se faire ». Nous devons pourtant préciser : notre enquête ne concernera pas un travail ethnographique de laboratoire comme ceux de Latour ainsi que de Catherine Allamel-Raffin - qui dans ses travaux couple toujours les deux approches, à savoir la prise sur le vif de la science « en train de se faire » et la recherche sur la « science faite ». Dans les sections trois et quatre nous ne nous occuperons que de l'image du point de vue de la « science faite ». Nous visons

notamment à étudier les rôles des images dans les différents genres discursifs tels l'article de recherche et l'ouvrage de vulgarisation. Ce qui nous semble en fait important est de pouvoir tester comment un même objet de recherche peut être communiqué dans des genres discursifs aussi différents que l'article pour les spécialistes et l'ouvrage pour un public de collègues non spécialistes¹³. Nous verrons comment les « vues d'artiste », images fabriquées par des scientifiques et des graphistes, ont une fonction importante dans la vulgarisation savante car elles permettent la visualisation de ce qui n'est pas (encore) mesurable — et, souvent, difficilement concevable — en jouant donc un rôle de préconisateurs des recherches à accomplir.

Nous verrons aussi comment les images attestées comme artistiques sont des outils de vulgarisation et comment elles peuvent non seulement faire partager des recherches à un plus vaste nombre de personnes mais aussi repositionner le cadre de la recherche dans une perspective culturologique de la science. Mais le relation entre vulgarisation et art ne concerne pas seulement l'insertion d'images artistiques dans les ouvrages « grand public », mais aussi le fait que la vulgarisation montre un objet de recherche qui ne l'est plus, au moins qu'il ne l'est plus pour le moment... la vulgarisation montre en fait l'objet une fois que les recherches sur cet objet ont été suspendues : lorsque on l'appelle, paradoxalement, objet scientifique, à savoir un objet stabilisé et accepté dans le cadre d'une discipline donnée, il n'est plus un objet sur lequel on fait du travail scientifique, mais seulement de la communication. On reviendra sur ce paradoxe de la vulgarisation, seul genre qui présente des objets comme scientifiques, alors que la revue spécialisée ne traite que des objets en train de se constituer, des objets de la recherche et de l'expérimentation.

La quatrième problématique découlant de la troisième, elle peut en être considérée comme un développement. Il s'agira de rebondir sur les liens entre deux domaines qui peuvent apparaître aux antipodes dans notre culture occidentale contemporaine, mais qui ne le sont pas tout à fait. On prendra ainsi en considération le fait que, aussi bien les sciences que les arts, sont les domaines caractérisés par la quête de la connaissance, la découverte, le défi, la justesse fragile, tout en l'étant de manière très différente. Nous suivrons la proposition, prudente, de Bordron (2011), selon qui, il ne faudrait pas « opposer l'art à la science dans un tableau de traits distinctifs, ni non plus de les subsumer sous une notion qui les unifierait d'une façon trop générale pour être utile, mais [...] chercher quel espace de transformations permet de passer de l'un à l'autre domaine ou éventuellement quels obstacles doivent être contournés pour que ces transformations soient possibles ».

13. La vulgarisation dont nous nous occuperons n'est pas la même que celle qui a fait l'objet des recherches très intéressantes de Daniel Jacobi (1999), c'est-à-dire la presse ou les ouvrages pour enfants, mais au contraire une vulgarisation destinée aux collègues de la même discipline mais pas de la même spécialité, ni du même domaine de recherches.

Les quelques exemples que nous présenterons lors de cette quatrième et dernière section ne concerteront pas seulement l'insertion de l'image artistique dans la littérature de la vulgarisation scientifique mais la question de l'image artistique en tant qu'héritière de théories mathématiques et, vice-versa, de l'image artistique se situant à la source des réflexions du scientifique.

3. Première section

Pratiques d'instanciation : interrogation, stabilisation, institutionnalisation

Dans un important article publié dans la revue *Visible* 5 qui recueille les actes des colloques sur la sémiotique de l'image scientifique du programme ANR, Bordron (2009) décrit la production d'images scientifiques en distinguant entre la photo d'enquête et la photo scientifique et propose ensuite de généraliser les étapes d'un processus de production des images constituant un objet scientifique.

Bordron identifie tout d'abord la différence entre l'image d'enquête entendue comme « une somme d'indices pouvant nous conduire peu à peu à ce dont ils sont l'indice » dont il donne comme exemple la photographie au centre du film *Blow up* de M. Antonioni, et la photographie en astrophysique. La démarche qui fait apparaître un revolver dans la photographie au centre du film d'Antonioni est cognitive mais elle ne pourrait pas se prêter à illustrer un usage scientifique de l'image. Cette démarche cognitive, qu'il appelle une « *enquête* au cours de laquelle, sur la base d'indices, se manifeste peu à peu la présence d'une chose ou d'un phénomène » (*ibid.*, p. 115), n'illustre pourtant pas le fonctionnement scientifique de l'image. L'objet représenté dans la photo de *Blow Up* (un revolver), faisant partie du monde commun de la perception, est déjà identifié avant l'image tandis que l'image scientifique est censée manifester ce qu'il est impensable de percevoir dans le monde de la vie quotidienne, ce qu'on ne connaît pas avant son façonnement en image. Pour que quelque chose qu'on ne connaît pas d'avance se manifeste dans le cadre de l'expérience scientifique il faut « fixer d'abord un *référentiel technique* qui donne la possibilité de l'objet et le sens de ce que l'on verra » (*ibid.*, p. 116). L'image sera l'outil qui permettra au phénomène d'être objectivé, mais il faut tout d'abord un lieu et une manière où ce phénomène puisse faire son apparition (« *avant que l'image n'apparaisse, il faut avoir fixé l'économie de son apparition* » (*ibid.*)), et d'une manière qui puisse être comprise ou au moins encadrée de la juste mesure : c'est le rôle du référentiel.

Bordron décrit ainsi la quête cognitive dans le cas de l'image astronomique, image qui permettra de transformer des indices (en tant que traces qui demandent à être comprises et déployées) en des objets qu'on ne connaît pas d'avance : *a-* Constitution d'un référentiel (choix d'une longueur d'onde), *b-* Recherche d'indice, *c-* Iconisation (stabilisation progressive des formes), *d-* Identification (ou

dirions-nous, constitution d'un objet en tant que totalité stabilisée et reconnue par une communauté)¹⁴.

Dans ce cas, la référence est littéralement construite grâce à un référentiel technologique qui incarne et stratifie en lui-même un ensemble de théories stabilisées, qui en ont justifié la création et l'institutionnalisation d'une part, et d'hypothèses qui le rendront opérationnel et lui permettront de relancer la recherche, d'autre part. Ces hypothèses « guideront » l'exploration technologique et permettront à des traces matérielles d'apparaître sous un statut d'indices à développer.

Il nous semble que, à partir de ces prémisses, nous pouvons entendre l'indicalité comme « la forme sensible de l'interrogation », l'iconicité comme la recherche d'une stabilisation des formes (Bordron 2000, 2004) — donc, d'une certaine manière, comme des tentatives de donner une organisation la plus stable et profitable possible, aux questionnements posés par l'indicalité — et la symbolicité comme la garantie de positionnement de ces formes stabilisées dans un ensemble de règles, conventions et communications institutionnalisées. Cette conception, où toute image attestée peut être conçue comme une stratification de ces trois dimensions, permet de nous libérer d'une autre conception qui voit l'indice, l'icône et le symbole comme des signes déjà constitués se rapportant à quelque chose d'autre, d'extérieur. En fait, la perspective de Bordron développant la théorie peircienne, envisage plutôt la description de l'instanciation du signe à travers des étapes phénoménologiques : l'indicalité, l'iconicité et la symbolicité sont à comprendre comme des types phénoménologiques. Cette description a l'avantage d'envisager non seulement l'instanciation en termes de production *expérimentale* — l'iconicité concerne en fait la recherche d'une stabilisation des formes, ce qui institue l'image en un support d'expérimentation — mais aussi en termes de négociation de la justesse de l'image identifiant un phénomène et le constituant en objet scientifique reconnu (symbolicité).

En reprenant ces suggestions toujours dans un cadre expérimental classique, à savoir un cadre technologique (et non purement mathématique, comme on le verra dans la section suivante), on peut affirmer que la référence se constitue tout au long d'un processus qui conçoit l'image comme pénétrée par trois dimensions : 1) la dimension indicielle qui prend appui sur des hypothèses et plus généralement sur des questionnements qui mènent à une inscription qu'on peut considérer comme des indices à développer, 2) la dimension iconique qui concerne la recherche d'une

14. Bordron (2009) affirme à ce propos : « L'image n'est pas une image d'objet mais *image de ce qui par elle est fait image*. Il y a donc un changement sémiotique fondamental quant au statut de la vérité. Quel que soit ce que veut dire *vrai*, ce prédicat n'établit pas, dans ce cas, une relation *image / objet*, mais une relation *image / image* ». Dans ce même article, Bordron conçoit deux autres types d'image scientifique : celle qu'il appelle l'image-écriture, qui met en jeu une interprétation qui établit que « le centre de gravité de l'image ne se situe plus dans son horizon mais dans l'image considérée comme plan d'expression » (p. 118), et l'image-événement sur laquelle nous reviendrons toute à l'heure.

stabilisation des données à travers des configurations méréologiques diverses sous forme d'image, ou de visualisation, et qui pourront transformer les inscriptions du phénomène en un objet scientifique nommable en tant qu'unité constituée, et 3) la dimension symbolique qui permettrait à chaque image d'être considérée comme le produit négocié d'une pratique productive collective — produit justifiable et reproductible — et ensuite faire l'objet d'une reconnaissance et d'une diffusion institutionnelles.

La dimension symbolique qui est présente à chaque moment de ce processus (sous forme d'hypothèses dans le cadre de l'indicialité, sous forme de règles représentationnelles ajustant les stabilisations des formes dans le cadre de l'iconicité) implique qu'on ne puisse jamais étudier ni comprendre l'image détachée d'un programme disciplinaire ou des acquis d'un domaine spécifique.

La symbolicité permet par conséquent de prendre en compte à la fin (provisoire) du processus : a) comment une image répond aux objectifs de sa production, en stricte relation avec l'indicialité; b) comment elle s'insère dans les pratiques expérimentales d'une discipline, en stricte relation avec l'iconicité; c) comment ces pratiques disciplinaires se combinent avec celles des autres équipes plus ou moins concurrentielles, avec les institutions, le cadre politique, etc.¹⁵.

Cela nous permet enfin de remarquer que l'indicialité peut être considérée comme quelque chose qui ne concerne pas seulement l'acte d'instanciation des images, ce dernier étant entendu souvent en tant qu'acte d'inscription d'un phénomène sur un support qui est censé en enregistrer les traces. L'indicialité concerne les demandes d'une discipline et donc les raisons d'être d'une image, le fait qu'une image soit nécessaire pour démontrer quelque chose, ou pour l'invalider; dans ce sens l'indicialité est déjà imprégnée d'une symbolicité, à savoir d'un savoir constitué qui demande à être développé dans d'autres cadres ou domaines. C'est seulement dans la dimension de la symbolicité que l'image peut être évaluée à partir de ses utilisations et à partir de la place qu'elle peut assumer dans un système d'attentes et de résultats comparables avec lesquels de nouveaux indices peuvent rentrer en relation. Si donc l'indicialité concerne les traces de l'instanciation ainsi que les raisons qui l'ont rendue nécessaire ou simplement possible, et l'iconicité concerne la stabilisation de formes en des images identifiant, par tentatives successives, des objets (expérimentation par diagrammes), la symbolicité concerne la place que ces formes stabilisées en images d'objet occupent dans un ensemble de pratiques disciplinaires et de procédures institutionnalisées.

D'une certaine façon on pourrait dire que le parcours de l'*objet recherché en tant que questionnement jusqu'à l'objet scientifique en tant que totalité acceptée* — au moins par une partie de la communauté scientifique — se déploie à partir d'une indicialisation en se dirigeant vers une symbolisation. Ce qui nous intéresse surtout de souligner est ce qui se passe entre les deux, à savoir la *constitution*

15. Sur cette question voir les travaux fondamentaux en sociologie des sciences de Latour (1987, 1999) et Latour et Woolgar (1979).

iconique; comme nous venons de le dire, nous entendons par iconicité les moments multiples des *tests* qui visent à négocier et stabiliser des formes visuelles plus ou moins définitives d'un objet scientifique. Nous le répétons : nous n'entendrons pas les images-tests en tant que signes iconiques au sens de ressemblant à quelque chose d'extérieur, mais en tant que compositions toujours partielles qui rendent compte de l'émergence de morphologies différentes dans l'organisation des données tout au long d'une chaîne¹⁶ qui peut s'orienter de la schématisation à la densité figurative lorsque la visée de la recherche est particularisante (décrire un objet, un symptôme, et pouvoir intervenir) ou bien s'orienter de la densité figurative à la schématisation lorsque la visée est généralisante (construction de régularités, prévision, modélisation, etc.). Le processus d'iconisation peut donc être identifié avec deux processus inverses : le processus d'iconisation peut concerner un parcours allant de la schématisation à la densité figurative et vice-versa. Il peut s'agir d'un processus de schématisation si on part d'une densité figurative (par exemple une photo ou un dessin) en allant vers la construction de patterns et de régularités qui permettront une modélisation valorisant des parcours réguliers et des tendances qui constitueront des théorisations à vérifier ultérieurement. Mais le parcours d'iconisation peut être identifié aussi bien avec un processus inverse qui va des modèles mathématiques vers la densification figurative, comme par exemple dans le cas où les indicialisations sont des modèles physiques qui peuvent ou pas s'accorder avec le phénomène étudié et qui deviennent opératoires à travers la visualisation, par exemple à travers la visualisation diagrammatique. Dans le cadre d'un processus d'iconisation, les images qui testent un phénomène deviennent un terrain de travail, voire un dispositif d'expérimentation. Ces tests se configurent comme des nouvelles organisations et regroupements des informations, des constructions de symétries, etc.

Les indicialisations de départ peuvent donc être des traces de phénomènes, à savoir des données récoltées et qui demandent à être testées et généralisées, aussi bien que des hypothèses et des théories qui doivent être mises à l'épreuve et vérifiées par des *cas concrets ou au moins visualisables comme des cas singuliers*. L'indicialisation est à concevoir comme quelque chose qui demande à être déployé et cela ne s'explique pas seulement avec un « questionnement de l'être » qui cherche à se manifester, mais englobe aussi la matière théorique des résultats scientifiques obtenus précédemment (ce qu'on a nommé la dimension de la stabilisation institutionnelle, voire la symbolicité). La symbolisation qui en suivra concernera le moment de l'acceptation, vérification et institutionnalisation de ces hypothèses de départ, qui avaient auparavant le statut d'indices et précédemment encore de théories stabilisées.

16. Sur la constitution de la chaîne tout au long de laquelle il y a « un transport de nécessité » voir Latour (1999) et Dondero (2009d). Pour une modélisation des différents types d'enchainement d'images voir Fontanille (2009).

3.1. La méréologisation des données dans le cadre de l'iconicité

Dans un article consacré à la constitution de méréologies changeantes à partir du flux de l'expérience, Bordron (2012) spécifie ce qu'il entend par image-événement dont il avait été question déjà dans son article de 2009 : il ne s'agit pas de la capture instantanée de quelque chose — comme le terme événement pourrait le faire croire —, mais bien de transformations de données tout au long du processus d'iconisation : les images interviennent dans le flux de l'expérience scientifique en tant qu'*idées régulatrices ordonnant un nombre très grand de phénomènes*. Dans le flux de l'expérience, des totalités se constituent, pourtant elles sont des totalités précaires, tentatives, qui se font et se défont, mais n'en sont pas moins intelligibles comme un jeu entre des parties, identifiables bien que changeantes. On peut donc entendre les images comme des stabilisations précaires des relations entre parties constituant le flux de la recherche expérimentale ; ce processus est décrit par Bordron par la syntaxe suivante : « Flux => Inflexion => Parties saillantes => Identification et différentiation => Conjonction et disjonction => Composition et décomposition de parties => Emergence et disparition des genres => Formation et déformation de séries ».

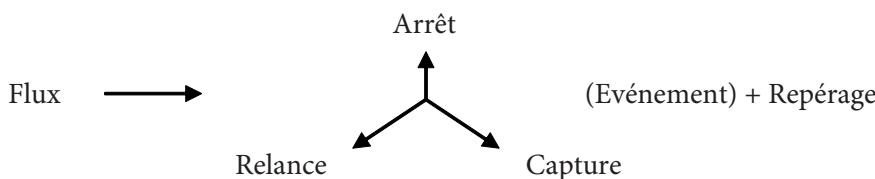
Cette syntaxe vise à rendre compte de la façon dont, à partir des processus des phénomènes physiques, le scientifique peut en arrêter des états pour les représenter et les analyser¹⁷. L'image est à concevoir comme une domestication du flux des phénomènes, un arrêt qui en permet le contrôle et ensuite la manipulation pour enfin essayer de les constituer en des objets. Si la notion de flux virtualise toute existence d'objet, la première catégorie nécessaire à expliquer le statut de l'image est celle d'arrêt d'un flux¹⁸ mais cet arrêt n'est qu'une étape qui fait suivre, selon Bordron, une *relance* ou une diffraction :

17. Fontanille aussi se pose la question de la réduction d'un flux en des « arrêts » qui puissent le rendre décomposable et contrôlable et décrit ce phénomène comme concernant deux niveaux de pertinence sémiotique différents : « En somme, ce qui est invisible à un niveau donné d'exploration correspond dans la plupart des cas [...] à un phénomène de type “fluent”, une propriété dynamique ou un processus, et c'est seulement à un autre niveau d'exploration que ce processus ou ce phénomène fluent pourra être identifié sous la forme d'un objet ou d'une substance : l'activité neuronale correspondra par exemple à une densité plus importante de protéine mitochondriale. Mais il y a une limite à cette stratification des niveaux, et c'est celle du monde quantique [...]. Il y a donc deux types d'invisible, l'un de proportion (grand / petit), et l'autre de mode d'existence (processuel /substantiel). Il y a donc deux types d'exploration : l'une, par modification de la proportion, l'autre, par changement de mode d'existence. Les deux recherchent le niveau d'exploration optimal en vue d'une iconisation exploitable ; le premier type procède donc par optimisation du point de vue (le grossissement change la distance et la focale), alors que le second type recherche tout simplement le niveau d'exploration où le phénomène se manifeste en tant que substance et non en tant que processus » (Fontanille 2007, p. 23, nous soulignons).

18. « Une *image-arrêt* est, par exemple, celle qui pose une question non pas parce qu'elle montre spécifiquement quelque entité, mais parce qu'elle établit une rupture avec une croyance ou une pratique antérieure sans que le sens en soit pour autant spécifié » (Bordron, 2012).

La relance crée une multiplicité nouvelle que l'on peut considérer à la fois comme divergente par rapport à l'arrêt et en même temps nécessairement complémentaire. Un arrêt dans un flux a comme complémentaire un effet de relance, sinon il ne s'agirait pas d'un flux. [...] La troisième catégorie est celle de *capture*. [...] La capture est complémentaire de l'arrêt et de la relance dans la mesure où il est nécessaire que quelque chose du flux soit en quelque façon concentré, constitué en unité (Bordron, 2012).

Bordron ajoute à ces trois fonctions, une quatrième, celle qu'on avait déjà prise en considération pour l'image-horizon, c'est-à-dire le référentiel ou le *repérage*, et propose le schéma suivant :



Comme nous l'avons déjà dit ailleurs (Dondero 2011b), l'image qui fige un objet et qui a été obtenue après la phase d'iconisation, nie d'une certaine façon l'esprit scientifique de la recherche : figée et immobile, sans paramètres de contrôle visibles, cette image est destinée à la vulgarisation. Ces images sont en principe non manipulables : les tests ne sont plus affichés, ni opératifs. On pourrait dire qu'une fois dans la phase de symbolisation l'objet, qui est représenté par une image isolée dans laquelle convergent et s'institutionnalisent les hypothèses et les résultats des tests, quitte le domaine de la science, qui se caractérise par contre comme le domaine des constantes interrogations et manipulations. C'est pour cela que, s'il s'agit de symbolisation, dans le cadre de la science, il s'agit toujours de règles qui seront ensuite remises en jeu en fonctionnant à nouveau partiellement comme des questionnements, à savoir des indicialisations à développer pour d'autres recherches. Dans le cadre de la vulgarisation, le parcours allant de la symbolisation à l'indicalisation s'arrête, à l'opposé de ce qui se passe dans la science en acte où, à partir des objets constitués dans le cadre d'une symbolisation, on relance des questionnements/indicalisations pour reprendre le chemin et « étendre le référent », comme le dirait Latour.

Comme nous l'avons affirmé dans des travaux antérieurs (Dondero 2009d), les images, après leur instanciation, et après avoir été choisies pour constituer une unité d'objet, doivent redevenir utiles pour d'autres recherches : d'une certaine manière elles doivent être à nouveau décomposées, non pas pour redevenir flux, mais pour pouvoir revenir aux étapes qui ont amené aux différentes méréologisations des données, aux différentes relations entre parties constituant le tout; les données constituées en différentes méréologies doivent pouvoir redevenir manipulables et réorganisables.

Dans Dondero (2009d) nous avions pris en considération le cas de l'astrophysique qui exemplifie bien ce mouvement double ; en fait la fabrication d'images en astrophysique nous montre bien le va-et-vient entre la visée particularisante et la visée généralisante des visualisations : d'une part, l'objectif de l'astrophysique est de présenter en unité, voire de *compacter*, par le biais de l'image justement, des fonctionnements *dispersés* dans le temps et dans l'espace ; d'autre part, cette unité est composée de modules : chaque module est une réponse du phénomène, par exemple, la supernova, à la longueur d'onde avec laquelle il a été détecté. Les différents modules composent des images finales, intégrées : voici l'image finale d'un amas de galaxies ainsi que les modules dont elle se compose (Figure 1).

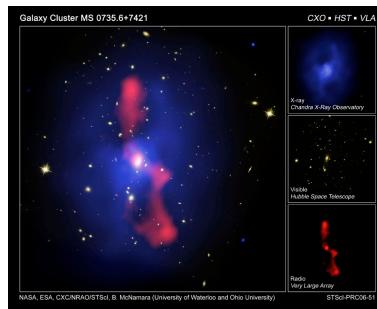


Fig. 1. Galaxy Cluster MS 0735.6+7421. NASA, ESA, CXC/NRAO/STScI, B. McNamara (University of Waterloo and Ohio University)
<http://imgsrc.hubblesite.org/hu/db/2006/51/images/a/formats/print.jpg>

Les images en astrophysique visent à sommer, superposer, intégrer — phagocytter presque — les traces, bref à réduire l'hétérogénéité des captations dans une seule image comme dans l'exemple ci-dessus, qui montre la façon dont l'image finale intègre les images provenant des différentes détections afin de stabiliser l'identité d'un objet. Tout se passe comme si les images partielles visaient à compacter dans l'image finale ce qui dans l'univers est dispersé — puisqu'il s'agit de construire des simulacres de cohésion de ce qui en réalité est diffus dans le temps et dans l'espace. L'image finale est toujours celle qui a assimilé toutes les mesures : c'est dire que le point d'arrivée de l'iconographie astronomique est l'*homogénéisation des traces*¹⁹.

19. Cette image a en fait comme but de *compacter* les processus différents de l'univers en une *cartographie qui totalise et intègre les processus temporels*. Comme nous l'avons dit dans (Dondero 2009b) où nous avons mis en comparaison l'astrophysique et l'archéologie, en archéologie, les images-cartographies ne visent point à l'intégration des traces, ni à devenir des images-modèle pour une série d'autres investigations : tout au contraire, elles mettent en scène l'hétérogénéité des méthodes de recherche, ainsi que leur impossibilité de se recomposer en unité. L'astrophysique et l'archéologie présentent donc deux types différents de virtualité de l'objet de la perception : l'objet de l'astronomie est absent à nos sens, caché, parce qu'il est trop diffus et lointain, distal, alors que l'objet archéologique est caché parce que sa stratification est trop compacte. Il s'ensuit qu'en astrophysique les images actualisent l'objet par des *assimilations qui compactent l'évanescence*,

Pour obtenir cette image qui nous donne l'iconographie finale d'un amas de galaxies, il a fallu un travail orienté du simple au composé, mais d'autre part, cette *totalité intégrée* qui est l'image finale doit pouvoir être littéralement *redistribuée* via une autonomisation de ses modules pour qu'ils puissent être utilisables pour la constitution d'iconographies autre que celle de cet amas de galaxies. Il s'agit de réaménager les modules qui ont, de leur côté, une certaine cohérence interne et une *homogénéité de paramétrage* (ici, la même longueur d'onde) pour voir s'ils sont aptes à construire d'autres iconographies, et ensuite, pourrait-on dire, à « faire avancer le référent » (Latour 1999), à étendre sa chaîne de transformations, et aussi à mettre à l'épreuve l'utilisation transversale de chaque module. Pour ce faire il faut, d'une part, *discipliner* les opérateurs de la chaîne des transformations et les aligner de façon à ce qu'ils forment une unité, pour que la chaîne puisse se constituer en une unité stable (iconicité) et produire un objet stable (symbolicité), d'autre part il faut mesurer le pouvoir d'extension du référent que la visualisation offre à la science, à savoir le fait que cette unité d'objet stabilisée en image peut servir comme support pour d'autres investigations. Or, il faut que cette unité puisse se décomposer en des sous-unités ré-articulables, en des modules (ou parties d'un tout, comme les appelle Bordron), et que ces modules puissent devenir des éléments re-combinables : éprouver la solidité d'un fait, c'est le mettre à l'épreuve et l'étendre plus loin par un nouveau branchement de ces modules. Les possibles combinaisons entre les modules et les règles qui les gèrent peuvent se constituer en un système comparable à une grammaire. D'un côté, la bonne réussite de la chaîne des transformations assure une garantie de contrôle réciproque entre phases techniques, et donc la garantie d'une histoire de production par contiguïté (indicialité) et par commensurabilités (iconicité), de l'autre, le résultat de cette chaîne des transformations doit assurer des développements des recherches (symbolicité et recommencement du parcours à travers l'indicialité).

Dans l'image finale de l'amas de galaxie, les éléments sont intriqués et c'est justement la modularité typique de l'astrophysique qui permet à l'unité de l'image finale d'extraire ses modules et de les transporter au loin, vers d'autres compositions, grâce aux règles grammaticales des modules, ces derniers étant des entités recombinables à l'instar de notes dans une partition de musique qui doivent servir comme des *instructions* pour l'exécution future, qu'elle soit visuelle ou sonore. Cela revient à dire que le travail scientifique consiste bien, dans un premier temps, en la recherche de la stabilisation *en unité d'objet* et, ensuite, dans un deuxième temps, en la *manipulation* de cette unité, voire en la *recombinaison, ré-articulation* de ses modules, pour la faire « courir au loin » (Latour), pour construire d'autres unités

à travers des plaques/modules commensurables du spectre; alors qu'en archéologie les images fonctionnent par dissimulation de ce qu'elles actualisent, c'est-à-dire par *dissimulation au sein d'une matière stratifiée et compacte*. En astrophysique, on opère par *superposition* et ajustement de modules et de stocks de lumières; en archéologie, par *dissimulation* d'enveloppes et de pellicules des couches.

et d'autres référents. En astrophysique, comme dans beaucoup d'autres disciplines, plus une référence va *loin*, plus elle peut être déclarée comme « juste » : la fiabilité de la référence est coextensive du réseau de diffusion, voire de sa plasticité.

La nécessité d'une modularité s'explique aussi par le fait que la chaîne des transformations, qui vise à une stabilisation, doit pouvoir être réversible, les scientifiques doivent pouvoir revenir sur leurs pas : c'est une communauté entière qui doit pouvoir manipuler la chaîne dans toutes ses étapes. C'est pour cette raison qu'il faut constituer une écriture, une sorte d'*alphabet d'opérations* paramétrées, pour que ceux qui font partie de la communauté puissent poursuivre la chaîne, la renverser, la refaire, la contrôler, la valider.

Pour le dire autrement et avec les termes de Goodman, les images doivent permettre premièrement d'identifier et de fixer des phénomènes (autographie) et surtout de les définir en tant qu'objets dont on peut discuter, et deuxièmement de travailler sur ces objets eux-mêmes, ces derniers devant servir comme des *expériences de pensée*, voire comme des objets qui se prêtent à la manipulation (allographie). Les images réussies deviennent ainsi des supports de travail, dans le sens où elles sont non seulement des visualisations d'opérations qui rendent possible la définition de phénomènes (*valeurs opératives* d'une image), mais où elles fonctionnent aussi comme des visualisations qui permettent d'être retravaillées et manipulées pour des fins ultérieurs (*valeurs opérationnelles* d'une image)²⁰. De l'image comme *produit stabilisé* des transformations on passe au *potentiel transformationnel*, c'est-à-dire de l'image comme *zone de stockage* on passe à une *zone d'opérabilité* et de manipulation.

Il faut en tout cas préciser encore quelque chose avant de passer à la deuxième section qui prendra en considération la question de la manipulation mathématique de l'image ainsi que la traduction spatiale des formules algébriques. Il ne faudrait pas utiliser le même terme d'image lorsqu'on se réfère à l'image constituant un objet (l'image qui offre la sommation des résultats d'autres images) et l'image qui ne constitue pas un objet mais qui est censée montrer le travail de digitalisation d'un flux à travers des organisations méréologiques. En ce qui concerne l'astrophysique nous les avons appelées respectivement image-mosaïque et visualisation.

En fait, les images finales des astres peuvent être considérées comme des images-mosaïques (Dondero 2009b et 2009g) car elles réunissent en une image un assemblage de traces provenant de différentes sources et stratégies de mesure qui sont rendues commensurables en des unités d'objet qui en font la synthèse. Ces types d'images ont pour fonction de rassembler les diverses captations obtenues et de s'offrir ainsi comme des cartes d'identité des astres, des cartes qui ne sont pas des photographies de ce que l'objet est au moment de la captation, mais de son histoire car elle est une mosaïque construite par *sommation intégrée* des processus de transformation de l'astre. Ces images sont composées par des visualisations « partielles » des astres, images qui dépendent d'un seul instrument de détection.

20. Sur la distinction entre opératif et opérationnel voir Basso Fossali (2006b).

L'image-mosaïque peut être saisie comme *la transduction de plusieurs scénarisations* (les différentes détections selon des longueurs d'onde différentes). La clôture de cette image intégrée se présente comme la *prestation fictive* d'une observation potentiellement interminable qui permet une *domestication* de l'investigation et l'institutionnalisation d'un objet.

Ces images-mosaïques construisant une iconographie stabilisée d'un objet, tendent vers le régime caractérisant les images artistiques où chaque trait est figé à l'intérieur d'une totalité non décomposable. Si le rôle de l'image dans l'article de recherche est de mettre en valeur l'instrument (ou les valeurs mathématiques) qui l'ont produite, cette image par contre ne montre plus la relation avec son acte de production : *en perdant sa justification énonciative*, elle se rapproche du rôle des images artistiques, qui ne sont pas censées révéler leurs techniques d'instanciation. Elle devient une image non-scientifique, car elle a figé quelque chose ne permettant plus des manipulations et donc des avancements de l'investigation. On pourrait par conséquent affirmer que l'image qui stabilise une iconographie est publiée notamment dans les ouvrages de vulgarisation et fonctionne à l'instar des images artistiques, qui sont non-manipulables.

Le deuxième type de représentation visuelle relève des *visualisations* de données. Ces données sont des *data set* disponibles par implémentation informatique utilisables dans un nombre infini de textualisations selon différents points de vue et niveaux de pertinence. Ces visualisations deviennent ainsi reconfigurables à partir d'un changement contrôlé des paramètres de visualisation, changement de perspective visant l'exploration. Il ne s'agit donc plus d'images, mais d'*environnements virtuels* qui produisent à chaque fois des modes d'actualisation possibles de données.

Ces visualisations rendent en fait pertinents des regroupements de données qui peuvent répondre à des questionnements différents. Chaque visualisation de données répond à une série de questions ; les visualisations peuvent être comprises comme des *exécutions* des relations entre données récoltées et paramétrages choisis. Les visualisations sont donc des *exécutions d'instructions* de codages de données. Elles se présentent normalement sur un écran d'ordinateur en un rapport paradigmique les unes avec les autres et, très rarement, elles sont enchainées comme développement l'une de l'autre : elles construisent une parataxe. D'une certaine manière elles ne font qu'actualiser des organisations méréologiques de données qui restaient virtuelles dans le tableau de chiffres dont elles émanent. C'est pourquoi nous devons distinguer ces visualisations qui "arrangent" et filtrent des données de manière toujours différente selon le besoin de l'investigation, des images qui par contre identifient un objet et l'instituent en une unité où chaque partie a un lien figé avec toutes les autres et avec la totalité constituée.

C'est ce qu'on verra dans la deuxième section.

4. Deuxième section : Du diagramme entre mathématiques et visualisation

Explorer la relation entre les langages analogues, comme l'image, et les langages digitaux, comme les mathématiques, s'est révélé vite d'une extrême importance dès les premières réflexions sur l'image scientifique faites dans le cadre de cette recherche collective en sémiotique. Si le langage formel des mathématiques est le langage de la démonstration par excellence, on a dû se demander si l'image par contre devait renoncer à toute ambition démonstrative à cause de la difficulté de repérer en elle des éléments minimaux, des traits disjoints, des règles syntaxiques qui la rendent également puissante face à une manipulabilité de ses signes comme cela est attendu surtout dans le cadre des sciences. Au premier abord, ce qui manquerait à l'image serait un alphabet de signes, à savoir des traits disjoints et recomposables qui peuvent être composés à travers des règles grammaticales qui en définissent les interdictions et les permissions. Comme on le verra dans les prochaines pages, nous avons, dans plusieurs travaux précédents, essayé de rendre compte de cette question à travers les notions d'autographie et d'allographie, ainsi que de diagramme selon la conception du philosophe Nelson Goodman, qui deviennent des concepts opérationnels et acquièrent un pouvoir descriptif. Avant de revenir sur Goodman et sur nos travaux, nous préférons esquisser l'approche de la notion de diagramme de Ch.S. Peirce qui, à partir de ses bases mathématiques, devient un concept totalisant, le diagramme étant pour lui l'instrument majeur de toute pensée déductive et nécessaire. Nous voudrions ici esquisser la façon dont le fonctionnement du diagramme mathématique peut devenir exemplaire d'un dispositif nécessaire au déploiement de la pensée déductive, et ensuite la façon dont une image peut être conçue comme le support d'un raisonnement nécessaire. Nous pourrons ensuite expliquer notre conviction : que les images en science peuvent et, dans certains cas, doivent, fonctionner comme des diagrammes.

Voyons ce que nous pouvons entendre par diagramme.

Nous aimerais toute de suite préciser qu'il ne faut pas entendre banalement diagramme comme un synonyme de schéma ou de graphique, à savoir comme un dispositif caractérisé par des flèches, des symboles, des chiffres, des axes cartésiens, etc. Cette perspective très large — dans les faits, inutile et trompeuse — engloberait toutes les visualisations caractérisées par une certaine organisation topologique, mais sans rendre compte des raisons profondes qui rendent nécessaire l'utilisation de ce dispositif. De plus, cette conception qui ne prend en compte qu'un type d'organisation topologique et se base donc sur une typologie du plan de l'expression — et non pas sur la relation entre expression et contenu, à savoir sur une médiation sémiotique —, exclurait les images par exemple, ce qui va contre la notion peircienne de l'iconicité. Cette définition ne prendrait pas en compte le fait que par exemple des photographies peuvent, dans certains cas, fonctionner diagrammatiquement : Peirce inclut dans la catégorie des icônes aussi bien les formules algébriques que les *photographies composites*. On y reviendra.

Donc, plutôt que d'identifier le diagramme avec une certaine forme visuelle il nous faut revenir à la tradition de la pensée sémiotique peircienne concernant la notion d'icône abstraite qui recouvre des phénomènes très divers sur le plan de l'expression mais liés, comme on l'a dit tout à l'heure, par des fonctionnements apparentés. Pour ce faire il nous semble utile de voir comment la notion de diagramme s'est constituée en allant à ses sources.

La pensée diagrammatique vise d'une certaine manière à poursuivre la question posée par le schématisme et le synthétique a priori kantiens. Si, chez Kant²¹, le schématisme visait résoudre la dualité entre *intuition* (représentations singulières) et *concept* (représentations générales), chez Peirce l'utilisation du diagramme, à partir donc d'un point de vue sémiotique (au sens où l'on pense par des signes concrets) et pragmatiste, vise à résoudre la *dualité singularité-généralité* et celle *observabilité-imagination* en les repensant non pas comme opposés mais comme une bipolarité qui fait la caractéristique principale du diagramme. En ce qui concerne la première polarité, Peirce affirme :

Un diagramme, en mon sens, est en premier lieu un *Token* ou un objet singulier utilisé comme signe; car il est essentiel qu'il puisse être perçu et observé. Il est néanmoins ce qu'on appelle un signe général, c'est-à-dire qu'il dénote un Objet général. Il est en fait construit dans cette intention²² et il représente ainsi un Objet dans cette intention. Or l'Objet d'une intention, d'un but, d'un désir, est toujours général (Peirce, cité dans Chauviré 2008, p. 51).

D'une certaine manière le diagramme serait donc scindé en deux : un diagramme en tant que *Token* singulier, et un diagramme qui donne les règles de lecture pour comprendre ce *Token* comme un *Type*.

En ce qui concerne la deuxième polarité, comme l'affirme Chauviré, pour Peirce :

toute déduction procède par construction de diagrammes, c'est-à-dire de signes appartenant à la classe des icônes, qui exhibent des relations existant entre les parties d'un état de chose (*state of thing*) idéal et *hypothétique, imaginé* par le mathématicien et susceptible d'être *observé* (Chauviré 2008, p. 36, nous soulignons)²³.

-
21. Pour une discussion approfondie sur la relation de Peirce avec le schématisme kantien voir l'important ouvrage de Chauviré (2008).
 22. Stjernfelt (2007) nous rappelle qu'il faut garder la distinction entre les diagrammes proprement dit, à savoir les diagrammes construits avec l'intention explicite de l'expérimentation et programmés pour des transformations suivant une précise syntaxe de transformation d'une part et la classe des diagrammes généralement informatifs d'autre part. Le fonctionnement principal du diagramme, qui le rend susceptible de transformations réglées afin de révéler des nouvelles informations, est ce qui le positionne à la base du *Gedankenexperimente* et qui lui donne une extension heuristique qui s'étend de la vie quotidienne à l'invention scientifique.
 23. Comme l'affirme Stjernfelt (2007), en suivant Peirce (1906) : « Les relations qui constituent le diagramme sont à la fois observationnelles et universelles et produisent la condition de possibilité du diagramme d'exister en tant qu'icône (observabilité) par rapport à ce qui est possible de considérer comme des expériences généralement valides (universalité) ».

Le diagramme aurait justement une double détermination : il serait enraciné dans l'évidence perceptive et en même temps il serait généralisable. Mais ce qu'il est important de remarquer est qu'à partir de Peirce on développe l'idée que le diagramme ne concerne pas une représentation visuelle en soi, à savoir quelque chose d'isolable et d'objectivé, mais plutôt un type de *procédure de raisonnement*, et donc une manière spécifique de schématiser visuellement la perception et l'expérience pour les rendre *transposables*. Ce processus diagrammatique permettrait de reconnaître, dans un phénomène donné, des relations entre ses parties, qui peuvent être observées et manipulées pour comprendre d'autres phénomènes. Le diagramme est un monde clos mais permettant l'extensibilité de la preuve²⁴.

Nous ne pourrons pas parcourir à nouveau dans son entier ce processus qui porte de la notion de diagramme entendu comme représentation visuelle objectivée et isolable jusqu'à la notion portant sur une conduite de la pensée qui exploite le côté *opérationnel* de l'iconicité, mais ce que nous voudrions retenir est que la notion de diagrammaticité rend précisément compte de l'articulation entre *la visualisation et la transformation des relations entre les parties qui composent un objet d'une part et les étapes d'un processus de la pensée visant à connaître mieux l'objet visé — grâce à cette visualisation manipulable justement — de l'autre*.

Pour être encore plus précis, on pourrait dire que la notion de diagramme permettrait de rendre compte du *processus exploratoire de la pensée* sur un objet qui est rendu saisissable à travers la *construction, l'observation et la manipulation eidétique d'une visualisation*²⁵. Le raisonnement diagrammatique pourrait se

24. Il a été remarqué, en ce qui concerne la géométrie fondamentale, que le diagramme fonctionne de manière très différente du plan urbain par exemple ; comme lui, il indexe quelque chose : là il y a une bibliothèque, là il y a un angle obtus. Mais le plan n'ambitionne pas de promouvoir des inférences spatiales sur d'autres villes dont il n'est pas la carte. Par contre, un diagramme qui représente un triangle rectangle dans une démonstration du théorème de Pythagore ambitionne de concerner tous les autres rectangles parce qu'il représente un triangle « générique », c'est-à-dire une règle de construction (voir Giardino & Piazza 2008). Il a été observé que la somme des angles internes d'*un* triangle est de 180°, où « l'article indéterminatif ne concerne pas une lecture *de re* (triangle spécifique), mais il reçoit automatiquement une lecture *de dicto* (triangle générique), lecture fondée formellement par un quantificateur universel » (*Ibid.*, p. 92). Il s'agit du résultat de la rencontre entre « les propriétés nécessairement particulières d'un diagramme et la validité générale du théorème qui résulte de la démonstration qui utilise ce diagramme » (*Ibid.*, p. 90). Giardino et Piazza expliquent ce caractère général du théorème par une « invariance pratique » et par une répétition que le diagramme permet d'effectuer : « La démonstration concerne en fait une classe générale d'objets, dans la mesure où elle peut être facilement répétée pour des objets géométriques qui en satisfont les mêmes conditions. Bref, la généralité géométrique consiste en la certitude que des constructions particulières peuvent être répétées : la généralité consiste en une invariance pratique » (*Ibid.*, p. 93, nous traduisons).

25. Dans l'interprétation de Stjernfelt, l'icône chez Peirce a une définition opérationnelle : l'icône est un signe qui peut être manipulé afin d'apprendre davantage sur son objet, qui d'ailleurs est explicitement présent dans le signe lui-même. Selon le savant danois, le même type de relation caractérise l'idée de Husserl que, pour saisir les objets idéaux, il faut procéder à une déformation continue de l'objet par des « variations eidétiques ».

comprendre en somme comme l'observation et la transformation des relations qui composent les parties d'un objet d'investigation, la manipulation du visible permettant ainsi un certain élargissement du concevable²⁶.

La diagrammaticité est définissable enfin comme une manière de bénéficier des *ressources cognitives de la plasticité spatiale, voire de la manipulabilité et de la déformabilité rationnelle des visualisations*. Elle opère comme un « flat laboratory », comme le dirait Latour (2008), où la réalité, et la réalité mathématique notamment, peut être comprise et transformée.

4.1. *Le diagramme et l'émergence des formes*

Pour expliquer de manière plus précise le fonctionnement diagrammatique qui peut concerner des photographies, des formules algébriques, des diagrammes proprement géométriques, etc. nous avons besoin de revenir à présent à l'origine mathématique du diagramme.

L'expérimentation offerte par le diagramme est, selon Peirce, ce qui distingue la procédure déductive théorématique du raisonnement corollarial, ce dernier ne concernant que des inférences purement analytiques, donc appartenant à la logique et non pas à l'épistémique. Comme l'affirme Chauviré (2008) en délinéant la différence entre théorématique et corollarial :

deux cas peuvent se présenter : soit la conclusion est directement lue dans le diagramme initial par simple inspection, c'est-à-dire que les relations qui rendent possibles la conclusion sont immédiatement perçues sans qu'on doive retoucher le diagramme [corollarial] ; soit il est nécessaire de le modifier par des constructions supplémentaires [théorématique] [...]. L'adjonction de telles constructions est dépeinte comme une *expérimentation effectuée sur le diagramme, analogue à celle pratiquée en physique et en chimie sur un échantillon* (p. 36, nous soulignons).

L'expérimentation en mathématiques passe par la traduction spatiale des grandeurs spatiales et non spatiales (relations logiques, etc.) et par l'introduction de « lignes subsidiaires » aux lignes du dessin qui suivent fidèlement les prémisses. Ces lignes subsidiaires permettront d'introduire des idées nouvelles car elles rendent saisissables des nouvelles formes qui n'étaient que latentes. Cette adjonction est faite par des règles et permet de *voir des formes ressortir de la constitution d'une totalité* :

...Le *Grundsatz* de la Rhétorique formelle est qu'une idée doit se présenter sous une *forme unitaire, totalisante et systématique*. C'est pourquoi maints diagrammes qu'une multitude de lignes rend compliqués et inintelligibles deviennent instantanément clairs et simples si on leur ajoute des lignes; ces

26. Voir à ce propos Châtelet (1993). Selon lui, c'est la gestualité qui nous permet d'opérer, de manipuler, de penser et d'« amplifier l'intuition ». Cette notion d'amplification de l'intuition est intéressante, parce que c'est une *amplification qui se fait par condensation*. L'amplification des relations est possible grâce à la condensation dans une image permettant de voir ensemble ces relations se constituant en une forme émergeante.

lignes supplémentaires étant de nature à montrer que les premières qui étaient présentes n'étaient que les parties d'un *système unitaire* (Peirce, 1931–1935, 2.55, nous soulignons).

Comme on le voit très clairement à partir de ces affirmations peirciennes, ce ne sont pas les déductions de la logique ni les seuls concepts qui ont le pouvoir de démontrer²⁷ : pour qu'il y ait démonstration, il faut que des formes émergent. Chez Peirce, seules les icônes ont le pouvoir d'exhiber une nécessité, un devoir être²⁸ parce qu'elles seules peuvent montrer l'*émergence* des formes à partir de lignes qui pourraient apparaître comme désordonnées et insignifiantes. Selon la pensée peircienne, les icônes sont les seuls signes capables d'exhiber une nécessité car ils rendent sensibles les relations entre des lignes par des formes, à savoir par des traits et des relations de traits qui se composent et qui apparaissent comme constituant des unités.

Ce sont ces formes qui rendent perceptivement évidente la nécessité des conclusions et c'est pour cela que Peirce a toujours rapproché la contrainte exercée sur nous par une perception ordinaire et les conclusions mathématiques qui s'imposent à nous comme nécessaires : elles sont toutes les deux caractérisées par l'émergence de configurations qui *ne peuvent qu'être comme elles sont*. Pour Peirce en fait la vérité perceptive est aussi *irrésistible* que la vérité mathématique :

Cette contrainte irrésistible du jugement de perception est précisément ce qui constitue la force contraignante de la démonstration mathématique. On peut s'étonner que je range la démonstration mathématique parmi les choses qui relèvent d'une contrainte non rationnelle. Mais la vérité est que le noeud de toute preuve mathématique consiste précisément dans un jugement à tout égard semblable au jugement de perception, à ceci près qu'au lieu de se référer au percept que nous impose la perception, il se réfère à une création de notre imagination (Peirce, 1931–1935, 7.659).

Comme on l'a déjà esquissé toute à l'heure, les formules algébriques, bien qu'elles soient constituées de symboles, c'est-à-dire de signes généraux qui ne se rapportent à leur objet qu'en vertu de conventions arbitraires, fonctionnent comme des icônes parce que *c'est la constitution de formes qui leur offre une structure unitaire et perceptivement saisissable de la totalité des relations entre ces signes généraux eux-mêmes*²⁹.

Ce que nous voulons suggérer par cet excursus dans la théorie du diagramme est que tout support, dans notre cas visuel, qui devient un support de travail et d'expérimentation de ce type devrait pouvoir être interprété comme un dispositif qui fonctionne diagrammatiquement.

27. « Il ne suffit pas d'énoncer les relations, il est nécessaire de les exhiber effectivement ou de les représenter par des signes dont les parties ont des relations analogues à celles-ci » (Peirce, cité dans Chauviré 2008, p. 48). Sur la relation entre énoncer et exhiber voir Colas-Blaise (2011b).

28. Voir à ce propos Peirce (1931–1935, 4.532).

29. Cette constitution de formes qui font apparaître une « solution » et une conclusion nécessaire ont été développées par la théorie de l'iconicité en tant que méréologie chez Bordron (2004, 2010).

Ch.S. Peirce identifie en fait des fonctionnements semblables entre des objets visuellement très différents comme une formule algébrique et une photographie (ou plus précisément, *deux photographies*). Peirce englobait en fait dans la même catégorie d'icône — et, plus précisément, des icônes les plus abstraites —, aussi bien les formules algébriques que les photographies. Nous disons bien photographies au pluriel et non pas photographie au singulier, cette dernière n'ayant pas beaucoup d'intérêt pour Peirce ni d'un point de vue scientifique ni du point de vue de l'exemplification de la catégorie de l'icône. C'est en fait *au moins deux photographies* qui « servent à tracer une carte », ou bien une image moyenne (*composite photograph*) produite par une composition méthodiquement organisée de plusieurs images, qui peuvent être entendues selon la conception peircienne des icônes³⁰ les plus abstraites, les diagrammes, à savoir des représentations qui mettent en scène l'*organisation parmi les parties de leur objet* : « Beaucoup de diagrammes ne ressemblent pas du tout à leurs objets, à s'en tenir aux apparences : leur ressemblance consiste seulement dans les relations de leurs parties » (Chauviré, 2008, p. 44). Ce qui lie intimement les formules algébriques et la composition de plusieurs photographies (les deux photos qui « permettent de tracer une carte » et la photographie composite) est que l'absence de « ressemblance sensible », externe, n'empêche pas d'exhiber des analogies entre la méréologie des objets d'un côté et les formules algébriques et les compositions photographiques elles-mêmes de l'autre. Plus précisément encore, les formules algébriques et les compositions de photos peuvent incarner les relations entre les parties dont sont construits les objets sans que la ressemblance de leurs apparences sensibles intervienne. De plus, autant dans les cas de l'observation des compositions photographiques que des formules algébriques³¹, « peuvent être découvertes concernant [leur] objet d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer [leur] construction » (Peirce cité dans Brunet 2000, p. 314). On veut dire par là que la photographie composite n'est pas prise en compte comme représentant un objet mais comme intermédiaire entre deux ou

-
30. On rappelle que la catégorie des icônes comprend les images, les diagrammes et la métaphore : « On peut en gros diviser les hypoïcones suivant le mode de la priméité à laquelle elle participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des *images*; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*; celles qui représentent le caractère représentatif d'un *representamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des *métaphores* » (Peirce, 1931-1935, 2.276-7).
31. Il ne faut pas se faire surprendre par le fait que la formule algébrique est considérée comme une icône : c'est vrai que les formules sont constituées de symboles, c'est-à-dire de signes généraux qui ne se rapportent à leur objet qu'en vertu de conventions arbitraires, mais c'est l'iconicité qui prédomine chez elles, voire la constitution de *formes*, à savoir une structure qui rend manifeste et saisissable perceptivement la totalité des relations entre ces signes généraux eux-mêmes et permet ainsi la découverte de conclusions imprévues et informatives. « Quant à l'algèbre, l'idée même de cet art est qu'elle présente des formules que l'on peut manipuler et que par observation des effets de cette manipulation on découvre des propriétés qu'on n'aurait pas discerné autrement » (Peirce, 1931-1935, 3.363).

plusieurs phénomènes visant à en faire ressortir des analogies ou des caractères commensurables qui ne seraient pas prévisibles avant le montage photographique et son déploiement (c'est-à-dire dans ses prémisses). Peirce parle en fait dans ce cas non seulement de deux photographies mais « de deux photographies qui servent à tracer une carte ». Cela revient à dire que les relations entre ces deux photographies — par projection, translation, miroitement etc. —, non seulement permettent de tracer des relations entre parties du territoire à l'intérieur de la carte en question, mais d'en révéler d'imprévues. Dans ce sens, elles peuvent être comprises comme des intermédiaires entre le territoire et la carte à tracer ainsi que comme des outils pour révéler des relations entre parties du territoire à investiguer. Comme l'affirme Brunet (2000) :

Peirce rejette du même mouvement le critère de la « ressemblance sensible » et celui du degré de conventionnalité pour définir l'icône; celle-ci est plutôt caractérisée en termes logiques, par sa « capacité à révéler une vérité inattendue » concernant son objet. L'exemple des deux photographies servant à tracer une carte renvoie à la méthode photogrammétrique certainement familière à Peirce par le biais de la géodésie. Dans cette méthode, on peut construire une carte, sous certaines conditions techniques, à partir de deux ou plusieurs photographies d'un site donné prises de points de vue opposés, moyennant des opérations de réduction analogue à celles du levé direct. La photographie couplée a reçu beaucoup d'autres usages, notamment dans divers types d'analyse du changement. Comme dans le cas de l'enregistrement photographique des éclipses, *ce qu'exploite la méthode n'est pas la ressemblance de chaque photographie à des objets particuliers, mais l'analogue idéal de la topographie que constitue la collation géométriquement déterminée des deux photographies* (pp. 314–315, nous soulignons).

Ce n'est donc pas une ressemblance sensible (*sensuous resemblance*) mais bien une similitude idéale (*likeness*) qui est manifestée par le dispositif du diagramme. Pour pouvoir étudier les fonctionnements qui sont transversaux (la similitude idéale) par rapport aux apparences visuelles (ressemblance sensible) il faut partir non pas de l'analyse des instruments imageants eux-mêmes mais bien des problèmes d'une fois à l'autre différents à l'intérieur d'une recherche scientifique qui engage des images et des dispositifs verbo-visuels. Comme on l'a dit auparavant, il faut partir des raisons de la fabrication d'images (leur pourquoi) et non pas simplement du plan de l'expression des images elles-mêmes. Nous allons à présent parcourir à nouveau certains travaux d'analyse, ici et dans la troisième section, qui rendent compte de la façon dont une image ou plusieurs images peuvent fonctionner diagrammatiquement.

4.2. *La photographie scientifique entre trace et mathématisation*

Essayons maintenant de nous plonger plus en profondeur dans la relation qui peut s'établir entre la trace de quelque chose et la nécessité de généralisation.

Nous savons que les disciplines scientifiques contemporaines mettent en jeu une tension entre la visée particularisante et la visée généralisante de la recherche, à savoir entre l'investigation d'un objet ou d'un parcours particulier et la tentative de modéliser et d'étendre des avancées à un nombre d'objets et de processus les plus étendus possible. À la lumière de la conception de la science contemporaine, la photographie est, avec le dessin, le dispositif médiatique qui pourrait apparaître comme dépourvu de cette double capacité parce qu'elle ne permettrait l'investigation que sur le seul objet capté (visée particularisante) — et non pas la généralisation sur d'autres objets similaires (visée généralisante).

La photographie a été considérée au début de son histoire comme un outil important dans les disciplines scientifiques telles que la botanique, l'astrophysique, la géographie, etc. — elle était en fait censée fonctionner comme un miroir enregistreur de l'objet investigué —, mais en maints cas considérée comme vide de pouvoir prévisionnel ou généralisateur. D'une certaine manière la photographie ne pourrait pas remplir la fonction si importante en science qui est celle de « transporter au loin des éléments du contexte » (Latour, 1996, p. 155), comme si elle était destinée à rester enveloppée par le localisme de sa prise de vue, par le contexte de la situation d'enregistrement, bref comme si son mode de production lui imposait inévitablement de rester soumise à l'analyse et à la connaissance locales de ses produits³². Cette idée relève à notre sens d'une perspective superficielle car la photographie, sous certaines conditions, peut devenir un outil qui permet la modélisation d'objets. Mais c'est vrai par ailleurs qu'une photo en soi ne peut

32. Une autre difficulté de la photographie à valoir comme instrument scientifique est le fait qu'il est difficile de réduire et/ou contrôler ses distorsions optiques. Le premier à soulever ce problème a été Ch.S. Peirce lors de son rapport pour le Service géodésique des Etats-Unis (*Report of the Superintendent of the US Coast Survey... 1869*, Washington DC, Government Printing Office, 1872) fait pendant sa période de travail sur l'utilisation des photos en astronomie à l'Observatoire de l'Université d'Harvard. Comme l'affirme Brunet : « les photographies ne se prêtaient pas aux opérations de mesure. Non seulement elles n'étaient pas utilisables sans un protocole précis de correction; non seulement la méthode de calcul utilisée était défective en tant qu'elle ignorait plusieurs facteurs de distorsion; mais une combinaison de facteurs techniques et optiques impliqués dans la réalisation des images interdisait, quelle que soit la méthode, que les photographies puissent fournir des données exactes. Le raisonnement de Peirce reposait notamment sur l'identification de défauts techniques, la comparaison de valeurs sur plusieurs images prises à des moments différents, et la confrontation des informations de l'image avec des données externes, optiques et astronomiques. Tout en posant implicitement en principe l'identité théorique de l'image photographique et de l'image mathématique, Peirce mettait en avant les multiples facteurs d'indétermination qui, dans la réalisation de l'image photographique, relativisaient ce principe et constituaient des sources d'erreurs. » (Brunet 2000, p. 309). Si donc les distorsions optiques ne pouvaient pas être corrigées, au moins Peirce reconnaissait une efficacité scientifique à la partie chimique du processus photographique : « On voit aussi que si la photographie, en vertu de sa base chimique en particulier, pouvait être un instrument de mesure utile (notamment dans ses usages non iconiques, comme en photométrie, domaine où Peirce reprit et amplia des investigations commencées dès la publication du daguerréotype), l'assistant géodésique était allé très loin dans l'identification des sources d'erreur inhérentes à sa technologie optique » (*Ibid.*, p. 310, nous soulignons).

jamais être considérée comme scientifique. Selon Latour, mais aussi selon Peirce, pour qu'il y ait scientificité il faut qu'il y ait une mise en rapport, une médiation : une image *isolée* n'est jamais scientifique. Comme nous venons de le dire avec la phrase peircienne reportée toute à l'heure, « à partir de deux photographies on peut tracer une carte », c'est en fait la composition méthodiquement organisée de plusieurs images, à savoir l'*« image composite »*, qui constitue un instrument de fiabilité scientifique en vue d'un objectif fixé.

La question de l'image composite ou de l'image moyenne est traitée dans l'article de Giardino (2010) publié dans *Visible* 6, qui revient sur la célèbre méthode procédurale de l'anthropologue anglais Galton qui, au milieu du dix-neuvième siècle, s'est mis à la recherche d'une méthode qui lui permettrait d'étudier scientifiquement la physiognomonie à l'aide de l'application d'une procédure d'abstraction mécanique à des photographies afin de comprendre les comportements typiques de différents groupes de criminels. Les portraits photographiques étaient d'abord disposés sur une feuille transparente, et ensuite superposés l'un sur l'autre pour faire apparaître l'aspect « standard » du visage d'un type de criminels. Les résultats n'étant pas toujours satisfaisants à cause des lignes floues et des apparences fantomatiques, Galton introduisit la considération de la moyenne. Comme le rappelle Giardino, dans une note parue dans *The Photographic News* en 1888, Galton faisait allusion à ce problème en disant que dans un portrait composé il fallait montrer non seulement l'*agrégat* de ses composantes, qui possède une réalité physique, mais aussi leur *moyenne*, qui correspond par contre à une fiction statistique. Il décidait de mesurer les proportions entre les éléments des visages de chaque individu du groupe et d'en faire la moyenne. Le but de ces calculs était alors de rassembler des données permettant de décider de la bonne inclinaison de l'appareil photo et de la distance opportune par rapport au type de visage à représenter pour éviter l'émergence d'ombres et de lignes floues.

Ceci est un des premiers exemples de l'application sur une série de photos d'une méthode se basant sur des calculs statistiques et sur des règles mathématiques. Mais il y a eu d'autres méthodes de compactage des mesures dans une seule image pour faire apparaître justement sur une même topologie mesurable les relations entre ces mesures mêmes. Comme nous l'avons montré dans d'autres travaux (Dondero 2009a, 2009d), la chronophotographie a été un des cas pionniers de « compactification » dans une seule image de deux différents types d'informations, à savoir la trace de l'empreinte d'une part et l'analyse des intervalles temporels entre les espaces constituant la topologie de cette empreinte à travers la méthode graphique — selon l'appellation de E.-J. Marey —, de l'autre. La chronophotographie témoigne en fait de la coexistence, en un seul support visuel, des traces photographiques et de l'analyse graphique visant la mesurabilité de ces traces, qui sont censées être utilisables pour des fins *ultérieures*, non-locales. Ces chronophotographies visent à représenter la relation entre des données locales enregistrables d'une part et des informations mathématiquement manipulables de

l'autre. Voici l'*Étude de la marche d'un homme avec une baguette blanche fixée le long de la colonne vertébrale* (Figure 2).

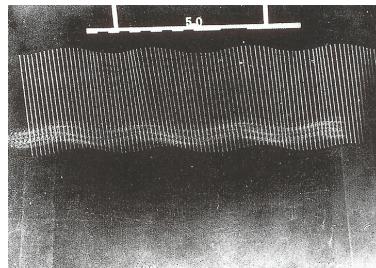


Fig. 2. E.-J. Marey, *Étude de la marche d'un homme avec une baguette blanche fixée le long de la colonne vertébrale*, 1886. Chronophotographie, Paris, Cinémathèque française, collections des appareils.

La chronophotographie a couplé la prise locale (c'est-à-dire la prise de l'empreinte, ici le trajet en continu) avec la mesurabilité de cette empreinte même (ici dans la trajectoire formée par la répétition de la baguette en mouvement). Cette mesurabilité est déjà un instrument de traductibilité, reproductibilité, transmissibilité : elle est une photographie qui garde ensemble les détails locaux de l'empreinte et qui en même temps construit des discontinuités au sein de cette empreinte. Ce sont ces discontinuités qui permettent de construire une notation qui amène chaque image chronophotographique à *devenir le dépassement d'elle-même* : en passant par une notation garantie par sa partie graphique, à savoir par la constitution de rapports spatio-temporels codés, elle peut devenir un *texte d'instructions* pour l'investigation et la comparaison d'autres phénomènes spatio-temporels que ceux concernant ce mouvement précis photographié ici. On s'aperçoit déjà de la force d'abstraction de ce type de photographie qui peut devenir un outil de comparaison avec d'autres rapports spatio-temporels et ensuite un instrument utilisé en vue d'une modélisation.

Voici une autre chronophotographie de Marey : *Étude du trot du cheval (cheval noir portant des signes blancs aux articulations)* (Figure 3).

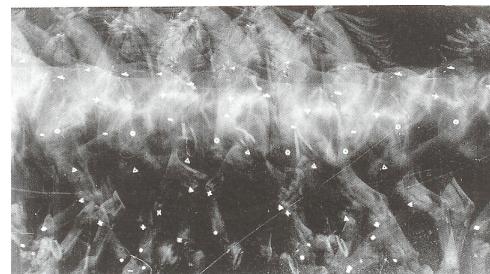


Fig. 3. E.-J. Marey, *Étude du trot du cheval (cheval noir portant des signes blancs aux articulations)*, 1886, Chronophotographie, Paris, Collège de France.

Cette chronophotographie est censée capter l'empreinte du mouvement particulier de ce cheval précis (on voit le flou du mouvement), et la partie graphique (visualisée en tant que réseaux de points blancs) résultante de la mesure de la relation entre espace parcouru et durée de ce parcours, permet un paramétrage du mouvement dans la durée qui fonctionne comme une opération d'allographisation de ces mêmes données spatio-temporelles particulières. La notation est la constitution d'un alphabet de modules qui vise à offrir un plan de commensurabilité entre particularités; pas spécialement de généralisations, mais justement des commensurabilités. Cela permet de caractériser une image chronophotographique non seulement comme une image de quelque chose, mais comme un lieu de commensurabilité et aussi comme *un terrain qui rend possibles des manipulations* qui peuvent se révéler utiles pour domestiquer le mouvement, l'étudier, l'expérimenter.

Ces deux chronophotographies nous montrent que la configuration graphique peut être littéralement « contenue » à l'intérieur de l'empreinte photographique et que ces deux organisations différentes des données liées au mouvement, à savoir la densité figurative de l'empreinte et les rapports mesurables entre espace parcouru et intervalle temporel, peuvent cohabiter et profiter l'une de l'autre³³ afin de montrer un interstice de commensurabilité entre les *données locales*, d'une part, et les régularités se constituant en des patterns qui sont la source d'une *grammaire de rapports entre espace parcouru et durée*, d'autre part.

4.3. Le diagramme entre autographie et allographie

Nous utilisons ici le terme d'autographie selon la conception de Goodman (1968) pour décrire le produit de l'empreinte photographique et le terme d'allographie pour décrire la configuration graphique de la chronophotographie. La tradition sémantique d'*autographie*, qui remonte à la philosophie analytique anglo-saxonne, renvoie aux faits que la saillance de l'image dépend de son histoire de production et que tout trait est syntaxiquement et sémantiquement dense, à savoir *insubstituable*. En ce qui concerne la configuration de l'image que Marey appelle graphique, on peut par contre la décrire en utilisant le terme d'*allographie* parce que dans le sémantisme d'allographie³⁴ est inscrit le sens de disjonction

33. Sur la question des « images mixtes » voir Allamel-Raffin (2010) : « L'importance du caractère mixte des images tient notamment au fait que cette mixité permet de conjuguer les apports issus des théories de la physique et des mathématiques sous forme de calculs et les données issues du monde matériel. En effet, sans le recours à de tels modèles logico-formels, cette image resterait prisonnière de sa temporalité, et serait difficilement exploitable par les scientifiques », p. 29.

34. Dans le cas des arts allographiques, comme la musique ou l'architecture, la partition musicale ou le projet architectural étant des textes d'instructions, permettent, même quand le compositeur et l'architecte seront morts, d'expliquer des règles d'exécutions et ainsi de garantir la performance des exécutions ultérieures. La notation sert à rendre communicables et surtout transférables des pratiques culturelles, forcément denses, aux générations futures. Le terme d'allographie concerne plus largement la transmission et l'héritage des cultures dans la diachronie : la notation répond aux

et de sélection des traits pertinents, de stabilisation de règles syntaxiques et de transmission d'instructions afin de multiplier les exécutions à l'intérieur d'une classe de concordance : toutes opérations qui visent à expliquer le fait qu'un énoncé puisse fonctionner comme *producteur* d'autres énoncés à travers des règles notationnelles établies permettant la codification d'instructions et leur lisibilité. L'énoncé en question perd évidemment la relation privilégiée avec le support d'inscription, unique et insubstituable qui caractérise par contre le régime de l'autographie mais gagne en transmissibilité et manipulabilité. L'allographisation d'une image permet de sélectionner des relations de données, d'extraire des règles et de rendre enfin *transposables* les résultats d'une investigation, de mathématiser et de fabriquer d'autres images également. L'image photographique, en s'allographiant, devient *comparable* avec d'autres images, à la fois attestées et possibles, *manipulable* et *orientée vers le futur*. En affichant des patterns et des régularités, d'empreinte elle peut se transformer ainsi en une *image prédictive*. Il s'agit, dans le cas de la chronophotographie, de visualisations qu'on pourrait qualifier de diagrammatiques, en empruntant cette fois à Goodman le sens du terme diagramme. Le *diagramme* se constitue en fait dans la commensurabilité pressentie entre dimension autographique et dimension allographique des énoncés. À son sens, le diagramme valorise en même temps le support des données (densité figurative, voire autographie photographique) et la transformation des rapports entre ces données en des véritables *exemplifications de rapports* utilisables pour d'autres pratiques d'investigation (allographie).

Comme nous l'avons esquissé auparavant, un module, à savoir un ensemble de données homogénéisées et regroupées en fonction d'un paramètre choisi, produit par une opération d'allographisation de l'image-empreinte, possède la caractéristique d'être transférable et de devenir un élément d'une notation — définissable aussi comme un environnement virtuel qui contrôle les positionnements de ses éléments et leur syntaxe. Les règles de cette notation déterminent les rapports syntagmatiques et paradigmatiques permis et interdits entre modules.

Des règles de combinaison entre les modules et leurs densités³⁵ dépendent les réseaux plus ou moins longs et plus ou moins étendus du référent scientifique. La

exigences de l'homme de tout temps de réduire le continuum d'un système dense de signes en des discontinuités, *discontinuités modulables qui sont censées être ré-articulables*. C'est sur l'allographie que se fonde la possibilité d'un héritage des cultures; et dans les sciences dures cela a une importance capitale non seulement dans la diachronie, mais aussi dans la synchronie parce que, quand la densité figurative d'une image s'allographise, comme dans la chronophotographie, cette même opération d'allographisation permet d'extraire de cette image des règles et d'en modéliser les relations.

35. Si la densité autographique du module reste forte, le module aura moins de chance de construire des patterns susceptibles de s'étendre au loin, mais si sa densité possède des mailles trop grandes, son heuristique n'est pas certaine non plus : ce module pourra se combiner avec tout autre, pour constituer n'importe quelle chaîne de transformations : la non sévérité de ses paramètres lui empêcherait de fonctionner comme un paramètre décisif pour la constitution de nouvelles chaînes de la référence scientifique.

possibilité d'étendre la référence par des branchements de modules est un des buts principaux, sinon le but principal, de la recherche scientifique³⁶ : l'allographisation des données visualisées rend possible l'investigation future grâce à sa notation. La notation permet de transformer une image unique et dont le rapport à son support est insubstituable (forte densité des éléments pertinents à sa signification) en une *configuration de rapports réutilisable* (raréfaction des éléments pertinents à sa signification). Les modules doivent former un vocabulaire limité de rapports, un système économique de rapports, par exemple, dans le cas de nos chronophotographies, entre intervalle temporel et mouvement dans l'espace³⁷.

On s'aperçoit facilement du fait que des données et de leurs ancrages dans une phénoménologie des expériences doivent être extraits des *patterns* qui peuvent engendrer des nouveaux sous-systèmes de notation ou améliorer ceux déjà existants dans un domaine disciplinaire donné. Mais ce qu'on extrait des images autographiques ce ne sont pas des données, mais des propriétés, des relations entre données, des équivalences, des moyennes, bref des fondements pour l'établissement de *comparabilités futures*. Et le diagramme se situe au milieu de ces deux stratégies de représentation : entre la densité et la notation, entre une opération de densification (image qui vise à expliquer ou résoudre des cas précis) et une opération de grammaticalisation (image prédictive). Le diagramme laisse ouvertes les deux portes : la porte de la densité et du localisme, et la porte de la grammaticalisation : le diagramme doit se manifester comme *pattern* reconnaissable en-deçà de l'hétérogénéité des expériences et permettre ainsi un regard *anamorphique*. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali (2009), le diagramme est une forme abstraite de relation qui est *exemplifiée dans une expérience mais transposable pour d'autres expériences*.

On voit bien qu'à partir de la chronophotographie on ne peut plus penser que l'image photographique nous offre une vision du particulier et le graphique ou le schématique une vision du général. On peut garder ensemble, dans une même image, une visualisation micro et une visualisation macro, des particularités et des régularités, comme nous l'ont appris les travaux de Tufte (2005). Et comme nous l'ont également montré les études récentes de Jean-Marie Klinkenberg (2009) sur la relation entre tabularité et linéarité dans les graphiques, *un graphique peut fonctionner comme un diagramme* s'il construit une commensurabilité entre la visée locale et la visée globale de l'exploration et de la recherche, entre données particulières et règles transmissibles et généralisables.

Ces exemples nous aident à rebondir sur le fait que l'approche sémiotique nous impose de nommer diagramme non seulement quelque chose qui a l'apparence d'un graphique ou d'un schéma au sens banal du terme (caractérisés par des flèches, des

36. Voir à ce sujet Latour (1999, § 1).

37. Comme le montre très bien le cas des mathématiciens grecs étudiés par Netz (2003), une des raisons de leur succès est d'avoir « inventé » un système *économique* de formules, bref, une notation, qui leur a permis de réduire le localisme pour gagner en grammaticalisation.

axes, etc.) mais ce qui fonctionne comme un diagramme : mettre en coexistence des commensurabilités entre des singularités et des patterns, des traces et des modèles.

4.4. *Le parcours de la trace à la géométrisation*

Une des questions les plus pressantes dans ce genre de réflexion est la suivante : comment construire un type, un modèle d'un objet scientifique, à partir d'une trace photographique ? À ce sujet, un des articles les plus importants qui ont été publiés dans les vingt dernières années est sans aucun doute « The externalized retina : Selection and Mathematization in the Visual documentation of Objects in Life Sciences » (1990) du sociologue des sciences Michael Lynch. Il identifie dans le domaine de la biologie deux méthodes de construction de l'objet scientifique via la visualisation : celui qui sélectionne (les données sont schématisées) et celui qui mathématise (un ordre mathématique est attribué aux objets). Dans cet article Lynch décrit les transformations des propriétés valorisées par chaque type de représentation et montre comment les représentations schématiques transforment les images photographiques au microscope en identifiant quatre pratiques visant à construire un modèle de ribosome : 1. le *filtrage* qui non seulement élimine du bruit informationnel mais qui construit une gradation plus limitée des qualités visibles, notamment par l'isolement des ribosomes (en tant que figures) du fond; 2. l'*uniformisation* des couleurs, des tailles et de la distribution des ribosomes; 3. l'*identification* des lisières, limites et bordures afin que les propriétés puissent acquérir une identité d'entités. Cette identification est rendue possible à travers différentes opérations de constitution méréologique des données visant un processus de stabilisation des formes. C'est ici que nous retrouvons les stratégies de l'iconisation dont nous avons parlé dans la section précédente. Ces tests visuels peuvent se concevoir en tant que compositions toujours partielles qui rendent compte de l'émergence de morphologies différentes dans l'organisation des données tout au long d'une chaîne de tentatives de stabilisation et organisation de l'identité des objets de la recherche scientifique. En somme, l'iconisation concerne la recherche d'une forme stable par rapport à la confusion perceptive attribuée à la photographie microscopique : le but est de transformer le phénomène d'un statut d'objet de recherche à celui d'un objet acquérant une scientificité; 4. l'*identification* des identités se fait aussi en corrélation avec l'*objectif du texte* d'explication et d'argumentation qui accompagne ces images. Dans le cas étudié par Lynch les ribosomes qu'on choisit comme représentatifs sont noircis et ensuite numérotés en suivant un parcours et un protocole de recherche qui est décrit dans le texte. Ces entités finales appelées ribosomes sont manipulées en tenant compte des caractéristiques du texte verbal de l'article : le langage verbal ne peut nommer que les identités définies. C'est comme si les formes dans l'image, considérées comme appartenant au langage analogique, devaient de plus en plus se schématiser et identifier des entités via la digitalisation visuelle pour suivre les règles d'« objectification » prévues par le langage verbal. Avec la

production d'éléments bien *distingués* voire digitalisés dans l'image on crée une correspondance entre les qualités extraites d'un processus et son nom, qui lui donne une identité d'objet³⁸. D'une certaine manière et presque paradoxalement, la schématisation, en rendant plus abstraites les données de la photographie, et en éliminant tout ce qui aurait pu fonctionner comme bruit et comme artefact, permet l'iconisation de l'objet. La schématisation supprime la variation de nuance, de couleur, de texture et de positionnement, et tout en rendant plus abstraite la relation entre figures et fond, elle construit des entités enfin nommables par une sémiotique figurative. Il faut ici préciser que par figurativisation on entend le résultat de l'accumulation, densification et stratification de traits identitaires qui permettent de caractériser les propriétés d'un objet. Ces parcours d'accumulation et de stratification se font à travers une restriction des possibles. On reconnaît donc dans la schématisation qui amène à une abstraction des données sensibles, un parcours vers la « figurativisation » identificatrice : l'abstraction au niveau du plan de l'expression permet la figurativisation au niveau du contenu.

