

Figures de la figure

Sémiotique et rhétorique générale

Sous la direction de
Sémir BADIR
& Jean-Marie KLINKENBERG


Pulim

Figures de la figure

NE PAS DIFFUSER

Nouveaux Actes Sémiotiques - Recueil
Collection dirigée par Jacques Fontanille

NE PAS DIFFUSER

sous la direction de
Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg

Figures de la figure

Sémiotique et rhétorique générale

NE PAS DIFFUSER



Dans la même collection :

Jacques Fontanille & Alessandro Zinna (éds.)
Les objets au quotidien

Sémir Badir & Herman Parret (éds.)
Puissances de la voix

Jouri Mikhaïlovitch Lotman
L'explosion et la culture

Herman Parret
Epiphanies de la présence

Claude Zilberberg
Éléments de grammaire tensive

Manar Hammad
Lire l'espace, comprendre l'architecture. Essais sémiotiques

Gianfranco Marrone
Le traitement Ludovico. Corps et musique dans « Orange Mécanique »

Louis Hébert
Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images

Ivan Darrault-Harris & Jean-Pierre Klein
Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création

© Presses Universitaires de Limoges, 2008
39^C, rue Camille Guérin – 87031 Limoges cedex – France
Tél : 05.55.01.95.35 – Fax : 05.55.43.56.29
E-mail : pulim@unilim.fr
<http://pulim.unilim.fr>

Présentation

Sémir Badir & Jean-Marie Klinkenberg

Chercher à faire l'état des rapports entre sémiotique et rhétorique, trente-cinq années après la parution de *Rhétorique générale*, à quoi bon ? Qui, ou qu'est-ce que cela sert ? Un tel état des lieux correspond-il simplement à une récapitulation du chemin parcouru, ou bien peut-il être aussi un bilan prospectif pour des travaux à venir ? Bien que beaucoup de sémioticiens se soient préoccupés de rhétorique et que beaucoup de rhétoriciens se soient préoccupés de sémiotique, ces interrogations n'ont jamais abouti à une évaluation qui satisfasse les uns et les autres.

Non que la question du rapport entre sémiotique et rhétorique soit si simple qu'elle ne se pose même pas (et pour certains c'est le cas : on pourrait en effet avancer que si la rhétorique linguistique est une province des sciences du langage, alors la rhétorique générale doit être dans le même rapport avec la sémiotique générale, la pertinence de la première étant garantie par celle de la seconde). Non que le sujet ait été épuisé en cours de route, ou que son enjeu soit devenu obsolète. C'est plutôt que la question de la place de la rhétorique dans la sémiotique et celle des apports de la sémiotique à la rhétorique sont largement restées jusqu'ici en suspens. D'abord pour des raisons historiques qui seront examinées par certains des contributeurs de l'ouvrage. Mais aussi parce que quelque chose dans la rhétorique a toujours résisté à une

« sémiotisation » définitive, et qu'en retour la sémiotique élabore des objets, et des enjeux, que les rhétoriciens ne sauraient prévoir.

Aussi la question du rapport entre sémiotique et rhétorique est-elle loin d'être oiseuse. Depuis *Rhétorique générale*, la rhétorique contemporaine des figures a fait du chemin, intégré de nouveaux domaines d'étude, rencontré d'autres courants de pensée que la sémiotique structurale à laquelle elle s'était alimentée aux origines, avec Jakobson, Barthes, Todorov et d'autres. La sémiotique, de son côté, n'est pas en reste ; elle aussi a connu des mutations théoriques qui ont assigné de nouvelles directions à sa recherche. L'actualisation consiste donc à se demander si la rhétorique et la sémiotique, dans leurs états actuels respectifs, trouvent encore un terrain d'entente au niveau le plus général de conceptualisation. Du reste, il n'est pas opportun de borner cette actualisation aux rapports que la rhétorique entretient avec la seule sémiotique : elle peut s'étendre aux sciences du langage en général.

Il y a toutefois davantage à proposer qu'une actualisation. L'occasion est également donnée de faire retour sur un *programme* : observer ce qui a été accompli en rhétorique depuis que le projet d'une rhétorique générale a été formulé ; quels ont été les obstacles et quels les contournements ; et comment ont interagi le projet rhétorique et l'aventure sémiotique. Il s'agit donc, en somme, d'éprouver la durée d'un projet théorique, que n'auront soutenu ni la constitution d'une discipline à part entière (avec ce que cette mise en place aurait entraîné d'effets institutionnels) ni même, pour dire le vrai, une reconnaissance univoque de la part de la communauté des chercheurs (comme en atteste le caractère hautement aléatoire de sa référencement bibliographique). Que ce projet perde trente-cinq ans après son lancement, dans sa conceptualisation comme par le caractère effectif des recherches qui peu ou prou s'en réclament, conduit à réévaluer — sinon à évaluer enfin — son ambition même. La rhétorique générale aurait-elle, par quelques ressorts qui n'auraient pas été bien perçus jusqu'ici par une bonne partie des sémioticiens, trouvé une solution pour la modélisation du sens ?

Il conviendrait de poser la question aux intéressés. Et les trois articles qui ouvrent le présent recueil se proposent précisément d'interroger la place de la rhétorique dans une théorie générale du langage. Il est certainement encourageant que Jean-Marie Klinkenberg et Jacques Fontanille s'accordent pour étendre à l'ensemble de l'activité discursive l'application des classes d'opérations capables de générer, en la raisonnant, la variété des figures rhétoriques. Et cela chacun à partir d'une pratique spécifique d'analyse des discours : pour le premier, à

partir de l'analyse rhétorique — et précisément au sein du Groupe μ , qui a lancé le projet d'une rhétorique générale —, et, pour le second, à partir d'une analyse sémiotique. Comme le souligne Fontanille, cette ambition est analogue à celle qui a conduit la linguistique à passer de la langue à la parole ; mais elle témoigne en outre d'un projet autrement plus général, puisque ce qui concernait uniquement les langages verbaux est ici envisagé pour l'ensemble des sémosis et de leurs énonciations. François Rastier propose, pour sa part, une action similaire d'opérationnalisation des figures rhétoriques dans la construction du sens, dans le cadre d'une sémantique linguistique, dite « interprétative », dont il est l'instigateur.

La contribution de Rastier, telle qu'on vient de la présenter, peut à première vue paraître plus modeste, se restreignant, quant aux objets, aux figures de sens (ou tropes) et, quant à leur application, au domaine linguistique. En réalité, c'est une autre forme de généralisation, plus épistémologique que modalisatrice, que fournit son argument. L'intégration des processus rhétoriques à une théorie linguistique demande en effet à être située en termes de réception historique du projet néo-rhétorique dans le contexte des sciences du langage. Rastier ouvre ainsi un second volet de réflexions théoriques qui prennent appui sur l'histoire pour affirmer les spécificités épistémologiques de la néo-rhétorique.

Dans cette perspective, la contribution de Jan Baetens rend problématique l'inscription même de la néo-rhétorique dans la sémiotique. Il fait remarquer, à la suite de Paul de Man, que rhétorique et sémiotique ont longtemps été plus opposées que perçues comme complémentaires. Et d'observer que c'est l'affirmation de cette complémentarité qui fait la nouveauté du projet du Groupe μ . Encore faut-il se demander qui a fait les frais, s'il y en a, du rapprochement. Pour Baetens, ce serait la sémiotique : depuis l'époque structurale, celle-ci a en effet été obligée de reprendre en considération ce qu'elle avait d'abord délaissé, à savoir le discours. Pour Sémir Badir, intéressé à la même question, ce serait au contraire la rhétorique qui a dû fournir le plus d'efforts. La néo-rhétorique n'a pu se rapprocher de la sémiotique qu'en se détournant de son paradigme d'origine (celui que Rastier appelle justement le paradigme rhétorique !) et adopter de ce fait une perspective logicisante. Cependant, le parcours même de la théorie développée par le Groupe μ atteste des difficultés, voire des remords, de cette conversion, comme en témoigne un concept tel que celui de « degré zéro local ».

On aura remarqué que l'œuvre du Groupe μ est mise à l'honneur dans le débat. Le présent volume est d'ailleurs partiellement une retombée du colloque international « Sémiotique et rhétorique générale » tenu au Centro Internazionale di Semiotica d'Urbino les 11, 12 et 13 juillet 2002 à l'initiative du groupe, colloque dont certaines communications sont reprises ici.

Quelques lignes retraçant brièvement la vie du Groupe μ seront peut-être utiles au lecteur. Ce groupe né à la fin des années soixante rassemblait alors une demi-douzaine de chercheurs de l'Université de Liège, chercheurs engagés dans des travaux de littérature, de linguistique, de philosophie, de communication. En 1970, un premier ouvrage collectif, à tendance structuraliste, paraît sous la signature du collectif : *Rhétorique générale*, ouvrage qui connaîtra un retentissement certain (il sera tôt traduit en une quinzaine de langues) et auquel la réputation du Groupe demeurera liée. Sept ans plus tard, leurs réflexions trouvent un habitacle dans *Rhétorique de la poésie*, où se manifeste un tropisme plus affirmé pour les questions discursives. Mais c'est dès les débuts que la question de l'intégration de la rhétorique à la sémiotique est posée (elle le sera explicitement dans le titre d'un recueil de 1979, *Rhétoriques, sémiotiques*). En 1992, ce sera le *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Cet ouvrage, également devenu un classique, dénote, sinon un changement de direction, du moins une inclination renouvelée vers les productions visuelles. Il indique surtout un renforcement au sein du groupe de la perspective cognitive, présente dans certains travaux des débuts (dont ceux qui sont publiés dans *Recherches rhétoriques*, le mythique numéro 16 de la revue *Communications*). Depuis lors, Francis Édeline et un des auteurs de la présente introduction, Jean-Marie Klinkenberg, tous deux membres d'origine, ont assuré la poursuite des recherches du groupe. Au total, et sans préjudice des travaux individuels, une petite centaine de travaux ont été publiés sous le nom collectif de Groupe μ , qui apparaît donc comme une sorte de Bourbaki des sciences humaines.

Le présent recueil reflète assez largement les directions de recherche qui ont été pointées par le Groupe μ au long de son existence. Dans la première partie, les contributeurs ont principalement considéré la rhétorique générale en tant que projet théorique. Dans les deux parties suivantes, c'est l'application de ses instruments d'analyse qui sont évalués et mis à l'épreuve ; d'abord au sein de la sémiotique visuelle, laquelle a annexé un domaine considérable aux applications traditionnellement réservées à la rhétorique ; ensuite dans un examen

des champs d'investigation qui s'ouvrent à elle parmi les autres sémiotiques, et notamment lorsqu'on prend en compte les sémiotiques complexes, comme y invitait le projet de départ.

La contribution d'Herman Parret, qui ouvre la partie consacrée au domaine visuel, part d'une tentative d'homologation des travaux du Groupe μ avec un traité de peinture de la Renaissance italienne : le *De Pictura* d'Alberti. Tentative étonnante de prime abord mais en fin de compte assez probante, elle a le mérite de montrer que la tension entre l'iconique et le plastique, telle que le Groupe μ l'a mise au jour, en trouvant un antécédent dans la distinction faite par Alberti entre la rhétorique historiale et la rhétorique formelle, est confirmée par une tradition à la fois théorique et pratique. C'est en regard d'autres théories de l'image, en particulier de celle de Wölfflin, que Fulvio Vaglio questionne pour sa part la transposition des concepts de la rhétorique, soutenus à l'origine par des exemples linguistiques, au domaine visuel. Deux instruments théoriques sont ainsi examinés : la notion de « degré zéro » et les opérations fondamentales de production des figures. Ces rapprochements et homologations débouchent sur une interrogation plus générale : quelle spécificité est susceptible d'assurer à la théorie rhétorique son autonomie parmi toutes les théories qui abordent et analysent les productions visuelles ?

Pour s'en faire une idée, Tiziana Migliore étudie le parcours épistémologique du Groupe μ . Au logicisme qui animait la polémique avec d'autres rhétoriciens dans le domaine linguistique, le groupe a préféré les avancées accomplies dans les sciences, grâce aux physiciens de la couleur, aux neuro-psychologues et aux psychologues de la perception. Il est vrai que c'est alors la part sémiotique qui entre en connexion avec les avancées scientifiques. La part rhétorique demeure, elle, de l'ordre de l'interprétation, et la conjonction des deux systèmes sémiotiques, l'iconique et le plastique, dans une rhétorique icono-plastique revient comme l'une des clefs de voûte de l'apport μ -tologique (pour reprendre ici le néologisme joyeux de Göran Sonesson) à l'analyse du visuel.

Sonesson a depuis plusieurs années entamé un dialogue avec le groupe liégeois. À l'occasion de ce recueil, il mène une critique des oppositions techniques qui innervent l'analyse rhétorique du visuel (conjonction *vs* disjonction ; absence *vs* présence) en partant des exemples mêmes auxquels recourt le *Traité du signe visuel*. Mais, alors qu'il partage avec le Groupe μ un même intérêt pour la psychologie de la perception, Sonesson réclame de ses membres plus de cognitivisme

encore que ceux-ci n'en arborent ; l'objectif est en effet de passer du discontinu de la structure au continu de la perception, en prenant appui sur les conceptions de Peirce sur l'indexicalité et de Husserl sur la méréologie.

Marc Bonhomme aborde quant à lui une question technique précise : peut-on transposer la figure de la métonymie au domaine de l'image ? Il faut chercher à savoir en effet où se situent les possibilités d'import/export rhétorique entre les différents domaines sémiotiques. Est-ce au niveau des « opérations fondamentales de l'analyse », ou au niveau des figures ? En fournissant une réponse en deux temps — négative quant aux moyens, positive quant aux effets —, Bonhomme confirme que ce n'est pas au niveau des figures proprement dites que peut se jouer la généralisation d'un modèle rhétorique — à cet égard, il n'y a guère qu'une analogie entre la rhétorique linguistique et la rhétorique de l'image — mais que c'est bien dans sa relation à la théorie sémiotique — tout aussi généralisante — que se situe la généralité du fonctionnement rhétorique.

Sonesson et Bonhomme appuient leur démonstration sur l'analyse d'images publicitaires. Et sans doute la publicité offre-t-elle des exemples particulièrement variés dans le cadre d'un inventaire des figures rhétoriques visuelles. Il importe toutefois également de vérifier qu'au-delà des illustrations à visée théorique, la rhétorique est apte à l'analyse d'un corpus particulier. Agnès d'Izzia nous en offre l'opportunité par son analyse comparative des représentations du corps masculin et du corps féminin dans un corpus d'images de mode étalé sur cinquante années de presse.

De quelque manière qu'on la tourne, la question de la généralisation est bien ce qui innerve le présent recueil. Quelle modélisation théorique est à même de satisfaire au mieux cette généralisation de la rhétorique ? Et, si l'on admet de considérer la conception programmatique de *Rhétorique générale* comme l'une des propositions les plus fiables en la matière, quels aménagements, quels enjeux, quelles conséquences celle-ci entraîne-t-elle ? Telles étaient les questions posées dans la première partie de l'ouvrage. Quand on passe du domaine linguistique au domaine du visuel, qu'en est-il au juste de cette prétention généralisatrice ? Quels sont les pièges qu'elle tend, quelles sont les pistes de recherche qu'elle indique ? La deuxième partie du recueil, entièrement consacrée à la question du visible, a déployé les diverses facettes de ce problème de migration des concepts, en prenant en compte à la fois la *Rhétorique générale* et le *Traité du signe visuel*.

Dans la troisième partie, il s'agit de bien autre chose encore. Jusqu'ici la généralisation du rhétorique avait pu prendre appui sur la sémiotique, sans chercher à remettre en cause l'organisation de son territoire. Or, il n'est pas vrai qu'on couvre la totalité de la sémosis une fois qu'on a traité des sémiotiques linguistiques et des sémiotiques visuelles. Qui plus est, le partage débonnaire, trop peu interrogé, entre linguistique et visuel laisse dans l'ombre toute une série de phénomènes qui contestent ce partage. Jan Baetens en décrit brièvement à la fin de sa contribution, en rappelant que le texte est en un certain sens lui-même visuel. On retrouve là ce qu'Anne-Marie Christin a développé comme un paradigme de « l'écran », et que la redécouverte du plastique par le Groupe μ permet également de concevoir. De fait, le partage entre linguistique et visuel n'est pas sémiotiquement fondé, mais correspond à une simple distribution sociale des pratiques. Il faut alors observer comment s'opère la conjonction du linguistique et du visuel dans un énoncé. Et c'est ce à quoi s'attellent ici-même Inna Merkoulouva et Nicole Pignier. Ce rapport, ou l'interrogation de ce rapport, est susceptible de ressortir du rhétorique. Merkoulouva s'intéresse à l'organisation graphique, dans les œuvres tant littéraires que musicales, et y observe que les effets rhétoriques y sont notamment dus aux composantes plastiques de l'énoncé. Ceci a pour effet d'inscrire au sein du visuel une hétérogénéité intrinsèque que Pignier cherche aussi à saisir. Dans l'écriture multimédia, les figures deviennent multimodales : elles font le lien entre les différentes modalités énonciatives de l'œuvre. Le poème d'une artiste québécoise manifeste le lieu d'un chiasme où plasticité et textualité jouent ainsi l'une avec l'autre pour composer un texte-mouvement.

Si donc le visuel ne constitue pas un domaine homogène, on doit alors démultiplier les sémiotiques nécessaires pour couvrir ce vaste territoire encore trop peu défriché. Des sémiotiques aptes à rendre compte tant des caractéristiques formelles des phénomènes qu'on y rencontre (point de vue adopté par le Groupe μ dans sa distinction de l'iconique et du plastique) que des usages et des pratiques.

Cependant, l'hétérogénéité du visuel ne se limite pas à ces potentialités polysémiotiques. En fait, la frontière entre le sémiotique et le non sémiotique est condamnée à rester particulièrement floue dans le domaine visuel. Car c'est de sa saisie visuelle que dépend avant tout, plus que de tout autre sens, la constitution du réel. Il s'ensuit qu'un jeu

— qui est encore du ressort de la rhétorique — est rendu possible sur le lieu même de cette frontière. L'objet perçu est souvent sémiotisable à travers ses caractéristiques visuelles, tandis qu'en retour l'énoncé sémiotique reste doté de solides caractéristiques matérielles qui peuvent en faire un objet du monde parmi les autres. Aussi, l'énoncé visuel est presque toujours susceptible d'être pris pour un objet non sémiotique, et vice versa ; surtout lorsqu'un objet et une image viennent à être rapprochés. Le cas du trompe-l'œil, qu'étudie Odile Le Guern, permet d'entrevoir l'ampleur de la problématique. Il est remarquable que la rhétorique soit ici le moyen privilégié pour aborder l'indécidable : la rhétorique ne fait pas que déplacer les frontières ; elle est aussi ce qui permet de les désigner et de construire des lieux de passage.

Enfin il faut aussi admettre la possibilité qu'il existe des sémiotiques qui ne sont ni visuelles ni linguistiques. C'était du moins une hypothèse qui pouvait tenter des musicologues, comme ici Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeüs. Pour élaborer la rhétorique musicale, il faut tableur sur l'existence d'un langage musical. Postulat qui ne mène pas à tomber dans le piège d'un référentialisme complaisamment projectif, impropre à dire quoi que ce soit sur la spécificité de telle ou telle structure musicale, ou à se contenter d'un formalisme étranger aux processus d'énonciation. Sur des exemples particuliers empruntés à Bach et à Haydn, Bartoli et Meeüs démontrent que le modèle μ -tologique est apte à mettre en évidence les effets rhétoriques spécifiques au langage musical, et qu'il peut même contribuer à les valider en homologuant l'existence d'une « plasticité » propre au domaine sonore.

Lorsque la rhétorique a opéré son retour dans le champ du savoir, dans la seconde moitié du XX^e siècle, elle n'a cessé d'être une incitatrice pour les sciences du langage. Elle a en effet invité celles-ci à briser les limites qu'avec une indubitable pertinence méthodologique elles s'étaient données au début du même siècle. La nécessité de rendre compte du dynamisme instaurateur de la sémiosis, qui est celui de la science comme celui de l'art, invitait ces sciences du langage à s'élargir dans trois dimensions. En longueur, elles étaient invitées à rendre compte du phrastique et du discursif, voire même du continuum entre le linguistique et ce qui est réputé non linguistique. En hauteur, il s'agissait de rendre compte de l'ambivalence, de la polyphonie, des feuilletages de sens, des conflits qui se posent et se résolvent parfois dans le même temps, dans la figure comme dans les énoncés complexes. En largeur, il fallait rendre compte de l'articulation entre les signes et le

monde, monde dont les sujets sentant, connaissant et agissant sont des composants privilégiés.

Il serait naïf de croire que c'est partout et toujours la rhétorique qui a déclenché ce mouvement. Mais qu'elle y ait joué un puissant rôle d'incitatrice n'est pas douteux. Ce mouvement d'élargissement n'est pas terminé. Puissent les réflexions ici rassemblées le prolonger.

Les éditeurs ont plaisir à remercier François Provenzano pour l'aide qu'il leur a apportée lors de la relecture du manuscrit.

NE PAS DIFFUSER

La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu

Jacques Fontanille

Préambule et hypothèses

La « dimension rhétorique » du discours

La réflexion rhétorique, et son exploitation dans la description des textes, obéissent en général à une tradition bien connue : celle de la classification des figures et des tropes, de la discussion sur les limites du domaine (rhétorique restreinte et rhétorique générale), sur l'inventaire des parties qui le composent, et qui guident et accompagnent la production textuelle (invention, disposition, élocution, etc.), mais bien plus rarement une discussion sur les *catégories et les opérations qui fondent les figures*.

C'est justement pour remettre en discussion cette tradition que le Groupe μ (1970) s'est efforcé, en deux temps, de reconsidérer l'ensemble des figures sous l'angle des catégories et opérations élémentaires qui les constituent : (1) l'*adjonction* et la *suppression* (Groupe μ 1970), dans un premier temps, et (2) le *degré perçu* et le *degré conçu* (Groupe μ 1992), à propos des signes visuels. C'est aussi dans cette perspective que la sémiotique des années quatre-vingt-dix a introduit dans la réflexion rhétorique la question des modes d'existence (modes virtualisé, actualisé, potentialisé et réalisé) et celle de la praxis énonciative (Bordron & Fontanille 2000).

Mais ces récentes tentatives procèdent plus de reformulations successives de la conception qu'on se fait de la rhétorique en général, en rapport avec les épistémés du moment (successivement, les tendances taxinomique, structuraliste, cognitiviste, « continuiste »), que d'une analyse des catégories propres aux figures elles-mêmes, telles que nous les a léguées la tradition et telles qu'elles fonctionnent dans les discours concrets, car il s'agit maintenant de comprendre ce que les opérations structurales ou tensives affectent précisément, notamment à hauteur du discours tout entier.

Cette contribution n'est pas une tentative de plus pour redéfinir la rhétorique et ses composantes, mais un essai d'« opérationnalisation » sémiotique. En effet, en adoptant le point de vue sémiotique, on accepte du même coup de se soumettre aux exigences d'une pratique scientifique empirique : un point de vue, en somme, où l'effort de cohérence conceptuelle et théorique reste sous le contrôle de l'adéquation aux objets d'analyse, qui sont des textes, des images, des pratiques sémiotiques. Par conséquent, d'un point de vue sémiotique, la valeur opératoire d'une théorie rhétorique, quelle qu'elle soit, ne peut s'apprécier qu'en relation avec les catégories du discours qu'elle manipule.

En ce sens, cette approche est à la fois humble et ambitieuse : humble, car elle se contente de recueillir les figures de rhétorique telles que la tradition nous les lègue, et cet héritage contient à la fois des définitions et des usages ; ambitieuse, car elle vise à intégrer la rhétorique dans une théorie des discours, comme une composante spécifique, certes, mais soumise aux mêmes règles que les autres composantes discursives.

Dans cette perspective, notre hypothèse s'énonce comme suit.

1) À l'intérieur des discours, les figures de rhétorique produisent et transforment des *valeurs*, au sens où on entend précisément ce concept en sémiotique, comme « *différences qui supportent des transformations* ».

2) Pour cela, les figures et tropes opèrent sur un petit nombre de catégories discursives, dont l'inventaire et la définition sont à établir, et dont l'ensemble constitue ce qu'on pourrait convenir d'appeler la « *dimension rhétorique du discours* ».

3) Ces catégories pourraient, à peu de frais semble-t-il, être généralisées, et considérées comme les catégories de la *praxis énonciative* elle-même.

Praxis énonciative¹ et dimension rhétorique

Le déplacement que nous proposons ici est l'exact homologue de celui que, dans les années soixante-dix, une partie de la linguistique a engagé, en passant de la linguistique de la langue à celle de la parole et du discours : au lieu de traiter la rhétorique comme un répertoire, un système ou une macro-structure de règles et de normes de la production des tropes et figures, on la considérera comme une des dimensions du processus énonciatif, du discours « en acte ». De ce fait, on est donc conduit à considérer la dimension rhétorique comme la partie codifiée et enregistrée, sous forme de « praxèmes » figuratifs, de la « praxis énonciative » en général.

Ce déplacement a quelques conséquences sur la méthode, et même sur l'usage des figures de rhétorique : dans la perspective du « répertoire », du « système » ou de la « macro-structure », la méthode d'analyse visera pour l'essentiel l'identification des figures et tropes, la reconnaissance de leur forme, de leurs composants et de leurs variantes ; dans la perspective de la « praxis énonciative » et du discours en acte, la méthode d'analyse s'efforcera en revanche de décrire et d'expliquer les « effets » de ces figures et tropes sur le processus énonciatif en cours. Bien entendu, la description des « effets » de ces figures et tropes présuppose leur identification préalable.

Dès lors, la description textuelle des effets rhétoriques s'appuie tout particulièrement sur cet ensemble de catégories discursives que nous cherchons à saisir : par exemple, les effets d'amplification ou d'accélération du tempo, concernent la *quantité* et l'*intensité* discursives ; les effets de contradiction touchent à la catégorie du *conflit*, saisi lui aussi dans son *intensité* et dans son *étendue*. Ou aura donc d'un côté les figures et tropes (par exemple, des hyperboles, des anaphores, des parataxes), et de l'autre des transformations des catégories discursives (par exemple, la quantité et l'intensité énonciatives) ; entre les deux, des « effets » observables, que nous pourrions définir comme des « macro-figures » discursives (par exemple, l'amplification ou l'accélération) ; mais cette fois, « figure » serait utilisé au sens de Hjelmslev, c'est-à-dire comme des segments ou unités syntagmatiques identifiées sur un des deux plans du langage, et susceptibles, par leur organisation, de participer à une relation sémiotique avec des figures de l'autre plan.

De même, les figures rhétoriques manipulent l'*assomption énonciative*², notamment dans l'argumentation. Adopter l'argument adverse pour le rendre inopérant et l'affaiblir, faire semblant de reconnaître les défauts

de son propre argument, ridiculiser les arguments adverses, faire semblant de prendre à la légère ses propres arguments : autant de figures codifiées et dûment étiquetées par la tradition, qui reposent toutes sur le *déplacement* de l'assomption énonciative et sur son *affaiblissement* ou son *renforcement*. L'assomption énonciative est une propriété du discours en acte, qui touche à l'engagement du sujet d'énonciation dans son énoncé, et à la valeur et à la croyance qu'il lui accorde ; elle n'est pas ajoutée par les figures, mais seulement soumise à leurs « effets », mise en crise et transformée. Encore faudrait-il ajouter que de tels effets ne sont pas limités aux figures d'argumentation, et que, par exemple, Baudelaire nous a habitués au ravalement des métaphores et des symboles par l'*ironie*, et Apollinaire, à celui du mythe par la dérision ; le ravalement, en l'occurrence, est celui de la croyance et de l'engagement de l'énonciation dans les figures qu'il manipule, c'est-à-dire celui de l'assomption énonciative.

Mais, telles que nous venons de les évoquer rapidement, ces « catégories discursives » ne suffisent pas à fonder une « dimension rhétorique du discours », et ce pour deux raisons.

Tout d'abord, ces catégories que nous venons d'évoquer (*intensité, quantité, conflit, assomption*) ne sont pas propres à l'usage des figures de rhétorique, puisqu'elles concernent aussi des structures syntaxiques, des choix morphologiques, ce qu'on appelle parfois des « faits de langue » et des « faits de style ». Ce sont des catégories de la *praxis énonciative* en général³. Il nous faut donc définir une contrainte syntagmatique qui spécifiera leur fonctionnement proprement rhétorique.

Ensuite, telle que nous les avons abordées, ces catégories, et plus encore les « macro-figures » et les « effets rhétoriques » en discours apparaissent seulement comme des catégories *ad hoc*, suscitées par telle ou telle occurrence textuelle. Or, les figures ne peuvent « inventer » de telles catégories, ni même seulement modifier des catégories discursives, si ces dernières ne sont pas aussi déjà comprises dans les figures elles-mêmes (c'est-à-dire si elles ne sont pas communes aux figures et tropes de la rhétorique et au discours en tant qu'instance particulière). Par conséquent on doit pouvoir retrouver dans la définition même des figures de rhétorique, des catégories discursives comme le « conflit », l'« intensité » et l'« étendue ». Il nous faut en somme retrouver, dans le « répertoire » et le « système » rhétorique des figures et tropes, le *modèle catégoriel et syntagmatique* de leurs effets en discours.

La séquence canonique

Ce modèle catégoriel et syntagmatique, que nous conviendrons d'appeler la « séquence rhétorique canonique », constituerait donc la forme prototypique de toute opération sur la dimension rhétorique du discours, et elle prendrait en charge en quelque sorte l'« intentionnalité » opérative des transformations rhétoriques. Nous avons déjà présenté cette séquence ailleurs (Bordron & Fontanille 2000 : 7-13) ; nous en rappelons ici seulement les grandes lignes.

L'opération rhétorique prototypique, comme toute opération relevant de la praxis énonciative, repose sur l'existence, en tout point ou moment du déploiement syntagmatique d'un discours, de « pressions » concurrentes, de figures et de bribes d'énonciation en mal d'expression, voire, de manière plus systématique et plus organisée, de « voix » et/ou d'isotopies *qui sont en compétition en vue de la manifestation syntagmatique*. Le propre d'une opération rhétorique, à cet égard, est de codifier le processus qui conduit d'une situation de confrontation sémantique à sa résolution interprétative.

La séquence rhétorique canonique aura donc la même forme prototypique qu'une « épreuve » narrative, et elle comportera elle aussi des « actants » ; mais, au lieu de régler l'affrontement des forces narratives, elle règlera celui des « instances de discours », et tout particulièrement l'affrontement des domaines « sources », sémantiques, thématiques et figuratifs, dont la « cible » est une place dans la manifestation. Elle se compose donc, comme l'« épreuve », de trois phases : d'un point de vue pragmatique, ce sont les phases d'une « confrontation », et, d'un point de vue cognitif, celles d'une « résolution de problème ».

La première phase, la phase *source*, est la *confrontation* entre deux ou plusieurs domaines, configurations ou grandeurs discursives quelconques, leur « mise en présence » rendue sensible, en *intensité* et en *extension* : d'un point de vue cognitif, pour le lecteur, il s'agit de la « problématisation » de la figure.

La seconde phase est celle de la *médiation*, la phase du *contrôle*, qui s'appuie en particulier, du point de vue de la production, sur l'assomption, en modifiant le degré de présence respectif des deux ensembles discursifs, pour assurer la domination de l'un sur l'autre ; d'un point de vue cognitif, il s'agit du « *contrôle d'interprétation* ».

La troisième et dernière phase, la phase *cible*, est la *résolution*, qui procure la « clé » de l'énigme, l'apaisement du conflit, et, d'un point de vue cognitif, le « *mode interprétatif* » qui permet de le régler.

Si on distingue deux points de vue sur cette séquence, le *point de vue pragmatique* (celui de la génération syntaxique de la figure) et le *point de vue cognitif* (celui de son interprétation), on obtient alors :

	<i>P.d.v. pragmatique (génération)</i>	<i>P.d.v. cognitif (interprétation)</i>
<i>Source</i>	Confrontation	Problématisation
<i>Médiation</i>	Domination	Contrôle – Assomption
<i>Cible</i>	Résolution	Mode interprétatif

Nous pouvons maintenant préciser notre hypothèse générale, pour lui donner un tour plus opératoire, qui guidera l'exploration systématique du corpus traditionnel des figures de rhétorique : chacune des phases de la séquence canonique actualise spécifiquement un type de catégories et de valeurs, ou, inversement, chaque phase de la séquence canonique se caractérise par le type de catégories discursives qu'elle actualise. Dans cette perspective, chaque figure rhétorique peut être définie, du point de vue du discours en acte, par les différentes catégories qu'elle affecte successivement au cours des trois phases de la séquence canonique.

Catégories et opérations portant sur la « confrontation – problématisation »

Déplacement

Une part importante des modalités de la confrontation-problématisation des figures opèrent par substitution de places.

Une figure peut opérer tout d'abord un déplacement au plan de l'expression : une détermination est échangée entre deux déterminés (HYPALLAGE), une construction syntaxique est interrompue pour faire place à une autre (ANACOLUTHE), un segment de l'énoncé est extrait de sa place canonique pour être déplacé à droite ou à gauche (HYPERBATE).

On peut aussi opérer des déplacements au plan du contenu : un actant se substitue à un autre (MÉTONYMIE), une partie apparaît à la place du tout (SYNECDOQUE) ; un énonciateur apparaît à la place d'un autre (PROSOPOSÉE, SERMOCINATION) ; un argument peut aussi être déplacé d'un locuteur à un autre (ANTÉOCCUPATION, APODIOXE), etc.

La nature du déplacement détermine bien souvent celle de la résolution qui va suivre : à l'intérieur d'une même *configuration* (cf.

infra), on peut opérer des déplacements entre parties d'un même système (entre positions actantielles, pour la MÉTONYMIE), ou entre niveaux hiérarchiques (pour la SYNECDOQUE). Par exemple, dans le cas de l'HENDIADYN, une coordination apparaît entre deux composants de niveaux différents (*Elle était femme et de général*), et l'interprétation devra rétablir la hiérarchie syntaxique ainsi malmenée.

Conflit

La catégorie du conflit, en rhétorique, est sans doute celle qui a suscité le plus grand nombre de commentaires, ne serait-ce que parce qu'elle est au cœur de la figure reine, la MÉTAPHORE (Ricoeur 1975 ; Prandi 1992).

Elle est suffisamment générale pour être opposée directement au *déplacement* et à ses nombreuses variétés : le déplacement confronte des grandeurs complémentaires, qui s'impliquent mutuellement, ou unilatéralement, alors que le conflit confronte des grandeurs contraires ou contradictoires, quand elles appartiennent au même domaine sémantique (l'OXYMORE, et les figures de la polémique argumentative) ou des grandeurs incompatibles, quand elles appartiennent à des domaines sémantiques différents (MÉTAPHORE).

On peut distinguer deux types de conflits : le conflit sémantique proprement dit, et le conflit énonciatif, qui repose sur les variations de l'assomption énonciative.

Du côté du conflit sémantique, conflit entre domaines ou entre positions sémantiques, on relève : l'ANTITHÈSE, l'OXYMORE, et leur version étendue, le PARYPONOÏAN (accumulation d'antithèses et de paradoxes). On note aussi la présence de conflits sémantiques dans l'ANTIPHRASE, l'IRONIE, l'ANTHORISME (rectification localisée) et l'ÉPANORTHOSE (sa version étendue), mais aussi dans l'AUTOCATÉGORÈME, la version « non assumée » de l'ANTHORISME. L'ASTÉISME est l'inverse de l'ANTIPHRASE (il faut interpréter positivement un énoncé négatif), et l'HYPOCORISME en est la version atténuée, tout comme le DIASYRME est la version atténuée de l'ANTIPHRASE.

Le conflit sémantique est donc globalement une catégorie située à la *source* de la figure, et relevant de la phase de confrontation – problématisation, sur un mode tensif et problématique, appelant une résolution et une détente.

Parmi les cas de conflit sémantique, il faudrait distinguer les incompatibilités entre domaines (comme pour la MÉTAPHORE), les pures contradictions, à l'intérieur d'un domaine unique (comme l'OXYMORE), les

variations de sens (comme la SYLLEPSE) et les variations d'orientation axiologique (comme les variétés d'ANTIPHRASE et d'ASTÉISME).

Les figures dites du « conflit énonciatif » ne font, de fait, qu'ajouter la question des voix énonciatives et de l'assomption énonciative, dans une perspective stratégique : l'ADYNATON exagère la position adverse pour la disqualifier ; l'ANTÉOCCUPATION la présente à l'avance, faiblement assumée, pour la désamorcer (sa version plus discrète, simple mention anodine, est l'APODIOXE, et la version la plus distanciée de cette dernière est la SYNCHRÈSE) ; au contraire, l'ANTIPARASTASE, qui consiste à amplifier exagérément les défauts de la position qu'on défend, vise, grâce au manque d'assomption que l'on prête à cet exercice, à valoriser par contraste cette même position.

De fait, il s'agit toujours du conflit sémantique, mais transposé dans l'échange verbal, distribué entre des voix et des tours de paroles : dès lors, la différence entre conflit sémantique et conflit énonciatif est bien mince, surtout si l'on s'avise de généraliser le fonctionnement polyphonique de ces figures d'argumentation à l'ensemble de la dimension rhétorique : il n'y aurait alors de distinction qu'entre une polyphonie « simulée » ou potentielle (pour les tropes) et une polyphonie « réalisée » (pour les figures d'argumentation).

On pourrait alors simplement redistribuer la liste des figures du conflit énonciatif en trois ensembles, selon que l'énonciation adopterait (1) ses énoncés propres (ANTIPARASTASE, MÉTASTASE, PARADOXE), (2) ceux de l'adversaire (ADYNATON, ANTÉOCCUPATION, APODIOXE, SYNCHRÈSE, CONCESSION, PARAMOLOGIE, HYPOBOLE) ; et (3) alternativement l'une et l'autre (DUBITATION, AUTOCATÉGORÈME, PARADIASTOLE, PALINODIE, ALTERCATION, etc.)

La distinction proposée ci-dessus tient donc toujours : d'un côté la catégorie relevant de la *source* et de la phase de *confrontation* (le conflit), et de l'autre les catégories relevant de la phase de *contrôle* (l'intensité de l'assomption, les rapports de force, les tours de parole, etc.).

Catégories mixtes (déplacement et/ou conflit)

Prédication impertinente. — La prédication impertinente est une forme de la *confrontation*, puisqu'elle est une des modalités de la mise en présence problématique des éléments de la figure, qui associe ou fait alterner, selon les cas, le *déplacement* et le *conflit*.

Elle concerne entre autres : (i) l'ALLIANCE DE MOTS, par laquelle, à l'intérieur d'une relation syntaxique canonique et hiérarchique (thème / prédicat, noyau / déterminant ou expansion), se glisse un

conflit d'isotopies, une association non retenue par l'usage ; (ii) l'ATTELAGE, qui procède de la même manière, mais entre des termes qui n'entretiennent pas de relation hiérarchique (éléments coordonnés) ; le ZEUGME procède de même, mais entre des éléments qui, par leur contenu, se prêtent à cette mise en série au même rang syntaxique ; (iii) l'HYPALLAGE provoque lui aussi une prédication impertinente, par croisement de la relation sémantique et de la relation syntaxique.

Ruptures du lien syntaxique. — La régularité de la construction syntaxique induit une attente, qui est prise en défaut par une rupture de construction : la rupture du lien syntaxique est donc une forme de la *confrontation*, car, en suscitant un problème de lecture, elle engage un processus de résolution. Un grand nombre de figures relèvent de ce type, mais l'ANACOLUTHE est le cas général, qui consiste à associer deux constructions incompatibles, ce qui crée une tension demandant résolution ; en général, la résolution est de type hiérarchique (un des énoncés est traité comme dominant l'autre).

La SYLLEPSE DE GENRE est une forme d'anacoluthes, du point de vue de la confrontation, mais qui aboutit, au moment de la *résolution*, à un fait d'homonymie. Toute une collection de figures (ASYNDÈTE, POLYSYNDÈTE, DISJONCTION) qui touchent au lien de coordination (absence ou abondance d'outils de liaison) se rangent du côté des ruptures ou modifications du lien syntaxique, mais avec un mode de résolution non-hiérarchique (sériel ou systémique, cf. infra) ; d'autres ruptures affectent la séquence engagée : ce sont les interruptions de phrases (APOSIOPESE), apparentes avec reprise (ÉPANODE), réelles avec fausse reprise (RÉTICENCE) ; d'autres enfin induisent des bifurcations thématiques (DIGRESSION, DÉPRÉCATION, PAREMBOLE), ou des incidentes intercalées (DÉPRÉCATION, SUSPENSION, TRAJECTION, TMÈSE).

Globalement, la rupture du lien syntaxique affecte donc la linéarité du discours, soit parce qu'elle confronte des constructions incompatibles, soit parce qu'elle exploite les enchaînements pour ouvrir des bifurcations syntaxiques et thématiques.

Figures d'énonciation. — Les figures d'énonciation sont d'abord, le plus souvent, des figures d'adresse : l'ALLOCUTION, l'APOSTROPHE, la DÉPRÉCATION, l'IMPRÉCATION, entre autres. Mais elles comprennent aussi des figures de locution (la PROSOPOPEE, la SERMOCINATION) : en ce sens, elles relèvent de la phase de *confrontation*, dans sa version « déplacement », parfois même dans celle du « conflit », car elles peuvent conduire à la mise en présence ou à la substitution de formes énonciatives

incompatibles, concurrentes ou divergentes, par rapport au dispositif énonciatif cadre, propre au texte de base.

Tout autres sont les figures qui modifient l'assomption énonciative, dont nous avons déjà rencontré plusieurs exemples plus haut, et au compte desquelles nous pourrions ajouter la très célèbre PRÉTÉRICTION : cas intéressant, qui repose, en phase de confrontation, sur une contradiction entre le dire (je dis que je ne dirai pas) et le dit (je le dis malgré tout), mais qui trouve une voie de résolution grâce à la modulation de l'assomption : pour interpréter la prétériorité comme une figure, et non comme une inconséquence, on doit supposer que le dire négatif est faiblement assumé, et que le dit (malgré tout) est fortement assumé : c'est le même fonctionnement que celui de l'ANTIPHRASE et de ses variétés.

Catégories et opérations portant sur la phase « domination – contrôle »

Assomption

L'assomption énonciative engage plusieurs paramètres que peuvent affecter, simultanément ou séparément, les figures de rhétorique :

1) la *position* : l'énonciation est d'abord une prise de position, par rapport aux énoncés pris en charge, et, plus généralement, par rapport aux phénomènes convoqués en discours. Les variations de position énonciative affectent les échanges argumentatifs (ANTÉOCCUPATION), mais aussi les figures d'allocution (cf. *supra*), ou encore les ÉNALLAGES temporels (le présent narratif) ou personnels (le « tu » à la place du « je », ou le « il » à la place du « tu »).

2) la *force illocutoire*, c'est-à-dire l'intensité de l'engagement énonciatif dans les énoncés pris en charge : les figures d'atténuation (HYPOCORISME) ou d'accentuation (HYPERBOLE) procèdent de cette propriété.

3) la *distribution des croyances* ; cette propriété est une résultante des deux premières : l'intensité de l'assomption énonciative peut par exemple contredire la position affichée, comme dans l'AUTOCATÉGORÈME, qui est un ANTHORISME (une rectification argumentative locale), mais faiblement assumé (donc feint) ; elle peut aussi intervenir dans le contrôle d'une ANTIPHRASE, puisque, face à deux positions, l'une affichée, l'autre prévisible, l'interprète devra faire une hypothèse sur la différence d'engagement du sujet d'énonciation pour résoudre la contradiction.

Configuration

On appellera « configuration » tout ensemble de figures textuelles composé de parties, niveaux et propriétés dépendants les uns des autres, et formant un « système » ou un « réseau » de dépendances, sur lequel repose le « contrôle » d'interprétation. Une « scène » descriptive, une « situation » narrative sont des configurations ; de même, une structure syntaxique, syntagme ou phrase ; un ensemble d'occurrences des mêmes expressions, répétées et disposées selon un certain ordre, forment aussi une configuration, et, *a fortiori*, une totalité composée de parties.

L'accès à une configuration, peut faire appel à la perception (comme dans l'HYPOTYPOSE), à une règle syntaxique (comme dans l'ANACOLUTHE), à un phénomène relevant de l'isotopie (comme dans l'ATTELAGE) ou à un schéma narratif, thématique ou figuratif (comme dans la MÉTONYMIE) ; dans tous les cas, il est d'ordre cognitif, et il s'apparente à l'effet d'une « pression gestaltique ».

Les propriétés pertinentes d'une configuration, eu égard à son rôle de contrôle d'interprétation, sont : (i) l'étendue (la portée textuelle) ; (ii) le nombre (l'effectif des constituants) ; (iii) la structure méréologique (la nature des liens entre parties, l'ordre et la position relative des éléments) ; (iv) la répartition de l'intensité sur les différentes parties.

Un CHIASMES propose par exemple une configuration (i) dont la portée est limitée à un ou deux syntagmes, (ii) dont l'effectif est de quatre éléments, (iii) dont la structure méréologique repose sur deux relations syntagmatiques (A-B & C-D) et sur deux relations d'équivalence paradigmatiques (A=D & B=C), et (iv) dont l'ensemble suscite l'effet de symétrie, et, par conséquent le déplacement de l'accent d'intensité à la jonction entre les deux groupes.

Chacune de ces propriétés constitue donc une sous-catégorie, susceptible d'être examinée séparément.

Répétition. — Sous cette dénomination, il faut entendre un procédé par lequel la syntaxe canonique du plan de l'expression est complétée par les relations à distance entre éléments identiques. Globalement, la répétition induit donc une tension entre l'exigence de renouvellement de l'information, d'une part, et la récurrence plus ou moins régulière d'éléments identiques. La résolution de cette tension tiendra dans ce cas, (1) soit dans des variations qui restaurent le principe de non redondance, (2) soit dans des changements progressifs de l'interprétation,

d'une occurrence à l'autre, grâce à l'affectation de valeurs différentes à chacune d'entre elles : ces valeurs différentes peuvent être, par exemple, des degrés d'intensité émotionnelle, ou des changements d'actes énonciatifs (le « rappel » est tout autre chose que l'« appel » !), parfois même des renversements axiologiques (la dernière occurrence recevant une évaluation inverse de la première).

Les variations pourront affecter la position : fin d'une phrase et début d'une autre (ANADIPLOSE), fin d'un groupe et début d'un autre (ÉPANADIPLOSE) ; début et fin de segment textuel (ANTÉPIPHORE), début et fin de groupe (SYMPLOQUE) ; ces variations font office de *dispositif de démarcation* pour des « configurations » identifiables. Elles peuvent aussi se présenter comme des approximations successives (ANANTOPODOTE), des variations de présence et d'absence d'un élément (redondance ou ELLIPSE), de sens lexical (ANTANACLASE), de nuances sémantiques (DIAPHORE), de morphologie (POLYPTOTE), de désinence verbale (TRADUCTION), de place ou de fonction (GÉMINATION).

Distribution (relations topologiques : symétrie, parallélisme, inversion, incidence, ...). — La catégorie de la distribution relève du *contrôle*, car, sans fournir la solution du problème ou de l'énigme, elle organise les éléments en vue de l'interprétation.

Le CHIASMES, par exemple, ou sa version plus diffuse la RÉGRESSION, reposent sur l'inversion de deux constructions syntaxiques identiques, mais sans répétition des éléments, en vue d'un effet de symétrie : les structures du plan de l'expression, notamment la syntaxe, orientent l'interprétation, en schématisant la similitude et/ou le contraste des contenus.

L'*incidence* est une relation topologique qui favorise la perception isolée de la figure, mais par emboîtement dans un ensemble textuel : du côté de la *configuration*, elle se caractérise donc par son aspect local et concentré ; du côté de l'*assomption*, elle se prête évidemment à tous les décrochements entre plans d'énonciation ; elle concerne plusieurs types de figures : des figures thématiques (la DIGRESSION), des figures énonciatives (la DÉPRÉCATION), des figures descriptives (la DIATYPOSE), des figures de clôture (l'ÉPIPHÉNOMÈNE), des figures éthiques (le NOËME), etc.

Intensité. — Il s'agit encore d'une catégorie relevant du *contrôle* et de la phase d'*assomption*, car elle oriente l'interprétation et conduit à la résolution. Elle concerne un très grand nombre de figures, où elle permet le plus souvent de distinguer deux régimes de fonctionnement :

un régime de confrontation intense (tensif) et un régime de confrontation détendu. L'augmentation et l'abaissement d'intensité sont le plus souvent corrélés à des concentrations ou des expansions de la figure.

Ainsi, oppose-t-on le CLIMAX et l'ANTI-CLIMAX, selon que la gradation est orientée positivement ou négativement ; l'EMPHASE et l'HYPERBOLE, selon l'intensité de l'accent émotionnel ; l'AUXÈSE et la TAPINOSE, selon que la suite d'hyperboles est méliorative ou péjorative ; l'HYPOTYPOSE et la DIATYPOSE, selon que la saillance perceptive est disséminée ou localisée ; l'EUPHÉMISME et l'ATTÉNUATION, selon que l'abaissement d'intensité est local ou général ; la LITOTE et l'EXTÉNUATION, selon que l'abaissement d'intensité doit être interprété comme renforcement indirect ou comme affaiblissement assumé ; l'ASTÉISME et l'HYPOCORISME, selon que l'anti-phrase est intense ou détendue ; la CONCESSION et la PARAMOLOGIE, selon que la figure est détendue ou intense, etc.

L'intensité est donc une variable généralisable, applicable à toutes les autres figures, tout comme la position et la quantité, pour assurer le contrôle de l'interprétation. Elle permet d'apprécier, dans la mise en œuvre de la figure, le degré d'engagement affectif du sujet d'énonciation. Mais, comme on peut le vérifier dans les exemples mentionnés ci-dessus, la variation d'intensité est presque toujours corrélée à une variation d'extension textuelle qui affecte directement la perception et l'appréciation de la valeur de la figure.

Étendue. — La catégorie de l'étendue textuelle permet donc d'apprécier le mouvement de condensation ou d'expansion qui affecte chaque figure. Elle participe aussi bien du contrôle par *assomption* que du contrôle par *configuration*.

Du côté de l'*expansion*, ce sont les figures relevant de l'amplification : l'EXPLÉTION, qui multiplie les modalisations et les éléments non informatifs ; l'EXPOLITION, un procédé d'expansion sans information nouvelle ; le PLÉONASME, qui en serait la version localisée ; la PÉRISOLOGIE, une sorte de pléonasme plus étendu ; la SPÉCIFICATION, qui apporte des informations annexes par connexion ; la VARIATION, qui se nourrit des variantes d'un thème donné ; la PARAPHRASE, qui fournit des équivalents plus étendus ; la CIRCONLOCUTION, qui ajoute des détours et des évènements.

On remarque là aussi que plusieurs figures offrent une version concentrée et une version étendue : l'HYPERBOLE (localisée) et l'AUXÈSE (étendue) ; l'ANADIPLOSE (localisée) et la CONCATÉNATION (étendue) ; l'ANTHORISME (localisé) et l'ÉPANORTHOSE (étendue), etc.

La quantité (nombre et étendue textuelle) est donc une catégorie qui recoupe l'ensemble des autres figures, une forme du développement qui contrôle la valeur de la figure, où il faudrait distinguer au moins (i) l'expansion sans redondance (PARAPHRASE, CIRCONLOCUTION, VARIATION, EXPLÉTION) et (ii) l'expansion avec redondance, comprenant toutes les formes de répétition (redondance du signifiant), mais aussi (iii) les formes de redondance du signifié (PLÉONASME, EXPOLITION, PÉRISSOLOGIE). La catégorie de la répétition deviendrait alors un cas particulier de cette catégorie plus générale de la « quantité textuelle ».

La présence

La conjugaison des formes d'assomption énonciative et des configurations définit le mode de « présence » de la figure en discours, puisqu'elle associe la distribution, la force et les valeurs de l'assomption, l'intensité en général, l'organisation méréologique et la quantité en général des éléments mis en présence. Le degré de présence (intensive et extensive) détermine donc le contrôle d'interprétation, parce que l'intensité et l'étendue sont des manifestations de la valeur de la figure : pour la sémiotique tensive (Fontanille & Zilberberg 1998), en effet, la valeur est perceptible à travers ses manifestations intenses et extenses.

Parfois, l'usage ou la convention suffisent à stabiliser une telle perception : si on comprend plus facilement (1) *J'ai acheté un Modigliani* que (2) *J'ai acheté un billet pour le Modigliani*, ou encore (3) *J'ai visité le Modigliani*, c'est que la perception de la configuration qui unit le tableau et son peintre (1) est favorisée par l'usage, alors que celle qui unit, d'un côté le peintre, et de l'autre, les expositions temporaires de son œuvre ou les films sur sa vie (2 & 3) est plus rare, ou faiblement prévisible. De fait, dans ce cas, la fréquence de l'usage ne fait que sanctionner la plus ou moins grande distance entre les positions actantielles, et, par conséquent, le caractère plus ou moins diffus ou compact de la configuration actualisée.

En somme, on peut : (1) rabattre la phase de contrôle sur les deux catégories de la quantité textuelle et de l'intensité énonciative, (2) prévoir à partir de cette association aussi bien des effets d'assomption que des effets de configuration, et enfin (3) définir ainsi le degré de valeur investie dans la figure. En bref, le « contrôle », c'est le mode général de la *présence axiologisée* de la figure.

Catégories et opérations portant sur la phase de « résolution »

Similitude (Equivalence et Analogie)

Dire que la similitude est une catégorie relevant de la *résolution* revient très précisément à poser la similarité (ou sa variante plus spécifique, l'analogie) comme un aboutissant de la figure, et non comme un donné ou un présupposé ; en d'autres termes, la confrontation ouverte par la figure est résolue, et non caractérisée, par une relation de similarité.