On peut enfin affirmer qu'à travers la schématisation on passe d'une image qui garde la trace de sa *situation d'énonciation* à une image qui tend à la faire oublier, tout en valorisant non plus le contexte de production, mais la visée identificatoire et explicative du langage verbal à travers lequel l'image est encadrée et commentée et ensuite en valorisant le contexte de *réception*, la lisibilité de l'image et la reconnaissabilité d'un objet. Ce qui, sur le plan d'expression visuel, se *schématisse* et va vers l'abstraction, permet sur le plan du contenu de *spécifier* les caractéristiques essentielles d'une entité, de créer une figure, de figurativiser une recherche expérimentale et ensuite de construire un objet scientifique. Lynch affirme à ce propos que la schématisation non seulement sélectionne les données de la photographie, mais identifie dans le spécimen des propriétés « universelles » ayant le pouvoir de *solidifier* (ou bien selon notre terme, iconiser) l'objet de référence par rapport au stade de la discipline — ce que la quatrième action décrite par Lynch accomplit en choisissant des ribosomes représentatifs d'un fonctionnement spécifique. Par rapport à la photo, la schématisation n'est pas seulement une visualisation simplifiée (il s'agit d'ailleurs aussi d'ajouter des traits et des couleurs afin de manifester ce qui est *latent* dans la trace photographique), mais également une visualisation modifiant la direction de l'objet en fonction des soucis de théorisation et de pédagogie, et synthétisant les démarches d'un champ de la discipline et de ses objectifs. Ce faisant non seulement on constitue de l'ordre, mais on fait en sorte que les données visuelles puissent s'assujettir à des opérations mathématiques pour augmenter leur utilité.

38. On pourrait également affirmer que le processus d'iconisation qui amène, via la géométrisation stabilisatrice des formes, à la constitution d'entités qui ont le statut d'objet, se termine avec un processus de symbolisation qui se manifeste en tant que moyen de commensurabilité entre les visualisations et les textes verbaux ainsi qu'entre les visualisations et les théories plus ou moins stabilisées à l'intérieur d'un champ disciplinaire. Voir à ce sujet Dondero (2010).

Ceci dit, il faut se rappeler que la photographie est prise déjà en concevant qu'il y aura des grilles et des dispositifs schématiques qui l'analyseront ; ce qu'on appelle la « prise de vue » est déjà dotée non seulement de paramètres instrumentaux adaptés à l'objectif visé mais aussi aux méthodes d'analyse auxquelles elle sera soumise. Lynch remarque à ce propos que, par exemple, les choix d'objets ou processus à étudier en biologie sont faits déjà en s'appuyant sur leurs caractéristiques *protogéométriques*. La visée photographique est d'une certaine manière déjà sensibilisée par les schématisations géométriques qui l'analyseront : on pourrait même dire que la prise de vue a déjà incarné la transformation dans le sens géométrique qui lui suivra. L'objet devient ainsi de plus en plus guidé par des hypothèses, c'est-à-dire devient un objet théorique « trans-situationnel » et ensuite utilisable didactiquement avec une forme mathématique analysable — la construction de limites, de lignes, de points et de symétries est un processus de géométrisation préparant la mathématisation. En fait, la géométrisation qui prélude à la mathématisation est déjà incarnée dans l'image schématisée : construire un schéma d'un phénomène est selon Lynch déjà *positionner* un objet dans un environnement, ce qui le rend par la suite *transférable* et *translocal*. Une fois que l'objet a *trouvé son positionnement* à l'intérieur d'un environnement contrôlable, il peut *se déplacer*. Cet environnement géométrique et ensuite mathématisable lui permet de construire un paradigme de possibles fonctionnements comparables les uns avec les autres.

Nous allons à ce propos étudier un corpus d'images du soleil valorisant les coupures temporelles de l'observation. L'astronomie a toujours utilisé de manière massive la photographie, car elle a permis la quantification et la mesure des énergies lumineuses à travers le processus chimique, et plus récemment, électronique, de l'inscription. La *fréquence* établie pour les observations et pour la prise des photographies est un exemple de coupure arbitraire d'une unité dans le continuum du déroulement temporel : en astrophysique le changement d'échelle fait que les instruments d'investigation changent ainsi que les conventions représentatives.

En ce qui concerne la trace du soleil³⁹, si on veut la mesurer à l'échelle d'un jour on obtient une image du déplacement de l'astre qui établit une relation 1 à 1 avec le paysage qui lui donne un référentiel⁴⁰, et grâce auquel on peut suivre entièrement le déplacement du soleil (Figure 4). Nous sommes ici à l'échelle d'un jour (24 heures) et d'un paysage à 360 degrés. La totalité temporelle « jour » correspond à la totalité spatiale et paysagère « 360 degrés ».

39. Je remercie vivement François Wesemael pour les discussions sur ces images du soleil faites à l'Université de Montréal (Département de Physique) lors d'un séjour de recherches financé par le Fonds National de la Recherche Scientifique belge (F.N.R.-FNRS) du 27 mars 2010 au 11 avril 2010 et pour la relecture de ces pages concernant les représentations du soleil et d'autres étoiles.

40. Voir à ce propos Bordron (2009).

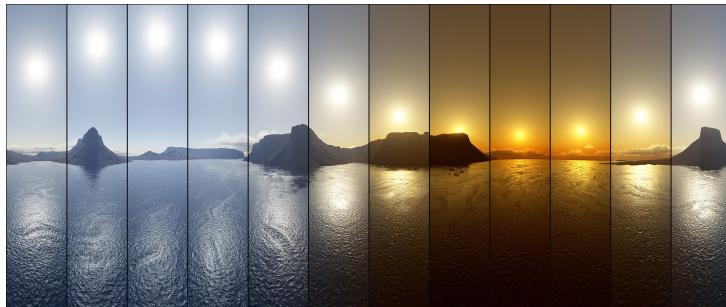


Fig. 4. Soleil de minuit. La série de clichés représente le parcours quotidien du soleil tel que photographié à une latitude terrestre excédant celle du cercle polaire. Le soleil ne passe pas sous l'horizon, ou ne se couche pas (cliché Anda Bereczky).

Dans cette autre image (Figure 5) on voit une boucle en forme de 8 qu'on obtient en notant la position du soleil à la même heure à divers moments de l'année. Il s'agit du phénomène de l'analemme. Ici on est face à une image qui est le résultat de l'exposition multiple — multiple car elle enregistre la position du soleil à midi à divers moments de l'année — fixée sur un seul négatif.

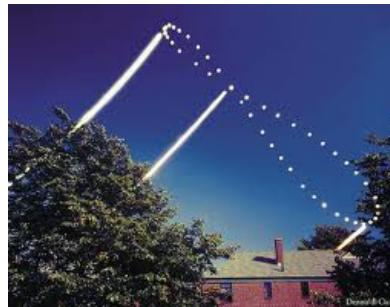


Fig. 5. Analemme, permettant de visualiser la position du soleil dans le ciel au même moment de la journée tout au long d'une année (cliché Dennis di Cicco).

Ici on voit bien qu'il ne s'agit plus d'une échelle spatio-temporelle 1 à 1, ni d'une homogénéité de rapports entre le déplacement de l'objet soleil et son référentiel dans l'étendue du paysage : un paysage fixé à un moment donné devient le support d'inscription d'un cycle complet du soleil tout au long des 365 jours. On a donc un paysage saisi à un temps t donné sur lequel sont inscrits et distribués les différents temps t_n de captation et tous les déplacements du soleil qui ont eu lieu : le paysage fonctionne comme le support *fixe* pour l'inscription d'un *mouvement* dans le temps. Cette image permet de mettre en évidence les rythmes de déplacement du soleil, ses parcours par rapport à un même référentiel paysager. Ici on n'a plus la totalité d'un paysage à 360° en correspondance avec la totalité temporelle du parcours du soleil (un jour) : le déploiement du paysage n'est plus en correspondance avec les changements temporels à travers une échelle 1 à 1 ; on a réduit la grandeur

spatiale pertinente pour mettre en évidence l'ouverture de la grandeur temporelle pertinente, voire réduit l'espace pour pouvoir schématiser la multiplication des changements de position tout au long d'une grandeur temporelle plus vaste. Il s'agit en fait de fixer un lieu pour voir comment s'y inscrivent les étapes du soleil plutôt que de suivre le *déploiement spatial* en correspondance avec le *voyage en continu* du soleil.

Lorsque l'échelle d'un an sera dépassée, à savoir lorsque l'accumulation des données à des temps différents ne pourra plus être « contenue » dans le cadre d'une spatialité figurativement homogène comme celle paysagère vue toute à l'heure dans la figure 5, — car d'autres échelles seront devenues pertinentes (tant l'échelle des secondes que l'échelle de millions et milliards d'années) — cette spatialité figurativement homogène ne sera plus un support d'inscription significatif. Par conséquent on perdra ce paysage en tant que support d'inscription et en tant que référentiel de mesure. Le support pertinent deviendra le papier millimétré d'un graphique qui n'établira plus aucune correspondance entre un cycle d'événements temporels et une spatialité paysagère, mais au contraire entre des régularités d'événements et d'observation d'un côté et un espace topologique mesurable de l'autre (Figure 6).

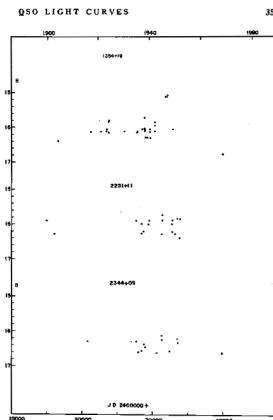


Fig. 6. Courbes de lumière de quelques objets quasi-stellaires (QSO). La brillance de l'objet est tracée en fonction du temps. L'échelle de temps ici est relativement longue, environ 75 ans (source *The Astronomical Journal*, n° 78, pp. 353–368, 1973)⁴¹.

Les correspondances ne seront plus établies entre un support de régime auto-graphique et des événements qui s'y inscrivent, comme c'était le cas des deux premières images, mais entre un support allographique et des régularités, des

41. Ce schéma est extrait d'un article de R.J. Angione paru dans la revue *The Astronomical Journal* (n° 78, pp. 353–368, 1973). Les courbes de lumière des objets quasi-stellaires (QSO) observés sont basées sur la collection de plaques photographiques de l'Université Harvard, qui permet une étude photométrique de ces objets sur de longs intervalles de temps (ici, de 1900 à 1973).

patterns, des moyennes. L'unité spatiale du paysage éclate vu que les opérations de comparaison et de mesure des proportions changent : le référentiel n'est plus un paysage à 360°, ni un paysage fixe et stable, mais un espace topologique, une feuille millimétré, chiffrable.

Avec ces trois images on passe donc de la *photographie à 360°*, à travers la *photographie à expositions multiples* sur un même négatif, à la *photométrie* qui est une technique qui mesure la brillance des étoiles en fonction du temps⁴². On s'aperçoit que la fréquence d'observation recherchée a des retombées décisives sur ce qu'on peut connaître. Les échelles de temps fonctionnent comme différents stades d'exploration de l'invisible et du lointain. L'identité d'une étoile se construit donc par accumulation et transposition d'échelle. Tout objet est concerné par toutes les échelles de temps, mais son identité peut changer en rapport à la manière dont les résultats de l'échelle sont composés et traduisibles entre eux.

Nous pourrions enfin affirmer que quand le temps de l'observation excède les possibilités de vie de l'astrophysicien ou les rythmes de la vie humaine on a besoin de recourir à des types de visualisations schématiques qui sacrifient le rapport photographique à un référentiel-objet déjà constitué et saisissable par des modèles figuratifs qui peuvent être vérifiés au moins en partie par notre expérience quotidienne. Nous voyons encore une fois que l'allographisation de données est strictement nécessaire une fois que la superposition des données dépasse le cadre de la totalité de l'environnement choisi comme pertinent pour la récolte de ces données. Une fois le cadre environnemental éclaté, il faut choisir de nouvelles règles de représentation des données en les comprimant et en cherchant d'autant plus les patterns qui en mettent en valeur les régularités.

On s'occupera du mouvement inverse, des mathématiques à la visualisation, dans la prochaine section.

5. Troisième section

Les genres de la littérature scientifique

La vérité, comme l'intelligence, est peut-être seulement ce que testent les tests; et la meilleure prise en compte de ce qu'est la vérité est peut-être « opérationnelle », en termes de tests et des procédures pour en juger (Goodman, 1978, p. 170).

42. En astronomie, la photométrie désigne l'étude de l'intensité lumineuse des étoiles, et de sa variation dans le temps. Aux débuts, la photométrie se faisait de façon photographique. Plus exactement, la photographie fait appel à un type de récepteur de l'intensité lumineuse (la plaque ou le film photographique), alors que la photométrie est l'étude de l'intensité lumineuse et, le cas échéant, de sa variation temporelle — quel que soit le récepteur utilisé (plaques photographiques, photomultiplicateur, récepteur de type CCD comme dans les caméras numériques, œil humain...). Merci à François Wesemael pour cette précision.

Comme nous l'avons déjà dit au début de notre travail, cette section peut être considérée comme appartenant à la catégorie des études relatives à la « science faite », voire aux analyses de la littérature scientifique. Mais on voudrait néanmoins porter l'attention sur ce que cette approche sémiotique de la « science faite » laisse de côté. En fait, cette approche n'est pas sans risque car elle exclut un travail ethnographique de recherche de terrain sur les pratiques et les procédures d'émergence des connaissances en laboratoire (recherches relatives à la « science en train de se faire »)⁴³. Cette dernière approche est partagée par un certain nombre de chercheurs en sociologie et anthropologie des sciences, ainsi que par des linguistes interactionnels⁴⁴ qui étudient les interactions entre les chercheurs en laboratoire et les conduites des sciences contemporaines *in vivo*. Ces études ne sont pas du tout de simples transcriptions et des comptes-rendus des séances en laboratoire mais des analyses du syncrétisme entre parole et geste dans un espace institutionnel. Cette approche nous paraît intéressante non seulement parce qu'elle montre une voie parcourable par les chercheurs en sciences du langage qui visent à étudier les pratiques dans leur déploiement (*énonciation en acte*) mais elle offre aussi une voie pour comprendre comment les stratégies rhétoriques de la littérature scientifique (*énonciation énoncée*) se basent sur une archéologie — au sens de Foucault — qui peut mettre en valeur les négociations et les décisions prises lors des expériences. Une recherche sur la science en train de se faire pourrait nous aider à expliquer comment la chaîne productive des images au sein de l'expérience scientifique (niveau des pratiques) détermine ou non le positionnement stratégique de ces mêmes images, après sélection et tri, au sein de la publication des résultats dans les différents genres discursifs (niveau du texte). Il faudrait donc rapporter le premier aspect au second : mettre en rapport le processus de visualisation et de fabrication des images en laboratoire avec la disposition rhétorique des représentations visuelles dans la littérature scientifique⁴⁵. À l'exclusion du travail de thèse d'Allamel-Raffin (2004) aucun sémioticien n'a encore pu se livrer à une étude de ce genre, c'est pourquoi je me limiterai dans cette section à l'analyse des statuts que les images assument dans la littérature scientifique en essayant de problématiser aussi la question des genres discursifs.

43. Sur la distinction entre « science faite » et « science en train de se faire » voir Latour (1987).

44. Voir Goodwin (1994, 1995, 1996, 1997, 2000) et Mondada (2005). Je tiens ici à remercier Charles Goodwin pour m'avoir accueilli à l'University of California Los Angeles (UCLA) en février 2009 pour un séjour de recherches financé par le Fonds National de la Recherche Scientifique de Belgique (F.R.S.-FNRS).

45. Mais il s'agirait aussi de mettre en évidence comment les pratiques elles-mêmes produisent des textualités tout au long de leur « être en train de se faire » et comment les textes déjà constitués sont manipulés tout au long des expériences.... D'ailleurs, comme l'affirme Basso Fossali (2006), les textes eux-mêmes sont déjà une forme de gestion, de théâtralisation et de mise en mémoire du sens, à savoir une manière de « résoudre » la précarité de la sémantisation des pratiques. Le texte est donc un pôle de normatisation des pratiques.

La littérature scientifique épure souvent des textes, même des textes de recherches, les discussions ayant lieu dans les lieux affectés à la fabrication de la connaissance scientifique. Comme l'a montré Françoise Bastide (2001), les controverses qui sont mises en scène par les articles scientifiques sont des disputes « externes » qui se jouent avec des laboratoires limitrophes et concurrents et qui ne révèlent pas les aventures conflictuelles intervenues au sein du laboratoire d'où ressortent les résultats de l'investigation dont il est question dans les articles.

Au contraire, les recherches des linguistes tels Charles Goodwin et Lorenza Mondada visent à montrer la dynamique de l'émergence des savoirs dans l'interaction entre scientifiques et objets d'enquête (rapports entre les prises de parole, sélections d'intonations⁴⁶, positionnements spatiaux des participants, gestes, outils techniques, etc.⁴⁷). Il s'agit de concevoir l'interaction comme une co-énonciation en acte, où les voix énonciatives sont distribuées dans des réseaux intersubjectifs et interobjectifs. Dans les travaux de Charles Goodwin et de Bruno Latour, les scientifiques et les différents outils techniques se diffusent et se compactent en des actants — notion permettant de décrire avec une extrême finesse et *transversalement* par rapport aux sujets et aux objets, les micro-actions qui constituent une interaction. Chez Goodwin, c'est l'orientation globale de l'interaction qui sert à démêler, sélectionner et ordonner les micro-actions des scientifiques et de leurs dispositifs de médiation (écrans d'ordinateur, crayon, microscope, appareils de mesure, etc.) —, mais le corps du scientifique peut être lui-même étudié comme un dispositif de médiation. Ces choix épistémologiques — concernant la supériorité sémantique de la taille globale sur la taille locale — et méthodologiques — concernant l'analyse actancielle —, qui peuvent se dire comme redéposables d'une tradition sémiotique poststructuraliste pleinement assumée par les deux savants, ne visent pas à niveler l'humain et le non-humain comme l'a affirmé Bourdieu (2001) lorsqu'il a évalué le travail latourien⁴⁸. Au contraire, ils visent à réduire l'hétérogénéité du plan de l'expression des interactions pour pouvoir cerner les parcours d'iconisation de la connaissance expérimentale.

5.1. Les trous noirs dans l'article de recherches : diagrammes et photographie calculée

Nous allons ici poursuivre l'investigation sur le parcours d'un objet d'un statut de recherche à un statut scientifique comme cela a été le cas des ribosomes. Cette fois il s'agit pourtant du parcours d'iconisation allant des mathématiques à leurs visualisations, en passant par les formules algébriques et les diagrammes. Nous

46. Pour un aperçu des conventions de transcription utilisées par les linguistes interactionnels voir Mondada (2005, p. 13 et pp. 31–34).

47. Dans les cas de la sociologie des sciences, ainsi que de la linguistique interactionnelle, les méthodes d'analyse qui sont *a priori* exclues sont les interviews aux scientifiques, considérées justement non fiables par rapport à l'observation et à l'analyse de leur savoir-faire en acte.

48. Voir Bourdieu (2001) pp. 55–66, en particulier p. 62, où Bourdieu parle de « ces fameux "actants" ».

allons prendre en considération la littérature de l'astrophysique et examiner les parcours visuels que les hypothèses et les théories des trous noirs ont explorés pour donner une forme à ces objets théoriques qui sont impossibles à filmer ou à photographier. Les trous noirs sont non seulement théorisés comme des manifestations invisibles (ils sont décrits comme une sorte de gouffre qui attire la lumière — un rayon lumineux en est complètement absorbé et tout ce qui l'approche y disparaît) mais, de surcroît, leur existence n'est que le résultat d'un certain nombre d'hypothèses formulées à partir d'autres phénomènes de la topologie cosmologique, également difficiles à expliquer et auxquels il faut trouver une source et/ou une explication. On les appelle justement « *a theoretical object* » car leur configuration est expliquée principalement à travers la théorie de la relativité générale et par d'autres hypothèses que les équations traduisent et rendent opérationnelles.

Nous allons faire le parcours inverse que dans la section précédente où nous avons présenté le dispositif diagrammatique en tant que résultat, plus ou moins instable, d'une allographisation des traces autographiques. Nous envisageons de décrire les différents parcours de figuration des trous noirs dans l'article de recherche et dans l'ouvrage de vulgarisation.

Dans l'article de recherche ayant pour titre « *Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk* » publié dans *Astronomy and Astrophysics* en 1979, Jean-Pierre Luminet, astrophysicien français de renommée, a produit et publié une image des trous noirs (qu'il appelle *photographie calculée*) en en proposant ainsi une première iconographie (Figure 7).

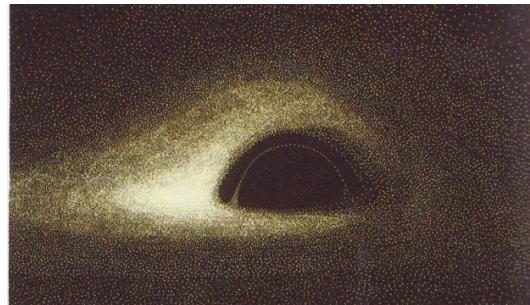


Fig. 7. Apparence lointaine d'un trou noir sphérique entouré d'un disque d'accrétion. Photographie virtuelle d'un trou noir, calculée en 1978 sur ordinateur (reprise dans Luminet, 2006, p. 284).

Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

Cette iconographie a été calculée à partir d'un certain nombre d'équations dont les valeurs mathématiques ont été visualisées comme ici (Figure 8).

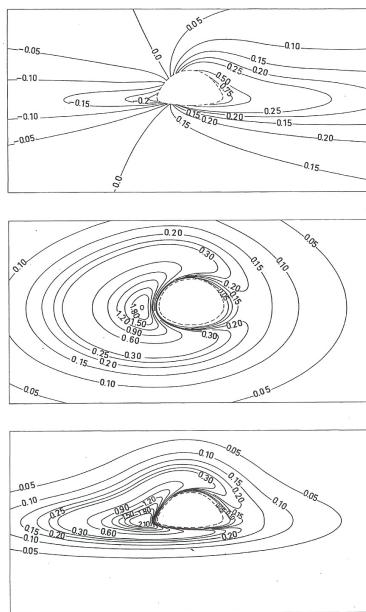


Fig. 8. Courbes du disque d'accrétion selon différents points d'observation (Luminet, 1979, p. 234).
Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

Les séries d'équations et ces représentations que nous appelons, pour l'heure, génériquement schématiques, ont en quelque sorte pour objectif de sonder toutes les *combinations* des valeurs mathématiques et des paramètres pertinents qui ont été mis en jeu par les hypothèses (les paramètres de la distance fictive d'observation, de la luminosité, etc.). Dans le cas de ces visualisations mathématiques il ne s'agit pas de la représentation de quelque chose, mais de la visualisation de *situations possibles* de la matière, de comment quelque chose *pourrait se configurer*.

On s'aperçoit que les équations fonctionnent ici comme des instances énonciatives dont les produits cherchent à trouver une médiation entre les valeurs mathématiques et une phénoménologie perceptive du raisonnement. Dans ces visualisations, chaque ligne correspond à une règle de calcul : globalement, ce qui est représenté peut être défini comme « un lieu de *transition*, qui assure le *passage* entre des *effectuations différentes* d'une même réalité mathématique, qui fait communiquer des *séries divergentes* » (Batt, 2004, p. 22, nous soulignons). Il s'agit de tentatives visuelles et de mises à l'épreuve de la façon dont la formation des trous noirs pourrait être justifiable. Ces visualisations mathématiques sont donc des *iconisations des possibles*, des icônes des relations qui peuvent s'engendrer.

Comme nous l'avons remarqué auparavant, l'icône des relations est la définition que le philosophe et sémioticien américain Charles Sanders Peirce donne de diagramme : le diagramme est une icône des relations potentielles qui sont condensées dans une forme dessinée qui est à la fois *saisissable* (régime de la perceptibilité) et *manipulable* (régime de la virtualité). C'est bien en raison de cette

manipulation de quelque chose de saisissable que nous dirions que le diagramme rend possible une expérimentation.

Comme toute expérience en laboratoire l'image diagrammatique permet d'« amplifier l'intuition » (voir Châtelet 1993), ce qui valorise l'imagination en sciences mathématiques ; cette notion d'amplification de l'intuition concerne un mouvement mental d'*amplification qui se fait par condensation topologique*. L'amplification des relations possibles se fait notamment grâce à la condensation en une visualisation synthétique qui permet de *penser ensemble* et de rendre perceptibles les résultats des manipulations de ces relations. Ces diagrammes permettent en fait de passer de plusieurs longues équations à une seule condensation graphique des valeurs en jeu qui est enfin capable de simuler des expériences de pensée sur des trous noirs. Ces séries de manipulations visuelles d'équations paraissent trouver enfin une condensation finale en une image différente des diagrammes mathématiques, voire en une image colorée, qui d'une certaine manière a *rempli* l'espace des *possibles* avec des nuances chromatiques qui paraissent arrêter et stabiliser la prolifération des manipulations et des expérimentations : c'est la photographie calculée qui constitue une première iconographie des trous noirs. Voyons comment.

Il est évidemment très frappant que Luminet ait pu appeler *photographie calculée* cette image des trous noirs (Figure 7), qui sont des phénomènes simplement possibles, dont évidemment on ne peut capter aucune trace qui puisse les identifier. Alors pourquoi appeler l'image des trous noirs, une photo ? Pourquoi ne pas l'appeler simplement image ou visualisation calculée ? Quel est l'effet de sens de ce produit qui se présente comme le résultat du couplage d'empreintes et de calculs, de trace de quelque chose et du calcul des possibles ?

En même temps que les possibles constitutions diagrammatiques se pluralisent — on pourrait dire que le tracé diagrammatique fonctionne comme une *multiplication identitaire* — apparaît la nécessité de les inscrire en une seule identité. Comme on le sait grâce aux études sur la rhétorique de la science (Bastide 2001), à la fin d'un article, il faut stabiliser en une forme iconique l'objet de la recherche. L'iconographie de la photographie calculée est censée devenir le *centre de gravitation identitaire de ces manipulations des possibles* qui puisse provisoirement figer en une identité unique la pluralité des opérations mathématiques. Si le diagramme est une icône qui engendre un mouvement dans son intérieur, puisqu'il est une image *manipulable et opérationnelle*, bref un lieu de travail, la conception doxastique qu'on a de la photo en tant qu'empreinte qui fige les *possibles fuyants* répond à l'exigence du scientifique de proposer une *identité stable* à ces manipulations de valeurs mathématiques.

On peut donc faire l'hypothèse que cette image est appelée photo pour signaler qu'elle fonctionne comme l'empreinte stabilisant les multiples visualisations diagrammatiques des différents paramètres qui nous font connaître les fonctionnements de ces objets théoriques. En figeant les séries d'opérations et de manipulations, la photo leur donne une existence stable que les trous noirs ne

pouvaient pas avoir lorsqu'ils étaient encore « opératoires » — et, d'une certaine manière, « fuyants ». L'image finale fonctionne rhétoriquement comme figement des possibles, comme un arrêt sur les opérations qui pourraient ultérieurement se développer, bref elle permet la constitution d'un *objet* scientifique. Le remplissage de l'espace « vide » des diagrammes, espace opératif, par des nuances chromatiques, ne fait qu'ancrer ses opérations constitutives en une icône qui puisse faire la moyenne des opérations accomplies et visualiser une pluralité de trous noirs — cette pluralité de l'objet représenté est d'ailleurs signifiée par le pointillé et le dégradé qui « multiplient » les contours du gouffre⁴⁹.

Dans l'article de recherches en question, l'iconographie finale des trous noirs s'appelle enfin *photo* parce qu'elle fige cette pluralité possible en un objet, et *calculée* parce qu'elle est justifiée et justifiable par des calculs mathématiques. Elle est d'une certaine manière une empreinte « nécessaire », qui ne pourrait être que ce qu'elle est. Nous sommes revenus à la question de la démonstration visuelle obtenue par diagrammatisation.

5.2. *L'autographie de la vulgarisation*

On pourrait avancer l'hypothèse que cette photographie fonctionne comme une image autographique par rapport aux visualisations diagrammatiques qui fonctionnent par contre comme des dispositifs plutôt allographiques.

Comme nous l'avons dit auparavant, une image est autographique si elle témoigne d'une configuration originale, unique et non-répétable, comme c'est le cas des tableaux où c'est l'unicité du parcours sensori-moteur du producteur qui fait sens⁵⁰. L'image autographique est syntaxiquement et sémantiquement dense, à savoir chaque trait est pertinent pour sa signification et son identité. Cette idée, qui suit les suggestions de Goodman, recouvre ce que nous appellerons une *autographie inchoative*, ou bien *productive* voire qui dépende de la pratique génétique de l'image elle-même.

En ce qui concerne l'allographie, il s'agit par contre d'un régime d'images qui visent simplement la *visualisation* des données, elles sont donc des images *manipulables* par d'autres chercheurs, reproductibles avec des variantes de paramétrage ou bien des filtres et qui, par conséquent, ne constituent pas des iconographies stables⁵¹. C'est ce que nous avons discuté dans la première section avec l'exemple des visualisations des astres. Elles peuvent être considérées comme des images qui donnent des instructions pour des manipulations ou des constructions ultérieures.

49. Pour une étude plus approfondie de ces diagrammes mathématiques je me permets de renvoyer à Dondero (2009f).

50. Le tableau prend sa valeur de l'originalité et de l'unicité non répétable, d'ailleurs en peinture chaque copie est un faux par définition.

51. Sur les différentes visualisations des mêmes données en astrophysique des hautes énergies voir l'article de Nazé (2010).

Il est évident que la photographie calculée des trous noirs ne peut être considérée ni comme une image appartenant à l'autographie inchoative ni à l'allographie des visualisations. Elle est simplement le figement en une *identité d'objet* de tous les parcours de visualisation pertinents et possibles et qui partagent un statut allographique. Il s'agit donc d'une autographie que nous appellerions *terminative*, voire une autographie non plus inchoative et productive, mais vouée à la réception, à savoir à une fixation visuelle construite pour donner une *existence institutionnelle* à un objet (ou à des objets) à l'intérieur de la communauté scientifique. Cette autographie terminative est produite par une procédure de figement des formes allographiques qui deviennent stables et qui se présentent au public comme définitives, denses, non-manipulables. En fait, il s'agit d'une autographie obtenue par stabilisation et institutionnalisation des formes diagrammatiques qui deviennent donc (provisoirement) uniques et non manipulables. Le fait que la photographie calculée des trous noirs ne permet plus de contrôler ses dispositifs énonciatifs montre bien qu'elle est devenue une image presque auratique, à l'instar des tableaux artistiques⁵².

Si, donc, l'autographie caractérise les productions visuelles de statut artistique, par contre l'aller-retour entre autographie et allographie est typique de l'image scientifique qui joue entre la manipulabilité allographique et la stabilisation et institutionnalisation autographiques des formes.

Les images finales telle que cette photographie calculée excluent la publicisation des échelles et des valeurs dont elles proviennent : même si cette image est produite par le biais d'une composition de visualisations partielles et allographiques (ce qu'on a appelé les diagrammes mathématiques des trous noirs), elle tend à nous le faire oublier : elle cache ses moyens de fabrication et se manifeste comme une image finale et définitive *chosifiant un objet de recherche* — et l'offrant ainsi à la vulgarisation. Sur cet objet elle veut offrir le dernier mot, au-delà duquel on ne va pas : c'est pour cela qu'elle supprime toute référence à des paramètres qui pourraient la rendre encore manipulable et opérative. Cela arrive aussi avec les tableaux et d'autres œuvres d'art : en art on signe la toile pour affirmer que chaque trait est le bon, le définitif, et qu'on ne peut plus rien modifier la signature est une manière de sacrifier le tableau et par conséquent d'exclure toutes les esquisses faites et refusées en tant qu'épreuves ainsi que les possibles contrefaçons futures. Dans le cas de la photographie calculée on supprime les mesures et les échelles, bref toutes les références à l'énonciation : cette suppression permet de « muséifier » les résultats des investigations qui les ont constituées — dans notre cas, les dispositifs diagrammatiques qui peuvent être conçus comme des « esquisses ». Il y a finalement un rapport étroit entre le régime de la stabilisation/institutionnalisation d'un objet scientifique voire de la vulgarisation scientifique et celui de l'œuvre d'art. Dans les deux cas, l'image se manifeste comme quelque chose sur quoi on a mis le mot « fin »⁵³.

52. Sur l'autographisation de l'image médicale dans un cadre muséal voir Colas-Blaise (2011).

53. Pour l'objet artistique c'est le mot fin définitif, dans le cas de l'objet scientifique il ne s'agit que d'une fin provisoire.

Mais ce n'est pas tout. Si la muséification des formes en science concerne un *devenir-objet* des expériences, et plus précisément un devenir-autographique d'un objet de recherche — qu'on pourrait appeler le *devenir autographique d'une recherche scientifique* —, nous voudrions à présent faire quelques petites remarques sur la tradition iconographique de cette image calculée, tradition qui dérive non seulement d'une « déformation » de l'iconographie scientifique de Saturne (voir Luminet 2006 et Dondero 2007) mais aussi d'une tradition qu'on peut considérer comme faisant partie du statut artistique. En fait, les manifestations éidétiques et chromatiques de la photographie calculée renvoient à la tradition de la soi-disant photographie spirite et, plus précisément, à la photographie des fluides énergétiques des vivants mais plus souvent des morts évoqués par des médiums⁵⁴. Comme l'a remarqué Carl Havelange lors d'une réunion scientifique à l'Université de Liège⁵⁵, les pointillés, le flou et le dégradé sont des stratégies énonciatives utilisées par ce type de photographie pratiqué fin 19^e, début 20^e siècle afin de témoigner d'une présence dont le statut est incertain. Il s'agissait de présences phantasmatiques ou de présences auratiques qui sont, selon le vocabulaire benjami-nien, des présentifications de quelque chose d'absent, de passé ou de lointain qui se manifestent à travers des halos ou d'autres configurations évanescentes de la matière⁵⁶. Du côté de la photographie spirite l'opposition semi-symbolique entre le halo auratique et la netteté est liée à une opposition sur le plan du contenu entre une présence au statut incertain (trace du transcendant) et la présence matérielle bien identifiable dans un ordre de réalité tout à fait quotidien (immanence). Dans le cas de la photographie calculée il s'agit plutôt d'une opposition sémantique entre ce qui est seulement possible et ce qui est stabilisé dans la théorie, c'est-à-dire confirmé par d'autres phénomènes mieux connus. Ou mieux, en l'occurrence, entre ce qui est pluriel et encore opératif et ce qui est davantage stabilisé en tant que noyau dur de tous les trous noirs. Mais dans les deux cas il s'agit, avec le halo, de représenter une présence possible ; dans un cas c'est la promesse d'une communication future (c'est la personne morte qui revient, évoquée par des médiums), dans le second cas il s'agit d'une opérativité expérimentale passée — les pistes possibles sont à la base de cette image, tout en ayant perdu leur capacité de proliférer.

Nous allons à présent vers la deuxième partie de cette section qui se propose de prendre en compte l'image artistique comme ancêtre de l'iconographie scientifique. Comme nous venons de le voir dans le cas de l'article de recherche il s'agit seulement d'une parenté faible entre pratiques artistiques et scientifiques. On a appelé la première parenté le *devenir autographique d'une recherche scientifique*,

54. Voir à ce sujet Cheroux et alii (2005).

55. Discussion lors du colloque « La lettre et l'image. Enquêtes interculturelles sur les territoires du visible », Université de Liège (15–17 décembre 2009) organisé par Carl Havelange, Lucienne Strivay et Maité Molina Marmol. Je remercie les participants à cette journée d'étude pour leurs suggestions.

56. Voir à ce sujet Dondero (2005) et Dondero (2009e).

on pourrait appeler la deuxième, que nous allons présenter, l'*emprunt de solutions artistiques par l'iconographie scientifique*. Par contre, il s'agit cette fois d'un ouvrage de vulgarisation et d'une parenté bien plus fondamentale, où l'image artistique peut servir à concevoir l'objet de recherche scientifique.

5.3. *L'art et les fondements de la recherche scientifique*

Quand la vérité demande trop de minutie, quand elle est trop inégale ou ne s'accorde pas facilement avec d'autres principes, on peut choisir le mensonge le plus proche pourvu qu'il soit raisonnable et éclairant (Goodman, 1978, p. 168).

On vient de voir que les images artistiques ont quelque chose en commun avec les images qui, en sciences, stabilisent les résultats pour les offrir comme résultat final, évidemment provisoire, d'une recherche qui trouve un achèvement partiel. Ces images qui se présentent comme point final sont aussi les images normalement retenues par les publications de vulgarisation comme identifiant l'objet de référence.

La vulgarisation est le genre rhétorique par excellence car elle doit savoir construire une plasticité cognitive des objets de la recherche scientifique pour en faire des objets déformables dans des représentations le plus possible concevables dans le monde de la vie quotidienne. Les ouvrages de la vulgarisation savante sont les lieux des arrangements cognitifs par excellence : ils sont lus par des collègues de la même discipline qui ne sont pas de spécialistes de la matière spécifique traitée, et ils doivent pouvoir être lus aussi par des collègues des disciplines limitrophes.

Venons-en plus précisément aux ouvrages de vulgarisation qui traitent des trous noirs. Dans les ouvrages de vulgarisation savante, les images des trous noirs sont censées représenter la vision *fictive* qu'un observateur en chair et os tombant dans un trou noir pourrait avoir. En fait, dans les chapitres de l'ouvrage de Jean-Pierre Luminet, *Le destin de l'Univers. Trous noirs et énergie sombre* de 2006 (écrit donc bien 27 ans après l'article qu'on vient d'examiner), on est face à un tout autre parcours d'argumentation et d'explication de l'iconographie et du fonctionnement des trous noirs que dans les articles de recherche.

Les deux différences les plus évidentes entre les deux textes concernent premièrement le fait que dans la vulgarisation on essaie de rétablir un rapport entre l'objet de recherche scientifique et l'échelle du corps humain, voire la sensori-motricité liée à la vision, et deuxièmement le fait que les équations ont totalement disparu : toutes les images et les schémas rencontrés dans ces chapitres ont perdu toute référence stricte à des procédés mathématiques d'instanciation. Ce sont des images d'un tout autre genre qui se substituent aux équations mathématiques. On trouve aussi des images artistiques à proprement parler ou des images illustrant des ouvrages littéraires. Les images de ce genre, insérées dans l'argumentation scientifique, sur lesquelles nous voudrions porter l'attention, sont au nombre de deux.

La première reprend le système de représentation de l'artiste hollandais Maurits Escher et est retravaillée par Luminet (Figure 9) qui, de l'artiste, valorise l'espace construit sur des inconséquences topologiques effrayantes et sur des architectures illogiques et non praticables pour montrer que le trou noir est un espace vertigineux, dévorant et duquel rien ne pourrait ressortir. Escher est d'ailleurs l'artiste qui plus que tout autre a su décrire l'ouverture vers le vide, la montée qui se transforme en une chute aspirée; en un mot, il est l'artiste du vertige, ce qui convient parfaitement à la mise en scène des trous noirs.



*Fig. 9. Jean-Pierre Luminet, Le Trou noir, lithographie et dessin, 66 x 91cm, 1992.
Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.*

La deuxième est un dessin de A. Rackham extrait d'un conte de l'écrivain E.A. Poe contenu dans *Tales of Mystery and Imagination* (Figure 10) qui représente un vortex incessant qui dévore et nivelle tout.



Fig. 10. Illustration de A. Rackham (parue dans E.A. Poe, 1935).

Ces images font partie de ce qu'on a appelé l'autographie productive : elles ne sont pas des images reproductibles à travers de paramètres expérimentaux, elles font par contre part de notre histoire artistique et culturelle. Elles sont non manipulables et uniques, elles ont un auteur.

L'image d'après Escher (Figure 9) nous modalise comme des spectateurs voyant un gouffre s'ouvrir sous nos yeux, à nos pieds, prêts par conséquent à plonger dans le vide.

Les dés qui tombent dans le gouffre mettent en scène la tentative scientifique de brider le hasard en le rapportant à des résultats contrôlables (la combinaison des six faces du cube). Le fait qu'il s'agisse de dés n'est pas dû au hasard : ils représentent l'objet à travers lequel on peut tenter de calculer ce qui est en train de se passer et qui paraît être complètement incompréhensible. Emportés par la force attractive du trou noir, les dés entrent et tombent dans une fissure tectonique ; les dés qui tombent représentent donc le point-limite de la calculabilité scientifique car à l'intérieur de ce gouffre il manquera un plan d'appui et ils ne pourront plus se stabiliser en une position qui manifeste un résultat. Ces dés se révèlent comme une métonymie de tous les éléments prothésiques de l'être humain qui visent à brider l'indétermination. Mais les faces des dés deviennent de plus en plus indiscernables et ils exemplifient l'impossibilité de calcul et de prévision. À travers un raisonnement figural, ces dés mettent en scène le trou noir en tant que mouvement chaotique qui ne permet même pas une position d'observation statistique de ses turbulences. Leur pluralisation met en valeur leur fonctionnement en tant que matériaux pour édifier des architectures théoriques possibles : leur chute est la débâcle de toute construction et tout contrôle. D'une certaine manière, ces dés disparaissant dans le trou montrent non seulement le fonctionnement de la force d'engloutissement provoquée par le trou noir (énoncé scientifique), mais les difficultés auxquelles doit faire face le scientifique pour concevoir un espace qui refuse tout contrôle (énonciation scientifique).

Dans l'image de Rackham (Figure 10) on est déjà plongés dans un stade ultérieur de la chute : la perspective est inclusive, nous, les spectateurs, sommes au bord du gouffre qui va nous inclure : nous allons être entraînés par le remous ; les objets qui sont déjà dans le vortex ont perdu le sens du bas et du haut. Ici le tourbillon est pour nous, les spectateurs, irrésistible. On pourrait affirmer que l'image de Escher est « propédeutique » à l'image de Rackham, qui l'accomplice, même à travers d'autres stratégies figuratives.

Si on suivait la doxa, on pourrait affirmer qu'à l'origine de toute hypothèse scientifique, dans le cas des objets théoriques, il y a le monde mathématique des équations, et qu'ensuite il y a la vulgarisation, faite par des citations littéraires et d'images artistiques qui font intervenir la fantaisie. Mais en lisant l'ouvrage de Luminet on s'aperçoit que les images artistiques ne visent pas à *simplifier* les prises de positions théoriques. Elles visent au contraire à *exemplifier* visuellement des conflits de forces qui sont au cœur de la théorisation sur les trous noirs par le

biais d'une transposition figurative et plastique qui permet de rendre *perceptibles* les théories sur la relativité étant à la source des hypothèses des trous noirs, à savoir les tensions entre la perte d'orientation et la recherche de repères, entre l'engloutissement et des stabilisations proprioceptives provisoires. Ces images sont utilisées pour rendre *analogiquement* saisissables des perceptions possibles.

Outre ces images appartenant à un statut artistique ou à l'illustration littéraire, cet ouvrage accueille aussi des textes littéraires sous formes de citations comme dans le cas du poème d'E.A. Poe. En fait tout au long de la description du voyage fictif près du centre du tourbillon du trou noir, à savoir tout au long du texte principal de l'explication, Luminet laisse la parole à des extraits des contes des *Tales of Mystery and Imagination* d'E.A. Poe. Luminet attaque la description de la force irrésistible du trou noir en affirmant : « Alors, à 20Km/h les cercles des navigations plongent tellement dans la gueule du tourbillon que, comme l'écrit E.A. Poe "si un navire entre dans la région de son attraction, il est inévitablement absorbé et entraîné au fond et, là, déchiré en morceaux" » (p. 270).

Toute la description de Luminet est accompagnée par des citations provenant des plus célèbres poètes et romanciers de tous les temps. Je vous donne quelques exemples. Dante : « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance » (p. 260) ; E.A. Poe : « Je fus possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement le désir d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire ; mon principal chagrin était de penser que je ne pourrais jamais raconter à mes camarades les mystères que j'allais connaître » (p. 264) ; autre citation toujours de E.A Poe : « Mais il me reste peu de temps pour rêver à ma destinée ! Les cercles se rétrécissent rapidement — nous plongeons follement dans l'étreinte du tourbillon — et, à travers le mugissement, le beuglement et le détonement de l'Océan et de la tempête, le navire tremble — oh ! Dieu ! — il se dérobe, il sombre ! » (p. 268) ; Rimbaud : « La plaque du foyer noir, de réels soleils de grèves : ah ! puits de magies » (p. 277).

Nous voyons que, en progressant d'une citation littéraire à l'autre, ainsi qu'en progressant d'une image artistique à l'autre, la description de la chute se précise de plus en plus, ainsi que les effets sur notre perception sensori-motrice. Il s'agit dans les deux cas d'un régime perceptif extrême exprimant la peur de l'abîme sans fond, maintes fois pensé, visualisé, disserté, mis en valeur par des modèles culturels — provenant du monde des arts plastiques et de la littérature, mais aussi de la psychologie et de l'anthropologie. Ce sont ces modèles culturels qui deviennent la source de la pensée scientifique et qui permettent d'envisager la *concevabilité* de la théorie qui *seulement ensuite* produit les hypothèses à vérifier et *seulement ensuite* produit la cascade d'équations qui, de leur côté, produiront l'iconographie de la photo calculée⁵⁷.

57. La photographie calculée qu'on a analysée réapparaît dans l'ouvrage de vulgarisation de Luminet de 2006. Elle a quitté son statut d'image autographique (au sens terminatif) car elle est devenue l'image-source d'une série d'images (huit « prises de vue ») qui développe — au sens

5.4. *L'exemplification figurale*

Il nous semble que l'iconographie artistique vient en aide au parcours strictement scientifique du premier article de 1979 parce qu'elle permet de contribuer à l'*exemplification figurale* du fonctionnement des trous noirs. L'exemplification figurale se fonde sur l'exemplification métaphorique de Nelson Goodman qui a essayé de substituer la centralité de la notion de *dénotation* en tant que renvoi du langage, visuel également, à un monde de référence avec le concept d'*exemplification* justement. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali (2008) le concept d'exemplification nous permet de prendre en compte le médium linguistique (au sens large, sémiotique) comme un passage essentiel pour constituer des échantillons d'un monde auquel on ne peut attribuer une signification qu'en le constituant — c'est le cas des nos images artistiques, qui permettent de concevoir/constituer un monde auquel la connaissance expérimentale n'a pas véritablement d'accès.

Les images artistiques doivent donc être conçues comme des objets culturels fonctionnant comme des échantillons de mondes qui exemplifient des propriétés d'un objet (la vitesse d'engloutissement, l'effet de tourbillon, la non possibilité de retour, etc.). Bien sûr l'image artistique ne possède pas les mêmes capacités de *génération, manipulation, généralisation* qui caractérisent les équations ; mais d'un point de vue rhétorique l'image artistique, qui est une image allotopique au sein du discours scientifique, s'y projette en gardant en mémoire son potentiel sémantique. D'ailleurs tout scénario de valeurs, associé à un domaine social (scientifique, artistique, religieux, etc.), n'est pas suffisant à lui-même et l'exemplification figurale est censée *remplir les manques de bases et de fondements de chaque domaine*.

La charge allotopique des iconographies artistiques au sein du discours scientifique nous demande d'activer une tension entre scénarios différents : c'est comme si un point de vue anamorphique permettait de déplacer la non-congruence du paysage figuratif des images artistiques dans un autre paysage qui l'englobe et l'intègre pour rejoindre une nouvelle intelligibilité, un espace tiers qui n'est pas intratextuel et tourné vers lui-même (comme dans le cas des diagrammes), mais bien intertextuel et tourné vers la mise en relation de deux domaines de valeurs.

L'image artistique se révèle dans ce cas comme une image mise en perspective en offrant à la science des trous noirs une « *experiencialité* » virtuelle. Si normalement, pour détecter des phénomènes qui pourraient concourir à l'identification d'un phénomène comparable aux hypothèses que l'on fait sur les trous noirs, on utilise les prothèses et les instruments les plus éloignés et abstraits du corps humain

cinématographique — l'effet d'engloutissement progressif vu par un observateur fictif qui est pris dans le trou noir. D'une certaine manière on pourrait dire que cette série d'images propose un processus qui résout l'écart statutaire entre le domaine de l'art et le domaine de la science : la sérialité met en jeu les visualisations allographiques (typiques des diagrammes) qui sont censées être manipulées par une collectivité, d'une part, et la valorisation du parcours perceptif d'un observateur (typique des images artistiques), de l'autre.

(l'astronomie gamma en l'occurrence), l'image artistique peut assurer, à travers une anaphore fulgurante, un retour à l'incarnation. L'image artistique incarne la perception-action de parvenir enfin à se rapprocher du trou noir qui se charge ainsi de valeur relationnelle : sa valeur devient celle de *pouvoir le rejoindre*.

Nous pourrions affirmer, enfin, que dans l'article de recherches que Luminet avait publié en 1979, l'attention portée sur la relation entre équations et visualisations se concentrerait sur la recherche des liens et des justifications entre étapes du processus de *référentialisation*. Dans ce cas la référence en question était construite par la théorie de la relativité générale, partagée par tous les collègues qui étaient censés lire l'article, et il n'était pas nécessaire de la justifier en tant que source de l'article sur les trous noirs. Dans l'ouvrage de 2006, au contraire, la communauté des possibles lecteurs s'élargit et Luminet tend ici à construire une véritable archéologie de l'être concevable même du trou noir : toutes les références à la littérature et à l'histoire de la culture se justifient à travers cette nécessité de remonter à l'origine de la référentialisation, une origine partageable. On s'aperçoit ainsi que dans la vulgarisation il ne s'agit plus de rendre explicite les connexions et les liens entre étapes du parcours de référentialisation, mais bien au contraire de justifier en amont l'origine d'une hypothèse et d'en trouver les traces dans notre univers culturel. Paradoxalement, l'image artistique permet au lecteur de l'ouvrage scientifique de faire un *pas en arrière* sur les fondements de ces recherches scientifiques : si dans l'article de recherche les fondements de la référentialisation ne concernent que la théorie de la relativité générale et les équations qui en découlent, dans l'ouvrage de vulgarisation les fondements de la référentialisation vont plus loin et concernent des configurations sémiotiques fondées sur des formes de vie de notre culture. Ces images artistiques, alltopiques par rapport à la procédure strictement scientifique, montrent que Luminet engendre une réflexion sur l'origine culturelle de l'image fabriquée à la fin des années 70 et sur les savoirs stratifiés dans la compétence du lecteur en tant que source de sa théorisation.

6. Quatrième problématique

Non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie (Goodman, 1978, p. 146).

Dans cette quatrième et dernière section de notre travail nous allons nous consacrer à l'exploration de la relation entre arts et sciences, en partant de quelques

réflexions générales⁵⁸, et ensuite en abordant quelques exemples. Nous visons surtout la discussion des questions liées aux rapports de l'art avec les mathématiques en abordant cette question : est-ce que les mathématiques, étant les alliées des sciences, représentent les langages les plus éloignés des arts ? Ces questions ont été abordées notamment par Allamel-Raffin (2011)⁵⁹, Bordron (2011) et Dondero (2011a).

Dans un article contenu dans un dossier intitulé « L'image entre arts et sciences : une sémiotique de l'attraction », Bordron met en comparaison deux représentations du cube : l'une nous montre le dessin d'un cube utilisable dans une

-
58. Voir à ce sujet l'importante contribution de Colas-Blaise (2011) qui affirme : « Dans une perspective élargie, l'entre-jeu de l'art et de la science peut être modélisé par une structure tensive (Fontanille et Zilberberg 1998), qui convoque les axes continus de l'intensité (l'acuité perceptive ou conceptuelle, l'implication énonciative...) et de l'étendue (la localisation dans l'espace-temps...) et rend compte des corrélations ou variations en raison converse ou inverse l'une de l'autre. Examinant les valeurs investies, on peut esquisser une typologie des modes d'exploitation du discours scientifique par le discours artistique, qui lui réserve dans l'espace d'accueil différents modes d'existence. Ainsi, on distinguera le *contact* entre l'art et la science, qui renvoie à des degrés d'intensité et d'étendue faibles et témoigne d'une simple disposition à la collaboration énonciative. Le *questionnement* (intensité forte et étendue faible) correspond à un investissement fort : l'apport scientifique frappe par son étrangeté et suscite la réflexion ; le questionnement institue la science en objet du discours (*discours au sujet de la science*) : l'art interroge la science, par exemple la pratique du clonage ou les expériences transgénétiques. Le rôle de l'*instrumentalisation* (intensité faible, étendue forte) est d'inscrire la collaboration dans le temps et dans l'espace, en lui donnant une forme stabilisée, voire banalisée ; instrumentalisée, la science donne une impulsion au discours artistique qui se développe *selon* ou *d'après* la science. Enfin, l'*exploration*, qui met en œuvre des degrés d'intensité et d'étendue forts, tient du projet scientifico-artistique ; elle déploie un discours qui se construit *avec* ou *à travers* la science : l'art et la science entrent dans un rapport de "co-développement" ; il se peut ainsi que la créativité artistique remette le discours scientifique en perspective ».
59. Sur les différents modes d'interprétation des œuvres d'art et des sciences de la nature voir Allamel-Raffin (2011) qui affirme : « Pour que l'interprétation atteigne ces objectifs distincts, il faut mobiliser des procédures cognitives et plus précisément, des modes de raisonnement différents dans les études des œuvres d'art et dans les sciences de la nature. Dans le cas des études des œuvres d'art, l'interprétation repose essentiellement sur la procédure de raisonnement constitué par *l'analogie* ; dans le cas des sciences de la nature, l'interprétation repose sur le type de raisonnement appelé *abduction* » où l'interprétation aboutit à des réductions de la polysémie d'une image en procédant de manière abductive à l'élimination de toutes les hypothèses non pertinentes : « il faut remonter vers des causes qui ne peuvent exister en nombre infini et coexister dans la démarche scientifique. Au terme de la procédure de raisonnement abductive, un seul sens doit subsister comme pertinent ». L'auteure explique comment ces modes de raisonnements dépendent aussi de l'histoire, du fait que certains modes et certaines interprétations viennent s'ajouter et d'autres disparaissent au fil du temps. En ce qui concerne notamment les œuvres d'art, « l'interprétation est irréductiblement plurielle, ce qui ne signifie pas que toutes les interprétations se valent. Pour les évaluer, il faut mesurer leur degré de pertinence en fonction de la manière dont elles utilisent les éléments du champ interprétatif [...]. Il faut en particulier que les interprétations recevables prennent en compte le contexte au sein duquel l'objet ou l'événement interprété est produit. Cela suppose que l'on connaisse et que l'on maîtrise les règles ayant cours au sein de ce contexte ».

démonstration de géométrie et l'autre le grand cube que Giacometti a sculpté en 1934. L'auteur montre comment ces deux cubes, tout en semblant identiques car ils ont tous deux à voir avec une figure géométrique dans l'espace (un polygone), se révèlent dissemblables car leurs modes d'existence sont radicalement distincts. En analysant leur rapport avec l'espace qui les entoure, Bordron distingue le cube de Giacometti qui doit être exploré selon différentes perspectives fonctionnant comme des esquisses perceptives toujours partielles, et qui se stratifient l'une sur l'autre à travers une mémoire perceptive, alors que le cube géométrique, vu en transparence, offre la totalité de ses faces :

Le cube géométrique s'offre à une visibilité extrême car il doit être connu sans restriction [...] On notera, comme conséquence du même dispositif, que le cube géométrique n'a pas d'ombre portée, nulle lumière ne le donne à voir. Il est pour ainsi dire visible de lui-même, dans toutes les directions. Il ignore l'opacité de la matière et le jeu des ombres. Le point de vue d'où il est vu ne semble devoir rien cacher.

Les traits distinctifs concernent deux différentes manières d'apparition et de relation au corps. En ce qui concerne les manières d'apparition, si le cube artistique implique « un jeu d'esquisses en quête d'unité », les différentes perspectives dans lesquelles on pourrait plonger le cube mathématique construirait des nouvelles questions et des nouvelles solutions, plus ou moins complexes, dont toutes auraient un certain caractère d'évidence rationnelle : c'est la générativité des mathématiques qui s'oppose à « l'efficacité multiple » (Didi-Huberman) de l'œuvre d'art. Il ne faut donc pas confondre le caractère inépuisable du cube matériel, inépuisable de par ses esquisses possibles et par l'infinie de ses propriétés également possibles, et l'infini des situations mathématiques envisageables (l'infinie des possibles mathématiques).

En ce qui concerne la relation au corps, Bordron affirme que le cube de Giacometti semble nécessiter la présence d'un sujet percevant et agissant, tournant autour : « Le mode d'existence du cube de Giacometti ne semble pas pouvoir être compris sans cet espace de remémoration dans lequel il prend place du seul fait d'être perçu ». Par contre, le cube géométrique ne doit pas forcément être situé par rapport à un corps percevant : il n'a pas besoin d'une « bonne distance » à partir de laquelle il faut l'observer car :

L'intuition qui nous le donne n'est pas, ou pas seulement, celle de notre sensibilité, il faut aussi que soit donnée celle d'une idéalité. [...] Le corps géométrique se trouve concevable en l'absence même du corps charnel ce qui est au fond son ultime spécificité. [...] Même si l'on peut soutenir, avec de bons arguments, que la géométrie s'enracine dans l'expérience perceptive, il n'en reste pas moins qu'elle peut signifier l'espace des idéalités et c'est là ce qui la caractérise essentiellement.

Ces deux cubes se différencient donc essentiellement par le registre de la mémoire qu'ils mettent en œuvre. La mémoire liée au rapport esthétique serait pour une bonne part involontaire, éprouvable à travers les évocations qui la rendent très

personnelle et incommunicable, tandis que la mémoire présupposée par le cube mathématique est sensible (la démonstration mathématique est également un fait de perception, de l'évidence perceptive), mais ce qui la distingue de l'autre est le vecteur d'une évidence toujours renouvelable et toujours communicable dans le cadre de la démonstration⁶⁰.

6.1. L'art et les mathématiques dans la représentation de l'Univers

On pourrait croire, après ces réflexions, que l'image artistique n'a rien à faire avec les mathématiques. Est-ce que ce sont les mathématiques, appartenant exclusivement à la construction de l'image scientifique, qui la distinguent de l'image artistique ? Nous allons voir quelques exemples qui pourraient nous donner quelques ébauches de réponse négative à cette question. Nous essaierons de comprendre comment la topologie de l'image scientifique fonctionne par rapport à d'autres topologies dont le statut n'est pas scientifique mais artistique : ces exemples rendent difficile une tranche nette entre les types d'espace spécifiques aux statuts artistique et scientifique des images.

Nous savons bien que les images peuvent assumer, tout au long de leur histoire, des statuts différents — par statut j'entends la stabilisation institutionnelle des usages d'un texte qu'il soit visuel ou verbal ; il est donc toujours embarrassant d'identifier une fois pour toutes une image comme artistique ou scientifique, publicitaire ou documentaire. L'étude de sa biographie nous montre souvent qu'elle peut être assumée tout au long de son histoire sous différents cadres, à l'intérieur de domaines différents et surtout par les différentes traditions visuelles dans lesquelles elle s'inscrit⁶¹.

Comme plusieurs chercheurs l'ont remarqué (voir Bordron 2011)⁶², il est plus fréquent qu'une image scientifique soit assumée comme œuvre artistique que l'inverse, mais il faut nuancer cette évidence⁶³. Précisément en se demandant : est-

60. Bordron (2011) identifie deux autres types de mémoire outre celles caractérisant l'esthétique et les sciences mathématiques, sur lesquelles elles se basent également : l'une paraît garantir notre familiarité avec les objets et les états de choses du monde qui fait que nous pouvons être surpris par une discordance (mémoire paradigmique), l'autre garantit la concordance à l'intérieur des séquences d'actions (mémoire syntagmatique).

61. Voir à ce propos Basso Fossali & Dondero (2011).

62. Bordron (2011) affirme que le détournement de l'art en connaissance est beaucoup plus difficile à concevoir que l'esthétisation d'une image scientifique et il affirme : « Lorsqu'une image, obtenue dans un contexte de connaissance, vient aborder de plus ou moins loin le domaine de l'art, c'est l'image elle-même qui semble changer de statut, quand bien même elle resterait formellement la même. Lorsque, au contraire, une image à vocation esthétique rencontre le domaine de la connaissance, elle semble suggérer un lien avec celui-ci, évoquer la possibilité d'une nature commune, mais ne pas l'établir réellement et conserver son statut esthétique. Il y a donc une dissymétrie entre les deux chemins, l'un n'étant jamais tout à fait le contraire de l'autre ».

63. Sur le double processus de l'« artistisation » de la science et de la « scientification » de l'art voir Colas-Blaise (2011) qui explore l'œuvre intitulée *Chapelle* (2006) de l'artiste Wim Delvoye,

ce que la signification de l'organisation topologique de l'image dépend de cette question statutaire, une même organisation de l'espace pouvant être assumée par n'importe quel statut? Est-ce que, vice-versa, le statut dépend de l'organisation spatiale de l'image?

Dans le cas de l'image scientifique cette organisation en principe devrait être :

1. *informative* — à savoir une organisation à partir de laquelle on peut obtenir des réponses par rapport à une question ou à un problème donné;
2. *digitalisable* — à savoir constituée par des éléments disjoints;
3. *modulable*;
4. sa genèse est censée être *reproductible* par une communauté de chercheurs.

Toutes ces caractéristiques en principe ne devraient pas être partagées par l'image artistique.

Nous précisons que nous entendons par espace modulable un espace qui peut donner existence à des modules qu'on peut imaginer comme des sous-organisations et de regroupements divers et concurrentiels de données. Il est donc différent de digitalisable, car la propriété d'être digitalisable n'est qu'une qualité nécessaire de la propriété d'être modulable, à savoir ré-organisable à travers plusieurs ordres et faisceaux de critères.

Comme nous l'avons déjà affirmé auparavant, la littérature scientifique accueille en son sein des images qui ne sont proprement scientifiques que si par image scientifique on entend qu'elle est caractérisée par les quatre spécificités énumérées toute à l'heure, et notamment que le parcours de la genèse de l'image peut être justifié et reproduit à partir des paramètres expérimentaux ou des modèles mathématiques. Deux autres types d'images sont utilisés dans la littérature scientifique : la première est l'image de statut artistique, image produite par un artiste, qui se situe dans une tradition artistique et qui est utilisée par les scientifiques notamment dans le genre de la vulgarisation savante. La deuxième est la vue d'artiste, produite par des scientifiques, par exemple des astrophysiciens graphistes qui travaillent pour la NASA⁶⁴.

installée au Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean de Luxembourg. Au sujet, plus délicat, de la scientification de l'art, elle affirme : « à côté de l'artistisation de la science, la scientification de l'art ne se borne pas à l'exploration d'un nouveau matériau; elle ne se contente pas de relever un défi technologique — ce serait confondre la science avec la technique; elle résulte, plus fondamentalement, dans la mise en évidence et la *syntagmatisation des différentes étapes ou des paliers d'une pratique* (de création, sur le modèle de la recherche scientifique) finalisée » (nous soulignons).

64. Voir à ce propos Darras (2011) qui affirme que les scientifiques : « utilisent alors la mention “vue d'artiste” avec une intention performative destinée à contrecarrer l'illusion de réel. Ils déclarent indirectement et implicitement que telle image aux apparences photographiques n'a pas été produite par un appareil photographique envoyé dans l'espace mais qu'elle est une vue imaginée et produite sur terre à partir de diverses sources d'information scientifiques et des habiletés illusionnistes du graphiste. [...] Pour le lecteur, l'apparition de l'étiquette “vue d'artiste” dans le contexte scientifique provoque donc un conflit d'interprétants entre

En général, l'image artistique peut être publiée dans la littérature scientifique pour signifier le fait que les modèles d'espace expérimentés par les scientifiques peuvent avoir eu comme source d'inspiration une organisation spatiale déjà exploitée par des artistes. Certains scientifiques déclarent cette source. Pensons banalement à la Renaissance où Copernic avait été influencé par les artistes et savants italiens sur la représentation de l'espace tridimensionnel, qu'il incorporait dans son système astronomique en transformant la fenêtre de Brunelleschi en une *fenêtre mouvante* (en concevant la terre en mouvement). L'application de la perspective à la vue humaine du ciel lui permit de déterminer la structure du cosmos et les relations parmi ses constituants, ainsi que de calculer la distance entre les étoiles. La perspective est d'ailleurs un système qui permet de construire une commensurabilité entre des objets de taille et de distance divers.

Mais dans les sciences topologiques contemporaines il y a des cas encore plus intéressants. Par exemple, la cosmologie relativiste moderne a quitté l'idée que l'espace de l'univers est fait d'astres compréhensibles à travers différents types plus ou moins réguliers de polyèdres (prismes, rhomboïdes, etc.) (Figure 11) pour embrasser l'idée que l'espace en lui-même est polyédrique et que le cosmos en tant que totalité finie possède une structure *cristallographique* (Figure 12, Planche Ia). Ces deux images d'Escher sont utilisées par l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet dans plusieurs de ses écrits⁶⁵.

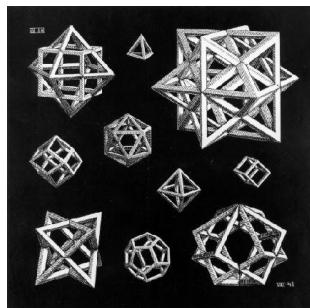


Fig. 11. M.C. Escher, *Study of Stars*, wood engraving, 1948.

ses sémiose scientifiques et artistiques. Ce conflit marque l'intrusion de la fiction, de la subjectivité, de l'artefact, de l'imprécision, de l'irresponsabilité et de l'imagination dans la sphère scientifique alors que dans ce contexte le lecteur est en droit d'attendre une relation forte à la réalité, à l'objectivité, aux faits, à la précision, aux preuves et à la garantie scientifique. [...] Dans ce cas, à partir des informations dont ils disposent, et du calcul de ce qui leur semble probable, ils produisent des conjectures sur les informations trop éloignées dans le temps et dans l'espace ou invérifiables, et ils font réaliser par des graphistes des images probables mais non directement contrôlables ».

65. Voir par exemple Luminet (2009).



Fig. 12. M.C. Escher, *Symmetry Watercolor 78*, watercolor/colored pencil, 7 7/8 x 7 7/8, 1950.

À travers la production d'Escher, Luminet (2009, p. 11) montre deux conceptions de l'espace de l'Univers : de l'image d'un espace habité d'astres qui prennent les formes de dodécaèdres ou d'autres polyèdres, aux images de l'espace dodécaédrique de Poincaré qui est visualisable à travers des topologies construites par des pavages périodiques, produites par des translations en plusieurs directions, mais aussi des rotations, des symétries axiales, des symétries glissées⁶⁶. Ces deux images exemplifient le passage intervenu dans la théorisation de la topologie cosmologique d'une organisation spatiale de l'espace de l'univers à l'autre, à savoir de la représentation d'un espace *rempli des dodécaèdres* à la représentation de l'espace *en* dodécaèdre.

Escher est bien sûr considéré comme un artiste mais ces images résultent d'expériences de la géométrie hyperbolique et sont devenues des images qui ont posé des problèmes mathématiques et qui ont fait évoluer la réflexion de la géométrie. Voyons comment.

Les modèles d'univers qui sont incarnés par cette deuxième image d'Escher sont appelés *wraparound models* : ces modèles utilisent des cubes ou des parallélépipèdes pour créer un espace toroïdal, leur propriété principale étant de se fonder sur des *symétries*. Ces symétries sont réalisées par des groupes d'holonomie selon lesquels les points correspondant à chaque face sont liés entre eux d'une manière telle que l'espace physique résulte d'un processus complexe de *repliement* sur lui-même. Ces modèles mathématiques changent beaucoup de choses en astronomie : il ne s'agit plus de penser qu'à chaque point de la lumière observable correspond une étoile spécifique, mais de penser que chaque corps céleste est représenté par un certain nombre d'images fantômes ou mirages gravitationnels (*ghost images*), ce qui veut dire que ce que nous voyons n'est pas le ciel comme il est, mais un croisement et une multiplication d'images de l'univers, à plusieurs distances et points de vue, superposées les unes sur les autres (Figure 13).

66. Sur la question des 17 pavages du plan voir les démonstrations à cette adresse : http://therese.eveilleau.pagesperso-orange.fr/pages/jeux_mat/textes/pavage_17_types.htm

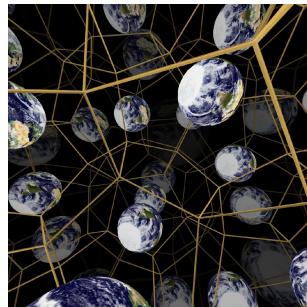


Fig. 13. Jeff Weeks, *Espace dodécaédrique de Poincaré* (Luminet, 2009, p. 12).

Cette image illustre l'espace dodécaédrique théorisé par Poincaré, composée par un mathématicien collaborateur de Luminet, Jeff Weeks. Il s'agit d'une vue simulée, depuis l'intérieur de l'espace dodécaédrique, dans une direction arbitraire, calculée par le programme CurvedSpaces et montrant des images multiples de la Terre obtenues par mirage topologique. Nous voyons ici les simulacres de la terre, à des distances différentes des angles des parallélépipèdes. L'effet est comparable mais non identique à ce qu'on pourrait voir de l'intérieur d'un parallélépipède dont les faces internes seraient recouvertes de miroirs, où les reflets se croisent et se multiplient. Cette méthode cristallographique a été développée pour visualiser la distribution en 3D de certaines sources de lumière : les corrélations visualisées signalent des répétitions de patterns comme dans les cristaux. Imaginons une source lumineuse à partir de notre position d'observation, immergée dans cette structure : la lumière émise devant nous croise la face du parallélépipède derrière nous et réapparaît dans la face opposée devant nous, et nous, en regardant devant nous, pouvons avoir une vision de ce qui se situe derrière nous. Même chose pour la gauche et la droite, pour le bas et le haut.

Un observateur qui vit dans l'espace dodécaédrique de Poincaré a l'illusion de vivre dans un espace 120 fois plus vaste, fait de dodécaèdres donnant un effet de carrelage. Cet espace tessellé à la manière d'un mosaïque — le terme qui le décrit en anglais est *tessellation* — résulte des transformations mathématiques qui ont été utilisées pour coller les angles par translation et formant des groupes de symétries.

Un minéralogiste russe Fedorov en 1891 avait démontré que les groupes de symétries qu'il fallait pour carreler régulièrement un plan étaient en nombre de 17, et en 1922 un archéologue, Andreas Speiser, s'aperçut que ces 17 groupes de symétries avaient été découverts *empiriquement* 4000 ans auparavant dans les arts décoratifs des mosaïques de l'Alhambra à Grenade (Figure 14, Planche Ib) :



Fig. 14. Particulier des mosaïques de l’Alhambra à Grenade : configuration à “pajarita” (cocotte en papier) dans la partie basse des murs du patio de los Arrayanes.

Les *patterns* résultaitent des combinaisons de symétries simples ou complexes et toutes réductibles aux 17 groupes de symétries mathématiquement identifiés très longtemps après par le minéralogiste russe Fedorov, qui en a donné une description mathématique exhaustive.

En revenant maintenant à l’image d’Escher vue auparavant (Figure 12, Planche Ia), nous pouvons affirmer que cette image de statut artistique non seulement hérite son iconographie des groupes des symétries institutionnalisés en mathématiques, qui ont à leur tour recueilli l’héritage d’une expertise due aux arts décoratifs, mais que cette série d’images de pavage d’Escher ouvre elle-même un nouveau champ de la géométrie, appelé ensuite la *théorie des groupes de symétries polychromes* : les couleurs des patterns n’avaient pas été prises en compte par la théorie des groupes de symétries du minéralogiste russe Fedorov. Après Escher et sa série d’images qui a pour titre *The Circle Limit* (1958), ces patterns colorés ont été étudiés par Donald Coxeter, un de plus important géomètre du xx^e siècle.

Par rapport au *passage de statut de l’image artistique en image scientifique* on peut donc affirmer que ces images d’Escher ont posé des problèmes mathématiques en faisant ainsi évoluer la réflexion de la géométrie : c’est bien la *relation entre les couleurs et les symétries* qui a ouvert des nouvelles pistes de réflexions, et cela grâce aux expériences d’un artiste.

Grâce à ces exemples on s’aperçoit qu’un même type d’organisation spatiale peut être le résultat de la visualisation de calculs ou bien le résultat d’une expertise artistique. Ces brèves réflexions sur l’image scientifique et artistique n’ont en fait comme autre but que de montrer que l’espace calculable, mesurable, modulable, mathématisable ou mathématisée, n’identifie pas forcément la spécificité de l’image scientifique - même si, bien sûr, la mathématisation des données, par exemple des données photographiques, peut souvent la caractériser.

Avec Escher et l’Alhambra de Grenade on a été confronté à un espace repliable sur lui-même, développable à travers des translations selon des procédures figées qui sont génératrices de performances diverses : cet espace peut être exploité tant par des images de statut artistique que par des images de statut mathématique.

Chaque performance visuelle peut être utilisée à son tour comme texte d'instruction pour générer d'autres performances caractérisées par le même type de translations et rotations symétriques tant en art qu'en science. On voit bien ici que même l'image artistique peut être produite à travers des procédures d'instructions et devenir elle-même un texte d'instruction. Il paraît que dans nos exemples l'image en tant que *texte d'instruction* et l'image en tant que *performance* coïncident tant dans l'art d'Escher (qui d'ailleurs a fabriqué des séries d'innombrables images en expérimentant les différents groupes de symétries, comme dans le cas de la série *The Circle Limit*) que dans les expérimentations mathématiques. Certes, celui-ci n'est qu'un cas très particulier dans le domaine de l'art, voire un cas célèbre où la solution spatiale d'une image artistique a été à la fois *l'héritier* et *le précurseur empirique* d'études mathématiques, mais tout de même il montre la difficulté de faire un partage entre des caractéristiques de l'organisation spatiale pour identifier des fonctionnements spécifiques de l'art et de la science⁶⁷.

En ce qui concerne notre enquête sur l'image diagrammatique en tant qu'*image nécessaire*, on peut enfin affirmer que les images artistiques autant que les images scientifiques manifestent une certaine nécessité; dans le cas de l'image artistique il s'agit d'une nécessité qui est interne à sa configuration : il s'agit d'une nécessité qui sera figée — au sens de sacrifiée — par le monde de l'art qui en fera une œuvre. Cette nécessité de l'image artistique dérive aussi d'une densité syntaxique et sémantique de sa topologie (aucun trait ne peut être déplacé faute de compromettre toute la signification de l'image et l'acte d'instanciation de l'artiste); par contre l'image scientifique manifeste une nécessité due non pas à elle-même mais à la contrôlabilité de ses paramètres de production et aux règles de transformation et manipulation qui ne lui sont pas internes mais dépendants d'une chaîne d'opérations qui l'ont précédée. Dans le cas de l'image scientifique entendue en tant que support d'expérimentation, elle attend d'être rendue opérationnelle et ensuite transformée en d'autres images (elle est un "texte d'instructions"). Sa caractéristique principale est donc d'être produite par des paramètres contrôlés et de produire d'autres images qui peuvent trouver en elle une (partielle) justification. Mais comme on vient de le voir avec la théorie peircienne du diagramme, ce n'est pas la créativité tout court qui distingue l'image scientifique de l'image artistique : il faut également concevoir dans le cas du diagramme mathématique l'élément créateur, même si réglé par des procédures et des codes de transformation.

67. D'ailleurs, on se rappellera de la conception de l'historien et théoricien de l'art Baxandall formulée dans *Formes de l'intention* (1985) et en particulier dans le § 1 : pour Baxandall, chaque organisation spatiale en art est la tentative de résoudre un problème ressenti dans une époque et dans une communauté données. En adoptant un point de vue télologique (vs. nomologique) visant la justification des finalités d'une œuvre, le réalisateur d'un tableau est quelqu'un qui est face à un problème dont son produit se pose comme une solution qui est concurrentielle par rapport à d'autres solutions. Pour comprendre un tableau il faudra alors reconstruire le problème spécifique que le peintre visait à résoudre autant que les circonstances spécifiques (formes déjà disponibles, formes conflictuelles par rapport à la période dans laquelle il opérait, etc.) à l'intérieur desquelles il se le posait.

Références bibliographiques

- ALLAMEL-RAFFIN, Catherine (2004), *La Production et les fonctions des images en physique des matériaux et en astrophysique* – Thèse de doctorat en épistémologie et histoire des sciences et des techniques, Strasbourg, Université Louis Pasteur.
- (2010), « Objectivité et images scientifiques : une perspective sémiotique », *Visible*, 6, DONDERO & MOUTAT (éds), Limoges, Pulim, pp. 9–40.
 - (2011), « Un exemple d'étude comparée des procédures interprétatives à l'œuvre dans les sciences de la nature et dans l'analyse des œuvres d'art », *Arts et sciences : une sémiotique de l'attraction*, BEYAERT-GESLIN & DONDERO (éds).
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2006a), « Testo, pratiche e teoria della società », *Semiotiche*, 4, Turin, Ananke.
- (2006b), « Semiotica dello spazio e semantica storica del giardino », *Visible*, 2, DONDERO & NOVELLO PAGLIANTI (éds), pp. 161–205.
 - (2008), *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli.
 - (2009), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi & DONDERO, Maria Giulia (2006), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Guaraldi, Rimini, deuxième édition : avril 2008.
- (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BASTIDE, Françoise (2001), *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, LATOUR (éd.), Rome, Meltemi.
- BATT, Noëlle (2004), « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *Théorie, Littérature, Enseignement* n° 22 « Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet », pp. 5–28.
- BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press; tr. fr. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2004), « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée* « Lumières(s) », RENOUE (éd.), vol. 31, 3, pp. 81–90.
- (2008), « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 36, 2 (hors dossier), pp. 101–110.
 - (2009), « La photographie aérienne, *pseudo carte et pseudo plan* », *Visible*, 5, « Images et dispositifs de visualisation scientifique », DONDERO et MIRAGLIA (éds), Pulim, Limoges, pp. 61–76.
 - (2011), « Le dessin dans le programme de restauration de l'œuvre d'art : un jeu de cache-cache », *Visible*, 7, MATTOZZI (éd.), Limoges, Pulim.
 - (2012), « Images scientifique, méréologie, couleur. Une mise à l'épreuve de l'hypothèse de l'exploration », *Visible*, 8, ALLAMEL-RAFFIN et MOKTEFI (éds), Limoges, Pulim.

- BEYAERT-GESLIN, Anne, DONDERO, Maria Giulia et FONTANILLE, Jacques (éds) (2009), « Arts du faire : production et expertise », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3050>.
- BEYAERT-GESLIN, Anne & DONDERO, Maria Giulia (éds) (2011), *L'image entre art et science : pour une sémiotique de l'attirance*, à paraître.
- BORDRON, Jean-François (2000), « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, vol. 5, 1, pp. 9–18.
- (2004), « L'iconicité », *Ateliers de sémiotique visuelle*, HÉNAULT et BEYAERT-GESLIN (éds), Paris, P.U.F, pp. 121–154.
- (2006), « Sens et signification : dépendances et frontières », in *L'Image entre sens et signification*, BEYAERT-GESLIN (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 187–207.
- (2009), « Expérience d'objet, expérience d'image », *Visible*, 5, « Images et dispositifs de visualisation scientifique », DONDERO et MIRAGLIA (éds), Pulim, Limoges, pp. 111–122.
- (2010), « Rhétorique et économie des images », *Protée*, 38, vol. 1, « Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives », BADIR & DONDERO (éds), pp. 27–40.
- (2011), « Image esthétique, image mathématique », *Arts et sciences : une sémiotique de l'attirance*, BEYAERT-GESLIN & DONDERO (éds).
- (2012), « Image, événement, présupposition », *Visible* 8, ALLAMEL-RAFFIN et MOKTEFI (éds), Limoges, Pulim.
- BOURDIEU, Pierre (2001), *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*, Paris, éd. Raisons d'agir.
- BRUNET, François (2000), *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF.
- CHÂTELET, Gilles (1993), *Les Enjeux du mobile. Mathématique, Physique, Philosophie*, Paris, Seuil.
- CHEROUX, Clément et al. (2005), *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard.
- CHAUVIRÉ, Christiane (2008), *L'Œil mathématique. Essai sur la philosophie mathématique de Peirce*, Paris, éditions Kimé.
- COLAS-BLAISE, Marion (2011a), « L'art au risque de la science : les vitraux radiographiques de Wim Delvoye », *Arts et sciences : une sémiotique de l'attirance*, BEYAERT-GESLIN & DONDERO (éds).
- (2011b), « De la démonstration image(ante) à la démonstration par l'image. Régimes de l'image (scientifique) et énonciation », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, n° 114. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3748>> (consulté le 02/02/2011).

DARRAS, Bernard (2011), « Etude sémiotique de la “vue d’artiste” dans l’illustration scientifique », *L’Image entre art et science : une sémiotique de l’attraction*, BEYAERT-GESLIN & DONDERO (éds).

DONDERO, Maria Giulia (2005), « L’iconographie de l’aura : du magique au sacré », *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici* (A.I.S.S.) en ligne, disponible à cette adresse : <http://www.ec-aiss.it/>, mis en ligne le 02/08/2005.

- (2007), « Les images anachroniques de l’histoire de l’univers », *E/C Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici* (A.I.S.S.) en ligne; disponible à cette adresse : <http://www.ec-aiss.it/>, mis en ligne le 10/09/07, 20 p.
- (2008), « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, « Vers une sémiotique du médium », BOUTEILLE et MITROPOULOU (éds). Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731,12>, 12 p.
- (2009a), « L’iconographie des fluides entre science et art », in *Le Sens de la métamorphose*, COLAS-BLAISE & BEYAERT-GESLIN (éds), Limoges, Pulim, pp. 255–275.
- (2009b), « La stratification temporelle dans l’image scientifique », *Protée* vol. 37, 3, « Regards croisés sur les images scientifiques », ALLAMEL-RAFFIN (éd.), pp. 33–44.
- (2009c), « Le texte et ses pratiques d’instanciation », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne « Arts du faire : production et expertise » (BEYAERT-GESLIN, DONDERO, FONTANILLE, éds)). Disponible à l’adresse : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3098>
- (2009d), « Image scientifique et énonciation du temps », *Visible*, 5, « Images et dispositifs de visualisation scientifique », DONDERO et MIRAGLIA (éds), Pulim, Limoges, pp. 123-147.
- (2009e), *Le Sacré dans l’image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Hermès Lavoisier.
- (2009f), « L’image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, Recherches sémiotiques. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2907> (consulté le 08/04/2009).
- (2009g), « The Semiotics of Scientific Image : from Production to Manipulations », *The American Journal of Semiotics*, vol. 25, n° 3–4, pp. 1–19.

The Semiotics of Scientific Image: from Production to Manipulation

- (2010), « L’indicalité de l’image scientifique : de la constitution de l’objet à sa manipulation », *Visible*, 6, DONDERO & MOUTAT (éds), Limoges, Pulim.
- (2011a), « Rhétorique des pratiques », *Semen*, « Épistémologie et éthique de la valeur : du sémiotique au rhétorique (et retour) », BADIR, DONDERO et PROVENZANO (éds).
- (2011b), « Perception et image scientifique », à paraître.

FISETTE, Jean (2003), « Icône, hypoicône et métaphore. L’avancée dans l’hypoicône jusqu’à la limite du non-conceptualisable », *RSSI Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 23, 1-2-3, pp. 201–220.

FLOCH, Jean-Marie (1986), *Formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

- (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, P.U.F.
 - (1995), *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (1998), « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Visio* vol. 2, 3, pp. 33–46.
- (1999), « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 61–63, Limoges, Pulim.
 - (2004), *Soma et séma Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
 - (2005), « Du support matériel au support formel », in *L'Écriture entre support et surface*, ARABYAN & KLOCK-FONTANILLE (éds), L'Harmattan, pp. 183–200.
 - (2007), « Les systèmes d'imagerie scientifique. Questions sémiotiques », *E/C, Rivista dell'Associazione italiana di semiotica* en ligne, article mis en ligne le 2 mai 2007.
 - (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
 - (2009), « Le rôle des visuels dans un article de revue scientifique », *Protée* vol. 37, 3, « Regards croisés sur les images scientifiques », ALLAMEL-RAFFIN (éd.), pp. 105–116.
- GALISON, Peter (1997), *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- GIARDINO, Valeria & PIAZZA, Mario (2008), *Senza parola. Ragionare con le immagini*, Milan, Bompiani.
- GIARDINO, Valeria (2010), « À la recherche de l'objectivité : les images dans la pratique scientifique », *Visible*, 6, DONDERO & MOUTAT (éds), Limoges, Pulim.
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- (1978), *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Hachette.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- (1996), « The scientific image », *Scientific visualization. An anthology*, MICHELSSEN, A. et STJERNFELD, F. (éds), s.l. [Copenhague], Akademisk Forlag, pp. 205–217.
- GOODWIN, Charles (1994), « Professional Vision », *American Anthropologist* vol. 96, 3, pp. 606–633. Disponible sur : http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/94prof_vis.pdf
- (1995), « Seeing in Depth », *Social Studies of Science*, vol. 25, 2, pp. 237–284. Disponible sur : http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/95see_depth.pdf

- (1996), « Transparent Vision », in *Interaction and Grammar*, OCHS, SCHEGLOFF and THOMPSON (éds), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 370–404. Disponible sur : http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/96trans_vis.pdf
 - (1997), « The Blackness of Black : Colour Categories as Situated Practice », in *Discourse, Tools and Reasoning : Essays on Situated Cognition*, RESNICK, SÄLJÖ, PONTECORVO, & BURGE (éds), pp. 111–140, Berlin, Heidelberg, New York, Springer. Disponible sur : <http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/97black.pdf>
 - (2000), « Practices of Seeing : Visual Analysis. An Ethnomethodological Approach », in *Handbook of Visual Analysis*, VAN LEEUWEN & JEWITT (éds), London, Sage Publications, pp. 157–182. Disponible à cette adresse : http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/00pract_see.pdf
- JACOBI, Daniel (1999), *La Communication scientifique : Discours, figures, modèles*, Grenoble Presses universitaires de Grenoble.
- LINKENBERG, Jean-Marie (2000), *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
- (2009), « À quoi servent les schémas ? Tabularité et dynamisme linéaire », *Protée* vol. 37, 3, « Regards sur les images scientifiques », ALLAMEL-RAFFIN (éd.), pp. 65–74.
 - (2010), « De la référence à la modélisation : les transformations de l'image scientifique. Conclusions », *Visible*, 6, DONDERO & MOUTAT (éds), Limoges, Pulim, pp. 143–155.
- KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (2005), « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », in *L'Écriture entre support et surface*, ARABYAN & KLOCK-FONTANILLE (éds), L'Harmattan, pp. 29–51.
- LATOUR, Bruno (1987), *Science In Action : How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge Mass., USA ; tr. fr. *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989.
- (1996), *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, Seuil.
 - (1999), *Pandora's Hope : An Essay on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass., Harvard University Press ; tr. fr. *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001.
 - (2008), « The Netz-Works of Greek Deductions – A Review of Reviel Netz's The Shaping of Deductions in Greek Mathematics », *Social Studies of Science*, vol. 38, 3, pp. 441–459, disponible à cette adresse : <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/104-NETZ-SSofS.pdf>
- LATOUR, Bruno & WOOLGAR, Steve (1979), *Laboratory Life : The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, Sage Publications ; tr. fr. *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988.
- LE GUERN, Odile (2008), *De la parole à l'œuvre. Synthèse*, Thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Lumière-Lyon 2.
- LUMINET, Jean-Pierre (1979), « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk », *Astronomy and Astrophysics*, 75, pp. 228–235.

- (2006), *Le Destin de l'univers. Trous noirs et énergie sombre*, Fayard.
- (2009), « Science, Art and Geometrical Imagination », conférence invitée au IAU Symposium 260 “The Role of Astronomy in Society and Culture”, UNESCO, 19–23 Janvier, Paris, à paraître dans les actes du colloque, disponible à l'adresse : <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0911/0911.0267.pdf>
- LYNCH, Michael (1990), « The Externalized Retina : Selection and Mathematization in the Visual Documentation of Objects in the Life Sciences », in *Representation in Scientific Practice*, LYNCH & WOOLGAR (éds), Cambridge, MIT Press, pp. 153–185.
- MONDADA, Lorenza (2005), *Chercheurs en interaction. Comment émergent les savoirs*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- NAZÉ, Yaël (2010), « Images de l'Univers, l'Univers en images », *Visible*, 6, DONDERO et MOUTAT (éds), Limoges, Pulim, pp. 123–134.
- PEIRCE, Charles Sanders (1885), « On the Algebra of Logic : a contribution to a Philosophy of Notation », *American Journal of Mathematics*, vol. 7, 2, pp. 180–202; *Collected Papers*, 1931–1935, 3.359–403.
- (1906), « Prolegomena to an Apology for Pragmatism », *Collected Papers*, 1931–1935, 4.530–572.
- (1931–1935), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vol., numérotés en chiffres arabes, HARTSHORE, WEISS, BURKS (éds), Cambridge, Harvard University Press.
- POE, Edgar A. (1935), *Tales of Mystery and Imagination, Illustrated by Arthur Rackham*, London, George G. Harrap & Co.
- STJERNFELT, Frederik (2007), *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, series Synthesis Library vol. 336, Springer Netherlands.
- TUFT, Edward R. (2005), *Envisioning Information*, Cheshire, Connecticut, Graphic Press.
- THÜRLEMANN, Felix (1982), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge de l'homme.



DESIGN

Les chaises. Prélude à une sémiotique du design d'objet¹

Anne BEYAERT-GESLIN
CeReS, Université de Limoges

Introduction

Les métadiscours critiques ou sémiotiques sur le design se heurtent à deux antennes inévitables, la forme et la fonction. Elles sont le plus souvent réunies dans une tension forme/fonction, soit qu'on s'en tienne au principe fonctionnaliste selon lequel « *la forme suit la fonction* »², soit qu'on en admette l'insuffisance et s'efforce d'élargir la question de la signification³. Les propositions de Floch permettent de dépasser la vision fonctionnaliste et de déplacer le débat en situant la tension entre les valeurs d'usage et les valeurs de base. *L'objet* sert au demeurant « à quelque chose »⁴ comme la voiture de marque Citroën du sémioticien sert à rouler, mais cette transitivité qui le distingue de la *chose* ne suffit pas à le décrire car, à l'instar de cette voiture, l'objet représente aussi un certain rapport au monde et aux valeurs qu'incarnent les différents « suppléments d'âme » commentés par les designers.

1. Cette recherche a été présentée à l'Institut de la communication de l'université de Milan (IULM), le 12 mars 2010. Je remercie Pierluigi Basso, Maria Giulia Dondero, Giacomo Festi ainsi que Matteo, Valentina et Marina de leurs contributions.
2. La phrase célèbre de Sullivan (1896) est commentée par Guidot (1994, p. 22).
3. Voir notamment Baudrillard (1968). À propos des sièges primitifs, Leroi-Gourhan observe l'absence de lien absolu entre la manière de s'asseoir et la forme du tabouret. Celle-ci est commandée par la fonction mais plus fondamentalement par une posture culturellement établie. Voir notamment sa description du tabouret réservé à la chasse aux phoques chez les eskimos dans André Leroi-Gourhan (1943, p. 296). Voir également le dépassement proposé par Latour (2009).
4. Un objet c'est « *quelque chose qui sert à quelque chose d'autre* » : Fontanille (2002).

Ainsi selon Branzi :

construire une maison, ça signifie réaliser un lieu et des objets avec lesquels il est possible d'établir des rapports liés non seulement à leur usage et leur fonctionnalité, mais aussi des relations d'ordre psychologique, symbolique, poétique⁵.

Cette tension entre les valeurs d'usage et de base caractérise donc l'objet de design et c'est même la plasticité de ce rapport qui, investie par les designers, permet de mesurer la créativité dans ce domaine. Pourtant, si un tel déplacement circonscrit certains enjeux du design, il ne permet pas de décrire un *plan d'expression* comme on le ferait pour une peinture par exemple. Nous souhaitons donc explorer un autre chemin qui profiterait des acquis de la sémiotique visuelle pour s'approcher des objets de design et en faire l'analyse.

Cette approche ne va pas sans difficultés car la sémiotique visuelle s'est davantage occupée de bidimensionnalité que de tridimensionalité, s'intéressant aux images plutôt qu'aux sculptures. Si l'on fait exception des artistes-théoriciens eux-mêmes⁶ et des contributions des historiens de l'art tels Read⁷ ou Riegl⁸, et de l'excellente synthèse historique proposée par Carani⁹, la proposition sémiotique la plus notable vient de Fernande Saint-Martin¹⁰. Notre analyse contribue donc à la construction de deux objets de sens, la sculpture et l'objet de design, mais en voyant un intérêt heuristique à ce rapprochement qui pourrait livrer une signification différentielle et fournir certaines « prises » donnant accès à l'univers tridimensionnel. La comparaison profitera du cadre épistémologique de la *sémiotique des pratiques* (Fontanille, 2008) qui assure le dépassement des apories de la fonction en intégrant l'objet à une scène pratique où certaines propriétés de l'objet sont réalisées.

Dans un premier temps, nous comparerons la sculpture et l'objet de design pour mettre en évidence les « critères pratiques » séminaux. Ensuite, la chaise sera confrontée à d'autres objets domestiques tels le tapis et le vase, afin d'observer comment elle symbolise une *forme de vie* et s'inscrit dans une *scène pratique*. Ainsi montrera-t-on que la signification de l'objet reste dépendante de ces différents niveaux de pertinence. Articuler les plans d'immanence de la sémiotique des pratiques permet en outre de caractériser progressivement la *créativité* de la chaise en l'inscrivant dans un mouvement prédicatif qui confronte l'*antitype* élaboré par

5. Cité dans Alessi (1998, p. 64).

6. Voir notamment Kandinsky (1970); Klee (1956).

7. Read (1956).

8. Riegl (1978).

9. Carani (2002–2003, pp. 183–202). L'article introduit un dossier présenté par M. Costantini constitué de textes de S. Caliandro, Y.-H. Kim, P. Fresnault-Deruelle, F. Soulages, L. Scaccione, F. Saint-Martin et P. Sanson.

10. Saint-Martin (1987, pp. 185–231). L'analyse de la *Tour sans fin* de Brancusi est proposée dans Beyaert-Geslin (2003b).

la forme de vie à un *prototype* qui stabilise les contraintes pratiques de la chaise. Les données rassemblées permettront de procéder à l'analyse d'un corpus de trois chaises considérées sous deux expériences distinctes, comme des objets à voir susceptibles d'être abordés par les outils de la sémiotique visuelle avant d'être pratiqués.

1. La sculpture et l'objet de design

Résumons à grands traits ce qui distingue la sculpture en ronde-bosse et l'objet de design. À première vue, la comparaison peut sembler dénuée d'intérêt tant nous les vivons comme deux expériences incommensurables. Très simplement, la différence entre les deux objets tridimensionnels tient au rapport unique/multiple¹¹. Cette première catégorie sémantique semble déterminante car elle structure l'histoire du design. Sa naissance étant associée à la mécanisation et à l'industrialisation, les inventions qui jalonnent cette histoire sont envisagées comme des progrès dans le rapport au nombre, qui interrogent à la fois la méréologie de l'objet (la possibilité de démonter la chaise Thonet en cinq éléments de bois et huit vis¹²) donc son *unité* et la massification (la production en plusieurs millions d'exemplaires)¹³, donc son *unicité*. L'objet de design est donc nécessairement un *multiple* et la sculpture, un objet *unique*. Ces caractéristiques respectives sont pourtant mises en cause par une pression adversative. D'un côté, l'unicité de l'objet d'art peut être compromise par la tension autographique/allographique qu'engage sa reproduction technique, comme l'ont indiqué Benjamin¹⁴ et Goodman¹⁵. De l'autre côté, la multiplicité qui caractérise l'objet de design est questionnée par l'intervention des artistes qui créent des pièces uniques¹⁶ ou par les designers eux-mêmes qui, par la réduction du nombre d'objets produits, en font de « presqu'œuvres d'art »¹⁷.

11. Cette tension unique/multiple peut être référée à l'opposition entre la chose et l'objet proposée par Dagognet lorsqu'il explique : « une assiette doit être tenue pour un « objet » parce que fabriquée, tandis que la terre ou l'argile qui la constitue rentre dans la catégorie des « choses », mais les plats en inox voisins et la future vaisselle en carton-jetable après utilisation — se nommera « des marchandises » ou des produits ». Elargir la question aux grandes catégories (nature/culture, chose/objet) discutées ici par l'histoire des sciences permet d'associer aux différences de quantités des différences matérielles (qualités) et plus fondamentalement encore entre des valeurs puisqu'apparaissent des oppositions entre des esthétiques de l'*éclat* (l'unique est rare) et du *diffus* (le nombreux est banal) qui sont toujours à l'arrière plan des comparaisons entre l'objet d'art et l'objet de design. Dagognet (1989, pp. 20–21).

12. Voir la description dans Guidot (1994, p. 19).

13. Voir à ce sujet l'histoire du design de Guidot (1994).

14. Benjamin (1939).

15. Goodman (1968).

16. Ces chaises uniques signées François Morellet, Bertrand Lavier ou Bernard Rancillac sont présentées par De Bure (2004).

17. Voir notamment la *Horse chair* de Satyendra Pakhalé dont le designer a réalisé une pièce unique, élaborée pendant plusieurs années comme on le ferait d'une sculpture, avant d'être éditée

Ces éditions limitées sont des façons de pratiquer la dépendance entre le statut de l'objet (*/objet d'art vs objet de design/*), le statut de l'instance de production (*/artiste vs designer/*) et le statut du *faire* (*/création vs production/*) posée par Dagognet¹⁸ mais se conçoivent aussi en certains cas comme un métadiscours sur l'archéologie de l'art conçue au sens de Foucault (1966)¹⁹, c'est-à-dire sur les pratiques, institutions et valeurs monétaires de l'art. Pour ces éditions en effet, le recours aux matériaux précieux rappelle l'instanciation des valeurs économiques pratiquée au Quattrocento quand le prix de l'œuvre d'art défini par la rareté des matériaux (le bleu et l'or) fut progressivement évalué à l'aune de la main de l'artiste²⁰. Les séries limitées opposent ainsi deux conceptions de la valeur, redevables de deux schémas tensifs opposés²¹. Soit la valeur correspond à l'accroissement du nombre d'objets, considéré alors comme un progrès technique (le point de vue du design), soit elle revendique la réduction et se donne pour horizon l'unicité de l'œuvre (le point de vue de l'art). Les deux conceptions instaurent des esthétiques contraires, fondées sur les valeurs sémantiques du *diffus* (les matériaux reproductibles, en premier lieu le plastique) ou de l'éclat (les matériaux rares et précieux) et cette confrontation axiologique et pathémique engage des stratégies économiques opposées.

Une autre différence majeure concerne la localisation de l'objet : la sculpture appartient au musée et l'objet de design, à la quotidienneté. Cette participation à la vie domestique a été largement décrite, Branzi faisant de l'objet de design « un lieu où l'art reprend contact avec le monde des humains, avec les destins du quotidien (...) »²², par exemple. Une telle distinction n'est pourtant que la prémissse d'une différence plus globale qui rapporte l'objet au corps. Avant d'être des objets, la sculpture et l'objet de design sont des *choses* redevables d'une perspective²³ et manifestent une certaine *présence* induisant une relation spécifique au corps. Dans la sculpture, le corps est tout à la fois l'instance d'observation et l'instrument de *mesure* qui définit les quantités, à partir duquel on aborde le monde conformément

dans un matériau plastique et multiplié. Xochitl Arias a rendu compte de la temporalité de cette fabrication dans le cadre du congrès de l'Association américaine de sémiotique (SSA), à Cincinnati, en octobre 2009.

18. Dagognet (1989).
19. La lampe *Beaucoup de bruit pour rien* de Sylvain Dubuisson, où une banale carte postale est associée à une pièce en or, ou la table basse *Samouraï* de Mattia Bonetti dont le piétinement est « protégé » par des clous en or sont emblématiques de ce métadiscours sur la valeur. L'esthétique s'y conçoit comme une thématisation de la préciosité du matériau mais la question de la valeur se trouve également interrogée par l'usage trivial du matériau précieux.
20. Baxandall (1972).
21. Fontanille & Zilberberg (1998).
22. Branzi (2004).
23. Merleau-Ponty précise : « C'est (la perspective) justement qui fait que le perçu possède en lui-même une richesse cachée et inépuisable, qu'il est une "chose" », Merleau-Ponty (1942, p. 252).

au principe d'*analogie* de Foucault²⁴. Plus encore que la peinture, la sculpture engage une *dimension posturale* mise en évidence par Saint-Martin²⁵. Pourtant entre les objets d'art et de design, la différence tient moins à la proportion —le corps est la mesure de toute chose pour la perspective de la Renaissance comme dans *Le Modulor* du Corbusier²⁶ qui s'en inspire— qu'à la forme même de l'expérience : ils constituent des expériences et des pratiques distinctes.

Comme l'indique dès l'abord Dewey²⁷, l'objet d'art suppose une expérience séparée qui l'écarte du monde et le concentre sur lui-même. Dans un tableau, la séparation de l'expérience est corroborée par la coupure du cadre ; dans la sculpture en ronde-bosse, c'est le socle qui instaure la rupture pragmatique vis-à-vis du sol. La distanciation agissant telle une force de cohésion, la sculpture manifeste alors une *présence* que Bordron²⁸ envisage comme une « *inséparation de soi à soi* ». La sculpture se soumet au point de vue d'une instance d'observation et, se présentant tel un *volume* autour duquel il faut « tourner », elle sollicite un point de vue mobile qui déplace le corps dans l'espace. Cette exigence de déplacement, qui relève de la dimension kinesthésique de l'œuvre, constitue d'ailleurs le critère séminal sur lequel se concentre la sémiologie de la sculpture de Saint-Martin²⁹.

L'autarcie de l'œuvre d'art se comprend mieux dans une comparaison avec une chaise ordinaire qui, moins encore que d'autres pièces de mobilier, ne saurait fonctionner seule. Lorsqu'elle constitue la scène pratique que nous avons décrite par ailleurs³⁰, une chaise est nécessairement accompagnée d'autres meubles : elle suit la table du repas, permet de patienter dans la salle d'attente du médecin, se range derrière le bureau et entre dans un cercle où les pensionnaires de la maison de retraite peuvent deviser. À chaque fois, il lui faut négocier sa place, « *s'ajuster* » dirait Landowski³¹ en dévoilant ainsi la dimension stratégique de la pratique³². Et en premier lieu, elle doit s'ajuster à la table, c'est-à-dire se mettre à son niveau d'un point de vue pragmatique et symbolique pour accompagner la fonction de médiation que lui accorde Deloche. « *La table élève* », explique cet auteur. (Elle) est « promue au rôle d'un médiateur polyvalent : de l'homme au sol, de l'homme à la nourriture, mais aussi et surtout de l'homme à l'homme »³³.

24. Foucault, *ibidem*.

25. Saint-Martin (1987).

26. Le Corbusier (1983).

27. Dewey (1934).

28. Bordron (2006b, p. 197).

29. Saint-Martin (1987).

30. Beyaert-Geslin (2010b).

31. Landowski (2005).

32. La dimension des stratégies est un des six niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. Voir à ce sujet Fontanille (2008).

33. Deloche (1980, p. 52). Je remercie Jean-Paul Artaud de m'avoir fait découvrir cet ouvrage.

Si l'objet d'art est un *objet de voir*, qui se donne à voir et peut même retourner le regard pour imposer sa présence³⁴, il se prête pourtant *seulement à voir*³⁵ alors que l'objet de design se prête à un *faire* élargi, appelle une certaine gestualité et une *factitivité*³⁶ entendue à la fois comme un *faire faire, faire être ou faire savoir*. Ainsi, loin de se retirer en lui-même, il manifeste une *protension* vis-à-vis du corps et aspire pour ainsi dire à être touché. Dans la continuité des travaux de Leroi-Gourhan³⁷ et de Michela Deni, il faut concevoir la *factitivité*³⁸ comme une double intentionnalité par laquelle le sujet met la chaise en mouvement tandis que celle-ci l'attire aussi à elle, prescrit des gestes stéréotypés et le *fait asseoir*. Cette question peut être abordée à partir de la notion d'*interface*³⁹. La chaise est alors une prothèse⁴⁰ dotée d'une *interface-sujet* qui la relie au sujet et d'une *interface-objet* qui la met au contact du monde. En dépit de sa pertinence, le concept d'*interface* présente selon nous deux inconvénients majeurs qui viennent d'une double *spécialisation* : d'un côté, il ne permet pas de saisir globalement un plan d'*expression* parce qu'il sous-tend un rapport local au corps; d'un autre côté, il tend en outre à resserrer le champ des études sémiotiques aux objets technologiques. C'est pourquoi nous l'utiliserons très ponctuellement.

2. L'objet dans la scène pratique

Notre préférence ira à la notion de pratique, conçue comme « expérience d'une interaction avec un texte »⁴¹. L'intérêt essentiel du cadre épistémologique des pratiques tient à la superposition de six niveaux de pertinence interdépendants (signe, texte, objet, pratique, stratégie, forme de vie) qui, à partir d'expériences distinctes élaborant différentes sémiotiques-objets, prennent leur part dans la signification. Ce principe admis, il resterait à définir la meilleure « entrée » dans cette construction

34. Le titre de l'ouvrage de Didi-Huberman (1992) dédié à la sculpture minimaliste s'avère sur ce point très explicite (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*). La question de la réversibilité des instances dans la perception déborde cependant largement ce cadre. Il s'agit d'un motif majeur de la démarche esthétique qui concerne l'*expression rhétorique* des matières, comme le montre Bertrand. On se reportera à Bertrand (2006).

35. La chaise de l'artiste Joseph Beuys intitulée *Fettstuhl* permet d'illustrer ce point. Lorsque Beuys introduit une masse de graisse dans l'angle de l'assise, il l'extract du nombre pour lui donner le statut d'*œuvre d'art*. Il n'est plus possible de s'asseoir mais seulement d'*observer* la chaise. Le corps devient une instance d'*observation* rendue à la problématisation de cet *événement* intervenu dans l'*expérience* et la chaise « retirée en elle-même » manifeste une présence auratique.

36. Deni (2003a).

37. Leroi-Gourhan (1964).

38. Deni (2003b et 2003a).

39. Zinna (2003).

40. Eco (1997, p. 370 et sv.).

41. Fontanille (2008, p. 25).

conceptuelle, celle qui permettra d'articuler l'analyse en mobilisant les différents plans d'immanence autour de la sémiotique-objet considérée. En l'occurrence, le niveau de pertinence optimal est celui de *l'objet* qui s'intercale entre les niveaux inférieur du *texte* et supérieur de la *pratique*. Dès l'abord, l'insertion de l'objet dans sa scène pratique s'impose comme un dépassement de la notion de *fonction* parce que le rôle factif de la chaise n'est pas réalisé dans l'objet (niveau n) mais seulement dans la pratique (conçue comme un niveau n+1) : la pratique réalise des propriétés qui n'étaient que potentielles au niveau de l'objet.

À ce jeu de modalisations existentielles s'ajoutent un certain nombre de *réductions* que la chaise permet d'exemplifier remarquablement. Dans la sémiotique des pratiques, le plan d'immanence du *texte* et celui de *l'objet* constituent des niveaux de pertinence distincts, l'objet fonctionnant tel un support d'inscription pour le texte. Mais ce n'est pas le cas de la chaise qui ne permet pas d'accueillir ce que nous entendons comme un *texte* : la chaise est un *objet* et une syncope élimine le niveau de pertinence du texte.

En mettant en relation ces niveaux de pertinences *successifs*, nous dévoilons une propriété essentielle de cet échafaudage conceptuel conçu au demeurant comme un *modèle génératif* ascendant mais qui fonctionne de façon à la fois ascendante et descendante en tant que *parcours de manifestation*, l'intégration ascendante procédant par *ajout* de propriétés et l'intégration descendante par *réduction*. Autrement dit, chaque niveau est potentiellement présent dans le niveau inférieur et le niveau supérieur réalise ces propriétés. Emprunter la voie ascendante pour aller du plus simple au plus complexe permet d'envisager la dimension stratégique de la chaise puis celle des formes de vie. C'est à ce niveau que le cadre épistémologique des pratiques révèle pleinement son intérêt. En effet, la forme de vie détermine l'objet-chaise de deux façons. Tout d'abord en tant qu'horizon de la dimension stratégique où elle se laisse décrire comme « *une déformation cohérente obtenue par la répétition et la régularité de l'ensemble des solutions stratégiques* »⁴². Dans une étude antérieure, nous avions montré que les formes et les dimensions des tables du repas réclamaient des ajustements entre les pratiques (manger, converser, observer) et déterminaient des formes de vie, essentiellement la convivialité ou le formalisme. La mise en rapport de la chaise et de la table s'avérait alors exemplaire et restituait, par l'homologation de la chaise à celui qui s'assied dessus, divers modes de construction de l'actant collectif et différentes façons d'être-ensemble⁴³. Toutefois, les formes de vie se manifestent aussi en amont du niveau stratégique où l'on dispose les objets entre eux, au niveau de *l'objet* où se manifeste dès l'abord

42. Fontanille (2008, p. 33).

43. Beyaert-Geslin (2010b). La chaise *potentialise une présence* et c'est cette présentification que thématisent les sculptures élaborées à partir de chaises du plasticien Chen Zhen ou la farce tragique de Ionesco intitulée *Les chaises*, dans laquelle des chaises en quantité pléthorique remplissent le plan d'expression en manifestant au plan du contenu le « manque » qu'induit le mode d'existence potentiel.

le parti-pris stratégique du designer. Entre le niveau des formes de vie et celui de l'objet, se produit donc une *syncope descendante* (Fontanille) qui sépare l'instance de l'usager de celle du designer. Une forme de vie est potentiellement présente dans l'objet et en actualise en retour certaines propriétés. La tension existentielle témoigne d'une réduction/ajout de valeurs qu'on peut envisager, dans la mesure où les propriétés de plusieurs niveaux de pertinence sont alors « écrasées » par la syncope, comme une *condensation/expansion* qui démultiplie l'apport sémantique.

Les productions artistiques d'une époque sont déterminées par une *épistémè* et témoignent d'un certain état de la connaissance, comme l'a indiqué Baxandall⁴⁴ qui examine par exemple la peinture de Chardin à l'aune des découvertes de Newton. Arts et sciences ressortissent ainsi au même actant collectif et, au travers de leurs productions respectives, collaborent à une énonciation symbolique du temps historique qui s'intègre à une histoire des arts et une histoire des sciences s'élaborant en parallèle et s'entrelaçant⁴⁵. Mais parce qu'il établit une hiérarchie de plans d'immanence, le cadre théorique de la sémiotique des pratiques permet de faire un pas supplémentaire, de formaliser la dépendance et de montrer comment une *forme de vie* se manifeste finalement dans l'*objet*. Différents exemples montreront cette dépendance en l'inscrivant progressivement dans le mouvement prédicatif de la sémiotique des cultures. Commençons par celui des tapis traditionnels persans⁴⁶.

3. L'objet et la forme de vie

Dans le vaste éventail de tapis déployé sous les yeux du visiteur du bazar de Téhéran, deux grands modèles s'imposent à l'attention. D'un côté, les tapis à texture fine (un grand nombre de noeuds au m²), richement ornementés et colorés, décorés de motifs répétitifs raffinés souvent floraux, les Kashan, Tabiz ou Ispahan. De l'autre, des tapis d'apparence assez fruste à texture épaisse, à peu près uniformément beiges ou décorés de motifs géométriques simples de couleurs vives représentant des animaux stylisés, les Gabbeh. À l'instar de peintures de paysage, ces tapis représentent leurs univers figuratifs d'origine selon une *mimesis* si bien établie que le spécialiste identifie les profils des mosquées d'Ispahan là où le néophyte observe des motifs stylisés réclamant le support interprétatif d'une codification semi-symbolique. Cependant, au-delà de la simple correspondance figurative, les deux tapis synthétisent une *forme de vie* dans la mesure où ils témoignent de leurs conditions de production. Le tapis luxueux et le Gabbeh correspondent à des

44. Baxandall (1985).

45. Ce point est développé dans Beyaert-Geslin (2011).

46. Je remercie Reza Shairi de m'avoir initiée aux tapis persans. Pour en savoir davantage, on se reportera à : http://fr.wikipedia.org/wiki/Tapis_persan#Parties_d.27un_tapis
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Gabbeh>
http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_iranien#Le_tapis_persan

structures sociale et économique distinctes. Non seulement, le contexte sédentaire et urbain du premier s'oppose au désert et au nomadisme qui caractérise l'univers du second mais l'atelier de fabrication du premier, où un maître transmet des instructions aux noueurs, contraste aussi avec la structure familiale des nomades du désert qui reproduisent à l'envi les motifs de leur tribu. Ainsi le rapport aux valeurs détermine-t-il la textualité au travers de la complexité du décor, du choix et de l'organisation des motifs et de l'accès aux pigments. En ce sens, les tapis synthétisent deux formes de vie opposées, deux rapports téléologiques aux valeurs, l'opulence et l'austérité ou plutôt, ce qui permet d'esquisser une trajectoire historique et sociologique en reliant cet exemple à d'autres, la *dépense* et l'*économie*.

En effet, l'esthétique du tapis du désert peut être rapportée à d'autres tapis qui, quoiqu'éloignés de cet univers géographique, en partagent la forme de vie : les tapis mécaniques fabriqués durant la seconde guerre mondiale en Grande Bretagne ou certains modèles artisiaux tissés de nos jours dans les montagnes afghanes. Pour ces tapis marron, qui déclinent des motifs liés à la guerre (le V de la victoire pour les tapis britanniques et les armes à feu — kalashnikov, tanks... — pour les tapis afghans), le plan d'expression est déterminé par la modestie des matériaux (la couleur marron s'obtient par un mélange pigmentaire incontrôlé) et des valeurs existentielles (le combat, la résistance).

La forme de vie ainsi esquissée se laisse décrire à partir d'une tension /économie vs dépense/ introduite par un article de Philippe Louguet⁴⁷. L'historien décrit les sièges fabriqués dans le couvent de San Marco à Florence en réaction aux fastes ecclésiastiques des papes de la Renaissance, à l'instigation de Savonarole, et leur attribue déjà « les caractéristiques de l'objet design : la simplicité, la fonctionnalité, la mobilité, l'aptitude au stockage (ils sont pliants), la rigueur ». Ces chaises et tabourets sont, dit-il « des objets réduits à leurs caractéristiques essentielles sans dimension métaphorique, à l'opposé des meubles qui leur sont contemporains ». Ainsi conçus, les meubles de Savonarole s'opposent à la logique de la dépense, du « supplément » dont témoignent les riches familles de marchands qui, au tournant des 13^e et 14^e siècles, emploient des sommes importantes à la construction de chapelles richement décorées⁴⁸. En opposant *économie* et *dépense*, Savonarole anticipe les principes de la Réforme mais aussi le mouvement de balancier de la Contre-Réforme qui entreprit ensuite de regagner les fidèles par la dépense et la sublimation des œuvres d'art.

Il faudrait sans doute s'attarder sur cette description mais, dans le cadre de notre étude, il importe surtout d'y trouver la prémissse d'une tension entre deux formes de vie qui détermine à la fois le choix des matériaux (pauvres ou coûteux) et la stratégie d'ornementation, et répercute également ces prescriptions qualitatives

47. Louguet (1996, pp. 42–57).

48. Dans cet article passionnant, Louguet explique que le mouvement qui gagne tout le nord de l'Italie dans les siècles suivants détermine le statut moderne de l'artiste et la rupture progressive entre l'art et l'artisanat.

sur les quantités, le parti de la multiplicité ou de l'unicité s'imposant comme une façon de reconsiderer le rapport à l'actant collectif.

De la même façon que le classique et le baroque s'ancrent dans les 16^e et 17^e siècles mais constituent pour Wölfflin⁴⁹ deux styles et de deux formes cohérentes susceptibles de se reproduire dans le temps, les formes de l'*économie* et de la *dépense* trouvent au demeurant leur ancrage dans cette époque charnière de la Renaissance italienne mais constituent des esthétiques contraires pouvant intervenir de façon concomitante ou suivre une alternance périodique. Cette hypothèse trouverait sa validation tout au long de l'histoire des objets, dans l'esthétique de guerre ou celle des nomades par exemple. Une esthétique économique contrôlée par une forme de vie austère apparaît qui n'est pas nécessairement religieuse -même si l'exemple du « redressement moral » de Savonarole atteste du fondement idéologique de la forme de vie- mais témoigne toujours d'un rapport existentiel, télologique aux valeurs.

Mais l'alternance économie/dépense ne suffit pas à décrire la diversité des formes de vie qui régissent l'apparence des objets. D'autres formes interviennent ponctuellement, comme celle qui émergea entre l'Europe et les USA à l'orée des années 60. Le point de départ de cette rupture esthétique considérable est un fait historique : l'interruption des approvisionnements de caoutchouc naturel en provenance de la Malaisie et des Indes néerlandaises en raison de la guerre du Pacifique. Confrontés à la pénurie de matière première, les belligérants inventent des matériaux souples artificiels qui assurent la production massive de meubles et d'objets de première nécessité. Ainsi apparaissent le nylon, le skaï et les multiples matériaux plastiques déclinés pour la fabrication des chaises jusqu'à aujourd'hui⁵⁰ : l'ABS, le polyester, le polypropylène, etc. Cette production illustre de façon exemplaire la réduction d'une forme de vie à une textualité et montre comment un contexte socio-économique marqué, d'une part, par l'invention d'un matériau autorisant la production à grande échelle et d'autre part, par l'augmentation de la demande de consommation, détermine solidairement les différentes dimensions de l'objet. Le choix d'un matériau déformable induit une certaine forme (l'arrondi, les formes organiques), une vaste gamme de coloris voire une possibilité de mélange chromatique, une texture particulière (lisse, grenu, filandreux...⁵¹) et détermine jusqu'à la dimension topologique de l'objet puisque, le matériau suivant

49. Wölfflin (1986).

50. L'ABS moulé pour les chaises de Marco Zanuso et Richard Sapper de 1960 et la *Sedia universale* de Joe Colombo en 1965; le polyester moulé et renforcé de fibre de verre pour la chaise *Selene* de Vico Magistretti en 1969, le perspex moulé transparent pour la chaise *Plia* de Giancarlo Piretti en 1970; le polypropylène pour la chaise 4874 de Carlo Bartoli en 1974, etc. Pour une description de ces différents modèles, nous renvoyons à Aa.Vv. (2007b), et plus particulièrement aux volumes 2 et 3.

51. L'ABS donne un fini très brillant transmis par le moule alors que le polypropylène peut revêtir des aspects variés.

la direction de la gravité, sa mollesse⁵² pourra l'inciter à tomber ou à pendre à l'instar des sculptures d'Eva Hesse et des œuvres de l'Informé ou de l'Earth art, par exemple⁵³. L'invention du plastique constitue donc un apport tout à fait décisif pour l'histoire du meuble parce ce que ce matériau se prête à toutes les transformations, comme l'indique Barthes⁵⁴, et s'affirme moins comme un « objet » que comme « trace d'un mouvement » et « spectacle à déchiffrer ». Barthes le tenait même pour une « substance alchimique », pour « l'idée même de la transformation infinie » et « une matière miraculeuse » au sens où « le miracle est toujours une conversion brusque de la nature ».

Commandé par une forme de vie, l'objet de design tient un métadiscours sur lui-même. Comme en convient Alberto Meda, « chaque objet, et le matériau dont il est fait, contient intrinsèquement son propre contexte culturel et technologique »⁵⁵. C'est une *réduction* de la forme de vie qui en devient une *symbolisation*. Plus précisément, la fonction isotopante de la forme de vie, qui réunit tous les objets d'une époque dans une même esthétique, est déterminée par le choix initial d'un matériau⁵⁶ qui construit une forme cohérente constituée de *propriétés intégrées*⁵⁷, c'est-à-dire dépendantes les unes des autres : un changement de matériau permet d'inférer une modification de la forme, de la couleur et de la texture. Ceci nous amènerait à soutenir que l'exemplarité du plastique tient moins à sa capacité de transformation (Barthes) qu'à sa capacité à intégrer les propriétés de l'*objet*. Le plastique permet même d'intégrer les propriétés de l'*objet pratiqué* car nous verrons plus loin qu'il assume globalement le rapport de la chaise et du corps et associe la question de l'élasticité à celle de la stabilité dans un même dessin.

Si la forme de vie détermine celle de l'objet, l'inverse est tout aussi vrai car certaines propriétés de l'objet déduites de ce choix liminaire sont « reversées » à la forme de vie. Ainsi la possibilité de produire des objets multicolores induit-elle un effet de sens euphorique allant avec le caractère ludique du mou, par exemple. Ces effets passionnels culminent dans les objets et les sièges ironiques de la période hippie qui invitent le corps à s'étendre sur de simples surfaces de mousse, à s'isoler dans un siège-œuf ou à se lover à plusieurs dans des habitacles⁵⁸, par exemple. Ces effets de sens étant générés par les propriétés de l'objet qui sont elles-mêmes

52. La catégorie du mou a été discutée par Fréchuret (1993). On se reportera pour une approche matérielle de l'art à de Méredieu (1994).

53. La dépendance matière-forme-couleur est rapportée à une forme de vie organique et plus particulièrement à l'œuvre d'Eva Hesse dans Beyaert-Geslin (2003a).

54. Barthes (1957, p. 160).

55. Cité dans Aa.Vv. (2007a). Meda décrit sa chaise *Bigframe* (1994).

56. Spengler (1948) fait un lien explicite —mais pessimiste— entre une culture et un matériau, y voyant la façon dont une société se représente elle-même.

57. Nous reprenons une catégorie de Garner, dans le chapitre rédigé par E. Gentaz et Y. Hatwell, dans Hatwell, Streri et Gentaz (2000, p. 150).

58. Voir la *Living tower* de Verner Panton (1968).

déduites du choix d'un matériau, ils tendent à resserrer la dépendance des deux plans d'immanence en décrivant une sémantisation réciproque par laquelle l'objet et la forme de vie se modalisent et se dotent mutuellement d'effets passionnels.

4. La chaise, entre prototype et antitype

L'inscription de l'objet dans une scène pratique s'avère tout aussi déterminante. La pratique des objets tend en effet à supprimer les propriétés contingentes et à resserrer toutes les occurrences en un prototype déterminé par des « contraintes pratiques ». Lorsqu'un objet est mis en pratique, il construit un prototype. Ce constat s'est imposé précédemment dans notre étude des cent cinquante vases de la collection *Désir d'objets*, où quatre exigences séminales déductibles les unes des autres (nourrir les fleurs, donc les dresser, donc les rassembler et les disposer sur un support) stabilisaient un « modèle » de vase⁵⁹. Un tel prototype apparut de même dans notre étude consacrée aux formes de la table où certaines propriétés superficielles des chaises (couleur, texture et autres propriétés formelles superficielles) dépourvues de pertinence furent écartées, ce qui permit de stabiliser une occurrence significative pouvant prendre part aux confrontations stratégiques dans la scène pratique.

Dans la continuité de ces recherches, un prototype de la chaise se laisse décrire à partir de quelques contraintes pratiques. Pour s'asseoir, il faut d'abord un plan horizontal (l'assise). Cette station reportant le poids du corps en arrière, un plan vertical doit supporter le dos (le dossier). La chaise manifeste en outre une certaine force de résistance qui empêche le corps de suivre la gravité. Enfin, même si cette contrainte n'apparaît qu'avec l'ajustement à d'autres objets, la chaise doit préserver une certaine rectitude du corps. Dans une description générique du siège, Deloche observe :

Dans un siège, l'homme est encore élevé, il n'est ni vautré ni couché, mais soutenu pour un affrontement social; comme l'écrit Alain, « il faut que la société soit soutenue par les meubles, comme les femmes par le corset »⁶⁰.

Ce soutien apporté au corps diffère au demeurant en fonction du siège choisi (tabouret ou fauteuil). La chaise soutient le corps mais, à la différence du fauteuil, elle le tient aussi, ce qui induit une modalisation mutuelle par laquelle le corps impose ses contraintes à la chaise et la chaise au corps. Sous l'apparence d'un *pouvoir faire* et d'un *savoir faire*, une modalisation déontique et aléthique conforme le corps aux usages sociaux et détermine une factitivité. La chaise maintient une obligation

59. Ces opérations ont été dérivées des différents rôles attribués au vase de verre par Paul Claudel. Celui-ci expliquait : le vase est « une bouche toujours ouverte vers le ciel » dont la forme varie suivant le rôle qui lui est attribué : exhale, recevoir, contenir, conserver ». Voir à ce sujet Claudel (1965, p. 337).

60. Deloche (*ibidem*, p. 54).

d'orthogonalité entre le tronc et les jambes qui permet de manger ou de travailler : à la différence du fauteuil toujours susceptible de fonctionner seul et de recueillir un corps plus ou moins appuyé vers l'arrière, la chaise maintient le corps à hauteur de la table et le tourne vers elle⁶¹. Cette modalisation déontique permet à la fois de relier la chaise à d'autres objets pour constituer la scène pratique et de la distinguer de meubles apparentés tels le tabouret, le banc et le fauteuil qui assument d'autres contraintes corporelles, c'est-à-dire une structure modale, une temporalité de la station assise⁶² et une orientation⁶³ différentes.

Toutes ces prescriptions laissent penser que la création d'une nouvelle chaise est nécessairement précédée d'une chaise, de même que tout nouveau vase dessiné est devancé par un autre qui le recentre sur ses contraintes pratiques. Ce constat trivial n'est pas sans rappeler une proposition de Deleuze inspirée par le peintre Francis Bacon, assurant qu'avant l'image, il y a déjà une image que le peintre s'efforce du reste de désavouer par le tracé d'un diagramme⁶⁴. Toutes les images sont précédées par d'autres qui les modélisent dès l'abord et dont la pratique énonciative doit déjouer la pression⁶⁵.

Au demeurant, les contraintes pratiques tendent à recentrer la chaise sur le noyau prédicatif de la scène pratique (s'asseoir/faire s'asseoir) en induisant un *parangonnage*⁶⁶ ou une *standardisation*⁶⁷, deux termes justifiés parce qu'ils traduisent une vocation à l'exemplarité. Cependant, c'est au terme de prototype qu'ira notre préférence parce qu'il engage une tension adversative traduisant l'effort

61. Une ultime exigence pourrait être mentionnée, le rangement de la chaise, qui n'est qu'une possibilité et non une prescription. En un sens, cette contrainte pratique semble devoir être intégrée au prototype pour autant qu'elle renvoie aux prémices historiques de l'objet (au Moyen Age, la chaise participe au mobilier parce qu'on peut l'emmener avec soi, de château en château). Mais elle livre surtout une information sur la forme de vie, de sorte que les critères d'*empilabilité* ou de *pliabilité* réfèrent à une certaine famille d'objets et décrivent un mode de vie très actuel, marqué par la restriction des espaces de vie en ville, le nomadisme et la colocation. La notion d'*empilabilité* apparaît à l'issue de la seconde guerre mondiale, à l'école d'Ulm en Allemagne. Cette fonction supplémentaire permet de rendre les objets visuellement solidaires. Voir l'article de Chabanne (1996).

62. Deloche explique que le siège satisfait au repos et non au sommeil. Il est donc moins vital que le lit mais « éternise » cependant ce repos, « l'institutionnalise ». Voir Deloche (*ibidem*, p. 54). Cette temporalité participe au confort de la chaise.

63. Cette propriété des sièges n'est jamais aperçue : le tabouret est isotrope et permet de s'asseoir dans tous les sens; le banc a deux côtés mais la chaise prescrit une orientation unique du corps dans l'espace.

64. Deleuze (1981). Sur la fonction génératrice du diagramme, on se reportera à l'excellente introduction de Batt (2004).

65. L'insistance du prototype n'est sans doute jamais aussi grande que dans la photographie de reportage où la pratique énonciative se construit toujours à partir d'un stéréotype d'image qui engage une *vérité typique*. Voir à ce sujet Beyaert-Geslin (2009, § 7).

66. Le terme est utilisé dans Fontanille (2008).

67. Fontanille (2001).

créatif du designer. En effet, si le *prototype* ainsi esquissé (un plan horizontal, un plan vertical, un support résistant maintenant à hauteur de la table) peut être aisément généralisé, il reste cependant confronté à l'*antitype* réclamé par la forme de vie. L'occurrence significative stabilisée est alors mise en cause par des propositions techniques qui tendent à le porter au plus loin de lui-même. Surgit ainsi une tension entre le prototype prescrit par la pratique et l'*antitype* élaboré par la forme de vie, où l'effort du designer consiste à convertir les contraintes pratiques en contraintes techniques : comment obtenir telle résistance du matériau ? comment stabiliser la forme pour qu'elle préserve la tenue du corps ? Telles sont alors les questions qui guident la créativité. Il s'agit de dépasser des impossibilités, ou plutôt de pointer des impossibilités pour les dépasser, comme l'explique Deleuze :

Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps (...) Si l'on n'a pas un ensemble d'impossibilités, on n'aura pas cette ligne de fuite, cette sortie qui constitue la création, cette puissance du faux qui constitue la vérité⁶⁸.

La tension entre le prototype et l'*antitype* permet de caractériser la créativité du design. Celle-ci procède au demeurant au « dépassement d'une doxa »⁶⁹ et s'efforce en l'occurrence de « faire bouger » le prototype doxique par une confrontation esthétique et technique qui met en crise le rapport usuel à l'objet. La créativité du design apparaît dès lors comme un reniement de l'objet pratiqué qui met à l'épreuve la plasticité de la tension prototype/*antitype*. Cependant, la créativité n'assiège jamais la même citadelle mais se heurte à une doxa revisitée, à un prototype argumenté par les diverses façons de réaliser l'intégralité du « programme pratique » : le prototype de chaise auquel est confronté le designer d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier et assume déjà de multiples possibles créatifs, au moins la possibilité de fabriquer des chaises en plastique capables d'accomplir le « programme pratique ». C'est un prototype évolutif qui résulte d'une réévaluation permanente. La prédication créative se définit dès lors comme une tension intégrée à un devenir, qui tient compte des *assomptions* antérieures formalisées par le prototype. Ses propositions se laissant décrire comme des *antithèses* de propositions admises, elle procède à la façon d'un discours polémique, par la négation dialectique de l'objet admis. Ainsi le design des chaises d'aujourd'hui, soucieux de matériaux naturels et de développement durable, se conçoit-il comme une assumption négative du mobilier des années 60 à base de pétrole et non-recyclable. Mais dans la mesure où l'objet est une réduction d'une forme de vie établie, la négation dialectique porte, au-delà de cet objet, sur la forme de vie symbolisée. Cette prédication se conçoit donc comme une façon de « parler contre » toutes les valeurs mises en jeu, qui entreprend une *mise au point sur la valeur* et se repositionne sur *la valeur de la valeur*. Lorsqu'elle donne forme à un nouvel objet, la créativité du design cherche donc à établir une

68. Deleuze (1990, pp. 182–183).

69. Basso Fossali (2009).

vérité conçue comme enjeu du conflit dialectique, si bien que chaque nouvel objet de design symbolise, avec une certaine forme de vie, une nouvelle vérité sociale. À suivre le mouvement de cette prédication créative, on s'aperçoit en outre qu'il prend en charge des catégories fondamentales, la nature et la culture ou en d'autres cas, le mode de vie bourgeois avec la précarité par exemple. En ce sens, le dialogue instauré entre les contraires relève du *discours mythique*⁷⁰.

Une forme de vie dominante est désavouée par une autre, elle-même bientôt compromise par une prochaine : ainsi le mouvement prédicatif de la créativité construit-il une épaisseur de discours dans laquelle des formes de vie contraires sont présentifiées concurremment (actualisation, réalisation, potentialisation, virtualisation), rapportées dans le champ de présence puis évacuées conformément au mouvement génératif de la sémiotique des cultures de Lotman⁷¹. En ce sens, la créativité se conçoit comme un rythme énonciatif qui, au travers de ces assomptions négatives, confronte sans cesse l'avancée technologique à un certain état des valeurs. Ce rythme se laisse décrire par des critères d'intensité et d'étendue, mais révèle surtout le contrôle d'un *tempo* qui accélère le rythme des inventions ou tend à l'étaler au contraire dans le temps⁷².

Vers quoi le mouvement créatif tend-t-il ? que symbolise-t-il ? Un pas supplémentaire amènerait à faire de la modernité l'horizon de la créativité : il s'agit de fournir une représentation de la modernité, qui sera elle-même la symbolisation d'une vérité esthétique et sociale. Dans son mouvement dialectique, la créativité du design thématise ainsi le mouvement même de la modernité et, par l'entremise de ces modulations rythmiques, assure sa symbolisation continue. Certes cette activité n'est pas exclusive car l'art symbolise lui aussi la forme de vie d'une époque. La spécificité de la créativité du design tient au fait qu'elle situe la modernité dans l'univers quotidien, dans les parages du corps qu'elle concerne toujours⁷³. En ce sens, la modernité du design se conçoit toujours comme une attention au corps, comme une façon de « prendre soin » du corps. C'est une « *retransformation with*

70. De telles confrontations sémantiques ne sont pas sans risques commerciaux. Ainsi une table de salle à manger constituée d'une fine lame de matériau synthétique transparent de Sylvain Dubuisson fut-elle considérée comme un échec commercial parce qu'en dépit de la prouesse technologique qui lui permettait de supporter les poids les plus lourds, elle s'opposait trop résolument au prototype, la grande table de ferme rustique qui symbolise la force des valeurs familiales.

71. Lotman (1999).

72. Zilberberg (1996).

73. Au cinéma et à la télévision, les objets du quotidien permettent d'ancrez les scènes dans une époque ou une forme de vie. Dans une étude non publiée consacrée à cette fonction d'ancrage des objets dans les séries policières (Derrick, Maigret...), l'importance particulière de la lampe nous est apparue parce que celle-ci entre très commodément dans le cadre et dialogue avec le visage. La symbolisation s'impose avec une plus grande évidence encore dans la publicité où un objet très médiatique, considéré comme une « icône » du design (Le Corbusier, Charlotte Perriand) distingue un intérieur et dénote la modernité, une modernité du reste décalée dans le temps puisque les objets tiennent leur visibilité et leur statut de signe de leur caractère historique.

care » dirait Bruno Latour « *care, attention, attention to some other people and not just to technology* »⁷⁴.

Mais une autre difficulté surgit dans notre démonstration car il semble bien difficile de « faire bouger » le prototype de la chaise. Dans notre étude consacrée aux 150 vases, chacune des occurrences du corpus se laissait clairement décrire comme une assumption négative d'une des propriétés séminales du prototype, à commencer par la possibilité de contenir de l'eau : vases obturés ou sans fond, fausses ouvertures vers le bas suivant le sens de l'écoulement, etc. Si la tension antitype/prototype s'imposait alors avec évidence et permettait de structurer commodément le corpus, il n'en va pas de même pour les chaises dont le prototype semble très exigeant et résiste à l'ouverture des possibles. En effet, la chaise modalise le corps très précisément et cette tenue permet de la distinguer du tabouret ou du fauteuil. Si on « amollit » sa résistance, elle devient un pouf; si on lui ajoute des accoudoirs, un fauteuil et si on supprime son dossier, un tabouret... Alors quelles contraintes techniques l'antitype peut-il effectivement contrarier ? Un peu d'attention révèlerait que la *force* de la chaise reste la dimension le plus souvent questionnée, soit au travers du support (quatre pieds, trois pieds, un pied plus court⁷⁵, un pied conique en béton⁷⁶) soit par une mise en cause globale de la résistance. L'énonciation prend alors un tour rhétorique et oppose une apparence de fragilité à une résistance avérée comme pour la chaise Panton examinée plus loin, la *Knotted chair* de Marcel Wanders (1996) faite de corde tressée en fibres de carbone et la *Wiggle side chair* de Franck Gehry constituée d'une épaisse lame de carton enroulée sur elle-même. Pour chacune de ces propositions, le choix d'un matériau porteur de nouveaux possibles esthétiques modifie l'apparence de l'objet et la confrontation sémantique se double d'une confrontation technique où l'on renégocie la résistance au poids du corps⁷⁷.

Comment traduire cette résistance ? Cet effort de la chaise s'exprime par une syntaxe tensive qui recherche l'équilibre des forces. La syntaxe contrôle l'intensité par une certaine extension du contact avec le corps du côté où se réalise l'interface-sujet, et une extension du contact avec le sol là où se réalise l'interface-objet. Cette régulation dynamique d'une force par une extension du contact apparaît dans le terme aéronautique de *portance* qui traduit ici la capacité de l'objet à supporter des charges et en même temps, la façon dont le corps est porté, soutenu par cet objet.

74. Latour (2009).

75. Il existe plusieurs modèles de chaises à trois pieds mais un seul modèle à quatre pieds dont un plus court : la *Short leg chair* de Jürgen Bey, 2000. Le pied court suppose l'ajout d'une cale (par exemple des livres) et les quatre pieds se terminent par des patins de déambulateur.

76. Il s'agit d'une version de la chaise de Constantin Grcic étudiée plus loin.

77. Un commentaire de la chaise *Tom vac* (1997) de Ron Arad rend compte de cette exigence de résistance. Pour cette chaise dont 67 exemplaires furent empilés pour constituer une tour, Ron Arad s'employa surtout à introduire des ondulations dans le matériau plastique, qui rendent la surface plus résistance. Les ondulations sont plus ou moins rapprochées selon la tension exercée par le corps et la forme rétrécie lorsque la tension est plus importante. Voir Aa.Vv. (2007b).

La portance convertit ainsi des quantités en qualités. Comme le montrera plus précisément la comparaison des chaises Grcic et Panton, la mise en pratique de la chaise intègre cette donnée dynamique, la *portance* se comprenant en l'occurrence comme une équation quantitative et qualitative qui répartit le poids du corps sur quatre pieds largement évasés ou le reporte sur une fine lame de plastique placée en avant qui préserve une *élasticité* au niveau de l'assise en même temps que la *stabilité* de l'ensemble.

5. L'objet à voir, l'objet à toucher

Il reste à préciser les modalités d'insertion de la chaise dans la scène-pratique. Certaines propriétés dont l'existence est potentielle au niveau de l'objet (niveau n) sont réalisées au niveau de la pratique (niveau n+1). Cette précision déjà donnée s'avère particulièrement importante pour l'objet de design qu'elle permet de distinguer de la sculpture à travers un nouvel assemblage des deux modalités perceptives privilégiées par les objets, la vue et le toucher. Dans sa *Grammaire historique des arts plastiques*⁷⁸, Riegl insiste sur la double participation de la vue et du toucher pour l'apprehension de la tridimensionnalité. La vue tend à nous

induire en erreur sur les trois dimensions de ce que nous voyons car l'œil ne peut pénétrer les corps et ne voit donc qu'un côté qui se présente à lui comme une surface à deux dimensions. C'est par les expériences du toucher que nous complétons en esprit la surface en deux dimensions.

Cette complémentarité est au centre de la *Grammaire de la sculpture* de Fernande Saint-Martin⁷⁹. L'auteur souligne l'importance du visuel mais note que ses variables peuvent restituer des expériences hétérogènes liées à l'espace buccal, postural, auditif ou thermique⁸⁰ qui sont converties en données visuelles. Cette particularité complique encore la perception de la sculpture qui impose aussi de rapporter dans le champ de présence des informations et des expériences absentes parce qu'elles se rapportent à l'autre côté de l'objet. Ainsi l'observation de la sculpture s'inscrit-elle nécessairement dans un *processus*, dans une longue temporalité⁸¹ assurant la mise en relation de plans différents, l'importation des données et la conversion des différents modes sensibles en données visibles. Cette subordination de la main à l'œil n'est pas sans rappeler le principe de l'*haptique* défini par Deleuze⁸² après Maldiney et Riegl mais une telle référence suppose qu'on aperçoive la spécificité du processus de perception de la sculpture tenue

78. Riegl (1978, pp. 121 et sv).

79. Saint-Martin (1987, pp. 185–231).

80. Saint-Martin (*ibidem*, p. 192).

81. Saint-Martin note que l'observation de la sculpture est plus longue que celle de la peinture.

82. Deleuze (1981).

de transformer la profondeur en données visuelles. Ainsi, par exemple, dans la sculpture en ronde-bosse traditionnelle, l'uniformité de la couleur (blanc ou noir le plus souvent) produit une instantiation de la *lumière-matière* si bien que le suivi attentif des contours traduit en différences tonales ce qui relève en fait de différences de profondeur.

Si la perception de la sculpture procède du visible, les variables du toucher (tactile, postural, kinesthétique) fournissant essentiellement des répertoires d'expérience, la perception de l'objet de design tend à réviser le rapport de la vue et du toucher. En tant qu'objet, la chaise se donne à voir comme un objet essentiellement visuel pour lequel des informations relatives au toucher proviennent d'expériences antérieures agissent en complémentarité en profitant des phénomènes d'affordance. Les propriétés superficielles relatives à la forme, la couleur et la texture sont actualisées à ce niveau. Cependant la chaise se distingue dès l'abord de la sculpture traditionnelle, non seulement parce qu'elle introduit des variables chromatiques mais plus essentiellement parce que l'ensemble des variables visuelles sont *finalisées* par la pratique. Cette finalisation n'est pas sans incidence sur la temporalité de l'observation puisqu'à moins de se situer dans le cadre d'un métadiscours sémiotique ou critique, la chaise n'est observée que brièvement et renvoie plutôt à la perception par l'habitude décrite par Benjamin⁸³.

Cette remarque suscite toutefois une objection car, lorsqu'ils prennent place dans une maison, certains objets de design désavouent leur propre finalité et s'imposent seulement comme des *objets à voir*. Ainsi telle édition originale d'une chaise sera-t-elle pratiquée comme une sculpture (c'est-à-dire non pratiquée) dont elle manifestera la présence autarcique en imposant des valeurs symboliques et auratiques⁸⁴. Il faut tenir compte de cette utilisation sociale de l'objet de design qui apparaît souvent comme un moyen terme entre l'objet domestique banal et l'œuvre d'art. Néanmoins, si l'on convient d'une généralité de la *finalisation*, les « propriétés pratiques » en feront un objet à toucher sous un rapport finalisé qui reste à examiner. Cette finalisation admise, deux points essentiels doivent donc être traités. En premier lieu, il faut se demander comment le texte-objet visuel devient un objet à toucher lorsqu'il est pratiqué. Ensuite, il reste à observer en quoi la finalisation de l'objet modalise le toucher, séparant ainsi l'expérience de l'objet de design de celle d'une sculpture qui serait prise en main.

- Un objet à toucher

Entre les dimensions de l'*objet* et celle de la *pratique* se joue une séparation entre la vue et le toucher lequel, au lieu de compléter les informations visuelles

83. Benjamin (1939).

84. « Les gens achètent nos cafetières et nos bouilloires moins pour faire du café ou pour faire bouillir de l'eau que pour d'autres raisons que je continue, aujourd'hui encore, à essayer de trouver », explique Alessi (1995).

par des correspondances synesthésiques, s'impose par la *manifestation*. Un pas supplémentaire amènerait en outre à inverser le rapport pour autonomiser le toucher au niveau de pertinence de la pratique. Lorsque je m'assieds sur la chaise, certaines propriétés superficielles qui importaient au niveau de l'objet n'ont plus qu'une présence potentielle : que m'importe que la chaise soit rouge ou bleue lorsque je suis assise dessus ! Ainsi, non seulement le niveau de la pratique réalise des propriétés pratiques relatives au toucher potentiellement présentes au niveau de l'objet mais il potentialise en retour les données visuelles déterminantes à ce niveau, si bien que la « chaise pratiquée » est un objet de sens à peu près débarrassé du visuel. Ce constat impose un commentaire. La perception haptique⁸⁵ est non seulement différente de la perception visuelle (elle est analytique alors que la perception visuelle globalise) mais aussi plus complexe car elle intègre des données hétérogènes⁸⁶. Parmi ces informations, la texture s'impose sans nul doute comme une dimension-charnière mise en activité par la pratique parce qu'elle offre un double accès aux sens, implique à la fois la vue et le toucher sans qu'il s'agisse, comme dans la peinture, d'une expérience tactile obtenue par une suggestion synesthésique, mais d'une double modalisation sensible. En ce sens, la *texture d'objet* se distingue résolument de la *texture d'image* dont le Groupe μ⁸⁷ offre une excellente synthèse.

Comme l'ont souligné ces auteurs, la difficulté de la texture tient à son absence d'organisation. À la différence de la couleur par exemple, les catégories sémantiques mobilisées restent restreintes (grenu, râche...), ce qui limite la précision de l'analyse. Nous aurons plus loin l'occasion de vérifier qu'elles sont aussi approximatives et lacunaires⁸⁸. Une autre difficulté tient à l'implication variable des modalités sensibles pour ces appréciations. La texture se caractérise par une structure répétitive, une granularité qui relève à la fois de la vue et du toucher mais se prédispose à la vue lorsqu'elle est lisse et plutôt au toucher lorsqu'elle est très rugueuse⁸⁹. Si elle est de loin la dimension la plus étudiée, notamment pour l'image, la rugosité n'est pourtant pas l'unique information texturale. Cette dimension englobe toutes les propriétés définissant la microstructure d'une surface telles la dureté et l'élasticité mais elle engage en outre des données thermiques (le métal est froid, le tissu est chaud) qui s'avèrent essentielles lors de la mise en pratique de la chaise.

85. Nous dénommons ainsi la perception par le toucher par opposition à la perception visuelle, sans référence à l'haptique de Deleuze évoqué plus haut.

86. Hatwell *et al.* (éds, 2000) observent que ces variables sont aussi intégrées différemment selon l'âge de l'observateur.

87. Voir à ce sujet la description du Groupe μ (1992, p. 197 et sv.). De même que Beyaert-Geslin (2003–2004 et 2008).

88. Ainsi les composantes de la texture proposées par Gentaz et Hatwell, rugosité, dureté, élasticité donnent forme aux catégories sémantiques /rugueux vs lisse/, /dur vs mou/, mais l'élastique ne s'oppose qu'à rigide ou non-élastique...

89. Le point est observé par le Groupe μ (1992, p. 201) de même qu'Hatwell *et al.* (éds, 2000) (p. 148). Ces derniers observent que les surfaces souples comme les gommes seraient d'abord visuelles alors les surfaces très rigides relèvent plutôt du toucher.

Si sa description demeure délicate, la texture est une donnée si essentielle à l'appropriation de l'objet de design que nous proposons de lui associer un toucher *non finalisé* amenant à manipuler, effleurer ou caresser ces objets en particulier. Cette expérience du monde par sa peau, par la texture, culmine au demeurant dans les gadgets et sans doute plus encore dans les gadgets de table (salières, poivrières, etc.) dont la fonction de jouets, donnée par des couleurs et des textures attirantes, est perfectionnée par une forme anthropomorphe ou animale (voir les objets de table d'Alessi). Cependant elle concerne peu ou prou l'ensemble des objets de design qu'elle offre comme autant de façons d'instancier le monde sensible en exemplifiant ses expériences. Au lieu de *faire* avec les objets, il s'agit alors d'être avec eux, en exploitant ce « mode d'être du sujet » qu'est la caresse pour Lévinas, la caresse qui « ne sait pas ce qu'elle cherche », et dont le « ne pas savoir », « ce désordonné fondamental est l'essentiel »⁹⁰. Caresser, palper ou mieux encore tripoter : ces divers touchers non-finalisés mettent la pratique en crise et valident la dimension auratique de l'objet dont on apprécie alors simplement la compagnie.

Notre hypothèse permet de renouer avec une objection antérieure portant sur le fait que certains objets de design ne sont pas nécessairement pratiqués et demeurent des *objets à voir*. Dans ce cas, la *finalisation* est suspendue par l'utilisateur ; lorsqu'un objet réclame un toucher non-finalisé, manipulation ou caresse, cette finalité est déjà inscrite dans la textualité, en premier lieu au travers d'une thématisation de la texture. Ce sont donc deux mises en cause distinctes de la pratique.

– *Un objet à pratiquer (le confort comme contenu)*

Propriétés superficielles > être avec les objets

Propriétés structurelles > faire avec les objets

En associant la texture, propriété de surface, à une façon d'*être* avec les objets, nous posons implicitement que la structure de l'objet peut être reliée à un *faire* qui les inscrit dans une pratique. Avec cette homologation, l'objet se laisse décrire comme un *corps* doté d'une *enveloppe* et d'une *structure*⁹¹, et dont la mise en pratique suppose le dépassement de l'enveloppe. Décrivons ces propriétés structurelles.

Dans ce cas, la scène pratique se laisse décrire à partir de quelques gestes stéréotypés : saisir la chaise, la déplacer (pousser, tirer) et s'y asseoir, un programme qui mobilise deux interfaces-sujets et deux points contact avec le corps. En ce sens, ce programme est déterminé par une *factitivité*, concept qui, conformément à la définition de Deni, engage une double intentionnalité, du sujet vers l'objet et inversement, et permet en outre de distinguer les « fonctionnalités opératoire

90. Lévinas (1991, pp. 82–83).

91. Fontanille (2004).

et communicative »⁹². Cette approche qui montrera bientôt son intérêt manque cependant une donnée essentielle de la chaise, sa capacité à modaliser le corps et à le contrôler par la *portance*, une variable qui permet de caractériser le rapport du corps à la chaise et donne accès à la notion d'ergonomie.

Lors de la mise en mouvement (saisie, déplacement), la portance n'apparaît qu'au travers des variables de poids voire des données auditives (un son métallique par exemple). Lorsqu'on s'assied, elle se traduit d'un côté par une concavité plus ou moins accentuée qui permet à la chaise d'épouser l'arrondi du corps et de l'envelopper, et de l'autre côté par un rapport au sol plus ou moins stable et souple. Ces propriétés structurelles relatives à la *portance* doivent être associées aux propriétés de la surface (catégories relatives à la rugosité, à la dureté, à l'élasticité, mais aussi à la thermie), la forme cohérente ainsi construite constituant un plan d'expression pouvant être homologué à un contenu exprimant le *confort*, qu'on stabiliserait volontiers en un système semi-symbolique si toutes ces notions n'apparaissaient infiniment graduées.

6. Trois chaises

Une analyse de corpus permettra d'affiner ces résultats. Soit donc trois chaises représentant des époques et des formes de vie différentes : la *Panton chair* de Verner Panton (modèle 1972) caractéristique des formes organiques, la *Chair one* de Constantin Grcic (le modèle rouge à quatre pieds, 2003), qui correspond typiquement à une forme de vie high-tech⁹³ et une chaise de café en aluminium fabriquée par l'artisan Gaston Viort à Salon-de-Provence dans les années 30⁹⁴. Nous les considérons d'abord comme des *textes-objets* avant de les pratiquer en mettant en œuvre un parcours génératif.

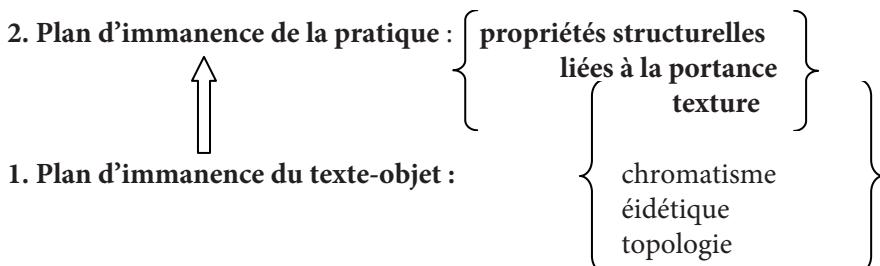


Fig. 1. Le parcours génératif de la signification des chaises

92. Deni (2003b).

93. Les deux chaises sont présentées dans Aa.Vv. (2007b) vol. 2 n° 546 et vol. 3 n° 996.

94. Une petite plaque de métal à l'arrière du dossier indique le nom de l'éditeur. La chaise a été déclinée en plusieurs couleurs à l'aspect métallisé : bleu, jaune et orange.

Envisagée dans le cadre épistémologique de la sémiotique visuelle, l'analyse de ce corpus d'objets suppose la description de la dimension topologique, de la couleur, des formes et des textures. Dans ce cas, toutes les données étant inférées du choix initial du matériau, elles doivent être considérées solidairement comme des *propriétés intégrées* constituant une *forme cohérente*.