La similitude, on le sait, concerne une grande diversité de figures : (1) l'ALLÉGORIE, où le terme comparé disparaît, en raison de l'extension de la figure, au point qu'il peut être oublié ; dès lors, la confrontation ayant disparu, la similitude n'est plus perçue ; (2) la CATACHÈSE est le cas ultime de ce même processus : la similitude n'est plus perçue, car la confrontation elle-même est devenue inapparente ; (3) la COMPARAISON est une forme de prédication qui présente en même temps la confrontation et la résolution par similitude, sous le contrôle d'une modalisation cognitive ou perceptive (le prédicat ou l'adverbe de comparaison) ; (4) le SYMBOLE, la MÉTAPHORE, la PERSONNIFICATION, la SYNESTHÉSIE se résolvent elles aussi par similitude ; (5) la PÉRIPHRASE et la CIRCONLOCUTION exploitent elles aussi le mode de résolution par similitude, mais en partant d'une confrontation qui repose sur une différence d'extension (version « longue » et indirecte substituée à une version courte et directe).

On peut donc, à l'intérieur de la *similitude* en général distinguer deux cas de figure : (i) l'*équivalence paraphrastique*, qui est à l'œuvre plus particulièrement dans l'ensemble des figures de reformulation (PÉRIPHRASE, CIRCONLOCUTION), et qui propose des similitudes à l'intérieur d'un même domaine sémantique ; (ii) l'*analogie*, qui est à l'œuvre dans l'ensemble des figures comparatives (MÉTAPHORE, COMPARAISON, SYMBOLE, ALLÉGORIE, etc.), et qui met en relation des domaines sémantiques distincts. L'équivalence paraphrastique renvoie préalablement à une forme de confrontation interne, par *déplacement*, alors que l'analogie présuppose une confrontation externe, sur un mode *conflictuel*.

Connexion (Système et Hiérarchie)

La connexion est une modalité de la *résolution*, en ce sens qu'au moment de l'interprétation, le sujet d'énonciation fait appel à une relation de contiguïté ou à une congruence syntaxique (profonde ou superficielle), pour résoudre le problème posé par la figure.

Le cas le plus connu est celui de la MÉTONYMIE, dont la confrontation, obtenue par déplacement de rôles actantiels, est résolue grâce au rétablissement de la relation entre les positions occupées par la grandeur source et la grandeur cible au sein d'une même situation narrative ou descriptive. Mais quelques cas de ruptures syntaxiques, ou de prédications impertinentes, sont résolues de la même manière : l'HYPALLAGE, par exemple, pour laquelle, après le constat de l'incompatibilité sémantique entre le déterminant et le déterminé (*le son doré*), on doit rétablir la relation avec une autre partie du syntagme (*de la clochette du jardin*) pour stabiliser l'interprétation.

En outre, il convient de distinguer, parmi tous les cas de connexion, ceux qui impliquent une *relation hiérarchique*, et ceux qui impliquent seulement une *relation systémique*. Dans *Le pardessus noir s'est engouffré dans le couloir*, la relation à rétablir est hiérarchique (entre une partie d'habillement et la personne toute entière : c'est la *hiérarchie* « partie / tout ») ; dans *J'ai acheté un Modigliani*, c'est le *système* actantiel où le produit et le producteur sont associés qui conduira à la résolution du problème. Le cas de l'ANTONOMASE est plus délicat, dans la mesure où une occurrence traitée comme meilleur exemplaire est à la fois une partie, en tant qu'occurrence spécifique valant pour des occurrences quelconques, mais aussi un niveau hiérarchique, celui de l'individu, à distinguer et à relier au genre ou à l'espèce.

La *hiérarchisation* relève donc de la *résolution*. Elle concerne tout particulièrement la SYNECDOQUE, qui repose sur des relations entre parties et totalité, entre genre, espèce et individu, mais aussi l'ANTONOMASE, qui peut être considérée de ce point de vue comme un cas particulier de la synecdoque (cf. supra).

La SYNECDOQUE et la MÉTONYMIE sont donc deux cas différents de la *connexion*, car la synecdoque provoque une connexion entre niveaux *hiérarchiques*, alors que la métonymie provoque une connexion entre éléments non hiérarchisés d'une scène ou d'une situation, formant un ensemble *système*. La synecdoque et la métonymie sont donc équivalentes du point de vue de la *confrontation* (par déplacement) et du contrôle (par configuration), mais différentes du point de vue de la *résolution* (hiérarchique dans un cas, systémique dans un autre). On retrouve la même différence dans les figures issues d'une confrontation par « prédication impertinente » : l'ALLIANCE DE MOTS est du côté de la résolution par rétablissement d'une relation *hiérarchique* (comme la synecdoque), alors que l'ATELAGE est du côté de la résolution par rétablissement d'une relation *système* (comme la métonymie).

L'ensemble des opérations de connexion présupposent et réactivent par conséquent des *configurations*, les unes selon un principe *hiérarchique* (méréologique, ou stratifié), les autres selon un principe *systémique* (qu'il s'agisse de la syntaxe profonde qui associe les actants, ou de la syntaxe superficielle qui associe les syntagmes et leurs constituants).

Récapitulation

Chaque figure, qu'elle soit déjà répertoriée ou qu'elle soit inventée, affecte donc des catégories spécifiques à chacune des phases de la séquence canonique.

Par exemple, l'*HYPALLAGE* s'analyse ainsi : (1) *confrontation par déplacement* d'un déterminant entre deux segments déterminés ; (2) *assomption et contrôle* par une perception globale de l'ensemble syntaxique où s'est produit le déplacement, qui actualise de ce fait une « *configuration* » ; (3) *résolution par connexion systémique* entre les deux segments déterminés au sein de la même configuration.

La séquence sur laquelle repose le modèle est dite « canonique » : c'est dire qu'elle n'est que « canonique », et que parmi les multiples réalisations concrètes, en discours, on rencontrera des séquences incomplètes ou syncopées : on sait que les métaphores les plus saisissantes reposent sur des confrontations qui « syncopent » la phase de contrôle, et dont Ricoeur disait que l'interprétation était infinie (Ricoeur 1975). En outre, les habitudes prises en matière de traitement des figures de rhétorique, qui se concentrent sur la zone critique de la figure, masquent le plus souvent l'étendue textuelle de la séquence : à hauteur du discours tout entier, un recueil poétique, un roman, ou une série textuelle, un conflit ouvert et qui semble insoluble dans son environnement immédiat, pourra trouver solution à une très grande distance.

Récapitulons pour finir les catégories en jeu, phase après phase : (1) *Source – Confrontation* : Déplacement et/ou Conflit ; (2) *Contrôle – Médiation* : Assomption / Configuration (Répétition, Distribution, Intensité) ; (3) *Cible – Résolution* : Similitude (Équivalence et Analogie) / Connexion (Système et Hiérarchie).

Notes

- 1 Sur ce concept, on pourra consulter Bertrand 1993 : 25-32 ; Fontanille & Zilberberg 1998 : chapitre « Praxis » ; Fontanille 2000 : chapitre « L'énonciation ».
- 2 L'assomption énonciative regroupe l'ensemble des phénomènes de la « prise en charge » de l'énoncé par l'énonciation ; la force illocutoire en relève, les évaluations axiologiques et affectives aussi ; mais, tout particulièrement, l'affirmation ou la négation de la « position subjective » (qui se marque, pour Jean-Claude Coquet, par la présence du « méta-vouloir » dans la compétence énonciative : cf. Coquet 1985).
- 3 À cet égard, par exemple, il n'y aurait pas de différence de nature entre un lapsus et un trope, si l'on ne considère que les conditions immédiates de la production du discours : un ensemble de pressions s'exercent sur le locuteur, plusieurs isotopies et de nombreuses formulations sont en concurrence, sous des modes d'existence différents, en chaque point du discours, et ces rapports de force peuvent s'inverser à tout moment ; la différence commence à apparaître si on prend en compte les conditions de production plus largement (les contraintes de genres, par exemple), mais surtout au moment de l'interprétation, sous la contrainte d'instructions de lecture conventionnelles, et d'une « compétence rhétorique » spécifique. La différence est souvent bien mince, par exemple, entre un lapsus par interpolation et contamination phonétiques et une paronomase ; si on pouvait totalement ignorer les « intentions » de l'énonciateur, il serait même très facile de convertir la plupart des lapsus en jeux de mots, calembours et autres figures ou tropes.

Bibliographie

- Bertrand, Denis
1993 « L'impersonnel de l'énonciation », *Protée* 21/1.
- Bordron, Jean-François & Fontanille, Jacques (éds)
2000 *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*. *Langages* 137.
- Coquet, Jean-Claude
1985 *Le discours et son sujet*. Paris : Klincksieck.
- Fontanille, Jacques
2000 *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.
- Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude
1998 *Tensions et signification*. Liège : Mardaga.
- Groupe μ
1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse [Paris : Seuil, = Points, 1982].
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Prandi, Michele
1992 *Grammaire philosophique des tropes*. Paris : Minuit.
- Ricœur, Paul
1975 *La métaphore vive*. Paris : Seuil.

Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système¹

Jean-Marie Klinkenberg

Examiner les rapports entre rhétorique et sémiotique ne pourrait se faire que dans la confusion si l'on ne précisait quel sens on donne à chacun de ces termes.

Commençons par noter que, de part et d'autre, prévalent deux conceptions de la discipline et des pratiques qu'elle décrit : une conception étroite et une conception générale. C'est ce qui permet de distinguer une sémiotique définie comme science du signe, voire comme science de la communication, et une sémiotique conçue comme science du sens. Du côté de la rhétorique, ou plutôt de la néo-rhétorique, les débats du XX^e siècle ont mis l'accent sur une opposition de même type, moins connue sans doute des sémioticiens. C'est elle qui nous permettra de souligner les premières parentés entre rhétorique et sémiotique.

Sémiotique et rhétorique : parentés thématiques

On a en effet pu naguère opposer la rhétorique des figures (ces figures qui ont à une certaine époque été réputées constituer la marque linguistique de la littérarité du propos) à une rhétorique entendue en un sens plus traditionnel et plus large, comme art du discours persuasif ; autrement dit comme technique langagière correspondant à l'éloquence, de la même manière que la poétique correspond à la poésie.

Insister sur cette distinction, c'est ce qu'ont fait, avec des argumentations parfois fort différentes, Florescu (1971 ; 1973), Genette (1970), Pozuelo (1988) et bien d'autres. L'opposition entre ces deux néo-rhétoriques a ainsi pu être menée de trois points de vue : selon les objets dont elles se préoccupent, selon leurs concepts centraux, et selon leurs statuts épistémologiques.

La première néo-rhétorique se consacre en effet à l'étude des mécanismes du discours social général et de son efficacité pratique. Née chez des philosophes du droit, elle entendait occuper le terrain laissé libre par la logique, qui s'était formalisée au point de perdre peu à peu le contact avec la réalité pratique (or quand il s'agit de convaincre, il ne s'agit plus seulement de déduire et de calculer, mais aussi d'argumenter). Ses champs d'application ont donc d'abord surtout été la propagande (politique ou commerciale), la controverse juridique ou encore la discussion philosophique. La deuxième néo-rhétorique s'est développée chez des linguistes stimulés par la recherche de structures linguistiques qui seraient spécifiques à la littérature, de sorte que si la première a tôt cousiné avec la pragmatique, la seconde a plutôt aidé à l'élaboration de la poétique. Or cette poétique a rencontré sur son chemin des concepts élaborés dans le cadre de la rhétorique ancienne, comme celui de figure. Dès lors, on a souvent présenté cette seconde néo-rhétorique comme une « rhétorique restreinte » : restreinte par rapport à la rhétorique classique et à la première néo-rhétorique, puisqu'elle semble ne se préoccuper que des faits jadis étudiés dans le cadre de l'elocutio, alors que la première tend à récupérer intégralement l'héritage antique. Dans la première néo-rhétorique, les concepts centraux sont en effet les schèmes, ou processus généraux de l'argumentation, place centrale que les figures occupent dans la deuxième. On peut enfin opposer les deux néo-rhétoriques en prenant leur statut épistémologique pour critère : la première, ayant une vocation sociale, se préoccupe d'objets communs; elle s'intéresse donc à l'identique, et refoule hors de son champ d'intérêt ce qui est réputé être l'exceptionnel. La deuxième se préoccupe de ce qui apparaît d'abord comme l'exceptionnel aux yeux de ses détracteurs, et si elle refoule quelque chose, c'est donc le banal.

On gaspillerait beaucoup d'énergie à continuer à décliner cette opposition, en une discussion beaucoup moins féconde qu'on ne l'a cru. Il apparaît en effet aujourd'hui que ces deux rhétoriques sont loin d'être des ennemies mais sont plutôt des sœurs, et qu'elles sont appelées à fusionner (cf. Vigh 1979 ; Klinkenberg 1990).

Premièrement, et comme on va le voir, les deux néo-rhétoriques se fondent sur une compétence encyclopédique partagée, au moins partiellement, chez les partenaires de l'échange, compétence que ces partenaires renégocient, tant dans la figure que dans l'argumentation. Deuxièmement, toutes deux se fondent sur l'existence de variétés sémiotiques, et tirent leur efficacité des corrélations existant entre la répartition de ces variétés et les différentes stratifications sociales. Troisièmement, elles ont toutes deux mis au centre de leur intérêt des techniques médiatrices (cf. Groupe μ 1977). L'argumentation consiste en effet toujours en une renégociation d'une opposition, dans laquelle les termes sont à la fois conjoints et disjoints. Et argumenter, c'est réaménager cette opposition, donc recourir à une médiation. Quant à la figure, elle consiste, comme on va le rappeler ci-après, à associer dialectiquement deux sens différents, donc à les médier. Et du coup, elle a une valeur argumentative (Klinkenberg 2000b). Ce rôle argumentatif de la figure a été mis en évidence par la pragmatique (Sperber & Wilson, Moeschler & Reboul...) autant que par la philosophie (Rastier, Prandi, Charbonnel...). En quatrième et dernier lieu, toutes deux font voir que l'établissement des valeurs d'un énoncé (linguistique ou non) dépend d'une interaction entre un auditoire — toujours en situation, individuelle ou collective — et un énoncé. Au total, on assiste donc à la réconciliation des deux néo-rhétoriques au sein d'une rhétorique générale (cf. García-Berrio 1984 ; Lempereur 1990).

Car l'opposition entre les deux rhétoriques ne résulte jamais que d'une histoire conflictuelle, au sein d'une troisième conception, plus globale encore, de la rhétorique, entendue cette fois comme science des mises en œuvre du langage. Mises en œuvre du langage et surtout du sens qu'il permet de construire, de véhiculer, de transformer.

Aux yeux de qui accepte de prendre cette hauteur, il est évident que sémiotique et rhétorique ont partie liée, comme l'indique déjà à suffisance l'énumération des problématiques qui viennent d'être cavalièrement soulevées : l'opposition, la médiation, la coopération, l'encyclopédie, l'énonciation, la discursivité, l'échange social. Toute sémiotique est la formalisation (nécessairement sociale) d'une substance, et constitue dès lors une théorie de la connaissance. Or la rhétorique joue essentiellement sur les encyclopédies (e.g. Eco, Lakoff & Johnson, Meyer, Prandi, Groupe μ , etc.), c'est-à-dire sur les représentations socialisées telles qu'elles sont formalisées dans les systèmes de signes : d'une part, les figures se fondent sur ces représentations, d'autre part elles les affectent, comme on le verra plus loin.

Pour nécessaire qu'elle soit, cette intrication entre sémiotique et rhétorique est restée largement inaperçue. Effet du campanilisme des disciplines et des formations ? Sans doute. Mais il faut invoquer aussi le poids de la méthodologie qui a permis d'élaborer l'essentiel de la doxa sémiotique européenne. On pointera ici deux aspects de cette méthodologie.

Le premier est qu'elle est inspirée par une visée autonomisante, ou interne. On veut dire par là que l'observation des phénomènes y est menée de telle façon qu'il n'est pas nécessaire, pour les décrire ou les expliquer, de recourir à des éléments extérieurs au système qu'ils constituent. 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'élaborer, elle a 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 de leur mode de fonctionnement interne. La description que l'on fournit ainsi de la langue est autonome par rapport au monde que cette langue écrit. Selon cette pensée, la description de la langue peut se satisfaire « de sa cohérence interne pour être adéquat(e) à son objet » (Greimas 1970 : 51). Dans la mesure où elle entend de surcroît expliquer l'intersubjectivité plus ou moins large dans le corpus des connaissances et dans les méthodes d'acquisition de celles-ci, elle part de l'axiome de la conventionnalité : on invoque un accord préalable à toute communication, et l'existence d'un code extérieur aux consciences individuelles, code qui s'imposerait, de manière impérative, aux différents partenaires de l'échange. Cette conception sociologique, qui a dominé l'élaboration du concept saussurien de langue, n'est pas idéologiquement neutre. Elle provient en droite ligne du spiritualisme de Durkheim, et elle aboutit à l'idée que les locuteurs, soumis aux mêmes contraintes, sont interchangeable et donc égaux. Elle occulte le fait que les échanges linguistiques ne peuvent être le fruit de consensus sereins : ils portent la trace de différences et de tensions, voire instituent ces différences et ces tensions. Du coup, elle élimine toute tension entre eux et ne laisse par conséquent aucune perspective de négociation. De sorte qu'elle bloque largement la possibilité d'une sociosémiotique.

Or, ce que la rhétorique annonce, c'est précisément cette socio-sémiotique². Si, lorsqu'elle se mettait en mesure d'étudier les codes, la sémiotique a négligé le stock de règles qui président à l'usage social, pragmatique, des énoncés, la rhétorique investissait précisément ce terrain. Elle prend acte de ce que les langages, réputés instruments d'échange, servent aussi à créer de la distance entre les acteurs. Et de ce que l'énonciation est ce lieu où les partenaires négocient la distance qui les sépare en même temps qu'elle les met en contact ; elle est toujours à la fois lieu de coopération et d'affrontement. Elle met en effet l'accent sur l'hétérogénéité fondamentale des interlocuteurs et sur le fait qu'il y a toujours, dans une interaction sémiotique, calcul et élaboration de stratégies. Pour qu'il y ait argumentation, il faut en effet deux conditions : (a) il faut qu'il y ait conflit, mais (b) que ce conflit n'apparaisse pas comme insurmontable au point que l'on refuse l'interaction. La rhétorique peut donc se définir comme la négociation de la distance sémiotique entre partenaires.

La deuxième tendance lourde de la sémiotique a été adoptée pour les mêmes raisons d'efficacité, et n'est d'ailleurs qu'un corollaire de la première : c'est la mise entre parenthèse de la variabilité des comportements sémiotiques.

Or les encyclopédies sémiotiques sont non seulement fragiles mais plurielles. Si les moyens de communication et de signification servent aux collectivités humaines, il faut donc s'attendre à ce que ces ressources soient affectées par les besoins humains, besoins eux-mêmes variés. En retour, il faut aussi s'attendre à ce que les différents codes dont ils disposent affectent les individus et les groupes. Par exemple, les différentes encyclopédies à leur disposition modèlent la connaissance qu'ils ont du monde, et les codes dont ils usent sont susceptibles de leur donner un statut social qui les avantage ou qui, à l'inverse, les handicape, ou encore peuvent leur imposer certains réflexes éthiques. Lorsque la sémiotique a abordé cette problématique de la variation, elle l'a fait de manière extrêmement générale, quasiment programmatique, envisageant le plus souvent l'*homo semioticus* non comme un être réel, situé dans une histoire et dans une société, mais comme une entité théorique. D'où l'urgence de l'avènement d'une sémiotique variationniste (cf. Klinkenberg 1996).

La variabilité est au cœur de la rhétorique. Négocier la distance sémiotique, c'est *ipso facto* reconnaître l'existence de celle-ci, et donc postuler que les systèmes en présence ne coïncident pas. Il reste bien sûr à dépasser ce constat pour mettre en corrélation la variabilité

sémiotique et la stratification sociale. C'est un pas que la rhétorique, sur ce point suspecte du même essentialisme que la sémiotique, n'a pas franchi. Comme la sémiotique, cette rhétorique « escamote la question des conditions économiques et sociales de l'acquisition de la compétence légitime et de la constitution du marché où s'établit et s'impose cette définition du légitime et de l'illégitime » (Bourdieu 1982 : 25). Il était réservé à d'autres disciplines, comme la sociolinguistique, de le sauter.

Le portrait peut-être un peu sévère qu'on vient de donner de la sémiotique est à ce jour dépassé : on peut dire que la sémiotique contemporaine a largement consommé sa rupture avec ce qui a un temps été considéré comme un pur formalisme (Carani 1997) et qu'elle s'éloigne désormais de la vision interne puriste qui l'habitait naguère. Par exemple, 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. Elle met ainsi l'accent sur la corporéité des signes, et souligne que si le signe émerge de l'expérience, il oriente également l'action. Action qui est son second lien avec l'expérience. 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 de la sémiotique pour la problématique des identités. Sans nul doute, la rhétorique — une rhétorique qui a largement surmonté la fracture interne qui la handicapait dans les années soixante, et qui s'assume comme science des langages en action — aura été un des moteurs de cette évolution.

Sémiotique et rhétorique : parentés historiques

Historiquement, la rencontre entre rhétorique et science du sens ne date pas d'hier.

On peut faire remonter cette rencontre au monde classique. Celui-ci distinguait entre ce qui d'une part était matière à connaissances certaines et d'autre part ce qui était interrogation sur les conditions de la vérité. Le premier type d'objet était réputé donner lieu à des énoncés scientifiques, assertant le vrai. La discipline apte à en rendre compte était la logique. Le second type d'objet donnait lieu à des énoncés relevant du dialectique ; ils occupaient un espace propre de la philosophie. A côté de ces deux espaces cadastrés par des disciplines rigoureuses s'étendait l'espace immense des opinions et croyances, qui

n'étaient pas des certitudes prouvées, mais relevaient du possible ou de l'impossible, du vraisemblable et de l'invraisemblable, du probable et de l'improbable, de l'acceptable et de l'inacceptable. Or dans ce domaine, seule la discussion permet d'aboutir à des opinions socialement recevables ou d'élaborer des sentiments admissibles. C'est cet espace qu'investit l'art du discours, ou rhétorique.

Dans cet espace, on peut encore distinguer trois ordres de choses, qui correspondent peu ou prou aux trois types de discours que distinguait la rhétorique classique (le judiciaire, le délibératif et l'épidictique) : d'abord ce qui appartient au passé, qui peut être attesté, et qui est donc objet d'interprétation. De telles données relèvent du témoignage, donc du travail de l'*Histor* (le témoin). Ensuite ce qui appartient au présent ou au futur, et qui est objet d'éloquence, puisque l'orateur doit faire accéder ces éléments au réel. Enfin ce qui appartient non au réel, mais au possible vraisemblable, qui est objet de fiction, et dès lors de construction (*poiein*)³.

Or savoir comment les cultures structurent leurs connaissances et leurs croyances, fondement du vraisemblable, comment elles les communiquent et les modifient, comment le possible virtuel accède à l'actuel discursif, à l'aide de quelles grilles cette réalité peut être interprétée, voilà bien une des tâches de la sémiotique.

L'origine même de la rhétorique réside bien dans ce que l'on peut désigner comme une sémiotisation de l'expérience. La première rhétorique est née, on le sait, dans le monde hellénique au V^e siècle avant Jésus-Christ, comme art d'abord surtout judiciaire. C'est qu'une certaine forme de démocratisation avait débouché sur un nouveau type de gestion des conflits d'intérêt : ces conflits devaient dorénavant se régler devant une instance reconnue comme légitime par tous, et non plus directement entre les personnes impliquées. À la force physique, qui prévaut dans le face-à-face, se substituait donc une force sémiotique, où la parole joue un rôle médiateur : qui a la maîtrise des signes emporte l'adhésion de la collectivité ou de ceux qui la représentent

Quand la rhétorique a connu une spectaculaire renaissance au milieu du XX^e siècle, à la fois comme instrument théorique et comme objet de recherches historiques, la sémiotique n'était pas loin.

Chez des philosophes du droit comme Ch. Perelman & L. Olbrechts-Tyteca et M. Meyer, leur continuateur, la rhétorique argumentative entendait occuper le terrain laissé libre par la logique, que sa formalisation avait éloigné de la logique sociale. Les concepts de la rhétorique perelmanienne seront ainsi les univers de croyance et de représentation, objets de sémiotique.

D'autre part, dès sa naissance, la poétique contemporaine apparaît à la fois comme inséparable de la rhétorique renaissante et de la sémiotique en plein développement : dès les années cinquante, Jakobson remettait à l'honneur le couple métaphore et métonymie. Loin de n'avoir qu'une portée littéraire, ce couple renvoyait à ses yeux à des relations fondamentales dans l'organisation universelle du sens. Et ce sont bien des matrices sémiotiques générales que la néo-rhétorique structurale des années soixante a mis au jour en étudiant les mécanismes des figures du verbal (Jakobson, Levin, Genette, Groupe μ ...). Caractère fondamental qui est ressorti plus nettement par la suite, lorsque ces acquis ont été sensiblement réévalués, grâce à l'apport de la sémantique cognitive (Lakoff & Johnson, Kleiber...) et de la psychologie de la perception (Kennedy, Hochberg...). Et surtout lorsque le modèle rhétorique a trouvé à s'appliquer à des sémiotiques non verbales. On est actuellement à même de réaliser le programme exposé par Barthes dans son article fameux « Rhétorique de l'image » (1964) : celui de la transposition de la notion de trope à la communication visuelle. Le modèle structural alors dominant ne permettait pas de traiter adéquatement tous les aspects de la question (et le caractère proprement rhétorique de l'article de Barthes est d'ailleurs largement sujet à caution ; cf. Sonesson 2004). Mais les avancées de la sémiotique visuelle — et notamment celles qui ont fait leur profit de la psychologie de la forme et des sciences de la cognition, voire de la phénoménologie —, avancées venant à la rencontre de celles de la rhétorique cognitive, autorisent à jeter un pont solide entre les deux domaines du verbal et du visuel, comme a pu le montrer un récent dossier de la revue *Protée* (1996). Et plus loin encore, la transposition des concepts rhétoriques au domaine musical a elle aussi cessé d'être impossible.

Sémiotique et rhétorique : parentés épistémologiques

Rhétorique et sémiotique ont en commun une même problématique épistémologique. Ce qui l'indique est un fait négatif : que chacun de leur pas a été accompagné de doutes quant à leur existence.

Pas plus que le domaine de compétence du rhétoricien, celui du sémioticien n'a jamais aussi peu fait qu'aujourd'hui l'objet d'un consensus explicite. C'est qu'il s'agit de sciences carrefours. La sémiotique constitue un lieu où viennent converger de nombreux savoirs : anthropologie, sociologie, psychologie sociale, psychologie de la

perception et plus largement sciences cognitives, philosophie, et spécialement épistémologie, esthétique, linguistique, disciplines de la communication. La rhétorique est aussi un domaine disputé par de nombreuses corporations où l'on retrouvera celles qui viennent d'être citées : si les juristes, les publicitaires et les psychologues tout court font ici une apparition remarquée, voici les philosophes, les pragmaticiens, les anthropologues, en compagnie des inévitables linguistes.

Si leurs terrains sont disputés, c'est que ces disciplines n'ont pas d'objet propre. C'est particulièrement vrai pour la sémiotique (comme d'ailleurs aussi pour la sociologie ou la psychologie) : celle-ci constitue une grille d'analyse particulière des phénomènes affectant le vivant. Elle approche ces phénomènes, aussi approchés par d'autres savoirs, en posant une question qui fait son originalité : quel est leur sens ? Même si la chose est moins évidente dans son cas, cette absence d'objet propre est vraie aussi pour la rhétorique, qu'on l'aborde par son versant argumentatif ou son versant figural. Comme on l'a vu, la première néo-rhétorique veut se donner pour objet l'étude des mécanismes du discours social général et son efficacité pratique ; elle se confond donc largement avec une pragmatique généreusement comprise. La seconde entend constituer la discipline unifiante de la réflexion sur la textualité dans son ensemble.

Cette transversalité partagée a un impact sur la vie institutionnelle de ces savoirs. Et selon le point de vue auquel on se place, on parlera tantôt de disciplines de récupération et de bricolage, de disciplines poubelles ou de camions-balais ; ou tantôt de disciplines d'avant-garde et de réaménagement, et les métaphores seront ici celles de l'éclaireur, du passeur ou du messager.

Que nous — sémioticiens ou rhétoriciens — nous considérons comme des éboueurs du sens ou comme des poissons-pilotes n'est au fond qu'une affaire de susceptibilité. Notons que si elle n'a pas d'objet propre, la sémiotique a aujourd'hui un faible pour certains faits : les phénomènes visuels que l'on peut qualifier d'artistiques, ceux qui s'inscrivent dans l'espace, les artefacts servant à la communication, les phénomènes sociaux (le droit, les relations de pouvoir) et plus généralement ceux qui mobilisent l'intersubjectivité... Ce privilège donné à une classe hétérogène d'objets est accidentel, et non essentiel : si des phénomènes comme le récit ou l'image visuelle semblent aujourd'hui être de bons objets sémiotiques, c'est à la fois parce que les méthodes mises au point par la discipline se sont révélées particulièrement fécondes dans leur cas, mais aussi et surtout parce qu'ils n'avaient

jusqu'ici pas fait l'objet d'approches parentes de celle de la sémiotique. La linguistique avait mis au point des méthodes qui relèvent de plein droit de la sémiotique. Mais la priorité historique de leur discipline fait que peu de linguistes, même spécialistes en sémantique, accepteront de se dire sémioticiens. Il n'en va pas de même pour l'image visuelle, que l'on peut prendre pour exemple : cet objet, en effet, n'était jusque-là approché que par l'esthétique, la sociologie, ou l'histoire de l'art. Parentés qui n'ont cessé de peser sur les travaux de Lyotard, Damisch, Marin, mais dont les sémiotiques visuelles contemporaines — J-M. Floch, F. Thürlemann, J. Fontanille, F. Saint-Martin, G. Sonesson, le Groupe μ — tentent de se dégager. Ce mécanisme institutionnel fait qu'à un certain moment, la sémiotique a également pu se pencher sur divers objets langagiers momentanément délaissés par la linguistique et qui n'avaient été envisagés que par la critique littéraire ou par la stylistique : il en va ainsi du récit verbal, des processus discursifs et textuels, des mécanismes linguistico-cognitifs, ou encore, bien évidemment, de l'argumentation et des figures.

Cette transversalité de la sémiotique et de la rhétorique les rend obligatoirement complices. Le projet même d'une rhétorique générale postule une sémiotique. Son hypothèse de départ est en effet que s'il existe des lois générales de la signification et de la communication — ce qui est bien le postulat de la sémiotique —, alors il est possible qu'on y retrouve des phénomènes de polyphonie comparables à ceux qu'on peut observer dans le langage verbal. La sous-hypothèse est ensuite que ce sont des mécanismes assez généraux qui sont à l'œuvre ; généraux, donc indépendants du domaine particulier où ils se manifestent. L'objectif d'une rhétorique générale est dès lors de décrire le fonctionnement rhétorique de toutes les sémiotiques par des opérations puissantes, restant identiques dans tous les cas. Mais l'élaboration de lois rhétoriques dépend évidemment de la connaissance que l'on a des lois de la sémiotique particulière où se performent les énoncés rhétoriques. Ce qui diffère dans chaque cas, ce sont les unités auxquelles s'appliquent ces opérations : sèmes pour les tropes, indices pour certaines figures du récit, etc. La première tâche d'une rhétorique particulière (celle du sens lexical, du récit, du plastique, de l'iconique, etc.) est donc de délimiter les sous-systèmes homogènes définissant et isolant les unités auxquelles peuvent s'appliquer les opérations rhétoriques (par exemple, dans le récit, il a fallu distinguer les sous-systèmes des personnages, des indices, etc., et, lorsqu'il s'est agi de contribuer à fonder une « rhétorique de l'image », il a d'abord fallu élaborer une théorie du signe visuel.

Deux exemples

Qu'une rhétorique postule une sémiotique peut aussi être démontré à travers certains exemples précis. Nous en choisirons deux, l'un repris à la rhétorique de l'argumentation, l'autre à la rhétorique des figures.

Soient les fondements de la rhétorique selon Perelman & Olbrechts-Tyteca. Ces derniers ont pris pour point de départ de leur étude un certain nombre de processus argumentatifs généraux, appelés schèmes, et se demandent si certaines configurations langagières sont de nature à remplir les fonctions reconnues à ces procédés, « si elles peuvent être considérées comme une des manifestations de celui-ci ». Dans la présentation des prémisses, par exemple, on distingue des « figures de choix », des « figures de présence » et des « figures de communion ». Les figures de choix — entre autres, la définition, la périphrase, la correction — ont pour effet d'exhiber la manœuvre de sélection des arguments ; autrement dit leur formalisation dans la substance du monde intelligible. Dans l'exposé argumentatif proprement dit (donc dans la dispositio), on distingue des « figures de liaison » et des « figures de dissociation ». Les premières sont des schèmes qui rapprochent des éléments distincts et permettent d'établir entre ces derniers une solidarité visant à les structurer, autrement dit à les valoriser positivement ou négativement l'un par l'autre. Les figures de liaison sont à leur tour réparties en classes, selon qu'elles sont constituées « d'arguments quasi logiques », comme l'ironie ou la rétorsion, « d'arguments fondés sur la structure du réel », comme l'hyperbole ou la litote, ou enfin « d'arguments fondant la structure de ce réel », catégorie dans laquelle nous retrouvons la métaphore. On s'étonne de trouver constamment le mot « réel », bien naïf, sous la plume de philosophes : ce qui est visé à chaque étape de la typologie des schèmes est bien l'organisation de l'univers par le signe.

Perelman insiste sur la spécificité de ce qu'il nomme les faits : « Grâce à leur statut privilégié, les faits et vérités fournissent des prémisses que l'on ne s'avise pas de contester » (1958 : 110). Mais pourquoi « ne s'avise-t-on pas de contester » les faits ? Pour examiner cette question, partons d'un exemple fourni par Perelman. Soit l'exemple : « J'ai rencontré ton ami hier, il ne m'a pas parlé de toi ». Pour Perelman, il s'agit de deux faits, et l'interprétation complète de l'énoncé serait « ton ami ne m'a pas parlé de toi bien qu'il en ait eu l'occasion » (1958 : 211). Le sémioticien fera toutefois observer qu'il y a ici bien plus que deux faits, et que de toute manière il ne s'agit pas de

faits juxtaposés mais bien de faits structurés. Le premier fait désigné par le terme « rencontré » pose en effet une possibilité de converser que l'on ne pourrait déduire de « aperçu », « vu », « heurté », « surpris », « remarqué », « croisé ». Il y a donc ici non un fait, mais au moins deux faits dont l'un présuppose l'autre. De l'enchaînement produit par le deuxième membre de la phrase, on peut déduire que la virtualité « possibilité de converser » a été actualisée. À partir de là, les objets possibles d'échange sont nombreux, mais leur probabilité est hiérarchisée : l'ami peut parler de l'autre ami, mais aussi de sa belle-mère, du rhume de son petit dernier ou de son teckel à poils ras. La précision « ton ami », renvoyant à des relations entre deux personnes oriente les potentialités de la conversation vers un objet mobilisant cette relation. Voilà pourquoi l'énoncé « il ne m'a pas parlé de toi » est à la fois informatif et pertinent. Informatif puisque la probabilité de l'occurrence « il ne m'a pas parlé de toi » est moins forte que « il m'a parlé de toi », fortement attendu, mais pertinent, puisque « il ne m'a pas parlé de toi » est plus isotope que « il m'a parlé de son teckel à poils ras ».

On voit qu'il y a là une organisation des faits, non en soi mais dans une culture donnée, de sorte que le fait est un événement sémiotisé (et qu'un même événement peut déboucher sur plusieurs faits distincts, un même fait pouvant se fonder sur des événements distincts). Ces faits sont non seulement des objets, mais encore des scénarii, des processus, qui ont leur propre structure, que la sémantique verbale a jusqu'à présent été impuissante à mettre en lumière. On peut ainsi, par exemple, postuler l'existence de relations de type Π (où la partie présuppose la contrepartie, à l'intérieur d'un tout), à côté des relations Σ , les seules étudiées par la sémantique classique, et les seules présentes dans le carré sémiotique⁴.

Du côté des figures, nous noterons que celles-ci mettent en évidence la structure de l'univers de référence commun. Plutôt que des contenus proprement sémantiques, le sens rhétorique mobilise des contenus mythologiques ou encyclopédiques (qui peuvent d'ailleurs être mobilisés par des sémiotiques non linguistiques).

Reprenons l'exemple du célèbre slogan publicitaire « Mettez un tigre dans votre moteur ». L'encyclopédie y intervient à deux stades au moins. À celui du constat d'allotopie, et à celui de la production du sens rhétorique (le degré conçu complet). Au premier stade, il n'y aura constat d'allotopie que si l'énoncé est prononcé dans une société où l'on ne croit pas aux moteurs fonctionnant par insertion de félins : première intervention de l'encyclopédie. Deuxièmement, l'énoncé nous invite, pour

produire la configuration sémantique qu'est le degré conçu complet, à explorer les représentations encyclopédiques de « tigre ». Ces représentations peuvent être fort variables, voire antinomiques (bien qu'elles puissent coexister en un seul et même individu). Le tigre peut ainsi être associé à l'idée de cruauté (pour un ancien louveteau qui se souvient du *Libre de la jungle*) ; il peut aussi être associé à la noblesse, ou encore à la jalousie (on dit : « jaloux comme un tigre »), etc. Certaines de ces représentations sont aisément utilisables dans le contexte imposé — l'automobile —, d'autres l'étant moins. Il sera, par exemple, difficile de faire intervenir le trait « jalousie », tandis qu'on pourra aisément faire jouer « souplesse ». Dire, en parlant d'une femme, « c'est une tigresse », énoncé où ce trait « jalousie » est mobilisé, c'est certes s'écarter des règles qui dans le code assignent un certain sens au mot « tigresse », mais c'est aussi opérer à partir d'un système de lieux communs. Lieux communs au sens fort du terme : le locuteur d'une langue, s'inscrivant dans une encyclopédie, est lié par une sorte de contrat aux préjugés et aux opinions courantes de la culture dans laquelle il se meut. Ici, la figure ne serait pas décodable si de tels stéréotypes ne prêtaient à l'animal la cruauté, voire la bestialité, mais aussi la beauté sauvage et l'intelligence, et si d'autres stéréotypes, relatifs au référent de la figure ceux-là, ne le rendaient apte à recevoir ces qualifications. On retrouve ici, éclairée par le savoir anthropologique qui la relativise, la notion de topique sur quoi se fondait la rhétorique classique.

La figure renvoie donc à un univers antérieurement structuré, qu'elle confirme. Mais — on y reviendra au paragraphe suivant — elle est simultanément contestation de l'ordre antérieur et confirmation de cet ordre ; elle est paradoxalement atteinte à la doxa et ratification de la doxa.

La rhétorique comme composant évolutif des systèmes sémiotiques

Que sémiotique et rhétorique aient partie liée est à présent clairement établi. Reste à savoir si la rhétorique constitue un secteur spécifique au sein de la sémiotique, où si les deux ensembles, purement et simplement équipollents, ne doivent qu'à l'accident que constitue la tradition — une tradition millénaire dans le cas de la rhétorique — de rester distincts aux yeux de la plupart des chercheurs. Car il n'est pas scandaleux d'envisager que la partie se confonde avec son tout, de postuler un parfait recouvrement de la sémiotique et de la rhétorique, voire une résorption de la première dans la seconde. C'est, si on y

regarde bien, la conclusion à laquelle Göran Sonesson arrive implicitement lorsque, prenant au sérieux la définition de la figure comme allotopie, c'est-à-dire comme distance sémantique prise par rapport à une valeur attendue, il constate que « le signe, en tant qu'il a un sens différent de son référent, a déjà partie liée avec la rhétorique [...] Le signe crée une attente d'identité [qu'il] déçoit nécessairement » (2004 : 83-84). L'affirmation de cette pan-rhétoricité fut même une tentative du Groupe μ dans son *Traité du signe visuel*, lorsqu'il étudia le mécanisme de la stylisation (1992 : 365-375).

Le maintien d'une distinction entre rhétorique et sémiotique, ou plutôt d'une inclusion de la première dans la seconde, reste cependant pertinent à mes yeux, à condition de faire de la rhétorique le composant évolutif des systèmes sémiotiques. Cette hypothèse, ou plutôt cette définition, semble d'ailleurs aujourd'hui faire l'objet d'un large consensus. Elle se retrouve par exemple comme un fil rouge dans un très grand nombre des contributions présentées au colloque international « Sémiotique et rhétorique générale » (Centro Internazionale di Semiotica d'Urbino, juillet 2002⁸). Si, comme nous le notions dans l'introduction à ce volume, « quelque chose dans la rhétorique a toujours résisté à une 'sémiotisation' définitive », sans doute est-ce à cause de ce dynamisme.

Qui parle d'évolution prend deux responsabilités. Il doit d'une part étudier les raisons de cette évolution, et d'autre part se donner les moyens de décrire le processus et de mettre en évidence les forces qui l'animent.

Cette seconde tâche, par laquelle nous commencerons, découle d'une autre spécificité de la rhétorique, qui est d'être à la fois une pratique et une théorie de la parole et de l'énonciation. Et cela alors même qu'elle inscrit sa marque dans les énoncés, avec les figures et les schèmes.

La rhétorique permet ainsi d'étudier ce que la linguistique a longtemps récusé : l'homologie entre les structures de l'énoncé et celles de l'énonciation. Entre ces deux ensembles, on peut toutefois faire de nombreuses bijections.

Deux exemples de cette possibilité nous sont fournis par les concepts de coopération et d'isotopie. Le premier est réputé concerner l'énonciation, et le second regarder l'énoncé. Or ce sont en fait deux faces d'un même mécanisme (de sorte que nous aurions dû parler non de deux exemples mais d'un exemple double). La coopération peut en effet être conçue comme une tendance à la pertinence, observable au

même moment chez chacun des partenaires de l'échange, et visant à optimiser l'efficacité de leur traitement de l'information. Si la coopération s'inscrit dans le procès énonciatif, sa reformulation en termes d'économie sémiotique permet donc de voir qu'il concerne aussi l'énoncé. Si on relie le concept d'isotopie à ce même principe d'économie, on voit que sa redondance constitutive produit un effet multiplicateur de pertinence : la redondance abaisse le coût sémiotique de l'échange tout en maximisant son profit. L'isotopie relève dès lors bien elle aussi de l'énonciation, puisque c'est le partenaire qui produit l'homogénéité sémantique, afin d'optimiser l'échange. Loin d'être une simple structure permettant de décrire l'énoncé, l'isotopie est le contrat en acte, la trace du contrat tel qu'il se construit dans l'énoncé.

De ce que l'énonciation mobilise des individus et les groupes auxquels ils appartiennent, individus et groupes mobilisant eux-mêmes des codes (qui peuvent se superposer), dans des lieux et des temps donnés, en vue d'objectifs donnés, il s'ensuit nécessairement qu'elle est à la fois citative et plus généralement intertextuelle, aussi bien que multimodale.

Affirmer cette dernière propriété est certes une tarte à la crème. Les travaux sur les relations entre texte et image, par exemple, sont légion. Mais ils mobilisent trop souvent des concepts *ad hoc* et on ne s'est pas encore vraiment donné les moyens théoriques d'envisager la multimodalité constitutive de certaines familles d'énoncés, tâche que s'est heureusement donnée un réseau international. Au passage, la perspective holistique (ce qui ne signifie pas syncrétique) qui doit être celle de la rhétorique pointe une des responsabilités sociales que doit assumer le sémioticien : donner à tous les instruments pour penser les nouvelles configurations discursives élaborées par la société. Car l'homogénéité des familles d'énoncés est bien un produit social : c'est un processus social qui génère à la fois des structures et des protocoles de lecture de ces structures.

Pour étudier ces postures énonciatives, la rhétorique offre ses armes à une sémiotique trop longtemps restée science des énoncés.

La deuxième tâche de la rhétorique est d'étudier les forces qui font évoluer les systèmes sémiotiques.

Il peut tantôt s'agir de forces externes, tantôt de forces internes.

Externes, les forces peuvent être individuelles ou collectives. Parmi les premières, on classera assurément celles qui proviennent de l'appétence généralisée pour l'analogie, mise en évidence tant par Lakoff & Johnson que par Parret⁶. Mais le mot même de rhétorique incite à

mettre en exergue le rôle des secondes. Ainsi, la coopération dans le processus de communication constitue aussi une tension entre des univers de valeurs. Tensions modérées, qui permettent l'argumentation, ou tensions fortes, qui peuvent déboucher sur l'incompréhension, voire sur l'abolition du rhétorique. Mais les forces externes peuvent être les forces du monde lui-même, comme l'indique la réflexion de René Thom (1972) sur les formes naturelles. Poursuivie par Jean Petitot (1992 ; 1996), elle met en évidence que des phénomènes auto-organiseurs existent déjà spontanément dans le substrat naturel : « Les formes ne sont pas seulement des constructions perceptives mais possèdent des corrélats objectifs » (Petitot 1996 : 67), et la forme est donc le phénomène de l'organisation de la matière. « Il faut [...] que ce qui se présente comme devant être catégorisé soit en quelque façon en puissance de catégorisation » (Bordron 2000 : 12) et il s'agit d'admettre « qu'il existe une phénoménalité des entités du monde » (Bordron 1998 : 99).

Au moment d'examiner les forces internes à même de faire évoluer les systèmes, on peut se permettre d'être un peu structuraliste. Le fait qu'avec les énoncés on ait affaire à des ensembles multimodaux rend ceux-ci nécessairement instables, comme en quête d'un point d'équilibre jamais atteint.

La complexité du système rhétorique entraîne donc cette conséquence que, soumis à certaines forces sociales et historiques, il peut se déformer jusqu'à présenter un visage méconnaissable : la réduction du système rhétorique à l'un ou l'autre de ses composants le modifie fondamentalement.

On voit ainsi tout le statut paradoxal du rhétorique, qu'il agisse dans la figure ou dans l'argumentation. Le paradoxe est que ces procédures rhétoriques modifient le système tout en le mettant en évidence, comme on l'a vu plus haut, et qu'en violant les règles, elles en réaffirment la validité. La figure procède donc d'un double mouvement : d'une part, elle porte atteinte à la stabilité de catégories très institutionnalisées, en y incluant des entités qui ne semblent pas *a priori* détenir la qualité constituant la catégorie; de l'autre, elle constitue un jugement d'appartenance de deux entités à une catégorie, mais à une catégorie faiblement institutionnalisée, ou institutionnalisée le temps du discours. En conclusion,

loin de se limiter au seul monde de la différence, l'intelligibilité en rhétorique littéraire est indissociable d'un univers de la norme, de l'identité [...]. L'ensemble du langage commun est repris à travers le contexte d'énonciation. Pour comprendre la

métaphore, et donc les figures (la figurativité), [...] pour comprendre les textes (la littéarité) qui sont fabriqués dans le même tissu de rupture, pour comprendre enfin la rhétorique (la rhétoricité), il faut convoquer tout le discours, avec ses opinions, ses lieux communs... (Lempereur 1990 : 147)⁷.

Modifier le système tout en le mettant en évidence : pour l'expliquer, il faut revoir de fond en comble le rapport norme – écart, au sujet duquel les débats ont fait rage au temps de la défunte stylistique, qui était aussi celui de la naissante rhétorique.

On se rappellera qu'à la suite de Hjelmslev, qui distinguait schème, norme, usage et acte, Eugenio Coseriu a brisé la dichotomie langue vs parole. Dans sa théorie, un troisième terme — la norme — constitue un filtre, limitant les potentialités du système : une production (parole) non conforme à la norme peut cependant être conforme aux règles du niveau supérieur (celui de la langue). Ce schéma, qui a été élaboré pour rendre compte de la variation linguistique (cf. Helgorsky 1982), peut être généralisé. On peut postuler un emboîtement de normes tel que tout écart constaté à un niveau *m* constitue l'application conforme d'une norme située à un niveau supérieur (niveau *n*). Chaque écart serait dès lors un lieu où se croisent deux forces : il est obéissance à un certain nombre de règles (de *n*), mais rupture avec certaines autres (de *m*). En cela — et ceci est important pour la suite — *l'écart est à la fois dans le système et hors du système*.

Les réactions possibles à l'écart sont nombreuses. Parmi celles-ci, deux seulement nous intéressent. Elles correspondent aux deux lectures possibles du processus de correction.

Selon la première, le produit réévalué de l'écart est intégré à l'ensemble — agrandi — qui le contient ainsi que la base ; c'est en ce sens que la figure rhétorique relève d'une pensée que l'on peut qualifier de progressive ou d'évolutive. Si elle est généralisée, cette attitude a une conséquence importante pour le système sémiotique où la réévaluation s'est produite : ce dernier entre dans un mouvement d'expansion. L'encyclopédie se modifie. Mais qu'advient-il du statut de l'élément ainsi intégré ? Il cesse évidemment de faire écart : l'écart s'est aboli dans le mouvement d'expansion. C'est là tout le problème de la catachrèse.

Une seconde représentation possible du produit réévalué de l'écart est la suivante : l'écart est considéré comme restant extérieur à l'ensemble auquel appartient la base. La figure, pointant de nouvelles qualités, donne un nouveau statut à des entités, qu'elle range dans de nouvelles classes, susceptibles d'entretenir de nouvelles relations. Mais

une variante importante de cette seconde lecture est possible. L'élément est alors réputé appartenir à un ensemble qui engloberait le premier, ensemble potentiel. Chaque figure ne serait alors que l'actualisation d'une virtualité de cet ensemble. En ce sens encore, la rhétorique est progressive. Chaque acte rhétorique serait en effet une exploration des potentialités du monde sémiotique : il rend de nouveaux découpages accessibles à de nouveaux partenaires de l'échange sémiotique.

On voit immédiatement l'intérêt de cette description. Indiquer que la figure est violation d'un certain type de classement se situant au niveau m , mais application des règles d'un système situé à un noeud n supérieur permet en effet de concilier deux conceptions apparemment irréconciliables de cette figure : celle qui voit dans la figure une violation des règles de l'échange langagier, et celle qui y voit un usage tout à fait conforme à ces règles. Paradoxe que pas mal de rhétoriciens — s'étonnant que l'usage des tropes soit à la fois déviant et quotidien, donc « normal » — ont eu du mal à résoudre jusqu'à présent.

Mais revenons au statut de l'écart. Dans le second cas, et au rebours du précédent, le statut de la création est précaire. En effet, le résultat de la réévaluation n'est pas immédiatement appelé à faire partie du système conceptuel auquel le locuteur se référera par la suite au cours de ses échanges : donc, le système sémiotique ne connaît provisoirement pas d'expansion.

Cette double représentation de la réévaluation est ici décrite dans le cadre du code conçu de manière autonome. Comme nous l'avons fait plus haut à propos de l'allotopie, nous pouvons la transposer au cadre social de l'échange sémiotique. Dans sa première représentation, la réévaluation serait l'intégration d'une nouvelle unité ou d'une nouvelle relation entre unités (nous allons revenir à ceci) au cadre encyclopédique commun ; dans la seconde, elle serait création ou proposition d'un nouveau cadre encyclopédique mais dont le statut est moins socialisé, moins institutionnalisé.

Tout ceci nous permet de conclure sur la principale propriété de l'écart rhétorique. Celui-ci est simultanément contestation d'un ordre antérieur, et confirmation de cet ordre. Ou, pour le dire avec plus de précision, il est confirmation de l'existence d'un système, mais il est aussi réorganisation des relations entre les unités du système, recatégorisation de l'expérience. Une figure impose en effet de sélectionner les qualités de l'entité mises en avant dans l'encyclopédie de niveau m et dans la proposition d'encyclopédie de niveau n et de calculer les compatibilités de ces propriétés.

Modifiant ainsi le système, le rhétorique permet de résoudre des contradictions, ou d'expérimenter des solutions à différents problèmes, en proposant des médiations entre les termes disjoints de ces problèmes ou de ces contradictions. Comme le discours argumentatif, elle produit donc une médiation. Une part importante de l'activité humaine consiste en effet à jeter un pont entre les aspects contradictoires de l'univers du sens : entre l'inerte et le vivant, entre la vie et la mort, par exemple. Car, bien que ces disjonctions constituent le fondement des échanges sémiotiques, elles n'ont pas un caractère définitif, et une nouvelle conjonction peut toujours s'élaborer entre les termes qu'elles opposent. Grâce à la médiation, les contraires admettent la possibilité que leur contrariété soit rachetée, ce qui autorise la réorganisation des encyclopédies.

Le rhétorique voit ainsi son statut se préciser. C'est la partie créative⁸ du système sémiotique : celle qui permet de faire évoluer celui-ci par la production de nouvelles relations entre unités et donc (puisque ce sont les relations qui fondent la nature des unités) par la production de nouvelles unités. Elle est donc un élément moteur, qui se situe en un endroit privilégié : à la frontière, toujours mobile, tracée par les règles du système. Un système, pour rester dynamique, doit en effet toujours comporter un composant évolutif.

Comme on a eu l'occasion de le dire à plus d'une reprise, le lieu du rhétorique est ainsi paradoxal : à la fois dedans et dehors.

Notes

- 1 Le présent texte fait usage des rectifications de l'orthographe publiées au *Journal Officiel* en 1990, et approuvées par toutes les instances francophones compétentes, dont l'Académie française.
- 2 Une des deux voies, avec la sémiotique cognitive, qui mène à rompre avec l'isolement du code (cf. Klinkenberg 2001)
- 3 De ces distinctions il résulte que le monde du littéraire (les textes à visée esthétique) appartient à l'espace du vraisemblable dans son ensemble, donc à une rhétorique générale, et que dans cet ensemble une spécification est possible entre la rhétorique proprement dite (l'art de l'orateur) et ce que durant des siècles on a appelé, au Moyen Age, une « rhétorique seconde », l'espace des textes de fiction, la « poétique ». Nouvelle raison de ne pas opposer les deux néo-rhétoriques.
- 4 Sur ceci, voir Édeline 1972.
- 5 Comme indiqué dans notre introduction au présent volume, certaines de ces contributions sont publiées dans le présent volume. On en trouvera d'autres dans Klinkenberg et al. 2003.
- 6 L'analogie ne définissant toutefois pas le rhétorique, dont il est simplement une

retombée. Il ne faut en effet pas confondre métaphoricité rhétorique et transfert conceptuel, au nom d'un trait commun qui serait l'analogie. Le transfert d'un concept d'un domaine à un autre — par exemple celui des concepts de « syntaxe » ou de « métaphore » à la sémiotique iconique — obéit à des règles qui excluent précisément la rhétoricité (cf. Klinkenberg 1993). Par ailleurs, N. Charbonnel (1991) a pertinemment rappelé que le concept d'analogie est trop vague : il renvoie à deux démarches que la terminologie ancienne distinguait parfaitement : la *similitudo* et la *comparatio*. Les démarches cognitives classiques exploitent autant la *similitudo* que la *comparatio*, mais la figure de rhétorique se fonde exclusivement sur la *similitudo*.