La chaise Panton (Figure 2, Planche IIa) se laisse décrire comme une forme en S aux bords ourlés vers l'arrière, uniformément blanche, de texture lisse et brillante (plastique ABS). À côtés de ces qualités superficielles, la comparaison avec la chaise Grcic (Figure 3, Planche IIb) fait apparaître un second critère, celui des *quantités*, lui aussi dépendant du choix du matériau.



Fig. 2. Panton, chaise. Collection privée



Fig. 3. Grcic, chaise. Collection privée

Si la chaise Panton est constituée d'une seule pièce, un bloc dessiné et moulé dont le dossier se prolonge dans l'assise et le socle incurvé, la chaise Grcic en aluminium comprend deux parties : un dossier continué par l'assise, le tout monté sur quatre pieds. Sa partie haute est rouge et découpe des formes triangulaires évidées qui ouvrent, comme dans une sculpture en ronde-bosse, des *espaces internes positifs* et *négatifs*. Ces triangles évidés sont organisés à la façon d'un origami, des rainures qui séparent en deux les *espaces positifs* tenant lieu de plis. L'assise se termine par une forme de pointe. Dans le haut du dossier, un rectangle évidé renforce l'aspect symétrique du dessin et communique un geste de prise en main. Un écart significatif apparaît à cet endroit entre le *faire savoir* et le *faire faire* de l'objet (la fonctionnalité communicationnelle et opératoire, dirait Deni⁹⁵) qui invite à saisir la chaise par la poignée alors que les formes évidées globalisent cette possibilité en facilitant du reste la prise en mains. Les quatre pieds de couleur

95. Deni (2003b).

métallique sont légèrement évasés. Si l'ensemble est constitué d'aluminium moulé, les deux parties opposent des textures différentes : la texture mate et granuleuse du haut coloré renvoie un toucher chaud et la partie basse au brillant caractéristique à un toucher froid.

/rouge vs métallique/ ; /haut vs bas/ ; /mat vs brillant/
/chaud vs froid/

La chaise Viort distribue ses qualités en trois parties : le dossier, l'assise et deux tiges de métal qui se prolongent sous le siège pour former deux traîneaux latéraux. Le dossier et l'assise sont constitués d'une plaque bleue métallisée qui contraste avec le gris du métal des cadres du dossier et de l'assise et le reste de la structure. Pour le dossier et l'assise, le bleu et le gris entrent donc dans un rapport cerné/cernant qui accorde à la plage bleue un statut décoratif et relègue le gris à une utilisation fonctionnelle en corroborant le rapport du tableau à son cadre. La texture différenciée corrobore ce semi-symbolisme en donnant à la plage bleue un relief constitué de formes de losange dont les aspérités instancient la lumière. L'accentuation de l'apparence brillante du métal entre en opposition avec les parties grises dont le grain mat et rugueux absorbe la lumière. La fonctionnalisation du gris s'accorde à une certaine utilisation de rivets de fixation qui, répétés à intervalles réguliers, construisent un motif de petits ronds gris sur gris. La *relation* instaurée entre le tableau et son cadre détermine deux rapports à la lumière et deux esthétiques complémentaires marquées par le décoratif et le fonctionnel. Elle perfectionne en outre le dialogue rythmique du tableau et de son cadre en englobant une plage de losanges bleus par une rangée de petits ronds gris. Le traitement des pieds corroboré cette fonctionnalité. Les tiges sont insérées dans le dossier, se poursuivent dans les pieds et se retournent vers l'avant pour constituer un double traineau latéral légèrement évasé vers l'extérieur et incurvé en son centre.

Cette description suscite divers commentaires. Le premier est rhétorique : il s'agit de *promettre* le confort par le choix de propriétés signifiant ce confort (souplesse, couleurs chaudes..) en répartissant ces valeurs sur les parties qui seront en contact avec le corps. Ainsi l'aspect glacial des pieds de la Grcic semble-t-il inoffensif puisque le corps sera préservé de ce contact.

La seconde remarque est méréologique et concerne la *relation* du tout et des parties. La chaise Grcic s'oppose à la chaise industrielle (Figure 4, Planche IIc) parce que l'une dissimule tous les points de fixation que l'autre arbore et transforme en motifs.



Fig. 4. Chaise industrielle

Cette opposition n'est que la prémissse d'un contraste entre deux rapports enveloppe/structure (ou dehors/dedans) et deux esthétiques : la Grcic développe un métadiscours sur la sculpture (espaces positifs/négatifs, plis..) et la chaise Viort, un métadiscours sur la fonctionnalité et l'assemblage. La première thématise son enveloppe et la seconde sa structure et, faisant « remonter » l'intérieur, instaure un dialogue esthétique avec l'extérieur qui incite à la prendre en main pour vérifier les détails de la fixation et de l'intégration des différentes parties.

Comment ces réflexions s'inscrivent-elles dans la pratique de l'objet ? À ce niveau émergent des propriétés structurelles liées au poids de la chaise, à sa sonorité et plus globalement à la *portance*. Ces informations doivent être rapportées aux données texturales, donc au choix du matériau qu'elles inscrivent dans la notion globale de confort. Les premières informations prennent sens par la comparaison : la chaise Panton a une sonorité mate, la seconde ne fait aucun bruit parce que ses pieds sont revêtus de patins mais la chaise Viort produit une sonorité métallique caractéristique. En ce qui concerne leur poids relatif, les différences restent réduites quoique la chaise industrielle soit la plus légère. Les différences essentielles concernent la portance. Mise en pratique, le dessin de la Panton en forme de S permet d'envelopper le corps sur les deux axes (en profondeur et en largeur) et jusqu'aux pieds, en le tenant redressé. L'élasticité qui caractérisait son aspect de surface est confirmée par la souplesse de l'assise qui autorise un certain rebond du corps, non pas un mouvement d'avant en arrière comme dans une balancelle, mais de haut en bas.

Mise en pratique, la chaise Grcic s'avère également très enveloppante, les plis de l'origami décrivant la forme d'une coquille qui épouse parfaitement l'arrondi du corps et remonte de part et d'autre de l'assise. La chaise Viort tranche en revanche par son extrême raideur : le dossier est légèrement arrondi, l'assise plate.

Cette résistance confirme les propriétés superficielles de l'objet (rugosité, dureté, froideur) aperçues précédemment.

Les trois formes cohérentes décrivent trois *portances* qui actualisent des propriétés potentiellement présentes au niveau du texte-objet. Pour la Panton, le choix d'un plastique à la fois solide et élastique détermine la textualité (forme en S, couleur, texture lisse et brillante...) mais contrôle aussi la portance très particulière de la chaise pratiquée qui supporte le poids du corps en préservant l'élasticité de l'assise et la stabilité. Cette *portance enveloppante et souple* contraste avec celle de la chaise Grcic dont les quatre pieds légèrement évasées assurent un large et solide ancrage au sol : c'est une *portance enveloppante et ferme*. La chaise Viort exemplifie encore une autre portance, susceptible d'être qualifiée de non-enveloppante et non-stable, non seulement parce qu'elle localise à la fois le contact avec le corps et avec le sol, mais surtout parce que sa légèreté lui confère une moindre stabilité.

Ces trois portances amènent à interroger la notion de factitivité. Plutôt qu'une reflexivité sujet/objet, s'asseoir/faire s'asseoir, il faut envisager une sorte de corps à corps entre le sujet et la chaise qui les intègre l'un à l'autre, le couplage actantiel occasionnant un transfert de propriétés permettant de considérer la chaise comme un sujet et d'objectiver en retour le sujet avec lequel elle « fait corps ». La mise en pratique confirme du reste cette « anthropomorphisation » de la chaise, qu'elle décrit comme un corps particulier qui en supporte un autre. La chaise Panton se laisse décrire comme un *corps intégré* qui redouble le corps qu'il reçoit. La chaise Grcic se présente comme un *squelette*, une ossature sur laquelle le corps distribue localement les points de contact. La chaise Viort apparaît comme une structure minimale réduite aux points de contact du prototype (l'assise, le dossier), c'est une chaise *statutaire*.

Pour finir sur le confort

Ces propriétés structurelles synthétisées par la notion de *portance* peuvent être associées aux propriétés de surface pour donner forme à un schéma tensif. Sur l'axe correspondant à l'*extensité* (quantités), nous disposons les valeurs correspondant aux propriétés superficielles du toucher (rugosité, dureté, raideur)⁹⁶. Sur l'axe de l'*intensité* (qualités), nous portons les valeurs de la portance qui évaluent la façon dont la chaise *sustente* le corps, dont elle entre en contact avec le corps d'une part et avec le sol d'autre part. Ce schéma permet d'évaluer le *confort* de la chaise, c'est-à-dire le contenu de la chaise pratiquée.

96. Ces propriétés texturales représentent toujours les valeurs positives de la catégorie qui, envisagées dans un rapport au confort, sont considérées comme négatives. Le confort implique le lisse, le doux, le mou, ...

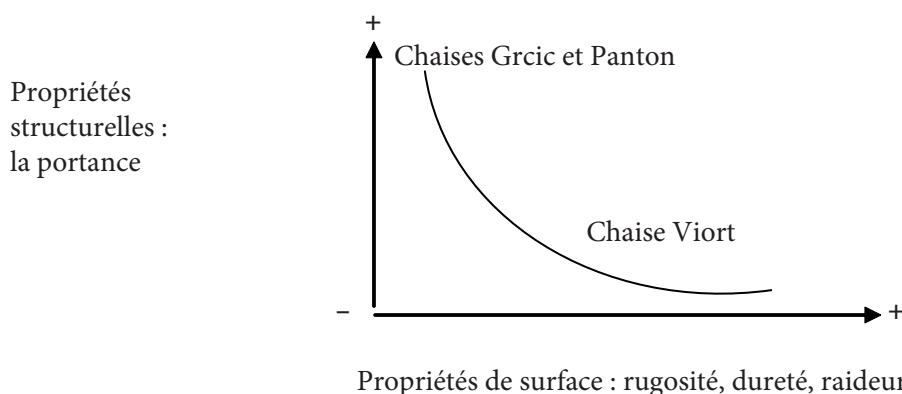


Fig. 5. Valence évaluant le confort de la chaise

La projection des valeurs des trois chaises esquisse une corrélation inverse où la portance progresse à l'inverse des valeurs texturales, les valences obtenues permettant de graduer la notion de confort. Il en ressort que la chaise industrielle est peu confortable et que les chaises Grcic et Panton, le sont davantage. L'intérêt de ce schéma apparaît surtout avec l'inscription de la chaise Grcic, dite confortable en dépit d'une matière métallique et d'une apparence froide. Apparaît ici la dimension stratégique du design qui, par le gainage de l'aluminium dans la partie en contact avec le corps (granularité fine et contact chaud), l'utilisation rhétorique d'une couleur chaude qui « réchauffe » le contact par synesthésie, la métaphore de l'origami et l'évidement de l'aluminium qui dessine une forme à la fois enveloppante et discontinue permettant d'espacer le contact métallique, convertit les valeurs négatives qui apparaissent au niveau de l'objet en valeurs positives lors de la mise pratique.

Mais un pas supplémentaire peut encore être fait pour préciser cette notion trop évasive de confort. En effet, si les chaises Panton et Grcic sont tout aussi confortables, elles modalisent différemment le corps. En se traduisant en une portance particulière, la forme de la chaise tend à resserrer le noyau prédicatif de la scène et à spécialiser la factitivité. Les différents rapports au confort induisent ainsi des finalités et des temporalités distinctes. La chaise Panton maintient le dos dressé et le soutient fermement au niveau de la colonne vertébrale : elle s'offre ainsi comme une chaise-à-tout-faire, qui se prête au travail de bureau comme à la table et autorise les longues stations assises. La chaise Grcic tend à arrondir le corps au contraire et sa forme de coquille l'invite à s'écraser sur ses bords parce que le contact est réparti globalement. Elle resserre la gamme des *faire* possibles et se dispose surtout à la table du repas qu'elle permet de prolonger commodément. On aperçoit ainsi des vocations distinctes allant avec une portance centripète (Panton) et centrifuge (Grcic).

La chaise Viort tranche résolument avec ce schéma. Cet objet qui cumule toutes les valeurs négatives des catégories sémantiques (elle est rugueuse, dure,

raide et très froide) en dépit d'une esthétique intéressante, manifeste une portance très spéciale lorsqu'elle est pratiquée car elle maintient le corps orthogonal et mobile. C'est très clairement une chaise de café, une « chaise active » impropre aux stations prolongées.

Les trois chaises restent conformes au prototype parce qu'une assise et un dossier satisfont un besoin de repos tout en préservant une certaine tenue du corps. Cependant, elles font tout de même « bouger » le prototype par une portance spécifique qui prend en charge la structure modale générique mais la particularise par de nouvelles modalisations, la redéfinition de la tenue du corps assignant certains *faire* bien précis.

Références bibliographiques

- AA.Vv. (2002–2003), numéro « Pour une sémiotique de la sculpture », *Visio*, 7/3–4.
- AA.Vv. (2007a), *Design contre design. Deux siècles de créations*, Paris, Réunion des musées nationaux (catalogue d'exposition).
- AA.Vv. (2007b), *Classiques Phaidon du design*, tr. fr. Paris, Phaidon, 3 vol.
- ALESSI, Alberto (1998), *L'Usine à rêves. Alessi depuis 1921*, Cologne, Könemann.
- (1995), « Transitions », *Autentik*, Liège, Mardaga, pp. 108–123.
- BARTHES, Roland (1957), « Le plastique », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, pp. 159–161.
- BASSO FOSALI, Pierluigi (2009), « Crédit et restructuration identitaire : Pour une sémiotique de la créativité », *Nouveaux actes sémiotiques*, en ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3109>> (consulté le 17/01/2011).
- BATT, Noëlle (2004), « L'expérience diagrammatique : Un nouveau régime de pensée », *Théorie littérature enseignement*, 22, pp. 5–28.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press ; tr. fr. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991.
- BENJAMIN, Walter (1939) « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BERTRAND, Denis (2006), « L'expression rhétorique des matières », in ALONSO *et al.* (éds), *La Transversalité du sens. Parcours rhétoriques*, Paris, PUV, pp. 59–72.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2003a), « Organique et métasémiotique », *Modèles linguistiques*, 24/1, pp. 57–74.
- (2003b), « Brancusi, la ressemblance et le rythme », *Protée*, 31/2, pp. 76–81.
- (2003–2004), « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, 31/3, pp. 81–90.

- (2004), « Le vase, la fleur et autres sujets de dispute », in BEYAERT-GESLIN et BRANZI, *Désir d'objets*, Isthme éditions-Musée départemental de Rochechouart (catalogue d'exposition).
 - (2006), « Penser le faire, penser le lieu : Le design des frères Bouroullec » (intervention orale pour le CRDP du Limousin).
 - (2007), « Mattia Bonetti : Dépasser la fonction », in AA.Vv. (éds), *Mattia Bonetti*, Paris, galerie Cat-Berro (catalogue d'exposition).
 - (2008), « De la texture à la matière », *Protée*, 36/2, pp. 101–110.
 - (2010a), « Espace du tableau, temps de la peinture », *Nouveaux actes sémiotiques*, en ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216>> (consulté le 17/01/2011).
 - (2010b), « Formes de table, formes de vie », *MEI*, 30–31, pp. 99–110.
 - (2011), « Démystifier l'exactitude cartographique : Le planisphère entre arts et sciences », in BEYAERT-GESLIN et DONDERO (éds), *L'Image entre arts et sciences : une sémiotique de l'attraction*, à paraître.
- BORDRON, Jean-François (1991), « Les objets en parties : Esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, 25, pp. 54–65.
- (2006), « Sens et signification : Dépendances et frontières », in BEYAERT (éd.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 187–207.
- BRANZI, Andrea (2004), « Cette maison autour d'un vase », in BEYAERT-GESLIN et BRANZI, *Désir d'objets*, Isthme éditions-Musée départemental de Rochechouart (catalogue d'exposition).
- CARANI, Marie (2002–2003), « Autopsie et Petite histoire d'une pratique : De la sculpture à l'installation, et après », *Visio* 7, 3–4, pp. 183–202.
- CLAUDEL, Paul (1965), « Magie du verre », *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard.
- CHABANNE, Thierry (1996), « L'invention d'une fonction : L'empilabilité », in COLIN (éd.), *Fonction et fiction*, Liège, Mardaga, pp. 130–140.
- DAGOGNET, François (1989), *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin.
- DE BURE, Gilles (2004), « Sacré design », *Qu'est-ce que le design (aujourd'hui) ?*, Paris, Beaux-art magazine (dossier hors série).
- DELEUZE, Gilles (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2000.
- (1990), « Les intercesseurs », *Pourparlers 1972–1990*, Paris, Minuit.
- DELOCHE, Bernard (1980), *L'Art du meuble. Introduction à l'esthétique des arts mineurs*, Lyon, L'Hermès.
- DENI, Michela (2003a), « Les objets factitifs », in FONTANILLE et ZINNA (éds), *Les Objets au quotidien*, Limoges, PULIM.

- (2003b), *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti : dalla teoria all'analisi*, Milano, Franco Angeli.
- DE MEREDIEU, Florence (1994), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas.
- DEWEY, John (1934), *Art as experience*, nouv. éd. New York, The Berkeley Publishing Group, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani; tr. fr. *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
- FONTANILLE, Jacques (2001), « La patine et la connivence », *Protée*, 29/1.
- (2002), « Sémiotique des objets », *Versus*, 91–92.
- (2004), *Soma & sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- (2006), « Pratiques sémiotiques : Immanence et pertinence, efficience et optimisation », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 104–106.
- (2007), « Textes, objets situations et formes de vie : Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in ALONSO *et al.* (éds), *La Transversalité du sens*, Paris, PUV.
- (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- FRÉCHURET, Maurice (1993), *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du vingtième siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- GUIDOT, Raymond (1994), *Histoire du design. 1940–2000*, Paris, Hazan; nouv. éd. 2000.
- HATWELL, Arlette *et al.* (éds) (2000), *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, PUF.
- KANDINSKY, Wassily (1970), *Point, ligne, plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, tr. fr. Paris, Denoël.
- KLEE, Paul (1956), *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. Paris, Folio, 1999.
- LANDOWSKI, Eric (2005), « Les interactions risquées », *Nouveaux actes sémiotiques*, 101–103.
- LATOUR, Bruno (1993), *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte.

- (2009), « Talking about Design with Bruno Latour. An interview », *E/C*, en ligne : http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/oggetti_design/oggetti_design.php (consulté le 17/1/2011).
- LE CORBUSIER (1983), *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Paris, L'Architecture d'aujourd'hui.
- LEROI-GOURHAN, André (1943), *Milieu et techniques. Evolution et techniques*, Paris, Albin Michel.
- (1964), *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel.
- LÉVINAS, Emmanuel (1991), *Le Temps et L'Autre*, Paris, PUF.
- LOTMAN, Youri (1999), *La Sémiosphère*, tr. fr. Limoges, PULIM.
- LOUGUET, Philippe (1996), « Le monde des objets aux prises avec les débats religieux », in COLIN (éd.), *Fonction et fiction*, pp. 48–57.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1942), *La Structure du comportement*, Paris, PUF.
- READ, Herbert (1956), *The Art of Sculpture*, London, Faber; nouv. éd. Pantheon, 1961.
- RIEGL, Aloïs (1978), *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde*, tr. fr., Paris, Klinksieck.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'université du Québec.
- SPENGLER, Oswald (1948), *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1967.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1986), *Kunstgeschichte Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*; tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art moderne*, Brionne, Gérard Montfort, 1992.
- ZILBERBERG, Claude (1996), « Signification du rythme et rythme de la signification », *Degrés*, 87, pp. 9–19.
- ZINNA, Alessandro (2005), « L'objet et ses interfaces », in FONTANILLE et ZINNA (éds), *L'Objet au quotidien*, Limoges, PULIM.

MÉDIATIONS

Sémiotique des médiations : Médias et art dans les questionnements disciplinaires actuels et dans l'approche sémiotique

Gian Maria TORE
Université du Luxembourg

1. Introduction

Après au moins un demi-siècle d'études textuelles et discursives méthodiques et ferventes, on peut se rendre compte que l'un des oublis les plus graves de la sémiotique porte sur *le rôle des médiations* qui, précisément, encadrent les textes et orientent les discours. Certes, la théorie de l'intertextualité et la théorie des genres ont essayé de faire état d'une sorte d'économie sémiotique qui à la fois traverse, entoure et relie les objets de sens, et notamment les textes et les discours. Ces théories ont même été intégrées dans les fondamentaux des sciences du langage; par exemple, dans la théorie sémiotique générale de Rastier (2001), les genres se voient confier une place essentielle, puisqu'ils sont entendus dans un sens très vaste, comme l'ensemble de toute prescription réglant la production et l'interprétation textuelles. Quant à l'intertextualité, elle est, de fait, l'horizon permanent autant des sciences du langage, lorsqu'on se base sur une étude des phénomènes énonciatifs, que des sciences de la culture en général, lorsqu'on s'attache à toutes les formes de traductions, adaptations et dialogues qui tiennent et définissent la « culture » même; et ainsi, par exemple, l'intertextualité se rapproche aussi de l'interdiscursivité et, par là, de polyphonie (voir Maingueneau 1996, nouv. éd. 2009, pp. 77–79). Mais malgré ces tendances bien établies à viser un horizon de circulation et fonctionnement de textes et discours, il semble qu'il n'y ait pas encore assez de place pour deux autres médiations : les médias d'une part, et les domaines sociosémioïtiques de l'autre.

Par « médias », on entend ici, avant tout, les supports de l'attestation des discours *dans des pratiques*. C'est dire que les médias sont une médiation essentielle, non seulement technologique, mais aussi — on le souligne et on l'expliquera longuement dans les pages suivantes — sociosémioïque¹.

Par « domaines sociosémioïques », on entend ce qu'on appelle couramment art, pédagogie, politique, science, religion, droit, etc. ; autrement dit : les différentes formes et modes de *valorisation des pratiques sociales* y compris les pratiques médiatiques. Les domaines sociosémioïques sont donc, avec les médias, une autre médiation essentielle pour la sémiotique des textes et des discours : une médiation où ces derniers deviennent des *objets sociosémioïques*, des objets qui sont expérimentés dans des pratiques selon des statuts différents (c'est-à-dire qu'ils font sens en tant qu'« objets d'art », « objets de droit », « objets sacrés », « documents », etc.)².

Le propos de cet article sera d'expliquer que, jusqu'à présent, textes et discours ont été très peu étudiés *avec* ces deux médiations pratiques, et encore moins avec une prise en compte du rapport articulé qui lie ces dernières entre elles³. Il s'agira, dans l'argumentation qui suit, de proposer une approche sémiotique des médias *et de l'art*, au sein d'une sémiotique qui se positionne dans un champ de recherche pluridisciplinaire, voire interdisciplinaire. On soutiendra que, d'une part, la sémiotique est en reste par rapport à l'actualité épistémologique sur les questions médiatiques et artistiques, ainsi que des médiations en général ; et que, d'autre part, elle pourrait élaborer une perspective intéressante pour les autres disciplines, en raison de sa capacité à penser de manière structurelle et problématisante.

Pour examiner à la fois ces carences et ces possibilités de la discipline sémiotique, on proposera un double point de départ. Premièrement : l'observation que, dans tous les projets, les chantiers, les résultats des recherches sémiotiques, et au-delà de quelques contributions rares et éparses, on manque encore d'une *sémiotique générale des médias*, ainsi que d'une *sémiotique de l'art* au sens vaste (à savoir une sémiotique non seulement des arts plastiques, mais de tous les arts, de tout ce que, précisément, d'après l'esthétique, on a appelé « l'art », au

-
1. Lorsqu'on affirme, ici, qu'une sémiotique des médias reste à faire, on entend « média » dans ce sens complexe de support *et* pratique. Ainsi, il est vrai qu'un courant récent, dit « sémiotique des objets », s'est poussé jusqu'à une étude de l'objet-support, et donc aussi de l'objet-média ; mais cette approche, bien qu'importante dans son attachement à la morphologie des objets et à leur praxéologie, manque précisément d'une prise en compte simultanée de la pratique sociale. De la sorte, elle tend à déboucher sur une sophistification de l'approche intertextuelle et générique, comme niveau final de la médiation : voir Zinna (2004, p. 285 ss.).
 2. On trouvera dans Basso (2002) est, à ce jour, le seul recensement systématique de « la question de l'art » d'un point de vue sémiotique, au sein d'une argumentation sur la nécessité de prendre en compte et définir le « domaine de l'art ».
 3. Pour un exemple rarissime d'interrogation du rapport entre média (en l'occurrence, la photographie) et domaines (l'art d'une part et le sacré de l'autre) : voir Dondero (2007).

singulier⁴). Deuxièmement : la thèse que la concomitance de ces deux manques n'est pas un hasard, mais réfléchit une même impasse épistémologique en amont. Plus exactement, l'impasse de l'approche sémiotique se trouverait à un niveau *intermédiaire* entre, d'une part, l'objet de sens étudié et, de l'autre, la généralité (voire l'« universalité ») des propriétés de l'objet même. Tout se passe comme si, lorsqu'en sémiotique on étudie des objets du monde de l'art, les analyses ne cernaient pas, ou en tout cas ne définissaient pas, ce qui n'est pas généralisable à tout autre objet culturel. Par exemple, telles œuvres littéraires sont analysées selon leurs propriétés intertextuelles ou leurs jeux rhétoriques ; telles œuvres picturales ou photographiques, selon leurs tactiques iconiques ou stylistiques ; mais, toujours, on fait l'impasse sur la « peinture », le « roman », ou la « photo » en tant que tels. Et par là, on fait l'impasse aussi sur le « littéraire » ou l'« artistique ». C'est dire que de telles études sont démunies de réponses à la critique suivante : rien n'exclut que tel jeu rhétorique, telle stylistique, ou telles iconicité ou intertextualité, ne puissent être trouvés aussi ailleurs, dans la sémiotique *d'un autre média*, et à la limite dans *un autre domaine de valeurs que celui de l'art*. Or, c'est à de telles impasses que la proposition d'une sémiotique des médiations voudrait parer.

La première partie de cet article creusera ce double point de départ général concernant le manque d'une sémiotique des médias et de l'art et la nécessité d'une sémiotique des « médiations ». La deuxième partie avancera dans l'explication de la médiation du domaine de l'art. La troisième et dernière partie expliquera une médiation ultérieure, qui interagit avec celle de l'art : la médiation des médias ; et pour ce faire, elle se focalisera sur l'exemple peut-être le plus controversé de « média » qui est aussi « art » : le cinéma. Dans ce cas, comme dans le reste de l'article, il sera question non pas de recenser la totalité des positions existantes (tâche ici pratiquement impossible et peu sensée), ni de développer une véritable théorie sémiotique. Plus modestement, on essayera de caractériser la discussion par une série de positions exemplaires, dans la sémiotique et dans les disciplines voisines ; et par là, de dessiner des pistes qu'il serait intéressant de développer en sémiotique, à l'égard et en connaissance des autres approches pratiquées aujourd'hui. C'est dans un tel but que la proposition d'une « sémiotique des médiations » sera pondérée et illustrée. Et pour le cas plus particulier des médiations médiatiques, tel le cinéma, on discutera le concept de « praxis sémiotique », notamment à partir de l'exemple de la « praxis du cinéma ».

4. Récemment, on assiste à un intérêt pour « l'art » au singulier, bien que d'une manière épars et controversée. Voir en langue française le diagnostic de Rancière (2004), et en langue anglaise le riche parcours historique de Shiner (2003) : deux analyses différentes qui, actuellement, définissent et problématisent précisément le « domaine de l'art ».

2. La question sémiotique des « médiations » (par-delà la « communication »)

Premièrement, il est important de noter combien, de manière paradoxale, la science des procès et des systèmes de signification semble avoir du mal à réfléchir *directement* sur les médias; combien la discipline qui enseigne l'opacité des productions langagières rend les discours presque transparents envers les supports et les pratiques de leurs textualisations. Aussi ne s'étonne-t-on pas du défaut actuel d'une sémiotique du cinéma, dont le projet demeure encore solidement associé à feu Christian Metz, et par conséquent à la linguistique structurale et à la psychanalyse⁵. On ne fait pas non plus grand cas du fait que la sémiotique de la télévision ait subi une refonte totalement narratologique⁶, ou que, à un niveau plus général, la « sémiotique de l'image » et la « sémiotique des médias et de la culture » soient encore fortement ancrées au vieux structuralisme des codes pratiqué dans les années 60⁷. Aucun projet ambitieux d'une sémiotique de la peinture n'a été développé, dans les vingt dernières années, au-delà des études pionnières de Shapiro, Marin ou Damisch⁸, qui ont interrogé des questions fondamentales comme l'« énonciation » ou la « langue » des tableaux, et de la perspective transdisciplinaire ouverte par Sonesson⁹. Et de surcroît, la sémiotique, face à l'intérêt général envers les nouveaux médias, n'apporte pas de contributions originales¹⁰. On peut même généraliser le propos, tous ces exemples nous y emmènent : la sémiotique semble manquer, d'une part, d'une vaste confrontation avec les intérêts et les avancements des disciplines voisines, notamment en ce qui concerne les questions de la « communication », et, d'autre part, d'un projet disciplinaire fort, comme semblent en témoigner les deux grands projets éditoriaux tout récents en langue française et anglaise — respectivement, un *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* (Ablali et Ducard, éds 2009) et un *Routledge Companion to Semiotics* (Cobley, éd. 2010)¹¹.

-
5. En témoignent « la » référence des études cinématographiques français : Aumont et Marie (2001, nouv. éd. 2008, entrée « sémiologie »). Pour plus de détail sur l'identification encore écrasante de la sémiotique du cinéma à la linguistique structurale : voir la discussion de Buckland (1999).
 6. Explicitée dans Jost (2009).
 7. Voir respectivement Joly (2009) et Danesi (2010) — à qui nous empruntons les deux citations. Voir aussi, toujours à titre d'exemples internationaux actuels, la démarche empruntée par la *Media Semiotics* proposée par Bignell (1997; nouv. éd. 2002) ou par la partie sémiotique de l'approche plus sociologique et « culturelle » de Watson (1998; nouv. éd. 2008, ch. 2 « The Language of Study » et ch. 6 « Narrative : The Media as Storytellers »).
 8. Voir les recueils Shapiro (1982 et 1996) et Marin (1994), ainsi que Damish (1987; nouv. éd. 1993).
 9. Voir Sonesson (1989).
 10. Pour une future sémiotique des (nouveaux) médias, les livres de repère seraient probablement des ouvrages non sémiotiques, tels Manovich (2001) ou Bolter et Grusin (1999). Voir à cet égard la proposition de Baetens (2009).
 11. Pour se borner ici à quelques aspects critiques de ces deux projets éditoriaux, même sans prendre en compte les contenus, on remarquera que le *Routledge Companion*, sur 30 pages de bibliographie dense, ne cite aucun titre français paru dans les vingt dernières années (sauf ceux de J. Petitot et de

On l'évoquait comme deuxième point de départ pour cette discussion : la concormance de l'absence d'une sémiotique des médias et d'une sémiotique de l'art au sens vaste n'est pas accidentelle. On peut soutenir qu'elles relèvent, toutes deux, d'une focalisation sur la médiation entre un objet de sens *particulier* et une éventuelle sémiotique *générale*, et il est alors difficile de penser et développer l'une sans l'autre. Dans ce cas, il s'agirait de pouvoir rendre compte du sens d'un objet non seulement en tant que *résultat* de théories ou catégories appliquées, mais aussi, et peut-être surtout, en tant que *cas singulier* et exemplaire à la fois. Il s'agirait en somme d'en problématiser les médiations sémiotiques.

On touche ici à une question que la sémiotique a ouverte assez récemment, et qui marquera sans doute le développement majeur de la discipline dans le futur. On peut la qualifier, de manière peut-être maladroite, de gestion collective du sens. Les efforts plus importants de sémioticiens comme Fontanille (2008) ou Rastier (2001 et 2002), ainsi que les nombreuses propositions de Basso (éd. 2006) vont précisément dans cette direction, élaborant des modèles assez fins et complexes pour penser les médiations de textes-objets. Ces études ouvrent la possibilité de penser et analyser de manière plus frontale les médias d'une part et les domaines sociosémio-tiques, tel l'art, de l'autre (même s'il s'agit plus d'une possibilité épistémologique ouverte que d'une voie définie, assumée et empruntée par ces ouvrages).

Sans doute, pour en venir à dresser une sémiotique générale des médias et une sémiotique élargie de l'art, il faudrait, en amont, repenser le concept de « communication » : le développer, l'affiner, le critiquer, le dépasser. Car il n'est pas difficile de vérifier combien l'écrasante majorité des approches des médias et des objets de l'art se fait, au fond, dans la ligne du vieux modèle de Jakobson (1960) — devenu entre-temps le « modèle de la communication » par antonomase, bien au-delà des sciences du langage. C'est dire qu'encore aujourd'hui¹², en sémiotique

J. Kristeva, outre des articles historiographiques de M. Arrivé). Cela est encore plus remarquable dans la mesure où un chapitre entier du *Companion* a été consacré à « The Saussurean Heritage », avec une partie importante sur l'« École de Paris » (où, sous les soins d'A. Hénault, aucun nom de l'« École » n'est fait non plus...). Quant au *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, il consiste en une accumulation de parties hétérogènes : de la sorte d'hendiadys ésotérique du titre aux entrées du glossaire, répétées en doublon lorsqu'elles concernent deux auteurs différents (qui alors tantôt réécrivent la définition avec une simple variation, tantôt définissent le même terme d'une manière tout à fait incompatible). Pour passer aux questions de fond qui intéressent cet article, on remarquera que le *Routledge Companion* ne présente aucune sémiotique de l'art, même pas dans une entrée de son volumineux glossaire final ; et quant à son chapitre « Semiotics of Media and Culture » (Danesi 2010), ainsi que les chapitres du *Vocabulaire* concernant les images (Joly 2009) et les médias (Jost 2009), nous venons de les évoquer dans la discussion. Enfin, pour un autre exemple éloquent de l'absence de projet cohérent et actuel sur une sémiotique des médias et de l'art, et en général de la communication : voir le dictionnaire encyclopédique que Danesi (2000) a consacré à ces sujets.

12. Plus de vingt ans après, Kerbrat-Orecchioni (1980, nouv. éd. 2002, pp. 13–32), classique français de la linguistique, a cru bon de laisser la présentation critique du modèle de la communication de Jakobson comme point de départ de l'étude sur l'énonciation.

et en sciences humaines en général, il est rare d'échapper totalement à l'idée d'une « émission-production », d'une « réception », d'un « message » avec ses « codes ».

En sémiotique, ce modèle sert à penser la signification *en dehors du texte* (la circulation de ce dernier, les contrats sémiotiques et les tactiques rhétoriques qui le gèrent...) et même, parfois, l'économie interprétative *dans le texte* (les simulacres que celui-ci active, les mises en abymes de la situation de sa lecture... toutes des projections internes de la situation de « communication »). Dans les autres disciplines, le modèle sert à ouvrir rien moins que des champs entiers d'études. Ainsi en va-t-il par exemple pour l'approche qui semble avoir de plus en plus de succès dans les études cinématographiques, et pas seulement : l'approche dite de la « réception », qui s'attache à décrire comment une œuvre fait sens et vaut pour les différents publics, c'est-à-dire selon les manières de « recevoir » le « message » « transmis » par les « producteurs »... selon le modèle de la communication, donc¹³.

On discutera plus précisément de cette littérature dans un deuxième temps, lorsqu'on s'attardera sur le cas du cinéma ; pour l'instant, on se limitera à suggérer combien le modèle de la communication est trop rudimentaire pour rendre compte des médias et des domaines sociosémiotiques, lesquels, tout simplement, n'y trouvent guère de place. Dans le modèle de la communication, en effet, médias et domaines sont noyés dans les questions de la « production-transmission-réception », et bien sûr du soi-disant « canal » (mais peut-on étudier finement un média en le concevant comme un « canal »?). Sans doute le concept de médiation constitue-t-il même un modèle antithétique à celui de la communication, comme il a déjà été montré ailleurs : d'abord dans les critiques et contre-propositions des travaux de maturité de Goffman (1974 et 1981, pp. 133–166) et de Luhmann (1984, ch. 4) ; ensuite dans les études qui s'en sont inspirées, comme celles de Goodwin et Goodwin (2004), qui retracent et relancent la perspective goffmanienne de la « participation » multimodale et multisémotique des acteurs, ou de Basso (2007 et 2008a, pp. 89–125), qui, intégrant Goffman et surtout Luhmann, propose une approche de la communication précisément en tant qu'ensemble, entassements et interactions, de médiations perceptives, langagières, techniques, institutionnelles — proposition que cet article fera sienne¹⁴.

Parallèlement à l'attachement au modèle un peu simple de la gestion du sens proposé par le modèle de la communication, la sémiotique n'a pas développé de véritables approches de l'art. Encore une fois, les propositions plus fortes dans l'esthétique restent les thèses de Jakobson (1960), résumant à leur tour les propositions des formalistes russes¹⁵, sur l'usage « littéraire » de la langue ou sur

13. Il s'agit là de l'option épistémologique de fond même d'ouvrages d'ambitions aussi générales que Esquenazi (2007).

14. En sémiotique, pour une présentation et discussion du modèle de la « communication » : Klinkenberg (1996, ch. II) ; pour une analyse fort critique : Basso (2008a, voir pp. 78–85). Voir aussi Kerbrat-Orecchioni (1980 ; nouv. éd. 2002).

15. Voir Todorov (éd. 1965).

la fonction « poétique » de la communication, avec notamment les études de Bakhtine et de Lotman sur l'importance foncière du principe « dialogique » dans l'art¹⁶. En outre, à voir la question de plus près, on peut aussi remarquer que la position canonique du sémio-structuralisme envers l'art est, depuis toujours, bien ambiguë. D'un côté, le sémio-structuralisme s'est construit précisément en se défaissant des cadres que l'esthétique traditionnelle a universellement adoptés, et adopte toujours, tels l'« œuvre » ou l'« auteur », mais aussi l'appréciation et le classement, l'adhésion et la canonisation pour des objets de sens¹⁷. D'ailleurs, le fait même de parler de l'art en termes de famille d'« objets de sens » est bien le fruit d'une telle épistémologie dénivelante. De l'autre côté, le sémio-structuralisme s'est laissé comme seul outil pour penser l'art l'idée que celui-ci constituerait un écart, une dégrammaticalisation ou une intensification du monde dénivelé, ordinaire, des objets de sens. C'est là l'idée qui a guidé l'étude du « style », mais aussi l'étude du « littéraire » ; plus généralement, c'est là que se logent toutes les approches basées sur l'auto-référentialité de la communication artistique — approches qui, au fond, défendent une idée ancienne comme l'esthétique même¹⁸.

Or, c'est sans doute à cause d'une telle tradition épistémologique que la sémiotique, inattentive aux médias et aux médiations de l'esthétique, débouche sur des positions qu'on peut considérer insatisfaisantes aujourd'hui. Prenons en considération deux ouvrages différents mais classiques, respectivement dans les deux traditions sémiotiques : Eco (1979 et, sa proposition à jour, 1994), pour la tradition peircienne, et Bertrand (2000), pour la tradition saussuro-hjelmslévienne. Bertrand (2000) étudie la « sémiotique littéraire », voire « l'usage littéraire de la langue » (*ibid.*, p. 252) ; mais à bien y regarder, derrière cette invocation implicite de la théorie formaliste-jakobsonienne de la littérature (toujours elle !), il ne traite jamais du « littéraire ». Car, d'une part, il est question d'une série d'analyses littéraires ; d'autre part, on dessine une méthodologie et une théorie sémiotiques générales. Tout s'y passe comme si, entre la particularité des discours analysés et la généralité des approches et des concepts adoptés, le passage était immédiat : littéralement sans médiations. Par contre, s'attacher au « littéraire », ce serait faire place à une double médiation : premièrement, la médiation du média (qui est ici surtout la praxis du roman — on reviendra sur ce concept de praxis, qui entend rendre compte du média en tant que support *et* pratique de textualisation) ; deuxièmement, la médiation du domaine sociosémio-tique (qui est ici la valorisation

16. Voir Bakhtine (1963), Todorov (1981), Lotman (1990).

17. Pour une discussion, qui est à la fois définition et bilan actuel, d'une telle mise en question des pratiques traditionnelles de « la critique » et de « l'histoire » littéraires de la part du sémio-structuralisme (« la théorie » littéraire) : voir Compagnon (1998).

18. Pour une critique de la conception du « littéraire » comme détournement ou déstructuration de la signification « ordinaire » : voir Fish (1980, ch. 3 « How Ordinary Is Ordinary Language ? »). Sur l'autoréférence de l'art (chez Jakobson, entre autres) comme propre de la tradition esthétique depuis le romantisme jusqu'à nos jours : voir Cometti (2000, ch. 3 « L'absolu poétique »).

esthétique, l'activation du statut d'œuvre d'art qui investit les textes en question, et qui alors ne sont pas lus, traités ou controversés, par exemple comme des documents, ou comme des objets sacrés). Ne faisant aucun cas de cette double médiation sémiotique, l'ouvrage de Bertrand (*ibid.*), qui se voudrait un précis de « sémiotique littéraire », reste à peu près un traité de sémiotique générale, et plus précisément de sémiotique générale discursive — et de ce point de vue-là, il est sans conteste un ouvrage remarquable.

Le même ordre de considérations peut être avancé aussi à partir d'un travail très différent de celui de Bertrand (*ibid.*) : les analyses d'Eco (1979 et 1994). Si dans ce cas, d'une manière plus prudente, il est prétendu que les objets d'étude sont les « textes narratifs » (*Id.* 1979), voire « fictionnels » (*Id.* 1994), on n'y analyse pas moins exclusivement des textes littéraires, alors que des films ou des discours publicitaires auraient tout aussi bien pu rentrer dans cette étude sur la narration ou la fiction en général. Ainsi, par une démarche qui, à cet égard, s'avère subrepticte, une étude consacrée aux textes narratifs n'est pas moins un essai de sémiotique générale ; et elle n'offre pas, ni même ne signale, les moyens nécessaires à cerner l'objet « littéraire » dont en réalité elle s'occupe. Surtout, une telle étude se réalise en épousant, encore une fois, le modèle de la communication et la théorie dialogique — bien qu'explorés, ici, avec beaucoup d'acuité, et enrichis de la thèse herméneutique de la coopération du lecteur.

En somme, voici ce que l'approche sémiotique semblerait laisser de côté, de manière trop typique¹⁹ : les textes ou les discours en tant qu'*objets* de sens dans toute l'acception du terme, c'est-à-dire non pas en tant que réalisés évidentes et transparentes, mais en tant qu'*objectivations* de pratiques sociosémioïques, *objectalités* d'expériences compétitives ou ajustées, valorisées ou contestées, et cela suivant le statut que textes et discours assument lorsque, justement, ils deviennent objets de sens en circulation, en partage, en compétition... La sémiotique devrait rendre compte finalement de toute cette complexité. Car si son but, c'est de proposer des études qui sont des simulacres modélisants des procès de signification, et pas des comptes rendus d'expériences individuelles d'une part, ou des édifications de schémas universaux de l'autre, elle ne peut pas se passer d'une attention spéciale envers toute la série des filtres et des maillons — les médiations — qui produisent non pas l'individuel mais le *singulier* d'une part, et non pas l'universel mais le *multiple*, et même le *général* de l'autre. Car c'est bien par ces filtres et ces maillons que l'objet d'étude n'est pas incomparable, unique, ni, au contraire, comparable sous tous les paramètres ; c'est par ces filtres et maillons qu'il devient précisément un *cas*, un objet singulier et commensurable à la fois.

19. « Typique » ne veut pas dire constant, bien sûr, mais simplement accepté et attendu même dans les études plus sagaces (et donc justement critiqué par d'autres disciplines). Ainsi par exemple, chez Dondero (2007 et 2008), pour avancer dans une sémiotique de la photographie, il a fallu passer par un examen critique des études sémiotiques de repère sur la photographie et le visuel (dont : Floch, 1986), paradoxalement indifférentes aux médiations du média et du domaine.

Il est question donc d'accepter d'intégrer une complexité majeure pour le respect même de l'épistémologie sémiotique. Car jusqu'ici, le propre de la sémiotique a bien été de concevoir des modèles médiateurs : que ce soit dans la tradition structuraliste postsaussurienne, avec par exemple cette médiation essentielle entre la langue et la parole qu'est le « discours »²⁰, ou que ce soit dans la tradition pragmatiste peircienne, avec cette médiation fondamentale entre la règle et les faits qu'est l'« abduction » (l'abduction étant, précisément, la médiation sémiotique qui transforme le fait en *cas* d'une nouvelle règle)²¹. On en faisait état au début de l'article, les études poststructuralistes typiques, notamment dans la littérature et dans la linguistique, s'attachent aussi à une autre médiation de base, l'« interdiscursivité-intertextualité ». Or, il semble important de poursuivre une telle épistémologie selon d'autres dimensions, pour mieux rendre compte des objets de sens. Il s'agit précisément de combler l'écart entre, d'une part, les médiations discursives ou interdiscursives et, de l'autre, leurs objectivations reproduites et reconnues, valorisées et statuées (c'est là la médiation des domaines); ou entre, d'une part, les médiations abductives des sujets en situation et, de l'autre, les faits mêmes qui y sont expérimentés et objectivés (c'est là la médiation des praxis sémiotiques).

3. La question (de la médiation) de l'art : le domaine de valorisation sociosémio-tique

3.1. La définition problématique de l'objet sémiotique et le rôle du domaine

Qu'on s'entende bien : il n'est pas tout à fait question d'introduire une ou deux nouvelles composantes de plus dans l'édifice théorique, de les nommer et de les définir ; mais plutôt de songer à des *dimensions* qui permettent de cerner plus finement les objets d'étude, à savoir les objets de sens : il est question de penser ces dimensions et, par là, de penser à travers elles. En somme, non pas étiqueter l'objet, mais voir et concevoir, justement dimensionner, ses problématiques sémiotiques. C'est là tout le propos d'une sémiotique des médiations.

Ainsi, pour commencer avec la médiation du domaine sociosémio-tique, il est important de ne pas songer à une simple *identification* de ce qui serait de l'« art », ou de la « politique », de la « science », etc. Il ne s'agit pas de s'attacher à une case de plus, de reconnaître une nouvelle identité. Certes, le tout premier pas, c'est de passer à l'objet sémiotique en tant que tel : non plus l'objet physique, qui est unique, mais un objet qui peut être démultiplié du fait d'être investi par plusieurs statuts sémiotiques à la fois. Ainsi, une même image peut être œuvre d'« art », document

20. Les articles historiques de Benveniste sur le développement du saussurisme vers une étude des dimensions textuelles et discursives d'une part (voir *Id.* 1969) et des dispositifs énonciatifs de l'autre (voir *Id.* 1970) sont précisément des revendications de la nécessité de prendre en compte des médiations, entre langue et signes, ou entre langue et sujets.

21. Voir Eco (1984, I, § 11).

« scientifique » et objet de « culte », et par là *ne pas être le même objet de sens*, tout en restant un objet physique unique. Il faut pouvoir expliquer la différence des modes de valorisation de l'objet, à savoir des modes de l'expérimenter dans les différentes pratiques et donc, finalement, des significations qu'il possède.

Mais l'objet cesse d'être unique, individuel, même dans le cas d'une seule valorisation sociosémiotique; par exemple, lorsqu'une photo n'a que le statut d'objet d'*« art »*. Car ce statut (qui contribue à rendre l'objet physique un objet sémiotique) porte avec lui une commensurabilité. Ainsi, telle photo, en tant que photo d'*« art »*, est commensurable avec les objets de l'*« art »*; donc avec des objets qui ne sont pas forcément des photos. Mais en même temps, elle se différencie d'autres objets physiques qui ne sont pas de l'*« art »*; par exemple des autres photos, qui pourraient lui ressembler énormément, du point de vue physique, et à la limite être identiques, mais n'avoir rien à voir avec le domaine de l'art. C'est là la fameuse question soulevée dans l'esthétique par Danto (1981) : il peut y avoir deux objets physiques parfaitement identiques, dont l'un serait *« œuvre d'art »* et l'autre objet *« banal »*; par exemple, la *Brillo Box* de Warhol et la boîte Brillo qu'on achète au supermarché. Or, la première est commensurable avec, par exemple, une statue de Rodin, les autres (physiquement identiques) non.

Tout cela constitue une problématique. L'objet sémiotique, l'objet qui est géré, expérimenté, valorisé, fait sens par un ensemble d'ouvertures et de tensions envers d'autres objets. C'est pourquoi il ne peut pas être unique, ni universel. On dira plutôt qu'il est à la fois *généralisable et singularisable*; et que c'est entre ces deux voies que se joue sa commensurabilité, la solution (ouverte et renégociable) de ses médiations.

La médiation de l'art fait cerner un objet par rapport à une famille d'objets : à la fois par ce qui est général entre le premier et la seconde (un genre, un style, un discours...) et par ce qui est singulier seulement au premier, *envers* les autres (précisément en termes de réécriture du genre, négation à la stylisation, etc.). C'est dire que la médiation de l'art pose l'objet dans un champ problématique, et l'objet fait sens par ses (tentatives de) solutions, par son positionnement, ses réponses aux questions de genre, de style, etc. C'est pourquoi les médiations, telle que la médiation du domaine en premier lieu, rendent l'objet commensurable : général et singulier à la fois — *plus ou moins* général, *plus ou moins* singulier, selon le cas en question. Précisément, les médiations permettent de faire de l'objet *un cas*. Et c'est par là que l'objet sémiotique ne disparaît pas dans les questions qui permettent de le définir, ne s'y réduit pas entièrement, il ne loge pas dans une case avec laquelle, pourtant, il peut être important de le confronter.

Ce sont là des questions cruciales d'une sémiotique de l'art au sens vaste (c'est-à-dire aussi de la littérature, du cinéma, etc.); une sémiotique de l'art et pas appliquée à l'art. Ces questions ont d'ailleurs récemment été posées dans la théorie et la critique de l'art au sens restreint (c'est-à-dire les dits « arts plastiques »), par exemple par Didi-Huberman (1990). Et elles méritent d'être la base épistémologique d'une

sémiotique des médiations en général, et des domaines sociosémiotiques avant tout.

Une sémiotique de l'art sait qu'une image, en dehors de l'art, ne répond plus à des questions de genres ou de styles. Elle fait sens non pas par rapport à ces généralisations problématiques de l'art, mais par rapport à celles du nouveau domaine. Par rapport aux généralisations de l'ancien domaine, les généralisations du nouveau domaine s'avèrent de deux types : soit elles sont tout autres, soit elles consistent en une redéfinition profonde des généralisations anciennes, qui alors prennent un tout autre sens. Si, par exemple, une image n'est plus considérée dans le domaine de l'art mais dans le domaine du droit, alors elle peut se trouver à répondre tantôt aux nouvelles questions de la propriété (l'image devient un « bien »), tantôt aux questions revisitées de la création (l'image est création, mais alors que dans l'art la « création » sert à mieux cerner la signification de l'image en tant qu'*« œuvre »*, dans le droit la « création » sert à protéger les droits de son auteur, qui en dispose comme de son « bien » — voir le concept juridique de propriété intellectuelle).

Ces exemples embryonnaires suffisent à illustrer que, une fois un objet abordé et expérimenté selon les questions *génériques* d'un domaine, tels le style ou la création artistiques pour le domaine de l'art, il devient par là même saisissable comme une solution plus ou moins *singulière* à de telles questions : un cas ; par exemple, *un cas dans l'art*. De même, cerné par d'autres qualifications génériques, comme être propriété ou œuvre de création selon le droit, l'objet vaudra alors comme un nouveau cas, *un cas juridique*, là aussi plus ou moins singulier.

Une telle approche, qui problématise l'objet de sens, s'engageant à étudier ce qui rend ce dernier et « objet » et « de sens », peut être éclaircie avec un exemple ultérieur. Que l'on songe à la fameuse étude de Greimas (1976), intitulée *Maupassant. Sémiotique du texte : exercices pratiques* : on se rend compte aisément qu'elle ne propose aucune question de généralisation/singularisation, et que c'est pour cette raison qu'elle devient un essai de sémiotique universalisante. En effet, elle consiste en une sémiotique presque sans médiations : elle ne saisit pas son objet précisément en tant qu'objet, mais étudie une nouvelle littéraire et en même temps, *immédiatement*, tout l'univers sémiotique. Et d'ailleurs, déjà le titre étrange est fort révélateur de la démarche subreptice : l'étude se voudrait de « Maupassant » alors qu'elle n'en analyse qu'une nouvelle ; et elle se voudrait du « texte », alors qu'elle applique un édifice théorique général, sans possibilité de singulariser le texte en tant que tel, et encore moins en tant qu'objet littéraire. Mais il s'agit là, bien sûr, d'une époque où la discipline sémiotique devait encore tester ses modèles ; d'où la grande importance du *Maupassant* pour la sémiotique greimassienne. Maintenant, l'important est de ne pas faire de cette démarche de vérification d'une théorie une procédure canonique, et de ne pas faire de la sémiotique une discipline *appliquée*. Il faudrait plutôt que, maintenant, la sémiotique soit une discipline *attachée* : près de l'objet de sens en tant que tel.

3.2. La définition complexe du domaine de l'art

Dans une telle perspective, aujourd’hui, les études sur les médiations des domaines, sur la manière dont la valorisation sociosémioïque fait la différence de sens des objets, commencent à devenir d’actualité; mais la recherche en est encore à sa phase exploratoire. Eu égard aux images, on peut citer ici : sur les médiations qui traversent la photographie, les travaux de Basso et Dondero (2006) et Beyaert (2009); sur les médiations muséales et les domaines concernés, Colas-Blaise et Tore (2011). On peut aussi rappeler que Latour (1990) a déjà avancé des perspectives sur la différence entre la médiation de l’art et celle de la science par rapport aux images, relancées récemment (*Id.* 2005, ch. 5) par une confrontation plus générale entre la médiation de la science et celle du droit²². Il n’en reste pas moins que, à l’heure actuelle, l’étude sémiotique des domaines ne peut absolument pas se faire sans une prise en compte des approches des autres disciplines. Ainsi en va-t-il pour le domaine de l’art : que ce soit dans l’esthétique analytique ou dans la sociologie de la culture, nombreuses sont les études récentes qui, en dehors de la sémiotique, visent à rendre compte des « langages » ou des « jeux » de l’art — autrement dit, à soulever des questions typiquement sémiotiques.

L’ensemble des ces études a été recensé et analysé de manière fine par Basso (2002). Il importera ici de discuter le périmètre des questions qu’elles soulèvent afin de rendre compte de la médiation de l’art. Dans une telle perspective, il apparaît que, si la sémiotique risque de s’attacher trop aux discours, oubliant de spécifier et analyser leurs objectivations « artistiques », en dehors de la sémiotique on risque de choisir entre deux extrêmes opposés et de rendre compte de la médiation de l’art soit en amont des objets d’art et leurs discours, soit en aval. En effet, soit, dans l’approche esthétique, on s’intéresse trop à l’« art », presque au détriment des objets ; soit, dans l’approche sociologique, on penche trop pour les échanges d’« objets » entre acteurs, arrivant à négliger l’autonomie du discours esthétique. En somme, d’une part, la voie esthétique viserait aux conceptions et aux problématisations de l’expérience dans l’art ; de l’autre, la voie sociologique s’intéresserait aux pratiques de l’art et surtout aux relations avec ses objets et entre sujets impliqués. Et à s’en tenir aux diagnostics actuels²³, l’art contemporain aussi semblerait être tantôt « esthétique », art du sublime et de la catastrophe, tantôt « sociologique », art du relationnel et de la proximité.

22. Le droit est l’un des domaines qui, en tant que tel, a été le plus théorisé et interrogé en temps récents, dans une littérature qui est des plus passionnantes pour la compréhension de la médiation sociosémioïque en général. Pour se borner à quelques titres fort éloquents, on peut citer : un numéro sur « Les objets du droit » (Thomas, éd. 1998), avec un article dont la thèse est que « Le droit est un autre monde » (Hermitte 1998); un numéro sur « La qualification, ou la vérité du droit » (Cayala, éd. 1993), avec un article sur la manière dont le droit définit l’« œuvre d’art » (Strowel 1993); un numéro sur la « fiction » propre du domaine du droit (Cayala, éd. 1995). On soulignera aussi que Basso (2008b, ch. 21) a rédigé un premier projet de sémiotique du domaine du droit.

23. Voir Michaud (2003), Rancière (2004).

Un tel horizon épistémologique peut être aisément exemplifié par le cas des études cinématographiques françaises — ce qui servira à préparer la discussion qui suivra sur les médiations du « média » et de l'« art » du cinéma. Si aujourd'hui on manque d'une sémiotique du cinéma, pour analyser les textes-films, on voit se définir de plus en plus une véritable dichotomie disciplinaire, souvent assumée par les deux parti(e)s. Un(e) parti(e) des études cinématographiques actuelles serait constituée par des positions telles que celles défendues par Aumont (1996), Liandrat-Guigues et Leutrat (2001), Vancheri (2002), repères illustres de la voie esthétique, où l'accent est mis sur les propositions théoriques (ce qui en fait l'intérêt), mais aux dépens de la méthodologie d'analyse des films. L'autre parti(e) des études cinématographiques se constituerait en véritable opposition à la voie esthétique, par la revendication à identifier le cinéma à ce que les acteurs sociaux (différents publics, organismes et institutions, professionnels y compris les réalisateurs) « font avec lui »; on compte alors des études tels Jullier (2002b), Esquenazi (2004), Montebello (2005), Sellier (2005), Jullier et Leveratto (2010)²⁴.

Si la sémiotique du cinéma n'existe pas²⁵, ni une sémiotique de l'art en général, il existe, bien sûr, plusieurs études sémiotiques des textes artistiques; et elles tendent à se rapprocher tantôt de l'une de ces deux voies, tantôt de l'autre. Tantôt, face aux textes artistiques, les études sémiotiques se rapprochent de l'esthétique par une voie *critique*, visant les conceptualisations de l'expérience esthétique; tantôt elles se rapprochent d'une sensibilité microsociologique par une voie *esthésique*, s'intéressant aux relations aux objets de l'art. Dans sa voie critique, proche de l'esthétique, la sémiotique actuelle s'adresse à l'art passant au crible les notions positivistes de l'histoire de l'art (tels le contexte, l'auteur, le genre, le style...), les « déconstruisant », ou en tout cas à les réinvestissant moyennant une épistémologie constructiviste²⁶. Dans sa voie *esthésique*, la sémiotique tend à s'opposer à la première voie : elle renverse son approche formaliste par une focalisation sur les questions perceptives, épousant une épistémologie décidemment phénoménologique²⁷.

24. À ce panoramique bipolaire, il faut ajouter au moins : du côté de l'esthétique, l'approche (plus rare) proprement inscrite dans la discipline philosophique de l'esthétique, présentée dans Chateau (2006) et la perspective forte (qui fait du cinéma le triomphe ultime de l'esthétique de la *Romantik*) de Rancière (2001); du côté plus sociologique, l'approche qui se précise désormais comme « étude de la réception », dont un titre qui n'est pas français mais devient de plus en plus influent (et qui montre aussi les ambitions et les limites de cette approche envers l'analyse du texte-film) est Staiger (2000).

25. On se permet, ici, de renvoyer au projet de Tore (2007a). Basso (2003) a proposé un premier balayage de questions pour une sémiotique du cinéma *actualisée*, et (*Id.* 2006, nouv. éd. 2008) a fourni un premier exemple d'analyse systématique d'un corpus (toute l'œuvre de David Lynch), selon l'approche « figurale ». Pour une intégration de l'approche figurale au sein de la théorie sémiotique et de la sémiotique du cinéma : voir Tore (2008).

26. Exemple très clair : l'ambitieux recensement de Bal et Bryson (1991).

27. Exemple classique dans la sémiotique structurale récente : Geninasca (1997) — où l'on notera, ici aussi, le rôle essentiel joué par la conception « dialogique » des faits esthétiques (sans que, par ailleurs, Bakhtine et Lotman, ou mieux l'épistémologie d'une telle conception, ne soit jamais

Ces deux voies empruntées par la sémiotique ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre; ainsi Fontanille (1999a) a eu l'originalité de parcourir la voie critique de manière assez complète et, en même temps, de la réinvestir par une épistémologie phénoménologique, voire esthésique. Mais, telles quelles, ces deux voies ne suffisent pas à une sémiotique de l'art, c'est-à-dire à une sémiotique des médiations du domaine de l'art et des praxis qui la traversent (praxis du roman, du cinéma, de la photo, du théâtre, etc.). Non pas que ces deux voies doivent être rejetées; il est question, au contraire, de les développer et de les pousser plus loin, en explorant et gardant leur articulation *commune*, et non pas en les présentant comme deux alternatives. La voie critique devrait devenir une approche carrément *sémiologique* de l'art, c'est-à-dire une approche problématisante, attentive aux valorisations en jeux; la voie esthésique, une approche foncièrement *expérimentuelle*, c'est-à-dire une approche pratique, attachée aux compétences et performances des acteurs dans leurs implications avec les objets d'art. Et les deux approches devraient s'articuler, dans une sorte de *sémiologie de l'expérience artistique* et de *sémiologie expérimentale de l'art*.

Il n'y a là rien d'inédit : une telle définition double de l'art, sémiologique et expérimentuelle, a déjà été soutenue, en quelque sorte, par des approches voisines de la sémiotique, telle celle de Culler (1997), où on argumente par exemple que, dans la définition de l'art de la « littérature »,

nous avons affaire à deux perspectives différentes qui s'empilent, s'entre-croisent, mais ne semblent pas atteindre une synthèse : nous pouvons concevoir les œuvres littéraires comme des langages avec des propriétés ou des traits particuliers [voie esthétique, voire sémiologique], et nous pouvons concevoir la littérature comme le produit de conventions et d'un certain type d'attention [voie pratique, expérimentelle] (p. 28, nous traduisons).

Mais on voit que l'originalité de la sémiotique ici serait, encore une fois, sa vocation à, précisément, articuler les deux perspectives ensemble, là où pour le déconstructionnisme de Culler « aucune des deux perspectives ne réussit à incorporer l'autre : il faut faire des aller-retours entre elles » (*ibid.*). Car, en dehors de la sémiotique, la « littérature » ou n'importe quelle autre objectivation artistique serait, d'une part, eu égard à la pratique et aux expériences des acteurs, « une étiquette institutionnelle qui nous donne raison de nous attendre à ce que les résultats de nos efforts, "vailtent la peine" » (*ibid.*, p. 27); de l'autre, eu égard à une orientation plus esthétique, « une structure spéciale d'exemplarité activ[é]e » (*ibid.*, p. 36). Mais dans la sémiotique, on peut relever le défi, soutenant qu'il n'y a pas d'alternative indécidable, et que, au contraire, il est question de rendre compte d'une *cooccurrence* ou une *concurrence* : d'une problématique, d'une dynamique complexe, d'un ensemble de médiations.

nommée, et donc discutée). Ouellet (2000) est sans doute celui qui a poussé plus loin cette voie esthésique moyennant un réinvestissement phénoménologique (et aussi cognitiviste) de la sémiotique du discours.

Au sein d'une sémiotique des médiations des domaines, une approche qui séparerait le sémiologique et l'expérientiel ne pourrait que déboucher sur un réductionnisme. En effet, si on part de l'expérience, il semble clair qu'aucune implication spéciale de celle-ci ne saurait être propre au domaine de l'art, et que donc il faille une sémiologie de l'expérience (en tant qu') esthétique. Par exemple, si on estime, avec Culler, que l'expérience esthétique est une question d'intensification et gratification de l'attention, alors il est évident que cela pourrait être aussi valable pour l'expérience dans le domaine de la religion ou de l'éducation. Certes, on pourrait argumenter que le domaine de l'art s'approprie cette implication de l'expérience *à sa manière* : qu'elle donne une valeur particulière à (la valeur) de l'attention, qu'elle oriente et évalue différemment l'engagement des acteurs à moduler leur compétence et à se mettre à l'épreuve dans l'altération de leurs affectes et de leurs connaissances. Cette *manière propre* du domaine de l'art, ce serait alors, par exemple, la valorisation de l'*exemplarité* des expériences activées. En effet, dans l'art, une expérience vaut en tant qu'exemplification d'autres expériences²⁸. C'est là ce qu'on appelle l'autoréflexivité de l'art, qui se pousse jusqu'à s'expliquer, s'inscrivant et se mettant en scène dans les objets mêmes (c'est la vaste question de la mise en abyme)²⁹. Mais alors, dans la manière dont l'expérience (l'attention, l'esthésie, ou bien d'autres choses) est valorisée dans l'art, on retrouve des questions qui sont précisément esthétiques, qui sont les traits d'une sémiologie de l'art. Ainsi, la boucle est-elle bouclée : la voie sémiologique et la voie expérientielle s'impliquent et s'expliquent mutuellement. Elles sont les deux faces du même processus : la médiation de l'art.

En conclusion, une sémiotique (de la médiation) de l'art procéderait sur une double voie, qui lui assurerait sa complexité et lui empêcherait des réductionnismes courants³⁰. D'une part, il s'agirait de suivre une sémiologie de l'art, qui viserait à rendre compte d'un ensemble d'*orientations et régularisations de l'expérience* dans l'art, telles l'*exemplarité* des sensations, l'autoréflexivité des discours des œuvres — et il faut bien souligner ici, contre tous les malentendus dont cette épistémologie de la « règle » est victime, qu'il s'agit de prescriptions et pas de proscriptions, d'*orientations* et pas de commandements, de régularisations et pas de fixations³¹. D'autre

-
- 28. La question de l'art comme exemplification (perceptive, cognitive et affective) a été très défendue par Goodman (1968, voir ch. II, et 1978, *passim*).
 - 29. Sans toucher ici à cette question, on se limitera à signaler que, au-delà du discours plus proprement esthétique, la question de la réflexivité dans l'art ou par rapport aux médias a, ici et là, une nouvelle actualité dans la littérature francophone : voir Genin (1998) sur l'art, et Beylot (2000) et Spies (2004) sur la télévision.
 - 30. On rappellera aussi que la critique aigüe de ces deux familles de réductionnismes constituait déjà un des piliers de la réflexion d'Adorno (1970), pour qui l'art se comprend par un « *Doppelcharakter* » : être *à la fois* un ensemble de phénomènes de et sur une société, et un domaine de valeurs et de discours autonomes.
 - 31. On s'alourdit à souligner ces questions contre les mésententes dont le sémiostucturalisme est constamment l'objet. Ces questions sont les mêmes qu'on trouve au cœur des philosophies d'un Wittgenstein ou d'un Merleau-Ponty : elles concernent la régularité du « comportement »,

part, c'est bien d'expériences qu'il s'agit : une approche de l'art qui s'intéresse seulement à conceptualiser et analyser un ensemble de questions et propriétés, une esthétique qui parle de l'exemplarité du « beau » ou du « bouleversant », ou de l'autoréflexivité d'un « genre » ou d'une poétique d'« auteur », tout cela ne peut pas rendre compte de *comportements, engagements et esthésies*, c'est-à-dire de mises en question des acteurs en situations.

4. La question (de la médiation) du média : la praxis sémiotique

4.1. La définition problématique du média

D'abord, on a défini l'approche problématisante (généralisante/singularisante) d'une sémiotique des médiations face aux objets de sens ; ensuite, on a proposé une définition plus précise de la médiation des domaines (nœud de valorisations/expériences), et on s'est focalisé notamment sur le domaine de l'art. La question qu'on se posera maintenant sera moins de creuser dans la définition suggérée du domaine de l'art que d'avancer dans la possibilité d'entasser les médiations : d'ajouter, à la médiation de l'art, la médiation du média, et de discuter l'articulation de celle-ci avec celle-là, au sein d'une sémiotique des médiations. Comment ne pas perdre la complexité qu'on vient de mettre en place, comment intégrer les médias dans une sémiotique plus générale des médiations ? Par exemple, comment concevoir ensemble et distinctement la médiation de l'art et la médiation (de l'art) du cinéma ? Autrement dit, comment ne pas concevoir le cinéma comme un canal qui véhicule des messages « artistiques » (ou « politiques », « économiques », etc.) selon la vieille épistémologie de Jakobson encore fortement actuelle ?

La solution qu'on présentera résidera dans le concept de « praxis ». On parlera de la praxis de tel média ou de tel autre. On argumentera qu'on gagne à concevoir le média, à savoir ce qu'on appelle « le » cinéma (ou « la » télévision, ou même « le » roman, « la » danse, « le » théâtre, etc.), non pas comme un canal pour une certaine communication, ou un support, mais plutôt comme une pratique particulière,

à savoir la régularité incorporée et irréfléchie, l'arrière-fond implicite, qui précisément fait un « comportement », une « conduite » en tant que tels. Or, elles ne doivent pas être mélangées avec des questions qui sont d'un tout autre ordre, et qui concernent la capacité des acteurs à expliciter et énoncer les régularités de leur comportement. L'intelligence dans la *représentation* (la capacité de l'acteur d'expliquer sa conduite) n'a pas forcément la priorité sur l'intelligence dans l'*action* (l'efficacité de la conduite même). Cette dernière est loin de se réduire à une représentation assumée, puisqu'elle est aussi, surtout, geste, coordination, phrasé. Et d'ailleurs, la régularité pratique est bien ce qu'il faut supposer pour qu'il y ait, dans les actions des acteurs, une forme qui soit généralisable, c'est-à-dire partageable. Ainsi, le tort de nombre de sociologues culturels, dénonciateurs d'une approche « surplombante » par rapport à la conscience des acteurs, et donc critiques féroces des structuralismes, c'est d'adopter une épistémologie qui prime de toute manière la représentation sur l'action (si on agit, il faut pouvoir en donner la représentation ; si on donne une bonne représentation, cela veut bien dire qu'on agit sans failles). Pour une exposition succincte tout cela : voir Taylor (1992).

régulière, organisée : une praxis.

Tout d'abord, il faut expliquer la différence entre « pratique » et « praxis ». Il faut voir que le concept de « pratique » est trop générique car, d'un certain point de vue, tout est susceptible d'être appréhendé par sa dimension pratique, et par là en tant que pratique. Taper un texte sur un clavier, se promener avec un ami, ranger des livres, ce sont bien des pratiques, mais elles n'ont rien de comparable, épistémologiquement, avec le visionnage d'un film, ou une visite muséale, précisément parce que ces dernières cumulent un ensemble de médiations, qui vont de la perception (on voit un film différemment qu'une exposition) à la valorisation sociosémioïque (on évalue un film différemment qu'une vidéo de caméra de surveillance³²). Le concept de « praxis » entend rendre compte du fait que ces dernières pratiques qu'on vient d'évoquer sont des « pratiques » dans un sens bien particulier : elles portent avec elles une régularité et une complexité *à la fois* expérientielle *et* sémiologique.

Encore une fois, l'épistémologie sémiotique trouverait ici sa place, face aux autres approches qui, on l'a vu et on le verra de nouveau à l'instant, considèrent ces questions séparément. Ainsi, dans les études du cinéma, le rôle d'une sémiotique du cinéma (encore à venir) serait d'expliquer, par exemple, que le sens d'un film est autant dans l'engagement expérientiel du spectateur, qui doit *reconnaitre* des figures fragmentées ou disproportionnées du fait des cadrages et des montages, que dans la valorisation esthétique, qui pousse à *apprécier* les styles d'un « auteur » ou d'une époque. La « praxis » du cinéma est donc cette pratique sémiotique de la perception-évaluation : une pratique qui, au lieu de séparer le cognitif et l'émotionnel de la sophistication culturelle, prévoit que, par exemple, *on voie le style* dans un film, *on s'émeuve de l'harmonieux ou du sublime* qu'on attribue aux images ; et que cela puisse aussi constituer en quelque sorte le sens ultime du « cinéma ».

Pour présenter le concept sémiotique de « praxis » sous un autre angle, on peut souligner que ce dernier sert à répondre aux vieilles questions du « langage » de l'art, ou de tel média ou tel autre — questions qui, telles qu'on en a hérité aujourd'hui, sont à la fois « idées courantes fort communes » et « discours qui n'explique rien du tout » (Harrison 1998, p. 200, nous traduisons) ; surtout, des questions qui, à tort, ont provoqué la grande éclosion et puis l'assèchement de la sémiotique en dehors des sciences du langage. On se souviendra que le premier vaste chantier de sémiotique « appliquée », comme on la nommait à l'époque, a commencé aux débuts des années 60 précisément autour de la question du langage du cinéma. Le sens du projet d'une sémiotique du cinéma a été, alors, de chercher dans ce dernier une essence conventionnelle et grammaticale (normative, ou même seulement

32. Jost (1992, p. 34 et p. 77) discute ce cas particulier, dans un livre qui vise à une refonte de la question de l'énonciation audiovisuelle en étude de la médiation — mais qui ne prend pas assez en compte les médiations langagières : ainsi, la vidéo de surveillance n'étant pas « œuvre », ni même « récit », n'aurait pas de signification selon lui.

descriptive mais caractérisante) : bref, ce qu'on considérait être une « langue ». Sans ressusciter ici les tenants et les aboutissants de ce questionnement³³, on peut retenir qu'il s'en est suivi une focalisation exclusive tantôt sur la médiation langagièrue, une prétendue grammaire du média, tantôt sur la médiation du média lui-même, une sorte de primauté du support, voire de la technologie qui définirait ce dernier. C'est là le débat, qui a fait date, entre les positions sémiologiques et les positions ontologiques, parfois même mélangées entre elles, comme dans le fameux cas de Pasolini (1972, partie « cinéma »); parfois, plus rarement, critiquées en faveur d'une approche qui cherche une interaction entre les différentes médiations, à savoir langage, technologie, esthétique, institutions... comme dans les positions de Comolli (1971–1972) et surtout de Burch (1969), le premier à proposer le concept de « *praxis du cinéma* »³⁴.

Un tel questionnement demande encore des réponses aujourd'hui, ne fût-ce que pour le fait qu'il demeure bien présent, même (surtout?) chez les opposants à la sémiotique, qui veulent encore montrer qu'il n'y a pas lieu de faire un grand cas d'un « langage » du cinéma, ni même d'un « média » cinéma. Ainsi, l'un des plus importants savants des études cinématographiques actuelles, Carroll, fervent cognitiviste, s'adonne avec beaucoup d'arguments à illustrer que, d'une part, « le film n'est pas un langage » (formulation qui trahit la mécompréhension de la question)³⁵ et que, de l'autre, le cinéma n'est pas définissable en tant que média (un média étant entendu par lui comme simple support technologique, sans prise en compte de la pratique)³⁶. Fort logiquement, une fois des conceptions restrictives et exclusives des médiations, langagières et technologiques, empruntées et puis abandonnées, Carroll doit poser une autre entité théorique qui fonctionne comme une véritable archi-médiation, c'est-à-dire médiation de plusieurs médiations, catégorisation complexe : l'« *image mouvante* ». Celle-ci serait

devenue finalement une forme dominante d'expression et communication, [...] un phénomène transmédiaitique [...] : en fait, les stratégies bien familières d'articulation — comme le montage parallèle, le montage basé sur les points de vue, le zoom et le panoramique — peuvent être implémentées à travers les médias, que ce soit du celluloïd ou la bande vidéo. En d'autres termes, ce dont l'image mouvante est faite est moins important que ses dispositifs, stratégies et fonctions caractéristiques (Carroll, 2003, p. xxi, nous traduisons).

-
- 33. Pour donner les extrêmes d'une riche littérature : voir d'une part le panorama historique de Casetti (1993) et de l'autre la synthèse encyclopédique de Stam *et al.* (1992) sur les acquis des débats. Odin (1990) a probablement proposé la dernière tentative importante de discuter l'hypothèse du « langage » du cinéma. (La distinction entre « langue » et « langage » du cinéma, ainsi que la notion de « codes » est aussi partie ces débats — et on ne pourra pas s'y attarder ici.)
 - 34. Pour une première présentation du concept de « *praxis du cinéma* », et notamment en discutant la fameuse question du langage du cinéma : voir Tore (2007a et 2007b).
 - 35. Voir Carroll (2003, ch. 2 « Film, Attention, and Communication : A Naturalistic Approach »).
 - 36. Voir *Ibid.* (ch. 1 « Forget the Medium ! »).

C'est dire que ce que Carroll enlève au média et aux langages, réduits respectivement à un simple support technologique et à l'essence prétendue du film, il doit l'attribuer à quelque chose d'autre : une famille de pratiques qui se caractériseraient par ce qu'on peut définir comme, précisément, une sémiotique du cinéma au sens fort : une « forme dominante d'expression et de communication », qui inclut même une véritable grammaire visuelle pour régler le cadrage et le montage, et une sémiologie de « dispositifs, stratégies et fonctions caractérisants ». Carroll en arrive même à concevoir cette famille comme un ensemble d'*« artforms »*³⁷, et il donne une place essentielle à l'expérience de l'*« évaluation »* à laquelle celles-ci disposeraient, c'est-à-dire à une catégorisation de l'image mouvante qui soit pertinente du point de vue historique et, finalement, interprétatif³⁸ — activité anti-naturalisante, sémiotique, s'il y en a³⁹.

La position de Carroll est exemplaire au moins à deux égards. Premièrement, se voulant une approche anti-sémiotique des médias et de l'art, elle illustre bien les malentendus que la sémiotique même a contribué à alimenter, dans sa confrontation avec les « médias » et l'*« art »*. Deuxièmement, la position de Carroll montre malgré elle que, même à vouloir épouser une épistémologie naturalisante, à savoir une conception qui enlèverait toute place à ce qu'on appelle ici les « médiations », on finit par devoir poser, dans les faits, une sorte d'archi-médiation, à savoir une sémiotique même lourdement définie. Or, il n'est pas besoin d'être plus royaliste que le roi : être plus « médiationniste » que la théorie des médiations qu'on refuse à une sémiotique du cinéma, être plus constructivistes que le constructivisme qu'on critique dans la sémiotique⁴⁰. Il suffit de cerner le cinéma, ou n'importe quel média, comme une pratique particulière de médiations qui dépassent un support-technologie, et qui incluent des réglages sémiotiques, qu'il s'agisse de réglages du langage audiovisuel, à savoir les « stratégies bien particulières d'articulation » faites de cadrages et montages, ou de réglages d'ordre sociosémiotiques, concernant le statut d'*« artform »*. Il suffit de voir, en cet ensemble de « dispositifs, stratégies et fonctions caractéristiques » (toujours pour reprendre les mots de Carroll), précisément une sémiotique — la sémiotique du cinéma. En somme, il est important de considérer que sémiotique « du cinéma » ne veut pas dire : sémiotique de tel

37. *Ibid. (passim)*.

38. *Ibid.* (ch. 7 « Introducing Film Evaluation »).

39. L'évaluation d'un objet comme actualisation des catégories pertinentes pour le comprendre est précisément la négation des propriétés apparentes, immédiates, de l'objet — à supposer que celles-ci existent. C'est la thèse de l'article fondateur de Walton (1970). Sur l'anti-naturalisme de l'évaluation comme catégorisation pertinente : voir aussi Morizot et Pouivet (éds 2007, entrée « catégories de l'art »).

40. La critique du prétendu constructivismus lourd du sémiostucturalisme, de la part des approches naturalisantes du cinéma, se résume dans le manifeste aussi volumineux qu'ambitieux *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Bordwell et Carroll, éds 1996). Pour un bilan récent de cette question épistémologique : voir la parution intitulée *La Théorie du cinéma. Enfin en crise ?* (Odin, éd. 2007).

support médiatique, ou de tel langage codifié; mais : sémiotique de telle praxis, à savoir d'un certain ensemble de médiations.

L'approche sémiotique permettrait de concevoir une praxis, telle que le cinéma, comme un ensemble particulier, *à savoir plus ou moins singulier et plus ou moins généralisable*, de médiations. C'est là la question qu'on vient d'illustrer à propos de la médiation du domaine : maintenant, on la relancera à propos de la médiation du média. Car il est clair qu'une position comme celle de Carroll (mais les exemples pourraient se multiplier longuement — on en citera d'autres tout de suite) manque de *problématiser* le cinéma, qui est immédiatement *identifié* à tel support ou à tel langage, ou alors *noyé* dans quelque chose qui est déjà général, telle l'image mouvante. La suite de cet article essayera d'illustrer qu'aborder le cinéma comme praxis permet de rendre compte de la singularité/généralité non seulement du cinéma, mais aussi de ses objets (les textes filmiques) et ses sujets (les spectateurs). Cela permettra de suggérer la place et le rôle d'une sémiotique du cinéma, et plus généralement d'une sémiotique des médiations.

4.2. La définition problématique de la praxis du cinéma

Le rôle du cinéma dans les études des médiations est un fait historique : le cinéma est la pratique médiatique qui a produit et produit encore le plus de discussions à la fois sur sa nature artistique et sur son fonctionnement en tant que média. De plus, au cours des vingt dernières années, après le déclin du projet d'une sémiotique du cinéma, les études cinématographiques sont entrées dans une redéfinition pluraliste, qui ne consiste pas en autre chose qu'une revendication d'une démultiplication des médiations qui font le « cinéma ». Ces études ont ouvert ainsi un ensemble de nouveaux champs dans les *Cinema Studies*, thématisant :

- (i) *La médiation perceptive au cinéma* : c'est le surgissement du questionnement cognitiviste, qui a consisté, précisément, à contester, suspendre ou subordonner, toutes les autres médiations de l'expérience audiovisuelle⁴¹;
- (ii) *La médiation à la fois langagière et institutionnelle* : c'est notamment le chantier fécond ouvert sur le cinéma des origines, qui explore la question plus vaste de la stabilisation du « langage » et de l'« institution » du cinéma⁴²;
- (iii) Finalement, les différentes *médiations sociosémiotiques* : c'est « le vaste corpus de travaux qui approchent le film dans le termes de sa participation

41. Pour cela, on renvoie ici à la discussion de Tore (2011). Et on rappelle que les premières études importantes dans cette direction ont été Bordwell (1985 et 1989), Andrew (éd. 1989), Currie (1995). En langue française, cette approche, presque inexistante encore aujourd'hui, commence avec la mise au point générale de Jullier (2002a).

42. Pour un panoramique historique et actualisé de ce chantier, intéressé à tout ce qui a été appelé « cinéma des attractions » : voir Strauven (éd. 2006). Ici, on rappellera au moins Gaudreault et Gunning (1989), Burch (1991), Altman (1999), Lacasse (2000), Gaudreault et Marion (2000 et 2007), Gaudreault (2008).

à la construction d'identités culturelles (notamment celles de genre, race et ethnicité) »⁴³, puisque

Aujourd'hui, il est accepté que la fonction du film dans notre culture va bien au-delà de celle d'une simple exhibition d'un objet esthétique. [...] Les films nous donnent un plaisir qui réside dans le spectacle de sa propre représentation sur l'écran, dans notre reconnaissance des stars, des styles et des genres, et dans notre jouissance de participer à l'événement en soi d'aller au cinéma. [...] Les films populaires deviennent partie de notre culture personnelle et partagée, de notre identité⁴⁴.

Autrement dit, l'approche esthétique et langagière du cinéma devient aujourd'hui une des approches possibles, à côté de ses valorisations en tant que pratique de divertissement, pratique politique, pratique économique, etc.⁴⁵.

Dans toutes ces nouvelles approches du cinéma, la question du média, à savoir de la pratique autour du support technologique, est constamment présente : tantôt on vise explicitement à l'amoindrir, comme dans l'approche cognitiviste ; tantôt on insiste sur son historicisation, comme dans les approches qui interrogent l'institution et l'institutionnalisation du cinéma. Aussi est-il évident qu'une nouvelle approche sémiotique du cinéma devrait avancer un modèle qui prenne en compte le support technologique de manière frontale et ouverte à la fois.

À cet égard, par rapport aux positions d'un Carroll ou à la littérature actuelle en général, la première question dont la sémiotique doit rendre compte, c'est qu'il y a « cinéma » non seulement grâce au cinématographe, ou à son alternative historique, le kinétoscope, mais aussi grâce aux projections vidéo ou IMAX. Et qu'il y a du « cinéma », ou en tout cas *expérience du même film*, à savoir des mêmes champs/contreséums, des mêmes voix off, des mêmes styles, etc., dans la salle noire comme à la télévision ou sur un écran portable. Autrement dit, on n'a pas besoin d'identifier d'abord le cinéma à seulement un de ces supports, et ensuite de poser une médiation générale en dessus d'eux tous (telle l'« image mouvante »). Certes, tel support ou tel autre, constituent une médiation technologique qui contribue à définir la praxis du cinéma, car chacun d'eux fait voir et écouter de manière différente ; et il y a lieu de s'interroger sur cette différence. Mais avant tout, il y a lieu d'insister sur le fait que d'autres médiations que le support interviennent et interagissent dans la définition de la praxis du cinéma. Et que le cinéma est l'ensemble, problématique, à savoir ouvert, de ces médiations. Ce qui veut dire que, à l'encontre d'une thèse bien répandue aujourd'hui sur la « fin du cinéma », le cinéma ne cesse pas d'exister avec l'abandon de l'écran de projection dans la

43. Turner (1988, nouv. éd. 2006, p. xvi, nous traduisons).

44. *Ibid.* (pp. 3-4).

45. On a déjà fait état, plus haut, du partage entre une radicalisation de l'approche esthétique du cinéma et un ensemble d'études qui, notamment en France, se positionnent contre celle-là. Ici, on peut citer Turner (éd. 2002) : vaste éventail d'approches qui exemplifient les études cinématographiques, où l'esthétique prend une place réduite.

salle noire⁴⁶. Tout simplement, les champs/contreshamps/hors-champs ou les voix in/off/over, bref les médiations langagières et artistiques propres de l'expression cinématographique, du fameux « art du cinéma », sont présentes autant dans une projection dans la salle noire que sur un écran d'iPad ou à la télévision. Cet ensemble de médiations traverse les médiations exclusivement technologiques. Elles reproduisent, même en dehors de la technologie de la salle de projection, l'objet « film » et le sujet « spectateur de film », c'est-à-dire la praxis du cinéma.

Ces médiations ne reproduisent-elles pas aussi les objets et les sujets propres à d'autres praxis audiovisuelles ? Autrement dit : les champs/contreshamps/hors-champs ou les voix in/off/over fonctionnent-ils, sont-ils présents, font-ils sens⁴⁷, aussi pour l'expérience d'un talk-show, d'un journal télévisé, d'un jeu vidéo, ou d'un audiolivre avec texte qui défile ? C'est là une autre manière de se demander combien il y a du « cinéma » en dehors de la praxis du cinéma, une fois posé que la praxis d'un média persiste à travers la différence du média-support. Une question équivalente serait, par exemple : est-ce qu'un journal télévisé ou une conférence vidéo projetés dans une salle noire de cinéma deviennent du « cinéma » ?

En réalité, la réponse est simple si on prend soin de bien distinguer deux questions concomitantes qui se posent dans ces exemples. La première concerne l'autonomie de la praxis, sa *singularité*, pour laquelle la praxis fait sens en tant que telle même alors qu'elle résout *différemment* l'une ou l'autre de ses médiations. Il y a « cinéma » même si on change de médiation technologique, on vient de le souligner ; mais aussi si, tour à tour, on change les autres médiations. Il y a cinéma non seulement par téléchargement (différente médiation technologique), mais aussi par succession d'images fixes avec son ajouté, tel un diaporama avec récit, comme dans *La jetée* de Chris Marker, qui est considéré comme un chef-d'œuvre du « cinéma » (avec donc une différente médiation langagière) ; et bien sûr, il y a cinéma « underground » aussi (différente médiation institutionnelle), et cinéma qui est fait pour la propagande (différente médiation sociosémio-tique)... Or, toutes ces questions sur l'autonomie de la praxis, sur sa singularité, ne doivent pas être confondues avec un autre ensemble de questions, qui sont concomitantes et tout aussi centrales : les questions sur la *généralisabilité* de la praxis, à savoir le fait que les solutions aux médiations différentes puissent être *empruntées* par d'autres praxis.

46. On citera ici les études actuelles sur la télévision qui, malgré leur tradition totalement différente par rapport aux études sur le cinéma, tendent aussi à prendre la médiation technologique comme point de départ et, partant, à s'interroger aujourd'hui sur la « fin de la télévision », imputée au changements des modes d'émission des programmes : voir Missika (2006).

47. Le concept sémiotique de « présence » joue un rôle clé dans une épistémologie de la praxis : il définit le jeu d'articulations, et de tensions qui s'ensuivent, entre virtualités/actualités/potentialités/réalités, et donc entre effets objectivants/subjectivants : voir Fontanille et Zilberberg (1998, ch. 5 « Présence », ch. 7 « Praxis Enonciative » et *passim*) et Fontanille (1999b, nouv. éd. 2003, ch. « Enonciation »). Cette littérature constitue une première contribution au concept de « praxis » dans la tradition sémio-structuraliste, où il a été question d'enrichir et dépasser la seule « énonciation » pour rendre compte des productions sémiotiques. Voir aussi Bertrand (1993).

Ainsi, Manovich (2001) a bien montré que l'écran (médiation technologique, et puis langagière) est une solution pour la visualisation des images qui a traversé des praxis différentes, et où la praxis du cinéma a joué un rôle clé⁴⁸. Ainsi Damisch (1987, nouv. éd. 1993) a argumenté que la perspective (médiation langagière, et ensuite technologique) est une solution propre à la praxis de la peinture, mais qui a traversé aussitôt, et traverse encore, les praxis architecturale, théâtrale, philosophique, psychanalytique... et, ajoutera-t-on ici, cinématographique, entre autres.

D'ailleurs, ce sont ces mêmes études, sur les nouveaux médias ou sur les praxis artistiques traditionnelles, qui montrent le pouvoir heuristique de penser ce qu'ici on appelle « praxis » et qu'on conçoit comme *un ensemble de médiations qui re-produisent un objet de sens et un sujet*, comme on vient de l'évoquer tout au long de cet article (on a traité, par exemple, de l'objet « d'art », ou du film, d'une part; et des perceptions-appréciations, des attentes-implications, qui définissent donc la subjectivité pratique de l'autre). Ainsi Baxandall (1972) a pu se réclamer d'un « œil du Quattrocento », avec une formule lourde d'implications épistémologiques. En effet, son étude démontre l'avantage de cerner la peinture comme une praxis, comme un ensemble de médiations (techniques, langagières, institutionnelles, sociosémiotiques), qui produisent, font voir et apprécier en même temps, des images. Tel objet produit par la praxis, par exemple tel tableau, ou telle construction architecturale, peut être alors expliqué en tant que *solution* aux différentes médiations qu'il doit opérer — lesquelles n'impliquent pas seulement la réalisation de l'objet, le tableau par exemple, mais aussi celle du sujet, l'« œil du Quattrocento » par exemple⁴⁹.

Que le cinéma soit une praxis, cela veut dire qu'il est une pratique sémiotique qui, à chaque fois, contrôle, par des médiations différentes, des objectivations particulières d'une part (des films, mais aussi des sketchs, des séquences, des bandes d'annonce, des séries... ou encore des « œuvres », des « chefs-d'œuvre ») et des subjectivations particulières d'autre part (des spectateurs, à savoir des comportements face à un écran avec du son, des appréciations... en somme des expériences cinématographiques). Ce contrôle se joue « à chaque fois » : il est variable quant aux différentes solutions pour telle ou telle médiation. Il est problématique.

Le « cinéma », c'est l'ensemble diachronique et synchronique des solutions à ces problématiques. L'ensemble est forcément singulier (c'est pourquoi il définit le « cinéma », par rapport à d'autres pratiques) ; mais les solutions des différentes

48. Pour cela, Manovich, dans son ouvrage général sur les nouveaux médias, consacre une place essentielle au cinéma : voir le dernier chapitre de Manovich (2001, ch. 6 « What Is Cinema? »), où le « cinéma » est justement redéfini.

49. Ce parti théorique d'étudier une « œuvre » comme un ensemble de solutions (objectivantes/subjectivantes) à une « problématique » est encore plus explicite dans Baxandall (1985) ; mais on le retrouve, moins développé, plus limité, à travers différentes études actuelles en sciences humaines : voir l'approche rhétorique proposée par Mayer (2008) ou la nouvelle esthétique du cinéma chez Aumont (1996) ou dans l'approche de Elsaesser et Hagener (2007).

médiations (comment accorder les sons aux images ? comment se tenir face à une image ? est-on face à une « œuvre » ou à un « objet de divertissement » ? etc.) sont généralisables à d'autres pratiques.

« Le » cinéma peut donc être défini avec un déterminatif singulier : il se réalise de manière foncièrement plurielle, *multiple*, on vient de l'admettre ; mais il peut être saisi en tant que *telle multiplicité*, en tant que *tel ensemble problématique* qui adopte tantôt une solution, tantôt l'autre. À cet égard, il est aisément de songer à des solutions récurrentes et qui donc font sens comme « normales », « régulières » au sens statistique. Et poser ces solutions comme des orientations pour la reproduction de nouveaux objets et sujets, lesquels auront alors un sens en tant que confirmation ou opposition à elles. En tant que répétition ou innovation, stabilisation ou bouleversement.

Avec ces outils conceptuels, on peut répondre aux questions initiales et statuer que, *actuellement*, la projection dans la salle noire est encore la solution technologique « normale », alors que d'autres solutions sont en train de se normaliser de plus en plus. Cela étant, puisque les médiations interagissent dans la praxis, on devrait aussi (voire surtout) s'intéresser au fait que, *actuellement*, la salle noire fait mieux voir-entendre-apprécier le hors-champ ou la voix off, c'est-à-dire les solutions « normales » du cinéma à la médiation langagière. À présent, la salle noire interagit mieux avec ces dernières qu'un écran portable transporté dans un métro ou la télévision dans un foyer domestique. Et il faudrait aussi s'intéresser au fait que, autant la salle noire reproduit mieux l'expérience du hors-champs, autant le hors-champs ou la voix off, ou tout ce qui permet l'expérience perceptive et esthétique du soi-disant « espace filmique », ont demandé *historiquement* un espace de concertation silencieuse⁵⁰... Ainsi, la dernière portée d'une telle approche constructiviste, c'est, on le voit, d'intégrer aussi la dimension historique dans la praxis sémiotique.

Références bibliographiques

- ABALI, Driss et DUCARD, Dominique (éds) (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion.
- ADORNO, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (posthume) ; tr. fr. Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 1974.
- ALTMAN, Rick (1999), « De l'intermedialité au multimédia : Cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, 10/1, pp. 37–53.

50. Flichy rappelle fort justement que « le public parlant des films muets devient un public muet pour des films parlant » (1991, p. 217, citant Robert Sklar). En cinéma, la littérature sur la question de la médiation du support *dans l'ensemble* d'une praxis est encore embryonnaire. Outre le chantier de recherche sur le « cinéma des origines », déjà évoqué, on citera ici l'étude d'Odin (éd. 1995) sur « le film de famille », ainsi que les perspectives de Elsaesser et Hagener (2007, *passim*) sur les effets esthétiques et conceptuels de l'évolution technologique du « cinéma ».

- ANDREW, Dudley (éd.) (1989), numéro « Cinema and Cognitive Psychology », *IRIS*, 9.
- AUMONT, Jacques (1996), *À quoi pensent les films?*, Paris, Séguier.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. 2008.
- BAETENS, Jan (2009), « Études culturelles et analyse médiatique : Autour du concept de re-médiation », *Recherches en communication*, 31, pp. 79–91.
- BAKHTINE, Michaïl (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetski pisatel' ; tr. fr. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 ; nouv. éd. 1998.
- BAL, Mieke et BRYSON, Norman (1991), « Views and Overviews : Semiotics and Art History », *Art Bulletin*, 73/2, pp. 174–208.
- BASSO, Pierluigi (2002), *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
- (2003), *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- (2006), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS ; nouv. éd. 2008.
- (éd.) (2006), numéro « Testo – Pratiche – Immamnenza », *Semiotiche*, 4.
- (2007), « Di mediazione in mediazione : Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, 3, pp. 11–55.
- (2008a), *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli.
- (2008b), *Vissuti di significazione. Per una semiotica viva*, Pisa, ETS.
- BASSO, Pierluigi et DONDERO, Maria Giulia (2006), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi ; nouv. éd. *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011, à paraître.
- BAXANDALL, Michael (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press ; tr. fr. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
- (1985), *Patterns of Intention*, Yale University Press ; tr. fr. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Chambon, 1991.
- BENVENISTE, Emile (1969), « Sémiologie de la langue », *Semiotica*, I, pp. 1–12, et II, pp. 127–135 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale*. 2, Paris, Gallimard, 1974, ch. III.
- (1970), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, pp. 12–18 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale*. 2, Paris, Gallimard, 1974, ch. V.
- BERTRAND, Denis (1993), « L'impersonnel dans l'énonciation – Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, 21/1, pp. 25–32.
- (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BEYAERT, Anne (2009), *L'Image préoccupée*, Paris, Lavoisier.

- BEYLOT, Pierre (2000), *Quand la télévision parle d'elle-même. 1958–1999*, Paris, L'Harmattan-INA.
- BIGNELL, Jonathan (1997), *Media Semiotics. An Introduction*, Manchester University Press; nouv. éd. 2002.
- BOLTER, Jay D. et GRUSIN, Richard (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- BORDWELL, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press.
- BORDWELL, David et CARROLL, Noël (éds 1996), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press.
- BUCKLAND, Warren (1999), « Film Semiotics », in MILLER et STAM (éds), *A Companion to Film Studies*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 84–104.
- BURCH, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.
- (1991), *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan.
- CARROLL, Noël (2003), *Engaging the Moving Image*, New Heaven-London, Yale University Press.
- CASETTI, Francesco (1993), *Teorie del cinema. 1945–1990*, Milano, Bompiani; tr. fr. *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.
- CAYALA, Olivier (éd.) (1993), numéro « La qualification : Ou la vérité du droit », *Droits*, 18.
- (éd.) (1995), numéro « La fiction », *Droits*, 21.
- CHATEAU, Dominique (2006), *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- COBLEY, Paul (éd.) (2010), *Semiotics. Routledge Companion*, New York, Routledge.
- COLAS-BLAISE, Marion et TORE, Gian Maria (2011), « Les pratiques muséales : Une étude sémiotique sur l'expérience spectatorielle et ses médiations », *Degré*, à paraître.
- COMETTI, Jean-Pierre (2000), *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée.
- COMOLLI, Jean-Louis (1971–1972), « Technique et idéologie » (article publié en plusieurs parties), *Cahiers du cinéma*, 229 à 231, 233 à 235, 241.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- CULLER, Jonathan (1997), *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press.
- CURRIE, Gregory (1995), *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Sciences*, New York, Cambridge University Press.
- DAMISCH, Hubert (1987), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion ; nouv. éd. 1993.

- DANESI, Marcel (2000), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communication*, University of Toronto Press.
- (2010), « Semiotic of Media and Culture », in COBLEY (éd.), *Semiotics. Routledge Companion*, New York, Routledge, pp. 135–149.
- DANTO, Arthur (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press; tr. fr. *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DONDERO, Maria Giulia (2007), *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi; tr. fr. *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Lavoisier, 2009.
- (2008), « Le support médiatique du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>> (consulté le 27/08/2010).
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani; tr. fr. *Lector in fabula. Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd. Librairie Générale Française, 1988.
- (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi; tr. fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- (1994), *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press; tr. fr. *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.
- ELSAESSER, Thomas et HAGENER, Malte (2007), *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2004), *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin.
- (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- FISH, Stanley E. (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press.
- FLICHY, Patrice (1997), *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris, La Découverte.
- FLOCH, Jean-Marie (1986), *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- FONTANILLE, Jacques (1999a), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- (1999b), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM; nouv. éd. 2003.
- (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GAUDREAUULT, André (2008), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions.

- GAUDREAU, André et GUNNING, Tom (1989), « Le cinéma des premiers temps : Un défi à l'histoire du cinéma ? », in AUMONT et al. (éds), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 49–63.
- GAUDREAU, André et MARION, Philippe (2000), « Un média naît toujours deux fois », *Société et Représentaions*, 9, pp. 21–36.
- (2007), « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, 17/2–3, pp. 215–232
- GENINASCA, Jacques (1997), *La Parole littéraire*, Paris, PUF.
- GENIN, Christophe (1998), *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Kimé.
- GOFFMAN, Erwing (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row; tr. fr. *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.
- (1981), *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; tr. fr. *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs-Merrill; tr. fr. *Les Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990.
- (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992.
- GOODWIN, Charles et GOODWIN, Marjorie H. (2004), « Participation », in DURANTI (éd.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 222–244.
- GREIMAS, Algirdas J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte : Exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- HARRISON, Andrew (1998), « Medium », in KELLY (éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York-Oxford, Oxford University Press, vol. 3.
- HERMITTE, Marie-Angèle (1998), « Le droit est un autre monde », *Enquête*, 7, pp. 17–38.
- JAKOBSON, Roman (1960), « Closing Statement : Linguistics and Poetics », in SEBEOK (éd.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, p. 350–377; tr. fr. *in Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, ch. 11.
- JOLY, Martine (2009), « Sémiotique de l'image », in ABLALI et DUCARD (éds), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, pp. 127–132.
- JOST, François (1992), *Un monde à notre image. Enonciation, Cinéma, Télévision*, Paris, Klincksieck.
- (2009), « Sémiologie du cinéma et de la télévision », in ABLALI et DUCARD (éds), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, pp. 133–143.
- JULLIER, Laurent (2002a), *Cinéma et cognition*, Paris, l'Harmattan.
- (2002b), *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute.

- JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc (2010), *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Cathrine (1980), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin; nouv. éd. 2002.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.
- LACASSE, Germain (2000), *Le Bonimenteur des vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Montréal-Paris, Nota Bene-Méridiens Klincksieck.
- LATOUR, Bruno (1990), « Quand les anges deviennent de biens mauvais messagers », *Terrain*, 14, pp. 76–91; repris in *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, pp. 226–252.
- (2002), *La Fabrique du droit. Une ethnographie du conseil d'état*, Paris, La Découverte.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et LEUTRAT, Jean-Louis (2001), *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck.
- LOTMAN, Iouri (1990), *Universe of Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press; tr. fr. part. *La Sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.
- LUHMANN, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Les Termes de l'analyse du discours*, Paris, Seuil; nouv. éd. 2009.
- MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- MARIN, Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Gallimard, (recueil 1971–1992).
- MAYER, Michel (2008), *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard.
- MICHAUD, Yves (2003), *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock.
- MISSIKA, Jean-Louis (2006), *Fin de la télévision*, Paris, Seuil.
- MONTEBELLO, Fabrice (2005), *Le Cinéma en France. Depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin.
- MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (éds) (2007), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- ODIN, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.
- (éd.) (1995), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck.
- (éd.) (2007), numéro « La théorie du cinéma : Enfin en crise ? », *Cinémas*, 17/2–3.
- OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges-Montréal, PULIM-Septentrion.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti (recueil 1964–1971); tr. fr. *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

- RANCIÈRE, Jacques (2001), *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil.
- (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- RASTIER, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- (2002), « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », in RASTIER et BOUQUET (éds), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, pp. 243–267.
- SELLIER, Geneviève (2005), *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions.
- SHAPIRO, Meyer (1982), *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard (recueil 1940–1969).
- (1996), *Words, Scripts and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller (recueil 1969–1976); tr. fr. *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.
- SHINER, Larry (2003), *The Invention of Art. A Cultural History*, University of Chicago Press.
- SONESSON, Göran (1989), *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund University Press.
- SPIES, Virginie (2004), *La Télévision dans le miroir. Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L'Harmattan.
- STAIGER, Janet (2000), *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, NYU Press.
- STAM, Robert *et al.* (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London-New York, Routledge.
- STRAUVEN, Wanda (éd.) (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press.
- STROWELL, Alain (1993), « L'œuvre selon le droit d'auteur », *Droits*, 18, pp. 79–88.
- TAYLOR, Charles (1992), « To Follow a Rule », in HJORT (éd.), *Rules and Conventions*, Baltimore, Johns Hopkins Press; tr. fr. « Suivre une règle », *Critique*, 51/579–580, 1995, pp. 554–572.
- THOMAS, Yan (éd.) (1998), numéro « Les objets du droit », *Enquête*, 7.
- TODORV, Tzvetan (éd.) (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.
- (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- TORE, Gian Maria (2007a), *Expérience et figuration au cinéma. Pour une sémiotique audiovisuelle*, thèse de doctorat en sciences du langage, Université de Limoges.
- (2007b), « Le problème du cinéma : La question du langage, la solution de Sokurov », in USTÜNIPEK (éd.), *Cultures of Visuality, AISV-IAVS Papers*, vol. II, p. 751–762.
- (2008), Compte-rendu de « Pierluigi Basso Fossali, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS, 2006 », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2541>> (consulté le 09/10/2010).

- (2011), « Fin de la théorie du cinéma? Considérations sur l'épistémologie actuelle des études en cinéma », in BEYLOT et al. (éds), *Faire de la recherche en cinéma et en audiovisuel*, Presses Universitaires de Bordeaux, à paraître.
- TURNER, Graeme (1988), *Film as Social Practice*, London-New York, Routledge ; nouv. éd. 2006.
- (éd.) (2002), *The Film Cultures Reader*, London-New York, Routledge.
- VANCHERI, Luc (2002), *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan.
- WALTON, Kendall (1970), « Categories of Art », *The Philosophical Review*, 79, pp. 334–367 ; tr. fr. « Catégories de l'art », in GENETTE (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, pp. 83–129.
- WATSON, James (1998), *Media Communication. An Introduction to Theory and Process*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan ; nouv. éd. 2008.
- ZINNA, Alessandro (2004), *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.



SAVOIRS

Sémiotique de la connaissance

Sémir BADIR
F.R.S.-FNRS – Université de Liège

Il n'y a pas de sémiotique de la connaissance. La connaissance n'est pas, pour la sémiotique, un champ constitué à l'instar du champ des images, des médias ou du récit sur lequel elle applique ses méthodes et ses vues. Ce n'est pas l'ampleur du champ qui pourrait l'effrayer — les autres champs ne sont pas *a priori* moins larges. Ce n'est pas non plus son indétermination ; au contraire, s'il y a bien un service que l'on peut attendre de la sémiotique, c'est qu'elle contribue à déterminer les champs sur lesquels elle se porte. C'est plutôt que la connaissance paraît être coalescente au domaine sémiotique lui-même. Il n'y a pas de sémiotique de la connaissance comme il n'y a pas de petites économies : car toute sémiotique a sans doute à voir, d'une manière ou d'une autre, avec la connaissance.

Les définitions les mieux reçues de la sémiotique le donnent immédiatement à penser. Qu'elle soit définie comme la « doctrine quasi nécessaire ou formelle du signe » (Peirce 1978, p. 120) ou comme « théorie de la signification » (Greimas & Courtés 1979, p. 345), il est difficile de ne pas voir que toute connaissance implique directement des signes et de la signification. Et, si l'on fait remarquer qu'à ce titre n'importe laquelle des sciences humaines pourrait se donner comme une doctrine du signe et une théorie de la signification, préciser que la sémiotique s'occupe, quant à elle, plus spécifiquement des « conditions nécessaires de la manifestation du sens » (Greimas 1970, p. 10) ne fait que rapprocher la sémiotique, en ce geste réflexif sur les *conditions*, d'une théorie de la connaissance¹. La sémiotique est en

1. Le passage extrait du texte inaugural de *Du sens* mérite d'être cité plus longuement : « Réfléchir sur les conditions nécessaires de la manifestation du sens, c'est, tout d'abord, se voir obligé à expliciter et à manipuler tous les concepts que l'on trouve à la base des différentes théories de la connaissance, toutes les catégories axiomatiques avec lesquelles on construit les langages formels : les logiques et les mathématiques » (*ibid.*). Ajoutons toutefois que ce qui est « obligé » pour le sémioticien l'est malgré lui, car c'est le transformer, « de linguiste — métier où l'on se sentait plus ou moins à l'aise — en mauvais philosophe » (*ibid.*).

effet familière du dédoublement réflexif. D'une part, elle se donne divers objets à étudier ; d'autre part, elle se penche sur les conditions de connaissance de cet objet. Dans cette optique, le signe, ou la signification, est tantôt l'objet de la connaissance sémiotique tantôt la théorisation même de cet objet (le récit comme processus de signification, les images comme icônes ou comme indices, etc.).

L'hypothèse la plus répandue pour rendre compte de ce dédoublement consiste à considérer dans la sémiotique une partie « générale » (par exemple chez Greimas & Courtés 1979, p. 344), face à laquelle se développent des sémiotiques « particulières », attachées à des champs particuliers, et des sémiotiques « appliquées », attachées à l'étude d'objets particuliers dans ces champs (cf. Klinkenberg 1996a, pp. 23–25). Il n'en reste pas moins que, même moyennant cette répartition purement formelle, la sémiotique générale n'est pas en tous lieux et en tous points équivalente à une théorie de la connaissance, bien qu'en même temps elle n'y soit jamais complètement étrangère.

Ce que l'on se propose d'interroger, dans le présent article, ce sont les rapports qu'entretient la sémiotique avec la théorie de la connaissance, en reconnaissant d'emblée que ces rapports sont problématiques et que c'est parce qu'ils sont problématiques qu'ils sont intéressants à interroger, tant pour la sémiotique qu'au bénéfice de la théorie de la connaissance. Ces rapports peuvent en effet les révéler l'une comme l'autre dans leur propre constitution. Au préalable nous évoquerons brièvement ces autres problèmes qui concernent la constitution de la sémiotique et la constitution de la théorie de la connaissance, indépendamment de rapports susceptibles d'éclairer — de préciser, de souligner, de mettre à la critique — lesdites constitutions.

1. Constitution du domaine de la théorie de la connaissance

Le champ de la connaissance en tant qu'objet d'étude est peu et difficilement déterminable. Classiquement, ce champ est couvert par l'épistémologie. Mais la réalité des pratiques est bien plus diverse. De fait, les théories de la connaissance ne se donnent pas toutes pour épistémologiques. Soit qu'elles manquent de distance vis-à-vis du domaine de connaissance visé (le cas des scientifiques qui théorisent sur leur pratique disciplinaire sans recourir pour autant à un appareil terminologique particulier ni chercher à situer ce discours) ; soit que la forme de la théorie est si étrangère aux formes épistémologiques, pourtant elles-mêmes plurielles et concurrentes, qu'elle tient à marquer ses distances jusque dans l'appellation disciplinaire (le cas de la sociologie des sciences) ; soit encore que les domaines de connaissance visés sont trop éloignés de ceux sur lesquels s'exerce habituellement l'épistémologie pour qu'on avalise la théorie qui se porte sur eux comme une épistémologie (le cas de l'herméneutique) ; et d'autres motifs de démarcation face à l'épistémologie restent plausibles (songeons, par exemple, que rien ne se désigne sous le nom de « vulgarisation épistémologique », bien que la

diffusion de propositions épistémologiques vers le public cultivé appelle un genre textuel propre).

Cette diversité est telle que le problème qui est le nôtre pourrait reculer d'un cran : lequel consisterait, non pas à se demander comment la connaissance est déterminée comme objet, mais à envisager la théorie de la connaissance comme objet. Du reste, le terme de *théorie* devrait pouvoir être soupçonné de ne pas recouvrir l'ensemble des « connaissances sur la connaissance-comme-objet ». Nous l'utilisons comme terme général uniquement par convention.

L'étude des théories de la connaissance échappe rarement à la monographie. Dans le meilleur des cas, un panel historique est esquissé, par exemple dans Andler, Fagot-Largeaut & Saint-Sernin (2002) et dans Wagner (2002). Mais une théorie des théories de la connaissance reste chose exceptionnelle. On en trouve une, toutefois, formulée par Jean Piaget dans *Logique et Connaissance scientifique* (1967). Nous n'allons pas la rapporter (nous l'avons fait dans Badir 2009) mais préciser brièvement ses moyens et ses enjeux. Piaget propose une typologie des théories de la connaissance en fonction de caractéristiques supposées inhérentes aux connaissances elles-mêmes et du traitement que ces caractéristiques reçoivent selon les différentes théories. Ce faisant, la typologie de Piaget ne peut que redoubler le geste épistémologique par sa réflexion. Autrement dit, elle ne considère pas les théories de la connaissance autrement que les connaissances elles-mêmes, ce qui est assurément une manière élégante et efficace de procéder. Le problème est que, dans ce cas de figure, la métathéorie est tributaire d'une théorie particulière, tout en prétendant raisonner l'ensemble des théories. C'est exactement ce qui se passe, et c'est bien là, en fait, l'objectif principal de l'entreprise piagétienne : en parvenant à traiter les diverses théories de la connaissance comme des connaissances, Piaget cherche à faire admettre au lecteur que sa propre théorie, caractérisée comme « génétoco-structurale », est une épistémologie légitime.

Une autre manière de procéder consiste, non plus à considérer les théories de la connaissance comme des connaissances, mais à les raisonner à partir d'une catégorie plus large et non spécifique. C'est ce que nous avons proposé dans l'article déjà mentionné (Badir 2009) en considérant que les théories de la connaissance sont des *discours*, justiciables par conséquent d'une caractérisation valable pour n'importe quel type de discours ; il suffit alors que cette caractérisation soit qualifiée pour établir des différences entre les théories. Elle consiste en un couple d'oppositions : exégèse *vs* éségèse, exotérie *vs* ésotérie. Autrement dit, les discours se présentent ou non comme des commentaires d'autres discours ; en outre, ils s'adressent à une collectivité constitutive de ce discours même (ésotérie) ou bien ils sont sans adresse définie mais rendus publics (exotérie). Les discours sur la connaissance comme objet se distribuent entre ces quatre types d'une manière suffisante à nos yeux pour leur caractérisation. En particulier, elle circonscrit une place pour les épistémologies (exégétiques et esotériques) parmi les théories de la connaissance et autres discours portant sur la connaissance.

Il faut néanmoins observer que cette proposition typologique est conforme aux moyens et enjeux sémiotiques, puisqu'elle admet pour point de départ que toute théorie de la connaissance est un discours. Les épistémologues sont en droit d'objecter qu'en les désignant de cette manière on n'atteint à peu près rien des enjeux propres aux épistémologies². Aussi, la sémiotique, si elle prétendait à une position métathéorique, n'échapperait pas à la difficulté que nous avons formulée à l'égard de la mété-épistémologie piagétienne. Il s'agit bien dans les deux cas de raisonner les différentes théories de la connaissance à partir d'un point de vue lui-même théorique. Simplement peut-on considérer que la visée de Piaget est plus étroite puisqu'elle vise à s'inclure parmi les épistémologies, alors que la sémiotique, à l'instar de la sociologie de la sciences, aurait plutôt tendance, par cette typologie même, à récuser le monopole qui est encore généralement accordé (par des institutions de toutes sortes) à la tradition épistémologique sur le champ de la connaissance en tant qu'objet.

Bref, en matière de critique de la connaissance, il n'y a pas de position neutre.

2. Constitution du domaine de la sémiotique

Le sémioticien sait par expérience, si ce n'est par réflexion, que son propre domaine disciplinaire est aussi peu unifié et déterminable que ne l'est celui de la théorie de la connaissance.

Pour le problème qui nous occupe, c'est une difficulté supplémentaire. S'il ne s'agissait que de s'interroger sur le rapport entre *une* sémiotique et la théorie de la connaissance, tout serait plus simple ; mais ce serait évacuer le problème lui-même puisqu'il ne convient pas qu'une sémiotique particulière s'arroge le champ de la connaissance en tant qu'objet.

Notre problème est ainsi de comprendre comment la sémiotique, dans sa diversité peu définie, entretient des rapports avec la théorie de la connaissance, elle-même non moins diversifiée et peu définie. Et c'est déjà avoir progressé dans ce problème, nous semble-t-il, que d'avoir reconnu que ce sont deux ensembles flous qui entrent ainsi en rapport. Car ce qui est pointé du doigt est que la connaissance n'est pas un objet ordinaire et qu'en regard l'objet de la sémiotique, quel qu'il soit, n'est pas exactement constitué comme le sont les objets des autres disciplines. La rencontre entre la sémiotique et la théorie de la connaissance est favorisée, voire préparée, par l'indétermination constitutive de leurs objets.

Pour ne pas adopter un point de vue de Sirius que nous dénonçons par ailleurs, nous ne voyons pas ce que nous pourrions faire d'autre que d'aller à la rencontre de certains sémioticiens, en cherchant à déterminer de quelle manière leurs travaux intéressent, d'une manière ou d'une autre, la théorie de la connaissance.

2. Cette objection avait été formulée, mutatis mutandis, par Popper dès 1959 à l'encontre des philosophes du langage ordinaire dans la préface à l'édition anglaise de *La Logique de la découverte scientifique* (Popper 1973, p. 15).

Nous allons donc à présent présenter quelques « cas » de sémiotiques qui ont à voir avec la théorie de la connaissance. Ces sémiotiques sont présentées dans l'ordre chronologique d'apparition. Leur sélection dépend, d'une part, de nos lectures ; nous ne prétendons évidemment pas à l'exhaustivité. Elles ont, d'autre part, été choisies afin de représenter une « posture » susceptible d'être partagée par d'autres recherches sémiotiques selon un air de famille, que cet apparentement soit d'ores et déjà reconnu ou que nous soyons le premier à l'envisager. Qu'on nous comprenne bien : nous ne prétendons pas ici rendre compte d'arguments théoriques produits par les sémioticiens et dont la valeur pourrait être portée au compte d'une théorie de la connaissance. Nous cherchons seulement à baliser les *rapports* entre deux domaines disciplinaires, c'est-à-dire à observer des positions d'énonciation ou de réception de travaux réputés sémiotiques qui touchent de près ou de loin au domaine de la théorie de la connaissance.

3. Les fondateurs : Peirce, Saussure, Hjelmslev

Le cas le plus clair, à notre sens, est présenté par ceux que les sémioticiens estiment être les fondateurs de leur discipline : Charles Sanders Peirce (1839–1914), Ferdinand de Saussure (1857–1913) et Louis Hjelmslev (1899–1965). Fait exceptionnel et étonnant, les fondateurs de la discipline ne sont pas reconnus comme étant des sémioticiens eux-mêmes, ni par eux ni par les autres. Ce constat nous conduit précisément à notre problème. En effet, en appelant de leurs vœux ou en créant de toutes pièces une science qu'ils appellent sémiotique (ou sémiologie), ces penseurs ont d'abord cherché à se donner un espace d'interrogation à l'égard de leur propre discipline, à savoir la logique dans le cas de Peirce, la linguistique dans celui de Saussure et de Hjelmslev.

Concernant Saussure, l'exégèse contemporaine insiste sur les aspects épistémologiques de son œuvre³, en particulier celle contenue dans les manuscrits publiés en 2002. Arild Utaker, avec un goût certain pour la provocation, en fait une « philosophie du langage » : provocation, car la réflexion saussurienne est très éloignée de la discipline qu'on reconnaît désormais comme philosophie du langage ; et, cependant, appellation légitime et justifiée, puisque les considérations théoriques sur les langues verbales et leurs études ont amené Saussure à élaborer un concept philosophique de *langage* (voir Utaker 2002).

La théorie du langage de Hjelmslev est largement reconnue auprès des sémioticiens comme une épistémologie. A.J. Greimas, dans l'introduction au premier ouvrage de Hjelmslev publié en France (*Le Langage*, en 1966), présente le projet des *Prolégomènes à une théorie du langage* en ces termes : « les *Prolégomènes*

3. Exemple : la première partie de l'ouvrage de Jean-Louis Chiss et Christian Puech, *Fondations de la linguistique : études d'histoire et d'épistémologie* (1987), s'intitule « L'épistémologie saussurienne et la constitution d'une linguistique générale ».

instituent la théorie du langage qui, tout en subsumant les acquisitions antérieures de la linguistique, apparaît surtout comme une épistémologie des sciences humaines » (Greimas 1991, p. 10). Près de vingt ans plus tard, en introduction à une autre traduction française (celle des *Nouveaux Essais*), François Rastier fait une présentation légèrement différente du projet hjelmslémien — ces déplacements d'accents, dans leur fine nuance, sont intéressants à observer : « Sa théorie du langage, la *glossématique*, a une portée qui dépasse la linguistique, et elle peut contribuer à fonder une sémiotique générale ; de plus, sa nouveauté épistémologique intéresse l'ensemble des sciences sociales » (Rastier 1985, p. 8). L'échelon posé par rapport à Saussure est net : il ne s'agit plus, selon les commentateurs de Hjelmslev, de faire de la sémiotique générale une épistémologie régionale, à l'adresse des linguistes, mais d'en étendre la portée aux sciences humaines et sociales.

Chez Peirce, la portée épistémologique de la sémiotique est plus diffuse encore (d'aucuns diront : plus fondamentale), au point que son affirmation en tant qu'épistémologie devient problématique. La sémiotique peircienne supplante le projet épistémologique. Elle constitue une *critique* de la connaissance, dans le droit fil du geste philosophique kantien. Néanmoins les rapprochements entre la sémiotique et l'épistémologie ne sont pas rares chez les commentateurs de Peirce⁴.

Les commentateurs de Saussure, Hjelmslev et Peirce ont en outre très largement contribué, non seulement au dévoilement de la dimension épistémologique de leurs œuvres respectives, mais encore au développement et à l'élargissement des considérations épistémologiques qui peuvent prendre appui sur leurs pensées théoriques. Il n'advient pas toujours cependant, chez ceux-ci, que la mise en avant d'une épistémologie ou d'une théorie de la connaissance peircienne ou saussurienne aille de pair avec la constitution du domaine sémiotique. Les philosophes, en particulier, extraient et développent à partir de Peirce et de Saussure, plus rarement à partir de Hjelmslev, une théorie de la connaissance sans que nulle part la sémiotique intervienne. La défaveur (relative) qu'endure actuellement la sémiotique entre pour une part dans son éviction des débats à teneur philosophique, mais il faut également souligner, parmi les motifs plausibles de cette mise sous silence, l'indéterminabilité foncière de la sémiotique.

4. Morris et le projet de la science unifiée

Parmi les continuateurs de Peirce, il faut ménager une place particulière à Charles Morris (1901–1979) en raison du lien fort que celui-ci a établi avec le Cercle de Vienne. Philosophe de formation, tôt porté vers les sciences humaines, en particulier vers la psychologie sociale (dont on se rappelle que la sémi-

4. Voir, par exemple, chez R. Marty 1990, le chapitre intitulé « Sémiotique et épistémologie ». Une thèse récente, soutenue à l'Université Paris-Est UPEC, est explicitement consacrée à l'épistémologie peircienne (Jean-Marie Chevalier, « Les Lois de l'esprit chez Charles S. Peirce », mai 2010).

logie était pour Saussure une branche), Morris va être le principal vecteur de communication entre les sciences humaines, le pragmatisme et le positivisme logique; il contribue d'ailleurs à l'implantation de ce dernier aux Etats-Unis (par son entremise, R. Carnap a émigré en 1936 aux Etats-Unis). Dans ses écrits, Morris vise l'édification d'une théorie de la connaissance suffisamment globalisante pour unifier les sciences. Il devient par ailleurs l'un des éditeurs et principaux rédacteurs de l'*International Encyclopedia of Unified Science*, dont le projet, initié par Otto Neurath, est mené à terme par ses soins (publications de 1938 à 1969). Sa théorie sémiotique se réclame explicitement du pragmatisme de Peirce (mais aussi de la philosophie de la connaissance de Locke et de l'empirisme logique du Cercle de Vienne). Elle contribue à l'effort d'unification des sciences en proposant la tripartition syntaxe — sémantique — pragmatique, dont les deux premiers termes sont inspirés par l'épistémologie de Carnap mais dont le troisième, la pragmatique, manifeste en quelque sorte la contribution des sciences humaines à l'édification d'une théorie générale de la connaissance⁵.

La théorie générale des signes devient ainsi une nouvelle théorie de la connaissance, étroitement liée à la logique, et consiste principalement en un système raisonné des sciences. Thomas Sebeok (1920–2001), qui fut son élève, et Umberto Eco (1932–), entre autres, ont mené des travaux qui diffusent et prolongent la théorie générale des signes de Morris. Si, dans les travaux de ceux-ci, le lien avec la théorie de la connaissance devient plus discret, il se renforce au contraire avec une sémiotique entendue comme discipline à part entière.

5. L'épistémologie des passions selon Greimas

Algirdas Julien Greimas (1917–1992) a longtemps gardé une distance prudente à l'égard de la philosophie, ménageant pour la sémiotique « une porte étroite entre deux compétences indiscutables — philosophique et logico-mathématique » (Greimas 1970, pp. 12). Il n'a pas cessé en revanche d'intervenir, par delà la discipline, sur le champ des sciences sociales et humaines, comme en témoigne le titre de son ouvrage *Sémiotique et sciences sociales* (1976) et, avant cela, des articles voués à établir des rapports entre la jeune discipline sémiotique et l'anthropologie, l'histoire ou la sociologie (tous articles repris dans *Du sens*). La sémiotique a donc eu, sous son chef, l'ambition d'être une « théorie générale » qui, si elle ne coïncide pas avec le domaine théorique et méthodologique de l'épistémologie, recouvre néanmoins une grande partie du champ de ses connaissances objets.

Avec *Sémiotique des passions*, toutefois, une dimension épistémologique est affirmée. Le titre du premier chapitre en témoigne : « L'épistémologie des passions ». La thématisation de cette dimension n'est pas contenue dans ce chapitre, qui y fait rarement allusion, mais dans l'Introduction, comme si la qualification

5. Sur la sémiotique de Morris, voir Posner (1987) et Normand (1991; 1992; 1997).

épistémologique y avait été reconnue après coup⁶. L'épistémologie y est conçue selon une acception quelque peu déviante. Elle n'a pas pour objet une discipline, ni même une connaissance, et ne s'effectue pas dans un temps logiquement second. Elle n'est pas même programmatique, comme on en reconnaît la teneur quelque peu paradoxale chez Saussure (une épistémologie pour une science à venir). Mais elle explore des « préconditions » dont l'aspect tautologique ne se justifie qu'en opposition aux « conditions de production et de saisie de la signification » (Greimas & Fontanille 1991, p. 15) qui leur sont postérieures. En outre, cette épistémologie engage un sujet épistémologique qui ne se confond pas avec le sujet connaissant. Le premier se distingue du second par sa constitution passionnelle, les affects étant envisagés comme des prédispositions nécessaires à l'activité épistémique et dès lors situés, en tant que tels, à un « niveau profond » (*ibid.*). Comme on le voit, cette acception d'*épistémologie* a beaucoup à voir avec le *transcendantal* des philosophes : elle porte sur les conditions *a priori* de toute connaissance. Cette « épistémologie des passions » est à comprendre, en fait, comme une épistémologie *par* les passions — une épistémologie passionnelle.

Une telle conception de la connaissance a été élargie et consolidée par le travail théorique de Claude Zilberberg (1938–) et conduit à envisager, selon la terminologie critique kantienne, une *analytique du sensible* décomposant et définissant des affects à partir desquels la connaissance est rendue possible (cf. notamment Zilberberg 2007).

6. Le schématismus structuraliste de Petitot

Il aurait paru aventureux de présenter Jean Petitot (1944–) avant le paragraphe consacré à Greimas. Pourtant, comme on a vu, l'affirmation d'intérêt de Greimas pour la théorie de la connaissance est assez tardive. Elle a été précédée par celle, très affirmée également, contenue dans *Morphogenèse du sens* (1987). Les caractéristiques relatives à la théorie de la connaissance dans l'ouvrage de Petitot peuvent être résumées comme suit. Premièrement, le cadre de référence demeure la critique kantienne. C'est à cette critique qu'est empruntée le terme de *schématismus* par lequel le structuralisme est visé dans sa constitution comme modèle théorique d'objectivation, autrement dit comme théorie de la connaissance. Deuxièmement, la théorie de la connaissance structuraliste coïncide avec une ontologie structuraliste, il ne s'agit somme toute que d'une différence de points de vue (nominaliste ou réaliste) (cf. Petitot 1987, p. 26). Cette coïncidence est non moins patente, quoique non thématisée, dans l'épistémologie des passions de Greimas. Il est vrai que toute épistémologie se confronte, à un moment ou à un

6. L'Introduction est due entièrement à Greimas seul et a été rédigée en dernier lieu (communication personnelle de J. Fontanille ; le manuscrit de *Sémiotique des passions* est consultable à la bibliothèque du CeReS de l'Université de Limoges).

autre, aux limites de son point de vue et à la nécessité d'assomptions ontologiques. La démarche de Petitot se distingue par le fait qu'elle entend mener de front les deux points de vue et parvenir à leur conjonction. Troisièmement, la sémiotique n'est pas nommément désignée dans cette réflexion, du moins n'y est-elle pas reconnue comme un protagoniste à part entière. Mais elle est englobée dans un courant de pensée plus large — le structuralisme — de sorte que les apports théoriques de Greimas et des autres sémioticiens concernant les « structures sémio-narratives », pourtant abondamment mis à contribution, sont intégrés dans un « structuralisme linguistique ». C'est donc au nom et sous le couvert du structuralisme que la sémiotique y fait part d'intérêt « méthodologique » et « épistémologique » (ces guillemets-ci sont de Petitot; cf. 1987, p. 27). Enfin, quatrièmement, et c'est le point principal pour ce qui nous intéresse, la réflexion théorique de Petitot se positionne dans un cadre historique et critique développé, avant que d'avancer des propositions nouvelles articulées à des développements scientifiques récents (en l'occurrence la théorie mathématique des catastrophes, dont l'auteur, René Thom, a en outre rédigé une préface à l'ouvrage). En ceci, notamment, cet ouvrage se rapproche beaucoup de ceux des philosophes épistémologues (Popper, Lakatos, Feyerabend, Granger, Lecourt, etc.).

Morphogenèse du sens s'inscrit ainsi dans une tradition de style philosophique. En sus de ses propositions théoriques propres, l'ouvrage a pu servir de révélateur quant à la portée épistémologique des ouvrages antérieurs produits dans l'orbe du structuralisme, en particulier en sa branche « sémio-narrative ».

Les travaux de Herman Parret (1938–) ont également pu remplir un rôle de propagation des ambitions épistémologiques émanant de sémioticiens. L'argument majeur qu'il met au service de la sémiotique consiste en une reprise, avec un contenu renouvelé, de la proposition de Karl-Otto Apel sur les trois prétendants à la philosophie première. Pour Apel, trois paradigmes se sont succédé pour accomplir une « fonction d'idéologie » interne à l'ensemble du savoir : d'Aristote jusqu'à Kant, l'ontologie (ou la métaphysique); à partir de Kant, l'épistémologie; au tournant du xx^e siècle, la sémiotique. La sémiotique devient de ce fait, ainsi que Parret l'annonce dans le titre d'un de ses articles, un « projet paradigmique dans l'histoire de la philosophie » (1983).

Des approches historiques de la sémiotique, surtout de celles qui visent la sémiotique greimassienne, une dimension épistémologique se dégage souvent, mais sans que les limites constitutives de la discipline et définitoires de son champ d'action soient problématisées. Consciente de cette difficulté, Anne Hénault observe sagacement que « la définition réelle de la théorie sémiotique, c'est son histoire. Faut-il conclure, en paraphrasant Jean Cavaillès, qu'il pourrait bien y avoir une objectivité fondée sémiotiquement du devenir sémiotique? » (Hénault 1992, p. 122) mais ce sont là, malheureusement, les dernières phrases de son *Histoire de la sémiotique*. Driss Ablali (*in* Ablali 2003) fait de l'opposition discontinu vs continu un facteur majeur d'évolution historique de la sémiotique, sans toutefois chercher à

argumenter l'avertissement qu'en ont donné Greimas & Fontanille dans *Sémiotique des passions* : « la relation entre le niveau des préconditions, relevant du continu, et celui du sémio-narratif, relevant du discontinu, ne peut pas être, comme on l'a déjà suggéré, une simple relation de conversion » (Greimas & Fontanille 1991, p. 84).

En somme, tout semble joué d'avance : les philosophes Petitot et Parret rendent compte de la portée épistémologique de la sémiotique mais au risque que la constitution de celle-ci se dissolve dans le paradigme philosophique ; à l'inverse, les sémioticiens, tels Hénault et Ablali, pointent du doigt une dimension épistémologique en en faisant un devenir de la sémiotique (presque) comme un autre, sans parvenir véritablement à thématiser la portée critique de cette dimension pour la constitution de la sémiotique elle-même.

7. L'approche cognitiviste de Klinkenberg

Une raison pour ne pas suivre Petitot dans l'assimilation des destins de la sémiotique et du structuralisme est qu'il existe assurément des sémioticiens étrangers au structuralisme et d'autres qui ont pris leur distance par rapport aux principes structuralistes. Dans le premier groupe on peut compter tous les sémioticiens qui se réclament de la pensée de Peirce. Dans le second groupe, on rassemblera ceux qui se sont montrés sensibles aux arguments philosophiques ou scientifiques portés à l'encontre de la linguistique structurale, depuis une position pragmatique, phénoménologique, psychanalytique ou cognitiviste. Le cognitivisme, qui connaît un destin analogue à celui du structuralisme (il prolifère et se diversifie tout en devenant doctrinaire), a inspiré notamment les travaux récents de Jean-Marie Klinkenberg (1944–), menés en solo ou au sein du Groupe μ . Les questions relatives à la connaissance ne se portent pas chez lui en priorité sur la constitution disciplinaire de la sémiotique, sur les principes qui dirigent ses analyses ni sur un renouvellement en profondeur de la théorie. Elles consistent à relier, depuis une théorie sémiotique constituée, et en rapport avec l'avancement des sciences neuro-cognitives, le sens avec l'acte même de connaître (cf. Klinkenberg 1996b, pp. 1–24), ou l'image avec l'écriture (cf. Klinkenberg 2008). Autrement dit, il ne s'agit pas d'interroger des concepts mais bien des objets considérés selon leur dispositif d'action, conformément aux principes cognitivistes.

On retrouve cette façon d'intervenir dans le champ de la théorie de la connaissance depuis l'intérieur de la théorie sémiotique, mais avec d'autres présupposés, plus marqués par la phénoménologie, dans les travaux de Jean-François Bordron (1945–). Chaque question posée — sur le rapport entre image et véridiction (*in* Bordron 2007a), sur le rapport entre connaissance et perception (*in* Bordron 2007b), sur l'expérience d'image comparativement à l'expérience d'objet (*in* Bordron 2009) — est l'occasion d'une réflexion critique, dans le droit fil de la pratique kantienne, sans y impliquer la discussion des propositions épistémologiques antérieurement tenues sur ces questions.

8. L'art du bricolage

Jean-Marie Floch (1947–2001) a fait du concept de bricolage emprunté à Lévi-Strauss⁷ une sorte d'épistémologie. À la manière des passions, il s'agit d'entendre ici un génitif subjectif : c'est le bricolage qui fait l'épistémologie, en ce sens qu'il lui attribue ses caractéristiques. Floch consacre à ce concept l'*Introduction d'Identités visuelles* (1995) et s'en sert comme fil conducteur dans ses analyses, reconnaissant en lui « une forme de pensée autant qu'une façon de faire et produire du sens » (1995, p. 211), soit les deux « niveaux » théoriques déjà allégués par Greimas dans l'*Introduction à Sémiotique des passions*.

L'idée d'une théorie de la connaissance fondamentalement non systématique, voire anti-méthodologique, se retrouve, avec des accents variés, dans plusieurs travaux à caractère réflexif et critique. La publication des cours que Roland Barthes (1915–1980) a donnés au Collège de France livre une réflexion suivie sur la possibilité d'une connaissance du sujet par le sujet (Barthes 2002a, 2002b & 2003). Cette connaissance empathique, affective, vagabonde cherche dans la sémiotique littéraire sa justification théorique : la sémiotique est une « écoute ou vision des nuances » dont la littérature est le « codex » (Barthes 2002b, p. 37). Avec *Arts et Sciences du texte* (2001), François Rastier (1945–) entend contribuer à une « sémiotique des cultures », laquelle sert ainsi d'horizon fédérateur pour des connaissances spéculatives (sciences) et pratiques (arts) qui portent sur les textes. La sémiotique n'a pas à offrir à ces connaissances un système théorique mais elle joue tout de même à leur égard un rôle d'organisation et de classification, rôle qui, somme toute, était déjà contenu dans le projet saussurien de la sémiologie⁸. Par ailleurs, une réflexion critique de la sémiotique comme « art », épousant une « épistémologie du bricolage », peut se lire sous la plume de Jacques Fontanille (1948–) à travers des commentaires sur les travaux de Jean-Marie Floch, Eric Landowski, Algirdas Julien Greimas et Claude Zilberberg (*in* Fontanille 2009).

9. Conclusions

Nous avons pris pour point de départ une observation sur les champs de constitution respectifs de la théorie de la connaissance et de la sémiotique : les théories de la connaissance sont non seulement variées, elles sont disparates ; les théories sémiotiques ne le sont pas moins, au point que la discipline est peu déterminable en ses objets comme en ses méthodes. On visait à mettre en rapport ces deux disparates. Or notre parcours dans le champ sémiotique permet de constater à quel point les approches théoriques de la connaissance peuvent varier d'un sémioticien à

-
- 7. Dans *La Pensée sauvage* (1962, p. 27), la figure du bricoleur en tant que sujet connaissant s'oppose, en fonction des caractéristiques inhérentes à sa pratique, à celle de l'ingénieur.
 - 8. On se rappelle qu'Adrien Naville avait rendu compte dès 1901, dans sa *Nouvelle Classification des sciences*, du rôle gnoséologique que Saussure accordait à la sémiologie.

l'autre. Tantôt cette approche adhère à la pratique des épistémologues (chez Petitot, notamment), tantôt elle s'apparente à une réflexion critique interne au domaine sémiotique (chez Greimas); on la voit chercher à disposer autrement du cadre dans lequel s'effectue cette théorie (visée dite « gnoséologique », par exemple, chez Hjelmslev ou chez Rastier), ou bien encore elle propose une alternative philosophique à l'épistémologie (thèse soutenue notamment par Parret). Finalement, l'amplitude de la variation est si grande que, là aussi, on peut parler de disparité impossible à rassembler en une représentation d'ensemble.

Si nous nous penchons un instant sur d'autres disciplines concernées par la théorie de la connaissance, nous nous apercevons que le cas de la sémiotique est à placer à part. Entre logiciens, par exemple, les divergences épistémologiques peuvent être grandes; les théories logiques de la connaissance seront toujours toutefois moins éloignées les uns des autres qu'elles ne sont à distance, mettons, d'une sociologie des sciences ou d'une philosophie de l'histoire. Parmi les littéraires, également, les dissensions peuvent être vives quant aux modalités d'approche, aux méthodes, aux objets eux-mêmes. Pourtant, une discussion entre littéraires relative aux conditions épistémologiques inhérentes à leur pratique de savoir paraît plus plausible qu'elle ne l'est entre un littéraire et un mathématicien ou un psychologue cognitiviste. Tel n'est pas le cas en sémiotique. Un peircien et un saussurien, par exemple, ont souvent moins de choses à échanger entre eux qu'ils n'en ont chacun avec des chercheurs appartenant à d'autres disciplines. Et c'est surtout en matière épistémologique que cet échange leur sera profitable.

Quelle est la raison de cette singularité sémiotique ? Il nous semble que les caractéristiques de l'objet constitutif du champ sémiotique suffisent à rendre compte de son hétérogénéité intrinsèque. Les objets formels de la logique, les objets empiriques des études littéraires canalisent les réflexions que logiciens et littéraires sont amenés à faire sur leur propre pratique et orientent les théories de la connaissance — ou ce qui en tiennent lieu — qu'ils extrapolent. Ceci ne s'observe pas avec les signes et les significations, notamment parce que de tels objets ne peuvent pas être considérés ni comme strictement formels ni comme empiriques à proprement parler. Un tel état de vacance laisse à chaque sémioticien une grande latitude pour envisager ce qui constitue, du point de vue épistémologique, sa discipline. En même temps, quel que soit le point de vue adopté, il faudra bien qu'à un moment ou à un autre la sémiotique paraisse se donner un objet propre. En d'autres termes, ce n'est ni l'objet ni la méthode qui est susceptible en sémiotique d'avoir un pouvoir constitutif mais bien une théorie touchant aux conditions d'apparaître de l'objet sémiotique, rien moins, donc, qu'une théorie de la connaissance inhérente à la pratique du sémioticien.

De ce fait, il se confirme que la sémiotique est coalescente à la théorie de la connaissance, non qu'elle s'y réduise, évidemment, mais en ceci qu'elle dépend directement d'une théorie de la connaissance pour être constituée en tant que domaine du savoir.

En retour, la constitution du domaine de la théorie de la connaissance peut être vue depuis la dépendance que la sémiotique affiche à son égard. La théorie de la connaissance, n'ayant guère à craindre de la sémiotique une position de surplomb, dès lors que toute tentative à ce sujet peut être aussitôt dénoncée depuis une confrontation interne au champ sémiotique, les conditions et enjeux disciplinaires qui la concernent éclairent, comme en un miroir, ceux de la théorie de la connaissance. Par exemple, le concept d'interdiscipline, comme il a été forgé pour la sémiotique (cf. Badir 2007), pourrait être testé à profit pour la théorie de la connaissance; et la propagation de l'énonciation sur l'analyse de l'énoncé, qui marque si fortement l'histoire de tout un pan de la sémiotique, peut-être jusqu'à fonder son historicité même (*i.e.* il n'y aurait d'histoire de la sémiotique qu'à la mesure des empiètements que l'énonciation exerce sur toute étude des énoncés), semble tout aussi prégnante dans le champ de la théorie de la connaissance et pourrait servir de moteur explicatif à son mouvement historique.

Bref, il nous semble que, si les liens entre la sémiotique et la théorie de la connaissance sont étroits tout au long de l'histoire de la sémiotique, ils demandent à être davantage connus, approfondis et mieux cernés dans leur intérêt réciproque.

Références bibliographiques

- ABLALI, Driss (2003), *La Sémiotique du texte : Du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, = Sémantiques.
- ANDLER, Daniel, FAGOT-LARGEAUT, Anne & SAINT-SERNIN, Bertrand (2002), *Philosophie des sciences*, Paris, Gallimard, = Folio.
- BADIR, Sémir (2007), « Pour une sémiotique indisciplinée », *Les Signes du monde. Interculturalité et Globalisation*, <http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/Welcome.do>.
- (2009), « Pour une description raisonnée des discours épistémologiques », in DEFAYS, J.-M., ENGLEBERT, A., POLLET, M.-C., ROSIER, L. & THYRION, F. (éds), *Principes et typologie des discours universitaires*, Paris, L'Harmattan, pp. 25–36.
- BARTHES, Roland (2002a), *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, Imec.
- (2002b), *Le Neutre*, Paris, Seuil, Imec.
- (2003), *La Préparation du roman I & II*, Paris, Seuil, Imec.
- BORDRON, Jean-François (2007a), « Image et vérité », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>.
- (2007b), « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838>.
- (2009), « Expérience d'objet, expérience d'image », *Visible*, 5, pp. 111–122.
- CHEVALIER, Jean-Marie (2010), *Les Lois de l'esprit chez Charles S. Peirce*, thèse de doctorat, Université Paris-Est UPEC.

- CHISSL, Jean-Louis & PUECH, Christian (1987), *Fondations de la linguistique. Etudes d'histoire et d'épistémologie*, Bruxelles, De Boeck.
- FLOCH, Jean-Marie (1995), *Identités visuelles*, Paris, P.U.F.
- FONTANILLE, Jacques (2009), « La sémiotique est-elle un art? Le faire sémiotique comme "art libéral" », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3058>.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du Sens*, Paris, Seuil.
- (1991) « Préface à la traduction française », in L. HJELMSLEV, *Le Langage*, Paris, Gallimard, = Folio essais [1^{re} édition française : Minuit, 1966].
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- HÉNAULT, Anne (1992), *Histoire de la sémiotique*, Paris, P.U.F., = Que sais-je?
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.
- (1996b), *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Gref.
 - (2008), « La relation texte – image. Essai de grammaire générale », *Bulletin de la Classe des Lettres*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, pp. 21–79.
- MARTY, Robert (1990), *L'Algèbre des signes. Essai de sémiotique scientifique d'après C.S. Peirce*, Amsterdam, John Benjamins.
- NORMAND, Claudine (1991), « Charles Morris, le positivisme sémiotique », *Linx*, 23, pp. 103–118.
- (1992), « Charles Morris : le rôle du behaviorisme en sémiotique », *Langages*, 107, pp. 112–127.
 - (1997), « Sémiotique et pragmatique : un aperçu sur leur histoire », *Revue de sémantique et de pragmatique*, 1, pp. 105–114.
- PARRET, Herman (1983), « La sémiotique comme projet paradigmique dans l'histoire de la philosophie », in A. ESCHBACH & J. TRABANT (éds), *History of Semiotics*, Amsterdam, J. Benjamins, pp. 371–386.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- PIAGET, Jean (1967), *Logique et Connaissance scientifique*, Paris, Gallimard.
- PETITOT-COCORDA, Jean (1987), *Morphogenèse du sens, I : Pour un schématisme de la structure*, Paris, P.U.F.
- POPPER, Karl R. (1973), *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot.
- POSNER, Roland (1987), « Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics », in M. KRAMPEN, K. OEHLER, R. POSNER, T.A. SEBEOK, T.V. UEXKÜLL (éds), *Classics of Semiotics*, New York, Plenum Press, pp. 23–57.

- RASTIER, François (1985), « Introduction », in L. HJELMSLEV, *Nouveaux Essais*, Paris, P.U.F.
- (2001), *Arts et Sciences du texte*, Paris, P.U.F.
- UTAKER, Arild (2002), *La Philosophie du langage. Une archéologie saussurienne*, Paris, P.U.F.
- WAGNER, Pierre (éd.) (2002), *Les Philosophes et la Science*, Paris, Gallimard, = Folio.
- ZILBERBERG, Claude (2007), *Eléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.



VARIA

Perception et expérience

Jean-François BORDRON
CeReS, Université de Limoges

Dans le contexte d'une réflexion sémiotique, la question de la perception pose une multitude de problèmes dont le plus important, parce qu'il relève d'une décision épistémologique, est de savoir en quel sens on peut considérer la perception comme un phénomène sémiotique. J'essaierai de répondre à cette question le plus précisément possible sans autre prétention que de montrer, moyennant certaines hypothèses, qu'il s'agit là d'une option défendable et, au moins sur certains points, éclairante. Cette première investigation, objet de notre première partie, doit mener à reconnaître dans la perception la commune émergence d'un plan d'expression et d'un plan du contenu. Il faudra alors décrire comment ces deux plans peuvent s'organiser, chacun pour lui-même et dans leur rapport. Telle sera l'ambition des seconde et troisième parties du présent travail.

1. La perception comme sémirose

Postuler un statut sémiotique au monde perçu c'est éprouver d'abord les questions du sens et de l'être comme inséparables. Plus exactement, car le mode du questionnement est déjà extrêmement dérivé et complexe, c'est reconnaître que la perception, c'est-à-dire le déroulement même de la vie, ne distingue pas d'abord ces deux interrogations. Éprouver une brûlure, goûter un vin, regarder un tableau ou, tout simplement, marcher dans la rue, sont des expériences indissolublement ontologique et sémantique. Le mystère réside donc d'abord dans la distinction qu'il faut finalement faire entre ces deux modes puisque, pour prendre des cas extrêmes, ce n'est pas la même entreprise que de construire une sémantique des langues naturelles ou une ontologie. Nous cherchons comprendre la raison fondamentale de cette double détermination. Pour cela, nous devons d'abord tenter de justifier

l'usage que nous faisons après d'autres, de la notion de *sémiotique du monde naturel*.

L'expression sémiotique du monde naturel est définie ainsi par Greimas et Courtés¹ :

Par rapport à la structure « profonde » de l'univers, qui est d'ordre physique, chimique, biologique, etc., le monde naturel correspond, pour ainsi dire à sa structure « de surface » ; c'est, d'autre part, une structure « discursive » car il se présente dans le cadre d'une relation sujet / objet, il est l'énoncé construit par le sujet humain et déchiffrable par lui.

Le monde naturel est ainsi présenté comme une donnée phénoménologique en deux sens complémentaires :

- Il est un corrélat à l'intérieur du rapport sujet / objet.
- Il est le résultat d'une « réduction » de l'être à l'être perçu, à la phénoménalité.

Même si les termes propres à la phénoménologie ne sont pas présents, on perçoit leur incontestable influence dans la formulation même du problème.

Par ailleurs, l'inscription du monde naturel dans une sorte de parcours génératif où il occuperait la position d'une structure de surface peut être pensée en terme d'émergence du monde phénoménal à partir du monde physique. C'est ainsi que l'a compris J. Petitot dans la perspective de sa *Physique du sens*². Greimas et Courtés, pour leur part, recherchent plutôt une articulation du monde naturel à partir des catégories du langage et sont par là même enclins à verser la sémiotique du monde naturel dans une *vaste sémiotique des cultures*³.

Enfin, le monde naturel est donné par Greimas et Courtés comme *énoncé* et *discours* conformément à une sémiotique d'inspiration profondément grammaticale. On doit donc prévoir une énonciation de ce monde, sans doute de nature cognitive et pragmatique, mais liée surtout au corps propre et à la chair comme lieux de constitution de la réalité phénoménale. La question du monde naturel s'inscrit alors dans une sémiotique de l'esthésie⁴.

Le monde naturel représente ainsi l'intrication entre trois ordres de problèmes :

1. Quelle est la place du monde naturel dans le rapport intentionnel sujet / objet ?
2. Quel rapport peut-on envisager entre le monde physique et le monde inter-subjectif, ce dernier étant compris comme le monde des institutions symboliques ? Cette question porte sur un cas particulier du rapport entre des lois universelles et des règles particulières.
3. Quelle forme doit prendre l'articulation du monde naturel si on le considère comme un énoncé et, corrélativement, que peut-on dire de son énonciation ?

1. Greimas & Courtés (1979).

2. Le thème d'une physique du sens est exposé principalement dans Petitot (1985) et Petitot (1992).

3. *Ibid.*, p. 233

4. Nous renvoyons en particulier aux travaux de P. Boudon, J. Fontanille, P. Ouellet, H. Parret.

Il nous semble préférable de commencer par la première question même si sa forme même nous oblige à adopter d'abord un point de vue phénoménologique, point de vue auquel nous tenterons de résister par la suite.

La notion de monde naturel semble inséparable de celle d'intentionnalité dans la mesure où il semble être inévitablement le pôle « objet » vers lequel s'oriente tout acte noétique. Demandons-nous donc en premier lieu ce que veut dire « objet » dans un contexte intentionnel. Ce faisant, nous serons nécessairement conduit à interroger le rapport de la signification à l'objet et les critères possibles de leur distinction. Ce chemin nous conduira finalement à reformuler la situation propre à l'objet en termes de « plan d'expression ».