- 7 Considération qui — soulignons-le en passant — donne de nouvelles raisons de dépasser définitivement la stérile opposition néo-rhétorique des figures *vs* néo-rhétorique de l'argumentation.
- 8 Les générativistes distinguaient, on s'en souvient, la créativité *rule changing* et la créativité *rule governed*. « Créativité » était un mot mal choisi dans le second cas : le mot vise simplement l'application des règles, c'est-à-dire passage du virtuel au réel. C'est à la première seulement, décrite chez Dubois et al. (1973) comme « des variations individuelles dont l'accumulation peut modifier les systèmes de règles », que l'on devrait réserver le nom de créativité.

Bibliographie

AA.VV.

1970 *Recherches rhétoriques*. *Communications* 16.

1993 *Rhétorique et sciences du langage*. *Verbum* 1-3.

Barthes, Roland

1964 « Rhétorique de l'image », *Communications* 4 : 40-50.

Bordron, Jean-François

1998 « Réflexions sur la genèse esthétique du sens », *Protée* XXVI (2) : 97-106.

2000 « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio* V (1) : 9-18.

Bourdieu, Pierre

1982 *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

Carani, Marie

1997 « La sémiotique visuelle est-elle une approche 'formaliste' ? », *Visio* II (3) : 105-126.

Charbonnel, Nanine

1991 *La tâche aveugle. t. I : Les aventures de la métaphore, t. II : L'important, c'est d'être propre, t. III : Le processus interprétatif*. Presses Universitaires de Strasbourg, 2 vol.

Dubois, Jean et al.

1973 *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.

Édeline, Francis

1972 « Contribution de la rhétorique à la sémantique générale », *VS* 3 : 69-78 [repris dans Groupe μ 2003 : 11-27].

- 1991 « Sur la connaissance visuelle », *Figuralité et cognition. Théorie, littérature, enseignement* 9 : 97-112.
- Florescu, Vasile
 1971 *La retorica nel suo sviluppo storico*. Bologna : Il mulino.
 1973 *Retorica si neoretorica. Geneza, evolutie, perspective*. Bucarest : Editura Academiei [trad. fr. : *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse. Evolution. Perspectives*. Paris : Les Belles Lettres ; Bucarest : Editura Academiei, 1982].
- García Berrio, Antonio
 1984 « Retorica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una retorica general) », *Estudios de lingüística* 2 : 7-59.
- Genette, Gérard
 1970 « La rhétorique restreinte », in AA.VV. 1970 : 158-171 [repris dans *Figures, III*, Paris : Seuil, 1972 : 21-40].
- Greimas, Algirdas-Julien
 1970 *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- Groupe μ
 1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse [Paris : Seuil, = Points, 1982].
 1977 *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles : Complexe.
 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil, = La couleur des idées.
 1993 « Iconism, Advances in visual semiotics » in Sebeok T.A. & Umiker-Sebeok J., *The Semiotic web, 1992-1993*. Berlin, New York : Mouton, De Gruyter, 21-46.
 2003 *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. Universidad Nacional Autonoma de México, = Bitácora de retórica 18.
- Groupe μ (dir)
 1979 *Rhétoriques, sémiotiques*. Paris : U.G.E., = 10/18.
 1996 *Rhétoriques du visible. Protée* 24 (1).
- Helgorsky, Françoise
 1982 « La notion de norme en linguistique », *Le français moderne* L (1) : 1-14.
- Hénault, Anne & Beyaert, Anne (dirs)
 2004 *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : P.U.F., = Formes sémiotiques.
- Kleiber, Georges
 1994 « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française* 101 : 35-56.
- Klinkenberg, Jean-Marie
 1990 « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures », in Meyer M. & Lempereur A. (éds) : *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 115-137.
 1993 « Métaphores de la métaphore : sur l'application du concept de figure à la communication visuelle », in AA.VV. 1993 : 265-293.
 1996 « Du style au sociolecte : la variation sémiotique », in *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*. Toronto : Éditions du GREF, 61-102..
 1999 « Métaphore et cognition », in Charbonnel N. & Kleiber G. (dirs), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris : P.U.F, = Linguistique nouvelle, 135-170.
 2000a *Précis de sémiotique générale*. Paris : Seuil, = Points.

- 2000b « L'argumentation dans la figure », *Cahiers de praxématique* 35 : 59-86.
- 2001 « Pour une sémiotique cognitive », *Linx* 44 : 133-147.
- 2002 « Le cul-de-sac de l'iconisme et la sortie de secours cognitive » in *Eco in Fabula. Umberto Eco in the Humanities, Umberto Eco dans les sciences humaines, Umberto Eco nelle scienze umane*. Leuven University Press, Franco Cesati Editore, 79-91.
- Klinkenberg, Jean-Marie & al.
- 2003 *Sémiotique générale*, Université d'Urbino, = Documents de travail et pré-publications 326-328.
- Lempereur, Alain
- 1990 « Les restrictions des deux néo-rhétoriques », in Meyer M. & Lempereur A. (éds) : *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 139-158.
- Perelman, Chaïm, & Olbrechts-Tyteca, Lucie
- 1976 *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles. [1^{re} éd. Paris : P.U.F., 1958].
- Petitot, Jean
- 1992 *Physique du sens*. Paris : Éditions du C.N.R.S.
- 1996 « Les modèles morphodynamiques en perception visuelle », *Visio* I (1) : 65-73.
- Pozuelo Yvancos, José-Maria
- 1988 *Del formalismo a la neorretorica*. Madrid : Taurus.
- Rosch, E. & Loyd, B. (éds)
- 1978 *Cognition and Categorization*. Hillsdale : Laurence Erlbaum.
- Sonesson, Göran
- 2004 « La rhétorique du monde de la vie », in Hénault & Beyaert (dirs) 2004 : 83-100.
- Thom, René
- 1972 *Stabilité structurelle et morphogénèse*. New York : Benjamin ; Paris : Ediscience.
- Turner, M.
- 1988 « Categories and Analogies », in Helman D.H. (éd.), *Analogical Reasoning*. Kluwer Academic Publishers, 3-24.
- Vigh, Árpád
- 1979 « L'histoire et les deux rhétoriques », in Groupe μ (dir.) 1979 : 11-37.

Face à l'éloquence de l'image

Éléments pour une confrontation féconde entre rhétorique et sémiotique

Tiziana Migliore

Un modèle rhétorique, inséré dans le cadre des règles, des procédures et des stratégies conçues pour la manipulation de la valeur dans le discours, ne saurait se définir comme *général* qu'à la condition d'aboutir à des équivalences et à des comparaisons entre différents systèmes conservant chacun son autonomie. Dans cette perspective, l'école de Liège, ou Groupe μ , a mené, au fil des ans, de remarquables enquêtes sur l'actualisation des mécanismes de la langue naturelle. Sa recherche sur les usages créatifs des tropes dans les récits et sur le fonctionnement du langage poétique en littérature a constitué le point d'appui de deux grands classiques : *Rhétorique générale* (1970) et *Rhétorique de la poésie* (1977). Toutefois, le travail de théorisation qui est venu ensuite et qui a porté sur la rhétorique de l'image (*Traité du signe visuel*, 1992) n'a pas remporté le même succès, en dépit de son caractère novateur. Par exemple, on n'a jamais traduit ce texte en italien, et, plus globalement, l'orientation postgreimasienne a bien peu retenu de l'*elocutio* visuelle et des styles d'expression de la pensée par l'image sur quoi Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet ont amplement argumenté. Par conséquent, le projet de rhétorique générale n'a pas été perçu dans sa complétude, et est souvent resté incompris.

La présente contribution entend montrer comment assumer et développer aujourd'hui les apports du *Traité* à l'intelligence du sémioticien, apports débouchant sur l'élaboration de nouveaux concepts.

Au-delà d'un niveau basique, consistant en une description scolaire des grandeurs catégorielles mobilisées, l'enjeu consiste à s'interroger sur les résultats d'une interaction entre les différentes sémiotiques visuelles, en termes d'échanges fructueux, de prélèvement et d'implantation. Ainsi, quelles réflexions faut-il mobiliser pour comprendre, sous un jour nouveau, les conditions de sens dans lesquelles nous nous mouvons ?

Il est sans doute utile, à l'heure actuelle, de saisir d'un seul coup d'œil compréhensif certaines parties de l'œuvre du Groupe μ en les confrontant avec certaines analyses empiriques et certains textes théoriques récents, collectifs ou individuels. Grâce à cette approche dynamique, le lecteur pourra mieux apprécier les mouvements de va-et-vient entre théorie et applications, et percevoir en même temps les approfondissements, les récursivités, les réorientations et les repentirs de l'école de Liège. On analysera les logiques de cette approche spécifique de façon à assigner, sur cette base, des objectifs raisonnables à la recherche.

Traiter le signe visuel aujourd'hui : le découvert à combler

Avant tout il faut reconnaître aux auteurs le mérite d'avoir renouvelé, au cours des années soixante-dix, la conception de la rhétorique : il ne s'agissait plus d'étudier celle-ci sur la base de volumes poussiéreux sacralisant le savoir des Anciens ou à partir de dictionnaires d'expressions figées, mais d'établir les catégories et les procédures élémentaires constitutives des tropes. Les membres du Groupe μ souscrivent, de ce point de vue, à l'hypothèse de Fontanier selon qui « la litote, qui affaiblit plus ou moins une proposition — comme d'ailleurs l'hyperbole, mais à l'inverse — [...] est un déplacement le long d'une série intensive » (Fontanier 1821 : IV, 0.6.3, cité in Groupe μ 1970 : 133). En quête de ces lois, l'équipe élabore deux typologies d'opérations substantielles : la suppression (partielle ou totale) et l'adjonction (simple ou à caractère répétitif).

Il est important de souligner que jamais ce ne sont les figures qui inventent les catégories, et que ces dernières ne président pas davantage de l'extérieur à la production des configurations : les catégories sont plutôt déjà comprises dans les figures elles-mêmes — dans les effets d'affaiblissement, de renforcement, de contradiction décelables dans les récits —, et elles délèguent à ces dernières leur agencement dans le discours. La nature et les variables tensives de la relation entre le *degré perçu* et le *degré conçu* proviennent de ces règles de suppression et

d'adjonction. Pour le Groupe μ , les conditions d'existence des manœuvres rhétoriques reposent, au cœur du processus de transformation réglée des éléments d'un énoncé, sur la compétence du récepteur à identifier une *allotopie* et à la résoudre en évaluant la portée de l'écart. L'énonciataire est donc invité à juger comment ce qu'il perçoit (phénomène *manifeste*) se rapporte à ce qu'il conçoit (structure d'organisation *immanente*)¹ et quelles tensions s'établissent dans la confrontation des deux niveaux, au moment où il dégage des lois de combinaisons syntaxiques. Une place d'exception est réservée à la dimension cognitive du processus, réponse à l'imperfection de l'activité perceptive et dont le faire — soit persuasif, soit interprétatif — est proliférant.

Ces mécanismes fonctionnant surtout dans le domaine des signes visuels, on est amené à s'interroger sur les chemins d'unification que la perception dessine aux yeux du Groupe μ .

Tout en confirmant la célèbre distinction d'Eco (1971) entre structuralisme ontologique et structuralisme méthodologique, Klinkenberg et ses collègues favorisent la seconde ligne, sans toutefois se libérer du credo en une objectivité et en une phénoménologie « réalistes ». Ils adhèrent ainsi à la perspective, défendue par Goodman (1968), du signe comme reconstruction et non comme copie des *entes* du monde. Le schéma triangulaire de la tradition peircienne, soumis à l'ancrage d'une référence externe, fait ici place à une structure tétradique dans laquelle la relation entre le stimulus, composante nouvelle, et le référent, à présent membre d'une classe, libère du joug de l'origine ontologique, du moins en circonstances épistémiques².

Déjà sémiotisés, configurés culturellement, ces deux termes impliquent la présence et l'influence de filtres créatifs et interprétatifs : le référent actualise le sens en tant qu'objet, qualité ou procès, tandis que le stimulus est le support actif du signe et de sa dimension physique, un percept. Un double mouvement agit dès lors : d'une part les stimuli sont cognitivement élaborés face au modèle ; de l'autre le modèle est modifié par l'expérience.

Pour bien comprendre cette dialectique, il faut tenir compte des relations que le Groupe μ a continûment entretenues avec d'autres sciences (surtout l'optique, la psychologie de la forme et la physiologie de la vision). Dans leur théorie du visuel, les auteurs prennent ainsi en compte le principe de proximité de Gogel (1978), évalué comme « hypothèse sur le degré de cohérence du monde » (Groupe μ 1992 : 35) autant que les idées de Arnheim sur les discriminations variables entre forme et fond ; ils revisitent le couple accommodation / assimilation,

rendu célèbre par Piaget, ainsi que les notions de forme et de prégnance, développées par Moles (1971), la loi chromatique de l'addition grise — quand le monde se projette en nous — et le mécanisme de l'inhibition latérale — où c'est l'homme qui projette son schéma corporel sur le monde. Toutes ces démarches motivent le fonctionnement symbolique de la théorie du *Worldmaking* par les valeurs du sensible et introduisent dans les études sur la signification le dynamisme vital propre aux phénomènes d'intersubjectivité. Loin de se résoudre en procédures mécaniques de reconnaissance opérant sur la base de systèmes d'expectatives, le dialogue avec les autres domaines du savoir porte la rhétorique du Groupe μ à « cesser de regarder les choses avec l'œil de l'habitude » (Klinkenberg 1996 : 13).

Examinons ceci de plus près.

Tout d'abord, le problème du passage du stimulus au signe est résolu en termes pragmatiques : ce sont les règles d'usage qui déterminent la sémiotité des objets. Il s'agit sans aucun doute là d'un retour à l'horizon ontique de l'expérience. Cette impasse n'empêche toutefois pas le groupe de créer une structure du signe iconique, toujours tétradique, dans laquelle la présence du référent, du stimulus, du signifiant et du type (ce dernier se substituant au concept de signifié iconique) met au premier plan les interactions dynamiques entre perception et production.

Quelles variétés d'apparence offre en effet le monde naturel ? Et quelles mutations interviennent depuis le percept jusqu'aux procédures de constitution de l'image ? Outre les catégories de la conformité, de la stabilisation et de l'identification, particulièrement intéressants se révèlent les cas de transformation, sur l'axe stimulus / référent. Sous l'éclairage de l'équivalence garantie par le type, classe à caractéristiques conceptuelles et résultat des procès qui intègrent et cristallisent les vécus, le stimulus, devenu signifiant, rend le référent narratif. Ceci peut se produire par le biais de modalités « géométriques », lesquelles jouent sur des changements de dimensions et/ou d'orientation, ou de modalités « analytiques », mettant en œuvre des techniques de discrétisation et de filtrage de couleur et/ou de lumière. Une autre solution est encore d'exploiter les variations « optiques », relatives aux phénomènes de réflexion et de réfraction, à la profondeur et à la netteté de champ, et les procédures « cinétiques », à même d'inscrire dans l'image l'angle de vue et la distance qu'il faut entretenir pour obtenir une lecture satisfaisante. Le type vaut en fonction des métamorphoses qu'il subit : il est — comme Rastier l'a écrit à maintes reprises — « une famille de transformations ».

Dans les études néo-rhétoriques, on insiste sur le fait que la constitution du discours retient quelque chose du sujet et de l'objet en même temps, d'une part en conservant des marques d'appartenance culturelle, de l'autre en indiquant les choix effectués. Il est donc souhaitable de toujours reconnaître l'engendrement syntaxique d'une figure à travers les médiations de l'instance d'énonciation, que celle-ci soit individuelle ou collective. En outre, comme le montre la spécificité du « cinétique », les opérations de transformation ne s'arrêtent pas à l'apparition de la figure : elles se poursuivent dans le travail de perception et d'interprétation qu'en fait le spectateur. Médiation de l'instance énonciatoire : voici un point essentiel à nos yeux. Si la notion de style, dans son acception habituelle, est reliée aux procès de production de l'œuvre, qu'est-ce qui nous empêche de voir qu'il existe aussi des styles de perception et de réception, avec des éléments de similarité et de contraste, des nouvelles formes de création — lorsque la lecture devient linguistiquement disponible — qui font encore la différence ?

La mobilisation du principe de distinction entre « ordre proche » et « ordre lointain », emprunté à l'esthétique informationnelle, a d'importantes conséquences méthodologiques : ce principe affecte ainsi les modalités d'analyse de l'articulation syntaxique de l'œuvre, celle-ci étant désormais pensable comme « un tout hiérarchisé en niveaux, texte de parties emboîtées dans des totalités de plus en plus englobantes, de liaisons fortes (ordre proche) à d'autres faibles (ordre lointain) ». Le cinéma et les installations contemporaines, électroniques ou non, revisitent pour leur part le concept, en transformant les états d'intégration en phases d'un dynamisme constant. Là, les processus de changement portent non seulement sur des problèmes de durativité aspectuelle mais sur des mécanismes de véritable croissance. Les « comportements », depuis le moment décrété pour la naissance, généralement correspondant à l'acte de la collocation spatiale, jusqu'à la vie et à la mort autonomes : voilà ce qui nous intéresse davantage. L'image acquiert son propre cours d'action, se développe sous nos yeux, mûrit avec le temps. À la lumière de ce principe, on est censé revenir, toujours sur le plan de la perception visuelle, à la loi de la proximité de Walter Gogel (1978). Le psychologue estime que la combinaison des informations est surtout définie sur la base de la marque de contiguïté : tout élément d'un champ influence la perception de son voisin, et réciproquement. Appliquée aux critères d'émergence du sens dans les pratiques artistiques, la fonction de la proximité, qui est selon nous toujours complémentaire à la valeur informationnelle de la

rime³ et du contraste, dépend toutefois de l'équilibre qu'adopte le spectateur (*objet-test* ou *test*) par rapport à l'image (*inducteur* pour les psychologues de la forme) : une proximité excessive produira en effet un univers perceptuel fragmenté à l'excès, une distance excessive donnant à l'inverse un monde trop peu différencié. C'est un équilibre qui se modifie selon les œuvres, et qui varie d'un sujet à l'autre. Cette dernière règle conduit à la prise en charge progressive des styles de perception. La saisie de formes expressives, comme le diront les auteurs, est en effet déjà « sémiotisante » (Groupe μ 1992 : 81). Donc, d'une part, puisant au principe de Gogel et à la loi de l'addition grise (l'impression colorée résultante d'une image jugée « harmonieuse », — si l'on fait tourner une telle image comme un disque de Maxwell — sera grise), le monde se projette en nous, et nous nous adaptons au monde ; de l'autre, notre schéma corporel tend à se projeter sur le monde. C'est le cas de l'inhibition latérale, qui fait que chaque cellule photosensible de la rétine, ne se limitant pas à transmettre l'information à son neurone mais influençant les neurones voisins, accentue les contrastes. L'œil est au point de rencontre de ce double mouvement anthropocosmocentrique.

Le caractère de ce signe-perçu trouve sa confirmation dans les notions, formulées par Abraham Moles (1971), de *Gestalt* et de prégnance : la *Gestalt* (ou forme) est pour Moles un « groupe d'éléments perçus en une préhension globale et simultanée comme n'étant pas le produit d'un assemblage au hasard, mais d'un certain nombre de règles intentionnelles [...]. Prédicibilité partielle [...], la forme n'existe jamais en soi-même, elle n'est que perçue ». La prégnance est quant à elle la « force contraignante qu'exerce la *Gestalt* sur l'esprit du récepteur ». En critiquant la théorie, soutenue par Moles, d'une distinction entre message sémantique — « structure interprétable, traduisible, décomposable » — et message esthétique, ensemble de variations fluctuantes et libres, uniquement destinées à provoquer du plaisir, l'équipe belge invite à considérer les deux catégories comme dimensions non discontinues de notre perception (cf. Groupe μ 1992 : 37).

Les propositions du Groupe μ en matière de méthode de lecture sémiotique des énoncés visuels s'intègrent par ailleurs fort bien avec la perspective adoptée. L'école de Liège substitue ainsi à la tâche, entité théorique élémentaire dans l'orientation interprétative de Roger Odin (1976), les dynamiques d'un formant né des propriétés perceptives du système visuel (Groupe μ 1992 : 48-49). Ainsi faut-il apprécier, pour sa pertinence et son originalité, l'approche de l'analyse du langage plastique. Celui-ci est explicitement dit *autonome*, solidaire du plan

figuratif, et dont les catégories se forment à partir de l'étude de parcours sensoriels, encore une fois grâce au dialogue avec d'autres sciences. À notre avis la sémiotique postgreimasienne a ignoré les bénéfices que le point de vue du Groupe μ pouvait apporter aux problèmes de la forme et de la couleur. Rappelons à ce propos les considérations sur le statut du fond, dont la morphologie impose des lois mais qui peut également inspirer des hypothèses d'organisation des espaces de surface. Évaluons les critères par lesquels sont définis les concepts de champ et de limite, en tant que reconnaissance d'une qualité translocale et découverte d'interruption et de changements de cette qualité. Soulignons la claire répartition des formèmes⁴ en « position », « dimension » et « orientation », avec les axes sémantiques qui leur correspondent, comme « répulsion », « dominance » et « équilibre ». Le groupe belge pose que chaque formant — soit eidétique, soit chromatique, soit textural — est individuellement doté d'un capital d'énergie, qui équivaut à une capacité à attirer le regard sur soi. Ce sont des rapports de réciprocité — les positions, les dimensions et les orientations que les formes montrent les unes par rapport aux autres —, qui amorcent le fonctionnement des phénomènes de tension. Si on peut douter que le gradient d'intensité entre les deux extrêmes fort / faible est nécessairement déterminé par des facteurs de distance et de proximité spatiales, nous ne pouvons pas nier que « la tension s'annule quand la perception abolit l'individualité des formes (ce qui crée la texture) [...] et intègre des faits isolés à des faits d'un rang supérieur » (Groupe μ 1992 : 222). Et « ces valeurs » — poursuivent les théoriciens — « ne sont évidemment pas arbitraires ».

On retrouve ici de nombreuses consonances avec l'acception organiciste du concept de fonction chez Benveniste (« La polarité des personnes, voilà la condition fondamentale dans le langage, dont le procès communicatif de départ n'est qu'une conséquence tout à fait pragmatique », 1966 : 311) et surtout avec le schéma dimensionnel des cas chez Hjelmslev (1935). Ces consonances nous permettent d'affirmer que les dynamiques hétérogènes d'articulation des plans de surface sous-tendent toujours l'invariance des scénarii d'intersubjectivité, valables principalement au niveau énonciatif autant que pour les transformations modales d'un destinataire. Il est également évident que plusieurs occasions de renvoi à l'instance d'énonciation demeurent. Elles se présentent sous forme oblique ou directe, c'est-à-dire exprimée par allusion, ou actualisée en tant que secret, ou plutôt élaborée de façon manifeste. Le tableau ci-contre montre la schématisation de la théorie des cas proposée par Picciarelli (1999) :

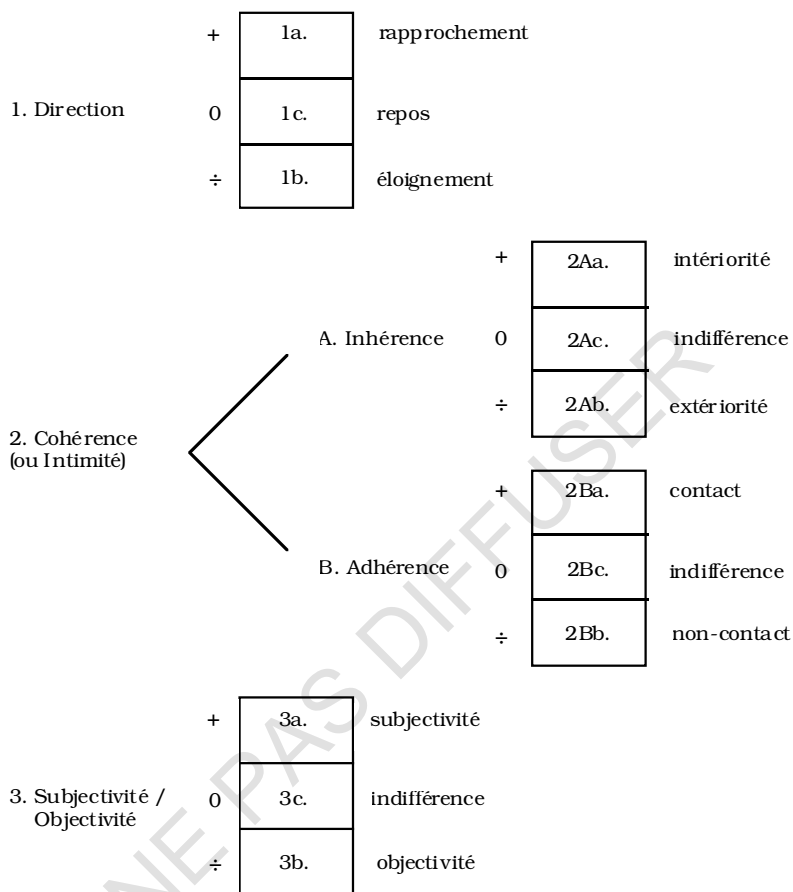


Fig. 1. M. Picciarelli, Schéma dimensionnel des cas selon Hjelmslev

Aux catégories plastiques des sémiotiques visuelles il faut juxtaposer un modèle qui évalue dans celles-ci les paramètres de la *direction* — avec les deux pôles du rapprochement et de l'éloignement —, de la *cohérence* (ou intimité)⁵ — mécanisme dans lequel Hjelmslev distingue l'inhérence, potentiellement intérieure ou extérieure, et l'adhérence, qui peut se manifester dans les modes du contact ou du non-contact —, et de la *subjectivité / objectivité*. Pour le dire plus clairement, on parlera de *direction* si l'on s'approche, si l'on attend ou si l'on s'éloigne, de *cohérence*, sous son aspect réflexif, par rapport à soi — et dans ce cas introspectif (intransitif), impassible ou extraverti (transitif) — ou explici-

tement actif, adhérant à la présence d'autres dans les modes du contact, de l'équilibre, ou bien de la distance ; de *positions actantielles* quand il est force dominante, quand il reste indifférent ou s'il se laisse dominer.

Dans le même ordre d'idées, dans un passage passionnant pour les projets futurs, Paul Klee formule à propos des rapports sociaux une réflexion éthique, qui pourrait bien faire progresser la réflexion sur les syntaxes plastiques et figuratives :

Quand des corps se touchent, un certain désir d'aventure se manifeste ; le cas échouant, il est préférable de maintenir la distance, et la distance devra se maintenir harmonieuse. Se rapprocher et s'éloigner doivent être organiques, harmonieux. Là où, suite au mélange de choses du même genre, s'engendrent des complications, nous devons prendre garde à nous. Voici le moment où la liberté peut se déclencher, où l'on est en état de sortir des sentiers battus et de rejoindre le plus grand résultat artistique. Quant à la non-réussite, la cause pourrait être en raison d'avoir mal calculé l'effet réciproque de choses différentes ou mal choisi les valeurs. Ceci vaut surtout alors que les choses sont superposées ou accostées (Klee 1970 : 450).

Tentons de paraphraser : figure et personne ne sont pas des individus, mais les membres de collectivités qui s'attirent ou se repoussent, s'accolent ou ne s'entremêlent pas, mais qui vivent malgré tout dans un état de tension réciproque. L'élément exprime avant tout de petites sollicitations, même seulement en se tenant sur les gardes. Il peut donc s'intégrer en rapports persistants, continus et stables, non réduits à la contiguïté spatiale, ou maintenir des coordinations faibles, passagères, se briser et jaillir à force de heurts et de désaccords. Et même dans le cas de relations favorables, puisque figure et personne ne cessent d'agir, les orientations de requête et les mouvements de réponse doivent encore être soignés, s'il en vaut la peine, pourvu qu'on n'ait pas commis des erreurs d'évaluation. Mais ceci, affirme sagement l'artiste, arrive quand on se limite au détachement, à des assemblages ou à de simples superpositions, et non si on va à l'encontre et au-dedans des choses. Notre regard analytique et notre capacité à penser iraient plus loin si nous savions percevoir, dans les articulations syntagmatiques, nos propres pratiques sociales en matière de communication, si nous étions en mesure d'y reconnaître l'homme et l'ensemble de ses extensions : car relations sociales et relations textuelles sont les actualisations d'un unique système d'interrelations.

On peut retrouver ces modes de communication non seulement dans le domaine du visuel, mais aussi dans la danse, l'architecture, la langue naturelle et même dans la musique. La sociosémiotique est inscrite dans les procès. Pour Klee, une idéologie, entendue comme recherche

permanente de valeurs, peut réunir et rendre isotopes les configurations de deux univers de sens : il s'agit dans tous les cas de rythmer les organisations de la forme et les organisations du contenu, de savoir faire syntaxe, aussi bien dans les expériences d'intersubjectivité sociale que dans celles de création et de réception artistiques, qui constituent les deux conditions empiriques transcendantales. Les modalités de montage adoptées dans la parole *visuelle*, tant au niveau figural qu'au niveau iconique, doivent être interprétées en comblant la distance entre fiction et expérience, en conférant aux formes joignables d' « éloignement », d' « harmonie », de « complication », et même de « liberté », la valeur qu'elles ont dans les pratiques de l'interaction collective. C'est bien au contraire l'œuvre en tant que construction du social qui leur fait revoir le jour.

Pour en revenir aux catégories plastiques, et en ce qui concerne les principes gouvernant la riche théorisation de la composante chromatique, on s'aperçoit que la subdivision en chromèmes — « dominance », « saturation » et « luminance » (ou « brillance ») —, et l'importance du rôle constructif de la lumière, postérieurement reconnu par Fontanille dans *Sémiotique du visible* (1995), sont motivées encore une fois par les implications réciproques entre perceptif et cognitif. La couleur est en effet issue de la rencontre entre un stimulus (constitué à la fois par la courbe spectrale de la surface colorée et par celle de la lumière d'éclairage) et notre système sensoriel, et ce produit peut apparaître, et donc être rendu, sous diverses facettes. Il nous paraît important que, pour les structurations du champ chromatique, le groupe belge admette clairement qu'il a voulu suivre une méthode fondée sur la manipulation empirique (une « technologie du pigment », Groupe μ 1992 : 230), davantage que les paramètres empruntés à la physique et à la physiologie. Alors que ces derniers se caractérisent par une aspiration à l'universalité, la méthode se montre apte à valoriser, dans les mélanges, pertes et acquis, mais aussi à tenir compte des coefficients de luminance et de saturation. Le schéma de Thürlemann est critiqué en ceci qu'il est un système de description des couleurs et non un système proprement chromatique : bien qu'il admette le caractère continu des tonalités intermédiaires possibles, il se limite à fournir, par le moyen d'opérations de discrétisation, une casuistique de couleurs pures. Un tel schéma semble inutilisable dans les extensions applicatives du dispositif sémantique du clair-obscur, c'est-à-dire là où les homologations nocturne / diurne, inquiétant / rassurant, mystérieux / compréhensible... correspondent à des modalités expressives étrangères à la nature des dominantes. Sous l'angle des règles d'association harmonique, la récupéra-

tion des théories de Pfeiffer (1966), d'Itten (1978) et de Chevreul (1838) guide une investigation des chromèmes dans leurs rapports quantitatifs et qualitatifs et dans leurs mesures, plus graduées que discrètes.

De récentes conversations avec Francis Édeline ressort l'intérêt pour les états signifiants de la transparence. Le spécialiste renvoie à ce sujet aux études de César Jannello (1984) et de José-Luis Caivano (1991 ; 1996). On sait qu'historiquement les illusions visuelles ont, en grande partie, concerné la distorsion de la forme ou de la perspective, la couleur et le mouvement. Or, les auteurs argentins examinent les phénomènes de changement dus aux différentes distributions spatiales de la radiation lumineuse. Puisque la lumière peut être émise ou réfléchi et que chacun des transferts peut avoir lieu sous une forme régulière ou diffuse, combinant les deux situations, les théoriciens distinguent une émission régulière (qui génère la sensation de transparence), une émission diffuse (translucidité), une réflexion régulière (effet spéculaire) et une réflexion diffuse (matité). Ils ajoutent à cela la sensation du noir, due à un degré relativement élevé d'absorption de la lumière. L'apparition des objets en termes de transparence, de translucidité, de réflexion spéculaire et de matité est entièrement subsumée par l'expression *césie* (de César), dont on repère les trois principales variables : la perméabilité (transparent/opaque), la diffusion (net / flou), l'absorption (clair / obscur). Pour résumer la distribution dans le champ des cinq espèces de sensations et des trois dimensions liées, Caivano (1996) propose un « solide de césies », représenté de la manière suivante :

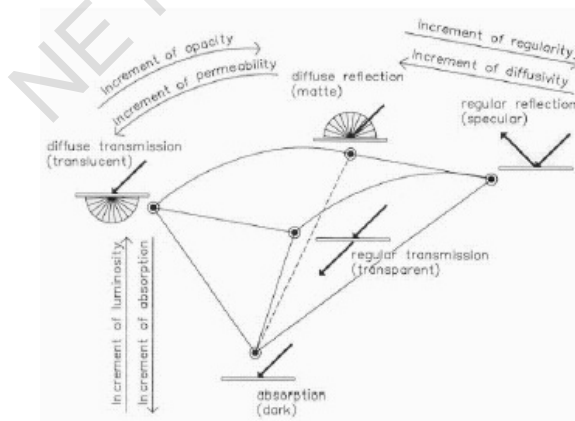
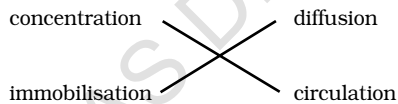


Fig. 2. J-L. Caivano, Solide de césies

Si les propriétés de la matière sont soumises à différentes conditions d'observation et d'éclairage, le matériel, note l'auteur, change de césie. C'est pourquoi la vitre est transparente lorsqu'elle est vue du côté opposé au rayon incident, mais offre un miroitement quand on la perçoit sous l'angle de la lumière de provenance. En offrant, grâce à des assemblages de matériaux, des exemples hétérogènes de représentation discursive de la lumière, Caivano corrèle les typologies reconnues à des formes sémantiques de dissimulation, de séduction, de protection, de distanciation.

Parmi les programmes de recherche de notre discipline, le paradigme postgreimasien a sur ce front son point de référence dans l'apport précieux de Fontanille (1995)⁶. Le théoricien articule en effet ses analyses des manifestations du visible à partir de quatre effets de sens récurrents et communs — l'éclat, l'éclairage, le chromatisme et la matérialisation — et y retrouve les propriétés sémantiques de la quantité, de la spatialité et de l'intensité. Comme chaque état de la lumière acquiert sur le champ différents types de modulations — respectivement clôturante, ouvrante, suspensive et cursive —, il est possible, selon Fontanille, de projeter sur un carré les termes qui prennent en charge les styles tensifs suivants :



Le parcours génératif de l'expression, écrit Fontanille (1995 : 24), ne vaut pas pour la possibilité de relier conventionnellement des contenus énoncés à des expressions, mais aboutit à un acte d'énonciation, qui est modalisé, narrativisé, aspectualisé, spatialisé, etc. Le sens de ce parcours n'est que ce qui se réalise dans cet acte. Relativement au thème du rapport transparence / opacité, le sémioticien considère le conflit entre force dissolvante de la lumière et force de cohésion de la matière comme indice du fait que dans la nature les corps ne peuvent jamais être entiers. En particulier, l'excellente étude sur *l'Éloge de l'Ombre* de Tanizaki nous introduit à la définition de la profondeur dans l'esthétique japonaise :

un des effets récurrents de l'obscurité, qui ne concerne pas l'ordre géométrique ou la perspective de l'espace, mais les qualités, les épaisseurs des matières qui nous séparent, au moment et du lieu où nous cherchons à les saisir, des objets [...]. L'effet de profondeur résulte à la fois de l'hétérogénéité figurative et de la hiérarchie entre les éléments mêlés (Fontanille 1995 : 175-176).

Il s'ensuit — continue Fontanille — que si dans le monde du sens commun la transparence est transparence à la lumière, dans le monde de l'obscurité la transparence d'une matière homogène (l'air ambiant, le minéral, ou l'eau par exemple) est transparence à l'obscurité. Il faut pourtant signaler que la consistance d'une matière est peu souvent homogène et que ce qui s'interpose soumet le monde à ses déterminations, n'offrant pas une vision plus nette des choses, mais sa propre vision de ces choses ; ce qui s'interpose reste, malgré tout, un *obstaculum*, à même de bouleverser le statut des figures du monde. Songeons à la bulle de savon : figure mobile, elle a des aspects iridescents et liquides et, transparente pour l'espace s'étendant au-delà d'elle, réfléchit en même temps ce qui se trouve face à elle. Elle restitue le monde à son image, avec ses propres limites et ses propres rythmes. Elle offre des points de vue et de fuite, elle sélectionne, réduit, bouge et transforme le sujet et ce qui l'entoure. C'est pour cela, peut-être, que son pouvoir de performance a un temps limité. De nos jours les systèmes artistiques récupèrent des expériences de ce type, mettant au point des tactiques pour les argumenter, aménagent des équilibres et des conflits entre apparaître et disparaître, se structurent sur les paradoxes de l'être dans la véridiction, envisagent les typologies de montages qui peuvent favoriser des pratiques esthétiques inédites.

Il ne faut pas s'étonner si c'est dans le cadre d'une confrontation avec la psychologie que se manifeste la première systématique importante de la texture : l'histoire de l'art s'est, on le sait, particulièrement attachée à tracer des itinéraires biographiques, à établir des appartenances générationnelles, à discuter d'écoles et d'influences. Propriété indispensable du discours artistique, la texture touche à la fois les qualités de matière qui le caractérisent, les modes et les temps de leur exécution et les sensations qu'elle est susceptible de produire. Le phénomène a, plutôt qu'une origine — comme il est dit dans le *Traité* (1992 : 19) —, un effet synesthésique. La microtopographie des éléments et l'organisation rythmique de leur répétition — ici appelés *texturèmes* — transfèrent sans aucun doute la perception visuelle sur le sens de la tactilité. Thürlemann (1982), qui en parlait en termes de grain ou de matière, excluait la texture de sa célèbre classification (bien qu'en lui reconnaissant un rôle égal à celui de la couleur dans la construction de la forme). Au contraire, pour Francis Édeline et les autres membres du Groupe μ , la texture mérite d'être considérée comme catégorie autonome, indépendante des manifestations eidétiques dans lesquelles elle peut se réaliser, souvent coordonnée qu'elle est à des stratégies de mise en scène de la couleur et surtout de la lumière.

On aborde le problème de façon intelligente, en extrapolant, à partir de l'analyse de nombreux exemples, les traits spécifiques du plan du contenu textural : la tridimensionnalité, la tactilo-motricité et l'expressivité. Sur la base des contrastes entre saillie, adhésion au plan et illusion de profondeur, on distingue grain et macule, et pour chacun de ces effets, les sous-composantes que sont support, matière et manière. Au domaine de la praxis énonciative, aux interactions entre matière et énergie analysées par Fontanille (1999) sous le nom de syntaxe figurative (champ sensori-moteur), aux aspects de la « manufacture » dont l'art contemporain aime laisser des traces, à tout cela correspond, dans la thèse du Groupe μ , l'idée de la conversion en *suggestions motrices* (1992 : 201) efficacement induites chez l'énonciataire. Insistant à juste titre sur la distance critique nécessaire à la discrimination, le Groupe μ renforce le poids du jeu interactantiel liant œuvre et interprète et rappelle la possibilité de l'oscillation entre activité intégratrice et activité désintégratrice, même à négocier des rapports entre le sens des formes et celui des textures. Le passage sur le choix du pigment (« minéral », « naturel », « organique » ou « métallique ») est gros de conséquences pour les recherches futures. Si la sémiotique a toujours rejeté la considération de la matière, taxée de non pertinente, la matière produit néanmoins du sens, tant parce qu'elle a des façons spécifiques de réfracter la lumière ou de se rapporter à une source lumineuse, que parce qu'elle est liée, à un niveau plus profond, à une physique élémentaire riche en valeurs.

Retenons enfin comme très intéressante l'opposition entre la ligne, *élément* de différenciation ponctuelle, et le trait, *zone* de différenciation munie d'épaisseur et de texture. Le groupe belge invoque à ce propos les écoles de peinture chinoise, qui distinguent les diverses typologies du trait (*ridé* ou *modelé*) faisant appel aux locutions métaphoriques suivantes : « nuages enroulés », « taillé à la hache », « ligne dorée », « chanvre éparpillé », « blanc volant », « pinceau sec », « face de diable », « crâne de squelette », « fagot emmêlé », « or et jade », « fragment de jade », « courte ronde », « pierre d'alun », « sans os » (cf. Cheng 1979). Les mêmes qualités de manifestation du trait condensent un vécu commun. La fonctionnalité interactive de l'œuvre d'art repose alors sur une coordination intentionnelle d'énergies, sur l'offre de rythmes d'existence, sur le partage de formes de vie, souvent culturellement diverses.

L'équipe s'interroge de temps à autre sur les principes de la codification semi-symbolique : les oppositions plastiques identifiables dans les énoncés valent-elles uniquement *hic et nunc* ou font-elles partie

d'un système universel ? C'est le thème d'une critique ancienne déjà adressée par Göran Sonesson (1989) à Floch et à Thürlemann. Les auteurs du *Traité* remarquent que des régularités, des invariants et une récurrence de valeurs peuvent être observés lorsqu'on compare, par exemple, la dimension, la position et l'orientation.

Les *formèmes* sont des structures sémiotiques qui constituent sans nul doute une projection de nos structures perceptives, celles-ci étant à leur tour déterminées par nos organes et par leur exercice (lequel est physiologiquement, mais aussi culturellement, déterminé) (Groupe μ 1992 : 211).

Formèmes, chromèmes et texturèmes sont toujours rapportés à la structuration du plan du contenu. On observe toutefois combien la dominance chromatique, que l'on perçoit consciemment et que l'on verbalise plus aisément, est aussi l'élément le moins spontanément codifiable, alors que la saturation, beaucoup moins familière et qui n'a reçu son nom que récemment, exerce une influence maximale sur les associations. C'est comme si la luminance et la saturation induisaient une réponse sémiotique profonde, générale et intersubjective, là où la dominance est davantage liée à des expériences personnelles, dont une partie seulement est commune à tous ; dans cette mesure, elle construirait des idiolectes. Invitation à ménager une place à une motivation thymique des catégories plastiques.

Autres réflexions

À la séparation souvent opérée entre le niveau plastique et le niveau figuratif, le Groupe μ répond en formulant la précieuse hypothèse de l'icono-plastique, qui implique la concomitance des deux langages dans un énoncé donné : on qualifie d'*icono-plastique* la figure résultant de la relation entre deux éléments d'un même plan, mais où la redondance est obtenue sur l'autre plan. Donc, au lieu de passer radicalement de l'évaluation de la « logique seconde » (Greimas 1987) à la lecture des signifiants du monde naturel, le sémioticien est censé tenir compte des niveaux d'homogénéité, des tensions, des degrés de liberté, des passages, des démarcations, des irruptions. La continuité entre les deux langages s'impose, puisque « le véritable projet du peintre, ou du dessinateur, ou du cinéaste n'est pas une adéquation au réel [...], mais déjà et toujours une sélection par rapport au perçu ». (Groupe μ 1992 : 21-24). Il est dès lors inutile de théoriser la rupture entre la production

des signes figuratifs, comme si c'était un « cimetière d'objets », et l'abstraction, considérée comme une « pure création d'objets nouveaux », indépendants de la réserve de formes signifiantes avec lesquelles nous entrons en contact. La peinture figurative n'est pas tenue à la plus grande fidélité possible, et la peinture abstraite ne prend pas sa valeur dans l'impératif de nier la première. L'artiste mime nécessairement la réalité, qui est en elle-même en mouvement, en état de flux —

un éparpillement d'îlots en archipels sur le désordre bruyant et mal connu de la mer, sommets aux bords découpés battus par le ressac et en perpétuelle transformation, usure, clivages et débordements, émerger de rationalités sporadiques, dont les liens réciproques ne sont faciles ni évidents (Serres 1980 : 35)

— en la filtrant à travers ses propres modalités de saisie sensorielle, et en la manipulant. Ce sont encore les effets d'une présence mobile — techniquement définis comme énonciatifs par la sémiotique greimasienne — à caractériser le discours rhétorique. Quels sont alors les changements de sens de la *præsentia* d'un projet plastique dans un énoncé hyperréaliste et, à l'inverse, d'un projet iconique dans un diagramme ? Dans le premier cas, on entend des formes nettement à feu, des couleurs pures très saturées et des trames texturales denses, symétriques et avec des unités rapprochées dans une configuration toutefois identifiable ; il pourrait s'agir, dans le second, du rythme d'une frise dont la séquence rend l'idée d'une icône. Cela se comprend bien que la recherche stérile d'analogies et d'extensions métaphoriques n'est jamais en cause. Tout acte rhétorique est plutôt considéré comme une exploration des potentialités du monde sémiotique, fait d'objets, bien sûr, mais aussi de nuances, de brouillards, de lueurs, d'accidents.

Le chapitre du *Traité* consacré à la stylisation offre une différente approche du thème de l'intentionnalité du visible. La production des énoncés — dans le cadre de sa formation et de ses cibles — est ici examinée par la focalisation de manœuvres créatrices de sens et par des opérations de suppression et d'adjonction qui, en poursuivant des effets synecdochiques et hyperboliques, peuvent être saisies comme excessives ou insuffisantes. Le choix de supprimer ou d'ajouter, comme la manière de le faire, proviennent de l'énonciateur et du modèle d'univers d'appartenance. Le Groupe considère à juste titre la stylisation comme un problème de « relèvement rhétorique de seuils » : on envisage alors les critères qui concourent au succès de la procédure (dans le cas de la géométrisation par exemple) : en observant les cas de dépassement des limites pour l'intelligibilité, on peut ainsi invoquer l'exigence de la

conformité à certaines règles, individuelles et sociales. C'est pourquoi dans notre définition conceptuelle du *ductus*⁷ de l'énonciateur, la valeur du choix devrait être mieux établie. L'alternative n'est pas entre des termes pouvant être choisis, mais entre les différents modes d'existence de celui qui choisit.

L'enquête sur « Sémiotique et rhétorique du cadre » invite à de stimulantes comparaisons avec le volume de Victor Stoichita (1993), consacré au même sujet. Si, dans les deux perspectives, on se fonde sur une pragmatique interne visant à sémantiser des artifices d'encadrement, l'emploi d'une part de la logique du motif (Stoichita), de l'autre d'une méthode efficace de classification des variantes (Groupe μ) amène à relever les idées valables des différentes matrices. Eu égard à la *bordure*, qu'ils appellent « index à puissance variable », les spécialistes de Liège examinent les cas de disjonction (hétéromatérialité) et de conjonction de l'énoncé bordé, fournissent des exemples visuels de bordure rimée, de bordure représentée, de compartimentage, d'imbordement, de débordement, de compénétration de la bordure et de l'énoncé, et examinent des cas de substitutions plastiques (affectant la forme, la position de la bordure, la texture, la couleur) et d'iconisation (procédant par suppression-adjonction). Pour motiver l'occultation ou l'évidence données à la bordure au cours du temps, on fait appel à des normes culturelles et historiques, sans toutefois les raccorder à une théorie de la métapeinture.

Contestant à maintes reprises l'idée que le langage soit l'interprétant suprême de tout autre système, le groupe souligne le rôle assumé par l'image dans les pratiques de communication. Il est bien vrai que même le verbal est tissé de visuel, articulé qu'il est de manière interne pour restituer certains phénomènes de visibilité. Il suffit de considérer les travaux de physique, de chimie, de mathématiques, pour constater que sans le recours à des schémas et des dessins un traité moderne ne peut guère avancer de démonstration. Bruno Latour (1987) n'en a aucun doute. La science transforme un point de vue en construction incontestable, « boîte noire » qui s'offre comme attestation de vérité ; tout cela en exploitant les ressources d'une imagination réglée, les vertus du bricolage des paroles et des figures, les transpositions en tableaux et en graphiques, les procédures d'efficacité symbolique au dedans desquelles les paroles deviennent figures.

Après le *Traité*

Stimuler les recherches à venir : cet objectif orientera aussi notre stratégie de sélection et de réévaluation de quelques articles du Groupe μ .

Le plus connu est peut-être « Tension et médiation. Analyse sémiotique et rhétorique d'une œuvre de Rothko » (1994), article qui constitue la contribution belge à l'étude d'une image sur laquelle diverses écoles se sont simultanément mesurées. Les critères de segmentation de l'énoncé, les phénomènes de redondance et d'isotopie plastique, de transition et d'interpénétration entre zones différemment colorées sont ici toujours établis à partir de l'expérience perceptive de l'œuvre, dans les trajets imposés à notre sensorialité par les manœuvres rhétoriques. L'occurrence visuelle — fragile d'après le Groupe μ — brise toutefois paradoxalement la solidité des types, montrant, en jouant sur eux, la valeur de sa propre singularité. Encore une fois, on ne reconnaît les normes que dans leur actualisation, c'est-à-dire lorsque des énergies tensives et des rapports d'équilibre les décristallisent en un syntagme. L'équipe n'aboutit pas à une seule solution interprétative. Il faut toutefois apprécier l'idée constante de la formation d'effets axiologiques de la réverbération, euphorique ou dysphorique, que la stabilité et l'instabilité de l'œuvre provoquent sur le sujet observateur.

Très fécond est également « Le monogramme. Un genre intersémiotique », un texte inédit de Francis Édeline (2002) qui contribue à refocaliser l'importante question de la rémotivation du nom à l'intérieur du tableau. En reprenant les travaux de Calabrese & Gigante (1989) et en précisant que « les noms propres signifient toujours », le groupe de Liège examine, sur un corpus d'exemples visuels, les pratiques par lesquelles la signature transforme en indice ce que l'on croit communément être un symbole : la réduire à ses initiales la fait apparaître essentiellement comme une articulation distinctive et non référentielle, un graphème libre pour de nouveaux investissements sémantiques. On explique des principes d'organisation spécifiques (mise en contact, croisement, emboîtement des lettres, symétries, déformations, camouflages, substitutions avec images...), on montre des ambigrammes et des cartouches, là où se renforcent les interactions entre peinture et écriture, et on souligne que grâce à des modifications appropriées (de couleur, de forme) les procès d'esthétisation et les forces d'assimilation à l'œuvre restituent un simulacre de la personnalité de l'énonciateur.

La contribution « Style et communication visuelle. Un produit de transformation » (1995), d'allure plus théorique, engage à la réflexion.

Comment se forme un « style » dans le domaine de l'art ? Pour Édeline et Klinkenberg, le style est globalement individuation, combinatoire d'éléments variant en qualité. Il suppose d'autre part, pour s'affirmer, la répétitivité : à savoir la production d'une redondance obtenue à travers des manœuvres quantitatives. Une signature crée des effets d'intertextualité et, devenant marque d'un style, elle constitue une intersection entre plusieurs énoncés, qu'elle érige en classe. De là naît l'impression quasi ontologique qu'un style manifeste son auteur, grâce à une sorte de structuration individualisante qui est peut-être à la base de l'erreur fatale du critique lorsqu'il adopte le style de l'artiste, comme si cela avait valeur de preuve. Les impressions stylistiques se forment en réalité à travers des procédures complexes, élaborées au fil du temps, des innovations dans la répétition et une intentionnalité dont la reconnaissance est assurée par les traces que laisse l'énonciation. Le style est ainsi produit simultanément par les instances énonciatrice et énonciataire. Une fois atteint un certain niveau de stabilité, il peut devenir objet de transformations, exactement comme un signe iconique : il est possible de « faire un Miró ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les auteurs font référence à l'artiste catalan, dont les images, réélaborées, ont souvent constitué une source d'inspiration pour pas mal de publicitaires. En ce cas-là, on agit bien sur un style qui a gagné la structure et l'élasticité d'un langage.

Héritage

Au lecteur à présent de choisir, grâce aux indications fournies, quel parcours suivre et comment le mener jusqu'au bout. Il pourra s'intéresser aux influences des procès perceptifs sur les phénomènes de signification, ou se pencher sur les interactions entre perception et production, pour élargir la gamme des typologies des manifestations du monde. Il pourra aussi partir en quête des « raisons profondes » du plan plastique, ou se diriger en ce point où les spécificités de visée et de saisie suscitent d'importantes divergences interprétatives. Il pourra encore s'arrêter sur les ressources des combinaisons icono-plastiques, ou explorer les syntaxes de création afin d'évaluer les styles selon des stratégies différentes — misant sur la qualité et / ou sur la quantité — et selon des choix distincts — émergeant sous des formes potentielles, actuelles ou réalisées d'existence sémiotique. Il pourra enfin accéder aux diverses acceptions visuelles du système qu'est l'« encadrement » ou orienter son intérêt sur le passage du *nomen* à l'*omen*.

Bref, la générosité des idées est là, qui est pour nous la condition première d'un programme de recherche efficace : germination, en des terrains encore fertiles, et diffusion. S'enfermer dans les moules préformés d'un système théorique de peur de sortir à découvert, voilà qui interdirait toute attitude créative, et qui relierait nostalgiquement la sémiotique au passé. À cette attitude, nous préférons le modèle écologique décrit par Gregory Bateson :

Si l'esprit est immanent non seulement dans les canaux d'information situés au-dedans du corps, mais aussi dans les canaux externes, alors la mort prend un aspect différent. Le ganglion individuel des canaux que j'appelle « moi » n'est plus si précieux, car ce ganglion n'est qu'une partie d'un esprit plus ample. Les idées qui paraissaient « moi » peuvent devenir immanentes en « vous ». Elles peuvent survivre. (Bateson 1991 : 249.)