Le terme d'objet désigne ordinairement ce dont on parle, ce que l'on perçoit, ce à quoi l'on pense, ce que l'on désire. Mais l'objet lui-même ne parle pas, ne perçoit pas, ne pense pas, ne désire pas. Cette conception commune est si puissante qu'il est d'abord difficile d'en voir exactement l'enjeu et les contours. Affirmer un énoncé contraire reviendrait sans doute à avouer un penchant plus ou moins prononcé pour l'animisme ou se comporter comme ceux qui croient lire dans les astres quelques lignes de leur destin. Nous voudrions soutenir pourtant que les objets, même s'ils ne parlent pas, peuvent être conçus comme relevant d'un plan d'expression, conformément au postulat que nous cherchons à exposer et qui veut que le monde naturel, c'est-à-dire le monde de la perception, soit le lieu d'une sémiotique. Surtout, nous essaierons de cerner le point théorique à partir duquel on peut effectivement concevoir les objets non seulement comme les éléments d'une mise en discours, mais comme un langage au sens fort et systématique du terme. Les objets sont sans doute échangés de diverses façons et investis des significations multiples qui peuvent être inférées des pratiques sociales ou du fétichisme individuel. De nombreux travaux ont montré tout l'intérêt qu'il y avait à rechercher dans le domaine des objets des constructions de sens. Mais celles-ci relèvent de pratiques, comme l'art, le design, ou, plus généralement les productions industrielles (objets divers, machines, etc.). Tout se passe alors comme si les objets étaient pris dans des discours sans langue. On reconnaît des énonciateurs mais on ne sait quel langage ils parlent. On invente pour cette raison des opérations mystérieuses comme l'« investissement » ou la « projection » de sens. On affirme, non sans quelque vraisemblance, que les objets sont des lieux en eux-mêmes sémiotiquement vides, qui ne reçoivent leur signification que de l'extérieur. La problématique des objets-valeur, de même que la théorie freudienne du fétichisme, ont montré depuis longtemps que de telles opérations possèdent une valeur descriptive et parfois suggestive, même si nous ne savons pas exactement quelle est leur nature profonde. Remarquons-le pourtant, il s'agit toujours de mettre en scène des objets en quelque sorte « harcelés » par des sujets, objets de quête au sens proppien, objets investis de désirs, objets passionnels. L'objet n'est alors qu'un moment de ce qui compte véritablement : l'intersubjectivité qui submerge le monde et dans laquelle il semble pris. Nous voudrions renverser la perspective et suggérer qu'à côté de l'intersubjectivité donatrice de sens, dont

nous ne contestons pas l'existence, existe nécessairement, comme la seconde face du même problème, une « interobjectivité » dont la théorisation permettrait sans doute de comprendre comment les objets peuvent se comporter comme des plans d'expression. Nous aimerais dire qu'à côté des sémiotiques de l'action et de la passion, il existe la possibilité d'une sémiotique qui prendrait le point de vue de l'objet. On pourrait l'appeler une sémiotique de la contemplation, au sens où ce terme désigne le simple fait de « laisser être » ou de « laisser dire ». Essayons d'en envisager les premiers éléments.

Le domaine des objets est immense, aussi faut-il limiter notre investigation. Nous n'envisagerons que les objets en rapport direct avec la perception sensible, laissant donc hors de notre investigation les objets idéaux, comme les nombres, les êtres de la géométrie, les objets simplement possibles ainsi que les objets discursifs comme les fictions, figuratives ou abstraites. Cette limitation n'implique pas que l'on doive s'en tenir aux objets au sens usuel dont les propriétés les plus générales sont d'être à trois dimensions et d'une certaine stabilité. Le privilège accordé à la vue et au tact est notoire en matière de théorie de l'objet car ces deux sens admettent des objets stables. Nous nous en tiendrons pour commencer à une définition plus accueillante qui inclura aussi bien les objets sonores, les objets gustatifs, les objets odorants qui, comme les nuages ou les vagues dans la perception visuelle, possèdent une existence transitoire et instable. Nous expérimentons en effet un parfum, le goût d'un vin ou une mélodie comme des objets de notre perception au même sens d'objet que les arbres, les maisons ou les ordinateurs.

Ainsi entendue, la notion d'objet semble inséparable de celle d'intentionnalité. Comment en effet comprendre ce qu'est un objet, musical par exemple, sans le concevoir comme le corrélat intentionnel d'un acte de perception ? Mais par là, ne sommes-nous pas en train de réintroduire, ne serait-ce que sous une forme transcendante, une subjectivité dont nous venons de dire le caractère obsédant ? Notre première tâche sera donc de reconsiderer la notion d'intentionnalité qui semble, au moins au premier abord, faire obstacle à la compréhension de l'objet comme lieu d'une sémirose.

Notre intention n'est pas de critiquer cette notion sans doute irremplaçable à un certain niveau de description de notre expérience. Nous voulons simplement ne pas la traiter comme une boîte noire qu'il serait impossible d'ouvrir.

Notre interrogation vient ainsi de deux perplexités qui concernent le rapport du sujet à l'objet : (1) Peut-on donner un contenu précis à la notion de donation de sens ou de valeur ? (2) La notion d'intentionnalité est-elle capable d'expliquer comment les objets peuvent être porteurs d'un sens ?

Nous commencerons par la seconde question et, ce faisant, nous en viendrons à préciser peu à peu ce que peut être un objet compris comme le lieu d'une sémirose.

La notion d'intentionnalité suppose au moins qu'il y ait, entre un acte intentionnel et un objet visé par cet acte, une certaine dissymétrie. L'intentionnalité décrit donc d'abord une *direction vers l'objet*, selon la formule classique de Brentano.

L'intentionnalité, prise en ce sens très large, sera donc une propriété essentielle de certains types d'actes parmi lesquels les actes mentaux et les actes de perception. Deux questions se posent alors nécessairement. La première concerne la nature de l'objet. Est-ce vraiment un objet au sens prégnant du terme qui se trouve visé par l'acte intentionnel? Une objection provient à l'évidence de ce qu'il existe aussi, au titre de corrélats d'actes, des hallucinations et des fictions. La seconde porte sur la dissymétrie elle-même et sur sa direction. Est-ce un fait incontestable qu'il y ait toujours dissymétrie et, sous cette hypothèse, la direction intentionnelle irait-elle nécessairement du sujet de l'acte vers l'objet? Le délire paranoïaque, pour prendre un exemple extrême, ne semble-t-il pas se justifier par une sorte d'inversion de l'intentionnalité, comme si le monde en quelque façon regardait obstinément le sujet? Peut-être n'est-ce là qu'une version pathologique d'un phénomène structurellement plus profond. À la première question répond la théorie husserlienne du noème⁵. Entre l'acte intentionnel et l'objet, comme condition de possibilité de leur liaison, se trouve le noème. Il se pourrait en effet, comme dans le cas de la fiction, que l'objet n'existe pas. S'il n'existe pas de noème de l'objet, que ce dernier existe ou non, on ne comprendrait pas vers quoi l'acte pourrait être dirigé. Penser à un cheval ailé, même si un tel cheval n'existe pas, n'est pas ne penser à rien. Une des caractéristiques du noème est donc de fonder la relation à l'objet. Le point qui nous intéresse ici n'est pas la détermination complète de ce que peut être un noème mais seulement son statut par rapport à la notion de signification. La thèse classique de Dagfinn Follesdal⁶ en effet, associe le noème husserlien au sens fregeen selon un dispositif qui possède le mérite de la plus grande clarté. Nous allons brièvement l'examiner.

On sait que pour Frege la notion de sens (*Sinn*) trouve sa justification dans le fait de résoudre un problème posé par les relations d'égalité. Ainsi dans l'équation

$$(a) 3+2 = 4+1$$

les deux termes de l'équation réfèrent au nombre (5). Pourtant l'équation (a) est différente de l'équation (b)

$$(b) 5 = 5$$

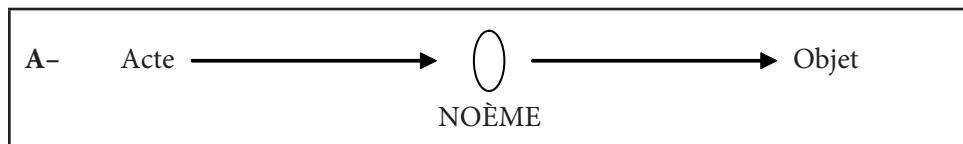
en cela que (a) contient une information que (b) ne contient pas. On dira que les expressions (3+2) et (4+1) ont la même référence (*Bedeutung*) mais pas le même sens (*Sinn*). L'information portée par l'équation (a) se trouve exprimée par la différence de sens entre les deux expressions qu'elle comporte. De même lorsque deux descriptions définies se rapportent à la même entité, on peut dire qu'elles ont la même référence mais pas le même sens. Ainsi, selon l'exemple célèbre de Frege, l'expression *l'étoile du matin* n'a pas le même sens que l'expression *l'étoile du soir* bien qu'il s'agisse dans les deux cas de la planète Vénus. Frege conclura donc que le sens est la façon dont est donnée la référence (son mode de donation).

5. Que la théorie du noème permette de répondre à cette question n'implique en rien qu'elle ait été conçue par Husserl à ce seul usage, ni même à cet usage principalement. Nous partons de cette question simplement parce que le commentaire de Husserl que nous allons utiliser procède ainsi.

6. Follesdal (1969).

De la même façon, bien qu'il s'agisse au premier abord de problèmes bien différents, un objet donné dans la perception peut l'être de façons multiples bien qu'il s'agisse du même objet visé. Ainsi, lorsque nous tournons autour d'une statue, nous en percevons des esquisses successives, jamais identiques, et qui pourtant paraissent bien référer à la même entité. Dans un tel cas, chaque esquisse est un noème différent du même objet. La tentation est par là même très forte de traduire le noème husserlien en *Sinn fregeen*. Nous dirions alors : nous percevons le même objet, mais la réflexion phénoménologique nous montre qu'il nous est donné à chaque fois différemment. On pourrait comprendre alors que le noème, comme le sens fregeen, soit le mode de donation de l'objet et que ce mode soit différent pour chaque acte de perception. Cette traduction est d'autant plus tentante que de nombreux textes de Husserl semblent le dire explicitement. Nous admettrons au moins, en suivant D. Follesdal, que si la notion de sens ne définit pas pour Husserl la totalité des déterminations du noème, elle en exprime cependant une part essentielle. Ainsi Husserl écrit-il : « Tout vécu intentionnel a un noème et dans ce noème un sens au moyen duquel il se rapporte à l'objet⁷. » Ou encore : « Les réalités naturelles ou idéales mises hors circuit sont représentées dans la sphère phénoménologique par la multiplicité totale des sens et des propositions qui leur correspondent⁸. »

Nous tiendrons donc provisoirement pour conforme au texte de Husserl de représenter le rapport noético-noématique selon le schéma suivant (schéma A) :



Nous admettrons en outre qu'une partie de ce noème est constituée comme un sens donateur de l'objet selon un mode comparable au dispositif fregeen ou du moins formellement identique. En résulte-t-il pour autant que l'on puisse comprendre qu'un noème de la perception, le seul qui nous intéresse ici, puisse être assimilable au *sens* de l'objet ? Cette question est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît d'abord, même si nous admptions sans réserve l'assimilation d'une part du noème au dispositif fregeen. Peut-on en effet admettre simplement qu'un noème de la perception puisse référer à son objet au sens où l'expression (4+2) réfère au nombre six ? Une différence manifeste apparaît immédiatement pour peu que l'on écrive une quelconque équation. On peut en effet remplacer l'expression (4+2) par n'importe laquelle de ses variantes notationnelles comme par exemple (IV + II) ou encore l'expression en système binaire. Ce fait montre simplement que non seulement il n'y a pas de sens sans expression mais que le rapport du sens à l'expression est largement arbitraire, conformément à l'axiome saussurien.

7. Husserl (1950, p. 452).

8. *Ibid.*, p. 452

Peut-on imaginer une variante notationnelle d'un noème de la perception ? Et si non, que veut dire *sens* si celui-ci n'a pas d'expression ? On reconnaît là tous les problèmes inhérents à la sémiotique des objets⁹. Ou bien nous admettons que le sens est en quelque façon l'objet lui-même, comme (4+2) est en quelque façon le nombre 6, mais nous ne voyons pas quelle est l'expression nécessaire à ce sens. Ou bien nous admettons que le sens est entièrement « projeté » sur l'objet par le sujet et révèle ainsi l'origine subjective de sa constitution.

Ces deux hypothèses nous paraissent également insatisfaisantes. Nous ne pouvons en effet ni admettre qu'un sens puisse avoir lieu sans fonction sémiotique (et donc sans expression), ni que le sens des objets perçus puisse être le fait d'une seule constitution subjective, fût-elle transcendantale. Il ne nous semble pas non plus que Husserl ait voulu dire exactement cela, même si le point de vue phénoménologique décale nécessairement la question du sens vers une constitution dans la sphère des *cogitationes*. Nous ferons l'hypothèse suivante : les différentes esquisses d'un objet ne sont pas, ou pas directement, assimilables au sens fregeen mais sont des *expressions* de cet objet. Le plan noématique, si l'on peut encore employer ce terme, est un *plan d'expression*. Essayons de développer les conséquences de cette hypothèse.

Si l'on admet que le noème soit le plan d'expression de l'objet, on perçoit beaucoup mieux, nous semble-t-il, l'identité fondamentale entre l'objet et son noème. L'objet n'est en effet, comme unité des esquisses perceptives, que le pôle idéal et transcendant de leur identité commune. Elles sont esquisses de la même entité et cette entité est l'objet. Ou, en accentuant encore la même idée par un changement de lexique, on pourrait dire que le noème ressemble finalement plus à l'icône peircien qu'au sens fregeen. L'objet est iconique et cette iconicité¹⁰ est son expression, c'est-à-dire son noème.

On dira sans doute que cette formulation renverse le problème mais ne le change pas substantiellement. Si le noème est compris comme une expression iconique de l'objet, comment comprendre alors le sens de ce même objet ? S'il n'y a pas de sens sans expression, il n'y a pas non plus d'expression sans signification. Pouvons-nous trouver chez Husserl une interprétation de la notion de sens qui soit compatible avec une conception du noème comme plan d'expression ? Il nous semble que certains textes de *Logique Formelle* et *Logique Transcendantale* peuvent nous apporter un commencement de réponse¹¹.

9. Nous verrons plus loin que l'idée d'une sémirose perceptive n'implique pas que la thèse de l'arbitraire du signe y demeure totalement valide.

10. L'iconicité n'est pas d'abord une propriété des signes, contrairement à ce que l'on écrit souvent, mais un certain type de *gestalt* que l'on rencontre dans tous les objets des sens. Ainsi la perception d'un parfum ou l'écoute d'une note de musique transforme leurs êtres physiques en icônes. U. Eco a utilement rappelé la différence peircienne entre icône et hypoxicône. Seul ce dernier est un signe au sens usuel. Voir Eco (1998) et Eco (1997).

11. Husserl (1929). Nous analysons certains de ces textes dans Bordron (1991).

Dans le paragraphe 44b, Husserl discute de l'apparition de ce qu'il appelle alors la « sphère du sens ». Celle-ci se manifeste comme telle sur la base d'un « déplacement thématique » illustré par l'expérience de la désillusion. Ainsi, lorsque nous passons de la croyance en un état de chose à la découverte de notre erreur, se produit une modification de sens : « L'état de chose ne se présente pas comme je le pensais ». L'adjonction « comme je le pensais » exprime alors une modification de sens. » (§44b).

Le changement se produit exactement entre « état de chose » et « état de choses comme je le pensais ». Il transforme donc ce qui est visé comme réel en ce qui est simplement visé. Ce faisant, il fait apparaître l'« intentionné » comme tel. Le changement de sens est donc une conversion de l'intentionnalité qui fait passer la visée du juger, de l'objet ou de l'état de choses en lui-même au fait que cet objet ou état de choses est jugé (c'est à dire au jugement). Ou encore, comme l'exprime Husserl, de « juger en visant un état de choses » à « juger l'état de choses en tant qu'intentionné ».

Deux remarques sont indispensables. Tout d'abord, le changement de sens n'affecte pas le fait que, dans tous les cas, quelque chose est jugé. La direction ontique du jugement ne se trouve donc pas affectée, du moins dans le simple changement de sens. En outre, la variation de sens ne consiste pas à considérer l'acte de jugement lui-même. Elle n'intervient pas dans la sphère des actes (noèse) mais dans la sphère visée par les actes (noème). Si le sens suppose la réflexion, il ne consiste pas pour autant en cette réflexion elle-même mais en ce qu'elle découvre :

Se poser la question de la signification ou du sens d'un énoncé et se rendre clair le sens de cet énoncé, ce n'est manifestement pas autre chose que de passer de l'attitude immédiate de l'être qui juge et énonce, attitude dans laquelle nous avons seulement les objets considérés, à l'attitude réfléchie, à l'attitude dans laquelle viennent à être saisies ou posées les opinions correspondantes relatives aux objets, aux états de choses. Aussi pouvons-nous qualifier cette région également de région du sens (§48).

Les significations se situent alors, en tant qu'elles sont intentionnées, à l'opposé de la sphère des actes pour laquelle elles constituent « des pôles d'unité idéaux comme les objets » (§48). Si l'on se souvient maintenant que ces « nouveaux pôles d'unité » que sont devenues les significations ont eux-mêmes leur pôle d'unité, ou, comme il est dit dans les *Ideen I*, qu'il n'y a « pas de "sens" sans le "quelque chose" » (§131), on comprend que toute la question de la détermination de la « région sens » se joue dans le moment phénoménologique qui fait passer d'un pôle d'unité à un autre. En d'autres termes, le sens ne peut finalement se concevoir que sur la base de la variation intentionnelle qui institue un écart entre ce qui est simplement donné comme étant et ce qui apparaît comme sens. La sphère du sens n'est alors rien d'autre que l'ensemble des modifications possibles du rapport du sujet à l'objet. La désillusion n'en est sans doute qu'un exemple parmi d'autres, même s'il a un certain privilège lorsqu'il s'agit, comme dans les textes que nous

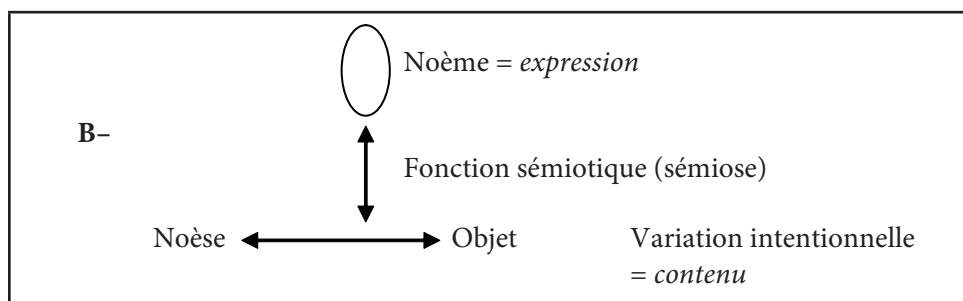
venons de citer, de l'activité judicative. Rien ne paraît faire obstacle cependant à ce que les autres activités noétiques soient prises comme sources d'incessantes variations intentionnelles modificatrices du sens.

Rien ne s'oppose maintenant à ce que l'on tienne le noème pour le lieu d'expression du sens. Dire en effet que la sphère du sens est constituée des variations des rapports du sujet à l'objet, n'est-ce pas équivalent à dire que le noème exprime ces variations ? Nous avons vu en effet que le noème est la condition du rapport intentionnel à l'objet. Il suffit d'interpréter la condition précédente comme une *condition d'expression* pour que le noème devienne bien le plan d'expression qui prend les modifications du rapport sujet / objet comme contenu de sens.

D'un certain point de vue, cette interprétation laisse intacte la conception du noème comme sens puisqu'il ne peut, selon la conception que nous venons de défendre, y avoir d'expression sans signification. Même interprété comme plan d'expression, le noème reste porteur d'un « sens noématique ». Mais cela change considérablement la notion de sens elle-même ainsi que l'articulation de cette notion avec le lien intentionnel. Précisons maintenant les modifications apportées à l'interprétation de D. Follesdal et, plus fondamentalement, à la compréhension même de ce que veut dire *objet*.

Dans l'interprétation que nous proposons, le noème est bien porteur de sens mais ce sens n'est pas le *Sinn* fregeen. Ce dernier en effet est défini comme le mode de donation de l'objet, si celui-ci existe. Nous proposons de comprendre le sens du noème comme *modification du rapport du sujet à l'objet*. Le noème est alors l'expression du rapport intentionnel ou, plus précisément, l'expression du rapport intentionnel tel qu'il s'exprime *à même l'objet*. Essayons de préciser ce point par un exemple. Prenons l'expérience husserlienne du cube et demandons-nous ce que peut être le sens d'un cube. Le premier sens qui apparaît n'est autre sans doute que ce qui est donné par le fait que je fais attention au cube, que je le prends en considération par une modification de mon regard qui l'oblige à se détacher sur le fond du monde ambiant. Le monde ambiant n'est plus un vague horizon d'attente mais comporte un cube qui se détache sur cet horizon. Or cela n'est possible que parce qu'il y a eu le mouvement d'attention qui implique inséparablement mon regard et le cube. L'un ne peut exister sans l'autre. Surtout, le rapport même ne peut faire sens sans une variation. C'est bien parce qu'il y a maintenant un cube, qui n'était pas avant pris en considération, que se manifeste un sens. Ceci reste vrai si, passant du mouvement de l'attention au mouvement spatial, je fais par exemple tourner le cube sur lui-même découvrant peu à peu une succession d'esquisses. Je peux, inversement, tourner autour du cube puis thématiser tel ou tel de ses aspects (couleur, texture, éclat, matière, etc.). Je peux encore l'utiliser dans des actions, le mettre en rapport avec d'autres objets, le comparer avec d'autres entités ou simplement le poser sur une table et le laisser là. Il se peut aussi que je veuille vérifier sa géométrie, m'assurer qu'il s'agit bien d'un cube, le mesurer, etc. Dans toutes ces expériences et dans bien d'autres possibles, le sens ne peut être qu'une

modification du rapport intentionnel faisant apparaître un écart. Une esquisse n'est telle que parce qu'elle se distingue d'au moins une autre. Il ne peut y avoir pour un objet qu'une esquisse possible sauf à imaginer une perception éternellement sidérée. Nous retrouvons par là ce qui fait l'essence de l'intentionnalité quel que soit son domaine d'exercice : l'intentionnalité est *mouvement*, qu'il s'agisse du mouvement local de la main qui s'ouvre pour attraper un objet, de l'attention qui change de thème, et même, mais c'est là une autre question, du temps qui passe. C'est ce mouvement que nous comprenons comme le contenu dont le noème est l'expression. Nous pouvons maintenant modifier le schéma A que nous avons proposé plus haut :



On perçoit que ce schéma donne au noème un statut profondément différent du *Sinn* fregeen. Cette dernière notion est pensée indépendamment de tout lien intentionnel. Or, dans notre schéma, le noème exprime le lien intentionnel lui-même, en tant qu'il varie. Par ailleurs, la notion d'expression n'a pas d'équivalent exact chez Frege dans la mesure où celui-ci recherche une « écriture du concept ». Or l'expression comme constituant du noème est d'abord iconique avant d'être symbolique.

Pris en lui-même, le schéma B exprime les propositions ou hypothèses suivantes :

1. L'objet, comme le veut Husserl, n'est pas différent du noème. Ce dernier est simplement l'*expression* à laquelle le rapport intentionnel donne lieu. Nous ne discuterons pas ici la question difficile de l'unité des esquisses du même objet. Nous concevons pour notre part cette unité comme de nature essentiellement symbolique au sens où l'icône qu'est le noème n'est pas en lui-même une unité mais doit être identifié par un symbole¹².

2. Le rapport intentionnel est le *sens* du noème. On peut dire pour cette raison que l'objet tel qu'il apparaît (le noème) est une *entre-expression du sujet et de l'objet*. Mais on doit sans doute ajouter, pour plus de justesse, que sujet et objet n'apparaissent comme tels que dans cette expression. Comme l'exprimait Merleau-Ponty dans sa dernière philosophie, sujet et objet sont dans un rapport de

12. Nous discutons ce point dans la seconde partie du présent travail.

« serpentement » au sens où l'on ne peut dire qu'il y ait au sens strict un « point de vue de l'objet » sur le sujet ou un « point de vue du sujet » sur l'objet¹³.

3. Le rapport intentionnel est par essence *mouvement* et donc *différenciation*. On doit, comme nous l'avons vu, entendre par mouvement un *principe de changement*, qu'il s'agisse de déplacement, de variation thématique, attentionnelle, des protentions ou des rétentions, des faits de croissance, etc. Le point important pour notre recherche présente réside dans le fait que le mouvement *produit de la différenciation*. De la sorte, les objets, compris comme des plans d'expression, possèdent cette différenciation à titre de contenu. On comprend mieux alors pourquoi les objets qui, sur le plan d'une mise en forme catégoriale du monde, paraissent aisément déterminables, sont en même temps soumis, selon les langues et les pratiques sémiotiques, aux ordonnancements les plus imprévisibles. Il n'y a à cet égard rien de plus étonnant que le contraste entre les classifications ensemblistes des entités du monde naturel, telles que les réseaux sémantiques les disposent encore, et la prolifération des significations dont ces mêmes entités sont le site. Nous essayons donc de comprendre comment il est en effet possible, comme le pensait Peirce, que le monde des objets soit le lieu d'une *sémiologie illimitée*. Nous allons essayer de donner à ce terme un sens précis¹⁴.

4. Le sens des objets se trouve libéré des notions confuses et subjectives de projection, d'investissement et d'interprétation. Il appartient aux objets, de par leur constitution même, de signifier. Les objets ne prennent pas sens en vertu des rapports intentionnels qui les lient aux sujets mais, bien au contraire, le rapport intentionnel est ce qui est signifié par l'objet en tant que noème ou icône. On pourrait dire, en renversant la formulation kantienne, que *l'objet anticipe sa*

13. « J'ai dit : l'ouverture au monde telle que nous la retrouvons en nous et la perception que nous retrouvons à l'intérieur de la vie (une perception qui est à la fois être spontané « chose » et être-soi, « sujet ») — Bergson a explicitement dit une fois, dans le texte de *la Pensée et le Mouvant* où il parle de la conscience cherchant à voir le temps et non à le mesurer, qu'il y a une conscience qui est à la fois spontanée et réfléchie) s'entrelacent, empiètent ou se nouent l'une l'autre. Préciser ce que cela veut dire. Cela évoque, par-delà le « point de vue de l'objet » et le « point de vue du sujet », un noyau commun qui est le serpentement, ce que j'ai appelé « noyau commun de l'être au monde ». Il faut faire comprendre comment cela (ou toute gestalt) est une perception « se faisant dans les choses », Merleau-Ponty (1959, p. 247).

14. U. Eco, dans *Kant et l'Ornithorynque*, tente de fonder l'idée d'une *sémiologie perceptive* qu'il définit ainsi : « La sémiologie perceptive, en revanche, se réalise non pas lorsque quelque chose tient lieu d'autre chose mais lorsqu'on parvient, à partir de quelque chose et grâce à un processus inférentiel, à prononcer un jugement perceptif sur ce quelque chose lui-même et non sur autre chose. » (*Ibid.*, p. 128). On comprend que de la sorte la sémiologie perceptive soit un *procès d'inférence*, selon le modèle peircien visant une identification du perçu (même s'il s'agit d'inférences inconscientes). En outre Eco définit cette sémiologie comme *interne* à la perception (*Ibid.*, p. 127). J'essaie plutôt de comprendre pourquoi la perception est *interne* à une sémiologie que je définis comme la *constitution expressive* de l'objet, selon le sens hjelmslevien d'expression. De mon point de vue, la perception est *dans l'objet*, entendu comme site d'une sémiologie, et non l'objet dans la perception. Ceci n'exclut pas que se posent, mais à un tout autre niveau d'analyse, des problèmes d'identification.

perception dans la mesure même où ce qu'il signifie comme expression n'est rien d'autre que sa constitution subjective¹⁵ comme contenu.

5. On aura remarqué que le terme *d'objet* est, dans les commentaires qui précèdent, utilisé avec une double fonction. Il désigne d'une part l'objet comme expression et d'autre part l'objet comme ce qui est visé par le rapport intentionnel. Il s'agit bien sûr de la même chose puisque, comme nous l'avons vu, le noème de l'objet ne peut être rien d'autre que l'objet lui-même. Mais il existe cependant un nombre illimité de noèmes différents pour le même objet. C'est précisément pour résoudre cette difficulté que nous cherchons à apporter une réponse avec le terme d'expression. On pourrait dire encore : l'objet n'est pas perçu, *mais exprime sa perceptibilité*.

On objectera à cette conception qu'elle ne fait que retourner sur elle-même la solution classique (en termes de *Sinn*), sans pour autant modifier l'origine phénoménologique du problème. Le risque serait alors de méconnaître le rôle de la subjectivité constituante tout en utilisant en sous-main ses effets. Reconnaissions que la difficulté est considérable. C'est celle-là même que Merleau-Ponty rencontrait dans son cours sur *La Nature* lorsqu'il essayait de dire à la fois la nature comme phénoménalité et l'inscription de notre corps comme partie de ce monde naturel. Il avait formulé pour finir l'idée d'un *logos de la nature*. On peut dire, sans interprétation exagérée, qu'il en était venu à concevoir un véritable programme de sémiotique générale lorsque, résumant son cours, il concluait :

Ceci conduit à l'idée du corps humain comme symbolisme naturel, idée qui n'est pas un point final, et au contraire annonce une suite. Quel peut bien être le rapport de ce symbolisme tacite ou d'individuation, et du symbolisme artificiel ou conventionnel qui paraît avoir le privilège de nous ouvrir à l'idéalité, à la vérité ? Les rapports du logos explicite et du logos du monde sensible feront l'objet d'une autre série de cours¹⁶.

Mais on voit que, selon un tel programme, il ne peut plus tout à fait être question d'objets au sens ordinaire de ce terme, définis par un certain surplomb des sujets à leur égard. Il ne peut pas non plus être véritablement question d'une subjectivité, quelle que soit la prudence avec laquelle on veuille la définir. Il s'agit bien d'une sémiose dont il faut essayer de dénouer tous les fils.

Résumons donc notre compréhension du problème dans la proposition suivante : on peut concevoir le monde naturel comme un plan d'expression dont le contenu est fourni par notre rapport à lui selon les variations d'un vaste ensemble d'actes noétiques et pratiques. Ainsi se trouve exprimé le fait qu'une sémiotique de la perception est conceivable sans recours *préalable* à la subjectivité. Ce que nous

15. Il serait possible de dire que les objets signifient ou expriment leur ontologie. Mais c'est là une formulation trompeuse et sans doute dogmatique. Ils signifient plutôt l'ouverture du rapport sujet-objet comme *rapport constituant*. S'il y a dans ce cas une ontologie, il s'agit nécessairement d'une ontologie ouverte et non d'une liste fermée de prédictats ontiques.

16. Merleau-Ponty (1995).

avons appelé plus haut une sémiotique de la contemplation ne réside précisément pas dans quelque attitude subjective mais bien en ceci que le rapport intentionnel à l'objet, et donc la subjectivité elle-même, trouvent leur signification dans l'objet lui-même¹⁷. Nous venons d'essayer, sur la base d'une relecture de la notion husserlienne de noème, de rendre au moins concevable le fait que les objets soient le site d'une sémirose. Il nous reste à rechercher comment une telle sémirose peut être articulée, quel est le principe de son effectuation et le rapport qu'elle entretient avec l'objet au sens physique du terme. Nous allons commencer par ce dernier point car il commande tous les autres.

Le langage nous fait dire ordinairement que nous percevons les objets. On entend par là que, négativement, nous pourrions ne pas les percevoir. Il s'ensuit que percevoir est conçu comme une action positive qui ajoute quelque chose à notre expérience ou même qui constitue notre expérience. Cette formulation est sans doute vraie pour une part mais, en un sens aussi, profondément trompeuse. Nous sommes conduits en effet, par les termes mêmes du problème, à concevoir la perception comme une activité qui viendrait par exemple sélectionner dans le monde ambiant les traits compatibles avec la nature physique de nos sens. Quelle que soit la valeur heuristique de cette conception, elle produit pourtant une certaine gêne. Nous ne voulons pas suggérer que la perception serait passive ou simplement réceptive. Cela ne ferait qu'inverser la solution du problème sans en transformer la formulation. Nous ne voulons pas dire non plus que la matière, dans sa complexité physique, serait un domaine trop étranger au langage pour qu'il soit légitime d'interroger un terme de la langue naturelle à son égard. Il va de soi que le parcours d'un rayon lumineux, depuis sa réflexion sur une surface jusqu'à ses effets à l'intérieur de notre cerveau, est un parcours complexe. Mais remarquons-le, nous pourrions sans doute décrire ce parcours dans ses grandes lignes sans savoir exactement ce que veut dire percevoir. Même si la vision des oiseaux nocturnes nous est pour une part connue, comment comprendre ce que veut dire *voir* pour une chouette et ceci « en première personne » ? Plus encore, n'est-il pas concevable que le procès physique de la perception ait lieu sans qu'aucune perception ne se produise véritablement ? On pourrait par exemple imaginer que les perceptions soient toutes inconscientes et que nous avancions les yeux grands ouverts, évitant les objets, attrapant ceci ou cela, sans que le *factum* même que nous désignons par le terme de *perception* se produise jamais. Notre interrogation ne porte pas pour autant sur le caractère conscient ou inconscient des perceptions, même s'il s'agit par ailleurs d'un point essentiel. Nous cherchons à déterminer le *factum* lui-même, dans sa structure nécessairement simple. On ne peut trop insister sur ce point : le terme de perception semble toujours nous dire qu'il existe quelque chose comme un objet en soi auquel viendrait s'ajouter, au titre de phénomène par exemple, une

17. La relation esthétique est du même ordre. Il ne s'agit pas d'une subjectivité qui viendrait projeter quelques valeurs sur des objets en eux-mêmes quelconques mais d'une subjectivité qui vient à se comprendre à partir d'une perceptibilité des objets.

couche d'être additionnelle due au seul acte de percevoir. La phénoménalité du monde sensible serait comme une peau sous laquelle se cacherait l'être physique des choses. Nous allons essayer de comprendre pourquoi il est concevable qu'il n'existe qu'un seul type de réalité, à laquelle le factum de perception n'ajoute rien *positivement*, mais soustrait au contraire, projetant *négativement* comme l'ombre portée de son propre effet.

Nul sans doute mieux que Bergson n'a perçu le lieu exact du problème et décrit les présupposés que renfermaient les formulations classiques. Le premier chapitre de *Matière et Mémoire* représente à cet égard un exemple paradigmique. Bergson y porte une interrogation radicale sur la perception, dont nous rappellerons les grands traits.

Le postulat qui selon Bergson appartient aussi bien aux réalistes qu'aux idéalistes est : « la perception est connaissance pure »¹⁸. C'est ce postulat que Bergson conteste et auquel il oppose d'abord le constat biologique selon lequel la matière vivante est excitable par le milieu environnant et répond par des réactions mécaniques, chimiques, physiques. Ces réactions sont des *mouvements* de diverses sortes et en aucune façon l'acquisition d'un savoir sur l'objet. Le seul point véritablement énigmatique est alors le suivant : pourquoi toute excitation ne se prolonge-t-elle pas en une action nécessaire ? Si notre corps, ainsi que son organe central, le cerveau, sont des parties de la matière parmi d'autres parties, pourquoi faudrait-il s'attendre à un résultat différent de celui résultant de l'interaction ordinaire des forces matérielles ? Tout le problème est là. Comment comprendre le fait de perception ? Celui-ci ne se caractérise-t-il pas d'abord par le fait qu'il n'y a pas de réponse nécessaire à l'excitation ? « Si notre hypothèse est fondée, cette perception apparaît au moment précis où un ébranlement reçu par la matière ne se prolonge pas en action nécessaire »¹⁹. Plus encore : « Quel que soit ce rapport, quelle que soit la nature intime de la perception, on peut affirmer que l'amplitude de la perception mesure exactement l'indétermination de l'action consécutive, et par conséquent énoncer cette loi : la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps »²⁰. Tout se joue donc au fond dans la résistance qu'un organisme, selon sa complexité propre, peut opposer à la nécessité des choses. Bergson dira, dans un lexique qui n'appartient certes plus à la physiologie : « Notre représentation des choses naîtrait donc, en somme, de ce qu'elles viennent se réfléchir contre notre liberté. »²¹.

Pour comprendre en quoi consiste alors le fait perceptif, il faut d'abord dire ce que Bergson appelle matière, ou plutôt pourquoi il nomme très généralement la matière *l'image*. Nous avons vu que la perception se manifeste d'abord comme une

18. Bergson (1896, p. 24).

19. *Ibid.* p. 28.

20. *Ibid.* p. 29.

21. *Ibid.* p. 34.

résistance. Mais celle-ci ne se n'exerce pas contre la matière à partir d'un extérieur. Bien au contraire, c'est dans la matière elle-même que se produit cette résistance, comme une des propriétés essentielles de ce que Bergson appelle la vie. On peut dire en ce sens, dans une formulation proche de Merleau-Ponty, que la matière n'est pas d'abord perçue mais qu'elle est plutôt *perceptibilité*. Le terme d'image lui convient alors tout à fait si l'on accepte de voir dans l'image autre chose qu'un simple signe reproducteur. Bergson, comme l'a remarqué R. Barbaras²², va sur ce point beaucoup plus loin que Berkeley puisqu'il dit en quelque façon que l'être de la matière est perception (et non qu'elle existe uniquement en tant que perçue). C'est donc à l'intérieur de l'image et à partir d'elle que s'effectue la résistance de la vie. Quelle forme prend-elle alors ? Pour expliquer la constitution interne du fait perceptif, Bergson, comme souvent, utilise une image :

Quand un rayon de lumière passe d'un milieu à un autre, il le traverse généralement en changeant de direction. Mais telles peuvent être les densités respectives des deux milieux que, pour un certain angle d'incidence, il n'y ait plus de réfraction possible. Alors se produit la réflexion totale. Il se forme du point lumineux une image virtuelle, qui symbolise, en quelque sorte, l'impossibilité où sont les rayons lumineux de poursuivre leur chemin. La perception est un phénomène du même genre. Ce qui est donné, c'est la totalité des images du monde matériel avec la totalité de leurs éléments intérieurs. Mais si vous supposez des centres d'activité véritable, c'est-à-dire spontanée, les rayons qui y parviennent et qui intéresseraient cette activité, au lieu de les traverser, paraîtront revenir dessiner les contours de l'objet qui les envoie. Il n'y aura rien là de positif, rien qui s'ajoute à l'image, rien de nouveau. Les objets ne feront qu'abandonner quelque chose de leur action réelle pour figurer leur action virtuelle, c'est-à-dire, au fond, l'influence de l'être vivant sur eux. La perception ressemble donc bien à ces phénomènes de réflexion qui viennent d'une réfraction empêchée ; c'est comme un effet de mirage²³.

La perception n'ajoute donc rien aux choses ; bien au contraire, elle soustrait parmi toutes les images possibles celles qui apparaissent comme les images virtuelles de la matière que l'opacité de notre corps vient à réfléchir. Nous dirons donc, dans notre langage maintenant, que l'image perçue est bien *l'expression* que la vie produit, puisqu'elle est mouvement et résistance à l'action mécanique des choses. Mais cela n'a véritablement de sens que dans la mesure même où cette résistance est déjà un choix, c'est-à-dire, pour Bergson, un *discernement*. La perception est en ce sens un mouvement de différenciation.

La solution proposée par Bergson se situe au niveau de ce qu'il appelle une perception pure, c'est-à-dire non encore imprégnée de mémoire. Elle a donc la valeur d'une expérience de pensée dont l'on peut extraire un enseignement général. Nous en tirerons, pour notre part, les interrogations suivantes :

22. Barbaras (1994) et Barbaras (1999), Bergson (1938).

23. Bergson (1993, p. 35)

- Le rapport entre le monde physique et le monde phénoménal est en soi un problème considérable. Ne pourrait-on « alléger » ce problème en remarquant que la solution de Bergson annule pratiquement la différence puisque la matière est en *elle-même* image ?
- L'expression que constitue le factum de perception est-elle une réalité bien différente, du moins en principe, de l'expression fournie par une équation physique ? Si l'image surgit comme expression du rapport d'un être vivant au monde, elle révèle par là l'expressivité du monde. Ne peut-on dire de la même façon que le rapport de compréhension qu'un expérimentateur a envers une objectivité physique s'exprime dans une équation ? Malgré leurs évidentes différences de nature, ne pourrait-on dire qu'une équation et une donnée perceptive ont en commun d'être inscrites sur des plans d'expression ? L'un est fait de qualités sensibles, donc iconiques, l'autre d'équations en langage symbolique. Si tel était le cas, nous nous trouverions libérés de la prétendue différence de nature entre le monde de l'expérience commune et le monde de l'expression scientifique.

Quelles que soient les réponses que l'on puisse ultimement apporter à ces questions, il nous semble avoir au moins rendu intelligible que l'on puisse concevoir les objets du monde naturel comme les sites d'une fonction sémiotique. Retenons donc que le sens n'est pas à concevoir comme une couche plus ou moins idéale qui viendrait à être étendue sur la réalité ou encore projetée sur elle par notre esprit, mais se constitue à même cette réalité par l'action de notre corps en elle.

2. La perception comme expression

Essayons maintenant de décrire les conditions, à la fois nécessaires et suffisantes, pour qu'une donnée sensible s'articule en plan d'expression. Nous diviserons ces conditions en *trois grandes strates* allant d'un niveau présupposé vers un niveau présupposant et comportant deux niveaux intermédiaires.

1. La première condition est que soit présente une force ou une énergie avec laquelle, d'une façon ou d'une autre, notre organisme entre en résonance. On peut nommer cette force de multiples façons. On dira qu'il s'agit d'un stimulus, d'une information, d'une onde, etc. Nous préférons dire simplement, comme l'étranger du *Sophiste*, que l'être se manifeste comme *puissance* (*dunamis*). Dans un langage plus sémiotique, il est aussi possible de penser que le monde sensible se donne, dans sa présence immédiate, comme *indice*. Nous voulons dire par là que rien n'est d'abord donné comme un *ceci* que l'on pourrait d'emblée qualifier, mais plutôt comme une question posée à nos sens. L'indice est la forme sensible du questionnement.

Cette force n'est donc pas une pure présence mais doit peu à peu constituer un domaine d'expérience dans lequel il serait possible d'agir. Pour cela il faut bien sûr qu'apparaissent des formes, quelle que soit la modalité sensorielle en jeu. Mais entre la force (ou indice) et la forme, il existe beaucoup d'ébauches qui ne sont

rigoureusement parlant ni la simple présence de forces ni encore des formes bien déterminées. Pensons par exemple à la multitude des traits sensibles que le langage nomme *l'aigu*, le *pointu*, le *rugueux*, le *lisse*, le *tendre*, etc. Toutes les modalités sensorielles possèdent ces traits qualitatifs que l'on ne peut simplement rattacher à une forme, ni à une modalité, et qui constituent comme une collection de petits motifs qui offrent une première organisation du monde sensible. On ne peut dire qu'il s'agit d'éléments figuratifs à strictement parler, raison pour laquelle nous les appellerons des *traits sémiologiques*, en un sens proche de celui utilisé par Greimas dans sa *Sémantique Structurale*. Le niveau sémiologique ainsi défini est donc une strate intermédiaire entre la présence de l'indice et la prise de forme dont nous allons parler maintenant.

2. La seconde étape est consacrée à l'émergence d'un niveau que nous appellerons *iconique*. Il ne peut s'agir ici du sens mimétique de ce terme, sens qui n'est d'ailleurs qu'un cas très particulier. L'iconicité n'est pas l'imitation d'une forme mais le fait que quelque chose, une réalité indicielle, prend forme. Le niveau iconique peut être défini comme le *devenir forme des indices*.

Il nous semble que la constitution d'une telle réalité formelle, au sens spatial et temporel, présuppose trois opérations.

a. Il est tout d'abord nécessaire, quelle que soit la source d'énergie s'exprimant sous forme d'indice, que soient sélectionnées certaines valeurs. On peut donner comme exemple bien connu les fréquences qui servent à former des articulations sonores et que l'on appelle pour cette raison des *formants*²⁴. L'idée de formant signifie à la fois une *sélection* et *l'ouverture d'une possibilité*. Ce terme est indispensable pour comprendre la formation d'un plan d'expression dans le cadre qui nous occupe ici. La perception en effet comporte toujours une action de choix relatif et le commencement d'une élaboration. En ce sens, elle est un acte dont la notion de formant exprime le moment initial. Les phénomènes de matière comme la transparence, la texture, le grain, peuvent être dits des formants dans la mesure où ils opèrent des sélections dans l'ordre visuel, tactile, gustatif, etc. Mais les traits sémiologiques dont nous venons de parler peuvent aussi être utilisés au titre de formants.

b. Les formants doivent être pris en charge par une organisation, c'est-à-dire par une structure. On peut définir ce dernier terme par l'idée de *système de relations abstraites*. Le terme *abstrait* peut étonner dans le cadre d'une réflexion sur la perception, domaine que l'on pense, assez spontanément, comme le lieu même des relations concrètes. L'équivoque vient ici de la conception substantialiste que l'on a très souvent de la notion de structure et par là de la notion d'iconicité. On sait depuis toujours qu'en un certain sens toute chose peut être l'image de tout autre pourvu qu'un ensemble de conversions formelles soient disponibles. Une structure n'est rien d'autre que la possibilité de telles formes organisatrices susceptibles de migrer d'une matière vers une autre. Dans une étude antérieure, nous avons essayé de montrer que la notion d'objet, notion abstraite s'il en est,

24. Voir Hjelmslev (1939, pp. 142 et sq.) et Zinna (1986, p. 91 et sq.).

pouvait devenir organisatrice pour la perception gustative à laquelle elle fournit une certaine iconicité²⁵. La notion d'objet ne peut se définir elle-même que par un certain réseau de relations formelles²⁶.

c. Une fois une forme obtenue, il est nécessaire de lui donner ce que nous appellerons une *direction de signification*. Donnons un exemple très simple de ce que nous désignons par là. Si nous constatons un mouvement, par exemple un début de tracé, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un formant car ce constat est déjà le choix d'une valeur et l'ouverture d'une possibilité. Supposons maintenant que ce tracé devienne, par l'imposition d'une forme abstraite, une barre verticale. L'abstraction ici provient des notions de verticalité, de début et de fin, etc. Le formant possède maintenant une forme et donc une iconicité. Mais il peut être compris d'une multitude de façons. Le choix d'une direction de signification pourrait être d'y voir la forme du chiffre arabe 1, ou encore le schéma approximatif d'un chromosome, ou bien le dessin d'une allumette, etc. Il en va de même dans les diverses modalités de la perception. Nous avons toujours besoin de nous orienter vers une signification particulière qui dépasse largement ce qui est nécessaire pour ressentir simplement la matière et la forme. Ainsi la perception des mêmes éléments naturels peut donner l'idée d'un paysage, d'un champ pour semer, d'un lieu de promenade, etc. Il s'agit bien sûr de constructions historiques et culturelles situées dans notre mémoire.

3. À partir d'ici se pose nécessairement le problème des conventions et par conséquent du niveau d'articulation *symbolique* de la perception. Si nous choisissons de voir comme paysage une portion de nature, il faut bien que certaines conventions viennent stabiliser ce choix qui ne peut être simplement personnel. On dira d'une façon générale qu'un minimum de codage semi-symbolique est nécessaire. Ce codage est peu de chose en lui-même mais permet ce qui devient, à l'étape suivante une *identification symbolique* des éléments. Il faut par exemple que la petite taille d'un arbre soit associée à l'idée d'un lointain pour que l'identité même de la perspective soit ressentie comme telle. La question de l'identité des éléments perçus est un problème symbolique en ce sens que seule une règle d'identification peut permettre de constituer une identité. L'identification précède l'identité. Le symbolique est le domaine des règles ou, si l'on préfère, des formes au sens logique ou grammatical. Il est difficile de savoir exactement pourquoi la perception nous fait reconnaître certains objets, certaines saveurs, des parfums, etc. Pour que cela soit possible il faut bien qu'elle soit essentiellement un phénomène de mémoire et possède, en plus d'un certain nombre de codes semi-symboliques, des systèmes d'identification. On peut penser à des règles classificatrices mais aussi à ce que J. Fontanille a appelé des syntagmes figuratifs dont l'une des propriétés est d'ordonner le déploiement d'une perception et par là de constituer une règle de reconnaissance.

25. Bordron (2002).

26. Bordron (1991b).

Résumons dans le tableau suivant²⁷ ce que l'on peut appeler le *parcours génératif* du plan d'expression de la perception. Nous avons noté trois étapes principales et deux étapes intermédiaires (le sémiologique et le semi-symbolique). Il va de soi que ce parcours ne doit pas être compris comme le déroulement organique d'une perception comme aimerait le décrire un physiologiste. Il s'agit d'une mise en ordre d'un certain nombre de conditions de possibilités nécessaires à la compréhension de ce qu'est une perception en tant qu'expression.

<u>Architecture générale de l'expression</u>	
Indice	Ce qui est <i>visé</i> et ce qui est <i>donné</i>
	Il s'agit du problème fondamental de l'intuition. Elle concerne le temps, l'espace, et le fait qu'il y ait quelque chose (matière)
Traits sémiologiques	
Ikône	Il s'agit de la question de la constitution ou de l'imagination constituante.
a- Une source	
Par exemple une énergie lumineuse, une force, une vibration sonore, etc.	
b- Une sélection	
Les formants, les pics de sensibilité, une valeur critique, un bord, etc.	
c- Une organisation.	
Une articulation, une composition méréologique, etc.	
Dispositif = Source + Sélection + Organisation	
+ <u>Une direction de signification</u>	EXPOSANT
Semisymbolique	
	EXPOSÉ
Symbolé	
Règles et identités	

3. Perception et sémantique

Si de l'acte de perception émerge un plan d'expression, comment déterminer le contenu qui lui correspond? Nous avons, dans la première partie, fait l'hypothèse selon laquelle le contenu en rapport avec l'expression est lui-même constitué par un rapport reliant le plan d'effectuation et l'horizon visé. Cela traduit en premier lieu l'idée selon laquelle l'acte de percevoir fait lui-même partie du sens de la perception.

27. Nous avons proposé, dans un travail antérieur, une version moins élaborée de ce tableau. Voir Bordron (2006).

Le sens de la perception n'est donc pas séparable de son sujet, il n'est pas débrayable. En second lieu, la perception étant un acte intentionnel, on ne peut la séparer de ce vers quoi elle se trouve orientée (son horizon). Le sens d'une perception est donc cette dialectique complexe qui articule un acte et sa visée. Il s'agit là de ce que l'on nomme l'impression sensible, terme un peu obscur car il suppose trop simplement que le sujet soit le seul à être « impressionné ». Il nous semble que, dans de nombreux cas, il vaudrait mieux parler d'une interaction entre le sujet et sa visée, ces deux termes pouvant éventuellement inverser leur rôle. Il est clair qu'il en va ainsi dans les perceptions cénesthésiques ou encore dans les perceptions réflexives (deux mains qui se touchent). Nous laisserons ce problème ouvert pour nous intéresser plus spécialement à l'analyse sémantique des perceptions. Celle-ci s'ouvre immédiatement sur un problème classique, celui des catégories de la perception.

Nous admettrons comme hypothèse de départ que la perception est catégorisante et, en un sens plus particulier, que nous percevons d'abord des catégories. Il est courant d'affirmer que nos sens, chacun à sa manière, catégorisent le monde sensible. La sémiotisation de notre expérience tend ainsi à être comprise comme une vaste opération de mise en forme catégoriale produisant une sorte de maillage généralisé d'un monde qui, sans ces catégories, resterait à jamais isolé du domaine des significations. Les catégories sont supposées apporter à ce monde une forme dont l'origine reste cependant controversée. On peut voir dans les catégories un fait du langage, un fait de la raison ou encore une propriété du monde sensible. On sait que dans ses *Recherches Logiques*, Husserl avait soutenu l'idée d'une intuition directe des catégories (intuition catégoriale). Nous dirons pour notre part que les catégories sont le point de départ de toute sémantique, la question de leur origine étant pour l'essentiel indécidable comme toute question portant sur l'origine du sens. Notre seule ambition, dans le présent travail, est de comprendre comment la perception déploie ce que l'on peut appeler un champ catégorial. Nous voulons dire par là que l'ensemble des termes, qu'ils soient particuliers à chaque sens ou polysensoriels, par lesquels le monde sensible est organisé repose ultimement sur une trame catégoriale qui forme la sémantique profonde de notre perception. Nous ne chercherons donc pas à décrire le monde du toucher ou le monde de l'ouïe dans leur spécificité²⁸ mais le monde sensible comme un réseau de catégories. Pour cela il nous faut d'abord poursuivre une brève investigation des questions posées par la notion même de catégorie et les principaux sens que cette notion a pu prendre.

Les données sensibles, selon les auteurs, peuvent être comprises selon deux grands paradigmes. Dans le premier, on considère qu'elles sont le résultat d'un partage opéré sur un continuum. Ainsi en irait-il de notre perception de l'espace et du temps. Selon d'autres, le monde sensible est fait d'atomes, c'est-à-dire d'entités individuelles qu'il faut ensuite regrouper dans des ensembles ou classes. Hume et Bachelard pensent ainsi que le temps est fait d'instants individuels. On peut donc remarquer que deux catégorisations du monde sensible sont d'emblée possibles.

28. On peut consulter sur ce point : Nogué (1943).

Ou bien l'on regroupe les entités individuelles dans des classes (catégorisation ensembliste), ou bien on divise un substrat extensif en parties (catégorisation méréologique). Rien n'interdit, dans les faits, de combiner ces deux perspectives qui ont, chacune pour elle-même, une certaine puissance descriptive.

Ces deux points de départ ne sont cependant qu'une mise en ordre qui ne nous dispense pas de rechercher un inventaire plus précis des catégories. Nous venons de dire que les catégories sont à nos yeux le point de départ de toute sémantique. Notons qu'une théorie des catégories n'oblige pas à faire d'autre hypothèse que celle d'une immanence radicale. Il n'y a pas lieu de chercher un site des catégories, par exemple l'esprit humain ou tout autre entité de ce genre. Bien au contraire, une bonne compréhension du domaine catégorial est nécessaire pour que des notions comme l'esprit humain puissent devenir pensables. En ce sens, il n'est pas paradoxal de dire que c'est dans l'exacte mesure où nous partons des catégories, comme *sens d'être* du monde perçu, que nous évitons le plus radicalement le recours à des illusions ontologiques en matière de sémantique. Ce n'est pas en effet la question de l'être qui risque d'introduire une confusion mais plutôt le recours à une ou plusieurs ontologies régionales, censées fournir un socle à la question du sens. On rapporte alors ce dernier à des états mentaux, à des faits physiques, à des pratiques sociales, oubliant par là que c'est le sens de ce que veut dire *mental, physique, social* qui devrait être questionné et non servir de causalité illusoire. De ce point de vue, une théorie des catégories est la recherche d'un tracé immanent à toute constitution de sens, quelle qu'en soit l'expression (langage, logique, action, perception, etc.). Nous devons donc rechercher en premier lieu ce qui est sémantiquement le plus général et comprendre comment on peut obtenir une diversité de contenus par spécifications successives d'un noyau de généralité. Il nous faut dire d'abord ce que nous entendrons par *généralité* puis revenir sur les principaux inventaires de catégories existant.

La généralité à laquelle nous pensons n'est pas de l'ordre d'une extension au sens où l'on peut dire qu'une notion est plus générale qu'une autre si elle a une extension plus grande. Nous aimerais dire en premier lieu, d'une façon intuitive, qu'une généralité, c'est-à-dire une authentique catégorie, est ce qui ne rencontre aucune résistance à son déploiement. Une catégorie, dans ce sens, est ce que l'on peut toujours dire, percevoir, penser, et cela en tous domaines. Or, nous ne connaissons qu'une seule façon de définir ce que l'on peut toujours dire : c'est ce dont la négation, au sens logique du terme, ne peut posséder aucun sens. La condition nécessaire et suffisante pour que la négation d'une notion n'ait pas de sens est qu'il n'y ait pas de domaine dans lequel se puisse trouver pour cette notion un complémentaire. Si l'on considère une notion aussi générale que celle de *nature*, on voit aisément que son complémentaire peut être donné par ce qui est *non-nature*. *Nature* n'est donc pas une catégorie au sens que nous essayons de définir.

Précisons encore ce point. Il ne s'agit pas de dire que le complémentaire n'existe pas pour une catégorie car il s'agirait alors d'une simple question de référence. On peut imaginer un monde où seule la nature existe sans que pour autant il soit exclu

de construire le sens d'une non-nature. Pour qu'il y ait une catégorie, il faut que ce soit le *sens* d'un complémentaire qui soit non constructible.

Si l'on accepte ce critère, le nombre des catégories apparaît immédiatement très restreint. Seules les notions de *qualité*, *quantité* et *relation* satisfont à ce critère. La notion de grandeur relative a un sens mais non celle de non-grandeur. De même, bien que pour des raisons légèrement différentes, on ne peut parler de non-qualité mais seulement de qualité négative. La négation enfin ne peut pas porter sur la relation sauf à postuler un monde sans relation, c'est-à-dire un domaine d'unicité absolue (un monde parménidien).

Les trois catégories sont ainsi comme les noms propres dont la négation est dénuée de sens. On pourrait dire qu'il s'agit des noms propres de la généralité. La négation n'est possible que sur la base d'une limitation de la généralité. Ainsi peut-on assurer de quelque chose qu'il est non-rouge mais non qu'il possède une non-qualité. On vérifie aisément qu'il en va de même pour les deux autres catégories.

Il faut préciser que ces notions ne prennent leur véritable sens que dans leur unité de *concretum*. Tout être, qu'il soit physique, langagier, phénoménal, est immédiatement prédicable de ces trois catégories. En outre, et c'est là un point important, aucune ne limite les autres ni n'est limitée par elle (du moins si l'on exclut le schéma dialectique que l'on rencontre dans la logique de Hegel)²⁹. Chacune peut être considérée comme la médiation entre les deux autres. Ainsi, la relation qui s'établit entre une qualité et une quantité est la *mesure*. La qualité est ce qui *détermine* le rapport d'une relation et d'une quantité. Une quantité à son tour désigne un *degré* lorsqu'une qualité est prise à l'intérieur d'une relation. On peut donner l'exemple simple de la sensation tactile par laquelle une certaine qualité de sensation (par exemple une qualité de chaleur) est inséparable de la relation sujet-objet qui apparaît grâce à cette qualité sous la condition d'une certaine quantité de cette même chaleur. C'est le problème classique de la grandeur intensive ou degré.

Qualité, quantité et relation ne forment donc ni une liste ni une table mais bien une unité de dépendance. Nous dirons qu'une telle unité forme un *germe catégorial*. Notre hypothèse est que ce germe doit se déployer par sa rencontre avec des contraintes, c'est-à-dire des sources de limitation et de détermination diverses. Le germe est en lui-même illimité mais peut en quelque façon s'exfolier en d'autres notions ou concepts lorsqu'il rencontre des limites.

Notre modèle sera ici la doctrine kantienne pour laquelle la rencontre des catégories avec les formes *a priori* de l'espace et du temps produisent des schèmes dont nous verrons plus loin les effets. Mais ce n'est là à nos yeux qu'un cas particulier de limitation. Il en existe au moins deux autres que nous appellerons l'espace logique et l'espace pragmatique. Nous allons étudier tous ces points en reconstruisant trois des doctrines essentielles qui déterminent la nature, le nombre et la disposition des catégories.

29. La dialectique *qualité*, *quantité*, *mesure* forme la première section de la *Théorie de l'être* dans la *Science de la logique* comme dans l'*Encyclopédie*.

Il faut pour commencer citer le passage de l'*Organon* dans lequel Aristote fournit sa liste la plus complète :

Les expressions sans aucune liaison signifient la substance, la quantité, la relation, le lieu, le temps, la position, la possession, l'action, la passion. Est substance pour le dire en un mot, par exemple homme, cheval; quantité, par exemple long de deux coudées, long de trois coudées; qualité : blanc, grammairien; relation : double, moitié, plus grand; lieu : dans le lycée, au forum; temps : hier, l'an dernier; position : il est couché, il est assis; possession : il est chaussé, il est armé; action : il coupe, il brûle; passion : il est coupé, il est brûlé³⁰.

On a à peu près tout reproché à cet inventaire et en premier lieu d'être empirique, rhapsodique, sans systématicité (Kant, Hegel, Hamelin, Brunschwig). Il est également classique de soupçonner Aristote d'une certaine inconscience dans l'établissement de sa liste de telle sorte que, cherchant à découvrir les catégories par un raisonnement absolu, il a plutôt suivi ce qu'en réalité la langue grecque lui dictait. Ainsi s'exprime E. Benveniste :

Aristote pose ainsi la totalité des prédictats que l'on peut affirmer de l'être, et il vise à définir le statut logique de chacun d'eux. Or, il nous semble, et nous essaierons de montrer que ces distinctions sont d'abord des catégories de langue, qu'en fait Aristote, raisonnant d'une manière absolue, retrouve simplement certaines des catégories fondamentales de la langue dans laquelle il pense³¹.

Nous ne chercherons pas à discuter la distinction abyssale entre catégorie de pensée et catégorie de langue, car elle nous semble faite tout exprès pour mettre en scène un jeu aporétique de thèse et d'antithèse. Le gain de l'analyse de Benveniste nous semble ailleurs : rapportant les catégories d'Aristote à la langue grecque, il a ce faisant montré exemplairement leur caractère systématique. Nous suivons sur ce point J. Vuillemin :

D'abord, elle (la démonstration de Benveniste) fait apercevoir l'organisation de la table des catégories à laquelle on avait toujours reproché son caractère rhapsodique. Les six premières catégories se réfèrent toutes à des formes nominales, les quatre dernières à des formes verbales. À l'intérieur de cette division, l'énumération procède, sauf un cas, par opposition de couple³².

Bien sûr, cette simple remarque que Vuillemin fait des conclusions de Benveniste ne suffit en aucun cas à déterminer ce que signifie exactement chacune des catégories prise pour elle-même. La catégorie de substance par exemple implique à l'évidence un entrelacs de considérations logiques et ontologiques dont la notion de substantif ne peut à elle seule rendre compte. Il n'en demeure pas moins que la réflexion de Benveniste permet d'apercevoir l'organisation *formelle*, sinon le

30. Aristote, *Catégories* 4.

31. Benveniste (1966, p. 66).

32. Vuillemin (1967, p. 76).

contenu de la liste d'Aristote. Nous dirions volontiers que, cherchant les catégories dans l'espace de *l'être dit*, Aristote rencontre nécessairement la grammaire grecque comme *espace configurant*.

Kant au contraire conçoit les catégories dans l'espace du *jugement*, raison pour laquelle il aboutit de toute nécessité à une mise en forme bien différente dans son principe de celle d'Aristote, même si trois au moins des catégories kantiennes (quantité, qualité, relation) reconduisent celles d'Aristote. Rappelons brièvement la table des catégories telle que Kant l'établit. Il y a pour Kant autant de catégories qu'il y a de fonctions logiques dans le jugement car, selon l'adage kantien, « penser, c'est juger ». Kant classe ainsi les catégories en quatre groupes, comprenant chacun trois catégories :

	Quantité	
	<i>Unité</i>	
	<i>Pluralité</i>	
	<i>Totalité</i>	
Qualité		Relation
<i>Réalité</i>		<i>Inhérence/subsistance</i>
<i>Négation</i>		<i>Causalité/dépendance</i>
<i>Limitation</i>		<i>Communauté</i>
	Modalité	
	<i>Possible/impossible</i>	
	<i>Existence/non-existence</i>	
	<i>Nécessité/contingence</i>	

Ces quatre groupes se regroupent à leur tour en deux ensembles : quantité et qualité forment les catégories appelées par Kant *mathématiques*, relation et modalité des catégories *dynamiques*. Ce dernier point est particulièrement important pour nous car il souligne la nécessité d'inscrire la relation dans la détermination de n'importe quel contenu. Cette catégorie apporte seule la possibilité de concevoir le fondement dynamique propre à tout contenu concret. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point en étudiant la sémiotique du monde naturel.

Deux points doivent être encore soulignés.

1. Les *modalités* que nous ne retenons pas comme composants dans notre germe catégorial ont dans la pensée même de Kant une place à part :

La modalité du jugement en est une fonction tout à fait spéciale qui a ce caractère de ne contribuer en rien au contenu du jugement (car, en dehors de la quantité, de la qualité et de la relation, il n'y a rien qui forme le contenu d'un jugement) mais de ne concerner que la valeur de la copule par rapport à la pensée en général³³.

33. Kant (1967, p. 91).

La modalité est en un sens extérieur au contenu de la prédication qu'elle ne peut déterminer. Il reste que la modalisation demeure un problème central dans toute approche de la signification. Mais devrions-nous pour autant inscrire les modalités au titre des catégories ? Si nous adoptons la définition énoncée plus haut (une notion est une catégorie lorsque sa négation n'est pas sémantiquement constructible), il est clair que les modalités s'organisent entre elles sur la base de la négation, comme le montrent les structures modales construites par les logiciens. Or, ceci est exactement le contraire de ce que nous demandons à une catégorie. Les modalités doivent cependant avoir une place à part même si elles ne relèvent pas du domaine des catégories dans l'approche que nous essayons de construire.

Il est pensable de comparer le problème modal à celui de l'espace et du temps. Si nous rapportons la table kantienne à la liste d'Aristote, nous constatons que l'un des changements les plus significatifs porte sur la nature de l'espace et du temps. Pour Aristote, la question QUAND ? et la question OÙ ? relèvent du domaine des catégories. Pour Kant au contraire, il est essentiel de considérer le temps et l'espace comme les formes *a priori* de notre intuition. On pourrait pourtant remarquer que temps et espace possèdent tout ce qui est nécessaire pour accéder au statut de la généralité. Ils ne font cependant pas partie des formes du jugement, ce qui est pour Kant décisif. Les logiques temporelles ont pour leur part montré qu'il était possible de concevoir le temps comme une modalité. Ces arguments ne sont pas suffisants pour dire ce que peut être exactement l'ordre modal mais ils nous semblent militer pour une séparation du modal et du catégorial, dans un sens comparable à celui qui sépare chez Kant l'espace et le temps des catégories.

Si nous suivons par ailleurs les travaux de P.A. Brandt et de J-C. Coquet³⁴, il paraît possible de concevoir un ordre modal qui soit une forme *a priori* du discours.

Essayons de donner un contenu plus précis à cette hypothèse. Kant voit dans l'ordre modal, comme nous venons de le souligner, un rapport de la pensée à la valeur de la copule, raison pour laquelle l'existence est pour lui une modalité. La linguistique moderne cherche plutôt dans ses considérations sur les modalités à qualifier le rapport entre l'assertion et l'énoncé.

Benveniste a défini la modalité comme une « assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation », c'est-à-dire fondamentalement comme un cas particulier d'auxiliation³⁵.

Le groupe Charlirelle, dans une conception culiolienne, définit la modalité comme la façon dont un énonciateur indique quelle est, selon lui, la relation qui unit son énoncé à l'extralinguistique³⁶.

Ces trois approches, bien entendu, ne sont pas homologables mais permettent au moins de situer l'ordre modal entre un acte et sa conséquence ou sa visée. Entre

34. Voir Brandt (1990) et Coquet (1989).

35. Benveniste (1974, p. 187) : « Nous entendons par modalité une assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation. »

36. Charlirelle (1975).

l'acte de penser et la valeur de la copule pour Kant, entre l'acte d'asserter et l'énoncé ou l'état de choses visé par l'énoncé dans le cas des linguistes. La notion même de modalité hésite ainsi entre l'ordre pragmatique du discours, c'est-à-dire le discours en tant qu'acte, la relation d'auxiliation (Benveniste) ou encore le rapport à une ontologie, en particulier dans la forme extrême que peut prendre le réalisme modal chez certains logiciens.

Notre propos n'étant pas ici de faire une théorie des modalités mais simplement de motiver notre refus de les inscrire à l'intérieur de notre germe catégorial, nous dirons simplement que l'ordre modal désigne, d'une façon générale, un espace d'ajustement et donc aussi de conflit entre des actes (de pensée, de langage, de causalité physique) et leurs conséquences (le jugement, l'énoncé, les effets physiques). On pourrait dire que, de même que l'espace et le temps sont les formes intermédiaires entre notre intuition et le monde des phénomènes, l'espace modal est l'intermédiaire entre des actes, quels qu'ils soient, et leurs conséquences. C'est l'une des raisons pour lesquelles les sémioticiens ont très généralement distingué les modalités selon qu'elles sont actualisantes ou réalisantes.

Il nous semble que cette définition est conforme à celle proposée par J. Fontanille et Cl. Zilberberg³⁷. Ces deux auteurs, après une recension des différentes théories modales proposées par les sémioticiens, résument en trois traits fondamentaux les caractères paradigmatisques de la modalité :

- un paramètre tensif, exprimant une différence de potentiel,
- un caractère transitif ou réflexif, c'est-à-dire une orientation actancielle,
- un mode d'existence.

Les auteurs ajoutent un quatrième trait qui définit moins la modalité elle-même qu'il ne souligne les façons dont elle est susceptible d'être schématisée, au premier rang desquelles se situe la théorie des catastrophes utilisée à cette fin par P.A. Brandt³⁸.

Les trois premiers critères mènent très logiquement à ce type de modalisation. On constate également que ces critères reviennent bien à définir la relation entre un acte et ses effets puisque cette relation, quels que soient les actes, est nécessairement le déploiement dynamique d'une force (critère de tensivité), qu'elle est orientée de l'acte vers sa conséquence (transitivité) et cela d'une façon problématique (réflexivité), qu'elle porte enfin sur la réalité de cette conséquence (critère d'existence).

Nous ajoutons simplement par rapport à ces deux auteurs que l'espace modal, dans son expression logique, possède les mêmes propriétés puisque le *nécessaire* et le *possible* définissent bien, à l'intérieur de la relation causale, la dynamique plus ou moins contrainte d'un passage à l'existence. Pour toutes ces raisons, nous dirons que l'espace modal n'est pas un primitif catégorial mais une sorte de milieu plus ou

37. Fontanille & Zilberberg (1998, p. 174).

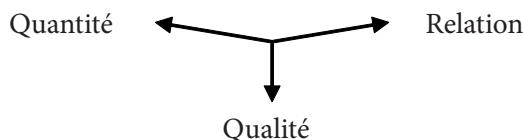
38. *Ibid.*

moins homogène comme l'espace et le temps, à l'intérieur duquel la catégorie de relation, lorsqu'elle concerne l'action, vient à se schématiser.

2. Cette brève remarque sur le statut des modalités nous conduit à généraliser notre propos initial. Nous avons vu que la liste d'Aristote est largement configurée par le fait que le Stagirite pense le catégoriel dans l'espace de l'*être dit*, c'est-à-dire finalement dans l'ordre du langage. De la sorte, sa liste ne devient *formellement* systématique que rapportée à un dispositif grammatical. De même, Kant considérant les catégories dans l'ordre du jugement est conduit, entre autres conséquences, à exclure de sa table l'espace et le temps et à y inclure les modalités. Tout se passe donc comme si les catégories n'arrivaient pas à se dire pour elles-mêmes mais devaient toujours prendre leur sens ou leur forme dans autre chose. On ne peut alors s'empêcher de penser que les catégories d'Aristote comme celles de Kant ne sont pas de pures catégories, du moins pour la majorité d'entre elles, mais des catégories *déjà* schématisées par l'ordre grammatical et l'ordre logique.

Pour le dire autrement, ces catégories sont déjà des notions comportant certaines limitations dues à ce qu'elles sont conformées en vue d'un usage particulier. La grammaire pour Aristote et la logique pour Kant jouent ainsi par rapport au catégorial pur le rôle d'une contrainte de « présentation », au sens employé par Kant pour qualifier son schématisme. Examinons la table kantienne sous cet angle. Chaque classe, désignée sous le nom de *qualité*, *quantité* et *relation*, est divisée en trois catégories. Il est clair que chacune de ces trois catégories est à chaque fois une limitation de la catégorie qui lui sert de titre et peut en ce sens être niée. Ainsi, les trois catégories de la quantité (*l'unité*, la *pluralité* et la *totalité*) qui correspondent respectivement au jugement *singulier*, *particulier* et *universel* sont des déterminations et donc des limitations de la catégorie générale de la *quantité*.

Le même raisonnement s'applique aisément à la *qualité* et à la *relation* qui se déploient chacune en des déterminations qui les limitent. Or, pour notre part, nous cherchons comme base universelle un noyau de catégories qui ne soient pas déterminées mais à déterminer par diverses sémiotiques, tant du point de vue de l'expression que du point de vue du contenu. Nous retenons pour cette raison les trois catégories énoncées plus haut et ceci dans leur unité de *concretum* que nous représentons ainsi :



Cette forme cherche à exprimer spatialement l'idée selon laquelle les trois catégories forment le déploiement d'un germe et se trouvent par là même, comme nous l'avons vu plus haut, dans une unique relation de dépendance. On ne peut penser l'une sans l'autre. Un germe compris en ce sens est la forme générale d'un *événement*, et plus spécialement événement de perception. Tout ce qui arrive a cette forme.

Mais à vrai dire, il n'y a pas vraiment de sens à demander quelle nature particulière se trouve par là exprimée car, ne contenant aucune négation ni limitation, il forme simplement l'affirmation immanente à toute chose. Cet événement peut ensuite se déployer selon des contraintes diverses à partir desquelles d'autres catégories, en un sens plus restreint du terme, vont être générées.

Nous avons vu que l'on pouvait concevoir la liste d'Aristote comme un germe catégorial constraint par une architecture grammaticale. De même, la table kantienne est l'expression du même germe mais constraint par un espace logique. On peut dire en effet que, de même que l'espace et le temps sont les formes *a priori* de l'intuition sensible, de même le *vrai* ou *espace logique* est la forme de toute intuition du sens pour autant que nous rapportons le sens à l'acte de juger.

Il y a sur ce point, et ce depuis toujours, une extrême ambiguïté entre signification et vérité. Frege a soutenu que tout énoncé propositionnel référait à une valeur de vérité et qu'en ce sens, le vrai était la référence de toute proposition. De ce fait, un énoncé sous la forme d'un jugement ne dit rien d'autre que le fait qu'il est vrai. L'adage bien connu selon lequel « comprendre le sens d'un énoncé, c'est comprendre ce qui serait le cas si cet énoncé était vrai » peut être compris comme une extension de la conception fregéenne³⁹.

Les linguistes et les sémioticiens protestent le plus souvent devant une telle conception car ils se méfient aussi bien de la notion de référence que de celle de vérité. Certains pourtant, comme E. Coseriu⁴⁰, plus sensibles au problème, admettent un certain rapport entre sens et vérité :

Le signifié (et, par là, le langage en tant que tel) n'est ni vrai ni faux : il est antérieur à la distinction entre vrai et faux. De même, ne représentant qu'une modalité virtuelle (possibilité) de l'être, il est antérieur à la distinction entre existence et non-existence (Aristote). Vrai ou faux ne peut être que le « dire » en tant que proposition (*logos apophantikos*).

E. Coseriu comprend donc le sens comme condition de la vérité et non la vérité comme condition du sens. Encore faut-il préciser que selon lui, le vrai ne concerne que l'usage apophantique du langage qui n'est pas la totalité du langage et encore moins la totalité des phénomènes de signification. Cette solution a ceci de satisfaisant qu'elle fait droit à l'intuition fondamentale et irrépressible selon laquelle il y a des énoncés vrais et que toute énonciation, mais aussi toute perception, a un rapport à la vérité. D'un autre côté, elle atténue notre intuition du vrai en le soumettant à la condition du sens et en le localisant dans la seule forme de la proposition. Nous préférerions dire, pour notre part, que le vrai, comme l'espace et le temps, sont précisément des formes de notre intuition, du moins si l'on admet, contre Kant, qu'il existe une intuition intellectuelle.

39. Frege (1970).

40. Coseriu (2001).

Dans cette perspective, on devrait admettre que se trouvent, à côté des intuitions auxquelles Kant limite le terme d'esthétique (espace et temps), l'intuition intellectuelle du vrai et l'intuition pragmatique de la présence ou de la force. L'ordre logique serait alors une réalisation particulière des catégories dans l'espace logique (intuition du vrai), comme l'iconicité (l'image dans les termes de Kant) est la projection des catégories logiques dans l'espace et le temps. La quantité, la qualité et la relation qui définissent notre germe catégorial ne supposent pas le vrai car elles ne peuvent être niées. Nous avons vu plus haut qu'il n'existe pas de non-quantité, de non-qualité ou de non-relation.