Notes

- 1 La transition vers la sémiotique du discours, du moins dans sa visée productive, présuppose l'existence du passage contraire. Ainsi, si selon l'analyse la manifestation est le donné et l'immanence le présupposé, dans l' « analyse particulière » (Hjelmslev 1943 : 154-157), qui va de l'abstraction de la forme au plus concret de la substance, le donné est l'immanence et la manifestation est l'impliqué. Sur ce point voir notamment Zinna (2002).
- 2 Je reviens ici à la différence, envisagée tout à l'heure, entre structuralisme ontologique et structuralisme méthodologique. Plus simplement, je souhaite démontrer que dans le domaine de la sémiotique, où les objets ont déjà un statut de signe, on ne risque pas de se demander si « le verre de bière peut me faire saliver » (Klinkenberg 1996 : 412). On a déjà acquis les règles d'usage des objets, on s'est déjà élevé au niveau des conditions de la connaissance.
- 3 Récurrence typique du fonctionnement poétique du discours, la rime est bien évidemment un phénomène d'isoplasmie, isotopie du plan de l'expression. La notion, élaborée par le Groupe μ dans *Rhétorique générale* (1970) et plus en détail dans « Isotopie et allotopie : le fonctionnement rhétorique du texte » (1976), remet en cause le projet, conçu par François Rastier en 1972 (« Systématique des isotopies »), relatif à l'individuation des redondances, syntaxiques, prosodiques et phonétiques. L'objectif est de dresser une « stylistique des isotopies » qui favorise des études sur les corrélations entre les différents niveaux. On n'est pas totalement convaincu qu'il s'agisse, comme soutient le Groupe μ , d'une simple « répétition réglée des mêmes unités du signifiant », de « structures additionnelles telles à ne pas garantir homogénéité au discours, à l'inverse des isotopies du contenu » (1976 : 43). Dans ses études comparatives entre textes poétiques et tableaux, la perspective de Jakobson sur le phénomène est assez différente (cf. Jakobson 1973).
- 4 Face à l'hypothèse de la forme comme résultat de la comparaison entre occurrences successives d'une figure (Groupe μ 1992 : 68), il vaudrait mieux, sans doute, insister davantage sur le fait que le procès de mobilisation de la mémoire,

réalisable grâce à notre capacité de rétention, a une nature valorielle. Il n'est pas suffisant d'affirmer son rôle dans la reconnaissance des patterns et dans la détermination des habitudes ; il faut aussi comprendre quelles modalités de présentification et quels fonctionnements de sens (réveils affectifs, réactions) produit un tel mécanisme.

- 5 Rosenstiehl la définit comme « cohésion ». Le mathématicien convient que la crédibilité, la stratégie du faire-croire, s'appuie sur la capacité d'un sujet, individuel ou collectif, de se donner une cohérence, reconnue comme telle par l'autre. Mais puisque pour lui il ne s'agit pas d'identité, le concept de cohésion, préféré à celui de cohérence, lui semble plus approprié pour définir le problème. « Le système est composé de parties mues par des intérêts très divers, mais douées d'une cohésion de communication ». Cf. Fabbri & Rosenstiehl 1983 : 53.
- 6 Paradoxalement aucun des auteurs ne médite ni ne mentionne les remarquables travaux de Gombrich (1959 ; 1963), quoiqu'ils soient ici pertinents.
- 7 La notion, avancée par Wattenbach en 1866 et ensuite reprise par Barthes, comprend en même temps l'ordre dans lequel la main exécute les différents caractères qui composent une lettre (ou un idéogramme) et le sens selon lequel chaque caractère est réalisé. À une date plus récente, Rastier commente : « Gestes et mouvements, points nodaux et moments critiques, tempo du rythme et phrasés des contours permettent de concevoir le texte comme un cours d'action sémiotique, au-delà d'une concaténation de symboles. Le genre codifie la conduite de cette action, mais ce qu'on pourrait appeler le ductus particularise un énonciateur, et permettrait de caractériser le style sémantique par des rythmes et des tracés particuliers des contours de formes » (Rastier 2001 : 45).

Bibliographie

- Bateson, Gregory
1991 *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*. New York : Harper Collins.
- Benveniste, Émile
1966 *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Caivano, José Luis
1991 « Cesia : a System of Visual Signs Complementing Color », *Color Research and Application* 16 (4) : 258-268.
1996 « Cesia : Its Relation to Color in Terms of the Trichromatic Theory », *Die Farbe* 42 (1/3) : 51-63.
- Calabrese, Omar & Gigante, Elisabetta
1989 « La signature du peintre », *La Part de l'Œil* 5 : 26-43.
- Cheng, François
1979 *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*. Paris : Seuil.
- Eco, Umberto
1971 *Il Segno*. Milan : Isedi.

- Édeline, Francis & Klinkenberg, Jean-Marie
1995 « Style et communication visuelle. Un produit de transformations », *Protée* 23/2 : 29-36.
- Fabbri, Paolo & Rosenstiehl, Pierre
1983 « Jeux, interaction, réseaux », *Actes sémiotiques – Bulletin* VI/25 : 47-53.
- Fontanier, Pierre
1821 *Manuel classique pour l'étude des tropes* in *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- Fontanille, Jacques
1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris : P.U.F.
1999 « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61/63.
- Gogel, Walter
1978 « Le principe de proximité dans la perception visuelle », *Pour la science*, 9/1 : 49-57.
- Goodman, Nelson
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : Bobbs-Merrill.
- Greimas, Algirdas Julien
1987 *De l'imperfection*. Périgueux : Fanlac.
- Groupe μ
1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse [Seuil, = Points, 1982].
1976 « Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte », *Versus* 14.
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
1994 « Tension et médiation. Analyse sémiotique et rhétorique d'une œuvre de Rothko », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 34/36 : 5-27.
- Hjelmslev, Louis
1935 *La catégorie des cas. Étude de grammaire générale I*. Aarhus : Universitetsforlaget.
1943 *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. Copenaghen : Ejnar Munksgaard [tr. fr. : *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit, 1971].
- Jakobson, Roman
1973 *Questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jannello, César
1984 *Fundamentos de la Teoría de la Delimitación*. Universidad de Buenos Aires : FAU.
- Klee, Paul
1970 *Unendliche Naturge Schichte*. Basel : Benno Schwabe & Co [tr. it. *Teoria della forma e della figurazione. Storia naturale infinita*. Milan : Feltrinelli, 1970].
- Klinkenberg, Jean-Marie
1996 *Précis de sémiotique générale*. Paris : De Boeck & Larcier.
- Latour, Bruno
1987 *Science in Action : How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge : Harvard University Press.

Moles, Abraham

1971 *Art et Ordinateur*. Tournai : Casterman.

1972 « Vers une théorie écologique de l'image » in Thibault-Laulan, Anne-Marie (éd.), *Image et Communication*. Paris : Éditions Universitaires, 49-73.

Odin, Roger

1976 « Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image » in *L'Isotopie. Linguistique et Sémiologie 1*.

Picciarelli, Massimiliano

1999 « Topologia, sistema sublogico e rappresentazione schematica nella teoria hjelmsleviana dei casi » in Hjelt, Louis, *La categoria dei casi*. Lecce : Argo, 31-56.

Rastier, François

1972 « Systématique des isotopies » in Greimas, Algirdas Julien (éd.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, 80-106.

2001 *Arts et sciences du texte*. Paris : P.U.F.

Serres, Michel

1980 *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*. Paris : Minuit.

Sonesson, Göran

1989 *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund : University Press.

Stoichita, Victor

1993 *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris : Klincksieck.

Thürlemann, Félix

1982 *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne : L'Âge d'homme.

Zinna, Alessandro

2002 « Décrire, produire, comparer et projeter. La sémiotique face aux nouveaux objets de sens », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 79/81 : 13-69.

Rhétorique et interprétation des figures

François Rastier

Deux problématiques

Depuis la stigmatisation platonicienne des Sophistes, depuis qu'Aristote a réservé les énoncés décidables à la dialectique (devenue la logique) et renvoyé les autres à la rhétorique, deux problématiques se partagent l'histoire des idées linguistiques. Elles définissent deux préconceptions du langage : comme moyen de représentation, ou de communication. En bref, la première définit le sens comme une relation entre le sujet et l'objet, la seconde comme une relation entre sujets. S'appuyant sur toute la tradition logique et grammaticale, la première privilégie le signe et la proposition et se pose donc les problèmes de la référence et de la vérité, fussent-elles fictionnelles. Rapportant les faits de langage aux lois de la pensée rationnelle, elle est centrée sur la cognition, et le cognitivisme constitue son aboutissement contemporain.

L'autre problématique, moins unifiée, de tradition rhétorique ou herméneutique, prend pour objet les textes et les discours dans leur production et leur interprétation. On peut considérer qu'elle est centrée sur la communication. Elle se pose les problèmes de ses conditions historiques et de ses effets individuels et sociaux, notamment sur le plan artistique. Issue de la sophistique, et par ailleurs des herméneutiques juridique, littéraire et religieuse, la problématique rhétorique / herméneutique conçoit le langage comme le lieu de la vie sociale et des

affaires humaines : les affaires de la cité, pour le droit et la politique, mais aussi le lieu de l'histoire culturelle, tradition et innovation, déterminée par la création et l'interprétation des grands textes.

Les deux problématiques s'opposent ainsi en quelque sorte comme le théorique et le pratique, et les sciences du langage aux arts du langage — voire, plus obscurément, comme la raison et l'imagination, ou même la vertu et le plaisir. En bref, nous appellerons la première problématique du *signe*, et la seconde problématique du *texte*. Convenons que la *signification* est attribuée aux signes, et le *sens* aux textes. Si l'on approfondit cette distinction, un signe, du moins quand il est isolé, n'a pas de sens, et un texte n'a pas de signification.

La notion transitoire de contexte peut servir à opposer ces deux concepts. La signification résulte d'un processus de décontextualisation, comme on le voit en sémantique lexicale et en terminologie ; d'où son enjeu ontologique, puisque traditionnellement on caractérise l'Être par son identité à soi. En revanche, le sens suppose une contextualisation maximale, aussi bien dans l'étendue linguistique — le contexte, c'est tout le texte — que par la situation, qui se définit par une histoire et une culture, bien au-delà du *hic et nunc* seul considéré par la pragmatique. Aussi, alors que la signification est traditionnellement présentée comme une *relation*, le sens peut être représenté comme un *parcours*.

Si bien entendu l'étude des signes et celle des textes se complètent, les problématiques logico-grammaticale et rhétorique / herméneutique diffèrent grandement. La première a une grande autorité et une forte unité, car jusqu'à une date récente grammaire et logique se sont développées ensemble et autour des mêmes catégories, comme les concepts mêmes de catégorie, de prédication, de catégorème et syn-catégorème, etc. La seconde n'a guère connu d'unité et, apparemment, tout sépare la rhétorique et l'herméneutique : l'oral et l'écrit, l'énonciation et l'interprétation, voire la Contre-réforme et la Réforme, la persuasion et la Grâce, la latinité et la germanité, etc. Pour notre propos, l'essentiel demeure que la rhétorique et l'herméneutique sont des *arts*, au sens tout d'abord de techniques, non de disciplines théorétiques comme la logique et la grammaire universelle. La problématique rhétorique / herméneutique rompt ainsi avec les postulats ontologiques qui fondent la problématique logico-grammaticale : elle admet en effet le caractère déterminant des contextes et des situations, et conduit alors, pourrait-on dire, à une « dé-ontologie ». Les arts, disciplines pratiques ou du moins empiriques, ne peuvent être compris que dans une *praxéologie*, et exigent de ce fait une éthique.

Voici un tableau schématique qui résume les oppositions entre les deux problématiques :

<i>Problématiques</i>	Logico-grammaticale	Rhétorique / herméneutique
<i>Relation fondamentale</i>	Représentation	Interprétation
<i>Objets</i>	Langage Système Signification	Textes Procès Sens
<i>Mode opératoire</i>	Spéculation	Action
<i>Fondements</i>	Métaphysique Ontologie	Éthique Déontologie

Tableau 1. Les deux problématiques

Au-delà des effets de mode, le « retour » du rhétorique et l'essor des théories linguistiques de l'interprétation semblent témoigner d'une évolution générale en faveur d'une conception rhétorique / herméneutique enfin refondée.

Le retour du rhétorique n'est cependant pas une résurrection de la rhétorique en tant que discipline : l'empire rhétorique a été démembré, les conditions et le statut de la parole publique ont été irréversiblement bouleversés. En outre, les oublis intéressés se sont multipliés et l'on a décrété la fin de la rhétorique pour mieux se partager ses dépouilles. Voici quelques exemples : Lakoff et Johnson ont triomphalement découvert voici vingt ans les catachrèses, alors que Ducrot réinventait les *topoi*. Les théoriciens du *blending*, Fauconnier et Turner, viennent de découvrir certaines formes de la *contaminatio*. Jean-Michel Adam présente comme un nouveauté la théorie des séquences, qui reprend celle des figures non-tropes, comme la description. Enfin, en théorisant l'interactivité, on redécouvre à présent les problèmes de l'*accommodatio*. Chaque fois cependant, ces « découvertes » méritoires s'appuient sur des théories partielles qui ne permettent guère de progresser vers un remembrement nécessaire des sciences du langage.

Rhétorique disparue et linguistique restreinte

Jadis la grammaire s'alliait au sein du *trivium* plutôt avec la logique qu'avec la rhétorique. La linguistique, son héritière, hésite à présent entre la cognition et la communication. Tantôt une alliance avec les recherches cognitives la rapproche d'une psychologie logiciée (car on ne peut traiter de la connaissance sans poser le problème de la vérité) ; tantôt, dans le paradigme de la communication, elle renoue des liens avec la rhétorique et repose les problèmes de la vraisemblance et de la fiction. Ainsi, la rhétorique retrouve une actualité linguistique par son objet, le discours (entendu comme étendue textuelle), comme par son objectif, la persuasion, élargie en *communication*.

Le regain d'intérêt pour la rhétorique est l'indice encourageant d'évolutions convergentes vers une sémantique du texte. La tradition rhétorique, dans son courant principal, n'a jamais défini ses domaines par rapport à des opérations abstraites de l'esprit humain : elle s'attache aux effets et non aux causes supposées des formes discursives.

Alors que la rhétorique était une technique sémiotique théorisée, un « art », la présenter comme une discipline descriptive serait en donner une vision bien scolaire. Il semble par ailleurs impossible de la ressusciter en tant que discipline appliquée, car le discours public a cédé la place aux médias. Elle ne peut non plus passer pour une science : on ne lui ferait pas justice en négligeant les incohérences de ce legs sans uniformité venu de différentes époques et produit par des théories et des pratiques disparues. Il reste cependant nécessaire de l'étudier, non seulement en elle-même, mais encore pour sauvegarder son noyau rationnel, et rendre compte des phénomènes qu'elle traitait.

L'antirhétorisme des Modernes, depuis les Encyclopédistes jusqu'aux linguistes contemporains, l'aura déliée de l'éloquence et d'un même mouvement grammaticalisée et scolarisée. Des cinq parties de la rhétorique, ils n'ont retenu que l'élocution ; de l'élocution, les figures ; et des figures, les tropes. Ces trois restrictions successives correspondent à trois réductions : des pratiques sociales (où l'éloquence est en jeu), au discours ; du discours, à certaines de ses formes ; de ces formes au mot, car les tropes se définissent alors comme des modifications du sens du mot. Enfin, par une quatrième restriction, la rhétorique coupée de l'éloquence a perdu sa dimension orale et a pu d'autant mieux être annexée à la grammaire, qui, son nom l'indique, a toujours eu partie liée avec l'écrit.

La rhétorique se réduit presque au couple étrange métaphore / métonymie, célébré jadis par Jakobson, puis réifié et naturalisé à présent parmi les « universaux cognitifs », schèmes de l'imagination pure qui structurent l'expérience et l'identité personnelle.

À la grammaticalisation des tropes, on opposera ici une *rhétorisation* de la grammaire et plus généralement de la linguistique. Certes, les tropes sont déjà d'un usage commun en lexicographie pour articuler entre elles les différentes acceptions d'un mot. On utilise principalement des opérateurs comme *par métaphore*, *par métonymie*, *par synecdoque*. Cet usage remonte à ma connaissance aux Lumières. Cependant la reprise de concepts rhétoriques peut certes pallier des insuffisances théoriques de la linguistique, mais ne peut les combler. Bien au contraire, il revient à la linguistique de décrire le fonctionnement des tropes, qui pour être nommés et reçus, n'en sont pas pour autant définis de manière systématique.

L'écart et le discours pédestre

La théorie des figures et la grammaticalisation du grec ont vraisemblablement eu partie liée. En particulier, les grammairiens alexandrins ont eu à affronter la tâche redoutable de fixer une norme écrite du grec pour établir les grands textes, en premier lieu le corpus homérique. Ils rapportèrent les écarts par rapport à cette norme soit à des variations historiques ou dialectales, soit à des usages figurés.

Pour Denys le Thrace, figure tutélaire de notre tradition grammaticale, la seconde partie de la grammaire est l'explication des tropes poétiques. Mais il définissait la phrase comme une unité de prose. L'énigmatique notion de prose ou *sermo pedestris* n'est ainsi jamais définie positivement. À l'apothéose du discours pédestre répond cependant le bannissement du discours ailé. La grammaticalisation de la rhétorique aura été un moyen de la mettre sous la dépendance de la logique, puis d'en juger par les critères positifs mais métaphysiques du vrai. Le discours pédestre, devenu aujourd'hui « langage ordinaire », jouit d'une transparence dénotative et permet une représentation naturelle et directe. L'écart se définit par rapport à cet idéal.

La subordination au prétendu langage ordinaire semble inévitable, dès lors que l'on estime qu'il existe un état normal ou naturel du langage et qu'on donne à la grammaire la tâche de le décrire. En fait, l'état normal reste un pur artefact, qui résulte du caractère normatif de la grammaire.

Les auteurs contemporains ont hérité la notion d'écart. Jean Cohen fonda sur elle sa théorie du langage poétique ; le Groupe μ définissait ensuite la rhétorique comme un " ensemble d'écarts " (1970 : 45).

Si le « degré zéro » a remplacé la nature, l'image demeure d'un langage neutre, sans ornement, pure idéalité issue de la philosophie du « langage ordinaire ». Nous refusons de définir les tropes par la notion d'écart, car nous considérons le langage pédestre comme une création de la tradition grammaticale, fondée sur une conception dénotative du langage telle qu'il pourrait dire le vrai. Hormis précisément les exemples de grammaire, comme *Socrates currit* ou *The cat is on the mat*, personne n'a pu exhiber de texte en langage neutre, purement dénotatif. Tout texte en effet relève d'un genre, et par là d'un discours (juridique, pédagogique, etc.) qui reflète par ses normes l'incidence de la pratique sociale où il prend place. Même la violation des normes grammaticales, telles qu'elles sont édictées par les linguistes, dépend des normes du genre et du discours considéré.

Constituées par l'oubli originel de cet espace des normes, la grammaire puis la linguistique négligent que les règles linguistiques édifiées sur cet oubli partagent le statut des normes rhétoriques. Si l'on convient que les langues sont des formations culturelles, les règles linguistiques et les régularités rhétoriques ne diffèrent que par leur degré de prescriptivité, non par nature : elles trouvent leur unité de nature sinon de degré dans l'espace des normes qui unit langue et parole (au sens saussurien de ces termes).

Ontologie et figures

Le souhait d'*orthonymie*, tel que chaque mot indexerait sa chose, hante notre tradition et parfois justifie l'existence des tropes par « la disette des mots propres » : c'est par exemple l'opinion de Cicéron, de Vossius, de Rollin, de l'abbé Ducros ; on retrouve aujourd'hui cette thèse chez Lakoff et Johnson. Les mots figurés deviennent alors des mots propres de remplacement et les tropes sont ainsi mis au service de l'antique croyance que la langue est une nomenclature. Une fois établis les mots propres, encore faut-il s'assurer de leur univocité. Ainsi traverse notre tradition un grand rêve d'univocité que résume pour les Modernes le fort principe de Sanctius : *Unius vocis unica est significatio* [un mot, une et une seule signification]. Il se heurte cependant à la multiplicité des usages, et Dumarsais, dans une page célèbre sur la catachrèse, y voit un éloignement de la nature originelle et donc une source d'irrégularités.

Les principes conjoints d'orthonymie et d'univocité auront naturellement une grande incidence sur la définition comme sur l'usage des tropes. Ils serviront à articuler les différentes significations des mots : certaines seront dites dérivées d'une signification jugée initiale, par métaphore, métonymie ou synecdoque ; on sauve ainsi un peu de l'univocité altérée par la multiplicité des significations. En sémantique cognitive, les significations dites prototypiques jouent aujourd'hui le même rôle (cf. Rastier 1991 : ch. VI).

La substance, c'est l'être dans son essence (*ousia*). L'idée principale ou sens propre reflète sa positivité. L'orthonymie procède du caractère discret de l'objet et l'univocité assure sa représentation correcte par le mot. Complémentairement, la thèse que la signification du mot reste identique à elle-même — sauf travestissement par une figure — affirme ou confirme la permanence de l'essence. Créations de l'essentialisme, les mots propres et le langage pédestre assurent une fonction *ontogonique* : ils assurent que le monde est bien un ensemble d'objets, puisqu'ils le représentent.

Les tropes dès lors ne peuvent que voiler, masquer, farder, travestir. Ils seront jugés à leur manière de dire l'Être. La force de la conception réaliste du langage a été telle qu'ils ont toujours été définis par leur manière de représenter le réel — et non par leur fonction à l'égard des formes textuelles.

Aux différents types de réalisme vont correspondre diverses attitudes éthiques à l'égard des figures. Pour les partisans d'un réalisme empirique, le langage est un moyen de représenter ce monde et les tropes font obstacle à cette représentation. Pour les tenants d'un réalisme transcendant, le langage permet de dévoiler tant soit peu l'autre monde et les tropes participent de cette entreprise de révélation, voire de reconduction. Selon que le mouvement de conversion qui définit le trope part de l'Être, tel qu'il est représenté dans le sens propre, ou au contraire se dirige vers lui ; selon qu'il est immanent ou transcendant à la nature représentée dans le sens naturel, le trope vaudra mensonge ou révélation. De nos jours, le positivisme logique, fort influent dans les milieux linguistiques par le biais de la philosophie analytique, concède simplement que le sens vériconditionnel est distinct du sens pragmatique ou rhétorique, postule qu'ils doivent être étudiés séparément et que seul le premier relève de la linguistique¹. En revanche, l'herméneutique phénoménologique, en particulier grâce à Ricoeur, voit dans les figures, et notamment la métaphore, une « promotion du sens ».

Ces débats recèlent des divergences non seulement sur l'objet de la connaissance, mais aussi sur les facultés de connaître : *dianoia* ou *noësis*. Le sens littéral et le langage pédestre s'adressent à la raison ; le sens figuré, le langage ailé, à l'intellect ou âme passionnelle.

Enfin, les différences d'attitude à l'égard des figures mettent en jeu des conceptions différentes de la temporalité, ou plus précisément de l'historialité. En tant que mouvement de conversion, le trope disjoint et relie deux moments du temps ou deux âges du monde. Selon que le premier moment est préféré au second, ou le second au premier, le trope travestit ou dévoile, et nous éloigne ou rapproche du vrai.

Tous ces débats sont restés tributaires de l'ontologie et de la conception instrumentale du langage. Il convient donc de les dépasser dans une *dé-ontologie*.

La sémantique lexicale et les tropes

Comme le langage n'est par lui-même pas plus capable de faux que de vrai, la sémantique linguistique ne peut affirmer son autonomie qu'en abandonnant d'une part le réalisme qui définit la signification comme référence à un monde, empirique ou transcendant, peu importe ; d'autre part les catégories subsidiaires du vrai et du faux, certes utilisées en logique, mais constitutivement métaphysiques, car elles supposent un rapport fondateur entre les mots et les choses. Sorti de la solitude où le maintenait son face-à-face avec un référent fantasmatique, le mot n'a plus aucune prééminence, ni même aucune autonomie. La signification lexicale, dépouillée des contextes qui permettent de la construire, se réduit à un artefact normatif et les tropes ne peuvent véritablement être définis par rapport à elle.

Distinguons cependant entre sémie type et sémie occurrence, et formulons provisoirement une définition qui maintienne la notion traditionnelle de trope : *il y a trope quand une sémie occurrence, au lieu d'hériter par défaut tous ses traits sémantiques de la sémie type, actualise par prescriptions contextuelles au moins un sème afférent (en cas de propagation de traits) et/ou subit une déléation d'au moins un sème inhérent (en cas d'inhibition).*

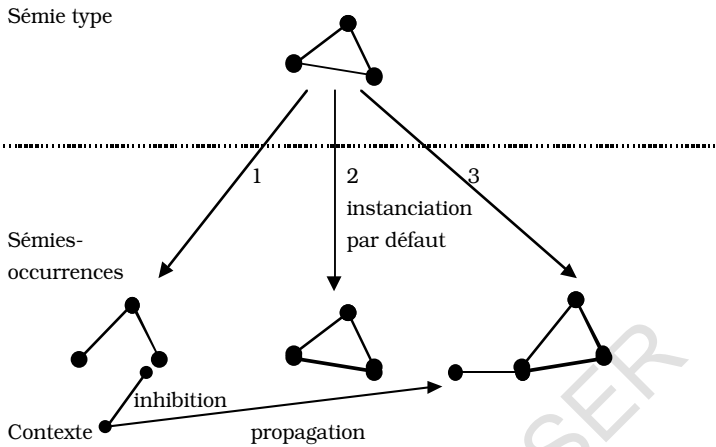


Figure 1. Le trope dans le rapport entre type lexical et occurrence

N.B. : Dans le cas 2, l'occurrence est conforme au type ; dans le cas 1, un ou plusieurs sèmes sont inhibés par le contexte ; dans le cas 3, un ou plusieurs sèmes sont propagés par le contexte.

Trois questions restent en débat :

(i) Comme les types sont des reconstructions à partir des occurrences, les significations propres sont élaborées à partir des sens contextuels, et notamment des sens tropiques : ainsi, la signification propre est construite normativement par abstraction des sens contextuels, dont les sens tropiques ; dans cette mesure, elle est donc elle-même dérivée...

(ii) Le statut des tropes reste à généraliser, bien au delà de la catachrèse : ils sont fort communs dans tous les genres ; sans doute beaucoup d'entre eux ne sont pas identifiés et n'ont pas reçu de nom. Par exemple, dans *Fromage ou fromage blanc*, lu au menu d'un restaurant, la première occurrence de 'fromage' est tropique, car le trait /fermenté/ qui n'appartient pas au type, se trouve actualisé par dissimulation contextuelle.

(iii) Enfin, il faut élaborer une typologie des parcours interprétatifs qui en fonction de contraintes et de licences contextuelles prescrivent ou inhibent des actualisations, ou encore modifient le relief relatif des sèmes au sein des sémies occurrences (cf. Rastier 2001b).

Plutôt que faire une nouvelle taxinomie des tropes, nous entendons décrire les opérations de construction du sens ; en sémantique lexicale, cela conduit à rapporter les tropes à la structure du lexique et à l'action du contexte qui tout à la fois l'institue et la remanie sans cesse. En effet, pour une sémantique interprétative, le problème se pose ainsi : comment décrire les parcours interprétatifs qui constituent le trope ? Subsidiativement, quelles prescriptions et contraintes définissent ces parcours ? C'est alors le contexte qui institue le trope, non son écart par rapport à un sens propre. Précisons donc les chemins élémentaires de ces parcours, leurs opérations élémentaires et leurs conditions.

(i) La mise en rapport de sémies appartenant à deux domaines ou dimensions sémantiques différents est une connexion métaphorique (cf. Rastier 1987 : ch. VIII), qui propage dans la sémie comparée des traits génériques afférents. Les traits évaluatifs affectés au domaine ou dimension comparant sont également propagés, d'où les effets de promotion évaluative ou de dévaluation, discutés jadis dans les débats sur la convenance des métaphores. Enfin, des traits spécifiques de la sémie comparée sont mis en relief par assimilation, voire propagés à partir de la sémie comparante. Quand par exemple dans *La cousine Bette* le baron Henri Montès de Montéjanos est comparé successivement à un jaguar, à un lion et à un tigre, les traits génériques qui lui sont afférés sont /animalité/ et /félinité/ ; un trait spécifique /sud-américain/ est mis en relief par assimilation à 'jaguar' ; deux traits spécifiques sont afférés : /courageux/ (par 'lion', cf. l'expression « courageux comme un lion ») et /jaloux/ (par 'tigre', cf. « jaloux comme un tigre »).

(ii) Au sein d'un même domaine, la mise en relation entre une sémie et celle qui dénomme le taxème où elle est incluse instaure des relations hiérarchiques. Du subordonné au subordonnant, la relation est dite hypéronymique ; dans le sens contraire, hyponymique. Les sémies non valorisées sont particulièrement susceptibles d'emplois génériques : par exemple, dans le taxème des voies de communication urbaines, 'rue' désigne tout aussi bien l'ensemble des voies qu'une sorte de voie, et l'annuaire des rues de Paris contient ainsi des avenues, des boulevards, des rues, etc.

(iii) Au sein d'un même taxème, les inégalités qualitatives entre sémies permettent des parcours qui vont des sémies valorisées (*parangons*) vers les moins valorisées, ou inversement (cf. Rastier 1991 : ch. VII ; 2000). S'il n'y a évidemment pas de connexions métaphoriques entre domaines à l'intérieur d'un même taxème², on relève des

connexions entre dimensions : par exemple, pour comprendre *Cette fourchette est un couteau*, on opère une dissimilation entre univers, c'est-à-dire entre dimensions modales ('fourchette' /univers₁/ vs 'couteau' /univers₂/, corrélée à la dissimilation /destination/ vs /usage/).

(iv) Considérons enfin les relations entre sèmes au sein d'une sémie. À la lexicalisation d'un de ses sèmes peuvent s'associer par afférence d'autres sèmes de la même sémie. Par exemple, 'violoniste' comprend le trait /violon/, mais 'violon', qui lexicalise ce trait, peut recevoir les traits /humain/ et /ergatif/ (au lieu de /instrumental/). L'afférence s'est alors propagée de l'instrumental à l'ergatif : on passe de l'instrument à l'instrumentiste. Ce type d'afférence rend compte de phénomènes généralement classés parmi les métonymies.

Ces quatre parcours élémentaires, décrits ici en synchronie, trouvent des corrélats en diachronie ; par exemple, le trait /humain/, afférent à 'ouailles' en ancien français, est devenu inhérent en français moderne.

Les parcours élémentaires reposent sans doute sur des opérations fondamentales, comme la dissimilation et l'assimilation, qui jouent assurément un grand rôle en perception sémantique (cf. Rastier 1991 : ch. VIII).

Les relations contextuelles sont déterminantes, car les acceptions considérées comme des types demeurent des reconstructions normatives et aucun de leurs traits sémantiques n'est actualisé dans toutes les occurrences. Ainsi, dans *Madeleine Férat* (Zola) : « Guillaume était la femme dans le ménage, l'être faible qui obéit » : il est clair que dans cette occurrence le trait définitoire /sexe féminin/ pour 'femme' n'est pas actualisé.

Une lexie n'a donc pas de « référent » stable qui permettrait de lui attribuer un type sémantique : loin de refléter une substance, son signifié n'est qu'un groupement historique, transitoire, d'accidents, indéfiniment remanié par le contexte. Aussi les sèmes inhérents et afférents diffèrent par les parcours interprétatifs qui les actualisent et non par le statut ontologique de leurs référents prétendus. *A fortiori*, les tropes se distinguent seulement du ou des sens « littéraux » par le degré de complexité des parcours interprétatifs qui permettent de passer de l'occurrence au type supposé.

Parmi les conditions des parcours interprétatifs, on distingue les *conditions herméneutiques*, qui se rapportent au discours, au genre du texte et à la situation de la communication, qu'elle soit directe ou différée ; enfin, les *interprétants* qu'elles permettront d'appréhender

comme tels. Les conditions herméneutiques restent prééminentes. Par exemple, à la lecture de *conférences fondantes*, on peut écarter l'image de symposiums attendris, voire de séminaires lascifs : si ces mots sont écrits à la craie sur une ardoise au dessus de l'étal d'un fruitier, cela suffit à déterminer leur acception et à conclure que *fondantes* ne relève pas d'un trope. Si en revanche je vous annonce une histoire drôle, vous seriez prêt à toutes les syllepses. Ces déterminations du local par le global, et notamment les normes du genre, ouvrent bien entendu la dimension textuelle.

Pour une sémantique interprétative des tropes

Indice supplémentaire que la rhétorique s'est grammaticalisée, bien des auteurs estiment que l'identification des tropes va de soi et qu'une métonymie ou une antithèse se reconnaissent comme un pronom ou une préposition ; comme souvent, atomisme et positivisme vont ici de pair. Avant de questionner leur interprétation, il faut restituer la dimension textuelle des figures. Comme la grammaticalisation de la rhétorique contient pour l'essentiel les tropes dans l'espace de la phrase et les figures non-tropes dans celui du paragraphe, quand les grammairiens citent et commentent des textes, ils ne procèdent pas comme les rhétoriciens. La comparaison des traités de Gracián et de Dumarsais autorise un parallèle artificiel mais édifiant, tant par le nombre et la qualité des textes étudiés que par le statut du palier textuel : Dumarsais et la plupart de ses successeurs ont éludé la dimension textuelle où se déploient les tropes et le problème fort délicat de la composition des figures ; en revanche Gracián en traite sous le nom d'acuité (*agudeza*) composée³.

Une sémantique interprétative peut restituer la dimension textuelle des tropes, et reconsidérer ces « figures de signification » comme des « figures de sens », en d'autres termes, des moments singuliers de parcours interprétatifs. Elle rencontre alors une série de questions d'importance croissante.

Identifier les tropes

Comment identifier les figures sans interprétant codifié et reconnu comme tel ? Prenons l'exemple inévitable de la métaphore.

Pour la métaphore *in praesentia*, c'est la disparate des domaines ou des dimensions qui est l'interprétant. Si dans le contexte une isotopie

générique est dominante, le sémème indexé sur cette isotopie sera comparé, et l'autre comparant. Par exemple, dans *Soleil cou coupé* (Apollinaire, *Zone*, dernier vers) 'soleil' est comparé parce qu'il est isotope, dans le contexte, avec 'dormir', 'le matin', etc. À défaut d'isotopie générique dominante, le syntagme contradictoire ne sera plus qu'une sorte d'oxymore. Précisons bien que l'isotopie dominante, même comparée, n'est pas le sens littéral, car elle n'est pas donnée, mais construite, et peut varier avec les moments du texte. L'isotopie comparante diffère généralement de l'isotopie dominante, mais cette différence n'est pas un écart, encore moins une déviation. Telle unité sémantique comparée à un endroit d'un texte pourrait devenir comparante à un autre : par exemple, dans *Magnitudo parvi* (Hugo, *Contemplations*), *ange au regard de femme* inverse l'orientation métaphorique du cliché *femme au regard d'ange* en faisant de la femme un ange superlatif. L'incompatibilité ou simplement l'allotopie entre deux syntagmes n'entraîne pas que l'un soit déviant et l'autre non : quand elle impose ou suppose une dissimilation d'isotopies génériques, elles peuvent contracter des relations de dominance et/ou de hiérarchie. Ce qu'on appelle le sens littéral correspondrait alors, imparfaitement, à l'isotopie générique dominante quand elle est sous-évaluée relativement à l'isotopie dominée.

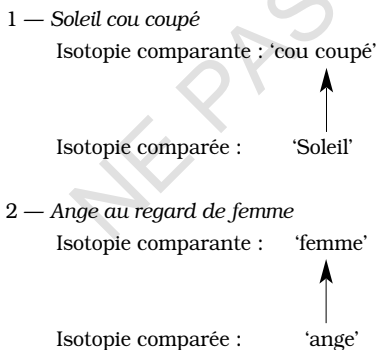


Figure 2. Les relations comparé-comparant

Quant à la métaphore dite *in absentia*, elle instaure une connexion symbolique qui doit être identifiée par des conjectures concordantes sur le discours, le type de l'œuvre, le genre du texte, la hiérarchisation idiolectale des isotopies. Par exemple, dans la première strophe de *Fête de la paix* Hölderlin écrit : « En belle ordonnance, somptueuse rangée, /

Sur les côtés ici et là s'étagant au-dessus / Du sol aplani les tables [Tische] » (trad. Bollack et al.)⁴. Au cours de la controverse élevée pour établir si la description de cette salle de banquet était une métaphore du monde divin, Szondi a détaillé, en s'appuyant sur d'autres poèmes, à quelles conditions l'on pouvait lire 'montagnes' dans cette occurrence de 'tables' [Tische] (cf. 1982 : 16-19) : en fait, à partir d'une certaine date, il n'y a plus de métaphore de cette sorte dans la poésie de Hölderlin, parce que le monde humain et le monde divin n'y sont plus séparés.

Enfin, comment identifier les relations métaphoriques à longue distance ? Dans l'*Hérodiade* de Flaubert, nos hypothèses sur les connexions métaphoriques entre la citadelle de Machærous et la tête de saint Jean, dont les descriptions sont séparées par toute l'étendue du texte, n'ont pu être corroborées que par la lecture ultérieure des brouillons (cf. 1992 a). L'acte herméneutique consistant à sélectionner des passages parallèles doit bien entendu être problématisé : ainsi, nous avons dû rapprocher, dans la description du Temple de Jérusalem : « Le soleil faisait resplendir ses murailles de marbre blanc », et « des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc » dans la description de la danse de Salomé à la fin du conte. Un interprétant se trouve dans les brouillons, au f° 403 : Hérodiade, arrêtée sur les mains à la fin de sa danse, attend sa récompense, « un peu de sueur sur ses tempes comme de la rosée sur un marbre blanc ». On note la paronomase *temple / tempes* (cf. Rastier 1997a). Ainsi les deux édifices initiaux, la citadelle cônica et sombre de Machærous et le temple cubique et éclatant de Jérusalem, correspondent-ils respectivement au Précurseur et à Hérodiade.

Comme dans tout texte le global détermine le local, même des figures réputées simples comme l'antithèse dépendent à l'évidence de classes sémantiques qui peuvent être idiolectales, ou tout simplement rester implicites. La reconstruction de ces classes est alors nécessaire pour identifier la figure. Par exemple, dans le syntagme *rampante mysticité* qui pour Gracq décrit le silence des villes flamandes, discerner l'antithèse suppose de recourir à la topique de l'ascension.

En outre, le genre instaure un contrat interprétatif, si bien que les régimes d'identification et de construction des tropes diffèrent avec les genres. Par exemple, dans les genres merveilleux, on ne trouve guère de métaphores : en effet dans les mondes qu'ils construisent, tout devient pour ainsi dire littéral, et par exemple, dans le conte merveilleux, des *bottes de sept lieues* n'ont rien d'hyperbolique et permettent de franchir littéralement cette respectable mais désuète distance.

Formes et fonds sémantiques

Nous avons présenté plus haut la conception traditionnelle qui fait du trope un rapport déviant entre type et occurrence. Nous lui opposerons à présent une autre conception, qui fait du trope un parcours entre formes et/ou fonds sémantiques.

La distinction cicéronienne entre *translatio* et *mutatio*, transposée par Jakobson dans l'opposition entre métaphore et métonymie⁵, peut servir de point de départ à une réflexion sur les tropes dans leurs rapport aux formes et aux fonds sémantiques, tels qu'ils font l'objet de la *perception sémantique*.

Participant à la construction interprétative de formes sémantiques comme les molécules sémiques, les figures sont perçues relativement à des fonds sémantiques, dont les mieux décrits sont les isotopies génériques. On ne saurait les détacher de ces fonds, même si, comme le suggérait jadis le Groupe μ , l'écart peut être redéfini comme une allotopie. En admettant le caractère perceptif du traitement sémantique, on admet la fonction constituante du contexte, conçu d'abord comme fond : le rapport énigmatique du littéral au figuré se transpose dans celui qui unit les formes aux fonds constitués par des récurrences systématiques de sèmes génériques. Les figures sont alors des moyens de construire ces formes et de les relier à ces fonds.

Prenons pour exemple cet aphorisme de Char (1983 : 383) : *Luire et s'élaner — prompt couteau, lente étoile.*

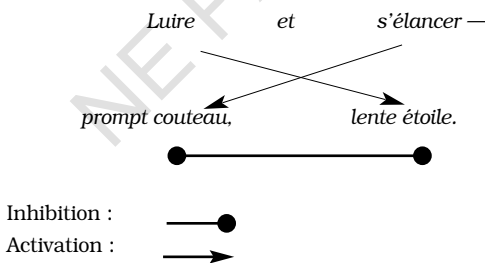


Figure 3. Activation et inhibition contextuelles de traits

Détaillons un parcours interprétatif. L'antonymie entre 'prompt' et 'lente' oppose les deux derniers syntagmes. Le trait /ponctuel/ commun à 'prompt' et 's'élaner' conduit par analogie à actualiser /duratif/ non seulement dans 'lente' mais dans 'luire'. Dans un rythme sémantique AB, BB, AA, les deux faisceaux d'isotopies spécifiques A (/céléste/,

/duratif/) et B (/terrestre/, /ponctuel/) composent deux “fonds” sémantiques en relation antithétique. Les molécules sémiques (/lenteur/, /objet résultatif/) et (/vitesse/, /instrumental/) s’y détachent comme formes. Une connexion thématique métaphorique entre ces deux molécules est assurée par le trait /luminosité/ ; une connexion dialectique, par l’antique croyance qui voulait que les étoiles fussent des trous pratiqués au couteau dans la toile du ciel (cf. chez Baudelaire, la rime *étoiles / toiles* dans *Obsession*).

‘Luire’ comporte tantôt le trait /duratif/ tantôt le trait /ponctuel/, tous deux répertoriés dans les dictionnaires, sans différence d’acception. Ici, la relation antithétique entre ‘luire’ et ‘s’élancer’, pourtant imprévisible hors contexte, permet d’actualiser dans ‘luire’ le trait /duratif/, preuve que l’actualisation de traits inhérents peut être l’aboutissement de parcours tropiques. Dans cet exemple cependant, on ne parvient pas à l’univocité, car le *et* qui unit *luire* et *s’élancer* est l’interprétant d’une sorte d’hypallage, qui permet de reconnaître, conformément à la topique littéraire, la lueur du couteau et le mouvement des étoiles, et, allusivement, la brièveté de l’aphorisme et la pérennité de la poésie. Ainsi, le ‘prompt couteau’, qui appartient à ce monde, atteint-il la ‘lente étoile’ qui symbolise l’autre, et revêt ainsi la fonction médiatrice de l’acte poétique.

Dans cette conception qui privilégie la construction de formes sémantiques (morphosémantique), les tropes sont des moments remarquables des parcours interprétatifs ; les plus discutés correspondent sans doute à des *points critiques*.

Ils assument alors quatre fonctions générales, selon qu’ils modifient les fonds sémantiques, les formes sémantiques ou les relations entre formes et fonds :

(i) Rupture de fonds sémantiques (allotropies) et connexion de fonds sémantiques (polyisotropies génériques).

(ii) Rupture ou modification de formes sémantiques : si on les décrit comme des molécules sémiques, ces transformations s’opèrent par addition ou délétion de traits sémantiques.

(iii) Modification réciproque de formes sémantiques par allotropies spécifiques (antithèses) ou métathèses sémantiques (ex. l’hypallage).

(iv) Modification des rapports entre formes et fonds : toute transposition d’une forme sur un autre fond modifie cette forme, d’où par exemple les remaniements sémiques induits par les métaphores.

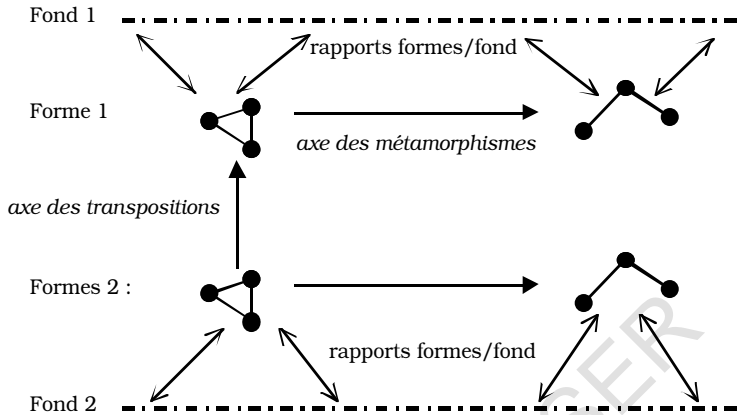


Figure 4. Métamorphoses et transpositions

L'exemple de transposition le plus illustre reste la métaphore, mais par exemple une syllepse ou une antanaclase, si le contexte y conduit, peuvent en articuler également. La métonymie, qui est une classe de transformations plutôt qu'une figure, est un exemple de métamorphisme. Au demeurant, une même figure peut entraîner divers effets, métamorphismes ou transpositions.

En outre, les parcours entre fonds ou entre formes ne sont pas des passages d'un fond à un autre, ou d'une forme à une autre : dans l'hypothèse de la perception sémantique, ils s'apparentent à la perception de formes ambiguës ; ainsi, une métaphore fait percevoir simultanément deux fonds sémantiques (d'où l'effet anagogique qui lui est souvent attribué) ; une hypallage fait percevoir simultanément deux formes ou deux parties de formes, dans une ambiguïté qui rappelle les classiques illusions visuelles du canard-lapin ou de la duègne-ingénue.

Esthésies

Enfin, ce problème à ma connaissance n'a guère été posé depuis Longin⁶, des figures sont groupées ou associées en *massifs*. Certaines figures sont propres à certains discours et à certains genres. L'hypallage, dans notre tradition, se rencontre dans le discours littéraire, et généralement en poésie lyrique. Mais ce cas n'est point isolé.

Chaque figure relève d'un type d'impression référentielle que l'on peut appeler *esthésie*. Par exemple, en étudiant les formes du réalisme transcendant en littérature, nous avons remarqué l'association fréquente

de l'oxymore, de l'adynaton, de l'hypallage, de l'antithèse. S'y ajoutent par exemple, dans *L'union libre* de Breton, la syllepse, le zeugma, la paronomase. Toutes ces figures ont en commun d'affronter, soit par conjonction, soit par disjonction, des unités sémantiques diversement opposées. En rompant notamment les isotopies génériques, elle participent à la destruction de l'impression de référence empirique et favorisent l'impression de référence au transcendant que recherche traditionnellement notre poésie lyrique, au moins jusqu'au surréalisme (cf. Rastier 1992b & 1998b).

On peut estimer que chaque esthésie comprend un inventaire général de relations et de mutations qu'articulent les associations de tropes privilégiées par une époque.

Directions de recherche

Bref, les tropes ne peuvent être compris que rapportés à leurs conditions génétiques, à leurs effets mimétiques et à leur fonction herméneutique. Dès que l'on quitte l'ontologie pour la praxéologie, les formes sémantiques ne sont plus réifiées dans des significations et deviennent des moments stabilisés de processus productifs et interprétatifs. Les tropes, contours critiques de ces formes et relations typiques entre elles, constituent un répertoire des *ductus* qui édifient les formes, les font évoluer et les démembrent. Loin donc de se réduire à des ornements qui travestissent un corps ontologique déjà donné par la signification, les tropes sont un moyen de la produire et de l'interpréter. Dès lors, il ne se surimposent pas à la signification, mais la constituent et l'organisent au palier phrastique, la transposent au palier textuel, et la transforment ainsi en sens.

Ils varient selon les cultures, les langues et les traditions. Par exemple, dans la tradition hellénique puis chrétienne, qui ne s'est pas départie d'une ontologie dualiste, la métaphore doit ses privilèges exorbitants au fait qu'elle est utilisée pour relier les deux règnes de l'Être. En revanche, dans la tradition japonaise, dominée par le bouddhisme, pensée non dualiste et dont l'ontologie reste toute négative, la métaphore est rarissime — tout comme d'ailleurs la personification des objets ou forces naturelles. En particulier dans les haïkus, elle le cède au jeu de mot, qui n'a évidemment rien de son caractère hiératique.

Certains tropes complexes supposent sans doute des langues écrites. Leur inventaire n'est aucunement achevé, et l'entreprise du Groupe μ de refonder systématiquement la tropologie sur des critères linguistiques mériterait d'être poursuivie. Une tropologie sémiotiquement refondée aurait certainement une grande portée anthropologique. Par exemple, les mythes ne se réduisent pas à des structures narratives descriptibles comme des séries d'événements : ils articulent des transpositions, des *métamorphoses* qui contraignent et conditionnent ce que Ricœur nomme l'intelligence narrative, et, du palier du mot à celui du texte, rendent compte des transformations thématiques, dialectiques et dialogiques.

*

S'il est bien nécessaire de rhétoriser la linguistique, la simple importation de concepts et de catégories hérités de la rhétorique n'y suffit pas. Au lieu de réduire la rhétorique à ce que la morphosyntaxe peut tolérer et d'utiliser les tropes comme des catégories descriptives non autrement analysées, il importe de développer une sémantique lexicale contextuelle en l'articulant à une sémantique des textes.

Cela exige un approfondissement épistémologique. Or, la rhétorique a été écartée par les programmes scientistes : ses objectifs ne pouvaient passer pour des objets scientifiques et son caractère de technique la discréditait sur le plan épistémologique.

Soulignée par l'incapacité de la problématique logico-grammaticale à en tenir compte, la variabilité irréductible des faits linguistiques engage à une reconception de l'activité de langage, qui prolongerait dans l'interprétation la problématique du langage comme *energeia* (de Humboldt à Coseriu). Qu'en est-il en effet du versant interprétatif de cette activité ? Dans tous les cas, le problème de l'interprétation des textes et l'analyse rhétorique restent disjoints, car de longue date herméneutique et rhétorique se sont développées selon des voies divergentes, bien que de grands auteurs, de saint Augustin à Schleiermacher, aient souligné leur complémentarité.

Aussi, pour préciser l'articulation entre la rhétorique et l'herméneutique, nous avons choisi d'aborder le problème de l'interprétation des tropes. Il nous a fallu d'abord restituer leur dimension textuelle, puis évoquer leurs rapports aux genres, aux discours, en tant qu'ils déterminent les projets énonciatifs et les régimes herméneutiques. Mais il faudrait encore détailler comment les tropes participent de la construction des formes textuelles, des rapports entre formes, des

rapports entre fonds et formes.

Notre programme va donc des problèmes de la perception sémantique à ceux de la transmission culturelle. Il place la redécouverte des phénomènes rhétoriques au centre de la mutation épistémologique des sciences du langage, pour promouvoir, en lieu et place de la tradition ontologique, une conception praxéologique du langage, nécessaire pour répondre aux nouveaux besoins sociaux dont témoignent à leur manière les sciences de l'information et de la communication.

N.B. : Cette étude emprunte librement à des publications antérieures, notamment Rastier 2001a. J'ai plaisir à remercier de leurs observations plusieurs participants du Deuxième congrès international de rhétorique à Mexico.

Notes

- 1 Le premier intéresse les phrases, le second les énoncés. La linguistique n'étudierait que les phrases (selon Sperber 1975 : 388). On retrouve chez Ducrot une division analogue entre *composant linguistique* et *composant rhétorique*.
- 2 Par exemple *Ce cerisier est un pommier* ne peut supposer qu'une dissimilation d'univers ; le contre-exemple de Kleiber *Ce prunier est un baobab* montre simplement que 'prunier' et 'baobab' n'appartiennent pas au même taxème.
- 3 Il lui consacre le second livre de son traité, où il pose clairement le principe rhétorique (et herméneutique) de la détermination du local par le global : « Le tout, autant dans la composition physique que dans l'artificieuse, est la part la plus noble et, même si sa perfection repose sur celle des parties, il ajoute à celle des unes et des autres celle qui est essentielle, leur harmonieuse union » (1983 : 182).
- 4 Les vers cités sont les vers 5 à 8. La traduction de Jean Bollack et al. est donnée dans Szondi 1991 : 190. Voici la première strophe du texte original : « *Friedensfeier*. — Der himmlischen, still wiederklingenden, / Der ruhigwandeln Töne voll, / Und gelüftet ist des altgebaute, / Seeliggewohnte Saal ; um grüne Teppiche duftet / Die Freudenwolk' und weithinglänzend stehn, / Gereifsteter Früchte voll und goldkränzter Kelche, / Wohlangeordnet, eine prächtige Reihe, / Zur Seite da und dort aufsteigend über dem/ Geebneten Boden die Tische. / Denn ferne kommend haben / Hieher, zur Abendstunde, / Sich liebende Gäste beschieden » (Hölderlin 1943 : III 533).
- 5 Dans l'*Orator*, Cicéron propose une bipartition des ornements du discours en *translatio* et *mutatio* : « Comme d'étoiles, le discours est orné de mots transposés ou échangés. Par transposés, j'entends comme à l'ordinaire ceux qui par ressemblance sont pris, pour l'agrément ou par besoin, d'une autre chose. Par échangés, ceux qui à la place du mot propre sont pris avec la même signification d'une autre chose qui suit par voie de conséquence » (§ 27).
- 6 *Traité du Sublime* : XX, 1 : « Le concours des figures vers un même point met

ordinairement en branle, de la manière la plus forte, les passions, quand deux ou trois de ces figures, mêlées comme en symmorie [association], se prêtent les unes aux autres force, persuasion, beauté ».

Bibliographie

- Char, R.
1983 *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Douay, F.
1988 Édition et notes du *Traité des tropes* de Dumarsais. Paris : Flammarion.
- Gracián, B.
1647 *Art et figures de l'esprit* [traduction, introduction et notes par B. Pelegrin]. Paris : Seuil, 1983.
- Groupe μ
1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.
- Hölderlin, F.
1943 *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Stuttgart : F. Beissner.
- Rastier, F.
1991 *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : P.U.F.
1992a « Thématique et génétique », *Poétique* 90 : 205-228.
1992b « Réalisme sémantique et réalisme esthétique », *Théorie, Littérature, Enseignement* 10 : 81-119.
1997a « Stratégies génétiques et destruction des sources — L'exemple d'Hérodiade » in Le Calvez, Éric & Canova-Green, Marie-Claude (éds.), *Texte(s) et intertexte(s)*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 193-218.
1998 b « Rhétorique et interprétation, ou le Miroir et les Larmes » in Ballabriga, M. (éd.), *Sémantique et rhétorique*. Toulouse : Éditions universitaires du Sud, 33-57.
2000 « De la sémantique cognitive à la sémantique diachronique : les valeurs et l'évolution des classes lexicales » in Jacques François (éd.), *Théories contemporaines du changement sémantique*. Louvain : Peeters, 135-164.
2001a *Arts et sciences du texte*. Paris : P.U.F.
2001b « Indécidable hypallage », *Langue française*, 111-124.
2003 « Parcours de production et d'interprétation : pour une conception unifiée » in Ouattara, A. (éd.), *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*. Paris : Ophrys.
- Ricoeur, P.
1975 *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- Sperber, D.
1975 « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique* 23 : 398-415.
- Szondi, P.
1982 *Poésies et poétiques de la modernité*. Lille : P.U.L.

La rhétorique de la perception

Recherche de méthode

Göran Sonesson

Tout en s'enracinant dans la perception, la rhétorique produit des rejets se situant au-dedans de la société, laquelle en change la nature. Prenant ses appuis dans la normalité, la rhétorique passe aussi par la normativité. Elle a donc partie liée avec une sémiotique de la quotidienneté. Elle relève de la sémiotique des transformations, et non de celle des combinaisons. Mais ses opérations ne sont pas simples : l'absence d'un élément appelle la présence d'un autre, et vice-versa.

Telle que je l'ai présentée ailleurs, la rhétorique visuelle est nécessairement pluridimensionnelle (cf. Sonesson 1996b, c, 1997a, 2001b, à paraître b) : on produit du sens en allant contre les attentes, non seulement en ce qui concerne la continuité et l'organisation hiérarchique du monde perceptif, mais aussi quant au taux de ressemblance entre les configurations et l'échelle de fictionnalité des représentations, ainsi que du point de vue de la classification des signes picturaux eux-mêmes. Dans le premier cas, les parties dont le monde perçu est composé se présentent dans une distribution peu habituelle. Dans le deuxième cas, les unités expérimentées ne sont pas, comme à l'accoutumée, clairement démarquées entre elles, ou au contraire, leur séparation va tout au bout de la contradiction, formant des oxymores visuels (cf. Sonesson 1996b). Quant à la troisième dimension, elle suppose que les étagements de la signification à l'intérieur de signes vont bien au-delà de ce que l'on attend. Finalement, en créant une confusion ou une inversion des

catégories des images elles-mêmes, considérées comme des espèces particulières de signes, on produit encore de la rhétorique. On pourrait dire, en simplifiant, que la rhétorique relève de l'indexicalité, de l'iconicité, de la symbolicité, mais également des relations intérieures au système de signes.

Dans un modèle adéquat de la rhétorique visuelle, ces quatre dimensions au moins sont nécessaires. Ce système d'explication est né d'une discussion que je mène depuis en certain nombre d'années avec le Groupe μ , en commençant par un compte rendu publié dans *Semiotica* (Sonesson 1996a). Dialectiquement, les quatre dimensions sont donc le produit de cet entretien. En plus, ce modèle part essentiellement des présuppositions que je partage avec le Groupe μ : l'importance fondamentale de fonder la rhétorique sur la perception et sur le système cognitif des êtres humains¹. Néanmoins, je ne parlerai ici que de la dimension qui ressemble le plus à la rhétorique du Groupe μ , ou qui en tient lieu, la dimension appelée ailleurs indexicale, qui concerne la contiguïté et la factoralité (la relation du tout aux parties) (voir annexe p. 132). Nous allons voir par la suite que, pour situer la rhétorique nettement dans le monde de la vie, il sera utile de rapprocher l'indexicalité de ce que les philosophes appellent la méréologie.

À l'instar du Groupe μ dans ses travaux plus récents sur la sémiotique visuelle, j'abandonne les figures traditionnelles de la rhétorique verbale, mais je retiens le principe selon lequel la production de sens passe par la transgression de normes. Dès lors se présente un problème : la norme relève-t-elle de la normativité ou de la normalité ? Dans un premier temps, celui qui est le plus près de la perception, la normalité prédomine de toute évidence. Nous sommes dans le monde de la vie, dans le sens d'un *Umwelt* commun à tous les êtres humains. Dans un second moment, qui se retrouve surtout dans les dimensions trois à quatre, la rupture se définit, non pas tant par rapport aux attentes proprement dites, qu'en relation à ce qui est désiré ou prescrit. Nous sommes alors au sein d'un *Lebenswelt* socio-culturel particulier. En réalité, on passe de la normalité à la normativité par plusieurs états intermédiaires, comme l'avait déjà reconnu l'école de Prague (cf. Sonesson 1992a, c, 1994b)².

Pour mon propos, cependant, il ne sera pas suffisant de relativiser le concept de norme, il faut aussi libérer les opérations qui sont à la base des figures, dont certaines paraissaient dans l'œuvre antérieure du Groupe μ (1970) portant sur la rhétorique verbale : au-delà des deux couples binaires opposant la présence à l'absence et la disjonction à la

conjonction, dont se sert le Groupe μ (1992) dans les publications récentes, nous allons retrouver l'addition, la suppression, la substitution, la permutation, l'augmentation et la diminution. À mon avis, ces retrouvailles vont nous permettre de développer une rhétorique plus proche de l'expérience perceptive de la vie quotidienne, nourrie en même temps des contributions récentes de la psychologie de la perception ainsi que de la psychologie cognitive. C'est ce que nous allons voir en détail par la suite.

Le modèle μ dans le cercle herméneutique – ses lacunes et ses cases trop pleines

Il importe d'abord de se demander quelles sont les raisons pour ne pas se contenter du modèle développé par le Groupe μ tel qu'il apparaît actuellement. Le présent auteur est depuis longtemps l'un des « compagnons de route » le mieux disposé à l'égard du Groupe μ : alors qu'à l'origine je me suis inspiré des premiers articles sur la « métaphore visuelle » (cf. par exemple Groupe μ 1976), reprenant l'analyse de « la chafetière » dans des termes indexicaux fondés sur une phénoménologie de la perception (Sonesson 1989a ; 1990), j'ai ensuite salué dans le *Traité du signe visuel* (Groupe μ 1992) une contribution de tout premier ordre à la sémiotique des images (Sonesson 1996a), au point d'oublier les bases que j'étais allé chercher naguère dans l'indexicalité.

Mais les doutes se sont présentés aussitôt : à la dimension des conjonctions et disjonctions qui sont présentes ou absentes, il fallait ajouter une « oxymorologie généralisée » (devenue ensuite ma deuxième dimension ; cf. Sonesson 1996b), voire substituer des axes continus au discontinu de l'analyse structurale. Mais ces notes en marges du projet du Groupe μ proviennent en réalité d'un malaise plus profond, d'autant plus grand que je partage avec le Groupe μ « un certain cognitivisme »³, allié à un grand respect pour les apports de l'analyse structurale, ainsi que la conviction qu'il faut fonder l'analyse rhétorique dans la perception, informée par la vie sociale.

On a dit que le modèle esquissé par le Groupe μ est trop puissant — mais je pense au contraire qu'il ne l'est pas assez. Pour le voir, il faut d'abord préciser ce que nous entendons ici par *modèle* : c'est la grille définie par une *méthode*. Dans cette optique, une méthode peut être définie comme un ensemble de procédés ou d'opérations applicables aux phénomènes perçus, et dont la mise en pratique transforme ces derniers

en *objets étudiés*, manipulés en vue de formuler des généralisations sur l'*objet d'étude*. Dans la sémiotique, l'objet d'étude est la signification, dont l'image est l'une des espèces. Les objets étudiés peuvent être des significations concrètes, par exemple des images, mais il est également possible qu'ils soient autre chose, par exemple des intuitions. Le modèle sert de médiation entre les objets étudiés et l'objet d'étude⁴.

Dans la sémiotique actuelle, il existe au moins quatre méthodes différentes. D'abord, il y a l'*analyse des textes*, dans laquelle il s'agit de décrire, de manière exhaustive et d'un point de vue particulier que l'on se donne dans le cas concret, une image, ou une suite d'images, permettant d'extraire de l'analyse un modèle qui peut être appliqué aux autres images. C'est la méthode la plus commune, qui apparaît, dans la sémiotique de l'image, chez Floch, Thürlemann, Saint-Martin, etc. Dans l'*analyse du système*, le chercheur, guidé par son intuition de membre de la communauté humaine, détermine quels concepts sont susceptibles de se combiner, ainsi que les limites de la variation permise à l'intérieur de chaque concept. On trouve cette méthode chez les disciples de Peirce mais aussi, en partie, chez Eco. La *méthode expérimentale* a aussi été utilisée dans la sémiotique, surtout dans l'étude des images, notamment dans les travaux de Tardy, Lindekens, Krampen et Espe. Dans ce cas, on construit un « texte » artificiel qui doit ensuite être évalué par rapport au système ou complété par un texte créé par le sujet expérimental.

En discutant ailleurs les méthodes de la sémiotique des images (cf. Sonesson 1992c), j'ai été amené à faire une part spéciale à l'*analyse classificatoire*, représentée surtout par le Groupe μ : elle combine le caractère de combinatoire conceptuelle que l'on trouve dans l'analyse du système, avec le choix d'un exemple concret pour chaque combinaison des propriétés, tiré d'une analyse élémentaire des textes. En construisant un nombre suffisant de tableaux combinatoires, on pourrait en principe arriver à faire une analyse exhaustive d'une seule image, c'est à dire une analyse de texte, mais cela semble en réalité tout à fait utopique, vu la quantité des tableaux qu'il faudrait construire.

Toutes ces méthodes constituent différentes interventions dans le cercle herméneutique qui va du système au texte et de retour, des principes généraux aux occurrences et vice-versa. Le Groupe μ rejette entièrement l'analyse de texte : en effet, il soutient que cette analyse ne prouve rien et qu'elle reste prise dans le particulier. Or, il faut admettre qu'elle possède une valeur heuristique, puisqu'elle exige l'exhaustivité des textes; c'est-à-dire qu'elle réclame que les procédés analytiques épuisent les objets étudiés. C'est la raison pour laquelle elle constitue

une épreuve pour les résultats recueillis ailleurs. L'analyse classificatoire, ainsi que l'analyse du système, ne demande que l'exhaustivité du système, c'est-à-dire que soient épuisées toutes les possibilités contenues dans la combinatoire.

Mais, pour cette même raison, un modèle particulier relevant de ce genre d'analyse peut être critiqué s'il est intrinsèquement incapable d'épuiser le système. Ceci peut être le cas, par exemple, si l'on observe des cas intermédiaires entre les catégories définies par les termes descriptifs (dans le cas présent, entre absence et présence, disjonction et conjonction) ; si l'on se rend compte de différences intéressantes (d'après l'intuition de l'utilisateur) entre des objets correspondant aux mêmes prédicats descriptifs, ou s'il y a des cas qui n'entrent nulle part dans les systèmes des oppositions. Autrement dit, ou bien le système a des lacunes, ou bien les cases du système sont appelées à contenir des choses trop différentes, ou bien encore des objets pertinents restent à l'extérieur du système. En formulant ce dernier genre de critique, il faut évidemment tenir compte du domaine du modèle, qui, dans la sémiotique visuelle de Jean-Marie Floch ou de Fernande Saint-Martin, correspond à toutes les images, mais, dans le modèle du Groupe μ , seulement à la sous-catégorie des images étant en écart par rapport à la norme⁵.

La rhétorique visuelle du Groupe μ (1992) constitue une analyse essentiellement structuraliste, dans le bon sens du terme : un système résultant des termes binaires croisés. Fondamentalement, il s'agit d'une classification croisée distinguant les figures conjointes des figures disjointes et en les séparant en figures *in praesentia* et figures *in absentia*. Dans cette conception, une figure est *in absentia conjointe* (trope) si les deux unités impliquées occupent le même endroit dans l'énoncé, l'une remplaçant totalement l'autre. Elle est *in praesentia conjointe* (interpénétration) dans la mesure où les unités apparaissent au même endroit, avec seulement une substitution partielle de l'une par l'autre. Il y aura une figure qui est *in praesentia disjointe* (couplage) si les deux entités occupent différents endroits, sans aucune substitution. Finalement, la figure sera *in absentia disjointe* (trope projeté) quand une unité seulement est manifestée, alors que l'autre reste extérieure à l'énoncé⁶.

Alors que je suis le premier à admirer l'élégance de cette analyse, je crois que la symétrie sur laquelle elle repose est fautive et en fin de compte peu éclairante (Sonesson 1996a, b). Comme n'importe quel autre modèle, celui-ci peut être mis en cause de plusieurs manières : parce

que les termes descriptifs ne sont pas adéquats pour opposer les objets analysés ; parce que certains objets, c'est-à-dire les images qui, à un niveau pré-théorique, semblent être différentes de manière intéressante, ne sont pas distinguées par le modèle ; ou parce qu'il y a d'autres objets, dans ce cas-ci des images, qui n'entrent naturellement dans aucune des catégories fournies par le modèle. Toutes ces observations s'appliquent au modèle du Groupe μ .

Je retiendrai ici deux points critiques qui permettent d'avancer : primo, les prédicats descriptifs n'expliquent rien et ne sont compréhensibles qu'à partir des exemples, simplement parce que le monde de la perception recèle tout genre de cas intermédiaires entre les conjonctions et les disjonctions ; secundo, la distinction entre éléments présents et éléments absents n'est pas recevable, parce que, sauf dans quelques cas marginaux, toute rhétorique suppose à la fois une absence et une présence.

Extrait du bestiaire μ -tologique : de Haddock à la chafetière

Reprenons les cas de Haddock, qui est décrit comme un trope *in absentia* conjoint, et de la « chafetière », censée être un trope *in praesentia* disjoint. En effet, on peut se demander s'il ne valait pas mieux dire que les deux figures sont *in praesentia*, la première, c'est-à-dire l'image de Haddock, étant disjointe, puisqu'une de ses parties est séparée du tout, alors que la chafetière est conjointe, puisque, en elle, deux objets se fusionnent. En fait, cette terminologie est également fallacieuse, parce que nous pourrions aussi bien la retourner : l'image de Haddock est conjointe, parce qu'elle concerne une pièce attachée à une totalité, la chafetière est disjointe, parce qu'elle associe deux objets séparés. En présentant cet exemple à mes étudiants, j'ai invariablement trouvé que la classification est vécue comme étant mystérieuse et même arbitraire, et que si, en fin de compte, elle est comprise, c'est l'exemple qui sert à éclaircir les termes, alors que le modèle est censé donner raison de l'exemple. Cette difficulté de compréhension n'est pas fortuite : c'est, d'une part, que chaque absence suppose une présence et vice versa, et, d'autre part, qu'il y a toutes sortes de cas intermédiaires entre la conjonction et la disjonction.

Au lieu de voir les bouteilles comme une substitution pour les pupilles dans les yeux de Haddock, nous pourrions peut-être voir le tout comme une interpénétration des bouteilles et de Haddock, exactement

comme la chafetière est présentée comme une interpénétration du chat et de la cafetière. Sans doute nous identifions d'abord le schéma, globalement, en tant que personne (et, plus particulièrement, comme Haddock), et nous découvrons ensuite que la partie de corps où nous nous attendons à voir la partie centrale des yeux, les pupilles, est occupée par d'autres objets, les bouteilles ; alors que, dans le cas de la chafetière l'information globale sur l'identité du phénomène est déjà contradictoire. Or, ceci semble n'avoir rien à voir avec une partie de la figure qui serait présente ou absente.

En fait, dans les deux cas, quelques éléments dont on attend la présence sont absents (les pupilles de Haddock aussi bien que quelques parties du chat et de la cafetière), alors qu'en même temps certains éléments dont on attendait l'absence sont présents (les bouteilles et quelques parties diverses du chat et de la cafetière). Ceci est le cas le plus commun dans la rhétorique : à vrai dire, il est assez difficile de trouver des exemples où il y a seulement une absence ou une présence qui contredit les attentes. D'autre part, dans les deux cas, il y a des éléments qui sont disjoints dans le monde de la vie qui apparaissent conjoints (la bouteille et la partie des yeux, aussi bien que le chat et la cafetière) et quelques éléments qui sont conjoints dans le monde de la vie qui se présentent comme disjoints (la pupille et d'autres parties des yeux, aussi bien que quelques éléments du chat et de la cafetière).

En reprenant cette analyse dans les termes d'une divergence plus ou moins grande par rapport à l'intégration prévue, j'ai substitué aux couples binaires une échelle continue de plus ou moins d'indexicalité : au lieu des oppositions, nous aurons des dimensions continues, au moins à un certain niveau (cf. Sonesson 1997a, 2001b, à paraître b). Ce faisant, je pense avoir approché l'analyse non seulement des expériences du sens commun, mais aussi d'une certaine inspiration cognitive. Cela dit, je pense que l'analyse, dans son état actuel, est encore loin de satisfaire à l'expérience commune aussi bien qu'aux théories cognitives. Malgré tout, comme le suggèrent déjà les termes de contiguïté et de factoralité, la perception de l'indexicalité n'est pas purement quantitative, mais suppose aussi des sauts qualitatifs. Pour sauvegarder à la fois le caractère systématique des structures, et la motivation intrinsèque à l'indexicalité, il faut avoir recours à la méréologie d'inspiration phénoménologique et reprise plus récemment par les sciences cognitives.

Dans ce qui suit, nous allons étudier deux aspects (nullement exhaustifs) du problème posé par le modèle μ , dont l'un concerne la

disposition du monde vécu auquel se rapportent les opérations rhétoriques pour le changer, alors que l'autre concerne l'organisation du signe rhétorique lui-même. Dans le premier cas, il s'agit de trouver un substitut aux conjonctions et disjonctions. Dans le deuxième cas, par contre, il faut trouver un moyen de moduler la gamme des absences et des présences.

La construction du monde de la vie dans la perception et la société

Toute signification commence par la perception. La phénoménologie l'a reconnu naguère, et les sciences cognitives l'admettent aujourd'hui comme une évidence. Comme je l'ai soutenu dans un livre déjà ancien (Sonesson 1989a), dès que nous voulons aller au-delà du modèle linguistique dans la sémiotique, nous sommes obligés de passer par la perception.

Que le signe, avant d'être autre chose, soit un objet de perception, l'école de Prague l'avait parfaitement reconnu dès les années quarante. Selon Mukarovsky (1974), l'œuvre d'art est un artefact qui n'acquiert une vie réelle que du moment où il est perçu par quelqu'un, qui par là même le transforme en une « concrétisation », remplissant ses « lieux vides et indéterminés » à partir de ses propres expériences. Or, pour Mukarovsky, ces expériences sont de nature sociale : elles ont été formées dans la société dans laquelle vit le sujet percevant. Donc chaque acte de perception est surdéterminé par des normes, des canons, et des répertoires des œuvres exemplaires.

Ce modèle repose sur quelques principes plus généraux tirés de la phénoménologie de Husserl, notamment ceux qui concernent les régularités caractérisant « le monde de la vie » (le *Lebenswelt*), qui est cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, « va de soi », et qui est donnée directement dans la perception. Selon un de ces principes, un objet quelconque apparaît toujours dans la perception dans une perspective donnée, par l'intermédiaire de quelques-unes de ses parties, et conçu d'une manière particulière, tout en étant toujours perçu en tant que tel. Ceci explique la présence des vides et des lieux indéterminés dans l'œuvre d'art, ainsi que dans n'importe quel autre signe (cf. Sonesson 1989a, I.2., 1992a, 1994a, b, 1996a).

En fait, l'importance du monde de la vie, du *Lebenswelt*, pour une description perceptive de l'image, et des autres objets sémiotiques, va bien au-delà des éléments repris par l'école de Prague. L'idée d'un

monde de la vie, entendu comme une couche de significations considérées comme évidentes, dont on ne veut pas ou ne peut pas mettre en doute la vérité, a été développée par d'autres phénoménologues, notamment par Alfred Schütz (1932 ; 1967), dans le cas de la socialité, et par Aron Gurwitsch (1957 ; 1974), dans le cas de la perception. On retrouve aussi cette conception chez Peirce, qui définit l'abduction comme une conclusion fondée sur une régularité, qui n'a pas été démontrée mais qui est néanmoins généralement acceptée (cf. Sonesson 1989a : I.2 & III.3.) ; ainsi que dans la notion de « masse perceptive » caractérisée par le formaliste Yakubinskij et reprise par Vygotsky et Bakhtine (cf. Wertsch 1985 : 84). La science du *Lebenswelt* a été redécouverte plus récemment, par Greimas (1970 : 49), qui la décrit comme une « sémiotique du monde naturel », dans le sens où on parle d'une sémiotique des langues naturelles, à savoir la linguistique. Dans le cas du monde aussi bien que dans celui du langage, la naturalité vient du sentiment du sujet qui en fait usage.

On retrouve également le *Lebenswelt* dans la notion de « physique naïve » chère aux sciences cognitives (cf. Smith 1995a ; Smith & Casati 1994). Les principes du *Lebenswelt* ont été repris et amplifiés par le psychologue James Gibson (1978, 1980) qui en parle comme d'une « physique écologique », qui est à la base de la psychologie écologique qu'il a inaugurée, dont la tâche est de décrire les conditions de possibilité de la perception d'un sujet réel dans l'environnement de tous les jours. Exactement comme Husserl, Gibson revendique les particularités de la perception dans le monde réel, opposées aux perceptions produites artificiellement dans les laboratoires. Selon sa formule instructive, ce sont les principes de la « physique écologique », non pas ceux de la physique tout court, qui sont détournés par la magie — et, ajouterai-je, par la rhétorique visuelle. Comme tout ce qui « va de soi », ces lois ne deviennent manifestes qu'une fois qu'elles sont transgressées, comme c'est aussi le cas dans la rhétorique, dans la proxémique, et dans la sémiotique de la culture (cf. Sonesson 1994b, 1996a, 1999a, 2000b, c). Certaines des « lois » de la « physique écologique » sont identiques aux régularités du *Lebenswelt*. Comme le fait judicieusement remarquer Manar Hammad (1989 : 31), beaucoup de régularités finissent par être érigées en règle. En effet, comme l'avaient reconnu les formalistes russes avant l'école de Prague, la norme une fois établie ne l'est pas pour longtemps, servant, entre-temps, de fond sur lequel se détachent les transgressions. C'est, en tout cas, en appliquant ces principes à l'histoire de l'art que j'ai pu décrire le modernisme dans

les arts plastiques comme une formidable machine rhétorique (cf. Sonesson 1993b, 1998d).

Les expériences présumées dans l'acte de concrétisation sont de nature sociale : selon la description de Mukarovsky, elles ont été formées dans la société dans laquelle le sujet percevant mène sa vie par les circonstances spécifiques de l'individu, mais aussi, au-delà des particularités de cette société et des expériences de l'individu en question, par les structures génériques de la socialité. Chaque acte de perception est donc surdéterminé par les normes, les canons, et les répertoires des œuvres exemplaires ayant cours dans une société donnée.

Comme je l'ai démontré ailleurs (cf. Sonesson 1989a : I.2.2.), la surdétermination sociale n'est pas simplement valable au niveau du signe, mais aussi au niveau des significations qui précèdent la constitution du signe : le dé n'est pas perçu d'une manière moins immédiate que le cube. À plus forte raison, ceci vaut pour la formulation de l'argument dont parle le Groupe μ^7 . Contrairement à Greimas, qui voudrait voir dans « le monde naturel » un système sémiotique comme un autre, il faut sans doute admettre, avec Gibson aussi bien qu'avec Husserl, qu'il s'agit là d'une couche fondamentale de signification sur laquelle reposent tous les systèmes de signification possibles. Mais cela n'empêche pas cette couche élémentaire d'être déjà socialement encadrée : de constituer, dans les termes de Gurwitsch, une variété socioculturelle particulière du monde de la vie.

Dans cette perspective, le signe apparaît comme une modification particulière de l'intentionnalité perceptive. Remontant en deçà de ce qui est simplement donné pour acquis par Peirce aussi bien que par Saussure et Hjelmslev, Husserl (1939 :174) définit le signe comme une unité complexe consistant en une entité perçue directement mais non thématique — l'expression — et une entité thématique donnée de façon indirecte — le contenu (cf. Schütz 1967 : 294 ; 1980 : 99). L'idée selon laquelle un signe d'un genre particulier, l'image, est un cas de perception indirecte, a d'ailleurs été repris plus récemment dans la psychologie de la perception par Gibson (1980 ; 1982 ; cf. Sonesson 1989a : III.3 ; 1992b, c). C'est à ce niveau qu'il faut poser la question des absences et présences : est absent ce qui est perçu d'une manière indirecte (au deuxième degré ou plus) tout en restant thématique, alors que la présence est moins thématique mais plus directe.

Or, dans le monde de la vie, la particule élémentaire n'est plus le signe, ni ses *figurae*. C'est, dans les termes de Gibson, l'« objet détaché indépendant ». Et c'est à partir de cette particule, bien en deçà des

signes, qu'il faut concevoir ce qui tient lieu de disjonctions et de conjonctions.

L' « objet indépendant » au sein du monde de la vie

Pour concevoir une rhétorique du visuel, il faut donc partir du monde de la vie, cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, « va de soi ». Dans ce monde, il y a des objets (ou, comme le dit Gibson, « des substances ») qui sont plus ou moins indépendants, mais qui entretiennent des rapports d'intégration plus ou moins forts, allant de la simple coexistence à la relation entre le tout et ses parties — en d'autres termes, de la contiguïté à la factoralité. Une première rhétorique consiste en un bouleversement de ces rapports, qui est semblable à la magie telle que la conçoit Gibson. Nous nous attendons donc à retrouver dans les images les « objets indépendants » du monde de la vie, ni dissous dans des entités plus larges, ni divisés dans des objets plus petits. Si le degré d'enchevêtrement des choses est modifié, il y a rupture de normes et donc rhétorique.

Pour faire face d'abord à une certaine idée erronée de l'iconicité, j'ai proposé, dans *Pictorial concepts* (Sonesson 1989a), une écologie sémiotique, qui s'inspire à la fois de la phénoménologie de Husserl, et de la psychologie de la perception de Gibson. Dans ce cadre, j'ai analysé certains phénomènes, plutôt semblables, et parfois identiques, à ceux que le Groupe μ appelle des figures rhétoriques de la visualité. Pour ce faire, je suis parti de la notion d'indexicalité, entendue comme quelque chose de plus vaste que le signe portant ce nom, à savoir les liaisons de contiguïté et de factoralité (les relations des parties au tout) qui caractérisent les significations perçues.

Plus tard, j'ai été amené à approfondir l'étude de l'iconicité et de l'indexicalité, en les détachant de la notion de signe (cf. Sonesson 1994a, 1995b, 1997b, 1998a, b, 1999b, 2000a, 2001a, c, d). En effet, d'un point de vue peircien, l'indexicalité est simplement cette propriété qui transforme quelque chose qui est déjà un signe en un index. Cependant, par un léger décalage de l'emphase, qui a au moins une certaine justification dans l'œuvre de Peirce, l'indexicalité pourrait être conçue comme une propriété qui, une fois qu'elle s'ajoute à la fonction de signe, non seulement crée un index mais en outre peut avoir d'autres fonctions dans la constitution de la signification (Cf. Sonesson 1995b ; 1998a). Si l'on considère l'indexicalité ou l'iconicité indépendamment de la relation

de signe, on a affaire à un fondement (« ground ») qui, selon Peirce, est le point de vue particulier à partir duquel on conçoit une relation entre les différentes parties du signe. On retrouve ici la problématique de la pertinence, comme l'aborde la sémiotique structuraliste, à savoir la question de ce qui permet de faire la différence entre « forme » et « contenu » — ou, pour le dire dans les termes de Peirce, la problématique de l'abstraction, soit, dans le cas de l'iconicité, quelque chose comme « la noirceur de deux choses noires » et, par analogie, « la relation existentielle » ou « spatiale » des deux choses qui existent ensemble dans l'espace (cf. Peirce 1.558, 1.196, 2.305, 3.361, 8.335).

De nombreux exemples apportés par Peirce semblent être en accord avec la conception de Jakobson (1979), quand il proclame que l'indexicalité est basée sur « une vraie contiguïté », et qu'elle peut être identifiée à l'axe syntagmatique du langage, ainsi qu'à la figure rhétorique connue sous le terme de métonymie. Pour Jakobson, cependant, la métonymie ne concerne pas seulement la relation de contiguïté de la rhétorique traditionnelle, mais également celle de la partie au tout, connue dans la rhétorique comme une synecdoque. Ce qui se perd ici est sans doute la distinction entre l'« objet indépendant » et ses parties. Cette distinction peut être rétablie à l'intérieur de la catégorie de l'indexicalité (cf. Nöth 1975 : 20), et pourrait être décrite plus généralement dans les termes de contiguïté, d'une part, et de factoralité, de l'autre (cf. Sonesson 1989a : 40 ; 1998a).

La proximité ou le voisinage est un facteur de base dans la perception selon le gestaltisme, et elle est également un des rapports inclus dans la perception topologique de l'espace. La relation de la partie au tout est fondamentale pour les relations gestaltistes elles-mêmes. Les indexicalités qui ne sont pas encore des signes consistent dans des rapports entre des objets qui ne sont pas situés à différents niveaux d'accessibilité ou de thématization, ou qui ne sont pas clairement différenciés l'un de l'autre. On peut alors parler de contextes ou de couplages (dans le sens de Husserl). Toute expérience de deux éléments reliés par la proximité, conçue comme un fait perceptif primordial, peut être considérée comme un contexte perceptif réel impliquant la contiguïté. Un contexte perceptif réel impliquant la factoralité est une expérience quelconque de quelque chose en tant que partie d'une totalité, ou en tant que totalité ayant des parties (cf. Sonesson 1989a : I.2.5).

Selon Peirce, la démarche ondulante d'un homme est un index pour la propriété d'être marin : mais être un marin est un rôle social, non pas un fait singulier⁸. Plus exactement, la démarche fait partie d'un *habitus*

social définissant ce rôle, ce qui en fait une partie d'une totalité (une factoralité). Mais si la relation d'une propriété à la totalité dont elle fait partie est indexicale, alors il est raisonnable de penser que l'indexicalité expliquera également la relation entre un objet et la classe dont il est membre. De tels exemples ne sont apparemment pas parmi ceux mentionnés par Peirce, mais ils ont souvent été cités par des sémioticiens postérieurs : ainsi, par exemple, si un bretzel peut fonctionner comme index d'une boulangerie, c'est parce qu'il est membre de la classe des produits vendus dans la boulangerie. Une classe n'est certainement pas un objet singulier, mais elle peut être considérée comme une collection d'objets. Souvent, cependant, une telle classe est elle-même déterminée par des propriétés abstraites. L'échantillon que nous montre un couturier, par exemple, est le signe d'une classe de tissus ayant la même qualité d'étoffe et le même dessin, mais non la même forme ou la même taille. Certains échantillons, par exemple les échantillons de couleur, peuvent même être les index de propriétés abstraites (Sonesson 1989a : 43 & 137 ; 1989b : 60 ; 1998b).

La méréologie, qui est la science du tout et de ses parties, s'inspire des tout premiers travaux d'Edmund Husserl, notamment de la troisième étude contenue dans le deuxième livre du *Logische Untersuchungen* (Husserl 1913 : II 225-293). Elle doit toutefois son nom au logicien Lesniewski qui en a donné la formulation logique (cf. Smith 1994 ; 1995 ; Stjernfelt 2000). Je ne suivrai ici ni Lesniewski ni Smith dans leurs efforts pour déterminer les axiomes nécessaires à une théorie méréologique complète, et pour l'opposer à la théorie des ensembles. Néanmoins, la méréologie m'intéresse précisément parce que, contrairement à la théorie des ensembles (employée par le Groupe μ , surtout dans ses premiers travaux), elle correspond à l'« ontologie populaire », c'est-à-dire à l'écologie sémiotique : nous vivons le monde en terme de parties et de totalités plutôt qu'en terme d'ensembles.

Qui plus est, je retiendrai la première leçon de l'étude de Husserl, consistant à insister, non pas sur la manière dont le tout émerge de l'addition de ses différents morceaux ou, parallèlement, sur la façon dont la partie est dérivée par division de la totalité, mais plutôt sur les relations de dépendance mutuelle ou unilatérale (dont la contrepartie est l'autonomie) qui existent entre les parties et la totalité qu'elles constituent ensemble. Dans ce sens, le modèle méréologique n'est pas équivalent, dans le domaine linguistique, à une grammaire des structures constitutives, du genre de celle envisagée par Chomsky, mais à une grammaire de dépendance, telle qu'elle est conçue par Tesnière,

ou une grammaire catégorielle, dans le sens de Montague (qui d'ailleurs s'inspire, par plusieurs intermédiaires, de l'étude de Husserl ; cf. Sonesson 1989a : III.5.1). Sans référence à Husserl, cependant, Hjelmslev part dans sa glossématique d'un même système minimal des dépendances entre le tout et ses parties.

La tâche de la méréologie ne sera pas seulement de rendre compte des relations entre le tout et ses parties, mais également d'expliquer la différence entre différentes totalités. Husserl oppose les configurations aux agrégats, et on trouve des tentatives du même genre, mais parfois plus développées, chez les différents représentants de la *Ganzheitspsychologie* (cf. Sonesson 1989a, I.3.4). Peirce a même ébauché une liste très longue quoique désorganisée de différents genres de totalités (citée dans Stjernfelt 2000). Même si ces genres restent à définir, il n'est pas trop malaisé d'en trouver des illustrations, comme nous allons le voir par la suite. Néanmoins, c'est plutôt dans la psychologie cognitive actuelle qu'il faut aller chercher les rudiments d'une méréologie fonctionnelle.

La hiérarchisation du monde de la vie

C'est sans doute en termes de dépendances qu'il faut définir l'« objet indépendant » dont nous avons reconnu, avec Gibson, le rôle primordial à l'intérieur de l'espace écologique. L'objet indépendant, en ce sens, est un tout — même s'il y a sans doute des totalités relatives qui font partie de l'objet indépendant (par exemple, le visage comme une totalité formant partie d'une totalité supérieure appelée « tête » dans « Le viol » de Magritte), ainsi que des totalités plus étendues qui englobent plusieurs objets indépendants (par exemple, l'ensemble constitué par les glaçons, la bouteille d'apéritif et le seau à glace — dont le dernier manque dans l'image du Colisée discutée dans Sonesson 1989a & 1997b).

Qu'est-ce donc que l'objet indépendant ? C'est d'abord ce qui fait la différence entre la contiguïté et la factoralité. Mais les exemples qui viennent d'être mentionnés montrent bien que cette différence n'est pas si absolue qu'on pourrait le penser. L'objet indépendant est d'abord une notion qualitative. On se rappelle que, pour le Groupe μ ancienne manière (1970 : 106 ; 1977 : 48 & 70, etc.), la métaphore aussi bien que la métonymie sont le résultat de deux synecdoques combinées, qui vont du général au particulier, ou vice versa. Selon l'un de leurs exemples, utiliser « Caesar » pour signifier « De Bello Gallico » consiste à réaliser une synecdoque généralisante (de « César » à « la vie de César ») suivie

d'une synecdoque particulisante (de « la vie de César » à « De Bello Gallico »). Or, comme je le faisais remarquer naguère (Sonesson 1989a : 48), on ne peut pas aller de n'importe quelle partie de l'ensemble « vie de César » à n'importe quelle autre partie. Le terme « toge » pour signifier « le poignard de Brutus » ne forme aucune figure fonctionnelle. Il s'agit d'un ensemble organisé. Le Groupe μ (1970 : 100) le reconnaît en passant, en observant que « la nauticité du bateau subsiste dans le gouvernail, mais non dans la cabine » (cf. Sonesson 1989a : 44). Et ce qui vaut pour un objet construit tel que « la vie de César », vaut d'abord pour les objets de la perception — comme le bateau.

Commençons par présupposer une ontologie du sens commun, qui consiste à opposer des *choses* (ou des objets) aux *événements*⁹. En fait, il peut parfois être plus commode de parler des *objets spatiaux* et des *objets temporels*, respectivement (tout en admettant toujours le terme « objets », sans qualification, comme l'équivalent des objets spatiaux). Je prendrai donc ceci pour l'opposition de base de l'écologie sémiotique : des objets qui se trouvent (d'une manière essentielle) dans l'espace et des objets qui se trouvent (d'une manière essentielle) dans le temps. Quant aux propriétés des choses (et des événements, que je ne discuterai pas plus ici), je pense qu'il conviendrait de les dériver méréologiquement, c'est-à-dire, en tant que parties du tout que constitue l'objet. Comme je l'ai soutenu ailleurs (Sonesson 1989a ; 2001c), il y a trois manières principales de diviser un objet : dans ses parties, au sens étroit du terme (« la tête », « la jambe droite », etc., dans le cas d'un corps humain), dans ses propriétés (« masculin », « féminin », etc.), et dans les perspectives à partir desquelles il peut être perçu.

Pour essayer de cerner la notion d'objet indépendant dans l'espace, nous pouvons peut-être tirer un certain secours de la psychologie cognitive¹⁰. Dans ma critique du structuralisme (Sonesson 1989a), j'ai largement utilisé le concept de prototype formulé par Eleanor Rosch pour prouver que le monde, au moins tel que nous le percevons, est fortement organisé et seulement susceptible d'être réorganisé à un niveau secondaire, et donc « rhétorique ». Cependant, comme je le précisais à ce moment-là (Sonesson 1989a, I.3.2 & III.5.1), Rosch étudie seulement ce que j'ai appelé alors les hiérarchies intensionnelles, laissant du côté les hiérarchies extensionnelles, qui sont précisément celles qui nous concernent dans le contexte actuel. En d'autres mots, elle étudie les hiérarchies du genre « homme – mammifère – vertébré », tandis qu'elle néglige celles du genre « homme – bras – main »¹¹. En fait, Rosch & al. (1976) ne font aucune distinction entre ces deux types de

hiérarchies, mais dans une note (388), ils font remarquer qu'ils ont éliminé de leurs études toutes les catégories contenant un rapport de la partie au tout. Toutefois ils ne justifient jamais ce choix.

En accord avec une distinction de la logique traditionnelle, je sépare donc les *hiérarchies extensionnelles*, où les sous-catégories occupent de moins en moins d'espace, et les *hiérarchies intensionnelles*, où l'extension reste constante. Il est vrai que tous les niveaux et tous les éléments dans le premier type de hiérarchie, à la différence de ceux dans le second type, « ont une existence concrète » (Rosch & al. 1976 : 345). En fait, quand nous descendons plus bas dans la hiérarchie, l'extension occupée par les éléments devient continuellement plus petite dans la première hiérarchie, mais il n'y a aucun changement dans le deuxième type. Par exemple, la vieille sorcière, la vieille femme, la femme, et l'être humain remplissent l'espace à un degré égal, tandis que lorsque nous appliquons le schéma corporel à un corps humain, chaque palier de la hiérarchie correspond à une plus petite partie de l'espace. Selon un exemple classique, le même événement peut être décrit comme l'acte de plier son doigt, de serrer un morceau de métal, de faire jouer le déclic d'un ressort, de presser le détente d'un pistolet, de faire feu, de tirer sur un homme, de tuer un homme, de commettre un meurtre, et de sauver quatre vies. Ceci suggère que le même événement (ou, dans d'autres cas, le même objet), tout en continuant à être thématique, peut être redécrit à un niveau intensionnel différent, tant qu'il est intégré dans un contexte plus large.

Ainsi, quand nous descendons l'échelle intensionnelle, nous devons tenir compte d'une extension plus large, exactement comme quand nous montons la hiérarchie extensionnelle, mais le thème de la catégorie, ce qui doit être caractérisé, reste tout le temps le même. Quand une jeune fille est peinte dans le contexte plus large contenant une épée, un chargeur avec la tête d'un homme décapité et une bonne, elle peut être décrite à un autre niveau intensionnel comme étant « Judith »; mais si la même fille est présentée dans le contexte d'un chargeur avec une tête d'un homme décapité et, de plus, un vieux couple qui peut être identifié comme ses parents, elle devrait correctement être décrite comme correspondant à « Salomé ».

On peut donc se demander s'il existe également un *niveau de base* dans la hiérarchie extensionnelle, comme l'a démontré Rosch dans le cas de la hiérarchie intensionnelle. Intuitivement il semble, de façon beaucoup plus évidente que dans l'équivalent intensionnel, qu'il existe un niveau privilégié dans une hiérarchie extensionnelle : le corps paraît

avoir la priorité devant les bras aussi bien que devant le couple et le groupe. Cependant, les caractéristiques du niveau privilégié sont peut-être différentes dans le cas de la hiérarchie extensionnelle : les catégories superordonnées peuvent avoir moins d'attributs en commun (par exemple, « le groupe ») que les catégories de niveau de base (par exemple, « le corps »). Tandis que les catégories subordonnées (par exemple, « le bras ») semblent posséder beaucoup d'attributs que l'on ne retrouve pas au niveau de base, des formes ramenées à une moyenne ainsi que des figures cachées dans un bruit visuel peuvent être identifiées plus facilement au niveau de base qu'aux niveaux superordonnés.

Il pourrait être intéressant de répéter certaines des expériences de Rosch dans le cas des hiérarchies extensionnelles. Il semble probable qu'aussi dans ce cas-ci les objets de niveau de base sont plus rapidement classés dans les catégories que des objets à n'importe quel autre niveau. Mais peut-être que des critères tout à fait différents doivent être employés pour déterminer le niveau de base d'une hiérarchie extensionnelle : les facteurs gestaltistes du destin commun dans le mouvement, la fermeture parfaite, etc. C'est d'ailleurs une variante de ce premier critère que l'on trouve chez Gibson. Ici nous supposons qu'un niveau de base extensionnel peut être isolé. Ce niveau de base correspondrait alors aux « substances » ou aux « objets indépendants » selon Gibson.

Déjà chez Husserl nous trouvons une distinction entre la totalité et l'agrégat. Mais il faut sans doute postuler des catégories intermédiaires : admettons que deux objets perçus ensemble ne forment même pas un agrégat. Il est nécessaire de distinguer le cas de l'essaim (fig. 1), le cas du Colisée prenant la place du seau à glace dans un ensemble d'objets allant habituellement ensemble et le cas du réverbère avec quelques pièces de linge, qui ne forment une totalité que parce qu'ils sont présentés d'un certain point de vue dans une photographie (fig. 2). Il s'agit sans doute de différents degrés de dépendance, mais le système minimal de Husserl ou de Hjelmslev, qui ne fait la distinction qu'entre la dépendance, unilatérale ou bilatérale, et l'absence de dépendance, ne saurait être suffisant pour en rendre compte. Il faut aller de l'environnement (du contexte) qui relève toujours sans équivoque de la contiguïté, par l'intermédiaire des ensembles tels que le seau à glace avec ses glaçons et sa bouteille, à une constellation accidentelle comme le réverbère et les lignes, et, au-delà, aux totalités agrégées du niveau supérieur comme l'essaim.

La partie et le tout dans le monde de la vie

Revenons donc à nos moutons, dont le troupeau comprend, pour le moment, une chafetière, le capitaine Haddock, « Le viol » et « Les Promenades d'Euclide » de Magritte, « La vague » de Hokusai, et « La Bételgeuse » de Vasarely, auquel il faut ajouter, entre autres, quelques œuvres digitales de Inez von Lansweerde, « L.H.O.O.Q. » et « Rasée » de Duchamp, et toute une série d'images publicitaires d' « Absolut Vodka ». À défaut de pouvoir faire une description exhaustive d'un champ d'objets, je travaillerai comme le Groupe μ , en créant des cases à partir des considérations faites auparavant, que j'essaierai de remplir tant bien que mal.

Commençons par le cas de la *contiguïté*, où, malgré ce que nous avons dit ci-dessus, présence et absence ne semblent pas nécessairement aller ensemble. Je n'ai pas pu trouver des exemples d'absence d'une contiguïté attendue (ou *suppression*) qui ne suppose pas aussi la présence de quelque chose d'inattendu. En revanche le cas inverse est très commun, notamment dans la publicité. En effet, la présence d'une contiguïté inattendue (ou *adjonction*) est réalisée par des cas aussi banals qu'une couronne placée à côté d'une bouteille de gin d'une certaine marque, ou la classique fille nue dans une voiture. Même dans le cas de la contiguïté, pourtant, on trouve plus souvent la présence d'une contiguïté inattendue combinée avec l'absence d'une contiguïté attendue, en d'autres mots, une *substitution*¹².

Plusieurs subdivisions ayant trait au caractère méréologique sont ici possibles : un objet appartenant à une catégorie peut être substitué à un autre objet de la même catégorie, comme par exemple le chien dans « Las Meninas » de Picasso par rapport au chien de Velázquez. On conçoit aussi la possibilité de substituer un objet à un environnement, ou vice versa, mais je n'ai pas pu trouver des exemples. En revanche, on trouve facilement des cas d'un objet apparaissant dans un environnement qui n'est pas le sien : par exemple, un sous-marin dans une patinoire, que l'on pouvait voir dans la publicité pour la marque de café « Gevalia ». À vrai dire, on se trouve ici en face d'un cas limite : il est en effet difficile de dire ce qui manque à la place du sous-marin, si l'on suppose que c'est l'environnement qui reste constant. Un patineur peut-être, ou un véhicule quelconque qui se déplace sur la glace. Le sous-marin se substitue donc plutôt à une classe assez vague de choses qui manquent à leur place.

Il faut aussi prévoir un autre cas, qui est à la limite, cette fois, de la *factoralité* : la série ou l'ensemble des objets où l'on peut observer

l'absence d'un objet de l'ensemble en même temps que la présence d'un objet ne formant pas partie du même ensemble. Le meilleur exemple que j'ai pu trouver est une publicité montrant Le Colisée à la place d'un seau à glace dans une constellation avec une bouteille d'apéritif et des glaçons. Comme l'a montré la sémiotique des objets (voir Krampen 1979), il y a une « syntaxe des objets » qui réunit « tout naturellement » certaines choses, telles la cafetière et la tasse de café, la table et les chaises, etc. On peut donc repérer une figure quand les glaçons et la bouteille d'apéritif, au lieu de voisiner avec un seau à glace, se trouvent à l'intérieur du Colisée. Mais, encore une fois, on aimerait avoir une description méréologiquement adéquate du genre de totalité formée par cet ensemble d'objets.

Au niveau de la contiguïté, il est malaisé de trouver des exemples d'une présence des contiguïtés attendues dans des positions inattendues, soit un déplacement ou une *permutation*. La bouteille de gin peut indifféremment se trouver à droite ou à gauche de la couronne. Certaines séries d'objets ont sans doute leur ordre particulier qui peut être modifié, comme la soucoupe en-dessous de la tasse, ou les glaçons à l'intérieur du seau. Pour le reste, on trouve surtout des réalisations *intertextuelles* de cette figure, par exemple dans la publicité pour les chaussettes « Kindy » comparée à un fameux poster pour un film avec Marilyn Monroe portant le titre « Sept ans de réflexion » (cf. Sonesson 1992a, c). Si l'on compare la fille Kindy avec son modèle, on verra que chaque fois qu'une propriété de Marilyn manque à la fille Kindy, elle apparaît en revanche chez l'homme à son côté, et en comparant les deux hommes la même inversion peut être constatée. Plus simplement, on observe que l'homme et la femme occupent des positions inversées dans l'espace. Dans un sens assez général, ceci est aussi vrai pour les paraphrases de « Las Meninas » créées par Picasso et Hamilton.

Passons maintenant aux cas de *factoralité*. Les variétés les plus simples, la suppression et l'adjonction, sont également les plus difficiles à trouver. Comme observé ci-dessus, un objet peut être divisé de trois manières : dans ses parties, dans ses propriétés et dans ses perspectives. Il y a donc trois types de factoralité possibles. Dans le cas de la *suppression*, on voit qu'une *partie* manque à un objet. C'est le cas avec une couverture du *Nouvel Observateur* discutée par le Groupe μ (1992), où on perçoit des corps sans tête¹³. Mais ceci marche seulement parce que l'objet reproduit est d'un genre très connu dont nous connaissons la forme complète. Il faudrait donc dire que c'est à l'objet représenté plutôt qu'à l'image qu'une partie fait défaut (ce qui est d'ailleurs vrai aussi de certains cas mentionnés ci-dessus). Une œuvre où il y a vraiment une

partie manquante est la « Rasée » de Duchamp, mais à condition que l'on mette l'image en rapport avec une autre œuvre de Duchamp, « L.H.O.O.Q. », d'après un point de vue *intertextuel* : il s'agit d'une reproduction de Mona Lisa sans moustache ni barbe en pointe, c'est-à-dire une reproduction « au naturel ». Je n'ai pas pu trouver des cas où une *propriété* attendue manque à un objet. Le cas des *perspectives* est plus clair : dans une image, plusieurs perspectives sur un même objet ne sont pas normalement anticipées. Ce n'est qu'intertextuellement, à partir de la peinture cubiste, qu'une perspective unique pourrait être perçue comme un manque.

L'*adjonction* pure et simple est presque aussi difficile à trouver. Un corps avec deux têtes fonctionne comme une adjonction des parties, pour les mêmes raisons que la suppression de tête peut le faire. Et on peut évidemment mentionner « L.H.O.O.Q. » de Duchamp (par rapport à Mona Lisa). Un objet avec une *propriété* supplémentaire est aussi difficile à s'imaginer. Par contre, une adjonction des *perspectives* peut se trouver facilement, précisément dans le Cubisme, mais également parmi les icônes russes.

Le domaine le plus riche de la factoralité est sans doute le résultat de l'opération de *substitution*, autrement dit la présence d'une factoralité inattendue combinée avec l'absence d'une factoralité attendue. Avant de pouvoir classer ces cas, il faut commencer par faire une distinction méréologique (ayant des origines gestaltistes) entre les cas où *la partie se détache sur le fond de la totalité*, et les cas où *la totalité prédomine sur les parties*. Dans le premier groupe de cas, nous pouvons faire la même subdivision qu'auparavant, à savoir la substitution des parties, des propriétés et des perspectives. Nous percevons d'abord le même objet que celui que nous avons anticipé, où une partie de l'objet a été remplacée par une partie (de même catégorie ou non) d'un autre objet. Par exemple, si les parties échangées appartiennent à la même catégorie, une tête d'animal peut être présentée comme une partie du corps humain, comme chez Max Ernst ; si les catégories des éléments échangés sont différentes, des bouteilles peuvent venir occuper la place des pupilles de Haddock.

En tant que résultat de la *substitution*, l'échange de *propriétés* est parfaitement possible. Nous percevons ici le même objet que celui que nous avons anticipé, avec la différence qu'une propriété d'un autre objet (de même catégorie ou non) a été substituée à une de ses propriétés. Ainsi, dans une œuvre d'Inez van Lansweerde, la masculinité ainsi que le caractère adulte viennent remplacer les propriétés opposées de la bouche d'une petite fille. De même, la couleur bleue du corps humain

peut être substituée à l'une des couleurs que l'on trouve dans la nature, dans certaines bandes dessinées, ainsi que dans les statues des dieux hindous (exemples tirés du Groupe μ 1992). Pour illustrer la substitution des *perspectives*, nous avons la perspective inversée de l'icône russe (selon Ouspenskij) et les perspectives déformées de Reutersvärd et Escher (cf. Sonesson 1989a : III.3.4).

Dans tous ces cas, le rapport de factoralité est dominé par la partie qui se détache de la totalité, mais on peut aussi envisager le cas inverse, où c'est la *totalité qui prédomine en absorbant les parties*. La chafetière représente ici le cas le plus simple, où plusieurs totalités sont fondues dans une unité ; mais le cas limite est peut-être plutôt celui où une totalité est entièrement présente, alors que l'autre est seulement représentée par un détail caractéristique (la capsule d'une bouteille de jus ajoutée à une orange). Dans les tableaux d'Arcimboldo la totalité est une seule « substance », une tête, alors que les parties correspondent à toute une collection d'objets d'un même genre, dont chacun est une totalité en soi-même.

En effet, la grille envisagée ci-dessus ne permet pas d'analyser toute une foule d'exemples, où la substitution ne concerne pas des parties bien délimitées mais où il y a au contraire des interrelations plus complexes entre plusieurs « objets indépendants » considérés comme des totalités. Ce sont les cas où la totalité prédomine sur les parties. On peut nous présenter une *totalité à laquelle s'ajoute la partie d'une autre*. C'est donc la relation de la première totalité à (la partie de) l'autre qui est en écart par rapport à la norme. C'est le cas d'une publicité montrant une orange avec la capsule d'une bouteille de jus, mais également celui d'« Absolut Rome » où le guidon d'une mobylette prend la forme caractéristique du bouchon d'une bouteille d'« Absolut Vodka » (fig. 3). Un pas de plus, et nous rencontrons *deux totalités fondues dans une seule*, comme c'est le cas avec la chafetière, « Le Viol » de Magritte et une publicité où l'on voit la bouteille de Ballantine's en tant que serpent ou ampoule. Ici encore, l'écart à la norme existe dans le rapport de la première totalité à l'autre. Toujours de ce même point de vue, la substitution peut se combiner avec *permutation*, quand *les parties d'une totalité ont été redistribuées de manière à former une autre totalité*, comme par exemple un pot de confiture créé par des tranches d'orange, et un oignon constitué de jambes et de mains.

Dans d'autres cas, il faut prévoir toute une série de relations entre plusieurs totalités. D'abord un grand nombre de totalités peuvent être organisées de manière à former une autre totalité, c'est-à-dire *des objets indépendants pouvant occuper la place des parties d'un autre objet*

indépendant. C'est le cas des peintures d'Arcimboldo, mais aussi celui d'une publicité pour le supermarché B&W où des fruits et des légumes forment une couronne. C'est également le cas du pot de marmelade en tant que totalité produite par des parties, à savoir des tranches, d'une autre totalité, une orange, arrangées d'une manière particulière. Dans tous ces cas, il y a une ressemblance diagrammatique.