On ne pourra sans doute pas totalement prouver que le vrai est bien une forme d'intuition. Mais l'esthétique de Kant n'est pas non plus totalement démonstrative pour qui, comme Peirce, refuserait la notion même d'intuition. On peut par contre faire valoir qu'une conception qui suppose une distinction de nature entre des formes esthétiques et des catégories puis des concepts a l'immense avantage de faire comprendre quel type de légalité est nécessaire pour que nous éprouvions, et pas seulement que nous jugions, que quelque chose est vrai. Nous ne disons naturellement pas que notre impression est un critère du vrai mais que l'intuition du vrai est nécessaire pour qu'il y ait jugement. Très généralement, nous cherchons à montrer qu'il n'y a pas de signification non sensible, fût-elle de nature strictement logique. Le lien nécessaire entre la signification et le monde sensible est pour nous l'inspiration fondamentale de Saussure, même si son caractère radical reste peu compris. Or, cette inspiration est aussi la raison d'être du schématisation kantien. En ajoutant à l'espace et au temps l'intuition du vrai, nous cherchons à rendre pensables simultanément l'exigence générale d'une sémantique sensible et la nécessité particulière d'une sémantique des énoncés apophantiques.

Avant d'envisager les divers déploiements de catégories que notre approche rend prévisibles, il nous faut encore considérer l'inventaire des catégories tel que Peirce l'a conçu. Les trois catégories peirciennes que sont la Priméité (*firstness*), la Secondéité (*secondness*) et la Tercéité (*thirdness*) sont une version relativement tardive de la liste constituée dans les deux textes : *Sur une méthode de recherche des catégories* et *Sur une nouvelle liste des catégories*⁴¹. Dans ces textes, il est toujours question de cinq catégories : être, qualité, relation, représentation, substance. L'être et la substance sont manifestement pour Peirce d'un rang différent des trois autres, ce qui fait dire à certains commentateurs⁴² qu'elles sont des métacatégories. Notons pour notre part la façon dont Peirce introduit la considération de l'être et de la substance comme termes extrêmes :

La conception d'être apparaît lors de la formation d'une proposition. Une proposition inclut toujours, outre un terme qui exprime la substance, un autre terme qui exprime la qualité de cette substance ; et la fonction de la conception

41. Peirce (1993).

42. De Tienne (1996).

d'être est d'unir la qualité à la substance. La qualité, par conséquent, prise dans son sens le plus large, est la première conception dans l'ordre de passage de l'être à la substance⁴³.

Le problème posé est donc celui d'un passage entre deux extrêmes : « Substance et être sont donc le début et la fin de toute conception »⁴⁴. Or, le but d'une conception est de réduire le divers des impressions sensibles à l'unité. Le format que prend cette unité est la proposition : « L'unité à laquelle l'entendement réduit les impressions est l'unité d'une proposition »⁴⁵.

Ce texte de 1868 conçoit donc le problème des catégories comme répondant à la question de l'unité du divers pour autant que celui-ci est conçu. Peirce nomme *être* cette unité et *substance* la diversité. Nous interrogeons Peirce comme nous avons interrogé Aristote et Kant non pas pour nous demander si leurs listes ou tables sont systématiques mais pour comprendre ce qui fait qu'elles le sont incontestablement. Kant a jugé la liste d'Aristote « rhapsodique » et Peirce, pratiquement dans les mêmes termes, a vu dans celle de Kant un mélange inextricable de conceptions confuses. Il faut donc qu'il y ait, à chaque fois, un certain point de vue qui donne à voir la cohérence là où un tout autre point de vue ne perçoit que de l'arbitraire.

Nous avons vu que la liste d'Aristote prend sa cohérence dans la grammaire grecque et la table de Kant dans l'espace logique conçu comme lieu du jugement. Nous recherchons ce qui peut faire la cohérence de la liste peircienne. Peirce n'a certainement pas dépensé tant d'efforts pour ajouter ou retrancher simplement quelques catégories à la table kantienne. Le point de vue essentiel à partir duquel la liste de Peirce est visible semble bien être ce qu'il a lui-même nommé le *pragmatisme*.

Si l'on regarde sa liste sous cet angle, on perçoit immédiatement que ses catégories qui ont pour fonction d'assurer l'unité de l'être ne le font pas sous la forme d'une synthèse, comme chez Kant, mais sous celle d'un passage, d'une effectuation. Le pragmatisme est une philosophie de l'acte et non de la synthèse.

Comme l'a fait remarquer Claudine Tiercelin :

Le concept central de la sémiotique peircienne n'est donc ni celui de représentation, ni celui de representamen, ni même celui de signe, c'est celui de signe en acte. Il s'agit moins d'une théorie générale de la représentation que d'une théorie de la production et de la reproduction de signes en d'autres signes : « Le sens d'un signe est le signe dans lequel il doit être traduit (4132) »⁴⁶.

Il s'agit donc d'une théorie de la *semiosis* comme production du sens. Il devient manifeste que les catégories peirciennes de Priméité, de Secondéité et de Terciéité mettent en forme l'expérience et l'action et sont de ce fait contraintes par cet horizon. Les catégories de 1868 (qualité, relation, représentation) qui sont

43. Peirce (1993, p. 22).

44. *Ibid.*, p. 20.

45. *Ibid.*, p. 19.

46. Tiercelin (1993).

médiatrices entre la substance et l'être possèdent simplement un usage restreint au raisonnement logique.

Un commentaire de Peirce reprenant en 1893 la question des catégories éclaire parfaitement ce point. Après avoir rappelé sa rencontre avec De Morgan, il note :

Mais il ne me fallut que peu de temps pour démontrer mathématiquement que les prédictats indécomposables appartiennent à trois classes : premièrement, ceux qui, comme les verbes neutres, ne s'appliquent qu'à un sujet unique ; deuxièmement, ceux qui, comme de simples verbes transitifs, ont chacun deux sujets, appelés dans la nomenclature grammaticale traditionnelle (généralement moins philosophique que celle de la logique) le « sujet nominatif » et « l'objet accusatif », bien que l'équivalence parfaite de signification entre « A affecte B » et « B est affecté par A » montre manifestement que les deux choses ici dénotées font l'objet d'une égale référence dans l'assertion ; et, troisièmement, ces prédictats qui ont trois sujets de ce type ou corrélats. Ces derniers (bien que la méthode purement formelle, mathématique, de De Morgan ne le garantisse pas, selon moi en tout cas) n'expriment jamais un simple fait brut mais toujours quelque relation de nature intellectuelle, soit qu'une action de type mental les constitue, soit qu'ils impliquent une loi générale⁴⁷.

Un lecteur moderne est nécessairement frappé par la parenté manifeste que ce texte entretient avec le livre D de la première partie des *Eléments de syntaxe structurale* dans lequel L. Tesnière expose sa théorie de la valence verbale. Nous ne chercherons pas pour autant à homologuer les catégories de Peirce aux valences verbales de Tesnière car nous sommes sensible au fait que l'un cherche d'abord à résoudre un problème inhérent à la logique des relations, l'autre un problème grammatical ou casuel. Il n'en demeure pas moins que les exemples donnés par Peirce se retrouvent identiquement chez Tesnière. Ainsi, le verbe *donner* illustre-t-il toujours la Tiercéité chez Peirce et la trivalence chez Tesnière. La question qui nous intéresse est plutôt la suivante : quelle que soit la différence de contexte, nos deux auteurs cherchent d'abord à traiter le problème de l'action (mise en acte d'opérations logiques ou représentation verbale de l'action). Nous voyons là un argument supplémentaire pour voir dans la liste de Peirce l'effet d'un déploiement de la catégorie de relation dans l'espace propre à l'action, c'est-à-dire selon l'horizon d'une pragmatique.

Peirce note lui-même : « En conséquence, je déclarai que tous les caractères étaient divisibles en « qualités » (caractères non relatifs), « relations » et « représentations » au lieu d'être divisibles en caractères non-relatifs, relations duelles et relations plurielles »⁴⁸.

Ce texte, outre qu'il indique l'originalité de la relation triple (ou « représentation »), montre clairement l'origine commune des trois catégories, à savoir la catégorie de relation qui s'exprime soit par défaut (la qualité), soit selon les formes

47. *Ibid.*, p. 39.

48. *Ibid.*, p. 35.

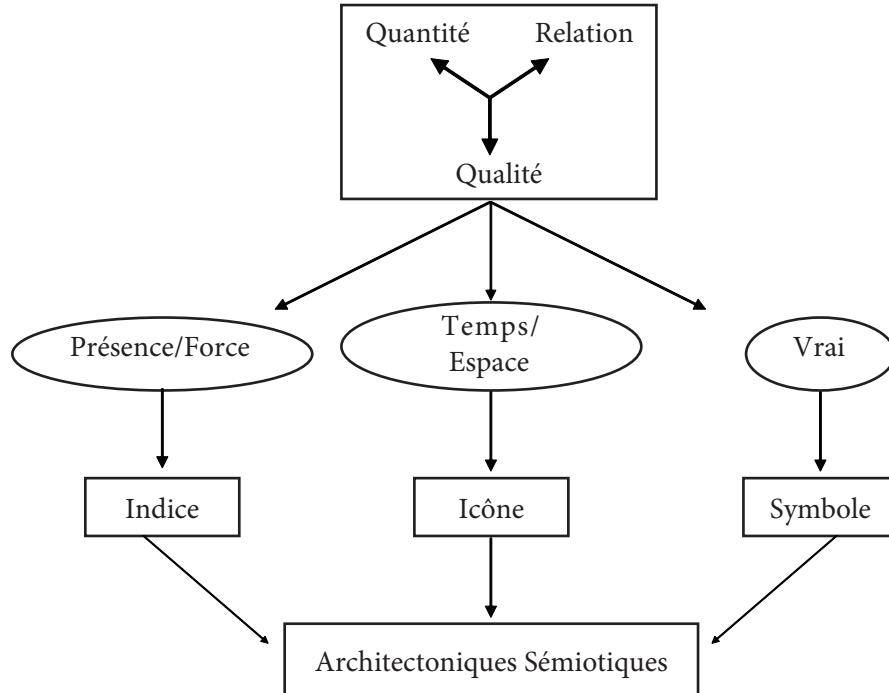
duelle et triple. L'ensemble de ce qui est présent à l'esprit entre donc dans ces trois catégories qui opèrent le passage entre substance et être. La dernière terminologie de Peirce ne change pas le sens général mais augmente encore, à notre avis, l'accent mis sur l'interprétation pragmaticiste des catégories. On a souvent noté que les catégories extrêmes (substance et être) disparaissaient des textes de Peirce avec l'apparition des Priméité, Secondéité et Tiérciéité, comme si la nature relationnelle des catégories devenait l'unique question. Quoi qu'il en soit de ce point litigieux, il semble clair que la Priméité concerne d'abord la qualité en tant que possible passant à l'acte, la Secondéité le fait en acte et la Tiérciéité l'acte rapporté à un élément troisième c'est-à-dire à une représentation. Nous avons compris plus haut l'ordre modal comme l'espace intermédiaire entre un acte et sa réalisation. Nous dirons, dans le même esprit que les catégories de Peirce, comme d'ailleurs les valences de Tesnière, fournissent la liste des actes archétypes.

Nous avons essayé de montrer que trois grandes approches des catégories⁴⁹ étaient gouvernées soit par une architecture grammaticale (Aristote) soit par des formes d'intuition au sens que Kant a donné à ces termes. Nous avons généralisé la notion esthétique d'intuition, malgré le poids de l'avis kantien, de telle sorte qu'à côté de l'*intuition spatio-temporelle* nous puissions aussi faire état de l'*intuition du vrai* et de l'*intuition de la présence et de la force*. Nous risquons par là d'être doublement incompris car nous nous référons à des auteurs sur bien des points incompatibles. Nous savons bien que Peirce n'aurait pas accepté l'idée d'une intuition de la présence, de même que Kant aurait refusé une intuition du vrai. Mais qu'est-ce qu'une intuition si ce n'est un centre de cohérence à partir duquel un événement peut se produire entre nous et le monde ? Ainsi le temps et l'espace est bien ce à partir de quoi l'unité de ce qui nous arrive devient perceptible puis concevable. On ne niera pas que, sous cet angle, l'ordre du jugement est bien le centre de cohérence de la table kantienne car Kant le dit lui-même. Il est difficile également de refuser au pragmatisme d'être l'attitude fondamentale qui gouverne l'établissement des catégories peirciennes. Notre travail se résume donc à interpréter ces centres de cohérence comme des intuitions et à généraliser par là la doctrine kantienne du schématisation. Regardons en effet la conséquence de cette conception.

Si un noyau ou germe catégorial se déploie, c'est-à-dire se schématisse, selon l'intuition du temps et de l'espace, il se trouve nécessairement configuré selon le type iconique. S'il se déploie selon l'intuition du vrai, il doit réaliser un profil symbolique, car il n'y a pas de vérité sans règle d'identification, comme nous l'avons vu plus haut. Enfin, l'intuition de la présence est dans son essence même indicelle car l'indice ne dit rien d'autre que la présence d'une force par rapport à laquelle il est possible de réagir, cognitivement ou pratiquement. Les catégories, comme nous venons de le voir, se multiplient ainsi à chaque fois dans des directions diverses

49. Nous laissons de côté l'approche hegelienne qui nous entraînerait trop loin de notre présent propos (même si elle n'est pas sans rapport avec celle de Peirce).

sur la base du même germe fondamental et engendrant par là une multiplicité de points de vue. Résumons par un schéma cette première étape dans la genèse du sens :



Ce schéma comprend trois étages dont les fonctions sont bien distinctes.

1. En haut, le germe catégorial, comme nous espérons l'avoir montré, est la catégorisation primitive que l'on rencontre aussi bien dans une perception, une action, une pensée. Les catégories sont des contenus organisateurs qui préforment aussi bien les faits physiques que l'expression et le contenu d'une fonction sémiotique. On peut dire en ce sens que le germe est ce qui est toujours donné dans l'immanence ou même qu'il définit l'immanence elle-même.
2. Trois schématisations distinctes engendrent trois ordres de catégories qu'il vaudrait mieux appeler des contenus sémantiques ou des notions si l'on veut éviter toute équivoque. L'intuition de la force ou de l'acte en tant que déploiement d'une force, engendre des catégories de type peircien, l'intuition du vrai des catégories de type kantien, l'intuition du temps et de l'espace, des schématisations au sens de Kant. Comme nous l'avons vu précédemment, les types ne sont pas isolés. Il n'existe rien qui ne participe, sous un certain rapport, à ces trois types de sorte qu'ils figurent des ordres de contenu non exclusifs. Nous avons souligné également que ces types pouvaient être conçus selon un certain ordre de constitution qui va de l'indice au symbole en passant par l'icône. Il ne faut donc pas lire le schéma précédent de haut en bas, comme si nous avions là le seul ordre possible. Il s'agit en réalité d'une perspective particulière qui souligne une certaine dispersion du

germe catégorial, un peu comme un rayon lumineux diffracté par une lentille. Mais comme il y a ici trois lentilles, on peut les considérer séparément, dans un ordre de succession, ou selon des combinaisons diverses. On peut par exemple envisager la combinaison de l'action avec l'intuition du temps, de la présence avec l'iconicité, de l'ordre logique avec le temps, etc. La proposition par exemple est un icône de sens soumis à une identification symbolique. L'iconicité n'est donc pas étrangère à la vérité. D'autres fois l'iconicité est essentiellement liée à la présence, à l'indice. C'est le problème de la chair comme incarnation, en peinture exemplairement. Le principe d'organisation sémantique qui reste à nos yeux le plus vraisemblable est celui d'une monadologie⁵⁰. Chaque contenu est une perspective plus ou moins vaste, plus ou moins organisée par des formes diverses, chaque perspective portant sur une partie plus ou moins vaste des autres. Notre tableau ne représente donc pas simplement un ordre de genèse qui irait du haut vers le bas mais plus profondément le lieu de multiples transformations selon divers points de vue.

Notons un point important pour notre présente étude. Du point de vue de la perception, on rencontre les trois genres sémiotiques que sont l'indice, l'icône et le symbole aussi bien au niveau de l'expression qu'au niveau du contenu. Cela montre que, au moins au niveau des grandes articulations qui l'organisent sur ses deux plans, la perception ne peut être dite totalement arbitraire, du moins au même sens que le signe linguistique.

3. Les contenus ainsi générés n'ont d'existence effective que pris en charge par les architectoniques en lesquelles consistent les diverses sémiotiques. Chaque sémiotique, chaque langue, traite à sa façon les diverses intuitions (les types) de telle sorte qu'il y a à chaque fois des architectures temporelles, un traitement de l'espace mais aussi du jugement, une organisation modale, etc.

Essayons maintenant de déterminer comment notre germe catégorial peut se comporter par rapport à une intuition sensible (une sensation) qui comprend les conditions de l'espace et du temps et celle de la présence (indicialité). Pensons à un simple événement du monde pour autant qu'il est perçu.

On peut d'abord remarquer que cette sensation n'est ni un énoncé ni un jugement, même si elle devient sans doute l'objet d'un jugement, au moins tacitement. Supposons par exemple une note de musique, un bruit, le son d'une voyelle. Nous devons les décrire, non pas en eux-mêmes, mais comme ce qui se passe à l'interface entre une source sonore et notre organisme, c'est-à-dire comme des phénomènes. De ce point de vue, la note par exemple se présente comme ce germe qui en se déployant prend une certaine intensité (un degré d'être), tend peu à peu à s'étendre dans l'espace et dans le temps, puis se détache sur le fond de ce qui n'est pas elle (le silence ou un autre son). On reconnaît là les trois catégories fondamentales que sont la *qualité*, la *qualité* et la *relation*. En quel sens pourrait-on dire qu'il s'agit ici de prédictats ? En aucun sens, si notre expérience se situe à même la perception. Il faudrait dire plutôt qu'il s'agit de la phénoménalité elle-

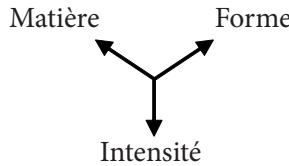
50. P. Boudon a fortement défendu cette conception *in* Boudon (1999).

même telle qu'elle se donne en premier, c'est-à-dire *a priori*, dans l'expérience. On conçoit en quel sens ces catégories sont une forme de communauté puisque ce sont précisément elles qui apparaissent d'abord, avant même que nous puissions savoir s'il s'agit d'une expérience subjective ou objective. Elles se déploient au lieu même du phénomène non pas comme les moments d'une analyse, encore moins comme une synthèse par laquelle viendrait s'ajouter quelque chose à notre connaissance, mais bien comme le déploiement de l'événement lui-même.

Si nous interprétons donc nos catégories, non plus comme un *a priori* de la phénoménalité en général, mais comme un *a priori* d'une phénoménalité perçue, c'est-à-dire pragmatiquement présente, nous obtenons les déterminations suivantes :

- La quantité perçue est l'*extension matérielle* et ceci indépendamment du nombre des dimensions spatiales. On dira qu'une quantité de matière est donnée, que ce soit par l'extension d'une tache de couleur, par un son, un goût, etc.
- La qualité perçue est une *grandeur intensive* (une qualité intensive, un degré d'être).
- La relation perçue, c'est-à-dire la relation spatio-temporelle, est la *forme* qui se détache sur un fond. S'il y a un fond, il y a une forme.

Notre schéma devient donc :



Chacun des termes ainsi obtenus se détermine en d'autres moments encore, mais selon le même principe. On voit par exemple que la forme, comprise comme partie de l'ensemble concret que nous explorons, est elle-même divisible en trois sous-parties que la forme enferme en les fusionnant. La forme comprend en effet :

- une *extension* spatiale et/ou temporelle. On peut penser à l'extension temporelle d'une note de musique, au déploiement spatio-temporel d'une sensation tactile, gustative, etc.,
- une *limite*. Une forme se définit par sa limite. Celle-ci peut être de diverses natures. Il y a des limites par contour apparent (le dessin), par seuil ou contraste, par fusion progressive des bords, etc. Si nous pensons à une surface plane, nous distinguons aisément une limite en *frange*, en *bord* et en *cadre*⁵¹,
- une *direction*. Une forme peut être ouverte ou fermée, dirigée par un élan, orientée dans le temps, etc. Une direction se divise elle-même en *interne*, *externe* et *tangente*.

51. Nous renvoyons sur ce point à Bordron (1994).

De même, la matière se détermine immédiatement en :

- une *densité*,
- une *disposition* (texture, granulation, souplesse, rugosité, etc.),
- une *force* qui se divise elle-même en force *attractive*, *répulsive* et en *polarité*⁵².

La qualité s'analyse enfin très classiquement en :

- une *dominance* (dominante chromatique, gustative, etc.). Le statut d'une dominance dépend bien sûr de la composition matérielle du domaine de la qualité,
- une *saturation*, c'est-à-dire la quantité relative d'une dominante,
- une *puissance*, soit l'intensité de cette même dominante.

On peut résumer le procès de différenciation de notre germe initial par le schéma ci-contre.

Ce schéma doit être lu du centre vers la périphérie comme l'ensemble des opérations de divisions successives d'un germe. On aimerait dire que ce déploiement catégorial, au sens où nous avons interprété cette notion, assure une *communauté des sensations* puisqu'il établit une phénoménalité en laquelle toute sensation peut se reconnaître. Il indique ainsi pourquoi il existe une intersémiose des sensations.

Résumons brièvement ce que nous avons cherché à démontrer. Sur la base d'une plasticité générale du monde sensible, définie comme la tension entre une organisation *atomistique* et une organisation *extensive*, nous avons vu opérer trois types de catégorisations :

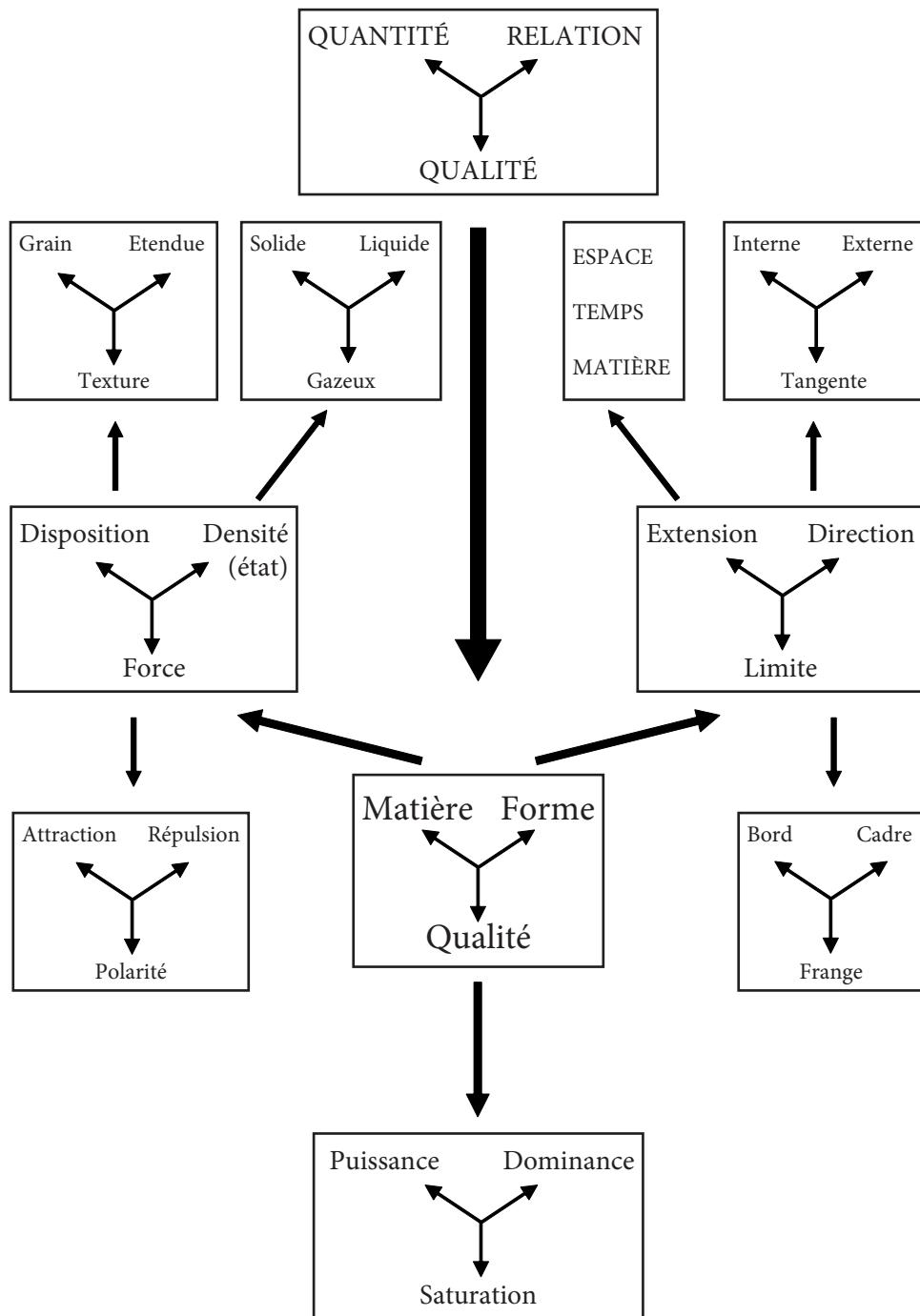
1. une catégorisation par *colligation* des éléments atomiques;
2. une catégorisation par *partition* des données extensives;
3. une catégorisation par schématisations d'un *a priori* catégorial, produisant un champ phénoménal assurant la communauté des sensations.

Ce dernier point nous a conduit à généraliser la notion kantienne d'esthétique transcendante pour y inclure l'intuition du vrai, nécessaire à l'ordre symbolique et l'intuition de la présence, nécessaire à l'indicialité.

Il nous semble qu'en décrivant ainsi une communauté catégoriale organisatrice d'une sémantique fondamentale, nous avons contribué à rendre pensable le fait que, malgré leur grande diversité d'organisation, le monde de la perception, les langages symboliques, les langues naturelles, les langages plastiques, les arts en général, ont une communauté de signification.

C'est le projet sémiotique lui-même.

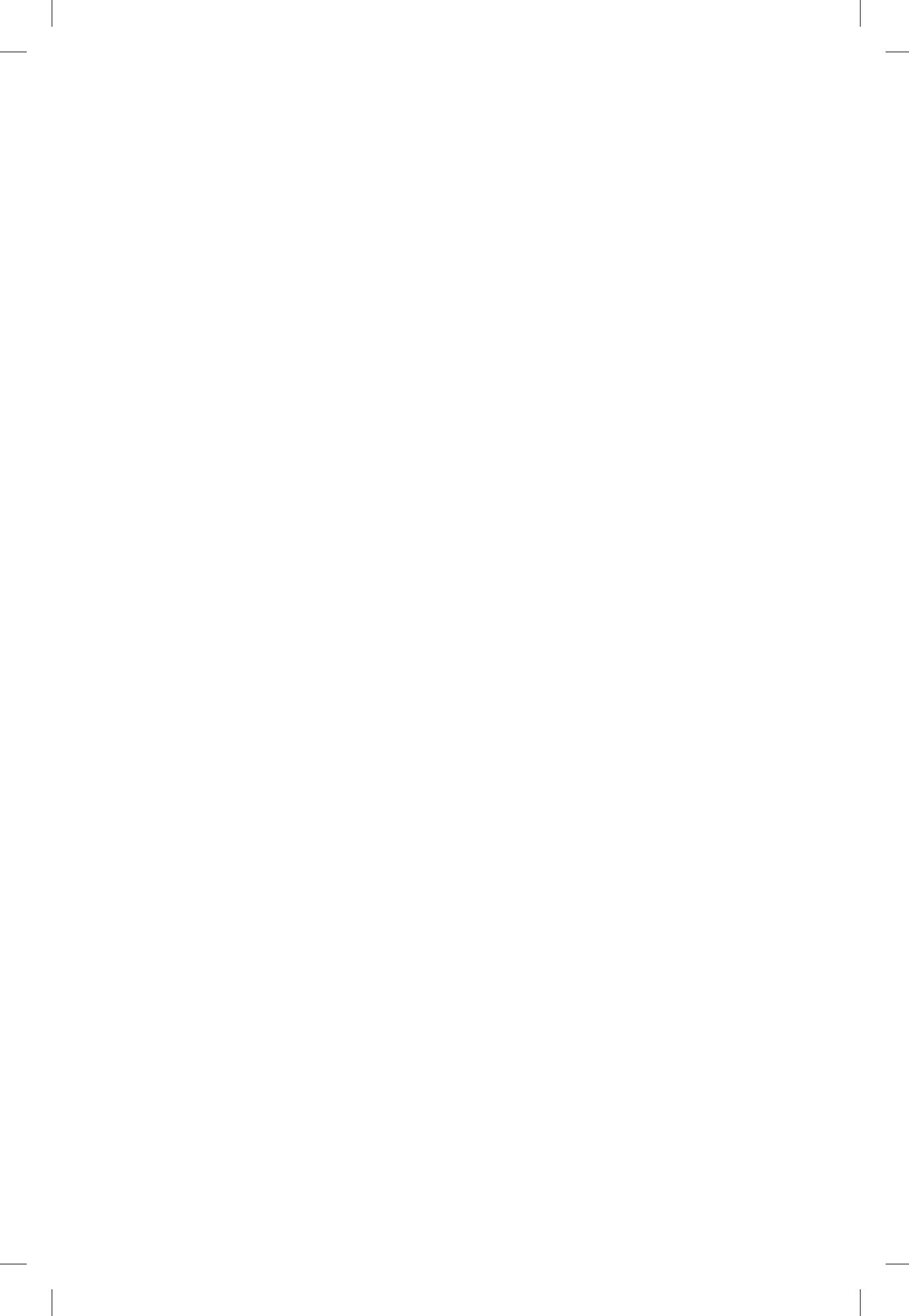
52. Nous suivons la division proposée par Kant (1786).



Références bibliographiques

- ARISTOTE (1969), *Organon I, Catégories* 4 Trad. Tricot, Paris, Vrin.
- BARBARAS, Renaud (1994), *La Perception*, Paris, Hatier.
- (1999), *Le Désir et la Distance*, Paris, Vrin.
- BRANDT, Per Aage (1990), *La Charpente modale du sens*, Aarhus/Amsterdam, Benjamins.
- BENVENISTE, Emile (1966), « Catégories de pensée et catégories de langue », *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard.
- (1974), *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri (1896), *Matière et Mémoire*, Paris, PUF Quadrige, 1993.
- (1938), « L'intuition philosophique », in *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF Quadrige, 1993.
- BORDRON, Jean-François (1991a), « Schématisation et signification », *Poetica et Analytica*, 11, Aarhus, Aarhus University Press.
- (1991b), « Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, 103, pp. 51-66.
- (1994), « Paysage et Lumière », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 34–35–36, Limoges, Pulim, pp. 29–40.
- (2002), « Perception et énonciation », in HÉNAULT (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, pp. 639–665.
- (2006), « Sens et signification : dépendances et frontières », in HÉNAULT & BEYAERT (éds), *L'Image entre sens et signification*, Publications de la Sorbonne, pp. 187–209.
- BOUDON, Pierre (1999), *Le Réseau du sens, une approche monadologique pour la compréhension du discours*, Berne, Peter Lang.
- CHARLIRELLE (1975), *Glossaire linguistique*, OCDL, Paris, Hatier.
- COQUET, Jean-Claude (1989), *Le Discours et son sujet*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- COSERIU, Eugenio (2001), « Le langage : diacriticon tes ousias », in KELLER, DURAFOUR, BONNOT, SOCK (éds), *Percevoir : monde et langage*, Liège, Mardaga.
- DE TIENNE, André (1996), *L'Analytique de la représentation chez Peirce*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- ECO, Umberto (1998), *Icône et hypoïcône, Visio*, vol. 3, 1.
- (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani; tr. fr. *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
- FOLLESDAL, Dagfinn (1969), « Husserl's notion of noema », *Journal of Philosophy*, 66; tr. fr. « La notion husserlienne de noème », *Les études philosophiques*, 50, 1995, pp. 5–12.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

- FREGE, Gottlob (1970), *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Paris, Hachette.
- HJELMSLEV, Louis (1939), « La structure morphologique » repris in *Essais Linguistiques*, Paris, Editions de Minuit, 1971.
- HUSSERL, Edmund (1950), *Ideen I §135*, tr. fr. de P. Ricœur, Paris, Gallimard, TEL
- (1929), *Logique formelle et logique transcendentale*, tr. fr. S. Bachelard, Paris, PUF, 1965.
- KANT, *Premiers principes métaphysique de la science de la nature* {1786} tr. fr. J. Gibelin, Paris, Vrin 1982.
- (1967), *Critique de la raison pure* Traduction Tramesaygues et Pacaud, Paris, PUF.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- (1995), *La Nature* Cours du Collège de France. Etabli et annoté par Dominique Séglard, Paris, Seuil.
- NOGUÉ, Jean (1943), *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, Paris, PUF.
- PEIRCE, Charles Sanders (1993), « Sur une méthode de recherche des catégories et Sur une nouvelle liste des catégories » in DELEDALLE (éd.), *À la recherche d'une méthode*, Presses universitaires de Perpignan.
- PETITOT, Jean (1985), *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF.
- (1992), *Physique du sens*, Paris, Editions du CNRS.
- TIERCELIN, Claudine (1993), *C.S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, PUF.
- VUILLEMIN, Jules (1967), *De la logique à la théologie, cinq études sur Aristote*, Paris, Flammarion.
- ZINNA, Alessandro (1986), « La théorie des formants. Essai sur la pensée morphématique de Louis Hjelmslev » *Versus*, 43, pp. 91–111.



VARIA

La main comme être collectif

Pierre BOUDON
LEAP, Université de Montréal

Souvent, on pense que la pratique de l'architecte est distincte de celle du peintre, les deux formes d'œuvre qui en résultent étant apparemment sans commune mesure : d'un côté, nous avons des volumes à habiter, de l'autre, des figures de la fiction. Or tel n'est pas le cas dans la réalité.

Le Corbusier, à la suite d'autres, en offre un exemple contemporain et nous allons suivre sa démarche à propos du thème de la « main ouverte » qui l'a longtemps « travaillé », depuis sa conception des « objets à réaction poétique » dans les années Trente jusqu'au *Poème de l'angle droit* en passant par la *Main ouverte* à Chandigarh — soit, à travers une diversité de substrats (sculpture, architecture, tapisserie, peinture et littérature) le souci de traduire ce qu'exprime cet organe qui est un outil et un lien.

Depuis les années Quatre-vingts, on prend conscience de plus en plus de l'importance de ces thèmes mythiques dans l'œuvre de l'architecte, plongeant dans un Passé immémorial, où ils constituent des noeuds de rapports symboliques dont le thème retenu ici, en tant que geste d'appel, en tant que lieu d'accueil, constitue l'un d'entre eux à la manière de la *Mnemosyne* d'Aby Warburg (tel, le thème du serpent).

1. Émergence du thème de la main

Ce thème de la « main », partie du corps qui s'en détache, apparaît dès la fin des années Vingt, contemporaine de ce que l'architecte a appelé des « objets à réaction poétique » qu'il introduit dans sa peinture après la période dite Puriste, associée à Amédée Ozenfant (Figure 1). Or ces formes d'« objets » sont à l'opposé de ce qu'il a appelé auparavant des « formes-types » (*Maison Citrohan*, *Ossature Domino*, soit des gabarits constructifs propres à une variation) : ce sont des formes

closes, flottantes, quasi-organiques comme des corps humains en réduction (plus exactement des « parties de corps » en faisant référence à leur morcellement), certains objets usuels ou encore des formes en coque et/ou coquille soit toutes espèces d'enveloppe qui s'opposent à un ordre rationnel entendu comme partition homogène de l'espace pictural, épurée, simplifiée, régularisée géométriquement. À cette mise au carreau, à cette grille orthogonale par plans et élévations que l'on a tant dans sa peinture puriste que dans son architecture des « villas blanches » (la *Villa Savoye* en est le parangon) est substituée une population de « corps » morcelés.



Fig. 1. Le Corbusier, Femme au guéridon et au fer à cheval, 1928 (FLC, tableau n° 145), extrait de Le Corbusier une encyclopédie (J. Lucan dir.), Paris Centre Georges Pompidou, 1987, p. 330 (Tous droits réservés)

Ces fragments d'éléments naturels, des bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassés au bord de l'eau, du lac, de la mer [...] exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extra-ordinaire potentiel poétique » expliquera-t-il quelques décennies plus tard¹.

Comme on l'a souvent souligné, ces « objets », en ce qu'ils constituent des formes *en soi* plus ou moins disparates, sont étranges, participant à la fois d'un certain montage pictural proche de son ami Fernand Léger et des « objets trouvés » surréalistes, soit d'objets *autres* ne relevant pas d'une élaboration esthétique. On peut parler à leur sujet d'« incrustation » élémentaire en tant qu'emprunt à un autre ordre que celui d'un style (comme dans le cas des « papiers collés » cubistes, mais cela n'a rien à voir) et *situé* dans un plan qui n'est que leur mode d'exposition. Ces formes participent d'un ordre pictural dont elles ne sont que l'hôte résiduel puisque relevant d'un autre ordre (implicite).

1. Pauly (1987, p. 276).

Ici l'opposition contrastive « figures » *versus* « composition » devient tension exacerbée (Figure 2) : d'un côté, « ob-jet », avec son orthographe heideggerienne (cf. *ce qui est jeté là*) et souvent morcelé, de l'autre, « composition planaire » ; cette tension, le *versus*, exprime bien le fait qu'après sa période « puriste » où tout se fond dans un certain ordre pictural immaculé, Le Corbusier délaisse celui-ci pour un autre radicalement différent — à l'opposé, par exemple, de celui du groupe *De Stijl* (Mondrian, Van Doesburg), ou encore, de certaines tendances au *Bauhaus* (Kandinsky, Albers). Nous passons ainsi d'un ordre strictement pictural à un ordre scénique (pour ne pas dire théâtral en tant que *mise en scène*) où les figures deviennent représentation et non composition, comme si les « signifiés » picturaux (les formants du tableau) devenaient des « référents » objectaux (participant du monde).

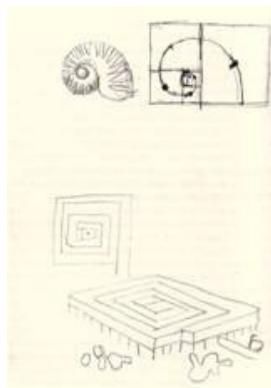


Fig. 2. Le Corbusier, Musée à croissance illimitée, dessin 1939 (galerie Arbeba, Zurich),
extrait de *Le Corbusier une encyclopédie* (J. Lucan dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987,
p. 266. (Tous droits réservés).

Cette tendance va très loin : pour Le Corbusier — nom d'emprunt, rappelons-le, dont on sait par ailleurs qu'il signait ses tableaux d'un autre nom que celui de l'architecte — ces « objets à réaction poétique » ne sont pas tant de *bons* « objets » à représenter plastiquement que de *bons* « objets » à penser organiquement (ou cosmiquement). Au-delà de la composition, il y a des lois naturelles dont il s'agit d'approfondir les principes et dont ces « objets » ne sont que les témoins résiduels ; principes qu'il s'agit d'appliquer en retour à la démarche des arts libéraux. Ainsi, la coquille de l'escargot, non seulement est-elle présente esthétiquement dans le tableau mais elle re-présente un ordre caché (la spirale logarithmique, la série de Fibonacci) dont on verra que son application architecturale engendre le « musée à croissance illimitée ».

Non seulement l'objet à réaction poétique réfère à un monde naturel présent et même situé (c'est non seulement la « coque de crabe » dont la forme pourra être transposée architectoniquement mais c'est la coque trouvée sur telle plage de Long Island), c'est également un être doué de qualités temporelles condensées puisqu'il

naît, il se développe, il s'use, il est morcelé par le temps, etc. (ce que bien sûr la représentation ne montre pas mais qu'elle évoque). Bref, c'est un condensat de qualités à la fois organiques et cosmiques, un microcosme en puissance dont il s'agit de révéler les tenants et aboutissants.

2. Le projet de Monument à Vaillant-Couturier

Venons-en au thème de la « Main ouverte » puisque c'est le thème proposé : la voilà telle qu'elle s'insère dans le Monument à Paul Vaillant-Couturier (Figure 3), syndicaliste important dans les années 30, et dont le monument commémoratif représente le message politique (Cf. *aller vers un monde nouveau*). Là encore, nous avons affaire à un montage sculptural et non à une « sculpture en pied » telle qu'elle a été largement diffusée par les *Lenine saluant le peuple et le monde à venir* contemporains comme par exemple dans le projet colossal du *Palais des Soviets* dû à Yofan, Sichtiouko et Gelfreikh.

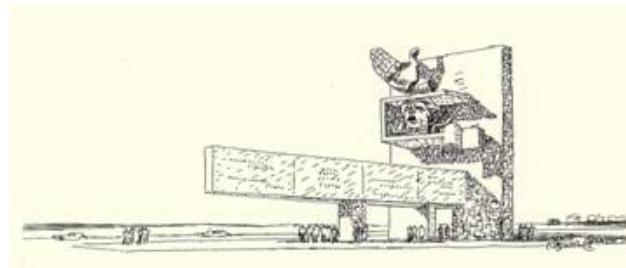
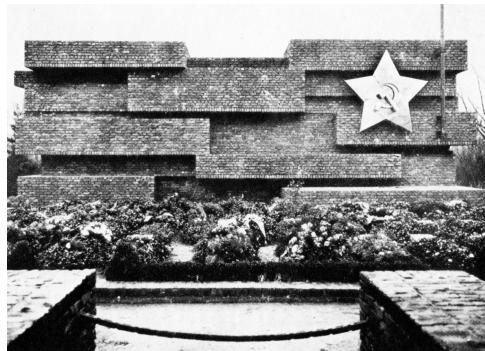


Fig. 3. Le Corbusier, Monument à la mémoire de Paul Vaillant-Couturier Villejuif, 1938 (FLC, 24146), extrait de Le Corbusier une encyclopédie (J. Lucan éd.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 312. (Tous droits réservés)

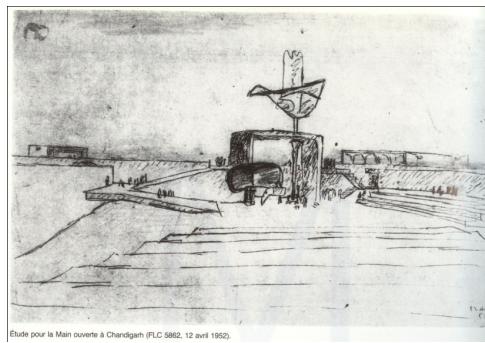
La main ouverte signifie l'appel, la direction à prendre, et elle est située au sommet (au-dessus de la tête) où elle prend place dans un ordre ascendant : le livre, la tête, la main ; ce montage bi-directionnel, puisqu'il conjugue à la fois une horizontalité en porte-à-faux vers l'avant et une verticalité tabulaire en arrière, a pour fonction de « casser » toute représentation naturaliste, mais aussi, de nous renvoyer à un ordre allégorique (celui de la Parole dispensée) dont ce montage sculptural est le vecteur. En effet, si je compare ce Monument à celui que Mies van der Rohe a construit à Berlin pour les Spartakistes Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht (Figure 4), la différence saute aux yeux : le premier est une forme *allégorique* où les thèmes mimétiques (main, tête, livre) sont évidents alors que le second est une forme *tectonique*, abstraite dans sa géométrie, où c'est l'appareillage de briques, sa stratification et sa volumétrie emboîté/déboîtée, qui sont saillantes (seule, l'étoile timbrée de la faucille et du marteau indique qu'il s'agissait de révolutionnaires). Or le monument de Le Corbusier est un « Livre de pierre » puisqu'on peut en parcourir

les hauts-faits, les mots d'ordres, etc., inscrits horizontalement (et formant autant de pages), dont la position domine des petits personnages.



*Fig. 4. Mies van der Rohe, Monument to the November Revolution (Karl Liebknecht-Rosa Luxemburg Monument) Cemetery Berlin-Friedrichsfelde, 1926 (détruit), extrait de *Mies van der Rohe, critical essays edited by Franz Schulze*, The Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 98. (Tous droits réservés).*

3. La « Main ouverte » de Chandigarh



*Fig. 5. Le Corbusier, Étude pour la main ouverte à Chandigarh (FLC 5862, 12 avril 1952), Extrait de *Le Corbusier une encyclopédie* (J. Lucan éd.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 244. (Tous droits réservés)*

Avec cet autre monument (Figure 5), le contexte est bien différent puisqu'on ne se réfère pas tant à une période révolutionnaire (le Front populaire) qu'à une capitale à construire, et ceci dans une culture différente (d'un côté l'Europe, de l'autre, le Tiers-monde); nous avons cependant une continuité thématique. Dès son élaboration (1948–1951) la « Main ouverte » prend place dans un montage sculptural, distinct du précédent, mais cependant comparable : l'organe est dans une position supérieure par rapport à un « cube » géométrique — d'où l'opposition

— le tout dominant de petits personnages et donnant ce sens d'une orientation puisque ce montage est mobile à la manière d'une girouette (il ne sera réalisé en feuille de cuivre battu, montée sur une charpente de bois, qu'en 1985). Ce qui est nouveau, c'est la métaphore que nous pouvons déceler entre la main ouverte et l'oiseau en vol comme si on avait la contraction d'un geste : lâcher un oiseau (de bonne augure, sans doute) lequel apportera le sens de notre fortune.

C'est un geste augural qui n'est pas celui des augures romains qui attendaient ce vol, faste ou néfaste, des oiseaux guidés par le hasard ; ici, nous produisons un geste puisque l'oiseau prend son essor à partir d'un ancrage au sol fait de main d'homme mais qui s'oriente par ailleurs selon la force cosmique du vent. C'est, à la fois, l'éloge de la main (Focillon²) dans son accomplissement et la salutation adressée au Cosmos et au Futur. Est-ce le temps d'une Histoire (et sa mémoire) comme dans le cas du Monument à Vaillant-Couturier, en tant que force rédemptrice de la Révolution, ou bien est-ce le temps du Cosmos qui se reproduit éternellement ? Il est difficile de répondre³ mais ce que l'on peut dire c'est que, dans les deux cas, la Parole émise est un souffle comme chez les Stoïciens, un *pneuma* qui donne vie.

Dans le Monument à Vaillant-Couturier, la référence symbolique est au « Livre » (puisque l'on pouvait en parcourir les pages sur ce frontispice qu'était la partie horizontale en porte-à-faux) ; à Chandigarh, la référence symbolique est au « Lieu » puisque cette sculpture est située par rapport à un défoncement du sol intitulé la Fosse de la Considération (dédiée à Nehru, « père » légataire de cette capitale) et qui n'est pas sans rappeler l'hémicycle d'un théâtre antique dont la « Main ouverte » représenterait le *frons scenae*. Nous avons là une tension contrastive entre une figure en relief, exprimée par la main ouverte (dont le profil se découpe sur l'horizon) et une figure en creux exprimée par cette Fosse de la Considération (pouvant se prêter à des spectacles). Entre les deux, nous avons ce « cube » ajouré dont la position médiane peut faire penser à une sorte de « cube de Necker » dans les expériences de la *Gestalttheorie* : à la fois, vu d'en haut et vu d'en bas, mais pas au même moment (incompatibilité). Les termes que j'emploie font référence au rapport figure/fond de cette théorie psychologique où la figure en relief de la sculpture et la figure en creux de la fosse composent une dualité réversible (dynamique) ; nous avons là un véritable lieu d'émergence associé au Ciel d'un côté et au Sol de l'autre — bref, une figure, en tant que microcosme, sur un fond cosmique (un macrocosme).

Au-delà de cette mise en scène, il y a lieu de se demander ce qu'est symboliquement la main, comme organe du corps humain (les animaux n'ont que des *pattes*, pour marcher, pour s'agripper), comme entité détachable puisque dans tous ces cas nous avons affaire à son isolement, comme dans de nombreux exemples

2. Petit texte remarquable qui accompagne Focillon (1938).

3. Les archives de Le Corbusier (lettres, carnets) permettent de répondre à cette interrogation en ce que l'on sait maintenant que ce contact avec le Tiers-monde a remis en question son *credo* vis-à-vis de la machine et de la technologie en général (soit le Programme de la « modernité »).

anthropologiques : le *sceptre royal* est une main, le *moulage* de la main comme témoignage du défunt au même titre que son masque (*memento mori*) ; la main comme *colophon* en tant que signe d'instruction à lire attentivement ; la main comme *marteau de porte*, comme *main de fatma* dans la culture musulmane ; la main comme geste dispensateur (Cf. « Le geste auguste du semeur »). Enfin, fait troublant, les nombreuses « mains négatives » retrouvées dans les grottes préhistoriques dont on dit qu'elles sont l'une des premières manifestations iconiques de l'homme.

La main n'est pas seulement la partie du tout, ou encore l'organe de préhension et d'échange⁴ : elle est un signifiant complexe, à la fois sujet et objet, dont on pressent qu'il existe des opérations sémiotiques sous-jacentes permettant de nous aiguiller vers tel ou tel type de signification. Certes, vous me direz que tel ou tel geste de la main pour saluer relève de la convention sociale et qu'il s'agit d'un groupe en particulier parmi d'autres. Mais le fait de saluer (ou son refus) ? Pour faire bref, je dirai que la main est un opérateur de conjonction/disjonction, qu'elle a pour fonction (sémiotique) de déclencher ces formes de conjonction et de disjonction que l'on rencontre dans les salutations, les échanges d'amitié ou d'affaire conclue, de rejet ou d'insulte, de tact ou de rupture brutale ; enfin, d'outil de communication (le langage des sourds-muets).

Cette mise en opération plurielle d'un même signifiant complexe passe par ce que Kant appelait un « schème » (manières d'être, figures au sens des tropes, esquisses participant d'un dessein plus ample) associant un ensemble de catégories à une expression sensible ; en ce sens, le schème, bien distinct de traces mémorielles, est constitutif d'une faculté de l'« imagination » active et passive —bref, d'une évidence monstrative.

Enfin, ces schèmes sont multiples, constituant autant d'« espaces mentaux » particuliers, qu'il y a lieu de rassembler dans une formule générale que j'ai appelé un *Réseau du sens* formé à la manière d'une mosaïque de ces schèmes renvoyant les uns aux autres.

Revenons à la constitution de la « main » comme forme *médiatrice*. Comme je l'ai précisé, elle est à la fois sujet et objet comme signifiant complexe, action de transfert (ou son refus) et réception de ce qui est offert ; je suis la main qui donne ou qui reçoit, ma personne *s'identifiant* dans ce moment précis au geste qui nous rassemble. Bref, la main *catalyse* un objet, un geste, deux personnes, pour former (temporairement ou sur une base plus régulière) un *Soi entier*. C'est à travers celui-ci que nous avons alors une *assimilation* à ce qu'est l'autre (en tant qu'acceptation de mon geste) ou une *dissimilation* (en tant que refus). L'Autre, c'est à la fois

4. Comme le notait de son côté Le Corbusier à propos de ses tapisseries ornant le Palais de justice de Chandigarh où le thème de la main apparaît très souvent, « À gauche, au milieu de la hauteur, la main. La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui veut dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus subjectives, les plus insaisissables, peuvent être fort bien révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main. » (Lucan, 1987, p. 396). Bref la main est un lieu corporel.

celui *par qui* je peux m'identifier non-tautologiquement ($A = A$) en tant qu'*alter ego* ($A = B$) ; mais c'est aussi celui dont je peux refuser la « médiation » établie temporairement par l'acte d'échanger ($A \neq B$) — L'Autre comme *étranger*, celui avec qui je ne cherche pas à partager (des gestes, des paroles, des repas). Bref, celui que j'ignore : non plus *alter ego* mais *aliud*.

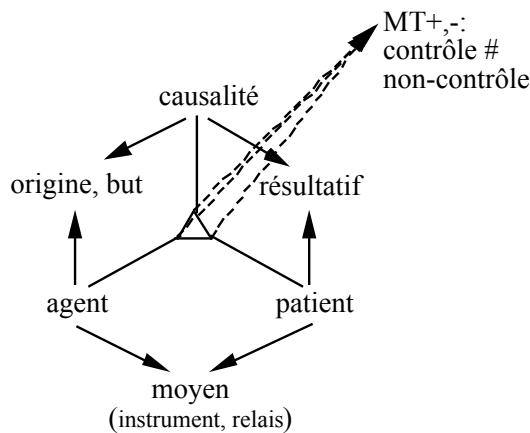
La main est ainsi le « siège » d'un échange, ce que nous traduirions sémiotiquement en termes d'actantialité (c'est un système de relations) ; il y a, d'un côté, celui qui agit, et de l'autre, celui qui pâtit (en termes aristotéliciens) ; c'est ce couple d'action qui constitue l'opération d'échange dont la main est le moyen terme. Cependant, cette opération ne se réduit pas à ce moment actantiel (par exemple, le transfert d'un objet d'une main à l'autre). Toute action a une finalité qui dépasse son moment d'effectuation, soit vis-à-vis d'un *alter ego*, soit vis-à-vis du monde en général. La notion d'agentivité renvoie ainsi, d'une part, à une effectuation, et d'autre part, à une finalité qui peut être un but de l'action que le sujet s'assigne, ou encore, une origine de l'action qui le mandate à faire telle action (une Tradition, par exemple). Ainsi, les salutations constituent une forme obligée de notre mise en présence des autres (mais que nous savons moduler à bon escient), et ceci, indépendamment des sentiments que nous éprouvons à leur égard.

L'agentivité (avec son corrélat, le pâtir) n'est donc pas l'unique siège d'un échange. Lorsqu'une action est entreprise, c'est bien souvent le fait qu'elle répond autant à une sollicitation sociale (qui la légitime en retour) qu'à l'initiative d'un certain sujet qui pense y répondre de son propre chef. De ce point de vue, ce sujet est autant un agent (de l'action) qu'un patient (par rapport à des exigences communes ; par exemple, un savoir vivre en société ou un savoir-faire).

Le tiers terme que nous voulons faire apparaître dans cette corrélation initiale (agent, patient), c'est la notion de causalité : celle-ci ne dépend pas directement d'une agentivité puisqu'elle peut être de l'ordre d'une Tradition qui fait agir les sujets, qui s'impose comme temporalité issue d'une origine (Cf. « On a toujours fait ainsi ») et comme but assigné à l'action (Cf. « On doit agir de telle et telle façon vis-à-vis de telle personne »). Une telle action relève ainsi d'un collectif (*socius*) en ce qu'elle ne dépend pas uniquement de l'intention d'un agent ou d'une série d'agents en relais. Elle existe également comme manifestation, spontanée ou entraînée, et c'est bien souvent le cas des manifestations collectives où le mouvement général (foule en panique, par exemple) relève d'une cause non intentionnelle, soit qu'on ne peut rapporter aux divers agents, pris un par un. La causalité, partie intégrante de l'action, est donc une instance distincte de l'agentivité et de son corrélat, le pâtir⁵.

Pour caractériser ces différentes acceptations d'une même notion, j'utilise un certain schéma triadique (appelé *templum*) qui les « visualise » distinctement :

5. En linguistique, c'est la différence entre les énoncés : *Le chef de gare a donné le feu vert pour la manœuvre* (agentivité) et *Le wagon a déraillé pendant la manœuvre* (causalité où bien des causes peuvent être sous-entendues).



Nous avons trois termes fondamentaux (agent, patient, causalité) et, entre eux, trois autres termes mixtes qui assurent leur liaison de façon graduelle (on peut ainsi passer d'un de ces termes à l'autre par progression puis basculement); ainsi la main peut-être un moyen (comme instrument) ou un relais (comme signe gestuel).

Pour couronner ces distinctions (soit, dans une dimension verticale), j'introduis une catégorisation générique (Cf. $MT^{+,-}$) signifiant la présence ou l'absence d'un trait commun : ici, la notion de contrôle (comme dans le cas d'une action intentionnelle, d'une règle à suivre, d'un ordre à respecter) et de non-contrôle (du type, action spontanée, évènement intempestif⁶).

Dernier aspect propre à cette déclinaison générale d'une actantialité : nous avons celle d'une « forme résultante » de l'action laquelle, en tant qu'objet qui s'en détache ou en tant que conséquence d'une certaine cause (indépendante de l'agir propre au sujet), constitue une entité à part. Celle-ci résulte d'un processus complexe en ce qu'elle peut renvoyer à plusieurs causes possibles. C'est, par exemple, le statut de l'*œuvre d'art* détachée de l'agent qui l'a façonnée et qui prend place dans un certain contexte socio-culturel ; nous réagissons vis-à-vis de cette œuvre à ce qu'elle *représente*, autant par rapport à son auteur, ses intentions, son milieu, que par rapport à ce qu'elle signifie dans un contexte historique donné. L'œuvre d'art est ainsi porteuse d'un Projet qui transcende ses conditions d'élaboration en tant que destin reliant un Passé et un Futur. Nous avons parlé auparavant d'une Tradition ; mais dans le contexte d'une société moderne telle que la nôtre, nous pourrions parler de la Révolution comme rupture de celle-ci et ouverture d'un nouvel horizon.

Or, c'est très exactement dans cette situation que nous sommes vis-à-vis de la « Main ouverte » de Le Corbusier : c'est, à la fois, une « œuvre », un « geste d'appel », un « symbole de fondation ».

6. Linguistiquement, on a l'énoncé *Dans le virage, la voiture s'est mise à déraper.*

La main est un lien d'identité/altérité, avons-nous dit; elle est également un lieu d'éclosion et j'en veux pour preuve cette illustration de la couverture du *Poème sur Alger* (1950) (Figure 6). Cette cité qui a joué un si grand rôle dans la vie de l'architecte — où la main retient le corps d'une chimère (sorte de Licorne) prête à prendre son essor. C'est d'ailleurs une figure similaire que l'on retrouve dans la fresque contemporaine du Pavillon suisse, à la Cité universitaire de Paris, répondant au vers de Mallarmé « Garder mon aile dans ta main »⁷.

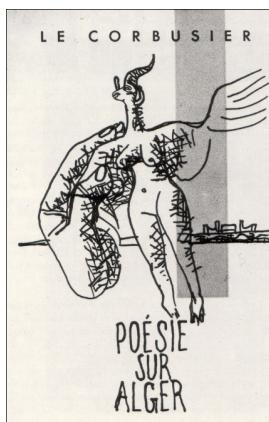


Fig. 6. Le Corbusier, Poésie sur Alger, couverture du livre Poésie sur Alger, Paris, Falaize, 1950, extrait de Le Corbusier une encyclopédie (J. Lucan éd.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 32. (Tous droits réservés)

Enfin, c'est le même motif que nous retrouvons dans la série < violette > ou < chair > du *Poème de l'angle droit* (1947–1953).

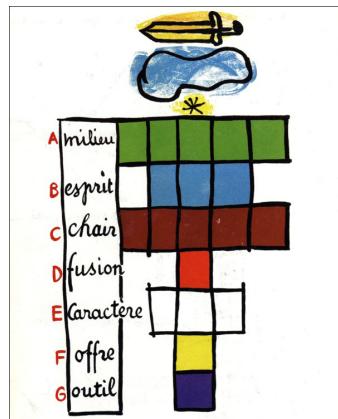
4. Le Poème de l'angle droit⁸

Cet ouvrage occupe une place particulière dans l'œuvre de Le Corbusier, à la fois, marginale par rapport à sa carrière d'architecte et centrale dans sa démarche personnelle, comme par exemple, certaines références plus ou moins cachées à sa vie privée. Il s'y affaire pendant de longues années (sept ans), depuis celles de l'après-guerre jusqu'en 1953 et ses sources d'inspiration remontent à des thèmes apparus dès la fin des années Vingt (celui, par exemple, d'une mystique du corps féminin associé aux « objets à réaction poétique »). On dira donc que cet ouvrage est fondamental pour la compréhension de l'œuvre entière et qu'il représente une

7. Précision apportée par Frampton (1997, p. 173).

8. L'étude majeure est due à Moore (1980, pp. 111–139). Ce thème est suffisamment important pour avoir incité Kenneth Frampton à en faire un chapitre de son livre sur Le Corbusier, *op. cit.*, Chapitre 12.

quête, le témoignage auquel on se réfère pour situer des événements⁹.



*Fig. 7. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, planche 8, Fondation Le Corbusier/
Editions connivences, Paris, 1989, (Tous droits réservés)*

C'est un livre, mais que veut dire l'expression par rapport aux autres publications (nombreuses) que l'architecte a offertes ? D'un côté, nous avons sept séries de planches qui forment autant de « tableaux » en un certain ordre assemblés, et de l'autre, des poèmes répondant à chacun d'eux (répondant à chaque « stations » de la quête). Le Corbusier a parlé dans son mode de présentation d'une *iconostase*, soit une référence religieuse implicite, mais son propos est foncièrement poétique et non théologique : on y parle de cosmos, de genèse, et on pourrait parler d'un « livre païen » venant d'avant la révélation chrétienne¹⁰. Mais cependant l'évocation n'est pas anodine et on peut penser à un rapport entre le thème de l'angle droit « révélé » mystiquement et celui de la croix comme symbole d'une rédemption¹¹. À ce même « sol » théurgique appartiendraient également les références ésotériques à une science occulte (astrologie, alchimie) où la « transsubstantiation » des corps, en tant que principe de métamorphose, n'est pas celle entre une chair humaine et un esprit divin (*chair et sang, pain et vin* christiques) mais entre une *materia prima* d'origine cosmique (les éléments tels que, soleil, vent, eau) et une forme architectonique dont le but est le Grand Œuvre —Principe de métamorphose (transmutation et sublimation) qui est au cœur de cette quête (Cf. la série < rouge -fusion > formée d'une seule lithographie).

-
9. Cf. « Le vrai sujet de la modernité. Cela signifie que pour vivre la modernité, il faut une nature héroïque » écrivait Walter Benjamin entre les deux guerres.
 10. Par exemple, le thème crétois de Pasiphaé et du Taureau qui donnent naissance au Minotaure (en rappelant que le *Minotaure* a été une revue surréaliste de 1933 à 1938). Sachons également que les « cornes de taureau » (rappel du motif crétois) sont un thème récurrent dans l'architecture de Chandigarh (monuments, tapisseries, carnets).
 11. Ce rapprochement symbolique apparaît à deux endroits : au centre de la première série où la croix est associée aux quatre horizons et à *L'homme du Modulor*, et dans le dernier tableau clôturant ce cycle, associé à la main qui trace un trait (voir plus loin).

Son plan : il est à la fois celui d'un parcours entre les sept séries qui se superposent, « vert », « bleu », « violet », « rouge », « blanc », « jaune », « pourpre » (variété de rouge tiré d'un coquillage), correspondant respectivement aux thèmes, « milieu », « esprit », « chair », « fusion », « caractère », « offre », « outil », et une forme synoptique (*l'iconostase*) en ce qu'on peut la saisir d'un seul coup d'œil ; cette forme étalée, par le type d'échelonnement varié entre les différentes séries, n'est pas sans faire penser au schème d'*« arborescence »* (Cf. l'arbre, le bassin hydrographique, l'éclair de la foudre, la généalogie humaine, l'édification) avec son tronc (foyer linéaire), ses racines qui plongent dans un cosmos et ses feuilles (« il y a beaucoup de feuilles de chêne dans le Poème », note R. A. Moore). Nous aurions affaire alors à une dimension inversée de ce schème puisque les racines plongent dans un cosmos supérieur, soit une inversion tête-bêche¹².

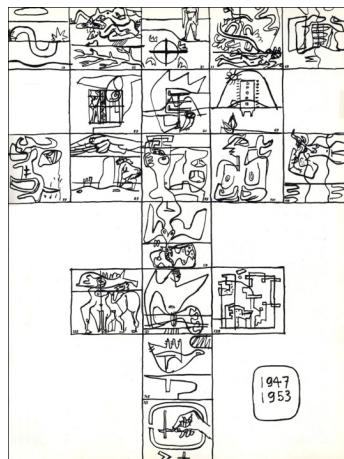


Fig. 8. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, « Iconostase », planche 155, Fondation Le Corbusier/Editions connivences, Paris 1989. (Tous droits réservés)

Le plan (Figure 8) est donc un plan de lecture (ce qui se lit) et un plan tabulaire (ce qui se regarde), dont les séries thématiques se répartissent bidimensionnellement (horizontalement et verticalement) ; il peut se lire également comme un « jeu de marelle » entre les différentes stations qu'on parcourrait à cloche-pied (jeu des enfants rappelant la forme d'un *mandala*). Il y a donc tout ça dans ce Livre-Tableau qui fonctionne comme une matrice de mises en correspondance entre des thèmes mythiques, architecturaux, érotiques, autobiographiques.

Parmi ceux-ci, trois nous retiennent plus particulièrement : celui de la « Main » qui clôt ce cycle et dont nous avons déjà signalé plusieurs exemples ; celui du

12. Cette inversion est souvent relevée dans le travail de Le Corbusier; Aristote ne disait-il pas d'ailleurs que l'arbre est un organisme animal dont la bouche est enfouie dans le sol et la croissance des membres rejetée en l'air? Nous avons là un mouvement similaire. Cf. Louis (1975, p. 100).

mouvement sinusoïdal, représenté comme cycle solaire, comme méandre fluvial, comme séries rythmiques entrelacées (les deux séries, rouge et bleue, du *Modulor*; cf. l'outil scalaire, dont on a dit qu'il rappelait la figure antique du caducée). On pourrait enfin mentionner le thème de la dualité, récurrent dans l'œuvre et la vie de Le Corbusier (ses noms, ses associations professionnelles, sa conception manichéenne du monde), qui « ouvre » le Poème de l'angle droit puisque la couverture est scindée diamétralalement en une figure en relief et une figure en creux symbolisant le rapport « soleil-mâle » et « lune-femelle », d'où va naître un troisième terme mystique, androgyne et ailée (le thème de l'oiseau mercuriel) que nous avons dans l'*unicum* < rouge - fusion > au centre de l'iconostase. La quête est donc celle d'une origine héroïque, d'une fécondation et d'un objet, la pierre philosophale — les forces adverses (adjuvantes et opposantes) étant représentées par l'Ordre architectonique d'un côté (Cf. l'angle droit, les tracés régulateurs) et les Démons (Cf. « C.1. "chair" : / Belzébuth / Qui est donc en définitive Belzébuth ? / »)¹³.

Je terminerai cette présentation par celle des deux dernières lithographies, celles qui mettent un terme à ce cycle : la « Main ouverte » (Figure 9, Planche IIIb) qui reste notre thème principal et la main en tant qu'exercice de l'outil (Figure 10, Planche IIIc).

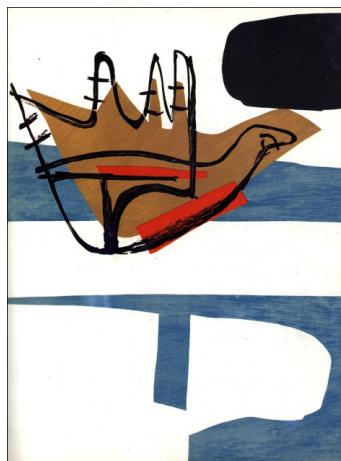


Fig. 9. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, « F.3 Offre (la main ouverte) », planche 145, Fondation Le Corbusier/Editions connivences, Paris 1989. (Tous droits réservés)

13. On peut mentionner, l'Académie (dont Vignole est le paragon historique) et les « salauds », expression qu'il employait souvent vis-à-vis de ses détracteurs.



Fig. 10. Le Corbusier, Le Poème de l'angle droit, « G.3 Outil », planche 151, Fondation Le Corbusier/ Editions connivences, Paris, 1989.

Comme je l'ai mentionné, chacun de ces tableaux renvoie à un texte (poème); or, nous pouvons interpréter ce renvoi à la manière d'une double articulation (linguistique et métalinguistique) constitutive du signe et de ses traductions, soit sur le mode pictural (ce que nous voyons), soit sur le mode scriptural (ce que nous lisons) —Double chemin qui s'interpénètre continuellement dans le *Poème de l'angle droit*¹⁴. Dans le cas de la « Main ouverte » (figure de gauche), d'ailleurs, le titre est éloquent puisqu'il s'agit d'un don : « Offre (la main ouverte) »,

Elle est ouverte puisque
tout est présent disponible
saisissable
Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi pour que chacun
y vienne prendre
Les eaux ruissentent
le soleil illumine
les complexités ont tissé
leur trame
les fluides sont partout
Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissement des mains
La vue qui est dans la
palpation.

14. Double chemin entrelacé que nous pourrions figurer au moyen d'un autre dispositif représentant la notion de Texte en tant qu'*écriture et image* associées à leur *mise en page* en contrepoint puisqu'il s'agit de Livre (à la manière des *Livres de l'Apocalypse*, des *Bandes dessinées contemporaines* ou encore des *Traité d'Architecture* illustrés).

Revenons à notre schème précédent d'une actantialité; c'est à travers celui-ci que le sens de ce texte apparaît puisque, dès le titre même, le don renvoie à la présence de quelque chose (Cf. offrir présuppose un objet, ou alors, c'est son corps offert en présent). Le don est à double sens puisque la main, qui en est le moyen, donne (agent) et reçoit (patient); elle est ainsi le maillon d'une chaîne. La main est enfin multiple puisqu'elle est une diversité de buts en puissance : *Les outils dans la main*, *Les caresses de la main*, *Le pétrissement des mains*, ... autant d'actions que la main dispense et que nous pouvons résituer dans une déclinaison praxéologique : une chaîne de mains est une connexion (relais), l'outil dans la main est un instrument agissant, le pétrissement est un enveloppement-pénétration de la matière ; etc.

Passons à la dernière lithographie (figure de droite) où ce thème de l'instrument (Cf. le fusain, en tant que « charbon de bois ») est l'outil du peintre et non de l'architecte; délégué d'une action ayant un but, il constitue le relais entre les deux lithographies,

On a
 avec un charbon
 tracé l'angle droit
 le signe
 Il est la réponse et le guide
 le fait
 une réponse
 un choix
 Il est simple et nu
 mais saisissable
 Les savants discuteront
 de la relativité de sa rigueur
 Mais la conscience
 en a fait un signe
 Il est la réponse et le guide
 le fait
 ma réponse
 mon choix.

Ce dernier poème est construit sur des couplets (ou reprises) permettant de circonscrire le but final de la quête : « Il est la réponse et le guide », « une réponse / un choix », « le signe », « ma réponse / mon choix ». Nous avons ainsi par scissions un mouvement focalisant depuis le générique « On a / » qui ouvre le poème, « une réponse / un choix », « Il est la réponse et le guide » (Cf. guide = contrôle), jusqu'à, « ma réponse / mon choix » qui le termine. Or ce mouvement est un parcours d'accomplissement dont le but est l'œuvre d'art en tant que forme résultante, qu'elle soit architecture, peinture, littérature.

Le signe en tant qu’instanciation du *Je* devient de son côté une signature (qui est un geste autant qu’un nom), ce qui s’inscrit au bas d’une lettre, d’un contrat, d’une confession. Or, poèmes et lithographies relèvent ici d’une même expression manuscrite.

Références bibliographiques

- BOUDON, Pierre, site internet : <http://www.leap.umontreal.ca/pierreboudon>
- FOCILLON, Henri (1938), *La Vie des formes*, Paris, PUF.
- FRAMPTON, Kenneth (1997), *Le Corbusier*, Paris, Hazan.
- LOUIS, Pierre (1975), *La Découverte de la vie, Aristote*, Paris, Hermann.
- LUCAN, Jacques (éd.) (1987), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- MOORE, Richard A. (1980), « Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947–1965 », *Oppositions*, 19–20, New York, Rizzoli.
- PAULY, Danièle (1987), « Objets à réaction poétique », *Le Corbusier une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- RUSSELL Walden (éd.) (1977), *The open hand, Essays on Le Corbusier*, Cambridge, M.I.T. Press.

VARIA

Une corde pour tout échange : L'invention de la valeur en interaction¹

Jacques FONTANILLE

CeReS, Université de Limoges et Institut Universitaire de France

1. Préambule : de la valeur d'une ficelle à celle d'une corde...

Un jour de foire dans son village, Maître Hauchecorne avait trouvé une ficelle sur son chemin. Mal lui en prit de la ramasser, puisqu'il fut accusé d'avoir trouvé un porte-monnaie et de se l'être approprié indûment. Maupassant en fit un conte, *La ficelle*, et Greimas, une analyse sémiotique, dans *Du sens II*². Maître Hauchecorne s'était approprié un objet abandonné, compulsivement, et en attente d'une valeur d'usage potentielle, et ce geste seul, sous le regard de la communauté de son village, attestait d'une valeur plus grande encore, soumise à toutes les spéculations, et déjà thématisée comme valeur monétaire.

Nous tentons ici même l'analyse d'une courte séquence de jeu d'enfant, enregistrée en vidéo : tout comme Maître Hauchecorne, dans une salle de jeu collective, un enfant s'empare d'une corde abandonnée, se l'approprie, et construit un jeu en interaction avec son éducatrice. Cette séquence fournit en quelque sorte une explication du comportement de Maître Hauchecorne : avec une corde (ou une ficelle), on peut tout faire, et bricoler à la manière des indiens de Lévi-Strauss. Ce type d'objet prend la forme et la fonction qu'on lui assigne, et sa *malléabilité* figurative, modale et passionnelle est la condition même de toutes les valeurs thématiques qu'il peut recevoir; cette malléabilité est, pour faire bref, sa *valence*.

1. Cette étude a été lue lors du colloque en l'honneur de Jean-Marie Klinkenberg « Valeur et variation », qui s'est tenu à l'Université de Liège les 3 et 4 mars 2010.

2. Greimas (1983, ch. « Description et narrativité : À propos de *La Ficelle* de Guy de Maupassant »).

À la différence de l'argent dans le porte-monnaie, qui ne peut entrer que dans un processus d'échange marchand, parce que sa valeur est déjà thématisée, la ficelle ou la corde ne sont objets de valeur *stricto sensu* qu'au moment de l'appropriation, et ils peuvent participer à une multitude de programmes de base potentiels, dont certains sont déjà codifiés et inscrits dans un répertoire culturel, et d'autres encore à inventer : *sauter, nouer, attacher, entourer, lier, tirer, traîner*, etc., et où la corde tire sa valeur de son rôle dans la pratique choisie, instrument, outil, ou prothèse adjuvante.

C'est dire que si, avec l'argent, on entre dans un *genre* de pratiques (échange avec achat), avec la corde, on ouvre toute une *gamme* de pratiques, qui ne constituent pas un seul type, et qui, tout au plus présentent un *air de famille*. Un *genre* de pratiques définit précisément la manière dont les objets impliqués, devenus objet modaux ou objets de valeur, fonctionnent — dans le cas de l'argent : comme « contre-don » dans un programme d'échange — chaque fois que le genre est actualisé. Une *gamme* de pratiques, en revanche, ne détermine pas spécifiquement quel rôle jouera l'objet, ni quelles seront les thématiques associées.

Une gamme de pratiques définit pourtant un certain nombre de contraintes, qui sont des conditions pour que l'objet puisse être thématisé, axiologisé, et impliqué dans une pratique signifiante. Ces conditions sont des *valences*, au sens où elles recueillent, parmi toutes les propriétés de l'objet, celles qui caractérisent son potentiel axiologique. Les valences, autrement dit, contribuent à définir les limites de l'ensemble plus ou moins cohérent des pratiques auxquelles les objets pourront participer : catégorie bien identifiée dans le cas d'un *genre de pratiques* (avec l'argent), catégorie à contours flous ou indéterminés pour une *gamme de pratiques* (avec la ficelle et la corde). Ces valences sont donc des « filtres » à l'égard des pratiques possibles, filtres plus ou moins sélectifs ou tolérants.