Quand une grande quantité d'objets indépendants au niveau de base s'assemblent pour former une totalité de niveau supérieur, c'est-à-dire un groupe, cela n'a d'abord rien d'étrange. On le trouve tous les jours dans le monde de la vie. Par exemple, une multitude de pigeons formant une nuée. Il est peu probable, dans le monde de la vie, que cette multitude de pigeons en contiguïté les uns avec les autres produise une figure ayant la forme de la bouteille d'« Absolut Vodka » ; c'est pourtant ce que nous voyons dans la publicité « Absolut Venice » (fig. 1). Comme dans les cas antérieurs, donc, c'est le rapport entre le schéma de la totalité et les parties qui le remplissent qui est en écart par rapport à la norme. Cependant, dans ce deuxième cas, la relation hiérarchique des totalités dans l'échelle extensionnelle est parfaitement normale. Ce qui est rare, ce sont les propriétés de la totalité supérieure.

Dans notre exemple final de substitution factorielle, nous avons encore affaire à un rapport hors norme entre différentes totalités. Cependant, il s'agit ici de plusieurs objets indépendants qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, sauf qu'ils se trouvent en contiguïté les uns avec les autres et que, *vu d'une certaine perspective* (choisie par le photographe), ils prennent *la même forme totale qu'un autre objet indépendant*. Ici, la distinction proposée par Husserl semble utile : dans le monde de la vie, ces objets forment un simple agrégat, mais dans l'image, ils ont toute l'apparence d'une configuration. L'exemple qui sert à illustrer ce cas est le réverbère et quelques cordes à linge au-dessus d'une rue à Naples qui ensemble, dans « Absolut Naples », semblent former une bouteille d'« Absolut Vodka » (fig. 2).

Il y a évidemment aussi des *permutations* : la présence des factoralités attendues dans des positions inattendues. C'est donc l'ordre et/ou les positions des parties qui sont en écart par rapport à la norme. On trouve ce cas réalisé dans les différentes paraphrases de « Las Meninas » et dans « Le Viol » de Magritte, ainsi que dans « Absolut Athens », où les parties d'une colonne grecque ont été réorganisées de manière à former une bouteille d'« Absolut Vodka » (fig. 4). Finalement, il y a des cas d'*augmentation* et de *diminution*, c'est-à-dire la présence des factoralités attendues dans des proportions inattendues. Les trois mêmes exemples nous servent ici : les parties du corps (le visage et la

partie inférieure du corps) dans « Le Viol » ont différentes proportions ; dans les paraphrases de « Las Meninas » les différents personnages ont changé de taille ; et la colonne n'acquiert la semblance de la bouteille d' « Absolut Vodka » que parce que certaines de ses parties sont devenues beaucoup plus grandes que les autres.

Conclusions

Le modèle rhétorique à quatre dimensions, dont nous avons commencé par prédire la nécessité, reste donc encore en chantier. Ceci est notamment vrai de la première dimension, qui est particulièrement difficile à concevoir puisqu'elle concerne le monde de la vie dont elle bouleverse l'organisation, ainsi que le font, selon Gibson, les tours de passe-passe. Il est néanmoins possible de tirer quelques conclusions provisoires.

Contrairement à ce qui se passe dans les images fonctionnant selon le régime de la factoralité, la contiguïté produit souvent un effet rhétorique, bien que relativement faible (sauf quand il se combine avec une opposition relevant de la deuxième dimension), par la simple présence des éléments inattendus, sans requérir une absence spécifique. La simple absence est beaucoup plus difficile à concevoir. Et quand nous passons au domaine de la factoralité, il faut normalement à la fois l'absence d'un élément attendu et l'absence d'un élément inattendu pour produire un effet rhétorique. Cette conclusion concerne donc la structure du signe rhétorique.

De ce point de vue, une autre question reste en suspens : il semble parfois que ce soit la relation entre deux objets, et non pas l'absence ou la présence de l'un ou de l'autre qui est à l'origine de l'effet rhétorique. Il faut donc étudier la différence entre les cas où un objet est inattendu et celui où c'est plutôt la relation entre les objets qui est inattendue. Et il faut analyser les différents genres de totalité. Les deux problèmes ne manquent pas de rapports. En fait, je me suis rendu compte de la différence entre l'objet attendu et la relation inattendue en analysant la contiguïté. Mais, en fin de compte, il semble assez clair que la plupart des cas de factoralité concernent des relations inattendues.

Effectivement, le deuxième problème que j'ai abordé sans complètement le résoudre concerne la structure du monde de la vie, notamment la manière dont il est organisé sous forme d'objets indépendants aux différents niveaux d'abstraction. Nous avons vu que la rhétorique

visuelle nous permet de discerner différents types de totalités, ainsi que les manières dont elles peuvent être divisées dans leurs éléments, mais la terminologie dont nous disposons rend encore malaisé de parler de ces différences. De ce point de vue encore, le travail n'est qu'amorcé.

Il reste pourtant que ce n'est qu'en remplaçant les phénomènes concernés dans un cadre de ce genre que l'on arriverait peut-être enfin à concevoir une rhétorique vraiment générale, dont les découvertes peuvent être retraduites du domaine visuel à celui de la langue. Il s'agit d'une rhétorique que ne tirerait pas seulement profit de la psychologie de la perception mais qui serait aussi à même d'offrir un jour son assistance en retour.

Notes

- 1 D'autre part, je mets sans doute beaucoup plus l'accent sur l'existence sociale des êtres humains, et je pense que la tradition phénoménologique est essentiellement compatible avec — et ajoute quelque chose à — la psychologie cognitive.
- 2 Je souscris ici au propos par lequel Klinkenberg introduit le présent recueil.
- 3 Expression due à Klinkenberg, dont je ne retrouve plus la source.
- 4 Ailleurs nous avons parlé de modèle dans un sens quelque peu différent, par exemple, le modèle linguistique, qui est une surdétermination souvent abusive du modèle dans le sens esquissé ici (cf. Sonesson 1989a, 1992a, c).
- 5 Or, comme je l'ai fait remarquer ailleurs, toutes les images sont en écart par rapport au monde de la perception, parce que la première couche de la sémiotique des images est déjà une sémiotique de transformation, alors que le langage verbal est tout d'abord régi par une sémiotique de combinaison (cf. Sonesson 1997a, 1998c). Nous allons ignorer cette observation dans l'article actuel.
- 6 Ces distinctions sont censées s'appliquer aux figures purement picturales (ou « iconiques ») et purement plastiques : en revanche, le cas des figures picturo-plastiques est différent. L'espace nous manque pour discuter ces distinctions ici.
- 7 Et encore dans le texte de Klinkenberg ici-même.
- 8 Comme nous l'avons montré ailleurs, la singularité ne peut donc pas être un critère pour définir l'indexicalité, contrairement à ce que soutient Peirce (cf. Sonesson 1995b, 1998a).
- 9 Je ne discuterai pas ici l'ontologie pseudo-aristotélicienne proposée par Smith (1995, 1997, 1999, à paraître) qui met les propriétés parmi les « accidents » (opposés aux « substances » qui comprennent aussi les événements) ; ou qui, alternativement, oppose les « continuants » aux « occurrents », ce qui a pour désavantage de supposer qu'il n'y a pas de continuité dans l'espace. Cf. Sonesson 1988, 2001c, plus proche de Strawson et de Ricœur.
- 10 Il existe une tradition extensive dans la psychologie cognitive occupée à étudier les interrelations entre les concepts, dont Palmer, mentionné par Eco et par le Groupe μ , est l'un des représentants (cf. Sonesson 1989a et, surtout, 1989b). Ce qui m'importe ici, cependant, comme déjà dans Sonesson 1989a, c'est de suivre la

théorie des prototypes formulée par Rosch qui est plus proche de la perception et de la « pensée sauvage » au sens de Lévi-Strauss.

- 11 Il s'agit bien des modes π et Σ , respectivement, du Groupe μ (1970 : 97 ; 1977 : 90), même si la manière dont le premier mode est présenté prête à confusion : on passe de l'arbre à peuplier, ou à chêne, ou à saule, etc. au lieu de descendre ou de remonter l'échelle conceptuelle à partir de l'une de ces instances.
- 12 En réalité, ce n'est pas la présence de tel ou tel objet que cause l'effet rhétorique, mais la co-présence des deux objets, c'est-à-dire la relation.
- 13 À vrai dire, la tête est plutôt déplacée ; nous avons affaire à une permutation.

Bibliographie

Gibson, James

- 1966 *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston : Houghton Mifflin Co.
- 1978 « The ecological approach to visual perception of pictures », *Leonardo* 4-2 : 227-235.
- 1980 « A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface » in Hagen, Margaret (éd.), *The Perception of Pictures, volume I : Alberti's Window*. New York : Academic Press, xi-xvii.
- 1982 *Reasons for realism*. Hillsdale, New Jersey : Lawrence Earlbaum Ass.

Greimas, A. J.

- 1970 *Du sens*. Paris : Seuil.

Groupe μ

- 1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.
- 1976 « La chafetière est sur la table », *Communication et Langage* 29 : 36-49.
- 1977 *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles : Complexe.
- 1978 « Douce bribes pour décoller en 40 000 signes », *Revue d'esthétique* 3-4 : 11-41.
- 1979 « Iconique et plastique : sur un fondement de la rhétorique visuelle », *Revue d'esthétique* 1-2 : 173-192.
- 1980 « Plan d'une rhétorique de l'image », *Kodikas / Code 3* : 249-268.
- 1985 « Structure et rhétorique du signe iconique » in Parret, H. & Ruprecht, H-G. (éds.), *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*. Amsterdam : Benjamins, vol. I : 449-462.
- 1988 « Fundamentos de una retórica visual », *Investigaciones semióticas III* vol. I : 39-57.
- 1992 *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil.

Gurwitsch, Aron

- 1957 *Théorie du champ de la conscience*. Bruges : Desclée de Brouwer.
- 1974 *Phenomenology and the Theory of Science*. Evanston : Northwestern U.P.

Hammad, Manar

- 1989 *La privatisation de l'espace*. Limoges : Trames.

Husserl, Edmund

- 1913 *Logische Untersuchungen*. Tübingen : Niemeyer, ⁵1968.
- 1939 *Erfahrung und Urteil*. Prag : Academia Verlagsbuchhandlung.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit

1979 « Coup d'œil sur le développement de la sémiotique » in *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*. Chatman, S., Eco, U. & Klinkenberg, J-M. (éds.). The Hague, Paris & New York : Mouton, 3-18.

Krampen, Martin

1979 « Survey of current work on the semiology of objets » in Chatman, S., Eco, U. & Klinkenberg, J-M. (éds), *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*. The Hague & Paris : Mouton, 158-168.

Mukarovsky, Jan

1974 *Studien zur strukturalistischcne Ästhetik und Poetik*. München : Hanser Verlag.

Nöth, Winfried

1975 *Semiotik*. Tübingen : Niemeyer Verlag.

Rosch, Eleanor

1973 « On the internal structure of perceptual and semantic categories » in Moore, Th. (éd.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, New York & London : Academic Press, 111-144.

1975 « Cognitive reference points », *Cognitive psychology* 7/4 : 532-547.

1978 « Principles of categorization » in Rosch, E. & Lloyd, B. (éds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale : Lawrence Erlbaum Ass., 27-48.

Rosch, E., Simpson, C., & Miller, R. S.

1976 « Structural bases of typicality effects », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 2/4 : 491-502.

Schütz, A.

1932 *Die sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*. Wien : Springer.

1967 *Collected Papers I : The Problem of Social Reality*. The Hague : Nijhoff.

Smith, Barry

1994 « Topological foundations of cognitive science » in Echenbach, C., Habel, C. & Smith, B. (éds), *Topological Foundations of Cognitive Science*. Hamburg : Graduiertenkolleg Kognitionswissenschaft, 3-22.

1995a « The structures of the common sense world », *Philosophica Fennica* 58 : 290-317.

1995b « Formal ontology, common sense, and cognitive science », *International Journal of Human-Computer Studies* 43 : 641-667.

1997 « On substances, accidents and universals », *Philosophical Papers* 16 : 105-127.

1999a « Les objets sociaux », *Philosophiques* 26/2 : 315-347.

1999b « Truth and the visual field », in Petitot, J. Varela, F.J., Pachoud, B. & Roy, J.-M. (éds), *Naturalizing Phenomenology*. Stanford : Stanford University Press.

Smith, Barry & Casati, Roberto

1994 « Naïve Physics : An essay in ontology », *Philosophical Psychology* 7/2 : 225-244.

Sonesson, Göran

1988 *Methods and Models in Pictorial Semiotics*. Report of the Semiotics Project, Lund University.

- 1989a *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund : Aris / Lund University Press.
- 1989b *Semiotics of Photography. On Tracing the Index*. Report from the Semiotics Project, Lund University.
- 1990 « Rudimentos de una retórica de la caricatura », *Investigaciones semióticas III* vol. II : 389-400.
- 1992a *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund : Studentlitteratur.
- 1992b « The semiotic function and the genesis of pictorial meaning » in Tarasti, Eero (éd.), *Center / Periphery in Representations and Institutions*. Imatra: Acta Semiotica Fennica, 211-256.
- 1992c « Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode » in Carani, Marie (éd.), *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Québec : Les Éditions du Septentrion / CÉLAT, 29-84.
- 1993a « Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception » [compte-rendu de Saint-Martin, Fernande, *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel*], *Semiotica* 99/3-4 : 319-399.
- 1993b « Beyond the Threshold of the People's Home », in Castro, Alfredo & Molin, Hans-Anders (éds.), *Combi-nación - imagen sueca*. Umeå : Nyheteternas tryckeri, 47-64.
- 1994a « Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays », *Semiotica* 100/3 : 267-332.
- 1994b « Sémiotique visuelle et écologie sémiotique », *RSSI* 14/1-2 : 31-48.
- 1995a « On pictorality. The impact of the perceptual model in the development of visual semiotics » in Sebeok, Th. & Umiker-Sebeok, J. (éds), *The Semiotic Web 1992/93 : Advances in Visual Semiotics*. Berlin & New York : Mouton de Gruyter, 67-108.
- 1995b « Indexicality as perceptual mediation », in Pankow, Christiane, (ed.), *Indexicality*. Gothenburg : SSKKII, 127-143.
- 1996a « An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics » [compte-rendu de Groupe μ, *Traité du signe visuel*], *Semiotica*, 109/1-2 : 41-140.
- 1996b « Le silence parlant des images », *Protée* 24/1 : 37-46.
- 1996c « De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura / Från varseblivningens till kulturens retorik », *Heterogénesis* 15 : 1-12.
- 1997a « Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric », *Visio* 1/3 : 49-76.
- 1997b « The ecological foundations of iconicity » in Rauch, Irmgard, & Carr, Gerald F. (éds), *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity*. Berlin & New York : Mouton de Gruyter, 739-742.
- 1998a « Icon », « Iconicity », « Index », « Indexicality », « Metonymy », etc. in Bouissac, Paul (éd.), *Encyclopaedia of Semiotics*. New York & London : Oxford University Press.
- 1998b « That there are many kinds of pictorial signs », *Visio* 3/1 : 33-54.
- 1998c « The concept of text in cultural semiotics », *Σημειωτική, Sign System Studies* 26 : 83-114.
- 1998d « Final show-down at the People's home. Art as a rhetoric of nationality - and of art », *Visio* 2/3, 9-28.

- 1999a « The life of signs in society – and out of it », Σημειωτική, *Sign System Studies* 27 : 88-127.
- 1999b « Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production », *Visio* 4/1 : 11-36.
- 2000a « Iconicity in the ecology of semiosis » in Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), *Iconicity. A Fundamental Problem in Semiotics*. Aarhus: NSU Press, 59-80.
- 2000b « Ego meets Alter: The meaning of otherness in cultural semiotics », *Semiotica*, 128-3/4 : 537-559.
- 2001a « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes » in Cave, Christian, Guaitella, Isabelle & Santi, Serge (eds.), *Actes du congrès ORAGE 2001 ORALité et Gestualité, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001*. Paris : L'Harmattan, 47-55.
- 2001b « La retorica del mondo della vita » in Basso, Pierluigi (ed.) *Modo dell'immagine*. Bologna : Esculapio, 93-112.
- 2001c « From Semiosis to Ecology. On the theory of iconicity and its consequences for the ontology of the Lifeworld », *Visio* 6/2 : 85-110.
- 2001d « The pencils of nature and culture » in Ponzio, Augusto & Petrilli, Susan (eds), *Signs and Light*. [Special Issue of *Semiotica* 136-1/4], 27-53.
- 2002 « Au-delà du montage, la rhétorique du cinéma », *Visio* 7/1-2 : 155-170.
- 2004 « La signification de l'espace dans la sémiotique écologique » in Sabierszczenski, M. & Lecroix, C. (éds), *Spatialisation en art et sciences humaines*. Louvain : Peeters, 367-410.
- (à paraître a) « Bats out of the belfry. The question of visual metaphor », à paraître dans Posner, Roland & Johansen, Jørgen Dienes (éds), *Semiotics of metaphor*.
- (à paraître b) « La rhétorique du monde de la vie », à paraître dans Hénault, Anne & Beyaert, Anne (éds.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris : P.U.F.
- Stjernfelt, Fredrik
- 2000 « Mereology and Semiotics », *Sign Systems Studies* 28 : 73-98.
- Wertsch, James V.
- 1985 *Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge, Maas. : Harvard University Press.

Illustrations

- 1 « Absolut Venice ». Under permission by V&S Vin & Sprit AB (publ).
 - 2 « Absolut Naples ». Under permission by V&S Vin & Sprit AB (publ).
 - 3 « Absolut Rome ». Photographe : Graham Ford. Under permission by V&S Vin & Sprit AB (publ).
 - 4 « Absolut Athens ». Photographe : Graham Ford. Under permission by V&S Vin & Sprit AB (publ).
- 1-4 ABSOLUT COUNTRY OF SWEDEN VODKA & LOGO, ABSOLUT, ABSOLUT BOTTLE DESIGN AND ABSOLUT CALLIGRAPHY ARE TRADEMARKS OWNED BY V&S VIN & SPRIT AB (publ). 2004, © V&S VIN & SPRIT AB (publ). 2004.



1

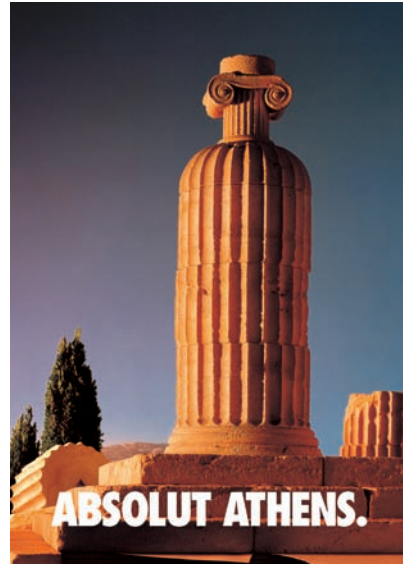


2

3



4



Dimension 1: Intégration (Indexicalité A: Contiguïté)

Degré croissant de divergence de l'intégration attendue
 MV = en relation au Monde de la vie: 1 = en relation à une autre image

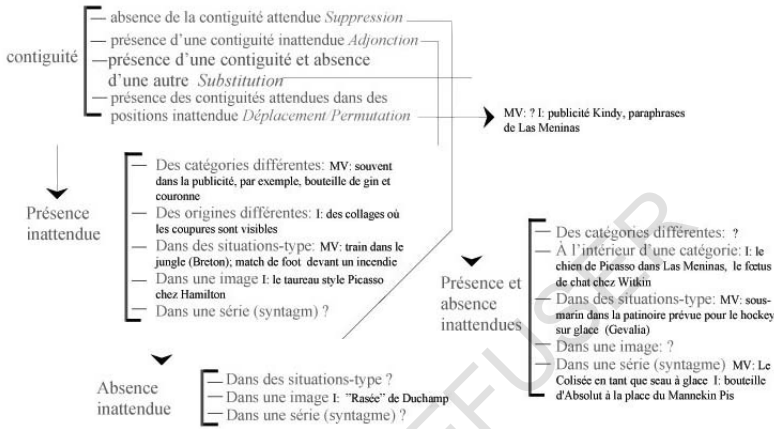


Fig 1a. Première dimension de la rhétorique: a) la contiguïté

Dimension 1: Intégration (Indexicalité B: Factorialité)

Degré croissant de divergence de l'intégration attendue
 MV = en relation au Monde de la vie: 1 = en relation à une autre image

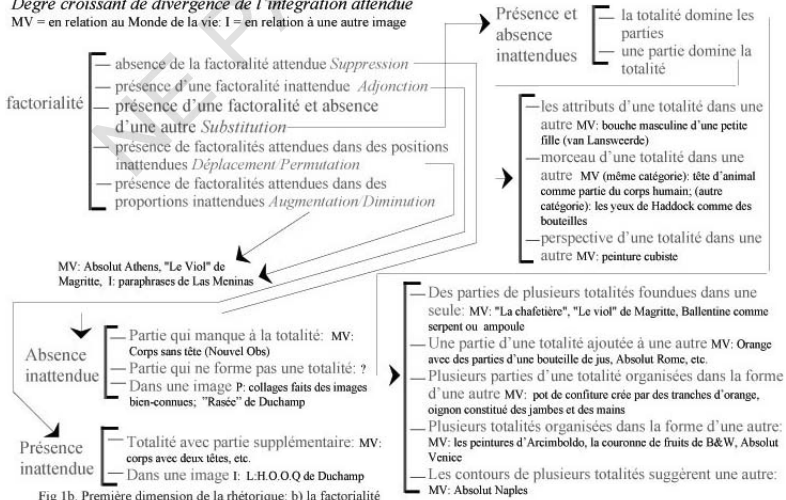


Fig 1b. Première dimension de la rhétorique: b) la factorialité

La retraite de la rhétorique ?

Degré zéro, mécanismes rhétoriques et production du sens dans le langage visuel

Fulvio Vaglio

Vers l'analyse des langages visuels

Le moment est venu de reconsidérer le virage qui s'est produit dans le savoir il y a deux décennies, lorsque la quête de la spécificité visuelle s'est imposée à la tradition logocentrique. Une recherche qui a pu s'imposer comme *projet* tout au moins ; car le chemin de sa réalisation a été plus long et plus compliqué qu'on ne le pensait. Comme point de départ à cette intervention, il ne sera sans doute pas inutile de revisiter brièvement les commencements du voyage. Les références critiques que nous ferons à la *Rhétorique générale* et au *Traité du signe visuel* au cours de cet examen devront être considérées comme la reconnaissance d'une dette, au-delà de toute polémique.

Comme toute déclaration d'indépendance, celle de la sémiotique visuelle dirigeait ses critiques contre un modèle colonialiste empêchant le développement de ressources autonomes ; comme toute déclaration d'indépendance, elle soulignait l'incapacité d'une administration, imposée de l'extérieur, à répondre à une situation présentant un caractère propre et spécifique ; et comme toute déclaration d'indépendance, elle promettait un paradis d'efficacité et de productivité, une fois liquidées les hypothèques liées à l'ancien régime. Il y avait en effet beaucoup à changer dans les modèles existants. Ceux qui n'avaient

jamais été satisfaits du binarisme du paradigme structuraliste devaient en même temps reconnaître la bizarre stérilité de ce qu'Eco liquiderait plus tard comme « le triadisme obsessionnel de Peirce ». Dans ces conditions, la confrontation avec l'analyse du langage visuel — et plus largement des systèmes sémiotiques non verbaux — prenait l'allure d'une aventure de la pensée : la question n'était pas (ou pas seulement) « qu'est-ce que la sémiotique et la rhétorique peuvent nous dire sur l'image ? », mais plutôt « qu'est-ce que l'image peut nous dire sur la sémiotique et la rhétorique ? »

Parallèlement, un autre mouvement convergeait avec le premier, à partir de disciplines plus traditionnellement enracinées dans les domaines des arts plastiques et de la communication graphique. Avant même de déboucher sur la courageuse initiative du groupe québécois, le passage de l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle se donnait comme l'exigence de plusieurs analystes et historiens de l'art et correspondait à la sensation d'impasse dans laquelle se trouvaient la critique esthétique et ses instruments. Face au « signifié (unique) des arts visuels » dont parlait Panofsky, la sémiotique découvrait la pluralité des codes, la polysémie des significations et la variété des disjonctions isotopiques : promesses assurément stimulantes pour l'analyse esthétique.

Toutefois, les vieux vices sont difficiles à abandonner. Il en va ici comme avec le voyageur d'Hieronymus Bosch : l'impression horizontale de l'éloignement est contredite par la circularité du bord et, à l'exception de lui-même, chacun sait qu'il va retourner à la maison du péché. Il y a eu, et il y a encore, des experts en communication visuelle qui n'ont jamais voulu oser la traversée sur la rivière de la sémiotique et ont préféré rester sur le terrain moins élégant et un peu inconfortable de la phénoménologie : Abraham Moles et Roman Gubern, pour ne citer que deux noms.

Et nous, à quel point de notre voyage sommes-nous arrivés ? Faudra-t-il admettre que la distance parcourue a été moindre que ce qu'on imaginait, et qu'on a peut-être déjà repris la voie du retour ? Les réflexions qui suivent ne prétendent pas donner une réponse définitive : elles vont plutôt ajouter des doutes et des questions supplémentaires, avec la conscience que, quand la situation paraît trop enchevêtrée, il faut quelquefois l'embrouiller davantage pour qu'une solution commence à se présenter.

Le concept de « degré zéro »

La première série de réflexions concerne le concept de « degré zéro ». Ce n'est pas le lieu de refaire ici l'histoire du processus qui a mené à forger les expressions de « degré zéro relatif » (au lieu d' « absolu ») et « degré zéro local » (au lieu de « général »). Il suffira de rappeler que la « relativisation » du degré zéro était la conséquence logique de celle du concept de « norme linguistique », et que la « localisation » du degré zéro constituait une tentative pour placer, une fois encore, l'origine du fait rhétorique *dans le texte*. En effet, dans le concept de « degré zéro local » convergeaient la notion d'*idiolecte esthétique* formulée par Eco, celle de *dimension syntaxique de la sémiose* par Morris, comme celles de *redondance* et d'*information* formulées par Shannon et Weaver. Le raisonnement, ici très schématisé, était le suivant : 1) si l'emploi rhétorique est destiné à provoquer une surprise chez le lecteur, et 2) si dans le binôme redondance-information, c'est la seconde qui produit le maximum d'intérêt, alors 3) le degré zéro devra s'identifier avec la redondance, et l'emploi rhétorique avec son opposé. Cette espèce d'enthymème multiple laissait pas mal de questions sans réponse. Par exemple, peut-on identifier l'attente du lecteur avec les règles de redondance du texte ? Ou encore : la violation de la redondance, crée-t-elle toujours un surplus d'information ?

Pendant, s'appuyer sur la théorie de l'information au lieu de la norme linguistique ne change pas substantiellement le problème. Ce dernier a été identifié, mais non résolu, par le *Traité* : il y a des aspects du langage qui sont produits sur la base d'un respect presque absolu des codes préexistants (Eco les nommera « *ratio facilis* », Gubern « *hyperformalisés* ») ; et il y en a d'autres qui proviennent d'une « *interprétation* » plus ou moins large du même code (ceux qu'Eco nomme « *ratio difficilis* » et Gubern, « *hypoformalisés* »). Cette distinction ne recouvre pas celle de langage verbal *vs* langage visuel (même si elle peut éclairer de manière satisfaisante quelques différences importantes entre les deux). Au contraire, elle trouve d'abord à s'appliquer à l'intérieur même du discours verbal et met en question la notion de « *métataxe* ». Il est certes peu douteux que les mots sont produits par « *ratio facilis* », mais la chose n'est pas sûre pour les phrases, et moins encore pour les textes. Prétendre qu'il y aurait un « *degré zéro* » de la phrase, aussi aisé à déterminer que celui du mot, était certes cohérent avec le caractère normatif de la grammaire gréco-latine ; mais la position devient obsolète dans les nouveaux paradigmes linguistiques et littéraires. La conscience

d'une limite inférieure à la phrase (en deçà de laquelle celle-ci serait perçue comme « incomplète ») paraît suffisamment claire pour les sujets parlants. Mais ce n'est pas le cas pour la « limite supérieure » : ressentir qu'il « y a quelque chose en trop » dans la phrase (ou le texte) semble relever du domaine de la stylistique plus que de celui de la rhétorique.

Cette remarque ne constitue pas une polémique tardive contre la *Rhétorique générale* de 1970, car la démarche qu'elle vise affecte encore — et préalablement — la relation entre le langage verbal et le visuel : il est bien connu que l'image — n'importe quelle image — ne peut être réduite à un mot, mais qu'elle correspond plutôt à une expression, composée au moins d'un sujet et un prédicat. Où est dès lors le degré zéro de l'image ? Voici une première question qui reste ouverte. Peut-on poser qu'il y a une limite inférieure de l'image, en deçà de laquelle on percevrait une lacune, mais non une limite supérieure, au-delà de laquelle l'image paraîtrait « trop contenir » ? Une analyse sommaire de certains phénomènes d'adjonction (répétition et accumulation) et de suppression montre que la réponse n'est pas simple et qu'il faut l'articuler davantage. Le phénomène que les designers nomment « effet tapisserie » paraît correspondre à la « désémantisation » dont la théorie linguistique parle comme d'un effet de la répétition. Doit-on considérer ces phénomènes comme des effets rhétoriques ou stylistiques ? Ou encore : peut-on poser qu'il y a un « axe de l'adjonction », qui mènerait de l'image « en degré zéro » à l'« effet tapisserie » et à la texturisation, à travers des phénomènes complexes où joueraient la répétition, la modularité, l'homothétie négative des images et l'élimination progressive du fond ? Et, au-delà du niveau « tapisserie », ne trouverait-on pas le trajet, que Wölfflin décrivait il y a quatre-vingt-dix ans, de la « pluralité » à l'« unité » ?

Par ailleurs, la suppression d'information visuelle peut certes produire la sensation que l'on ne peut percevoir « quelque chose » de l'image ou *dans* l'image (lacune déclenchant donc des mécanismes gestaltiques de complémentation). Mais elle peut tout aussi bien ne produire qu'un effet de *concentration sur ce qui est visible*, où ces mécanismes de complémentation ne seraient pas spectaculairement présents. Prenons, par exemple, le cas de l'image coupée, ou de la photo. Techniquement, un mécanisme de suppression opère bien ici ; mais, du point de vue du spectateur, cette suppression peut être plus ou moins pertinente, selon l'écart qu'il perçoit entre l'image qu'on lui présente et les images auxquelles il est accoutumé. Dans ce cas, le « degré zéro local » ne coïncide pas avec les

mécanismes de redondance créés *dans le texte et par le texte*. D'ailleurs, on ne peut présumer tout uniment que le degré zéro est constitué par l'image entière et l'effet rhétorique par sa suppression partielle. Ceci peut avoir été vrai pour le spectateur athénien du temps de Phidias ou de Praxitèle ; cela peut encore avoir été certain pour la serveuse d'Eisenstein, qui confondait les parties des corps du photogramme avec des morceaux de véritables cadavres et l'effet Koulechov avec le *snuff*. Mais pour le public moderne, accoutumé aux plans cinématographiques, aux close-up de la télévision et aux photos des documents d'identité, il y a des suppressions qui ne causent aucune surprise. Dans tous ces cas, l'image partielle est acceptée comme une norme, ou comme le sous-type d'une norme, parfaitement naturelle ; les propriétés visuelles qui n'apparaissent pas dans le cadre restent dormantes, aussi virtuelles que les sèmes spécifiques de « doberman » ou de « caniche » quand on entend le mot « chien ». D'ailleurs, même dans le cas où la suppression de l'information visuelle s'écarte de ce qui est accepté comme « normal », le spectateur vit une espèce de « dissonance iconographique » qui ne le pousse pas nécessairement à restituer ce qui n'est pas contenu dans l'image, mais qui lui fait sentir que certains détails visuels lui sont inaccessibles. On devrait probablement relire à ce propos les pages que Wölfflin consacrait à la « forme ouverte » du baroque (opposée à la « forme fermée » du classicisme). Où se placent ces faits ? Dans le domaine de la stylistique, de la rhétorique ou encore dans celui du jugement de genre ? C'est là une seconde série de questions que nous devons laisser ici sans réponse.

Un troisième cas est constitué par ces images qui suggèrent clairement un développement diachronique. On sait que Floch avait proposé la distinction entre images « pictographiques » et « mythographiques » (personnellement je préférerais d'autres termes mais, en substance, nous parlons bien de la même chose). Les recherches que nous avons menées sur l'image publicitaire indiquent que les deux types d'image n'ont pas la même extension : le spectateur cherchera, *par nature*, à interpréter l'image dans un sens narratif, à moins que l'image même ne l'en empêche. Ceci signifie que des mécanismes de suppression doivent être mis en action, mécanismes qu'initialement on pourrait classer en trois grandes catégories (encore une fois, précisons qu'il n'y a ici aucune prétention de formuler un répertoire clos ou complet) : élimination de l'*ambiance* (souvent c'est le fond qui est supprimé) ; élimination de l'*intention* (les modèles n'assument pas une expression corporelle que l'on puisse associer avec le développement d'une action) et

finale-ment élimination de l'*interaction* (soit avec d'autres personnages, soit avec le spectateur). Or, ces effets narratifs, ou leur élimination, font-ils partie de l'analyse du style, du genre ou de la rhétorique ? Si l'on choisit de répondre qu'ils appartiennent aux trois domaines à la fois, ne se trouve-t-on pas en face d'une sorte de surdétermination qu'il faut simplifier, pour éviter qu'elle crée d'inutiles confusions ?

Le système des opérations

Un second groupe de réflexions concerne les mécanismes opératoires proposés par Durand et que le Groupe μ avait formulés au même moment dans sa *Rhétorique générale* puis utilisés à nouveaux frais dans le *Traité*.

J'avoue ne pas trouver de raison suffisante pour réduire ces mécanismes à quatre. Une brève et incomplète exploration me convainc de plus en plus qu'il faudrait ouvrir cette liste, même au prix de la perte de son apparence de solidité. Prenons par exemple la catégorie de l'« inversion ». À première vue, elle est présente dans le schéma du Groupe μ sous les espèces de la « permutation ». Faut-il la laisser ici ? L'inversion est une des ressources (peut-être même la seule ressource) qui permette de réaliser un paradoxe visuel *in absentia*, avec toute sa force provocatrice, comme le montre la « sirène » de Magritte : ne vaudrait-il pas la peine de l'accentuer en lui reconnaissant un statut autonome ? Ou encore : pourquoi ne pas donner à l'interpénétration un statut indépendant de la *substitution* ? Le schéma « appariement-interpénétration-substitution » suggère une trajectoire très intéressante au point de vue théorique ; pourquoi, alors, sacrifier le terme intermédiaire tout en maintenant les deux termes de départ et d'arrivée ? Les deux objets sont d'abord présentés à l'œil du spectateur, qui réalise les processus nécessaires, bien décrits par la Gestalt, pour identifier leurs ressemblances et leurs différences. Dans le second temps, ils sont partiellement fusionnés, de façon à ce qu'ils soient reconnaissables en même temps, comme deux objets distincts mais formant une sorte d'hybride visuel. Enfin, l'un des deux objets disparaît, remplacé par l'autre.

Il est assez clair que ce procès peut prendre le caractère de la métaphorisation, quoique le *Traité* nous conseille de ne pas parler de métaphore avec trop de précipitation. En effet, le plus intéressant est que cette séquence nous permet d'apprécier un parallélisme, au moins

partiel, entre la production de la métaphore et celle du paradoxe. Dans les deux cas, on est en présence de la trajectoire « appariement – interpénétration » ; ce qui change est le point de départ et, par conséquent, l'effet final, mais non la séquence : dans le cas de la métaphore on part de deux « objets » (sémèmes ou entités visuelles) qui devraient être séparés, et le procès créatif de la métaphore nous force à les réunir dans le même espace sémantique. Dans le cas du paradoxe, on part de deux objets non seulement différents mais opposés : au lieu d'une comparaison, on a une antithèse. Non seulement l'effort pour les faire coïncider est plus grand, mais le résultat est moins stable (au sens de la Gestalt), puisque le spectateur est pris dans une lutte irréductible entre ce qu'il voit (et qui est donc en quelque sorte « possible ») et ce qu'il sait être impossible. D'où la force du paradoxe, qui est telle qu'on a pu le considérer simultanément comme l'origine et la possibilité de traitement de la schizophrénie. Faudra-t-il donc admettre que métaphore et paradoxe sont deux tropes étroitement associés, avec la même séquence mais un sens différent ? L'une et l'autre présentent de toute évidence une violation du sémantisme rigide fondé sur une logique fermée (ce que la psychologie systémique nomme la « pensée digitale »). D'un côté, la métaphore permet au lecteur de résoudre la contradiction à travers la translucidité des signifiés; de l'autre le paradoxe le contraint et l'oblige à vivre la dissonance cognitive tout entière. Il est vrai qu'au-delà de ce niveau, c'est-à-dire quand on passe du trope « *in praesentia* » au trope « *in absentia* », la séquence des mécanismes ne semble plus correspondre parfaitement : la métaphore travaille ici par substitution, et le paradoxe apparemment par inversion. De toute façon, il me paraît que cette relation entre métaphore et paradoxe est très importante et devrait être davantage explorée.

Un principe général

Il y a un troisième groupe de considérations que je voudrais soumettre à l'attention.

Mus par le souci de libérer la rhétorique visuelle de l'héritage verbal, nous avons souvent rejeté l'utilisation de termes provenant de la rhétorique classique, comme « métaphore », « métonymie », « paradoxe ». Cette attitude était certes justifiée. À présent, il faut se demander si on ne s'est pas trop centré sur une cible apparente, en manquant l'objectif réel. Il y a quelques années, nous avançons qu'il valait mieux étudier les

mécanismes psychologiques profonds opérant au niveau pré-linguistique (mais non pré-sémiotique). En particulier, il nous paraissait intéressant de retourner au discours que la psychanalyse et la psychologie systémique avaient formulé, sans toutefois le développer, au sujet de la relation entre les processus psychiques primaires et l'expression rhétorique. Je ne me réfère pas ici (ou pas seulement) à la version lacanienne (ou jakobsonienne) du passage de *L'interprétation des rêves* sur *Verdichtung* et *Verschiebung* : version qui, au fur et à mesure qu'on y pense, apparaît moins convaincante. Je vise plutôt l'idée que l'inconscient (de quoi qu'il s'agisse et où qu'il soit) pourrait être tenu pour le véritable lieu d'origine de toute transformation, y compris de la transformation rhétorique. C'est là un point auquel plus d'un chercheur a touché, chacun depuis son point de vue : Chomsky (et Greimas) avec leurs « structures profondes », le Groupe μ et Eco avec la notion de « type » ou de « type cognitif », et Wilden avec sa distinction entre une rhétorique de l'analogique (qu'il identifie avec la métonymie) et une rhétorique du digital (qu'il associe au domaine de la métaphore, en un tournemain surprenant mais peu convaincant). Ce qui me paraît intéressant, à ce propos, est que cette perspective permet d'envisager une troisième alternative entre le « colonialisme » logocentrique et l'indépendantisme acharné dont il était question au début de cette intervention. Si les processus psychiques primaires fournissent la base de toute transformation, il serait possible de récupérer les termes et les concepts de « métaphore », « paradoxe », « ellipse », et peut-être même de « métonymie » et de « synecdoque » dans les analyses du langage visuel, sans trop se préoccuper d'un retour à la sujétion aux paradigmes verbaux : il ne faudrait en effet pas oublier que l'inconscient (de quoi qu'il s'agisse et où qu'il soit), est une *langue* pour Lacan, tandis que pour Freud il est un *tableau*.

Conclusion

Pour conclure, récapitulons sommairement quelques points soumis ici à la discussion.

1) La rhétorique contemporaine propose une dichotomie essentielle. D'un côté, on a une rhétorique *générative*, vouée à la systématisation des mécanismes de production des figures et de leurs combinaisons possibles ; il s'agit donc d'une rhétorique structuraliste. Elle a joué un rôle très important pour faire sortir les études rhétoriques du marasme

dans lequel elles étaient tombées ; elle peut encore produire des résultats importants, bien que sa valeur heuristique apparaisse comme en déclin. De l'autre côté, on a une *phénoménologie des faits rhétoriques*, attentive aux effets de sens et se défiant des schémas trop rigides ; elle a un caractère substantiellement pragmatique et doit vivre (ou survivre) à la frontière entre la rhétorique du texte et la rhétorique de la réception.

2) Pour le moment, ce n'est pas possible de dire si la rhétorique pourra se maintenir comme un domaine autonome ou si elle devra finalement se considérer comme une variante de la stylistique. Les références à Heinrich Wölfflin contenues dans cette intervention avaient partiellement pour but de souligner cette question. Il est possible que les réponses doivent varier selon le langage qu'on choisit d'analyser : dans le cas du langage verbal et littéraire, la notion de « style » se réfère à l'emploi idiosyncrasique de la langue par un auteur déterminé ; les domaines de la rhétorique et de la stylistique ne paraissent donc pas coïncider ici. Mais dans le cas de la communication graphique et visuelle (autant que dans le langage musical ou corporel), le terme de « style » est employé d'une façon moins subjective et individuelle, et vise plutôt un ensemble de règles culturellement hypercodifiées, qui marquent l'utilisation des ressources spécifiques du langage en question. Dans ce cas, les terrains de la stylistique et de la rhétorique sont beaucoup plus intriqués.

Encore une fois, nous en sommes à *demander à l'image visuelle ce qu'elle peut nous dire sur la rhétorique et la sémiotique*. C'est là le *hic Rhodus, hic salta* du sémioticien visuel. Et s'il résulte que ni l'une ni l'autre ne résiste à l'épreuve, la confrontation aura du moins servi à déblayer le terrain pour les futures générations de chercheurs.

La rhétorique de l'image : quand Alberti rencontre le Groupe μ

Herman Parret

Rêveries urbinates

Federico de Montefeltre, duc d'Urbino, prend connaissance en 1473 de la traduction du roman de Philostrate l'Athénien composé au troisième siècle de notre ère¹. L'ouvrage raconte la vie, ou plutôt la légende, d'Apollonius de Tyane, magicien et faiseur de miracles, qui fit le voyage en Orient sur les traces d'Alexandre jusque dans l'Inde fabuleuse. Passant par Ninive, Apollonius s'arrête un moment devant un temple immense et il s'entretient de peinture avec son disciple Damis :

La peinture est donc une imitation, Damis ? [...] Est-ce que l'on voit dans le ciel, lorsque les nuages s'effilochent : centaures, boucs-cerfs, et même, par Zeus, loups et chevaux, de tout cela, que diras-tu ? Est-ce que ce ne sont pas aussi des imitations ? Il ne faut pourtant pas en conclure que Dieu est peintre et que l'image dans les nuées est l'oeuvre d'un jeu divin. Il faut juger, bien au contraire, que ce sont là des figures sans aucune signification, emportées dans le ciel au hasard, mais que c'est *nous*, naturellement portés à rechercher partout des représentations, qui leur donnons des *formes* et les créons.

Philostrate nous enseigne ainsi par ce récit qu'il y a des compositions contingentes et approximatives dans le chaos de la nature mais que c'est l'artiste qui « crée » en achevant ce que le hasard n'a fait qu'ébaucher. Un texte de Plinie l'Ancien que les théoriciens de l'art de la Renaissance citent souvent, porte le même message :

On discerne parfois, dans les veines du marbre, dans les stries de l'agate ou dans les auréoles de l'albâtre, d'étonnantes compositions qui, légèrement corrigées, font de merveilleux camées (cité in Chastel 1982 : 93).

Si légère soit la correction par l'artiste, on ne saurait pourtant en faire l'économie: la nature ne peut qu'*ébaucher*, l'art seul peut *parfaire*. La matière naturelle est préformée mais seul l'artiste crée, par la mise en forme d'une matière qui devient ainsi le digne support d'une œuvre d'art.

Leon Battista Alberti se souvient sans doute de ces textes antiques quand il écrit dans son traité *De Statua* [*Sur la sculpture*] (1466) :

Je suppose que les arts qui produisent des œuvres à l'image et à la ressemblance des corps engendrés par la nature, ont débuté ainsi : un jour, on découvrit par hasard, dans le tronc d'un arbre ou dans une motte de terre ou dans quelque autre objet du même genre, certaines figures qu'il suffisait de modifier très légèrement pour les rendre fort ressemblantes aux apparences naturelles. En se rendant attentif à ces phénomènes et en les remarquant avec soin, on essaya de voir si l'on ne pouvait pas, en ajoutant, en retranchant ou en achevant ce qui était imparfait, obtenir une parfaite ressemblance. En corrigeant et en polissant ainsi les contours et les surfaces selon ce que l'objet lui-même incitait à faire, on réussit à réaliser ce qu'on voulait, non sans y trouver de plaisir (*voluptas*) (Alberti 1435 : 29).

Alberti croit trouver l'origine de la sculpture dans le tronc ou la terre, dans le bois ou l'argile, en lesquels, en effet, on *taille* et on *modèle* des statues. Par la *poiesis* du tailleur de bois, l'artiste crée l'image en engendrant la « parfaite ressemblance » : la mise en forme de la matière réalise l'image, i.e. la « ressemblance » entre la matière préformée et la forme sculpturale achevée.

Il est vrai qu'en ce lieu Alberti pense l'origine de la sculpture, non de la peinture. La peinture, en effet, a une autre origine. La « scène du tableau » pour le peintre est une matière bien différente de la matière que le sculpteur met en forme. L'image picturale est d'une autre nature que l'image sculpturale. Et surtout, la relation entre matière et forme est radicalement différente dans les deux cas. Pour le sculpteur, l'image est dans la mise en forme d'une matière préformée, pour le peintre par contre l'image est dans la tension constitutive d'une rhétorique *historiale* (l'*historia* comme matière) et une rhétorique *formelle* (exploitant les virtualités du signifiant pictural).

C'est le statut de cette rhétorique à *double face* dans la théorie de la peinture chez Alberti qui mobilisera notre attention, en vue d'une homologation éventuelle avec un théorème de la rhétorique générale du Groupe μ . Leon Battista Alberti², grand ami de Mantegna à la cour des Gonzagues à Mantoue et très apprécié par les Montefeltre à Urbino,

architecte et ingénieur, théoricien de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, s'était déjà expliqué à ce propos dans son traité célèbre sur la peinture, *De Pictura*, publié trente ans (1435) avant la publication de *De Statua*. *De Pictura*, traité humaniste et moderne, deviendra le cadre de référence de tout l'art de la Renaissance italienne³. Alberti a recours dans son traité à la mathématique et à la *rhétorique* pour définir l'art du peintre. Le *doctus pictor*, à la suite de Brunelleschi, construit dans le Livre I du traité une théorie de la perspective, opération du visible dans l'appareil optique externe, l'œil. Cette théorie mathématisée, surtout géométrisée, décrit le fonctionnement de l'œil, pointe ou « apex » de la pyramide visuelle qui implante de la profondeur dans les surfaces picturales. Au Livre II du *De Pictura*, qui nous retiendra davantage, Alberti passe de la mathématique à la rhétorique, *de l'œil à la main*. Pas de peinture sans que les constructions de l'œil mental ne s'appliquent en stratégies de la main : pragmatisme ou rhétorisation du cognitif. C'est que la géométrie du cône visuel doit se syntagmatiser en *situations* et en *combinaisons de figures* — on passe par conséquent de l'image à la figure —, elle doit se syntagmatiser en *historia*, l'histoire étant une combinaison pourvue de sens. La figuration de l'histoire, si l'on suit Alberti, n'est plus l'affaire de l'œil mais de la main stratégique d'un artiste désormais plus rhétoricien que géomètre⁴. Par conséquent, la perspective n'est que la condition de possibilité de la démultiplication des relations narratives entre les figures. En d'autres mots, l'histoire (le récit, diraient les narratologues) est déjà la raison de détermination de la spatialisation perspective et de l'assemblage figuratif. Tout simplement, l'*historia* « représente », « arrange », « invente » des séquences d'actions humaines pourvues de sens. La perspective ne sert qu'à faire participer l'observateur à l'action et, en fin de compte, émouvoir, toucher l'âme. L'espace est *attente* de l'histoire. L'art a comme fin de substituer au monde — corrélat géométrique de l'œil — une histoire — corrélat rhétorique de la main. On passe ainsi, pourrait-on dire, du dessin squelettique au rôle théâtral. Le Livre I du *De Pictura*, le plus célèbre, le plus fondateur sans doute, nous montrait comment l'œil mental dessine le squelette ; c'était un livre de *géométrie* picturale. Le Livre II, le plus inspiré, décrit comment la main de l'artiste théâtralise l'histoire, transforme les images en figures, les signes en syntagmes ; c'est un livre de *rhétorique* picturale. Le Livre III, le plus anecdotique, le plus vieilli également, va alors évoquer comment l'artiste doit se comporter socialement ; ce sera un livre de *psychologie* picturale. Notre attention, de toute évidence, doit se porter sur le Livre II.

La rhétorique de la main du peintre

Allberti soutient dans le Livre II du *De Pictura* que la peinture ne peut être analysée que sur le modèle du discours (sous sa forme de langue écrite). Il y introduit l'*inventio*, première partie de la rhétorique dans la détermination classique chez Quintilien et Cicéron⁵. En effet, c'est seulement après avoir démontré systématiquement le fonctionnement de la peinture comme une langue écrite douée de sa propre grammaire, que la peinture peut être élevée au rang des arts libéraux. L'inversion dans la citation qui suit est instructive :

La contemplation de la bonne peinture [...] me donne une satisfaction de l'âme qui n'est pas inférieure à la lecture d'une belle histoire. [Peinture et écriture] sont toutes deux œuvres de peintres: l'un *peint* avec des mots, l'autre *enseigne* avec le pinceau ; pour tout le reste, la situation des deux est identique (Alberti 1435 : 59).

C'est cette « grammaire » rhétorique qu'Alberti reconstruit dans le Livre II de son traité. Le concept central de *historia* (§§ 40-45) doit nous intéresser particulièrement. L'*historia* est régie par les trois principes interdépendants d'*abondance*, de *variété* et de *mouvement*, dans le but de délecter et d'émouvoir les âmes des spectateurs. L'*abondance* (*copia*) ne peut être confuse et désordonnée. Il faut qu'elle soit agrémentée par la *variété* (*varietas*) en diversifiant précisément les *mouvements* qui régissent la dynamique de l'*historia*. Les mouvements, dans leur variété et leur abondance, constituent l'aspect le plus important de l'histoire puisqu'ils provoquent au plus haut degré des émotions propres à toucher l'âme du spectateur et, dans la peinture, soutient Alberti, « les mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps ». En peinture on décèle une véritable syntaxe et une sémantique des mouvements de chaque corps et de l'ensemble des corps. Au niveau sémantique, par exemple, pour le rendu des émotions, Alberti prescrit des accords spécifiques entre les différents membres du corps pour exprimer la tristesse, la colère ou la joie (§ 41). S'inspirant d'un passage de Quintilien sur les gestes de l'orateur, notre auteur énumère et définit les sept directions de mouvements qui peuvent se manifester dans toute peinture : en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas, vers la droite, vers la gauche et en cercle (§ 43). Afin de transmettre l'émotion au spectateur, Alberti recommande de l'harmonie dans la variété des mouvements des différents corps et une clarté permettant la saisie immédiate et facile de l'*historia*. De même, il préconise dans l'*historia* la présence d'un personnage qui implique le spectateur dans l'action (§ 42).

Une théorie de la peinture ne peut être adéquate sans cette pragmatico-rhétorisation de l'*acte de peindre*. Le Livre II développe certainement ce modèle rhétorique. Il comprend trois grandes parties : une rhétorique de la *persuasion*, dès lors que la peinture doit émouvoir et faire jouir ; une rhétorique *historiale*, car la représentation de l'*historia* est le but final de la pratique artistique ; et une rhétorique *formelle* (structurale). Si les principes de la variété, de l'abondance et du mouvement dominant la rhétorique historiale, celle-ci est elle-même contrainte par des techniques formelles qu'Alberti définit en analogie avec certaines unités poético-discursives du langage. Trois techniques sont ainsi établies. La première est appelée à réaliser la *circonscription* du simple contour d'une surface, équivalente, selon Alberti, de la circonscription d'une lettre d'alphabet ; la seconde effectue la *composition*, en analogie avec la formation morphologique de lettres en syllabes et en mots ; la troisième, enfin, procède à la *distribution des lumières* ou *coloration* des surfaces, correspondant à la vocalisation, à l'« esthétisation » phonique, dirions-nous, de la langue écrite⁶.

Voyons cela plus en détail. La *circonscription* consiste à inscrire dans la peinture, au moyen de lignes, le parcours de tous les contours. Elle n'est donc autre chose que la délimitation des contours. Alberti avait inventé à ce propos un instrument devenu célèbre, le *velum* ou *intersecteur*, un voile très fin, tissé lâche, divisé au moyen de fils plus épais en autant de bandes de carrés qu'on voudra, et tendu sur un cadre. Ce *velum* doit être placé entre le corps à représenter et l'œil, et permet au peintre de dessiner les contours. Seconde technique : la *composition* ou le procédé par lequel les parties sont disposées dans l'œuvre de peinture. De la composition des surfaces naît l'élégante harmonie, la beauté en somme. Il s'agit pour Alberti aussi de la composition proportionnelle des corps, de corps *vivants* et *en action*, de corps participant à l'*historia*. C'est que la technique formelle de composition fonctionne en dialectique avec le principe « historial » de mouvement. Relativement à la troisième technique : les lumières ont la force de faire varier les couleurs. Selon Alberti, les couleurs deviennent « plus ouvertes ou plus fermées » selon que c'est la lumière ou l'ombre qui les frappe. Dans la théorie albertienne, les lumières et les ombres sont représentées dans la peinture par le noir et le blanc. Les autres couleurs doivent être considérées comme une matière à laquelle on ajoute des degrés de lumière et d'ombre. Cette esthétique albertienne des couleurs est bien intéressante, mais seul nous importe ici le fait que la circonscription, la composition et le remplissage par la couleur sont trois

techniques pensées à partir de la rhétorique poético-discursive du langage en fonctionnement : la forme de l'alphabet (écrit), la syntagmatisation et ensuite l'esthétisation par la vocalisation.

Insistons sur le fait que pour Alberti la rhétorique structurale ou formelle ne peut être dissociée de la rhétorique historique. Un tableau, une œuvre d'art, reproduit, représente, « invente » (*inventio*) des séquences d'actions humaines pourvues de sens, l'*historia*, mais il le fait en « arrangeant » une circonscription, une composition et un remplissage par des couleurs. L'*historia* est pourvue du sens dès qu'elle est « arrangée » par les trois techniques de la rhétorique formelle. Cette rhétorique à double face — historique et structurale — est elle-même enchâssée dans une rhétorique de la persuasion : le sens historial dans toute sa beauté *convainc* et *séduit*. La beauté de l'*historia* sert à faire participer celui qui regarde l'action, à émouvoir, à toucher. L'espace que la main de l'artiste doit conquérir, l'espace de la toile, est attendu de l'*historia*, mais cette *histoire* elle-même est en attente d'une *forme plastique*. L'*historia*, par conséquent, est un contenu transitionnel puisqu'elle est contrainte par les stratégies *de la main* de l'artiste, de la pratique artistique.

La plupart des interprétations du *De Pictura* se concentrent sur la théorie de la perspective et des performances de l'œil mental dans le Livre I. On y a souvent relevé chez Alberti toute une métaphorique optique. Mais on ne saurait considérer les connaissances mathématiques et géométriques exposées dans ce livre comme un préalable à la pratique de la peinture. À celle-ci le Livre II offre une perspective autrement plus nécessaire. Au moins deux aspects essentiels doivent y être relevés pour la compréhension du statut de la rhétorique albertienne. D'abord, la géométrisation de l'*inventio* artistique et l'hypostasie de l'œil mental qui l'accompagne n'instaurent que du virtuel. C'est la *main* de l'artiste, et ses pratiques, qui réalisent ce virtuel par la mise en place de stratégies rhétoriques. On ne comprendra jamais l'acte de peindre par la seule *optique* mais bien plutôt par l'*haptique*, le *toucher* de la main ou de sa prothèse, le pinceau. La substance rhétorique de l'*historia* — abondance, variété, mouvement, qui renvoient à l'*historia* dans toute sa sémantique — ne se réalise qu'en tant que rhétorique formelle, par les stratégies de *formation* que sont la circonscription, la composition, le remplissage par la couleur. *De Pictura* d'Alberti démontre que la rhétorique historique et la rhétorique structurale ne sont que pile et face d'une même « réalité », celle d'un monde inventé, « représenté », arrangé par l'artiste, d'un monde mis en peinture.

Les fiançailles de deux rhétoriques visuelles : Alberti et le Groupe μ

Les « fiançailles » d'Alberti et du Groupe μ concernant la rhétorique de l'image ne mèneront évidemment pas à la constatation d'une équivalence entre deux conceptions si éloignées dans le temps. Si la mise en rapport du Livre II du *De Pictura* avec un théorème précis de la théorie de l'image du Groupe μ demeure audacieuse, nous prétendons toutefois qu'elle se justifie. Le Groupe μ , dans son grand traité de sémiotique visuelle, invoque la possibilité d'une *rhétorique icono-plastique* (Groupe μ 1992 : ch. IX) ; c'est à ce propos que la rhétorique albertienne peut servir d'horizon illuminant. On peut en effet reconnaître entre les deux théories une sensibilité commune et une communauté d'intérêts.

Rappelons deux thèses fortes du *Traité du signe visuel* : d'abord la distinction fondamentale entre le signe plastique et le signe iconique (113-135 & 186-196) et ensuite la pertinence d'une rhétorique icono-plastique (345-360).

La distinction fondamentale entre le signe plastique et le signe iconique. — L'iconique n'est pas une condition *sine qua non* de la communication visuelle. Certains signes visuels qui n'ont aucun rapport de ressemblance à la réalité fonctionnent quand même dans des processus de communication. Un signe plastique, lui aussi, est communicable bien qu'il ne soit pas déterminé par un rapport de ressemblance à la réalité. Et le Groupe μ se demande avec raison si le signe iconique et le signe plastique « sont des ennemis, des voisins ou des frères » (115). Il est vrai que, au cours de l'histoire de l'art (et des théories de l'histoire de l'art), le signe plastique a été souvent occulté. Depuis l'esthétique des Grecs, celle d'Aristote par exemple, l'exigence de ressemblance et d'imitation a été si dominante que l'iconique prime dans les instructions pour artistes et que le plastique est marginalisé dans une fonction décorative. Le Groupe μ se démarque de cette position: le *plastique* et l'*iconique* constituent deux systèmes autonomes. Si l'on se met dans la perspective du traitement informationnel par le récepteur on peut voir dans le plastique un type sensoriel obtenu par les processus perceptifs primaires (perception de la matérialité brute du signe), finalisés par l'intervention de processus cognitifs iconisants. Il y a des solidarités fréquentes et fructueuses entre l'iconique et le plastique. Cette solidarité, voire cette continuité, est de simple bon sens. Le Groupe μ fait ainsi remarquer :

une simple tache informe serait plastique, le dessin d'un visage serait iconique, mais une figure géométrique serait quelque part entre les deux : *plastique* parce qu'elle n'a pas pour référent un être du monde naturel, *iconique* parce qu'elle n'est pas seule de son genre, mais renvoie à une idée extérieure à elle, et à une actualisation de ce concept qui ne pouvait se définir que par sa forme dans l'espace (Groupe μ 1992 : 120).

On comprend que cette solidarité « de bon sens » entre l'iconique et le plastique nous rapproche de toute évidence du Livre II du *De Pictura*, et de sa rhétorique à double face, historique et formelle. Toutefois, le Groupe μ ne laisse pas de distinguer les deux types de « signes visuels » et refuse ainsi toute iconicité au non-figuratif. Dans le *Traité*, l'impossibilité d'élaborer une définition générale des différents types de fonctionnement sémiotique est régulièrement évoquée : il n'existe pas de *signes* icono-plastiques. Mais il existe des *figures* icono-plastiques (Groupe μ 1992 : 279-83). Le passage du signe à la figure marque le passage de la sémiotique à la rhétorique.

La pertinence d'une rhétorique icono-plastique. — La conjonction ou le couplage du plastique et de l'iconique est fréquent dans l'histoire de la peinture. Le traité de sémiotique visuelle en donnent quelques exemples frappants. Il y a des cas où le décodage du sens iconique est facilité par la distribution des couleurs (par exemple, chez Miró). Il y en a d'autres où le décodage du sens plastique est facilité par des suggestions semi-figuratives, par conséquent iconiques (chez Yves Klein, où le plastique des taches de bleu « ressemblent » à des corps féminins). Le Groupe μ constate d'ailleurs avec raison que

la relation entre les deux types de signes est le plus souvent abordée dans le sens plastique → iconique. En effet, lorsqu'on décrit le processus d'identification d'un type iconique, on met en avant la perception d'une manifestation plastique [texture, couleur, ligne]. Mais ce signifiant plastique n'est que potentiel : il tend à s'effacer au profit de l'iconisme (Groupe μ 1992 : 345).

Ce serait même une tendance générale de l'esprit humain : le plastique a tendance à s'iconiser. Ou, au moins, il s'agirait d'une *projection* analogisante : le plastique est perçu / vécu *comme si* c'était de l'iconique. On peut même généraliser en affirmant que le plastique informe l'iconique et le modèle (Groupe μ 1992 : 347). Il ne suffit pas de conclure que le plastique et l'iconique sont l'adjuvant l'un de l'autre, en toute réciprocité. En effet, deux implications doivent être explicitées. D'abord, la relation icono-plastique est une relation *comme si*, relation d'analogie ou, si l'on veut, d'hypotypose : d'une part le plastique « met en scène », « met en couleur » l'iconique, et d'autre part l'iconique « gratifie »

le plastique, valorise la texture, la forme et la couleur. Ensuite, la relation icono-plastique a une directionalité canonique, comme nous l'avons remarqué. Tendance de l'esprit humain ou tendance de la culture et de l'art occidental où le figural est avant tout figuratif, où le plastique tend à se « conformer » au monde, où les formes sont avant tout des formes de choses. Même si on défend la pertinence d'une rhétorique icono-plastique, cette rhétorique-là paraît finalisée par l'iconisation généralisée de tous les artefacts culturels et artistiques. Notre bonne métaphysique occidentale, avec sa traditionnelle tendance à l'ontologisation du sens, donc à son iconisation, nous permet, fort heureusement, de penser la relation rhétorique comme étant *analogique*. L'acte de l'artiste est un acte de mise en analogie du plastique et de l'iconique.

L'essai d'homologation annoncé entre la rhétorique albertienne et la rhétorique du Groupe μ peut être formulée ainsi. Le Livre II du *De Pictura* préfigure la théorie de l'image du Groupe μ concernant un théorème précis. Notre hypothèse est que la rhétorique à double face, historique et structurale, d'Alberti exhibe une tension épistémologique qui n'est pas absente de la rhétorique icono-plastique du Groupe μ . Cette homologation n'a évidemment rien d'explicite et il faut des arguments convaincants pour la justifier. Reprenons les termes de cette double tension : d'une part, pour Alberti, tension entre l'*historial* (matière ou plan de contenu : abondance, variété, mouvement) et le *structural* (forme ou plan de l'expression : circonscription, composition, remplissage par la couleur) ; d'autre part, pour le Groupe μ , tension entre l'*iconique* (matière ou plan du contenu : imitation, ressemblance) et le *plastique* (forme ou plan de l'expression : stylisation, abstraction, sans renvoi référentiel). La rhétorique albertienne est globalement motivée par la mise en scène d'une *historia*. L'*historia* est ce que le peintre voit dans la Nature. L'acte de peindre est un acte d'*iconisation*. Toutefois, le peintre n'est capable d'iconiser que par la mise en œuvre de techniques *plastiques* (dans la rhétorique du Groupe μ : forme, texture, ligne, couleur) et/ou *structurales* (dans la rhétorique d'Alberti : circonscription, composition, remplissage par la couleur). Qu'on n'en doute pas : ce qui est homologable, ce ne sont pas tant les termes substantiels (de l'*historial* et de l'*iconique* d'une part, et du *structural* et du *plastique* de l'autre), mais la *tension* dans ces deux couples, le fait que la relation rhétorique elle-même est une relation *comme si*, une relation d'analogie ou d'hypotypose : le plastique est présenté comme s'il était iconique, le structural, comme s'il était historial.

Revenons un instant, en guise de conclusion, à l'entretien d'Apollonius avec Damis, cité en ouverture de ce texte. Apollonius et Damis y discutaient l'*imitation*, la *ressemblance*, l'*iconicité*. On se rappelle le message de ce charmant récit. C'est nous qui projetons partout sur des matières préformées des formes plastiques. Pour rendre l'artefact *ressemblant*, il faut corriger, modifier les apparences de la Nature. C'est pourquoi Alberti, à la suite d'Apollonius, affirme que l'*historia* est *rêvée* dans la Nature — *voir est rêver*. Et il faut trouver du plaisir (*voluptas*) dans cette rêverie : « rien d'étonnant dès lors si l'art d'imiter en vint un jour à un tel degré que, même sans le secours des formes ébauchées par le hasard dans la matière, on savait produire des images aussi ressemblantes qu'on le désirait » (Alberti 1435 : 59). Si la relation rhétorique, dans la double formulation que nous avons relevée — celle d'Alberti, celle du Groupe μ — est essentiellement *tensive*, c'est que l'*iconique* ou l'*historial*, s'il prime téléologiquement, n'est jamais réalisé, est non réalisable : l'*iconique* ou l'*historial* est l'effet du *désir de ressemblance*, un désir qui travaille la *main* de l'artiste et ses techniques plastiques. C'est que le désir du peintre est contraint par sa main et sa prothèse, le pinceau, imposant la texture à la matière.

Helsinki / Urbino / New York, juillet 2002 – février 2003

Notes

- 1 Cette histoire est racontée par Chastel 1982 : 85.
- 2 Voir la merveilleuse monographie récente de Grafton 2000. Nous avons également trouvé d'une certaine valeur l'évocation poético-spéculative de Bianchi Bensimon 1998, et surtout un excellent texte de Panza 1994, en particulier le chapitre 7 : « Ut rhetorica pictura ».
- 3 Sur le contexte d'origine à Florence du *De Pictura*, voir Grafton 2000 : 111-149. *De Pictura* a été écrit comme un manuel moderne pour les peintres, même comme une sorte de manifeste contre la peinture gothique traditionnelle. Grafton considère *De Pictura* comme le premier manifeste artistique des temps modernes et il compare le « modernisme d'Alberti » à celui de Manet au XIX^e siècle. Alberti combine l'humanisme des intellectuels cultivés de son temps et la créativité des ingénieurs érudits. Il y a pourtant énormément de malentendus sur la position intellectuelle d'Alberti au Quattrocento. Barry Katz ne voit en Alberti qu'un humaniste cicéronien : « An obvious truth, but one as of yet wholly unnoticed, is the fact that Alberti was neither a philosopher nor even primarily an artist, but a Ciceronian humanist. In general terms this means he possessed an inordinate capability and interest in dealing with the ancient morals and ethics, as understood in a broader context : classical values, principles, and manner of life. It is meaningless to approach Alberti strictly in the terms of the discipline of aesthetics. To analyze his

concept of the 'creative act' and the 'creative moment' or his vision of the 'relationship of the artist to the work of art', is entirely peripheral » (Katz 1978 : 24). On ne peut pas plus sous-estimer le statut épistémologique de la conception albertienne de l'art.

- 4 « Alberti told the painter that he should prepare himself to carry out his « most capacious » and « highest » task : to paint history. As his many complementary references to *historia* and its Italian equivalent *storia* or *istoria* reveal, Alberti had in mind a carefully composed picture, in which a substantial number of characters — ideally nine — appeared. He told the painter how to plan histories in advance, where to find appropriate subjects for them, how to avoid errors of taste, and how to set his aesthetic goals. The term became central in Alberti's work. A close examination of what it meant to Alberti reveals exactly how he tried to transform the existing language and practices of art. In doing so he drew on an existing, if inchoate, forming of new and more precise term — one carefully crafted to embody a particular aesthetic program » (Grafton 2000 : 127). Grafton analyse en détail la notion de *historia* (124-133). Masaccio, Donatello et Uccello sont parmi les peintres préférés d'Alberti, mais ses principes picturaux semblent introduire les grands génies de la fin du Quattrocento, Mantegna, Botticelli, Bellini...
- 5 « Alberti followed Quintilian, through much of his work, point by point, in order to produce an introductory work on painting as thorough, consistent, and complete as his ancient forerunner's... The ancient writers on oratory had set out to produce what they called a « good man skilled in speaking » (*bonus homo dicendi peritus*), a man both trained in effective political speech and equipped with historical and moral training, one who spoke well and wisely. Alberti, similarly, drew up a manual for the training of a *bonus pingendi peritus*, and in it described the art, its practitioner, and his education in full detail » (Grafton 2000 : 117) ; « the analogy between rhetoric and painting [...] gave Alberti much more than an attractive conceit to work with. It also provided him with an intellectual framework and a formal vocabulary. These enabled him to discuss, in an orderly and convenient way, many problems of representation that would otherwise have been difficult even to formulate in words — and to describe, in general and abstract terms, the concrete innovations of the artists he knew » (118).
- 6 Voici une longue citation concernant ces trois techniques : « Nous avons divisé la peinture en trois parties et cette division, nous l'avons trouvée dans la nature elle-même. En effet, puisque la peinture s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue. Tout d'abord, lorsque nous regardons quelque chose, nous voyons que c'est une chose qui occupe un lieu. De fait, le peintre circonscrit ce lieu et appellera cette manière de tracer le contour du terme approprié de circonscription. Toute de suite après, la vue nous apprend que le corps regardé est constitué de très nombreuses surfaces qui se combinent entre elles. Et ces réunions de surfaces, l'artiste, en les assignant à leurs lieux, les nommera justement composition. Pour finir, le regard nous permet de discerner plus distinctement les couleurs des surfaces : la représentation de ce fait, en peinture, parce que cette dernière tire des lumières toutes ses différences, nous l'appellerons très justement réception des lumières » (Alberti 1435 : 145).

Bibliographie

Alberti, Leon Battista

1435 *De la peinture* [*De Pictura*], traduction française de Jean Louis Schefer. Paris : Macula Dédale, 1992.

Bianchi Bensimon, Nella

1998 *Unicité du regard et pluralité de la voix : essai de lecture de Leon Battista Alberti*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Chastel, André

1982 *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris : P.U.F.

Grafton, Anthony

2000 *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Groupe μ

1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil.

Katz, Barry

1978 *Leon Battista Alberti and the Humanist Theory of the Arts*. Washington : University Press of America.

Panza, Pierluigi

1994 *Leon Battista Alberti. Filosofia e teorie dell'arte*. Milano : Guerini Studio.

Sémiotique versus rhétorique ?

Jan Baetens

La couleur, richesse du poète, est si coûteuse que la plupart se bornent au dessin ou à l'esquisse et deviennent des hommes de science.

H.D. Thoreau, *Journal*, 1852

Un conflit nécessaire

Il convient de le rappeler : sémiotique et rhétorique, fût-elle générale, ne sont pas faites pour s'entendre « simplement ». Dans un certain sens, les deux approches ou disciplines sont même faites pour s'exclure mutuellement, du moins dans une certaine tradition, rhétorique davantage que sémiotique peut-être, qui sera celle suivie dans ces pages¹.

Paul de Man, dans un article fondateur, s'étonnait déjà de voir les sémioticiens français, c'est-à-dire « structuralistes », mélanger sans trop de problème ce qui pour lui relevait de la *grammaire* d'une part et de la *rhétorique* d'autre part. Pour de Man, ce mélange est problématique, car il joue implicitement au profit de la grammaire et au détriment de la rhétorique. Dit autrement : dans la perspective sémiotique de type structuraliste, la rhétorique est obligée de s'aligner sur la grammaire, elle n'a de place que dans la mesure où elle se plie à la logique de l'autre. Précisons un peu ce point, qui est capital.

Pour de Man, on le sait, la grammaire était avant tout une extension de la logique :

À un niveau tout à fait naïf, nous avons tendance à concevoir les systèmes de grammaire comme tendant à l'universalité et comme étant simplement génératifs, c'est-à-dire capables de produire une infinité de versions à partir d'un seul modèle (lequel peut déterminer des transformations aussi bien que des dérivations) sans l'intervention d'un autre modèle qui puisse déranger le premier. Nous envisageons donc le rapport entre grammaire et logique, le passage de la grammaire aux propositions, comme relativement non problématique [...]. La grammaire et la logique se tiennent dans un rapport dyadique de soutien inentamé (de Man 1979 : 28-29).

Or, dans la mesure où la sémiotique a l'ambition de faire une « grammaire » des faits rhétoriques, quelle que soit du reste la définition qu'on en utilise, elle transforme inévitablement toute rhétorique en une forme de grammaire.

Or, la vraie rhétorique, qu'on la rattache au champ tropologique ou aux techniques de persuasion, relève pour de Man d'un autre ordre, d'une tout autre épistémologie :

La rhétorique suspend radicalement la logique et ouvre de vertigineuses possibilités d'aberration référentielle. Et, bien que ce geste nous éloigne sans doute un peu de l'usage commun, je n'hésiterais pas à identifier la potentialité rhétorique ou figurée du langage avec la littérature elle-même (de Man 1979 : 32).

Si peu orthodoxe qu'elle soit, la définition du fait rhétorique que donne Paul de Man, me paraît fort stimulante : s'il est possible de décrire les *formes* du fait rhétorique en termes de grammaire et de logique, le fait rhétorique se distingue surtout par sa *force* qui, elle, défait la grammaire comme la logique.

Schématiquement, la thèse de Paul de Man serait dès lors la suivante :

Sémiotique = grammaire = logique

vs

(Herméneutique ?) = rhétorique = littérature

Autant le dire d'emblée : il ne s'agit pas de faire ici une lecture de la déconstruction de Paul de Man (par exemple Mieke Bal 1999 : 13-32), ni de multiplier les témoignages qui vont, chacun à leur façon, dans le même sens², mais de commenter un problème fondamental : « comment éviter la «normalisation» sémiotique du fait rhétorique ? », puis de pointer un enjeu non moins fondamental : « comment le fait rhétorique permet-il de repenser la sémiotique ? ».

Le premier point paraît insoluble, du moins à première vue. Mais pourvu que la rhétorique soit définie, ainsi qu'il arrive dans les travaux récents du Groupe μ , comme l'élément évolutif de la sémiotique, comme l'élément dynamique, de rupture, qui force le système sémiotique à se remettre en cause et à se transformer, il devient possible de concevoir de nouveaux rapports, mobiles mais fructueux, entre sémiotique et rhétorique. Au lieu d'appartenir à deux territoires distincts, à deux épistémologies incompatibles, voire franchement contradictoires, elles se présentent plutôt comme deux principes qui se combattent et s'enrichissent simultanément.

Pour le second point, qu'il ne s'agit pas de résoudre en inversant platement les rapports de force entre rhétorique et sémiotique³, je voudrais m'éloigner un peu des théories de Paul de Man, pour me tourner davantage vers les recherches en sémiotique visuelle. Il me semble en effet que cette discipline multiplie les avancées qui permettent justement de donner au fait rhétorique une certaine place dans l'ensemble de la pensée sémiotique. Pour le dire autrement : c'est du côté de la sémiotique visuelle que s'effectue une sorte de révolution culturelle (enfin : épistémologique), dont un des effets les plus heureux est la réouverture des « formes » sémiotiques à la « force » rhétorique. Comme sémiotique verbale et sémiotique visuelle ne sont plus de nos jours deux sémiotiques cloisonnées, mais participent de la même « compétence symbolique générale », qui dépasse les « mécanismes particuliers à l'œuvre dans une sémiotique particulière, comme le sont la sémiotique iconique ou la verbale » (Édeline & Klinkenberg 1996 : 7), il est tout à fait justifié de s'appuyer sur la sémiotique visuelle pour réinterroger la sémiotique verbale, puis la sémiotique tout court. C'est la démarche que je voudrais suivre ici, la perspective choisie étant celle de la place du rhétorique (au sens fort que lui donne Paul de Man) dans le sémiotique.

Certes, la sémiotique visuelle n'est pas un bloc homogène, et souvent elle commet exactement la même « erreur » que la sémiotique structuraliste traditionnelle, à savoir la réduction du rhétorique au grammatical. Cette éviction du rhétorique domine même souvent dans les sémiotiques visuelles de l'image publicitaire et, plus généralement, dans les sémiotiques visuelles qui ne distinguent pas entre un corpus artistique et non-artistique (entre « rhétorique » et « grammaire », pour parler comme de Man)⁴. Il va sans dire que, du point de vue de la sémiotique structuraliste, cette confusion ne pose aucun problème. Pour une sémiotique soucieuse de rhétorique, elle est évidemment fatale. Nulle vraie rhétorique, au sens de Paul de Man, ne peut sérieusement se

penser à partir d'un type d'image dont l'enjeu est toujours, qu'on le veuille ou non, d'imposer un sens unique. Qu'une image publicitaire soit riche ou complexe, ne l'empêche jamais de tendre toujours au même but (vendre et plaire, pour paraphraser les classiques). Il y a là, à mon sens, un sérieux avertissement : il ne faut pas qu'une sémiotique visuelle soit trop près de l'image *publicitaire* (cf. par exemple Forceville 1996, quels que soient du reste les mérites).

Outre le *Traité du signe visuel* du Groupe μ (1992), qui se manifeste du reste autant comme une *rhétorique* que comme une *sémiotique*, ou, plus exactement peut-être, dans le sillage de ce travail essentiel, j'aimerais signaler ici deux pistes de réflexion capitales.

Sémiotique du signe, rhétorique de l'écran

La première, que représente exemplairement la pensée sémiotique d'Anne-Marie Christin et de son équipe à Paris VII, concerne la mise en question du signe comme « unité » sémiotique de base. Réfléchissant sur le statut de l'écriture comme « image », cette sémiotique conteste violemment certains principes clés de la sémiotique structuraliste, comme la primauté du signe d'une part et la division des faits sémiotiques en un système composé de niveaux hiérarchiquement articulés d'autre part. On sait qu'au XX^e siècle, on a redéfini les rapports entre pensée, parole (comme extériorisation de la pensée) et écriture (comme extériorisation de la parole). Or la critique de ce modèle logocentriste s'est surtout intéressée à la mise en question de la métaphysique de la présence (laquelle signifie essentiellement la priorité accordée à la pensée par rapport à la parole, et de celle-ci par rapport à l'écriture), théorisant la pensée comme écriture et le signe comme trace, sans pour autant s'intéresser à la dimension proprement visuelle de l'écriture. Dans les milieux des historiens et anthropologues de l'écriture, on s'est montré beaucoup plus sensible à cette visualité, et la réflexion y a porté avant tout sur une nouvelle approche, non pas des rapports qu'entretient la pensée avec la parole d'une part, avec l'écriture d'autre part, mais des rapports entre écriture et image, afin de casser plus radicalement encore les préjugés (alphabétiques et partant logocentriques aussi, si l'on veut) pesant sur l'écriture. La thèse essentielle de ces chercheurs est que l'écriture relève de la communication visuelle, d'une part, et que celle-ci diffère fondamentalement de la communication verbale, d'autre part. Bref,

l'écriture est littéralement image (beaucoup plus littéralement que dans la déconstruction, où la trace est certes pensée comme espace-temps, mais de manière encore très abstraite).

Considérant l'écrit comme une image, la sémiotique de Christin se veut une *pensée de l'écran* : l'élément principal n'est plus le répertoire de signes détachés et indépendants de l'observation, mais les relations qui se tissent à l'intérieur d'un champ circonscrit et qu'il convient à l'observateur d'interpréter plus que de décoder à l'aide d'une logique externe (cf. Christin 1995, 2000 & 2002).

De telles idées aident la sémiotique visuelle, et la sémiotique en général, à se rééquilibrer du côté de la rhétorique. La pensée de l'écran, c'est-à-dire du support, évite en effet ce que la sémiotique structuraliste a de figé, tout en précisant bien le cadre, même littéralement, à l'intérieur duquel s'effectue le geste rhétorique de l'interprète. Il ne paraît pas absurde de dire que la sémiotique telle que l'envisage Christin met un terme à la combinaison traditionnelle des modes de signification que Benveniste appelait « sémiotique » et « sémantique »⁵, pour mettre en valeur la force du sémantique, non plus comme simple ajout au sémiotique, mais comme principe d'inquiétude et de brouillage d'un sémiotique trop dominant. Que les nouvelles sémiotiques, par exemple la sémiotique tensive de Fontanille & Zilberberg (1998), soient également, et radicalement, des sémiotiques de l'énonciation, ne peut d'ailleurs que renforcer l'impact et l'intérêt des idées d'Anne-Marie Christin.

Pour une lecture infrasémiotique du plastique

Le second phénomène que je voudrais ici mettre en lumière est la prise au sérieux du fait *plastique* (c'est-à-dire, dans la terminologie du *Traité du signe visuel*, du *non-iconique* ou du *non-figuratif*). La (re)découverte du plastique comme objet sémiotique à part entière, et non plus seulement comme pur adjuvant des autres objets sémiotiques, eux mieux reconnus par la sémiotique traditionnelle, que sont l'icône ou la figure, n'acquiert cependant toute son importance que si on arrive à le séparer réellement du poids de l'iconique ou du figuratif, qui menacent toujours de ramener le plastique à un rôle de faire-valoir. Pour la sémiotique visuelle de Bal & Bryson (1991), par exemple, tout élément plastique est virtuellement « infrasémiotique », c'est-à-dire susceptible d'être intégré à une lecture pleinement sémiotique (inévitablement figurative), laquelle est appelée par le même mouvement à devenir

« suprasémiotique », c'est-à-dire narrative. Dans une polémique acerbe menée dans les colonnes de la revue *Critical Inquiry*, l'historien de l'art James Elkins (1996) s'est insurgé contre l'un et l'autre de ces programmes de recherche, plaidant à la fois pour le maintien du statut « insignifiant » (purement plastique, dans la terminologie du *Traité*) des lignes, taches, couleurs, etc., et pour le refus d'inféodation de ces mêmes éléments à la logique suprasémiotique du récit. Et on a sûrement déjà compris de quel côté va ici notre sympathie...

Or, c'est non seulement au niveau de la surface (sur ce plan, l'analyse du plastique s'inscrit dans la même mouvance que la pensée de l'écran), mais aussi au niveau du « parcours génératif » qu'il est possible de faire fructifier l'idée d'un plastique « indépendant » (c'est-à-dire, l'autonomie absolue du plastique étant bien sûr une vue de l'esprit, un plastique suffisamment indépendant pour brouiller rhétoriquement l'empire du sémiotique). Le refus du modèle verbal a permis non seulement de créer une place, dans les structures profondes, pour le sens non verbal, voire non verbalisable, mais aussi et surtout d'envisager d'autres trajets génératifs, où les images ne sont pas des « figurativisations » d'axes sémantiques verbaux, mais des structures différentes, ni verbales, ni iconiques (même si par la suite ces structures peuvent se figurativiser et se verbaliser), mais, ne fût-ce que provisoirement, plastiques. Ici encore, la contestation rhétorique du sémiotique pourrait trouver des lieux d'accroche.

L'idée de ce « niveau de base » plastique correspond parfaitement à ce que nous révèlent de nombreux témoignages d'auteurs sur l'écriture comme transposition d'une donnée spatio-visuelle. Dans une lettre à son éditeur, Michel Lévy, Baudelaire par exemple évoque une préface future à ses textes où il commenterait (un peu à la manière de Raymond Roussel ?) ses procédés et méthodes. Or le poète présente le travail d'écriture en des termes étonnamment plastiques :

[...] que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vitesse de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés (Baudelaire 1983 : 183 ; cité in Gullentops 2002).

De manière plus théorique, le témoignage de Baudelaire et de très nombreux autres écrivains, qui tous pointent la base visuelle de l'écriture, a donné lieu à un important courant critique qui envisage le

texte comme réplique verbale d'une « forme spatiale », voire d'un véritable « diagramme » géométrique (Mitchell 1980 : 539-567). Dans ce contexte, l'exemple le plus cité est le dessin de *Tristram Shandy* et qui représente le trajet narratif, tout de courbes et de digressions, du roman lui-même⁶.

Ici encore, cette conception plus « rhétorique », en l'occurrence plus visuelle et surtout plus spatiale du parcours génératif, n'est pas absente de bien d'autres formes de réflexion sémiotique contemporaine. Sous l'influence des recherches cognitivistes, la notion d'*imagerie mentale* (le « modèle » que l'on construit à partir de la perception du monde, qui est première) se substitue à celle de structure sémantique profonde (les quelque vingt axes sémantiques fondamentaux auxquels la sémiotique rêva de ramener le monde), et c'est en termes également visuels que l'on pense les transitions graduelles du plus général au plus singulier. On ne passe pas d'une structure profonde verbale à une structure de surface visuelle ; on part au contraire d'une structure profonde sensorielle, et partant visuelle, que l'on précise et façonne ensuite par l'ajout de perspectives supplémentaires, le langage n'étant qu'un des moyens d'effectuer ce travail du sens (qui est donc aussi un travail d'iconisation, car ce qu'on recherche c'est la ressemblance entre les figures du monde sensible et les structures sémiotiques qui s'en éloignent)⁷.

Une rhétorique à l'œuvre

Essayons maintenant d'illustrer un peu cela, au moyen d'une lecture de *Gloria Lopez* de Thierry Van Hasselt (1999).

Pourquoi avoir choisi cette œuvre ? D'abord parce qu'il s'agit d'un mélange texte / image, où il est clair que les deux sémiotiques n'arrivent pas à se maîtriser l'une l'autre, mais fonctionnent au sein d'une compétence symbolique plus générale. Cette compétence fonctionne à deux niveaux : d'abord l'unité (l'ensemble des images qu'on voit), ensuite le récit (le sens des unités ne devient pertinent qu'au niveau du récit). Le texte comme l'image devraient s'épauler, toutefois l'effort herméneutique s'y embarrasse, et l'on sent fortement la tension entre texte et image, qui n'arrivent jamais à se réconcilier vraiment, ni au niveau de l'unité (qui, tout en étant iconique, se défigure, *retombe* en plasticité), ni au niveau du récit (qui, tout en relevant du parangon moderne du récit, puisqu'il s'agit d'un polar, change de nature et devient une réflexion sur la genèse et l'interprétation des images) : l'impact du rhétorique, qu'il faudra

détailler plus loin, se situe déjà là. Il est important de souligner, dans la sémiotique traditionnelle, l'interaction unité / récit, car le récit fonctionne souvent comme une machine à « iconiser » ce que l'image a de plastique : en imposant l'ordre du récit à l'image, on efface souvent ce que l'image a de plastique, et l'on tend ainsi à soumettre la force virtuellement rhétorique du plastique à la grammaire et à la logique du récit (le suprasémiotique, on l'a vu, sert de vocation et de levier à l'infrasémiotique).

De manière plus schématique :

sémiotique :

signe verbal + signe visuel (niveau 1) = récit verbo-visuel (niveau 2)

rhétorique :

divers brouillages de ce schéma

Mais comment se fait sentir, de manière plus concrète et pratique, l'impact du rhétorique dans *Gloria Lopez* ? Je me limiterai ici à deux observations.

D'un côté, les dessins obéissent parfois à un mouvement *itératif*, à une machine à *variations* : au lieu de progresser, l'histoire fait du surplace, et le lecteur est invité à parcourir de longues séries de variations sur un même dessin (généralement le portrait de la protagoniste). Dans *Gloria Lopez*, de telles séries ne sont pas destinées à *préciser* le personnage, mais au contraire à *effacer* : il n'y a pas d'effet cumulatif (au contraire : la série fonctionne vraiment comme syntagme, et non pas comme paradigme ; on est invité à la parcourir comme une série, où chaque nouvelle occurrence tend non pas à *enrichir*, mais à *corriger* la précédente : en tout cas, il n'y a pas de « combinaison » possible des lectures paradigmatique et syntagmatique, d'où le grand impact rhétorique de ces séries).

De l'autre, le principe de l'effacement / émergence du dessin passe du système narratif des variations à la forme même du dessin, puisqu'aux moments les plus intenses du récit, l'image tend à l'abstraction, voire au vide (le cadre devient noir ou blanc, un peu comme un fading au cinéma). Or, ce qui est intéressant, c'est que cette trajectoire se parcourt dans les deux sens : de la figure au vide et vice versa, ce qui transforme aussi le statut du récit (le récit de *Gloria Lopez* n'est plus le récit raconté à l'aide d'images, c'est celui des images mêmes : de leur émergence d'un fond indifférencié et/ou de leur retour à ce même fond indifférencié, comme si l'œuvre voulait nous faire assister au « parcours

génératif » du visuel même, au lieu de nous rendre présente à l'esprit le « parcours génératif » du récit). Qui plus est, cette mutation du récit affecte la lecture de chaque image (c'est-à-dire de chaque case), à laquelle on va appliquer la même lecture générative : loin de considérer les cases comme les maillons d'un récit, le lecteur va les doter d'une « profondeur » génétique, et les compléter soit par les versions plus iconiques qu'on peut en imaginer, soit par les versions plus plastiques qu'on peut non moins en imaginer. Et ce qui rend les choses plus intéressantes encore, c'est que ce mouvement contredit celui décrit plus haut : ici, l'image est manifestement désyntagmatisée, alors que plus haut, dans le système à variations, elle était visiblement syntagmatisée. Le choc des deux, qui me paraît au cœur même de *Gloria Lopez*, est une nouvelle illustration du conflit entre sémiotique et rhétorique qui était ici mon point de départ.

Dans *Gloria Lopez* l'impact du rhétorique consiste à dissoudre, d'abord les deux niveaux sémiotiques des images d'une part et du récit d'autre part, puis le rapport sémiotique entre ces deux niveaux, où le niveau supérieur du récit est généralement convoqué pour donner sens à ce qui resterait de non sémiotique dans l'image. Ce que fait *Gloria Lopez*, c'est exactement l'inverse : le livre suggère que l'image agit de façon rhétorique, qu'elle résiste à la sémiotique (que ce soit celle de l'iconisation ou celle de la mise en récit) ; l'image reste plastique, non figurative, et elle refuse toute mise au pas au nom du récit ; elle redevient, si l'on veut, muette. Ou comme le dit le « rhétoricien » James Elkins, au bout d'une longue et dure polémique avec la sémiotique visuelle de Bryson & Bal : « Pictures, it appears, are properly mute objects that have no stories to tell, no messages, no fixed *fabulae*. They say nothing clearly — or else, in the best case, they clearly say nothing » (Elkins 1996 : 591).

Notes

- 1 Tous mes remerciements à Jack Post (Université de Maastricht), Jan van Looy et Dirk de Geest (Université de Leuven), qui m'ont aidé à penser et repenser une toute première version de ce texte. Un grand merci aussi à tous les participants du colloque à Urbino, dont les remarques critiques m'ont permis de formuler avec plus de clarté ce que j'avais dit d'abord de manière moins nuancée.
- 2 « Une autre discipline nouvelle, née de la linguistique, a recouvert pour une part le champ de la rhétorique, mais en s'en démarquant nettement : la sémiotique. Son père fondateur en France, Algirdas Julien Greimas (mort en 1992), l'avait à l'origine écartée pour deux raisons : d'une part, parce que la rhétorique décrivait un usage

- culturel du discours — une conception typiquement occidentale relevant au départ du caractère juridique de l'argumentation —, alors que le projet sémiotique se présentait comme une théorie généralisable de la signification, à portée sinon universelle, du moins transculturelle. Et d'autre part, parce que la sémiotique entendait enraciner ses principes dans une théorie scientifique du langage, alors que la rhétorique, indépendamment de ses avatars historiques et de son atrophie en description des figures, se fondait d'entrée de jeu sur une pratique bien empirique de la parole efficace » (Denis Bertrand 1999 : 59).
- 3 Dans un tel paradigme, c'est la rhétorique qui dicterait sa loi au sémiotique. Selon Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg (1996 : 9), ce serait là un risque typique de l'approche peircienne.
 - 4 Je pense ici surtout à des sémioticiens comme Kress & Van Leeuwen (1990) dont l'influence dans le domaine de la sémiotique visuelle n'est pas à négliger, quel que soit du reste le jugement (fort réservé en ce qui me concerne) que l'on peut porter sur leur travail.
 - 5 Rappelons ici la définition connue : « La langue combine deux modes distincts de signification, que nous appelons le mode SÉMIOTIQUE d'une part, le mode SÉMANTIQUE de l'autre. Le sémiotique désigne le mode de signification qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité. [...] Avec le sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de signification qui est engendré par le DISCOURS. Les problèmes qui se posent ici sont fonction de la langue comme productrice de messages. [...] Qu'il s'agit bien de deux ordres distincts de notions et de deux univers conceptuels, on peut le montrer encore par la différence dans le critère de validité qui est requis par l'un et par l'autre. Le sémiotique (le signe) doit être RECONNU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS. » (Benveniste 1974 : 63-65).
 - 6 D'une littérature abondante, on peut extraire le livre de Peter Schwenger 1999.
 - 7 J'emprunte cette définition de l'iconisation à Bertrand 2000 : 146.

Bibliographie

- Bal, Mieke
1999 « Basic Instincts and Their Discontents » in Heusser, Martin & al. (éds), *Text and Visuality*. Amsterdam : Rodopi.
- Bal, Mieke & Bryson, Norman
1991 « Semiotics and art history », *Art Bulletin* 73/2.
- Baudelaire, Charles
1983 *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, = La Pléiade, tome 1.
- Benveniste, Émile
1974 *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard.
- Bertrand, Denis
1999 *Parler pour convaincre*. Paris, Gallimard.
2000 *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Christin, Anne-Marie
1995 *L'image écrite*. Paris : Flammarion.

- 2000 *Poétique du blanc*. Leuven : Peeters, Paris : Vrin.
- 2002 [éd.] *Histoire de l'écriture*. Paris : Flammarion.
- Édeline, Francis & Klinkenberg, Jean-Marie
1996 « Introduction. Rhétoriques du visible », *Protée* 24/1.
- Elkins, James
1996 « What do we want pictures to be ? », *Critical Inquiry* 22/3.
- Forceville, Charles
1996 *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londres : Routledge.
- Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude
1998 *Tension et signification*. Liège : Mardaga.
- Groupe μ
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Gullentops, David
2002 *Poétique du visuel*. Paris : Paris Méditerranée.
- Kress, Gunter & Van Leeuwen, Theo
1990 *Reading Images*. Victoria : Deakin UP.
- de Man, Paul
1979 *Allégories de la lecture* Paris : Galilée, 1989.
- Mitchell, W.J.T.
1980 « Spatial form in literature. Toward a general theory », *Critical Inquiry* VI.
- Schwenger, Peter
1999 *Fantasm and fiction : on textual envisioning*. Stanford : Stanford UP.
- Van Hasselt, Thierry
1999 *Gloria Lopez*. Bruxelles : Fréon.

En altérant la rhétorique

Sémir Badir

Flatter ne profite pas à celui qui l'écoute, dit mon maître vénéré. Suivre est toujours trahir un peu. Critiquer n'est pas discerner. Variante de ce précepte : il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain. J'ai fait miens les deux premiers enseignements avec un enthousiasme suspect : cela cache mal la difficulté que j'éprouve à m'accommoder du troisième. Aussi, lisant la réponse fournie par le Groupe μ à la critique, acerbe, faite autour de *Rhétorique générale* par Pierre Kuentz, qui en regrettait le manque de cohérence théorique, j'ai pris pour moi, en guise d'avertissement de ce à quoi je ne devais prétendre dans cette étude, la réplique suivante : « Regarder les choses de très haut et se réclamer de positions théoriques impeccables, c'est aussi reporter indéfiniment le travail à plus tard » (Groupe μ 1970 : 216)¹.

En effet, voilà bien le problème. Pour ma part, je continue à croire que la réflexion théorique et le travail d'analyse peuvent être menées de front, et même gagnent-elles à l'être. Je dis cependant « de front », et non « de concert », car ce ne sont pas seulement quelques dysharmonies passagères que leur voisinage provoque. Ce que la coexistence de la réflexion et de l'analyse permettent de manifester, ce sont les enjeux de définition d'une discipline, et cela concerne à la fois la place de celle-ci dans l'organisation des connaissances et sa propre évolution historique. C'est, si l'on refuse l'idée d'une limite naturelle au domaine couvert par la rhétorique, mettre en place un « front mouvant » (expression empruntée à Kuentz 1975 : 4).

Et, certes, il faut alors se résigner à sortir de la place, et ne pas se préoccuper du travail qu'il y aurait à y faire. Pour mettre en jeu la définition de la rhétorique, il est nécessaire d'opter pour une position d'altérité. Je chercherai ainsi à me positionner comme un étranger, qui ignore les bonnes mœurs et ne parle pas correctement la langue allogène, comme un hérétique, qui suspend la transcendance (*i.e.* les axiomes et jugements *a priori*) et exclut toute médiation, en ce compris les méthodes, enfin comme un idiot, être simple qui n'a aucun savoir à défendre ni pour le défendre², et j'espère que, à un titre ou à un autre, on voudra bien me trouver fréquentable.

Horizons épistémologiques

Pour commencer de me conformer à cette simplicité souhaitée, j'exposerai tout de go le plan d'ensemble de ma réflexion, quitte à n'en pouvoir donner par la suite que des morceaux grossièrement découpés, car ce genre d'intervention se prête assez peu aux formes chirurgicales, à moins de planer très haut au-dessus des choses, ce que je ne souhaite pas faire, comme on l'a compris.

Je pars d'un rapprochement entre l'élaboration, dans les années soixante-dix, du rhétorique et de la connotation. D'abord, le rhétorique, en tant que spécificité objective décrite par la rhétorique, émerge au même moment où l'on élabore comme objets linguistiques les effets de signification dits « connotatifs ». Ensuite, on a pu chercher à englober l'un de ces concepts par l'autre et vice versa. C'est ainsi que pour le Groupe μ les sens connotatifs résultent de procédés rhétoriques parmi d'autres³, tandis que pour Kerbrat-Orecchioni (1977 : 91) les sens rhétoriques ne forment qu'une partie des cas de connotation. Enfin, et surtout, les sens connotatifs comme les sens rhétoriques se mesurent à un autre sens, dit « dénotatif » ou « de degré zéro », à d'autres sèmes, dits « dénotatifs » ou « essentiels ».

Plus globalement, les travaux portant sur le rhétorique et sur la connotation ont suscité un désir d'articulation entre les descriptions linguistiques et les études littéraires. Cette articulation fait aujourd'hui l'objet de réévaluations approfondies au sein des études de sémantique de textes. La notion de connotation, jugée désuète, y est presque totalement écartée et le rôle des figures dans l'interprétation du rhétorique, minimisé (je renvoie ici aux travaux de Rastier 1987 : 42 & 119-122, pour une critique de la connotation, et 2001 : 133-166, pour

un examen du rhétorique et des théories du double sens.). Connotations et figures rhétoriques auraient contre elles le défaut majeur de dépendre des théories du double sens. Et à l'encontre des théories du double sens deux principaux reproches reviennent régulièrement : elles aboutissent à des descriptions trop statiques ; elles rendent compte de manière inadéquate des normes de langage.

Toutefois, si rhétorique et connotation convergent lors de la période structuraliste, le tracé de leur fréquentation réciproque se distend au fur et à mesure qu'on remonte dans leur histoire conceptuelle.

La connotation tient son origine de la logique scolastique ; elle passe ensuite à la logique de Port-Royal, puis à la philosophie analytique anglaise et fait son apparition dans le champ des sciences du langage dans la première moitié du XX^e siècle, après un crochet en psychologie expérimentale, d'abord avec Bloomfield, puis avec Hjelmslev (cf. Garza-Cuarón 1991). La critique littéraire s'y attache à travers les développements d'une science des signes, la sémiologie, inaugurée en France par Greimas et Barthes. L'histoire de la connotation témoigne ainsi d'une ratiocination sur le sens et sur les rapports entre le langage et le monde. Elle est le dépositaire de toutes les formes de raisonnement et de signification qui s'écartent d'une adéquation réaliste primaire des mots aux choses, tout en renforçant d'ailleurs le privilège. Inessentielle, secondaire, ajouté, conceptuel, affectif, le sens connotatif s'oppose à un sens, dit « nominatif », « référentiel », « désignatif », « dénotatif », qui est univoque et qui lie, moins par convention que par ordre et raison naturelle, le mot à une et une seule unité du monde. Certes, dès lors que les langues ont fait l'objet d'études particulières, l'adéquation du mot avec la chose est devenue toujours de plus en plus difficile à maintenir. La connotation, voyant son rôle s'enrichir et se diversifier au fur et à mesure des obstacles rencontrés, n'a pas moins puisé dans son origine logicienne une force suffisante pour les surmonter tous. Ce qui revient à dire que la connotation, par son histoire et jusqu'à sa grande popularité dans les théories structuralistes, est l'une des manifestations exemplaires de l'expansion d'une pensée monologique, descriptiviste et rationaliste, jusque dans les zones les moins propices à ce régime de savoir — dans l'étude de la littérature, des expressions affectives, des mythes, des phénomènes idéologiques, parmi d'autres choses.

Tout au contraire, la rhétorique concourt dès son origine à une appréhension littéraire du monde. Je rappelle au pas de course qu'elle constitue chez les Grecs un savoir technique, et non un savoir spéculatif. Il est vrai que chez les Romains, la rhétorique n'est plus

seulement un moyen utile pour participer à la vie politique mais qu'elle devient un but en soi (une théorie), stimulant un art de vivre et de penser. Sautons les siècles. Dans le poème d'Henri d'Andeli, « La bataille des VII arts », écrit en ancien français vers 1240, elle se range du côté de la Grammaire d'Orléans dans le conflit qui oppose celle-ci à la Logique de Paris. Logique l'emporte haut la main, abandonnant à Grammaire et Rhétorique un simple rôle propédeutique. Grammaire et Rhétorique restent néanmoins confiantes dans les générations futures pour que leur soit restaurée une place privilégiée, ce en quoi on pourrait considérer, dans un premier temps, qu'elles ne se sont pas trompées, puisque Pétrarque viendra bientôt redynamiser l'idéal littéraire (cf. Bird 1976 : 80-97). Mais, à long terme, c'est bien le rôle propédeutique qui sera consacré par la modernité, réduisant la rhétorique à ce qui en elle est le plus aisément scolarisable, à savoir les figures. Pendant deux siècles, ceux qui en seront les descripteurs et les théoriciens soumettront la rhétorique à une opération de logicisation du savoir. Il ne fait pas de doute que le Groupe μ contribue lui-même à cette manœuvre. Il cherche à formaliser le mécanisme rhétorique en le décrivant par des opérations logiques et participe de ce fait au mouvement plus général que sont les « sciences humaines », grâce auxquelles l'aliénation des littéraires face à l'idéologie scientifique s'est considérablement accrue.

Voilà, à grands traits, brossé l'horizon de ces recherches. Les questions d'« épistémologie », ou de théorie critique, doivent trouver à se situer dans une compréhension historique des pratiques du savoir. Cette compréhension regarde dans les deux directions du temps : vers le passé, elle rattache l'évolution d'une discipline à ce qui a suscité son émergence ; vers le futur, elle se demande si les changements théoriques conduisent à des mutations épistémiques. La connotation et le rhétorique se rejoignent mais elles n'appartiennent pas aux mêmes traditions : la connotation appartient à la tradition logicienne qui sert de fondement aux sciences modernes ; le rhétorique découle d'une formalisation récente de la tradition herméneutique et encyclopédique. La question qui se pose est de savoir si cette conjonction est un accident plus ou moins évitable ; ou si au contraire elle annonce la possibilité d'une réunion des deux traditions épistémiques. Je crois comprendre que dans le chef de Jean-Marie Klinkenberg, qui, avec son comparse Francis Édeline, poursuit les travaux du Groupe μ , la rhétorique et, par delà, la sémiotique sont des lieux où le savoir pourrait s'unifier, subsumant les deux traditions (cf. la leçon inaugurale de J-M. Klinkenberg à la chaire Francqui 1995-1996, notamment ce sous-titre

éloquent : « Connaissance rhétorique et connaissance scientifique : une base commune », 1996 : 16).

Je voudrais à présent revenir sur deux notions clés de cette présentation de la rhétorique : d'abord, sur le rhétorique, puis sur le degré zéro.

Le rhétorique

Parler *du* rhétorique, au masculin substantivé, ce n'est pas nécessairement partir à la recherche d'une essence, comme voudrait le dénoncer Kuentz. Si je dis que le froid s'est abattu sur nos régions, je n'invoque pas nécessairement la colère d'un dieu Froid. Je parle de réalités climatiques sous le biais d'une représentation abstraite. De la même manière, parler *du* rhétorique, c'est s'efforcer d'embrasser dans une représentation conceptuelle la diversité des procédures rhétoriques. Bref, c'est procéder à une réduction, et cette réduction n'a nul besoin d'être ontologique (elle ne conduit pas à une essence), ni même phénoménologique (elle n'assigne pas au rhétorique un domaine) ; elle est seulement épistémologique.

Réduire, en outre, n'est pas restreindre. Et c'est lire bien mal *Rhétorique générale* que de croire qu'on n'a là entre les mains qu'un traité des figures. Dans *Rhétorique générale*, la partie qui traite des figures s'intitule « Rhétorique fondamentale » ; il y est question précisément d'abstraire des figures rhétoriques, dont l'inventaire semblait jusqu'ici un bric-à-brac hétéroclite, un petit nombre d'opérations logico-sémantiques capables de les générer. Ces opérations définissent bien le rhétorique, à tout le moins une structure spécifique au fonctionnement des figures. Mais c'est la seconde partie qui justifie le titre de l'ouvrage, encore s'intitule-t-elle elle-même, plus modestement, « Vers une rhétorique générale », par quoi elle indique que le titre retenu pour l'ouvrage commet une synecdoque généralisante, peut-être imposée par l'éditeur — ce ne serait pas la première fois ni la dernière qu'on exagérerait un peu la marchandise, la Bible ayant montré l'exemple. La seconde partie de *Rhétorique générale*, donc, montre que les opérations rhétoriques peuvent s'appliquer non seulement aux textes littéraires, mais également à d'autres types d'énoncés linguistiques, parmi les plus répandus dans la société, tels la réclame et le slogan, ainsi qu'à d'autres types de communications, à d'autres sémiotiques, tels le cinéma ou la conversation. Jean-Marie Klinkenberg a remarqué que c'est à tort qu'on a souvent confondu l'écart, qui est au principe des mécanismes

rhétoriques, avec l'exception. Le rhétorique est tout sauf exceptionnel. C'est « la partie créative d'un système sémiotique : celle qui permet de faire évoluer celui-ci par la production de nouvelles relations entre unités et donc (puisque ce sont les relations qui fondent la nature des unités) par la production de nouvelles unités » (Klinkenberg 1996 : 17). La rhétorique générale n'est donc certainement pas restreinte, car elle s'étend à bien des domaines, et même n'est-elle pas élargie mais bel et bien générale, car il n'y a pas de domaine qui soit par elle théoriquement privilégié.

Cela étant dit, il est vrai que la nouvelle rhétorique n'accomplit pas le programme de la rhétorique antique, et qu'en comparaison de celle-ci, comme le Groupe μ l'a toujours reconnu, elle se limite à l'*elocutio*. Il faut toutefois se demander pour quelle raison elle le fait. Ce n'est pas, là encore, à cause d'une restriction qu'elle s'imposerait. L'autonomisation de l'*elocutio* n'est pas un retranchement. C'est une manœuvre qui vise à réorienter l'ensemble de la rhétorique à partir de cet axe objectiviste. Sa réduction est celle d'un expérimentalisme en laboratoire qui ne se coupe du monde des discours que pour répondre de lui au moyen de lois. L'*inventio*, la *dispositio*, l'*actio* et la *memoria* sont en fait intégrées dans l'*elocutio* comme autant de moments logiques : *inventio* est le moment de création, à partir des disponibilités du système sémiotique visé ; *dispositio* coïncide avec le moment de négociation avec les autres unités du système ; *elocutio* représente le moment d'objectivation du phénomène ; *actio*, le moment où l'énoncé rhétorique, sous la responsabilité des lois sémiotiques générales, interpénètre avec la réalité sociale ; et *memoria*, le moment où l'objet rhétorique est intégré dans le système et susceptible de réutilisation.