La malléabilité est la première valence associée à la corde, en ce sens que c'est elle qui fait de l'ensemble des pratiques concernées une « gamme » ouverte et un « air de famille » et non un type codifié et fermé. Mais il faut aussi prendre en considération les valences restrictives, qui constituent les limites et les contraintes de la gamme :

- (i) Les premières limites sont imposées par la forme linéaire de l'objet, ainsi que sa capacité de résistance, dont dépend tout particulièrement la valence « continuité » dans les deux sens complémentaires de (a) morphologie non composite et de (b) morphologie insensible à la segmentation : une corde est un objet qui présente la même morphologie sous tous ses aspects et en toutes ses parties virtuelles, de sorte qu'on peut la segmenter presqu'à l'infini sans rien lui ôter de sa nature de « corde ».
- (ii) Nous retiendrons également comme limite une propriété de nature syntagmatique : une fois que l'objet a trouvé un rôle dans une pratique particulière, il est impossible d'en sélectionner une autre sans renoncer à la précédente ; il ne peut participer qu'à une seule à la fois, et l'installation dans une pratique

particulière virtualise toutes les autres. Cette valence d'exclusivité se traduit concrètement soit par la mise en séquence, soit par l'ajout d'un autre objet (une autre corde, comme dans la séquence étudiée).

- (iii) D'autres limites, qui ne sont pas à proprement parler des valences, sont imposées par la culture du sujet, qui devra puiser dans un stock de configurations sémiotiques dont il a déjà fait l'expérience pour en extraire celles où la corde peut jouer un rôle, et ce rôle est alors en général tout autre que celui d'objet de valeur ; la gamme de pratiques qui s'ouvre alors est structurée par les conventions et les usages culturels : au centre, les pratiques les plus usuelles, les plus codifiées (nouer, attacher, par exemple), et, en périphérie, les pratiques les plus inventives et inattendues.
- (iv) D'autres contraintes, enfin, sont induites par les interactions avec d'éventuels partenaires, qui apportent des pratiques en cours, un bagage culturel et d'éventuels projets ou stratégies d'interaction. Et c'est là qu'intervient, dans la séquence étudiée, l'éducatrice, qui propose, accepte et sélectionne les pratiques adoptées par l'enfant, et réciproquement, l'enfant, qui propose, accepte et sélectionne des pratiques en fonction de la place qu'il accorde à l'éducatrice dans son jeu.

Une valence générale, deux valences particulières, et au moins deux contraintes ou limites complémentaires, sont donc nécessaires pour fixer en même temps les conditions de la valeur de la corde et les règles du jeu qui s'installe entre l'enfant et son éducatrice.

Dès lors, chacune des pratiques de la gamme ainsi délimitée donnera lieu non seulement à un usage et une valeur thématique de la corde, mais aussi à une figure iconique en laquelle cet usage et cette valeur seront reconnaissables. Dans cette perspective, l'attribution d'une valeur à l'objet, soutenue par l'investissement thématique d'une pratique, est étroitement dépendante du *processus de stabilisation iconique* qui, à partir d'un objet protéiforme, fera un jouet bien formé et reconnaissable, à laquelle on pourra attribuer un rôle dans une pratique ludique spécifique, c'est-à-dire dans une scène prédicative monothématische.

À cet égard, dans la séquence de jeu qui est ici étudiée, l'éducatrice apprend à ses dépens qu'on ne bouleverse pas impunément une configuration sémiotique installée, comprenant une thématisation pratique et une stabilisation iconique de l'objet, et assumée par un sujet qui l'a choisie. On verra qu'elle propose d'autres objets, d'autres usages, qui sont tantôt acceptés, tantôt refusés par l'enfant, selon qu'ils confortent ou qu'ils compromettent le bon déroulement de la pratique dans laquelle il s'est installé.

2. La structure narrative de la séquence

2.1. *La substance du plan de l'expression*

L'organisation narrative de la séquence est accessible à travers les diverses interventions des deux protagonistes, qui fournissent la substance d'expression de la structure narrative.

Les interventions de l'éducatrice sont de plusieurs types : désigner un objet (un ballon), manipuler des cordes pour en faire des ronds (adjacents, en intersection, en englobement). Elle commente également soit des énoncés de l'enfant (l'enfant commente lui-même les événements, l'éducatrice reprend ses commentaires plus explicitement : « il est cassé, le rond », « il est remis », etc.), soit ses gestes ou ses attitudes (elle sanctionne l'insistance de l'enfant à rester seul dans son rond rouge : « là, c'est Paul »). Elle accomplit enfin plusieurs gestes successifs : jouer au ballon, faire un deuxième rond avec la corde jaune, s'installer dans le même rond rouge, etc.

Les interventions de l'enfant consistent : à manipuler les cordes pour faire et défaire les ronds; à manipuler le ballon, pour le placer dans le rond, le jeter au dehors, ou le frapper sur le sol à l'intérieur du rond rouge; à saisir et tendre une nouvelle corde (jaune); à parler et crier, en accompagnant les événements (il commente et sanctionne la rupture du cercle, et sa reconstruction, il crie quand le ballon s'échappe hors du rond); à faire des gestes d'acceptation ou de refus : il rejette la corde jaune quand elle empiète sur la rouge, il trépigne quand l'éducatrice s'empare de la corde rouge et tente d'en faire un rond autour d'elle, il reprend la corde rouge, s'écarte et refait son propre rond.

2.2. *Le plan du contenu : trois segments, et une montée de la tension dramatique*

Pour ce qui concerne le plan du contenu, la première étape, par précaution méthodologique, consiste en une segmentation de la séquence ; en effet, une pratique étant un cours d'action « ouvert au deux bouts », pendant lequel les valeurs émergent et sont en permanence remaniées et recatégorisées, l'analyse narrative impose une « textualisation » au moins provisoire, c'est-à-dire, *a minima*, une clôture externe et une segmentation interne qui permettent de constituer la pratique en « texte » pour l'analyse.

Cette segmentation fait ici apparaître trois sous-séquences : les deux premières sont caractérisées par deux relations différentes entre l'enfant et la corde rouge, ainsi que par deux rôles figuratifs différents de cette dernière, et la troisième se distingue des deux premières en raison de l'apparition d'un autre objet similaire (une corde jaune) et de la nature de l'interaction avec l'autre sujet (l'éducatrice).

2.2.1. Sous-séquence d'appropriation de la corde rouge — L'enfant s'empare d'une corde rouge, la tire derrière lui, puis la porte en paquet, déambule, et escalade des obstacles sans la lâcher. Cette épreuve de conjonction consiste essentiellement en une appropriation corporelle, puisque les différents types de déplacements

permettent seulement de vérifier que les principales fonctions motrices et d'équilibre ne sont pas affectées par la corde portée. En somme, après l'avoir saisie, il la fait « sienne », au sens où elle s'intègre à son schéma corporel en mouvement : nous reviendrons sur ce type d'intégration du jouet, en fin d'analyse, quand nous évoquerons la « sphère personnelle » du sujet.

2.2.2. Sous-séquence de construction et de sémiotisation du cercle rouge — L'enfant rassemble les deux bouts de la corde pour enfermer un ballon (que lui a montré et proposé l'éducatrice) à l'intérieur d'un cercle (le « rond », disent-ils plus justement tous deux) ; il fait différentes expériences qui lui permettent de reconnaître la nature sémiotique de ce rond : il entre et sort du rond, il jette le ballon à l'extérieur et le remet à l'intérieur, il « casse » le rond avec son pied et le referme aussitôt.

L'enfant construit le rond comme l'« entour » d'un autre objet, le ballon, et il le sémiotise ensuite en s'installant à l'intérieur : cet acte structure et oriente le rond, en instaurant un intérieur et un extérieur, et en les polarisant respectivement comme euphorique et dysphorique. Dès lors, tous les événements, qu'ils concernent le ballon ou l'enfant, prennent leur sens par rapport à la nouvelle configuration.

Cette transformation sémiotique concerne à la fois :

- (i) le niveau *figuratif*, où se produit l'iconisation, et qui implique des actes de construction, de reconnaissance, d'identification et de sanction iconique (fermer, ouvrir, tourner, jeter un regard panoramique) ;
- (ii) le niveau *figural*, où se produit la mise en forme syntagmatique, et qui consiste, grâce à l'installation d'une topologie élémentaire qui manifeste la valeur narrative de la corde, à programmer des actes et des séquences d'actes canoniques (entrer, sortir, trépigner au bord, etc.).

2.2.3. Sous-séquence à deux cordes, deux cercles, et deux occupants — Sollicitée par l'enfant, l'éducatrice développe alors une série de propositions : elle prend une autre corde, qu'il lui tend lui-même ; puis elle fait un autre rond (jaune), adjacent au premier ; elle propose ensuite différentes tentatives d'interaction : se mettre dans le rond jaune, et jouer au ballon avec l'enfant qui est dans le rond rouge ; s'installer dans le rond rouge avec l'enfant ; faire empiéter le rond jaune sur le rouge ; placer la corde rouge autour d'elle ; installer la corde jaune autour du rond rouge.

Les interactions entre les deux participants situés chacun dans son rond de corde, ou installés tous les deux dans le rond rouge, les tentatives d'empiétement entre les deux ronds, ou d'installation de l'éducatrice seule dans le rond rouge, sont toutes refusées par l'enfant ; seule la dernière tentative, un double rond, rouge et jaune, installé autour de l'enfant et de son ballon, est acceptée.

Ces interactions permettent en somme à l'enfant, par élimination systématique de toutes les autres dispositions, d'affirmer la seule pratique, la seule topologie et la seule figure iconique qui vaillent à ses yeux à ce moment-là, celle où lui-même et le ballon doivent être entourés par la ou les cordes.

2.3. La séquence narrative

L'ensemble de ces trois segments forme une structure narrative reconnaissable, celle d'une phase de jeu cohérente :

- (i) *dans la première phase*, l'enfant s'approprie l'objet pour en faire un « proto-jouet », une « proforme » d'objet de valeur, une place axiologique vide mais disponible, c'est-à-dire un objet intégré à sa sphère personnelle, et doté de la malléabilité figurative nécessaire pour prendre les rôles qu'il imaginera pour lui : c'est l'*acquisition de la compétence corporelle*, de l'« aisance » du complexe corps+objet, en même temps que la mise à l'épreuve des valences de l'objet (cf. *supra*), pour en faire cette « proforme axiologique » disponible ;
- (ii) *dans la seconde phase*, il invente et stabilise le jeu : c'est la *performance corporelle*, et la *ritualisation de la pratique* par itération ; dès lors, la valeur de la corde est thématisée, et inscrite dans une figure reconnaissable ; la performance, la ritualisation pratique et l'iconisation figurative sont les trois niveaux de description possible du processus d'investissement axiologique de l'objet ; en cette phase, la corde perd une partie de sa malléabilité, car elle est toujours reconstruite comme une rond fermé ;
- (iii) *dans la troisième phase*, confronté à des interactions perturbatrices, il évalue, refuse, accepte ; en somme il fixe et impose, grâce à une série d'actes de nature méta-sémiotique, la règle syntagmatique de la pratique qu'il a lui-même inventée : c'est la *sanction interactive*, et la *grammaticalisation* du jeu ; la valeur de la corde est alors mise en question, niée et réaffirmée, et elle devient alors une valeur investie dans l'échange entre l'enfant et l'éducatrice ; la grammaticalisation de la valeur de l'objet est par conséquent la condition pour qu'il devienne un objet communicant.

D'aucuns auront peut-être noté au passage que, curieusement, quand la structure narrative de l'innovation axiologique, quoique parfaitement canonique, organise une pratique qui consiste à élaborer la valeur spécifique d'un objet, elle traverse les phases d'une triplication bien connue : un premier (l'assimilation corporelle), un second (l'iconisation), et un troisième (la règle grammaticale).

3. Le processus de sémiotisation du cercle de corde

L'objet porté en paquet informe dans la première séquence devient dès la deuxième séquence un *rond* (du point de vue figuratif iconique) et un *chorème*³ (du point de vue figural et syntagmatique), c'est-à-dire un espace clos dont les frontières ne peuvent être franchies qu'au prix de « catastrophes » sémantiques observables.

3. Voir Brandt (1987).

3.1. *Le motif canonique*

Ce processus de sémiotisation est lui-même articulé, et en chacune de ses occurrences au cours de la pratique, en trois segments dont la réitération constitue une sorte de « motif » nomade et récurrent, celui de la construction proprement dite de l'objet en jouet et de l'action en pratique ludique.

Les différentes manipulations de l'objet (entrer et sortir, jeter le ballon et le remettre, ouvrir et fermer le rond) sont des opérations narratives qui peuvent être décrites ainsi :

- (i) « installer le rond de corde autour du ballon » = c'est la *construction figurative et la qualification* du rond de corde comme un « entour » continu qui enferme quelque chose; plus tard, le ballon frappé sur le sol à l'intérieur du rond apparaît comme un acte d'assertion qui, par itération, sanctionne la réussite de l'enfermement dans le rond;
- (ii) « entrer et sortir du rond » = c'est la *performance principale*, par lequel le rond devient un lieu d'énonciation pour un corps qui en est le centre de référence; il y a plusieurs occurrences de cette action, qui valent elles aussi comme *assertion*, et comme performance réussie (dans le conte folklorique, l'action doit être répétée trois fois pour être considérée comme réussie);
- (iii) « ouvrir et refermer le rond » = c'est la *sanction et la reconnaissance*, grâce à l'affirmation du corps-centre comme « Ego » organisateur; le rond est défait par un faux pas lors d'une sortie distraite, il est refait avec soin, et ensuite, les entrées et sorties sont réussies, comme des assertions réitérées (des *assomptions*) du rapport d'énonciation entre le rond et le corps de l'enfant. À la manière d'un commentaire métasémiotique emphatique, lors de cette épreuve de reconnaissance (après avoir ouvert et refermé le rond) l'enfant se frappe la poitrine, et se désigne en disant « é ma » (ce que commente l'éducatrice, en disant « oui, c'est Paul »).

Chacun de ces segments d'action se caractérise par des gestes, des attitudes corporelles et des cris spécifiques de l'enfant, qui commente ainsi les phases critiques de la pratique, au moment même où il construit ainsi la valeur de la corde; comme indiqué plus haut, cette performance axiologique agit à la fois sur la dimension figurative (*l'icône*) et sur la dimension figurale (*le chorème*), et ces deux dimensions sont soigneusement manifestées ensemble et distinctement à chacune des étapes :

- (i) au moment de la *qualification ludique* : fermer le rond (constitution iconique), et essayer les entrées et sorties avec le ballon (constitution chorématique),
- (ii) au moment de la *performance ludique*, au centre de la pratique : ouvrir, fermer et tester le rond (performance iconique), et entrer et sortir soi-même (performance chorématique),
- (iii) au moment de la *sanction ludique* : ouvrir et fermer (reconnaissance iconique), et entrer à nouveau dans le rond (sanction chorématique).

3.2. La réPLICATION du segment canonique

Le caractère canonique, et donc nomade et récurrent, de ce segment articulé en trois moments, se reconnaît immédiatement, puisqu'on le retrouve deux fois encore dans la séquence analysée, et notamment dans la troisième sous-séquence.

La construction du deuxième rond, construit avec la corde jaune, et adjacent au premier, obéit à la règle syntagmatique, mais avec des variantes qui deviennent du même coup particulièrement significatives. En effet, l'enfant opère *grosso modo* comme pour le premier :

- (i) une tentative pour y poser le ballon, vite abandonnée, pour le replacer avec insistance dans le premier rond rouge : épreuve manquée de *qualification ludique* de la corde jaune;
- (ii) une deuxième tentative, cette fois en jetant le ballon dans le rond jaune et en l'y suivant, permet de valider la précédente : épreuve manquée de *performance ludique*; le rond jaune n'est pas approprié et « habitable », et il faut revenir tout de suite dans le rond rouge;
- (iii) le troisième segment est conforme aux deux comportements d'évitement qui précèdent, puisque l'enfant refuse finalement de refermer le rond jaune : épreuve négative de *sanction ludique*.

Les deux dimensions de la valorisation de l'objet au cours de la pratique sont toujours manipulées conjointement : (i) fermer, ouvrir et refuser de refermer le rond (processus de stabilisation figurative de l'icône), (ii) entrer, refuser de laisser entrer, faire sortir (processus de syntagmatisation topologique du chorème). Le geste par lequel l'enfant refuse le chevauchement des deux ronds et repousse la corde jaune synthétise les deux dimensions, puisqu'il consiste : (i) à refuser la perturbation de la « bonne forme » iconique et (ii) à refuser la compénétration des chorèmes. L'association indissoluble entre la figure iconique et le chorème est alors la manifestation du caractère « canonique » et grammaticalisé du motif central de la valorisation, qui peut alors servir de référent interne pour toute nouvelle occurrence, même incomplète.

Globalement, la grammaticalisation de la valeur, grâce à un dispositif qui comprend un motif canonique et une série de variantes, celles-ci étant soumises à confrontation avec celui-là, se produit sous nos yeux, et ce que nous avons désigné par hypothèse comme des gestes méta-sémiotiques permet de sélectionner peu à peu, par éliminations successives, une sorte de « modèle » sous-jacent, indépendant des propriétés figuratives et figurales établies pour commencer, et qui les surdétermine. Ces déterminations « grammaticales » sont pour l'essentiel les suivantes :

- le chorème délimité par la corde n'est pas un lieu « propre » qui pourrait communiquer avec un lieu « autre » : le ballon peut entrer et sortir du rond, mais ne doit pas aller d'un rond à l'autre,
- ce n'est pas un lieu qui pourrait avoir une intersection quelconque avec un autre

- lieu : pas d'empiètement, pas de transitivité,
- ce n'est pas enfin un lieu « habitable » à plusieurs, puisque qu'il appartient au seul corps dont il est l'« entour ».

La seule modification acceptée est un redoublement du rond rouge par le rond jaune, après le refus de toutes les autres propositions de l'éducatrice, et ce au prix d'un abandon par l'éducatrice de son propre cercle d'énonciation. Ce redoublement est littéralement une amplification rhétorique de la valeur grammaticalisée : renforcement chorématique et emphase sur l'iconisation, qui réalise pour la *quatrième fois* le parcours complet du motif canonique.

4. L'énonciation, le champ pratique et personnel

À l'intérieur de chacun des segments composant le motif canonique de la valorisation, on peut alors observer que les différents éléments de manifestation (lancer de ballon, entrées et sorties, ouverture et fermeture du rond, trépignements, cris, etc.) sont affectés à plusieurs types énonciatifs.

4.1. La série prédicative

Par ses différentes manifestations gestuelles et verbales, l'enfant produit des énonciations- prédictions déclinées en trois actes distincts : il construit (et découvre), il affirme (et expérimente) et il assume (et savoure joyeusement).

- (i) Le premier segment, hasard ou tentative, acte manqué ou réussi, inaugure la série prédicative : le ballon, placé à l'intérieur ou jeté à l'extérieur du rond, anticipe sur les actes corporels ; il manifeste alors le *pouvoir faire* d'une *construction* ou d'une découverte iconique et chorématique.
- (ii) La seconde prédition est une *assertion*, qui se présente comme une métacognition à l'égard de la fonction des objets et de leur rapport entre eux et avec le corps du joueur ; à cet égard, les entrées et les sorties du corps de l'enfant manifestent un *savoir faire* qui contrôle le *pouvoir faire*.
- (iii) La troisième prédition, associée à des manifestations de joie, d'aisance et de plaisir, ou à des trépignements et d'autres agitations où le corps est son propre référent, est une *assumption* : ces manifestations émotionnelles correspondent à l'expression d'un *vouloir faire* qui subsume le *pouvoir faire* et le *savoir faire*.

La micro-séquence énonciative, composée de trois types prédictifs, peut être analysée dans sa dimension *modale* (les trois modalisations cumulées) et *passionnelle* (des affects associés). Cette micro-séquence correspond exactement à la « scène pratique » élémentaire, au noyau prédictif qui sous-tend toute la structure de cet épisode ludique, et peut-être même de toute scène d'invention d'une nouvelle valeur : *découvrir / affirmer / assumer*.

Elle régit plusieurs séries de manifestations concrètes diverses, comme, par exemple : « ajuster la corde autour du ballon » / « jeter le ballon dans le rond » / « frapper le ballon à plusieurs reprises au milieu du cercle ». Comme la distribution de ces manifestations dans l'épisode filmé n'est jamais complète ou régulière, certains segments du motif canonique ne comprennent qu'une partie de ces prédictions, d'autres les contiennent tous. Mais la série prédicative n'en est pas moins reconnaissable et structurante.

4.2. *Les avatars de la personne*

Eu égard à la série prédicative des énonciations de l'enfant, le chorème apparaît alors comme un champ d'énonciation, à partir duquel on peut distinguer la « personne subjective » (l'enfant dans son cercle), la « personne non subjective » (l'éducatrice dans le sien) et la « non-personne » (tout ce qui est en dehors des ronds, par exemple un autre enfant qui passe, qui tente une interaction et qui est ignoré).

À cet égard, la corde fonctionne comme un « filtre de tri » des instances de la personne, qui en même temps fait la différence entre ces différents rôles, et qui est le « support » et le « thème » des prédictions (ce à propos de quoi on prédique).

Le rôle du ballon est plus délicat à établir (sans compter qu'il est en partie hors du champ de notre présente investigation). On notera toutefois que dans tous ses avatars figuratifs (au centre du cercle, position équivalente au corps de l'enfant dans le rond ; lancé hors du rond et récupéré, mouvement équivalent aux entrées et sorties du corps de l'enfant ; frappé dans le rond, geste équivalent au trépignement de l'enfant), il joue le rôle d'un substitut ou d'une prothèse pour le corps de l'enfant, par anticipation sur ses propres gestes, et en tant qu'opérateur de la valorisation du rond de corde.

En effet, le ballon précède le corps dans toutes ses expériences, il lui prépare le chemin, et il configurer l'expérience à venir. Le corps ne fait que suivre le ballon dans son déplacement, ou refaire ce que le ballon a déjà fait (franchir, trépigner) ; à la fin de la séquence, le ballon et le corps font la même chose en même temps : l'enfant frappe le ballon en s'asseyant violemment dessus. Le ballon est donc une sorte de « prothèse prédicative », qui énonce successivement, en anticipant sur ce que fera son propre corps : *construire, affirmer, et assumer*.

Pour parachever l'analyse des avatars de la personne, on doit donc constater que la « personne subjective » se subdivise ici en trois instances : (i) un « *moi* » (le corps propre, clairement identifié, réflexivement, par les gestes et les propos de l'enfant), (ii) un « *soi* » (la corde, qui définit les limites du champ personnel subjectif), et (iii) un « *moi projeté* » (le ballon, qui trace le chemin du moi dans le monde par anticipation projective).

Entre toutes ces instances, dont la corde et le ballon régissent les interactions et les transformations, les tensions dramatiques sont très exactement modulées en fonction des règles de valorisation du « chorème » de corde. Les propositions de

l'éducatrice, à l'exception du redoublement du rond rouge par le jaune, sont toutes des propositions d'embrayage de la personne non-subjective sur la personne subjective. L'enfant lui-même, par ses sorties et ses entrées, fait l'expérience du mouvement inverse, par débrayage, et la fait faire à son ballon. Ces moments critiques sont ceux où le geste et la voix sont les plus expressifs, notamment en intensité.

Le premier mouvement, on l'a vu, est très fortement refusé. Le second l'est moins, mais il n'en est pas moins chargé d'affect : si *être au centre* est source de joie, ce n'est pas pour autant une joie détendue, puisqu'elle s'accompagne de trépignements et de fortes assumptions ; en revanche, *approcher la frontière* suscite tension et instabilité : l'enfant se penche jusqu'à perdre l'équilibre, en avant ou en arrière ; il trépigne sur le bord, il frôle la corde en marchant ; cette tension retombe s'il revient à l'intérieur et vers le centre ; enfin, *franchir la frontière* provoque une tension maximale mais passagère, avec de grands cris longs, et des gestes amplifiés.

5. Pour conclure : la forme sémiotique de l'invention de la valeur

L'enfant et son éducatrice nous donnent à voir, à travers l'invention d'un jouet et d'un jeu, une propriété décisive des pratiques : à la différence de l'action narrative, une pratique est un cours de transformations « ouvert au deux bouts », manipulant des potentiels et des gammes de possibles, détournant les acteurs et les objets, et recatégorisant les valeurs, voire, comme ici, inventant la valeur d'un objet sans valeur. Cette création axiologique peut être saisie à trois niveaux différents du parcours génératif de la signification :

- au niveau figuratif/figural : *une forme iconique*, qui manifeste la forme sensible reconnaissable de la valeur, soutenue en cela par le schème spatial (le *chorème*) qu'elle propose ;
- au niveau thématique et narratif : *une forme « pratique »*, qui fixe une séquence canonique à partir de laquelle toutes les variations dans la répétition sont envisageables, et qui grammaticalise la valeur, tout en lui permettant de bénéficier d'opérations de contrôle méta-sémiotique ;
- au niveau énonciatif et prédicatif : *une forme énonciative et passionnelle*, qui permet d'associer l'icône et le chorème à des stratégies de la personne d'énonciation, et des passions aux différentes situations axiologiques rencontrées.

D'un autre point vue, méthodologique cette fois, l'invention de la valeur a pu être observée à trois niveaux d'analyse différents : (i) la macro-structure narrative de l'épisode, pour la valeur « narrative » de l'objet (au sens de l'« objet de valeur »), (ii) la structure canonique du motif ludique, pour la valeur « modale » et grammaticale de l'objet (au sens de l'« objet modal »), et (iii) la micro-séquence de la série prédicative, pour la valeur énonciative et passionnelle (au sens de l'« objet personnel »).

Références bibliographiques

- BRANDT, Per A. (1987), « Échanges et narrativité », in ARRIVÉ et COQUET (éds), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas* (actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 4 au 14 août 1983), Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, pp. 265–287.
- GREIMAS, Algirdas J. (1983), *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

INTERVIEW—OVERVIEW

*S*ignata se clora chaque fois sur une rubrique intitulée « Interview—Overview », où parole sera donnée à un expert reconnu. La mission de ce dernier sera non point d'y encenser en bloc les propositions avancées dans les dossiers constitués par *Signata*, mais de jouer le rôle de ce que l'Église catholique appelle l'« avocat du diable » : apporter expressément la contradiction, mettre en évidence ce qui va à l'encontre de toute canonisation... « Interview—Overview » est une rubrique qui entend provoquer, et tester la tenue de la discipline sémiotique, dont *Signata* veut exprimer l'ouverture, en encourageant l'esprit critique et autocritique.

Remarques sémiotiques¹

Per Aage BRANDT
CCC, Case Western Reserve University

François Rastier, entre sobre et caustique, voire polémique, propose une perspective corporative (de corpus) pour la recherche en sémiotique textuelle. La méthodologie universelle en sciences culturelles est comparative; je pense qu'il a profondément raison, et je crois très utile qu'il rappelle ce en quoi consiste l'approche comparative des faits humains. Dans la mesure où aujourd'hui la technologie nous offre des outils supérieurs à tout ce quoi linguistes, lexicographes, textualistes et littérateurs divers n'ont jamais eu accès auparavant, à savoir de gigantesques *corpus* de données, plus précisément des enregistrements d'usage de toutes sortes, la perspective empirique des études du langage humain est maintenant en train de changer. Ces deux idées importantes et liées, celles du comparatisme et du corporatisme, selon lesquelles, pour garder le contact avec le réel langagier et culturel en général, il faut tout d'abord traiter les textes — appelons-les comme cela — à l'aide de la

1. Je tiens à remercier la rédaction de m'accorder le privilège et la possibilité de commenter ici à haute voix les textes de ce premier numéro de *Signata*. C'est un plaisir de retrouver la sémiotique en si bonne forme après ma longue excursion sur le continent cognitif, et d'avoir l'occasion de la saluer ainsi.

philologie critique et de l'herméneutique, ensuite les *comparer* dans les dimensions de l'expression, du contenu et des corrélations, aux textes d'un *corpus* constituable et praxéologiquement pertinent, sont sinon omniprésentes dans la recherche contemporaine sur le langage et sur la culture, du moins soulignées par la plupart des linguistes d'envergure. *Corpus linguistics*, *usage-based linguistics*, etc. Il est également utile, je pense, de rappeler aux sémioticiens que le comparatisme reste la voie royale de toute analyse du sens.

Sur ces points, j'ai l'impression que François Rastier enfonce un peu des portes ouvertes ; ce n'est pas si grave, vu que ces portes ont une tendance historique à se refermer souvent.

Ce qui m'étonne pourtant, c'est que ces réflexions si pertinentes et utiles sont accompagnées ici d'une avalanche de condamnations : on n'aurait pas le droit de s'intéresser aux *origines* du langage ; on doit abandonner la *naturalisation*, c'est-à-dire cesser d'étudier la nature des faits linguistiques dans la neurologie de notre espèce ; on ne doit jamais parler de *représentation mentale* ; le terme de *cognitif* est anathème ; *l'universalisme* est une abomination, et Chomsky est une invective ; toute *ontologie* est criminelle, et ainsi de suite. Si l'on veut être un bon héritier de Saussure, il faut accepter de faire des sacrifices considérables, semble-t-il, et la raison pour laquelle une telle redogmatisation s'imposerait n'est pas très claire.

En effet, les manifestations langagières, comme toute manifestation culturelle, sont *historiques* ; comment pourrait-il en être autrement ? Mais de quoi est faite l'historicité ? Elle est faite de singularités, parce que le monde vécu est un monde phéno-physique, un *Lebenswelt* phénoménologique à la fois constitué de choses et de signes, d'effets de sens, de hasard et de structure. Cela ne signifie pas que les conditions connaissables du vécu soient elles-mêmes nécessairement historiques et expérientielles, c'est-à-dire vécues et historiques. Derrière les langues, il peut y avoir une capacité langagière générale caractéristique de l'esprit humain et de notre cerveau, donc transculturelle, évoluée. Pourquoi pas ? Derrière les usages pragmatiques, pratiques, contextuels, il peut très bien y avoir des conditions conceptuelles qui nous permettent d'abord de penser en termes de situations et d'interactions intersubjectives. Pourquoi pas ? Et si les esprits et les cerveaux humains s'avèrent organiser leurs processus complexes, représentationnels, inférentiels, émotionnels, communicationnels, de diverses manières non variables culturellement, ne vaudrait-il pas mieux les décrire et les analyser autant que cela est possible ? Le relativisme culturel n'a jamais marché ; l'approche comparative doit évidemment partir du principe que les différences s'établissent en comparant, et que, pour ce faire, il faut disposer d'hypothèses sur ce qui à chaque fois relie les entités suffisamment proches pour être considérées différentes. Comme le disait René Thom, le spéculatif et l'empirique vont ensemble. Même la nature est évidemment historique, d'où l'histoire naturelle. Si l'histoire lente s'appelle évolution, en quoi cela la disqualifierait-il ?

Une remarque sur la *grammaire* : elle semble particulièrement mal-aimée. Pourtant, il est intéressant de voir combien une grammaire même scolaire facilite l'analyse de la composition phrasique des énoncés, chez les sujets apprenant une langue étrangère, par exemple. Il semble bien y avoir une phénoménologie grammaticale, une perception possible de ce qui se passe dans une phrase de par sa composition en lexèmes, morphèmes et agencements (constructions). La linguistique doit en rendre compte, n'est-ce pas ? La grammaire est un aspect réel du langage humain ; la syntaxe existe vraiment, ce n'est pas une imposture théologique.

Mais quelle philosophie proposer pour l'étude du sens ? Si la *méthodologie* s'occupe de nos approches, l'*ontologie* concerne ce que les méthodes approchent ; on peut en général varier les méthodes tout en gardant l'objet d'étude (sauf si la méthode détruit l'objet, bien entendu), sinon on finirait par faire de la méthodologie une ontologie, et donc par s'abîmer dans une tautologie (on étudie ce qu'on étudie). La description des langues et de leurs usages (performances) fait l'objet de la méthodologie comparative ; mais l'existence même des langues reste un fait ontologique : *il y a* donc du *langage*. *Il y a* aussi de la musique, dans le même sens ontologique. Musique et langage ont peut-être évolué parallèlement, puisque ces deux « sémiotiques » présentent beaucoup de traits communs, et cela universellement. Je crois au fond que ce que veut dire François Rastier est que les « performances » précèdent les « instances », tout comme pour Sartre, l'existence précède l'essence ; d'abord on parle, ensuite il y aura règles, normes et langue, par sédimentation historique (on aura parlé). On parle, par miracle, ensuite il y aura des régularités. Pour Sartre, d'abord on agit, ensuite on est celui qui aura agi. Comment agit-on, d'abord ? Par miracle. Le néant « néante », comme dirait Heidegger (*das Nicht nichtet*). — Prenons par exemple la très élémentaire distinction entre expression et contenu — elle est en fait ontologique, puisque on doit se demander sur quoi elle se fonde. Quelle philosophie, donc ? Comme c'est là une question sérieuse, je dois me contenter ici de l'avoir posée.

Marion Colas-Blaise livre un compte-rendu extensif de la recherche foisonnante déployée depuis quelques décennies dans le domaine de l'énonciation, surtout en francophonie européenne. Et quelle bibliographie ! Ce texte doit pouvoir servir d'aide-mémoire à tout chercheur dans le champ. J'ai l'impression que cette multiplicité de terminologies, d'hypothèses et d'observations — allant de la phonétique à la stylistique sociale — pourrait bien un jour être simplifiée et condensée en un savoir cohérent ; mais étant donné que nous ne disposons pas de bonnes théories de l'architecture du langage, ni du psychisme humain ni de la formation sociale, voire de ce que signifie le terme de culture (*goodbye Chomsky, Freud, Marx* ; et à peine *good morning* les sciences cognitives), il est inévitable que les références flottent considérablement. Tout commence, dans ce domaine, par les pronoms personnels — Marion Colas-Blaise a la modestie de se référer à elle-même, par exemple, par un « on » pas vraiment impersonnel (« On se propose de traiter

la question du caractère symbolique de l’interjection... ailleurs », note 26). D’autre part, les effets énonciatifs les plus marquants sont, comme on dit, implicites, telle la *prosodie phrastique* même, qui spécifie le sens du dit de manière décisive. C’est ainsi que, mon groupe de travail et moi, à Cleveland, sommes en train de montrer que les valeurs volitive, interrogative, assertive et évaluative se déterminent par une variation micro-tonale sur le lexème final de la phrase en anglais. Surprise. Or si la prosodie est énonciative, alors que la phonétique morpho-lexicale relève de l’énoncé, on voit comment peut naître la théâtralité générale de l’énonciation : c’est ce décalage dans le travail de la voix même qui oblige le corps parlant à se mettre en scène dès qu’il ouvre la bouche. Un effet latéral de ce phénomène, d’ailleurs, est que la *fonctionnalité* du récit — grand problème de la théorie textuelle — peut s’expliquer par la théâtralisation entière de la voix narrative (ce qui se fait plus aisément en chantant, en psalmodiant, ou en écrivant comme on ne parle pas, puis en lisant à haute voix). J’aurais envie d’ajouter que s’il y a ainsi un mécanisme sémiotique de l’énonciation qui se greffe sur l’expression, il y en a un autre qui opère dans le contenu ; dans la métaphore dite « conceptuelle », par exemple, le schématisation soutenant l’imagerie de projection est presque obligatoirement émotionnel, produisant un appel à l’énonciataire, empathique ou complice. Finalement, l’énonciation, qu’elle soit expressive ou sémantique, nous renvoie nécessairement à la *musique*, polyphonique ou non. À mon avis, les deux grands axes du sens énonciatif, celui de l’ancrage corporel de la voix (d’où vient-elle, de quelle personne, de quel système de personnes ?) et celui de sa valeur évidentielle (est-ce que je parle par inférence logique, par perception rapportée ou simplement pour être poli ?), sont tous deux présents dans le phrasé musical, d’abord dans le timbre (ancrage corporel), ensuite dans le profil mélodique (évidentiel).

Dans l’aperçu magistral de Jean-Marie Klinkenberg, nous suivons l’histoire et l’épistémologie de la sémiotique « visuelle » depuis deux décennies. Cette fascinante entreprise embrasse maintenant tout ce qui se passe entre la neuroscience de la vision et l’histoire de l’art ou la sociologie de l’iconique. Elle s’articule à la sémiotique cognitive et aux études cognitives en général, portées sur le visuel par leur orientation vers les rapports entre perception et conceptualité. La conscience humaine (au sens de *mind*) semble en effet activer le cortex visuel pour les tâches les plus diverses, même les moins optiques — comme si *l’imaginaire* était en soi un domaine de visualisation. C’est ainsi que le fait de dire, par exemple : « Haha ! Je vois... ! » en réponse à une insinuation, n’exprime pas simplement une métaphore dans laquelle PENSER SERAIT VOIR (THINKING AS SEEING) à la manière de Lakoff, mais plutôt un constat portant sur un processus inférentiel qui se passe dans ce domaine (cf. la *inner vision* de S. Zeki). « Tu n’as pas besoin de me faire un dessin... ». Je me demande, en considérant cet aspect des choses visuelles, pourquoi Klinkenberg ne fait aucune mention de la problématique des *diagrammes*. Dans toute discipline de connaissance, on constate que la recherche et l’enseignement

se servent de représentations diagrammatiques pour se faire comprendre — sans que cet usage d'une graphique explicative ne semble avoir besoin de la moindre session d'apprentissage : nous voyons plus ou moins directement ce que veut dire un diagramme. C'est probablement que notre visualisation mentale est déjà diagrammatique ! Il faudrait, dans ce cas, prendre de nouveau en considération l'hypothèse de J.A. Fodor (*LOT 2*, 2008) et admettre que les représentations mentales existent en effet, qu'elles ne sont pas des formules symboliques mais des schémas qui peuvent être faits de traits et de flèches, de boîtes et de cercles, de lignes qui bifurquent et d'arbres de classification, etc. Cette petite géométrie sauvage fonctionne dans la communication, parce que notre imaginaire l'utilise déjà. Or la sémiotique ne s'est jamais penchée sur elle pour savoir comment elle fonctionne — est-ce là une écriture ou une forme non-figurative de l'art du dessin ?

Je peux donc enchaîner sur les diagrammes, dans la mesure où Maria Giulia Dondero nous offrent dans son essai de 60 pages bien remplies ses idées pionnières sur les images diagrammatiques et plus ou moins picturales, en sciences et rhétoriques liées aux choses scientifiques. Ce thème est extrêmement compliqué, puisqu'il est impossible qu'une sémiotique des sciences ne soit pas elle-même philosophique et, en particulier, épistémologique. Je crois entendre, en sourdine, un certain nominalisme derrière ces discussions, par exemple, sur la « référentialisation ». En effet, qu'est-ce qu'un objet de connaissance ? C'est une construction, sans doute, dépendante des images par lesquelles elle se stabilise dans la communauté scientifique, n'est-ce pas ? Mais je pense que les remarques de J.F. Bordron évoquées par l'auteur sur l'indicalité, l'iconicité et la symbolicité de l'image, et du parcours de la première vers la troisième, permettent d'éviter le sociologisme qui guette au coin de la rue et de retrouver un équilibre entre invention et découverte dans ce processus. Dondero trouve l'étude des faits graphiques concrets qui caractérisent les diagrammes en sciences — flèches, axes etc. — banale et préfère une sémiotique de « ce qui fonctionne comme un diagramme : mettre en coexistence des commensurabilités entre des singularités et des patterns, des traces et des modèles ». La formule me semble d'utilité limitée pour comprendre le fonctionnement des flèches — et pourtant il y en a, sur les tableaux des laboratoires et des salles de séminaires ! Il est sémiotiquement fascinant, je trouve, d'observer cette activité graphique spontanée à travers les disciplines, et même en sémiotique. Sans la moindre théorisation ou le moindre apprentissage, on montre comment on pense un mécanisme causal, un raisonnement, une dynamique sociale, voire le principe d'une philosophie, en dessinant ces figures faites de boîtes, de lignes, de flux, etc. C'est là sans doute un effet de la manière dont nous nous servons gestuellement de nos mains pour dessiner dans l'air les contours de la sémantique de nos pensées ; il y a entre diagrammes et gestualité figurative une continuité qui est facile à constater. Si le diagramme, en ce sens, empirique, est « sauvage », le *modèle*, lui, en serait la version « domestiquée ». Mon grief à l'égard de Peirce sur

ce point est qu'il essaie tout de suite de contrôler ses graphes logiques et donc d'en faire un modèle artificiellement cohérent, au lieu de les observer à l'état sauvage comme autant de manifestations de la figurativité de sa pensée même. Si nous nous demandons, sémiotiquement, comment fonctionne une pensée causale, par exemple, comment elle se représente un événement et un changement, il ne suffit pas de proposer des modèles déontiques (expliquant comment nous *devons* le faire), et il ne suffit surtout pas d'offrir des modèles propositionnels. La sémantique des langues doit bien être représentée naturellement dans un format compatible avec celui de leurs phrases, mais ne peut guère dépendre de celles-ci, puisque nous transposons et traduisons les phrases sans nécessairement perdre le fil de leur contenu. Autrement dit, l'esprit humain comprend spontanément les diagrammes (graphiques ou gestuels) parce qu'ils sont en contact avec les opérations même de l'esprit (au sens de *mind*). Qu'ils fassent le pont entre singularités, formes et régularités, je veux bien, mais la question est de savoir comment. Je ne peux pas trouver cette question banale. Philosophiquement, elle est plutôt explosive.

Les chaises d'Anne Beyart-Geslin sont habilement déclinées selon les axes limousins : les intensités et extensités, et les six niveaux universels de pertinence et d'immanence du culturel. Le corpus, modeste, consiste en trois objets de design. La gentillesse des objets relevant du monde vécu fait que de telles descriptions marchent volontiers ; on peut les décrire à peu près comme on veut, puisque la description fait partie de leur culturalité. Je me prends, comme toujours, à la rencontre de la sémiotique tensive, à me demander d'où viennent ses paramètres. Ils semblent provenir d'un vocabulaire en italiques, alimentant une méthodologie alimentant à son tour une ontologie, et l'affaire est conclue. D'autre part, certaines références restent ouvertes : la chaise, telle quelle, est un *prototype*, relevant donc éventuellement d'une sémantique de la catégorisation (E. Rosch), selon laquelle nos catégories ne sont pas établies par des critères, des traits, wittgensteiniens ou pas, mais par des exemplaires exemplaires (*sic bis*) qui fonctionnent comme des *schémas* pour les exemplaires moins exemplaires de la catégorie, typiquement ceux d'une espèce animale. Il est fort probable d'ailleurs que nous pensons et sentons nos artefacts — y compris les chaises — comme des animaux. La catégorisation elle-même est une activité mentale qui reste essentielle dans le monde vivant. Percevoir, c'est catégoriser, immédiatement ! Sinon, on se ferait manger (par une catégorie non reconnue à temps...). Ce n'est que dans notre espèce qu'il devient alternativement possible de *dé-catégoriser*, c'est-à-dire de percevoir esthétiquement. L'architecture de la perception, qui pourrait en effet se trouver à la base des niveaux de pertinence, part des *qualia* et les intègrent dans des *objets*, c'est-à-dire des choses catégorisées, qui à leur tour s'intègrent dans des *situations* ; celles-ci s'intègrent dans des touts *narratifs* s'intégrant dans des problématiques *conceptuelles*, qui finalement alimentent nos états *affectifs*. Or, dans la perception esthétique, cette cascade d'intégrations est parcourue en descendant, comme une série de dés-

intégrations, dont la dé-catégorisation qui nous permet de retrouver les qualia tels quels, comme dans le timbre, en musique, et le grain de la voix en poésie. Dans le design, selon cette architecture, les choses se lisent à la fois vers le haut et vers le bas. C'est ce que montre fort bien le texte de Beyart-Geslin.

La sémiotique du cinéma ne va pas bien du tout. Gian Maria Tore essaie de venir à son secours en critiquant certains éléments particulièrement toxiques, tels que le modèle jakobsonien de communication, l'énonciation, la naturalisation théorique et la notion de media. En ce qui concerne le dit modèle de communication, on peut sans doute avancer qu'aujourd'hui, l'internet — la toile —, est un exemple plus intéressant que le courrier apporté par le facteur... Il y a, non pas un canal (la poste), mais un mégaserveur qui réorganise ce que l'on lui confie avant de le transmettre à on ne sait trop qui. Notre auteur ne me semble pas bien clair sur la question de savoir où il veut en venir. Les médiations et la praxis sont les remèdes prescrits — espérons que la sémiotique du cinéma saura en profiter. Chez Tore, le « on » personnel revient : « On se permet, ici, de renvoyer au projet de Tore... » (note 25). En lisant, en revanche, des notes comme celle-ci (46) : « Le concept sémiotique de "présence" joue un rôle clé dans une épistémologie de la praxis : il définit le jeu d'articulations, et de tensions qui s'ensuivent, entre virtualités / actualités / potentialités / réalités, et donc entre effets objectivants / subjectivants... », je ne sais trop quoi en penser. Cette formule doit bien signifier quelque chose par rapport à la praxis. Mais je ne suis pas persuadé qu'une telle philosophie modale du temps soit très utile ici. Quand, en revanche, Tore souligne l'importance des domaines d'expérience, pour appeler une sémiotique expérimentuelle, je pense qu'il touche à une question cruciale : nous vivons dans une agglomération — peut-être pas une liste ouverte — de domaines fondamentaux, reconnus par les langues — on voit ainsi que le passage des lexèmes de leur domaine propre à un quelconque autre domaine produit l'effet que nous appelons métaphorique. Comment comprendre la praxis sans chercher à déterminer dans quel domaine elle pratique ?

Semir Badir, pour sa part, s'avance courageusement dans le domaine de l'épistémologie, ce qu'il faut saluer de tout cœur. Or les sémioticiens ne paraissent pas s'accorder sur les questions essentielles, à savoir : comment analyser la connaissance en général, de quelle connaissance s'agit-il dans les savoirs respectifs ou dans la connaissance sémiotique des connaissances et d'elle-même ? Je m'arrête particulièrement aux incompréhensions qui opposent les élèves de Peirce et ceux de Saussure — en lisant le texte si stimulant de Badir, on ne peut s'abstenir de continuer le débat — et j'ajoute volontiers ceci : il s'agit de la relation variable entre *sens* et *vérité* ! Pour Peirce, qui est moniste, cette relation est fondamentalement une identité ; avoir un *sens*, pour quelque chose, c'est faire voir sa *vérité*. Le faux coïncide avec le non-sens, comme chez le fondateur moderne de cette pensée, Spinoza, pour qui la logique est dans la nature. Pour Saussure et les sémiologues, dualistes et

cartésiens, le *sens* relève du signifié et se distingue nettement du référent, qui, lui, n'entretient aucun rapport avec le signifiant de ce signifié. Le contenu sémantique d'une phrase, par exemple, relève de la *res cogitans*, alors que les conditions de vérité (truth conditions) de ce dont il s'agit dans ce contenu, sont à chercher du côté de la *res extensa*, indépendante de la phrase. Je pense, sérieusement, qu'il faut rester dans le rationalisme phénoménologique de Descartes, contrairement à ce que font les philosophes analytiques, ouvertement spinozistes. Mais je reconnais que les bio-sémioticiens, qui attribuent avec enthousiasme du sens à tout ce qui bouge, sont passés dans le monisme. J'aimerais bien que Semir Badir jette un coup d'œil sur la bio-sémiotique en particulier, pour voir si j'ai raison. Dire que ce débat sur le monisme et le dualisme est périmé n'est guère possible dans le contexte contemporain, où il est commun de déclarer inexistantes les représentations mentales.

Je m'abstiens religieusement de toucher par mes commentaires les trois Varia, simplement magnifiques et magistraux. Seulement ceci : si la perception est un rapport sémiotique, alors la nature observable doit être intentionnelle, au sens littéral de relever d'une intention, d'un vouloir-dire (*Deus sive Natura*, intelligent design, etc.). Ou alors, c'est que la perception est déjà interactive, intersubjective. Je crois en fait que tel est le cas. — Les énigmatiques mains négatives des caves préhistoriques sont, en revanche, bien intentionnelles, rien ne l'est plus que la *main*, précisément ; d'où l'idée des économistes adeptes des idées d'Adam Smith, affirmant qu'une « main invisible » réglerait le marché ; ce ne peut absolument pas être un pied. — La chorématique, essentielle à tout jeu, semble bien vérifier ici ce que nous venons de lire sur la perception sémiotisante.

Et pour finir, une petite observation : si l'on veut identifier mécaniquement un texte de sémiotique, on n'a qu'à faire compter, électroniquement, comme le suggère Rastier, les marques graphiques : les guillemets et les italiques en particulier. Aucun genre intellectuel de ma connaissance n'utilise autant de signes de distance ou de saillance que celui de l'essai sémiotique. Nous devons tous être des pédants attitrés — le discours sémiotique excelle et se distingue d'abord par son pédantisme triomphalement affiché. Voilà un titre de gloire et de fierté identitaire entre tous, unique et distingué.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Sémiotique et linguistique de corpus

François RASTIER

Résumé

La sémiotique générale peut-elle échapper à l'universalité philosophique? Cela reste possible, si elle s'appuie sur la linguistique, définie comme sémiotique des langues. Fondée comme science voici deux siècles seulement, la linguistique est en train de renouveler son rapport à l'empirique, tant dans sa méthodologie historique et comparative que dans son épistémologie critique. Dans le traitement des corpus numériques, son instrumentation la pourvoit d'accès décisifs à la méthode expérimentale. Notamment, la dualité entre langue et parole se généralise en une dualité entre normes et corpus, qui intéresse l'ensemble des sémiotiques.

Alors même que les sciences de la culture sont en voie d'être démembrées et de voir leur dépouilles réparties entre cognition et communication, l'analyse des corpus permet de fédérer, aux plans méthodologique et épistémologique, les programmes descriptifs et critiques des sciences de la culture.

Abstract

Can general semiotics escape philosophical universality? That remains possible, if it is based on linguistics, defined as the semiotics of languages. Linguistics, which attained scientific status/only two centuries ago, is now, through the study of digital corpora, renewing its relationship with the empirical, as much through its historical and comparative methodology as through its critical epistemology. Its instrumentation provides it with crucial access to the experimental method. In particular, the duality between language and speech is generalized into a duality between norms and corpora, which concerns all aspects of semiotics.

Even as cultural studies run the risk of being dismembered and having their remains shared out between cognition and communication, corpus analysis can federate, both methodologically and epistemologically, the descriptive and critical programmes of cultural studies.

L'énonciation à la croisée des approches : Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ?

Marion COLAS-BLAISE

Résumé

Dans cette étude, il s'agit de faire dialoguer la sémiotique et la linguistique autour de la vaste question de l'énonciation. Prenant appui sur des textes majeurs en linguistique et en sémiotique de ces dix dernières années, on focalisera l'attention successivement sur la deixis, la prise en charge énonciative ainsi que sur le discours rapporté/représenté, le dialogisme et la polyphonie. Finalement, on montrera à quel point la réflexion contemporaine sur les pratiques, le style ou la figuralité met à profit la confrontation des points de vue.

Abstract

The aim of this essay is to show how a combined approach involving the fields of semiotics and linguistics can add to current debates on the question of enunciation. Drawing on some of the major works published in the fields of linguistics and semiotics over the past ten years, we will address the topics of deixis, enunciative responsibility, as well as reported and represented speech, dialogism and polyphony. Finally, we will show how contemporary thought on linguistic practices, style and figuration may benefit from this confrontation of points of view.

La sémiotique visuelle : Grands paradigmes et tendances lourdes

Jean-Marie KLINKENBERG

Résumé

Le fil directeur de l'article, qui part du constat de l'hétérogénéité institutionnelle de la sémiotique visuelle, est fourni par le relevé de quelques hypothèques qui ont pesé sur la naissance et le développement de la discipline : méfiance séculaire vis-à-vis de l'image, due à son caractère prétendument matériel, refus de la confrontation avec d'autres systèmes sémiotique, application mal comprise du principe d'immanence, qui a hypothéqué le débat sur l'iconicité, cousinage avec la critique d'art. Parmi les préoccupations nouvelles, susceptibles de renouveler la sémiotique dans son ensemble, on pointera l'intérêt pour la perception et la cognition.

Abstract

The lead of the paper, which starts with the observation of the institutional heterogeneity of visual semiotics, is provided by the statement of a few obstacles that have influenced the birth and the development of the discipline: ancient mistrust toward the image, due to his so-called materiality, denial of confrontation with other semiotic systems, misunderstood application of the principle of immanence (which signed away the debate on iconicity), kinship with the art critic. Among the new considerations likely to renew the semiotic as a whole, we will point the interest in perception and cognition.

Sémiotique de l'image scientifique

Maria Giulia DONDERO

Résumé

Ce travail vise à faire l'état de l'art des études sémiotiques sur un sujet de recherches, l'image dans le discours scientifique, qui a vu naître un intérêt renouvelé dans le domaine de la sémiotique francophone et qui ouvre des nouvelles perspectives pour les études sémiotiques. Ces recherches ont le mérite non seulement de revenir sur des sujets de discussion qui sont fondamentaux pour toutes les approches sémiotiques (le rapport à la référence et l'analyse de la genèse du plan

de l'expression des textes, par exemple) mais aussi de permettre des rencontres, plus ou moins locales, entre des traditions sémiotiques différentes, comme celles de Charles Sanders Peirce, de l'École de Paris et du Groupe μ .

Les quatre questions qui nous apparaissent comme déterminantes vis-vis du futur de la discipline sémiotique et que nous exposons tout au long de notre travail sont les suivantes :

1. la relation entre l'image et ses techniques de production, qui engendre une réflexion sur le statut de la référence scientifique;
2. le rapport entre l'image et la mathématisation, qui nous permettra de traiter la question du diagramme et du raisonnement diagrammatique;
3. le rapport entre « l'image en train de se faire » en laboratoire et l'image sélectionnée par la littérature scientifique (« l'image faite »), qui engendre une réflexion sur les genres discursifs de la littérature scientifique, et notamment sur le rapport entre articles de recherche pour les revues spécialisées et ouvrages de vulgarisation ;
4. enfin, la prise en compte des différents genres discursifs de la production scientifique nous amènera à quelques considérations sur le rapport entre vulgarisation et domaine de l'art.

Abstract

This work aims to establish the state of the art in the area of semiotic research on the role of the image in scientific discourse, a topic which has recently given rise to renewed interest in Francophone semiotics. The questions concerning the scientific image open up new perspectives for semiotic studies. The research revisits issues that are fundamental to all semiotic approaches (the concept of reference and the genesis of the plane of expression in visual texts, for example) and also leads to encounters between different semiotic traditions, such as those of Ch.S. Peirce, the Paris School, and the Groupe μ .

Four questions appear crucial to the future of semiotics and reappear throughout the article:

1. the relation between the image and the techniques that produce it, which leads to considerations on the status of scientific reference;
2. the relation between the image and mathematization, which allows us to deal with the question of the diagram and diagrammatic reasoning;
3. the relation between “the image in the process of being made” in the laboratory and the image selected by scientific literature (“the finished image”) and especially the relation between a research article for specialized journals and works of popularization;
4. finally, the consideration of the different discursive genres of scientific production leads us to reflections on the relation between popularization and the domain of art.

Les chaises : Prélude à une sémiotique du design d'objet

Anne BEYAERT-GESLIN

Résumé

L'article entreprend d'analyser des objets domestiques, en l'occurrence des chaises, en procédant de deux façons. D'abord, il s'efforce de définir ces objets à partir d'une *sémiotique de la sculpture* puis, la dimension de la pratique s'avérant déterminante, il les « met en pratique » en articulant les différents niveaux de pertinence proposés par Fontanille (2008). Cette insertion révèle l'importance de la forme de vie en tant qu'instance créative et permet de faire fond sur le concept de créativité.

Abstract

The article seeks to analyse common objects, in this case chairs, and has two ways of doing it. At first, it defines these objects according to semiotics of sculpture and then, because practice is the deciding factor, it performs them and sets the different levels of Fontanille's semiotics of signifying practices (2008) in motion. This integration shows the significance of lifeform as a creative instance and brings out the concept of creativity.

Sémiotique des médiations : Médias et art dans les questionnements disciplinaires actuels et dans l'approche sémiotique

Gian Maria TORE

Résumé

On vise à proposer un cadre pour l'étude des objets de sens en tant que tels : non pas discours donnés mais résultats de procès sémiotiques d'objectivation. On soutient ainsi la nécessité, pour la sémiotique, de s'attacher aux *médiations* qui construisent et reproduisent ces objectivations; et on en illustre deux types. La première médiation, ce sont les domaines de valorisation sociale : l'art, le droit, la science, etc.; et on se focalise notamment sur la sémiotique (de la médiation) de l'art, et sur ses propres objets de sens. La deuxième médiation, productrice

d'objets de sens, ce sont les médias, appréhendés comme des pratiques complexes qui sont loin de se réduire à un canal de transmission de la communication ; on discute, comme exemple, la sémiotique (de la médiation) du cinéma. En général, on esquisse une sémiotique des médiations, en polémique avec le modèle de la *communication* dominant jusqu'ici, et en dialogue avec les autres disciplines qui étudient l'art et les médias.

Abstract

The purpose of the paper is to put forward a frame for the study of the “objects of meaning” as such, that is, not as given discourses, but rather as results of semiotic process of objectification. The paper argues that semiotics needs to concentrate on the *mediations* that construct and reproduce such objectifications. Amongst them, two mediations are illustrated. The first one is the mediation of the domains of social valorisation: art, law, science, etc. The paper notably discusses the semiotics of (the mediation of) art, and its objects of meaning. Media represent the second mediation, that is another level of production of objects of meaning. Thus, media are considered as complex practices, which are far from mere channels for the transmission of communication. As an example for this latter mediation, the paper discusses the semiotics of (the mediation of) cinema. On the whole, the paper drafts a *semiotics of mediations*, arguing against the *model of communication*, which is still dominant today, and engaging in a dialog with other disciplines that study art and media.

Sémiotique de la connaissance

Sémir BDIR

Résumé

Dans cet article, nous cherchons à qualifier les modalités selon lesquelles les sémioticiens ont pu aborder la connaissance en tant qu'objet d'étude et de réflexion. Six approches sont ainsi répertoriées : 1) le projet épistémologique des théories considérées comme fondatrices de la sémiotique (Saussure, Hjelmslev, Peirce) ; 2) la fédération des sciences dans une théorie logico-sémiotique (Morris) ; 3) la critique épistémologique impliquée par la théorie des passions (Greimas) ; 4) la défense du paradigme structuraliste (Petitot) ; 5) le développement sémiotique d'un paradigme cognitiviste (Klinkenberg) ; 6) l'anti-épistémologie (Floch, Barthes). La notable disparité entre ces approches permet de conclure que la connaissance,

loin d'être seulement un objet constitué par l'analyse sémiotique, la constitue elle-même dans son hétérogénéité intrinsèque et configure pour l'essentiel ses rapports aux autres disciplines.

Abstract

In this paper, we seek to describe the manner in which semioticians have dealt with knowledge as an object of study and thought. Six approaches are listed as: 1) the epistemological project of the theories considered nowadays as the foundations of semiotics (Saussure, Hjelmslev, Peirce); 2) the federation of science in a logico-semiotic theory (Morris); 3) the epistemological criticism implied by the theory of the passions (Greimas); 4) the defence of the structuralist paradigm (Petitot); 5) the semiotic development of a cognitivist paradigm (Klinkenberg); 6) the anti-epistemology (Floch, Barthes). From the considerable disparity between these approaches we can conclude that knowledge, far from being just an object devised by semiotic analysis, constitutes semiotics in its intrinsic heterogeneity and configures for the most part its relationship to other disciplines.

Perception et expérience

Jean-François BORDRON

Résumé

On essaie d'expliquer pourquoi il est possible de concevoir la perception comme la mise en acte d'une fonction sémiotique de telle sorte que notre rapport au monde et à nous-mêmes soit originairement producteur de sens. Le point de départ est une discussion avec l'interprétation classique que D. Follesdal a donné du noème de la perception comme sens. On propose une autre interprétation qui nous conduit à considérer ce noème comme un plan d'expression. Il s'en suit la nécessité de décrire ce plan d'expression ainsi conçu. La seconde partie de ce texte y est consacrée. On y expose un parcours génératif de l'expression, essentiellement articulé autour des notions d'indice, d'icône et de symbole, notions issues de Peirce mais réinterprétées. Finalement, dans la troisième partie, ce parcours trouve son corrélat sémantique dans une théorie des catégories, chargée d'assurer la genèse d'une sémantique fondamentale.

Abstract

The paper attempts to explain why it is possible to conceive perception as the activation of a semiotic function such that our relationship with the world and with ourselves is, from the beginning, a production of meaning. The starting point is a discussion of D. Follesdal's classic interpretation of the noema of perception as meaning. Another interpretation is put forward here : the noema of perception as a plane of expression. There follows the necessity to describe this plane of expression thus conceived. This discussion constitutes the second part of the paper, which outlines a generative trajectory of expression, mainly based on the notions of index, icon, and symbol — notions derived from Peirce but reinterpreted here. Finally, in the third part of the paper, such a trajectory finds its semantic correlate in a theory of categories, entrusted with establishing the genesis of a fundamental semantics.

La main comme être collectif

Pierre BOUDON

Résumé

Dans cet article, l'auteur développe le thème symbolique de la « Main ouverte » dans l'œuvre de Le Corbusier, depuis sa conception des « objets à réaction poétique » dans les années 30, en passant par le Monument à Vaillant-Couturier, la Main ouverte de Chandigarh (1950), jusqu'au Poème de l'angle droit, soit à travers une diversité de substrats (sculpture, architecture, tapisserie, peinture, écriture). Depuis les années 1980, on prend conscience de plus en plus de l'importance de ces thèmes mythiques dans l'œuvre de l'architecte, plongeant dans un Passé immémorial (les « mains négatives » dans les grottes préhistoriques), et où ils constituent des noeuds de relations symboliques dont le thème de cet organe humain, en tant que salutation, en tant que préhension, en tant que lien, constitue l'un d'entre eux à la manière de la *Mnemosyne* D'Aby Warburg.

Abstract

In this paper, we develop the symbolic theme of the “Open hand” in the Le Corbusier’s works, from his conception of the “poetic of reaction objects” in the thirties, to the Vaillant-Couturier’s monument, the Open hand in Chandigarh (1950); finally to the Poem of the right angle. That is to say, through a diversity of *substrata* (sculpture, architecture, tapestry, painting and writing). Starting from the eighties, we are increasingly aware of the importance of these mythical themes

in the *corpus* of the architect, buried in the mists of the Past where they constitute nodes of symbolic relations, from which the Hand's theme, as salutation, as prehension and as link, constitutes one of them in the sense of the Aby Warburg's *Mnemosynè*.

Une corde pour tout échange : L'invention de la valeur en interaction

Jacques FONTANILLE

Résumé

On propose ici un développement de la sémiotique des pratiques. La création de la valeur d'un objet dans le cours de l'action, implique en amont sa stabilisation iconique et, en aval, la sémiotisation qui s'ensuit de la situation. L'étude porte plus précisément sur l'interaction filmée d'un enfant avec une corde et une éducatrice. On y dégage le processus et les contraintes d'investissement pratique de la corde, qui s'avèrent constituer une séquence narrative composée de : (i) assimilation corporelle de la corde (acquisition de la compétence) — (ii) iconisation (ritualisation de la performance) — (iii) grammaticalisation (sanction). Au sein d'une telle séquence, on se focalise sur la manière, très récursive, dont la corde se définit : du point de vue *figuratif*, en tant que rond pour le jeu, et du point de vue *figural*, chorématique, en tant que schéma spatial du jeu de l'enfant. À partir de cette sémiotisation, les rôles actantiels et thématiques, ainsi que les prédictions possibles, semblent se distribuer sur les personnes et les autres objets qui entrent dans la situation : ici, l'enfant, l'éducatrice, d'autres enfants, d'autres objets...

Abstract

This paper proposes to develop the semiotics of practices. The creation of the value of an object in the course of an action entails, at a prior point, its iconic stabilisation and, at a later point, the consequent semiotisation of the situation. Specifically, the paper analyses the filmed interaction of a child with a rope and an educator. It highlights the process and the constraints of the practical investment of the rope, which appear to constitute a narrative sequence: (i) corporal assimilation of the rope (acquisition of competence) — (ii) iconisation (ritualisation of the performance) — (iii) grammaticalisation (sanction). In such a sequence, the paper focuses on the very recursive way in which the rope is defined: in a *figurative* way, as a circle for the game, and in a *figural, choreomatic* way, as a spatial scheme for

the child's game. Starting from such semiotisation, it appears that actantial and thematic roles, as well as possible predication, are distributed onto the persons and the other objects in the situation: the child, the educator, other children, other objects...

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Sémir Badir

Sémir Badir (1968) est maître de recherches du F.R.S.-FNRS à l'Université de Liège. Ses recherches portent principalement sur l'épistémologie sémiotique. Il est l'auteur de *Hjelmslev* (Belles-Lettres, 2000) et *Saussure. La langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001). Il a dirigé les recueils et numéros spéciaux de revue internationale suivants : *Spécificité et histoire des discours sémiotiques* (*Linx* 44, avec M. Arrivé), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible* (avec H. Parret), *L'Archivage numérique. Conditions, enjeux, effets* (*Protée* 32-2, avec J. Baetens), *Cahier de l'Herne Ferdinand de Saussure* (avec S. Bouquet), *Intermédialité visuelle* (*Visible* 3, avec N. Roelens), *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale* (avec J-M. Klinkenberg), *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg* (avec D. Ablali), *Roland Barthes. Leçons 1977-1980* (avec D. Ducard), *Les Linguistes et leurs graphiques* (avec M. Sassier), *Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives* (*Protée* 38-1, avec M.G. Dondero).

Courriel : Semir.badir@ulg.ac.be

Anne Beyaert-Geslin

Anne Beyaert-Geslin est maître de conférences (HDR) à l'université de Limoges (France) où elle enseigne la sémiotique visuelle et la sémiotique des médias et dirige le Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS, EA 3648). Elle a publié de nombreux articles de sémiotique et, en 2009, un ouvrage consacré à la photographie de reportage, *L'Image préoccupée* (Hermès-Lavoisier) ainsi qu'un ouvrage collectif avec Marion Colas-Blaise, *Le Sens de la métamorphose* (Limoges, Pulim). Elle anime un programme de recherche international intitulé *Images et dispositifs de visualisation scientifiques* financé par l'Agence Nationale de la Recherche (2008-2010), et est par ailleurs rédactrice en chef de la revue électronique *Nouveaux actes sémiotiques* <http://revues.unilim.fr/nas>. Elle est également critique d'art.

Courriel : anne.geslin87@orange.fr

Jean-François Bordron

Jean-François Bordron est professeur de sémiotique à l'Université de Limoges. Il est philosophe de formation et il a écrit un ouvrage sur Descartes (*Descartes : Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive* (Paris, Puf, 1987)) qui s'interroge sur la méthode analytique du discours philosophique. Il a écrit une soixantaine d'articles fondamentaux pour les sciences du langage et notamment sur le pragmatisme, la sémiotique de la perception et du goût, la méréologie des objets, la sémiotique visuelle, les machines, les objets sonores.

Courriel : jfbordron@noos.fr

Pierre Boudon

Pierre Boudon a été professeur titulaire à l'université de Montréal dans le domaine des sciences de la communication. Il est actuellement professeur-chercheur au Leap (Laboratoire d'Étude de l'Architecture potentielle) de la même université. Il est un des fondateurs d'une sémiotique des lieux (revue *Communications* 27, Paris, 1976) dont un premier volume, *Introduction à une sémiotique des lieux* (Klincksieck, Paris, 1981) constitue la synthèse des travaux entrepris dans les années 70. Il est l'auteur de nombreux articles dans les principales revues de sémiotique et de linguistique. Cette activité porte, d'une part, sur l'analyse des formes architecturales et territoriales (volume à paraître, In folio, Gollion, 2011), d'autre part, sur les analyses de discours. Outre le premier volume mentionné, il est l'auteur de trois autres ouvrages : *Le Paradigme de l'architecture* (Balzac, Montréal, 1992), *Le Réseau du sens, une approche monadologique pour la compréhension du discours en deux volumes* (Peter Lang, Berne, vol. I, 1999, vol. II, 2002), *Le Champ sémantique de la parenté, rapport entre langage et représentation des connaissances* (L'Harmattan, Paris, 2002). Un site internet <le réseau du sens> est disponible sur le site du L.e.a.p, www.leap.umontreal.ca

Courriel : boudonpierre@yahoo.ca

Per Aage Brandt

Per Aage Brandt est professeur de Science Cognitive à Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, où il dirige le Centre de Cognition et de Culture, qui depuis 2007 publie la revue *Cognitive Semiotics* (chez Peter Lang). Il est le fondateur du Centre de Sémiotique de l'Université de Aarhus. Dans ses recherches actuelles, il développe notamment une robotique linguistique fondée sur l'analyse

phrastique stemmatique, une poétique et une musicologie sémio-cognitives, et une narratologie spatio-dynamique. Il participe critiquement au développement de l'analyse des espaces mentaux et d'une philosophie moins réductionniste que celle qui domine les études du sens, surtout en Anglo-Saxonie. Son dernier livre est *Spaces, Domains, and Meaning*, de 2004, et le prochain portera sur l'ontologie qui oppose Descartes et Spinoza dans les études contemporaines de la conscience.

Courriel : pab18@case.edu

Marion Colas-Blaise

Marion Colas-Blaise est professeur à l'Université du Luxembourg, où elle enseigne la linguistique, la sémiotique et la critique littéraire. Auteur d'une thèse en sémiotique sur le discours de la transgression dans des historiettes du XVIII^e siècle, elle a publié seule ou en collaboration plusieurs ouvrages collectifs et de nombreux articles en sémiotique (notamment littéraire), en linguistique de l'énonciation, en pragmatique et en analyse de discours. Elle a récemment co-dirigé deux ouvrages : *Le Sens de la métamorphose* (avec A. Beyaert-Geslin ; Limoges, PULIM, 2009) et *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage* (avec M. Kara, L. Perrin & A. Petitjean ; Metz, Université Paul Verlaine, 2010).

Courriel : marion.colas@education.lu

Maria Giulia Dondero

Maria Giulia Dondero est chercheure qualifiée du Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS) à l'Université de Liège où elle poursuit des recherches en sémiotique visuelle et notamment sur l'image dans le discours scientifique. Elle a dirigé huit numéros de revues et est l'auteure d'une cinquantaine d'articles en langue française, italienne et anglaise publiés sur des revues de sémiotique, communication et esthétique (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Visible*, *The American Journal of Semiotics*, *Semiotica*, *Protée*, *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, *Communication et Langage*, *Recherches en communication*, *VOIR barré*, *Locus Solus*, *Il Verri*). Elle a récemment publié trois ouvrages : *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques* (Hermès Lavoisier, 2009), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi* (avec P. Basso Fossali, Rimini, Guaraldi, 2006, nouv. éd. 2008; version Kindle sur <http://www.amazon.com>) et *Sémiotique de la photographie* (avec P. Basso Fossali, Limoges, Pulim, à paraître 2011).

Courriel : mariagiulia.dondero@ulg.ac.be

Jacques Fontanille

Jacques Fontanille est professeur de linguistique et sémiotique à l'Université de Limoges, président de l'Université de Limoges et titulaire de la chaire de Sémiotique à l'Institut Universitaire de France. Il a été Président de la Commission de la Recherche à la Conférence des Présidents d'Université (2007-2008) et il est actuellement Vice-Président de la Conférence des Présidents d'Université (2008-2010). Il est aussi Président honoraire de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle & de l'Association Française de Sémiotique. Il a créé le Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS) de l'Université de Limoges. Il a écrit une dizaine d'ouvrages, parmi lesquels : *Le Savoir Partagé*, Paris- Amsterdam-Philadelphia, Hadès-Benjamins, 1987, *Les Espaces subjectifs*, *Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, en collaboration avec A.J. Greimas, Paris, Le Seuil, 1991 ; *Tension et signification*, avec Claude Zilberberg, Liège, Mardaga, 1998 ; *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999 ; *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2000, *Soma & Sema, Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2007, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

Courriel : jacques.fontanille@unilim.fr

Jean-Marie Klinkenberg

Jean-Marie Klinkenberg est professeur émérite de l'Université de Liège, où il a occupé la chaire de sémiotique et rhétorique, et President de l'International Association for visual Semiotics. Seul ou avec le Groupe μ, il a publié plus de 500 travaux en rhétorique, en sémiotique générale et en sémiotique visuelle, en linguistique, mais aussi en sociologie des faits culturels. Il est membre de l'Académie royale de Belgique.

Courriel : jmklinkenberg@ulg.ac.be

François Rastier

François Rastier, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (Paris), est un linguiste spécialisé en sémantique. Il synthétise des acquis de l'herméneutique et de la philologie pour promouvoir une sémantique des textes historique et comparée, appuyée sur la linguistique de corpus. Son projet intellectuel se situe dans le cadre général d'une sémiotique des cultures. Il est président de l'Institut Ferdinand de Saussure. Il a publié notamment *Sémantique*

interprétative (Paris, PUF, 2009³), *Sémantique et recherches cognitives* (PUF, 2001²), *Semantics for Descriptions* (Chicago, 2002, en collaboration), *Arts et sciences du texte* (Paris, PUF, 2001), *La Mesure et le grain — Sémantique de corpus* (Paris, Champion, 2010). Il a co-dirigé en particulier *Herméneutique : sciences, textes* (Paris, PUF, 1997), *Une introduction aux sciences de la culture* (Paris, PUF, 2002). Son ouvrage *Ulysse à Auschwitz – Primo Levi, le survivant*, (Paris, Editions du Cerf, 2005 ; tr. esp. Reverso, Barcelone ; it. Liguori, Naples) a reçu le prix de la Fondation Auschwitz. Il a publié depuis diverses études sur la littérature de l'extermination et le genre du témoignage. Autres références : <http://www.revue-texto.net>

Courriel : frastier@gmail.com

Gian Maria Tore

Gian Maria Tore est chercheur à l'Université du Luxembourg, où il enseigne la sémiotique des médias et l'analyse des films. Il enseigne également la sémiotique de l'art à l'Université Paul Verlaine – Metz et collabore avec la Cinémathèque de Luxembourg sur un programme permanent d'initiation au cinéma. Il a coédité *L'Expérience. En sciences de l'homme et de la société* (Pulim, 2006) et travaille actuellement à la coédition de *Médias et médiations au Luxembourg* (Éd. Guy Binsfeld, avec Marion Colas-Blaise, à paraître 2011) et à la rédaction de *La Figuration et l'expérience du cinéma* (Presses Universitaires du Septentrion, à paraître 2011).

Courriel : gm.tore@gmail.com



Planche I

Images & Sciences : Maria Giulia Dondero



a



b

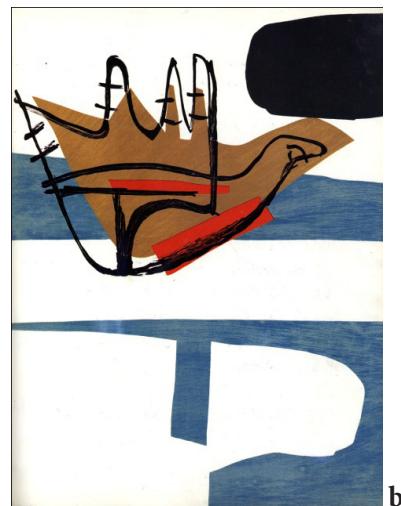
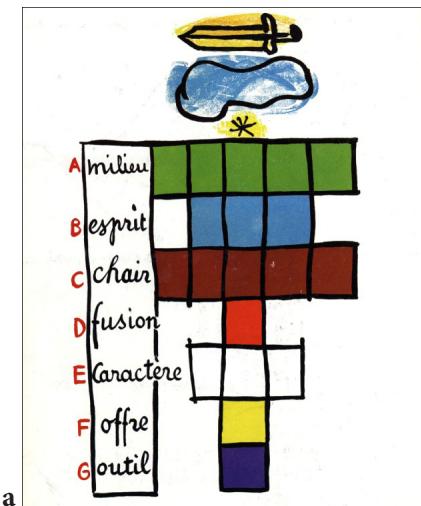
Planche II

Design : Anne Beyaert-Geslin



Planche III

Varia : Pierre Boudon





Achevé d'imprimer sur les presses de Snel
Z.I. des Hauts-Sarts - Zone 3
Rue Fond des Fourches 21 – B-4041 Vottem (Herstal)
Mars 2011