Autrement dit, la nouvelle rhétorique opère à mon sens un changement épistémique. La rhétorique romaine visait la maîtrise d'une technique pour une finalité théorique (la sagesse), la nouvelle rhétorique est d'abord théorique, et trouve ensuite à s'appliquer. Ce renversement est conforme à celui opéré par les sciences modernes. Il permet de rompre avec le mentalisme dominant encore à la fin des années soixante dans la philosophie existentialiste, le commentaire de textes et les études stylistiques. Le structuralisme, au programme duquel souscrit la nouvelle rhétorique, affirme la volonté de rapatrier les études littéraires dans l'orbite de l'*épistémè*, qui exprime l'idéal des sciences, et rompt avec l'antique idéal de la *paedeia*. Ce renversement a un prix : pour éviter la Charybde mentaliste, la nouvelle rhétorique doit se rapprocher dangereusement de la Scylla logiciste. Elle s'est d'ailleurs montrée séduite par

les libelles que le logicisme a produit à répétition pour imposer aux savoirs humains des modèles intégrationnistes. Ce fut d'abord le pragmatisme⁴, ensuite, le souvenir du péril mentaliste étant devenu lointain, le cognitivisme (cf. « Cognition, sens et figure de rhétorique », Klinkenberg 1996 : 1-24). De fait, la pragmatique intégrée et les sciences cognitives découlent toutes deux du programme épistémologique de la philosophie analytique (pour une argumentation, voir Rastier 1990, à propos de la pragmatique ; et Rastier 1991, à propos des sciences cognitives). Le formalisme logique, sans doute grâce à sa malléabilité à l'air du temps, est ainsi devenu l'unique paradigme reconnu pour tout savoir. La nouvelle rhétorique trahit l'ancienne rhétorique, non pas en la restreignant, mais en adoptant ce principe d'intégrationnisme. La théorie générale du Groupe μ , bien que ses applications circonscrivent un champ de recherches effectives, est d'une puissance d'explication susceptible de couvrir l'ensemble des phénomènes sémiotiques. On peut avoir un aperçu de cette puissance par les travaux que le Groupe μ et ses membres individuels ont consacrés au domaine visuel (cf. Groupe μ 1992) et au domaine de l'épistémologie et de la pensée scientifique (cf. Groupe μ 1994 & Klinkenberg 1996).

Je ne cherche ni à affirmer ni à infirmer le droit de la nouvelle rhétorique à prétendre à cette généralité. Je pointe seulement le changement épistémologique que ses propositions impliquent. Rompant avec le programme ancien, la nouvelle rhétorique ne s'est pas intégrée dans un nouveau programme de recherches, qui, concernant les Lettres, n'est pas encore défini (et ne le sera sans doute jamais, pour des raisons précisément épistémologiques), elle s'est bien plutôt inspirée des modélisations logicistes successives pour présenter elle-même des modèles intégrés de recherches. C'est peut-être d'ailleurs là que le logicisme connaît des modes propres de perversion. La nouvelle rhétorique, à l'instar de la sémiotique d'obédience greimassienne, de la sémiotique peircienne, de la linguistique pragmatique ou des sciences cognitives, parmi bien d'autres, propose un programme de recherches qui, au lieu de s'articuler avec les autres en assimilant des choses glanées à gauche et à droite, les concurrence en connaissance de cause, ou coexiste avec eux dans une ignorance réciproque relative, avec pour potentiel une généralité théorique d'application et une extension maximale d'analyses. L'impulsion de cette perversion « pan-épistémologique » aura d'abord été donnée au sein des sciences sociales, à travers la systémique, elle-même dérivant du projet d'Otto Neurath pour une « Science Unifiée ».

Degré zéro

Le second point théorique que je voudrais aborder vise le concept de degré zéro. Là non plus les critiques n'ont pas rendu justice au Groupe μ de leurs intentions proclamées ni des outils conceptuels qu'ils ont utilisés pour les mettre en œuvre. Ils ont d'ailleurs souvent critiqué *Rhétorique générale* conjointement au livre de Jean Cohen *Structure du langage poétique*. Or, si les deux livres ont d'indubitables points communs en terme d'objets (la poésie) et de représentations épistémologiques (qui sont celles de leur temps, c'est-à-dire, pour faire vite, structuralistes), ils diffèrent sensiblement par le niveau de technicité conceptuelle et le registre de discours, lequel se montre volontiers épideictique chez Cohen.

En ce qui concerne le concept de degré zéro, les arguments théoriques liminaires de *Rhétorique générale* (1970 : 35-38) ne doivent pas être tenus pour de simples précautions oratoires, même si, dans les chapitres ultérieurs, on peut regretter quelques formulations maladroites — sans doute peut-on y voir une des limites du travail à six mains, qui présente par ailleurs bien des avantages. Je regroupe ici en deux ou trois massifs ces arguments.

Le degré zéro à partir duquel la figure rhétorique est interprétée est un degré zéro contextuel, localisé dans un genre textuel, un registre discursif ou un type de communication. Sur d'autres désignations envisageables, l'expression de *degré zéro* a l'avantage de pouvoir réunir l'ensemble des bases d'identification et d'interprétation du rhétorique, classées ici par ordre décroissant de généralité : systèmes linguistiques (lexique, grammaire), normes culturelles, genres et topoï littéraires (intertextuels ou idiolectaux) et régularités intratextuelles (isotopies). Comme on le voit, les prescriptions retenues pour l'établissement du degré zéro sont multiples et diversifiées. La théorie présentée dans *Rhétorique générale* n'est certes pas, comme Kuentz cherche à l'en accuser, « une résurgence de la théorie classique du 'sens propre' » (1971 : 112). Le Groupe μ n'a pas besoin de soutenir l'existence, et je ne sache pas qu'il l'ait jamais fait, d'une langue quotidienne, ordinaire ou pedestre⁵. Le malentendu semble venir du fait que, chez les détracteurs de cette notion, le degré zéro soit entendu comme base de production de la figure rhétorique, comme si le créateur d'une figure de rhétorique écrivait avec la conscience d'un texte littéral potentiel, alors que chez le Groupe μ le degré zéro intègre seulement les conditions d'interprétation de la figure.

Du reste, le Groupe μ donne volontiers comme synonyme à l'expression de *degré zéro* le terme de *norme*. C'est préciser qu'il ne saurait être question d'énoncer en tant que tel le degré zéro d'une figure. Ce qui se donne dans une interprétation, ce sont des occurrences de degré zéro, et non le degré zéro lui-même. Qu'on s'en assure par un exemple, et prenons-le, pour changer, parmi les métaplasmes. Soit le titre d'un ready-made de Marcel Duchamp : « L.H.O.O.Q. ». Tout d'abord, ce titre se donne pour un acronyme. Qu'on ne puisse le littéraliser ne gêne rien le fait qu'il soit interprété comme tel, en fonction des normes d'usage de la ponctuation. La connaissance de l'œuvre de Marcel Duchamp permet d'en assumer l'aspect cryptique et laisse ouvert, non formulé, le degré zéro d'un tel acronyme. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'un historien de l'art finisse par trouver dans le corpus des textes dada un énoncé conforme à l'acronyme duchampien. Mais c'est une autre interprétation qui s'impose ordinairement. La norme invoquée est alors celle du mode de fabrication des métaplasmes dans les textes dada. Le titre de Duchamp devient un rébus alphabétique. Par transcodage, le degré perçu du métaplasme peut être donné comme un énoncé français : *Elle a chaud au cul*. Troisièmement, selon une norme interne à l'œuvre du peintre, à savoir que Duchamp emploie souvent la langue anglaise pour les titres de ses ready-made, un transcodage linguistique, basé sur des équivalences phonétiques, peut surgir : *look*, dont la signification au regard du tableau — ce que le Groupe μ appelle l'*éthos* de la figure — est indubitablement éloquente. Quel est ce tableau en effet ? un portrait de Mona Lisa avec des moustaches et une petite barbiche. Ceci nous conduit à une quatrième occurrence de degré zéro de « L.H.O.O.Q. » : *la Joconde*, métaplasme par substitution complète ; c'est une norme générique — celle du remake — qui permet cette fois de déterminer le degré zéro par l'intertexte des titres d'œuvres picturales. On peut donc trouver au moins quatre occurrences de degré zéro de « L.H.O.O.Q. », et l'une d'entre elles n'est pas littéralisée. Chacune de ces occurrences a privilégié une ou plusieurs normes qui entrent en jeu dans l'interprétation de la figure. Aucune, cependant, ne détient la vérité d'un « sens propre » vis-à-vis de l'œuvre de Duchamp, car ce n'est pas de la production de l'énoncé qu'elle saurait répondre.

Le lien établi entre degré zéro et norme permet également d'articuler avec plus de précision rhétorique et connotation. Cette articulation apparaît clairement au détour d'un exemple donné par Klinkenberg dans le contexte d'une mise au point sur l'écart et la norme :

On voit une tendance, dans nombre de cultures, à nommer une nation ou une collectivité par sa spécialité gastronomique supposée. En vertu de ces schémas, un franchouillard xénophobe pourra s'exclamer *Eh va donc, Rosbif !* en s'adressant à un sujet de la reine d'Angleterre, ou encore traiter un concitoyen de M. Berlusconi de *macaroni*. Il s'agit là d'un moule disponible, qui renvoie à une architecture du monde, architecture soutenue par de grands stéréotypes. De cette architecture, un Roland Barthes avait fort bien traité, [...] lorsqu'il parlait de l'italianité' comme d'un moule idéologique producteur de figuralité (Klinkenberg 1996 : 196).

On se souvient sans doute que l'« italianité » était décrite par Barthes comme la connotation d'une photo publicitaire, et que l'article s'intitule « Rhétorique de l'image » (1964). On avait donc l'amorce d'une jonction entre norme et connotation. Trois ans plus tard, *Système de la mode* (1967) nommait explicitement niveau connotatif le système rhétorique. Mais que peut valoir ce « système rhétorique » ? Comme les figures d'un texte ne sauraient être tenues elles-mêmes pour un système, c'est bien l'ensemble des normes sur lesquelles repose leur interprétation qui forme système, et cela quand même, comme je l'ai rappelé, ces normes seraient multiples et diversifiées.

Il est vrai toutefois que, pour le Groupe μ , une certaine norme semble se détacher des autres et occuper une place privilégiée ; c'est la norme grammaticale, qui rassemble, lit-on dans *Rhétorique générale*, « les sèmes essentiels », tandis que les autres normes contiennent les « sèmes latéraux ». Des sèmes essentiels, on ne trouve pas de véritable définition ; seulement précise-t-on qu'il s'agit de sèmes essentiels à *nos propos*, « c'est-à-dire des sèmes que l'on ne pourrait pas supprimer sans retirer du même coup toute signification au discours » (1970 : 36). La paraphrase ne me paraît pas très éclairante et témoignerait plutôt d'une certaine perplexité⁶. Au demeurant, « sème essentiel » n'est pas une notion à laquelle le Groupe μ se tient, pas même dans *Rhétorique générale*, où l'on parle également, et apparemment de façon plus ou moins équivalente, tantôt de « sèmes nucléaires », tantôt de « sèmes dénotatifs », la dernière paraphrase ayant au moins l'intérêt pour moi de confirmer l'idée que les autres normes, par opposition, sont à prendre au niveau connotatif.

Mais si je prends la peine d'évoquer les sèmes essentiels, c'est parce qu'ils sont à la base (ou simplement le prétexte, je ne sais trop) d'une autre distinction, celle-là éminemment intéressante, posée entre *degré zéro absolu* et *degré zéro local*. Seul le degré zéro absolu contient exclusivement les sèmes essentiels, tandis qu'aux degrés zéros locaux s'ajoutent « un certain nombre de sèmes latéraux ramenés au minimum

en fonction des possibilités du vocabulaire » (Groupe μ 1970 : 36). Or ce sont ces degrés zéros locaux qui correspondent aux normes auxquelles j'ai fait référence précédemment. Qu'est-ce alors que le degré zéro absolu ? Et quelle est sa fonction dans la réflexion théorique ? J'ai l'impression que le Groupe μ avance sur des œufs, mais beaucoup plus loin tout de même qu'ont eu l'habitude de le faire les poéticiens contemporains, et même un certain nombre de linguistes :

On peut également concevoir le degré zéro comme cette limite vers laquelle tend, volontairement, le langage scientifique. Dans cette optique, on voit bien que le critère d'un tel langage serait l'*univocité*. Mais on sait aussi à quels efforts de redéfinition des termes une telle exigence conduit les savants : n'est-ce pas convenir que le degré zéro *n'est pas* contenu dans le langage tel qu'il nous est donné ? [...] Le *degré zéro absolu* serait alors un discours ramené à ses *sèmes essentiels* (par une démarche métalinguistique, puisque ces sèmes ne sont pas des espèces lexicales distinctes) (Groupe μ 1970 : 35-36).

Les critiques n'ont pas tenu compte de ces remarques importantes. Il me semble pourtant qu'elles apportent un démenti patent à la soi-disant implication d'un langage pédestre sous-jacent. Le degré zéro absolu n'est pas une norme. C'est une limite asymptotique.

À partir de là, on retrouve deux grands développements théoriques de la tradition structurale de la linguistique. D'une part, le degré zéro absolu reconduit la théorie saussurienne de la valeur, et évoque ce qu'ailleurs j'ai appelé une « ontologie négative » de la sémiotique (cf. Badir 2002). Dans cette optique, l'expression de « sèmes essentiels » serait à prendre au pied de la lettre : ils participent de l'essence de la langue, c'est-à-dire qu'ils en instaurent une zone ontologique, certes nécessaire, mais en tant que telle étrangère aux savoirs positifs. D'autre part, le degré zéro absolu exige une positivisation hors des formes de la langue, dans un métalangage. Le degré zéro absolu fait pendant aux degrés zéros locaux exactement de la même manière que, dans la glossématique hjelmslevienne, la métasémiotique et la sémiotique connotative constituent les deux sémiotiques symétriques dans lesquelles se réalisent les formes dénotatives. — Je n'en dirai pas plus là-dessus, pour ne pas solliciter abusivement la théorie contenue dans *Rhétorique générale*.

Topique et dynamique

Mais je poursuivrai avec un dernier point de rapprochement entre rhétorique et connotation qui mettra à nouveau en rapport le projet théorique de la nouvelle rhétorique avec la glossématique.

Les figures de rhétorique peuvent être appréhendées selon deux points de vue — et, dans le discours théorique du Groupe μ , ces deux points de vue sont effectivement présents. D'une part, les figures de rhétorique se distinguent des normes et s'offrent alors au moyen d'une classification raisonnée. D'autre part, les figures de rhétorique explicitent des procédures de changement dans les rapports entre les unités d'un système linguistique, le rhétorique dans sa généralité pouvant alors être considéré comme le principe dynamique du système (et c'est ce sur quoi insiste Klinkenberg dans ses derniers écrits, en mettant en relation rhétorique et pragmatique, rhétorique et cognition).

Or, dans la glossématique, deux rôles, tout à fait similaires aux deux approches du rhétorique que je viens d'évoquer, sont assignés à la sémiotique connotative. On se rappelle que chez Hjelmslev il y a deux concepts qui désignent le système d'une langue (ou *les* systèmes, et c'est là précisément le problème dont leur dualité rend compte) : le schéma en définit l'analyse, tandis que les normes servent de descriptions. Eh bien : aux normes, la sémiotique connotative offre une hiérarchie, dans laquelle la norme dénotative sera considérée comme la première (si on était dans l'ordre de l'analyse, mais on ne l'est pas, on aurait pu dire « comme essentielle ») ; par rapport au schéma, la sémiotique connotative est employée à contrôler le principe d'homogénéité postulé dans l'analyse et à en relativiser le résultat (c'est-à-dire, à ne pas faire coïncider la sémiotique dénotative avec « la » langue). Dans ce cas, la sémiotique connotative n'« ajoute » rien ; elle démultiplie et hétérogénéise. Bref, elle rend compte du dynamisme du système.

Pour employer des termes plus généraux, on voit bien que dans la théorie de la nouvelle rhétorique, — mais c'est vrai aussi de la sémiotique connotative dans la glossématique, et sans doute également vrai de beaucoup de problématiques issues des théories structurales ou structuralistes —, il y a une tension entre ce qu'on peut appeler une *topique*, c'est-à-dire une organisation spatialisée d'unités sémiotiques, et une *dynamique*, qui régit plutôt, quant à elle, les relations entre les unités, en y rendant possibles les changements historiques et les différenciations psychologiques et sociales⁷.

Dans les travaux structuralistes, il semble que la topique a très souvent précédé la dynamique. Cela participe de ce que j'ai appelé le mouvement de positivisation et d'objectivisation dans les sciences humaines. La finalité d'une topique, en effet, c'est de fournir une description. Or ce sont bien des enjeux descriptifs que rencontraient avant tout les travaux d'obédience structuraliste : ceux-ci avaient

l'ambition de présenter des descriptions plus raisonnées, systématisées, dans des domaines du savoir où la taxinomie, voire le simple répertoire, tenait lieu jusque là de savoir positif. Mais la structure ne peut pas éviter de partager avec la taxinomie et le répertoire les mêmes lacunes, qui sont celles des topiques et de leurs spatialisations, à savoir qu'elle encourt le blâme d'être jugée trop statique. Et quand à ce défaut s'ajoute la contrainte de la formalisation ou de la logicisation, la structure risque fort d'être considérée comme indûment universalisante et généralisante.

C'est bien la critique majeure qui est revenue si souvent dans les commentaires de *Rhétorique générale*. Cette critique, bien qu'elle n'ait guère montré d'aménité, est plutôt constructive que destructive, c'est-à-dire qu'elle pointe un état de la nouvelle rhétorique, et non la définition même de son projet théorique. Dans nombre de travaux récents, les membres du Groupe μ ont développé l'analyse dynamique de la rhétorique, en minimisant les nécessités topiques, ou en en suspendant certaines facilités.

*

Je me résume. J'ai commencé par l'exposition d'une thèse concernant les tenants épistémologiques de la nouvelle rhétorique. Par son ancrage structuraliste au sein des sciences humaines, la nouvelle rhétorique a répandu le mode de pensée logiciste dans un domaine qui, par tradition, est étranger à ce mode de pensée. Dans la suite de mon étude, j'ai moins cherché à démontrer cette thèse qu'à démonter la caricature qu'elle est devenue dans l'esprit des détracteurs de la nouvelle rhétorique. Que ce soit à propos du problème de l'abstraction du rhétorique ou à propos du statut des normes dans la topique descriptive, les effets d'essentialisme, de statisme et d'universalisme ne sont pas intrinsèques à la théorie présentée par le Groupe μ . Ce sont plutôt des tentations, historiquement situées, dans lesquelles le Groupe μ est moins tombé qu'on ne veut le penser et dont ses membres, dans les années quatre-vingt-dix, se sont efforcés de canaliser la source, afin d'y échapper tout à fait. L'universalisme du sens et l'essentialisme du rhétorique sont bien plutôt des limites, au sens où ils servent d'agents réactifs pour la réflexion théorique, et dernièrement pour les réflexions plus particulièrement épistémologiques, que contiennent les travaux du groupe.

Ce que permet de faire voir plus aisément le rapprochement entrepris avec la connotation, elle qui appartient à une tradition de

pensée toute différente, mais qui est contemporaine de la nouvelle rhétorique dans le structuralisme, c'est à mon sens les deux choses suivantes : primo, que lorsque le Groupe μ , répondant aux principales critiques adressées à la nouvelle rhétorique, se tourne vers la pragmatique puis vers les recherches cognitives au titre de cadres de référence, il poursuit ses travaux dans un prolongement normal, à tout le moins régulier, pour nombre de problématiques abordées par les théories structurales ; secundo, que la nouvelle rhétorique s'est ainsi développée au prix d'un renoncement au projet encyclopédique de la rhétorique ancienne, qu'elle a remodelé selon l'*épistémè* des sciences modernes (certains peuvent dire qu'elle l'a « défigurée », mais c'est là un jugement de valeur qui ne sied pas à l'étranger et à l'idiot). Dès lors, je doute que la nouvelle rhétorique soit à même de réaliser la fusion entre les deux idéaux gnoséologiques mentionnés, l'*épistémè* des sciences et la *paedeia* des Lettres.

Notes

- 1 D'abord paru en 1977 dans *Poétique*, le texte d'où est extraite la citation est inséré, en guise de postface, dans l'édition de poche de *Rhétorique générale* (1982). Le Groupe μ réagissait ainsi notamment aux articles de Pierre Kuentz 1971 & 1975. À noter que Pierre Kuentz avait anticipé la réaction du Groupe μ , puisque dans le second de ces articles, il écrivait : « Tant que 'ça marche', on avance ; nous verrons bien, disent-ils, ce qui nous arrête et reconnaitrons ainsi les limites de notre domaine. La frontière est où finit la terre : *finnis terrae*, finistère. Laissez-nous cultiver notre jardin des figures ! / Cette modestie souvent agressive ne doit pas faire illusion. C'est une politique de la recherche qui s'affirme ainsi. Il est essentiel d'en faire apparaître les présupposés, car rien n'est moins neutre que cette prétendue neutralité » (Kuentz 1975 : 5).
- 2 L'étranger, l'hérétique et l'idiot sont les paraphrases de l'*autre* présentées par Jean-Michel Longneaux dans le contexte de la société grecque antique (communication orale, juin 2002).
- 3 Ce sont des cas de métaplasmes à substitution complète. Par exemple, *cuidere* est le métaplasme de *penser* avec effet de sens connotatif : l'"archaïsme". Le Groupe μ considère plus globalement que toute synonymie est métaplasmatique (cf. 1970 : 93 & 59).
- 4 Cf. les velléités de jonction entre la rhétorique des figures, de tradition structuraliste, et la rhétorique de l'argumentation, affiliée à la pragmatique dès son origine. Jean-Marie Klinkenberg fait de celles-ci « deux sœurs [...] de plus en plus solidaires au sein de la pragmatique » (1996 : 206).
- 5 Du reste, l'hypothèse de la langue ordinaire est soutenue dans un récent ouvrage de sémantique (cf. Normand 2002). On ne dira donc pas que la question soit entendue, ni même qu'elle soit devenue obsolète parmi les linguistes — que du contraire, me semble-t-il.

- 6 Perplexité qu'on trouve aussi chez Saussure quand il aborde la question de la valeur. De la valeur d'un terme, en effet, Saussure n'explique jamais ce qu'elle est ; elle est, tout simplement.
- 7 La distinction entre topique et dynamique a été proposée par Freud, dans *Métapsychologie*, afin de répondre de certaines contradictions de modélisation entre systèmes conscient, préconscient et inconscient. Freud fait remarquer, et cela vaut également dans l'application que j'en propose, que la représentation topique est « la plus grossière, mais aussi la plus commode », tandis que la représentation dynamique est « la plus vraisemblable, mais elle est moins souple, moins facile à manier » (Freud 1915 : 79).

Bibliographie

- Badir, Sémir
2002 « Ontologie et phénoménologie dans la pensée de Saussure » in Bouquet, Simon (éd.), *Ferdinand de Saussure*. Paris, Cahier de l'Herne.
- Barthes, Roland
1964 « Rhétorique de l'image », *Communications* 4 : 40-51.
1967 *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Bird, Otto
1976 *Cultures in Conflict. An Essay in the Philosophy of the Humanities*. Notre Dame : Notre Dame University Press.
- Cohen, Jean
1966 *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.
- Freud, Sigmund
1915 *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, = Folio, 1986.
- Garza-Cuarón, Beatriz
1991 *Meaning and Connotation*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- Groupe μ
1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse (Seuil, = Points, 1982).
1977 « Miroirs rhétoriques. Sept ans de réflexion », *Poétique* 29.
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
1994 « Sens rhétorique et sens cognitif », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* XIV/3.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine
1977 *La Connotation*. Lyon : P.U.L.
- Klinkenberg, Jean-Marie
1996 *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*. Toronto : Gref.
- Kuentz, Pierre
1971 « Rhétorique générale ou rhétorique théorique », *Littérature* 4 : 108-115.
1975 « L'enjeu des rhétoriques », *Littérature* 18 : 3-15.
- Normand, Claudine
2002 *Bouts, brins, bribes. Petite grammaire du quotidien*. Orléans : Le Pli.

Rastier, François

1987 *Sémantique interprétative*. Paris : P.U.F.

1990 « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Nouveaux actes sémiotiques* 9.

1991 *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : P.U.F.

2001 *Arts et Sciences du texte*. Paris : P.U.F.

NE PAS DIFFUSER

Rhétorique « multimodale »

Essai de définition

Nicole Pignier

L'hétérogénéité au cœur du sens rhétorique

Jusqu'au début du XX^e siècle, on a distingué quatre parties dans l'art du discours : l'*inventio*, moment rhétorique qui s'attache aux thèmes et aux arguments, la *dispositio*, recherche de l'ordonnement, l'*elocutio*, liée au style, et enfin l'*actio*, manière de faire vivre l'énoncé, entre autres par les gestes et la voix. De cet héritage, la sémiotique — verbale puis visuelle — a retenu la notion de système, qu'elle a développée : la rhétorique est ainsi un mécanisme propre à chaque type sémiotique s'organisant en sous-systèmes (plastique-iconique pour le visuel, selon le Groupe μ , ou encore textuel-discursif pour le verbal, selon Fontanille). Ainsi, dans *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992), le Groupe μ s'attache d'abord à isoler des systèmes de signes distincts mais conjoints dans les énoncés, afin d'y repérer les unités sur lesquelles portent les opérations rhétoriques telles l'adjonction, la suppression, la juxtaposition, le retour en arrière, la coordination, condensation, amplification, similarité, contiguïté, déplacement, etc. Pour le système plastique, ces opérations portent sur des unités de couleur, de forme, de support, de cadrage, de cadre, de texture, pour le système iconique, ce sont les motifs, les messages, les isotopies. Le sémioticien questionne ainsi les rhétoriques spécifiques (parler en effet de « rhétorique » en général ne veut rien dire) à l'œuvre

dans l'énoncé pour en trouver la fonction de signification : comment chaque opération appliquée à chaque unité s'intègre-t-elle en tant que signe à un sous-système, et comment chaque sous-système compose-t-il avec les autres ensembles de signes présents dans l'énoncé ? La démarche consiste à partir du particulier pour aboutir à la recomposition globale de l'énoncé. Dans son *Introduction à l'analyse de l'image* (1993), Martine Joly fournit un exemple pédagogique de cette démarche théorique. Pour le discours verbal, on se souviendra notamment que dans *Sémiotique et Littérature* (1999), Fontanille montre comment certaines figures composent le côté textuel ou plastique d'un énoncé pour assurer sa cohésion (segments ouverts ou fermés, rimes, rythmes), comment d'autres, telles les isotopies, constituent le discours dans sa cohérence, et comment, *in fine*, la signification advient de la congruence, alliant cohésion textuelle et cohérence discursive.

Cette synthèse cavalière entend attirer l'attention sur deux notions absentes de la rhétorique classique.

Du point de vue du parcours théorique à suivre, il y a d'abord celle de la *pluralité des rhétoriques* qu'il convient de poser et de décomposer comme systèmes pluriels de signes autonomes à analyser, d'abord séparément pour aboutir à l'assemblage des unités constituées comme signes (la signification ne pouvant être abordée que par résolution progressive de la composition globale de l'énoncé). Loin de se limiter au repérage, à l'inventaire et au classement des procédés, on montre les spécificités des systèmes de signes et de leurs sous-systèmes, on cherche des principes objectifs, non de projection de sens sur des procédés repérés, mais de reconstitution progressive du sens, en voyant comment l'ensemble fait système, induisant telles significations possibles ou actuelles. Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme (1997) ont clairement insisté, à propos de l'argumentation publicitaire, sur le choix des procédures rhétoriques et particulièrement des figures en fonction des effets de sens à construire. À propos d'une publicité pour la voiture Manta, par exemple, l'usage de la synecdoque et de la métonymie conditionne une *saisie*¹ *inférentielle*, ou mode de connaissance scientifique de l'objet, tandis que la ligne métaphorique conditionne une *saisie symbolique*, par « connotations et investissement imaginaire » (Adam & Bonhomme 1997 : 128-129), les deux lignes s'intégrant à la totalité énoncée pour faire système. Il ne s'agit donc pas d'imposer le sens d'emblée, ni de l'arrêter comme sens unique, mais de montrer les mécanismes qui ouvrent une diversité de significations, selon les co-énonciateurs, la situation d'énonciation, etc.

La deuxième notion, pendant de la première mais qui nous place cette fois du côté de la figure dans l'énoncé, est celle de son *hétérogénéité inhérente*, plus particulièrement l'hétérogénéité des saisies possibles qu'une figure propose : il n'y a de sens rhétorique qu'en usage, que dans une *praxis* arrachant les procédés à la théorie pour leur attribuer un mode de saisie spécifique. On se souvient des pages que Jacques Geninasca consacre à l'énumération : il souligne l'usage « analytique » que Stendhal en fait dans la définition de la scierie du Père Sorel, au début de *Le Rouge et le Noir*, usage conduisant à une saisie « inférentielle »², purement informative, alors que, au début de *La Peau de chagrin*, Balzac, via Raphaël, figure déléguée du lecteur, voit et donne à voir dans un tableau confus, le magasin d'antiquités, avant de le soumettre à une « vision totalisante ». Cet usage « synchrétique » de l'énumération,

bloquant toute possibilité de production du sens propre à la rationalité pratique, de nature inférentielle, incite [...] le lecteur à opérer un saut qualitatif : [...] il passera, le temps de sa lecture du moins, d'un croire régi par la conception positiviste et référentielle du langage à la vérité du discours impressif (Geninasca 1997 : 66-67).

Il n'y a signification rhétorique que parce que l'usage des figures les positionne dans une forme culturelle par rapport à d'autres formes de vie. Ainsi, l'usage de l'énumération dans la forme de vie cubiste diffère bien de l'usage positiviste : les énoncés cubistes portent en eux cet écart, et cette hétérogénéité fait sens.

L'*hétérogénéité inhérente* aux figures tient aussi à la diversité complémentaire et non exclusive de ses matériaux ou modalités visuelles, verbales, etc. Ainsi, Godard disait : « Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez vous mettre à table, vous avez besoin des deux » (Godard 1993 ; cité in Joly 1993 : 101). Chaque langage agit avec l'autre pour faire advenir le sens, il n'y en a pas un qui soit hiérarchiquement inférieur ou supérieur à l'autre. De plus en plus, la rhétorique est multimodale au sens où elle se compose de sons, images, mots. Nous aurons l'occasion d'y revenir avec les spécificités de l'écriture multimédia sur Internet.

Par ailleurs, les instances énonciatives sollicitent souvent les figures parce que les mots, comme les images, sont hétérogènes aux *realia* : ils ne singent pas le réel, et ont même la réputation de maintenir l'écart entre ce que l'énonciateur veut dire et ce qu'il dit, entre le mot et la chose à saisir, entre l'énonciateur et le co-énonciateur. La figure cherche tantôt à réduire l'écart, tantôt à l'élargir. Si Jacqueline Authier-Revuz

(1984) et Marilia Amorim (1996 : 100) ont précisé la question de l'hétérogénéité constitutive des langages, Fontanille a, quant à lui, montré celle de tout énoncé figuratif. À la suite du Groupe μ , il rappelle que la superposition des figures constitue l'énoncé en strates et non en linéarité, ce qui amène à

imaginer, pour rendre compte de la coprésence de plusieurs couches figuratives, une stratification du discours, voire une polyphonie, dont chaque voix prendrait en charge une des strates figuratives du discours (Fontanille 1999 : 92).

Fontanille, dans une analyse de la syntaxe rhétorique et figurative d'*Alcools* d'Apollinaire, souligne que la pluralité des couches figuratives correspond à la pluralité des instances énonciatives. Plus précisément, le « Je » se caractérise par les tropes décrivant les états de chose tandis que le « Tu » se fonde sur un régime figuratif des tropes décrivant les états d'âme, les figures de dérision assurant le passage d'un régime poétique à l'autre. L'intérêt est alors de regarder l'évolution, d'un poème à l'autre, des corrélations plus ou moins inverses ou converses entre les diverses couches figuratives.

Un schéma heuristique émerge alors. La présentation des figures en termes d'*actants positionnels* : une *source* (degré conçu de l'énoncé) ; une *cible* (degré perçu de l'énoncé) ; une distance entre la source et la cible (l'*obstacle*, qui constitue une énigme à résoudre)³. Source, cible, contrôle, ces actants positionnels mettent en exergue l'orientation du discours, ses opérations de focalisation. Ainsi, la figure a pour constituants syntaxiques la *confrontation*, étape de mise en présence de la source et de la cible, la *domination*, moment où l'instance du discours, prend position par rapport à ces deux grandeurs et assume clairement l'une d'elles, la *résolution*, manière dont l'instance d'interprétation traite la cohabitation de deux grandeurs⁴.

Hétérogénéité des langages et des modalités, hétérogénéité des instances énonciatives et des couches figuratives, hétérogénéité des formes de vie des figures convoquées dans l'énoncé, hétérogénéité des modes de saisie qu'elles construisent, selon leur usage, hétérogénéité des actants positionnels. Devant ce constat, on ne peut pas soutenir l'unicité du sens de la figure, l'exclusive force centripète de l'énoncé se figeant en un sens déterminé et actualisé. Cela d'autant plus qu'il convient de prendre en compte l'hétérogénéité des situations d'énonciation et de co-énonciation :

En tant qu'énoncé, le texte produit par quelqu'un et adressé à un autre dans une situation donnée, est individuel, unique et non reproductible. Ce pôle ne le relie pas aux éléments reproductibles d'un système, mais aux autres textes (non reproductibles) en un rapport dialogique. Ce pôle ne se révèle que dans la chaîne des textes et c'est là que se trouve le sens (Amorim 1996 : 128).

Pourtant, à l'inverse, l'énoncé rhétorique comme système annule par lui-même la thèse d'une force centrifuge dominante où le sens ne serait jamais stabilisé : il n'y aurait alors plus de sens, les choses seraient ineffables, l'interprétation totalement subjective et la rhétorique insaisissable. Nous souhaitons montrer en quoi les praxis des figures de rhétorique font évoluer leurs rôles, leurs propriétés et comment, en retour, cette évolution fait émerger une nouvelle forme de vie culturelle⁵. Nous proposons, en reprenant la thèse de Joly et d'Adam & Bonhomme (cf. Joly 1993 : 75), de voir en quoi les figures de l'*elocutio* sont indispensables, dans un énoncé, à l'*inventio* mais aussi à la *dispositio* et à l'*actio*. Comment les figures posent-elles, dans l'écriture multimodale, le problème de l'hétérogénéité inhérente à l'énoncé et/ou tentent-elles de le résoudre ? Inévitablement, se pose la question des méthodes d'analyse. Nous proposerons quelques pistes de réflexion sur ce point.

Regard sur quelques praxis sociales des figures de style

Si les usages sociaux puisent dans le réservoir figuratif, c'est pourtant bien à eux que revient le mérite de le faire évoluer. Il y a quelques années, notre thèse sur le renouvellement du *romanesque* (comme catégorie discursive devenue indépendante du genre du roman) portait sur l'analyse des écrits épistolaires intimes à énonciation réelle de philosophes-amants, au XVIII^e siècle. Leur usage des figures de style y suggérait certes l'art de bien parler, et, à travers lui, un *ethos*, des valeurs, un type d'acte persuasif, mais aussi et surtout l'inscription d'un certain rapport au monde, d'un certain rapport entre ce vers quoi le locuteur est en tension (sa *visée*) et ce que les autres, les choses lui donnent à saisir (*saisie*). Globalement, par exemple, dans les lettres de Diderot à Sophie Volland, l'accumulation constitue le lieu d'expression d'un certain ennui, d'une présence minimale du sujet au monde, avec une saisie étendue mais une visée restreinte, tandis que l'exclamation inscrit une présence maximale du sujet au monde (aspiration et attente constituant une visée forte, manifestation du monde et des autres à saisir dans l'étendue). Dans la correspondance de Julie de Lespinasse

avec le marquis de Francueil, la pause révèle des moments d'absence maximale du sujet dans un monde qui ne donne rien à saisir et où l'instance d'énonciation ne vise rien. Ces moments de vacuité s'opposent à des instants de plénitude que la métaphore, le crescendo donnent à sentir au correspondant. Expression de l'être, les figures y intègrent un acte de langage de l'effectuation, de la réalisation de l'être et, par leur fonction pathétique, sont liées en même temps à l'acte de langage de type incitatif, provoquant des réactions chez le correspondant. Ce travail exploratoire nous a suggéré deux rôles majeurs des figures : le premier, conventionnel, est à la fois élocutif et argumentatif (acte de langage persuasif et incitatif), tandis que le second, portant sur l'être (acte de langage de l'effectuation) et la présence au monde, inscrit une modulation d'états d'âme et d'états de choses : il est esthésique. Le premier rôle est intentionnel, le second tensif, le premier porte sur le sens stabilisé et voulu, le second sur l'émergence du sens (pour l'énonciateur comme pour le co-énonciateur) au cours de l'énonciation. Les figures de style, qui donnent à sentir autant qu'à percevoir les manières d'être au monde, y font advenir des rapports au monde impressifs, évolutifs mais aussi symboliques et esthétiques qui font des correspondants des énonciateurs sensibles et romanesques. Rôle intentionnel, reproductible et stabilisé du sens, dans les actes persuasif et incitatif, rôle tensif et discours de la présence, dans l'acte d'effectuation de l'être.

Dans un tout autre contexte littéraire, Fontanille a montré l'importance de ce dernier rôle dans l'usage de la métaphore chez Proust. Véritable moyen de *saisie* du monde, elle relève d'une logique impressive, esthésique, bousculant les connaissances et perceptions stabilisées du monde, imprégnées du corps propre, elles agissent de corps mental à corps mental, entre énonciateur et co-énonciateur. Pierre Ouellet (2000) insiste particulièrement sur ce rôle phénoménologique de la métaphore comme lieu de saisie unique, spécifique, esthésique, proprioceptif du monde. Pour lui, le rôle conventionnel, stabilisant, représentatif, d'une figure est *topique*, le second, singulier, troublant, d'un sens en devenir, est *eidétique* puis *esthétique*. En effet, au-delà de la présentification du phénoménal souvent dysphorique de l'absence, la lettre tend vers une résolution euphorique via le pouvoir cohésif du rythme qui permet, selon Geninasca, « un nouveau principe d'ordre supérieur à celui qui semblait régir l'ordre des choses [et qui vient] inverser le sens des tensions accumulées » (1997 : 78). Ces considérations notent alors la présence de trois fonctions hétérogènes des figures à l'œuvre dans certains types

d'actes de langage, au-delà d'un genre spécifique. Ces usages ont amené certains sémioticiens à penser une rhétorique du sensible et de l'esthétique dans un discours de la présence.

D'un autre côté, et plus en amont dans l'histoire récente de la sémiotique, les énoncés publicitaires, entre autres, ont renouvelé les fonctions hédonique et argumentative des figures via leur hétérogénéité langagière visuelle, verbale, sonore. L'approche théorique en a été renouvelée et, dans le même temps, elle a fait évoluer les énoncés publicitaires, visant maintenant à mettre en place des mondes paradoxaux et non à mimer le réel. Qu'en est-il aujourd'hui des nouveaux usages des figures de style dans les rhétoriques plastique et iconique des énoncés multimodaux sur Internet ? C'est de ceci, et plus précisément de la fonction des figures dans la poésie multimodale, que nous souhaitons traiter.

L'écriture multimédia : une aventure dynamique de la figure

Nos propositions s'appliquent à un poème multimodal d'une artiste québécoise, Huguette Bertrand⁶. Sur son site, elle a créé un applet poétique (programme informatique). Le poème *Sombre le vent* forme un bloc de texte bleu que l'on devine, fondu dans l'arrière-plan noir de la page web ; à gauche de la page, face au poème, on entr'aperçoit une nuée bleue. Parcourant l'espace par mouvements circulaires et en diagonales croisées, une boule lumineuse vient soulever la nuée et des mots du texte et accaparer l'œil. Seuls les mots et les fragments de nuées passant devant la boule deviennent visibles, mais de manière discontinue et éphémère puisqu'ils dépendent du tempo de la boule. L'ensemble vit au rythme d'une musique passant en boucle, ressemblant à une berceuse. Si nous ne pouvons mener une analyse complète de la page web et de son insertion dans le site, nous résumerons en revanche les statuts et les fonctions rhétoriques de l'image dynamique de la boule lumineuse en tant que figure de style.

Statuts du chiasme multimodal

Au nom de quelles opérations la boule lumineuse constitue-t-elle une figure de rhétorique ? Tout d'abord, par son mouvement en diagonales croisées, elle établit une dynamique spatiale : les ascendances / descendances diagonales dessinent un chiasme visuel. Ensuite, les opérations apparitions au premier plan / disparitions dans

l'arrière-plan de l'énoncé visuel et de l'énoncé verbal forment un chiasme en profondeur spatiale. Enfin, ces deux premiers couples d'opérations en génèrent un troisième : la mise en tension continue, par des rapprochements / éloignements discontinus, du texte verbal et du texte visuel : tour à tour, l'attention de l'internaute se concentre sur une zone condensée sur le poème puis sur l'image, la condensation s'intégrant à un déplacement perpétuel. Les opérations condensations/déplacements se fondent sur des rapprochements / éloignements de deux ensembles opposés spatialement.

Fonctions de la figure multimodale

En parcourant l'espace dans un mouvement croisé, récurrent en boucles, la boule lumineuse esquisse ce que nous pouvons identifier comme un chiasme aux sommets arrondis et à l'aspect itératif. Après avoir analysé ses statuts, nous cherchons désormais à comprendre ses fonctions. De nature dynamique et visuelle, la figure se caractérise par les rôles suivants.

1) Son rôle de *cohésion* syntaxique : le chiasme assure une continuité spatio-temporelle entre les unités, tandis que la musique assure une continuité dans le temps, en revenant en boucle elle aussi. La boule lumineuse et la musique sont des unités autonomes mais connexes à toutes les parties : ce sont des liants, des agglomérats⁷. Le chiasme vient surdéterminer la récurrence des couleurs entre le poème et l'image visuelle des nuées. Rôle de clôture et de récurrence, il assure une stabilité cohésive mais en même temps, l'orientation des mouvements du chiasme se faisant dans un ordre aléatoire, il assure une force centrifuge, une certaine instabilité fuyante. Les formes diagonales et fuyantes rappellent celles de l'image de gauche tandis que la position croisée rappelle celle des mots du poème soulevés par la boule. Par exemple,

Poème

Je ne suis que le *vent*
Abandonné aux *tempêtes*
Enveloppé de *matière*
Dénudé par l'instant

Je ne suis que *tempête*
Abandonné par le *vent*
La *matière dénudée*
Me transporte dans l'instant

Je ne suis que matière
 Dénudée par le vent
 Je transporte les tempêtes
 Et poursuis les instants

Je ne suis qu'un instant
 Dénudé virtuel
 J'abandonne les tempêtes
 Et je sombre dans le vent

Le texte verbal se fait alors image visuelle, et l'image, texte. La figure multimodale lie le verbal et le visuel. Ainsi que le précise Jean-François Lyotard, c'est par la figure rhétorique innovante, plastique, qu'un discours pourra entrer en communication avec les images qui sont réputées lui être extérieures, mais qui justement relèvent pour leur organisation de la même matrice signifiante que lui.

2) Son rôle de *cohérence* discursive : il donne à voir et à vivre par mouvements oculaires l'isotopie du mouvement en tension entre stabilité et instabilité; cette isotopie se prolonge avec le motif du tourbillon dessiné par les nuées flottantes, dans l'image de gauche. On a en outre, la création d'un réseau de classes avec les termes du poème soulevés par la boule : 'dénudé' ; 'instants' ; 'tempêtes' ; 'vent' ; 'suis' ; 'transporte' ; 'matière' ; 'abandonne' ; 'suis' ; 'instant' ; 'enveloppé' ; 'je'. Ces termes appartiennent aux classes lexicales suivantes :

- la personne : 'je' ; 'me' ;
- le temps : 'instants' ;
- l'espace-matière : 'tempêtes' ; 'vent' ;
- les mouvements : 'transporte' ; 'abandonne' ; 'enveloppé' ; 'dénude' ;
- l'action : 'poursuis' ; 'sombre' ;
- l'existence : 'suis' ; 'sombre' = 'je ne suis plus'.

L'isotopie du mouvement entre stabilité et instabilité et le motif des nuées mouvantes sont repris et complétés par les classes de mots qui mettent en valeur des acteurs, des actants, des actions, des types de mouvements en tension permanente entre deux pôles, entre deux forces cohésives et dispersives. On remarque :

- les tensions entre l'identité d'une instance qui peut dire 'je' ; 'me' ; et l'absence d'identité stable de cette instance qui se pluralise : 'je' = l'espace-matière : 'tempêtes' ; 'vent' ; 'je' = le temps : 'instants' ;
- les tensions entre les mouvements par paires : /'transporte' ; 'abandonne'/ ; /'enveloppe' ; 'dénude'/ ;
- les tensions entre les actions : 'poursuis' ; 'sombre' ;

— les tensions entre l'existence : 'suis' ; et la non-existence 'sombre' = 'je ne suis plus'.

3) Son rôle de congruence : le chiasme vient assurer l'orchestration entre, d'une part, la textualité ou plasticité de la page web empreinte d'un dynamisme entre cohésion et dispersion, stabilité et instabilité, et, d'autre part, l'iconicité fondée sur la tension permanente entre ouverture et fermeture des mouvements, des actions, de l'existence et de l'identité.

4) Son rôle d'orchestration modale et énonciative : lien spatial unissant toutes les parties, le chiasme est aussi récurrence en boucle, comme la musique, et, à ce titre, forme un lien entre les modalités verbales, visuelles qu'il réitère et sonores. Il constitue un noyau organisateur, à la fois visuel et sensori-moteur de l'hétérogénéité sensorielle. Il est une forme synesthésique⁸ stabilisante et orchestre la multimodalité. En outre, il harmonise les différentes instances énonciatives à l'œuvre dans la réalisation de la musique d'une part, de l'applet d'autre part, du poème, des logiciels servant à composer les images visuelles, etc. Sous l'orchestration cinétique du chiasme, l'hétérogénéité énonciative se transforme en un seul énoncé, non pas homogène car il se compose de plusieurs organisations sémiotiques, mais pas hétérogène non plus car ces organisations forment, pour l'internaute, une totalité sémiotique et non pas une pluralité d'unités. Le chiasme récurrent accorde les voix entre elles, permettant d'appréhender la page comme un tout porteur de signification en même temps qu'il dédouble l'instance d'énonciation poétique : l'instance verbale est en tension avec l'instance dynamique non-verbale. Cette stratification du discours constitue une épaisseur polyphonique qui divise, du coup, l'internaute, en tant qu'instance co-énonciative verbale opérant une saisie poétique traditionnelle et instance co-énonciative dynamique, opérant une saisie originale et ludique.

5) Son rôle esthésico-symbolique : en réponse à son clic sur la page d'accueil du site, l'internaute appréhende ce poème multimodal comme un tout gestaltique, une forme dynamique structurée, vivante, un corps multimodal, grâce au chiasme récurrent. Mais en même temps cette figure vient brouiller les cartes d'une lecture ordinaire. En effet, les différents publics que nous avons amenés sur cette page web ont tous reconnu une totalité synesthésique, à tel point que la lecture d'unités distinctes en est interdite : le chiasme en boucle de la boule lumineuse et la récurrence musicale, liants spatio-temporels, font obstacle à une lecture linéaire du poème, à une lecture de gauche à droite de la page, disséminent le poème et l'image. L'œil ne choisit pas son mouvement, ne

retrouve pas une pratique fixée par l'usage mais est tout entier absorbé par le mouvement.

Du point de vue des modalisations, la figure confronte un *Vouloir* lire, par réflexe et habitude, à un *ne pas Pouvoir* lire et à un *Devoir* suivre la musique et le mouvement. La forme totalisante de la page ne permet pas un verbe de vue du type scruter, examiner, qui correspondrait à un point de vue pluralisant (ce que l'on fait quand on lit un poème avec attention), mais à un composé entre la fixation, la focalisation (cf. Ouellet 2000) sur une unité (la boule) et la contemplation de l'ensemble dynamique, multimodal, puisque le chiasme assure une globalisation spatio-temporelle. Le mode de saisie de la page, à la fois sélectif et totalisant, impose une visée intense, une tension forte, et, au début, il se caractérise par une saisie cognitive et symbolique faible inversement à une saisie esthétique forte. Cet impératif modal provoque, avant toute interprétation, un effet affectif soit négatif (si les tensions exercées par le corps textuel sont insupportables pour l'internaute) soit positif (si elles stimulent celui-ci avec euphorie). On a affaire à un corps à corps non entre des états affectifs d'un auteur (d'ailleurs, l'hétérogénéité des instances énonciatives met en péril la notion d'auteur), mais entre le poème devenu corps autonome, tensif et le corps de l'internaute qui subit des tensions. On a une communication de corps éprouvant à corps éprouvé, sans débrayage possible, l'internaute se trouvant contraint d'épouser le mouvement ou de quitter la page. La temporalité du poème n'est plus celle de la successivité de la lecture mais celle de l'immédiateté, de la co-présence qui amène l'œil à se mouvoir en même temps que la matière lumineuse, au même rythme. Le corps du poème multimodal impose, via le chiasme, une co-présence, dans l'immédiateté : l'internaute ne voit plus, n'analyse plus ; il est avec le corps multimodal, il entre à son contact en recevant ses tensions dans une dynamique spatio-temporelle. Cette communication « ne se réduit pas au simple décodage de signaux par voie cognitivo-perceptive »⁹, mais correspond à une analogie entre le dynamisme du corps figuratif et visuel observé et le mouvement de l'œil de l'internaute.

On se rend compte ici que, loin d'unir simplement des unités sur le mode de la jonction, comme on a pu le voir avec son rôle de cohésion textuelle, le chiasme récurrent provoque des tensions et affections en donnant au poème une totalité, un corps synesthésique qui s'impose à l'autre corps, celui de l'internaute. D'un corps à l'autre, la figure de style étudiée provoque des effets émotionnels en exerçant sur le corps de l'internaute d'une part, sur son dynamisme d'autre part, ses propres

tensions entre organisation classique (texte / image) et orchestration multimodale. Ce qui partage l'internaute entre une position de *débrayage*¹⁰ et une position d'*embrayage* par rapport à la page web, entre une double saisie cognitive et symbolique et une double saisie impulsive et symbolique.

La temporalité de la figure, caractérisée par son aspect itératif, sa durée infinie, son tempo relativement rapide, permet le passage d'une saisie impulsive ou esthétique à une saisie symbolique. En effet, si le tempo rapide fait obstacle à toute saisie cognitive et symbolique, la durée, elle, permet l'imprégnation, le balayage de la page et s'appuie sur la mémoire pour recomposer un ensemble verbal et visuel. L'aspect itératif, lui, relève à la fois de la saisie impulsive par son côté ludique et de la saisie symbolique car il construit une représentation de la page fondée sur un rythme structurant, fondée sur la rencontre répétée et aléatoire entre trois éléments : un mouvement, une matière lumineuse et un sujet. Rappelons-nous en effet, avec Henri Meschonnic, que le rythme n'est pas seulement une alternance entre un tempo et une durée, une

organisation prévisible d'une intensité entre éclat et modulations, mais bien plutôt un partage d'émotions par inversion de codes, de discontinus en un tout continu, en un langage fait de matières, de formes, de mouvements. L'émotion dit l'effet, elle vient chez lui, par lui, du rythme. [...] Le rythme n'est pas un irrationnel, sinon pour le signe. [...] Le rythme est l'organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage (Meschonnic 2000 : 171).

Objet ludique, corps comme totalité dynamique et tensile, le poème, via le chiasme synesthésique, se donne à saisir sur une logique tensile, impulsive, puis symbolique, ce deuxième mode de saisie ne pouvant se passer du premier, c'est-à-dire de l'expérimentation, du vécu par le corps de l'internaute, du poème comme corps, Gestalt.

Entre usage conventionnel et usage plastique : inversion de l'accès au sens

En ce point, une comparaison entre la saisie ordinaire du poème et la saisie impulsive multimodale s'impose. Hors support Internet, le poème se passe du chiasme dynamique. Restent l'image visuelle des nuées et le texte verbal qui racontent un mode d'existence du vagabondage. Ici s'offre alors un langage, un système de signes, d'oppositions. La série assurée par l'anaphore sur l'existence qu'exprime « je ne suis que » se lie à l'agglomérat assuré par l'isotopie de la métamorphose : le poème raconte la métamorphose de l'existence, l'évolution d'une existence.

Nous remarquons aussi un chiasme syntaxique assurant un air de famille : il assure les croisements entre mouvements émis, subis par des acteurs qui inversent leurs positions interrelationnelles. On a donc une représentation d'une existence en perpétuelle métamorphose, croisements entre mouvements de cohésion (« enveloppé » ; « poursuivre ») et de dispersion de l'être (« dénudé » ; « abandonné » ; « sombré »). Le moment fort du poème se situe à la strophe 3, où les choses bougent, dans la cohésion comme dans la cohérence : vaine tentative d'action du « je » sur le monde qui aspire à nouveau le « je ». L'image n'est pas là pour illustrer le poème mais pour le faire voir autrement et, réciproquement, le poème permet de voir l'image autrement. L'un est métaphore de l'autre. Une décomposition — même sommaire — des unités diverses nous fait accéder à la signification de la totalité formée par l'image et le texte verbal.

Dans le poème seul, on part d'une saisie cognitive pour aborder la saisie symbolique puis s'imprégner de la saisie impressive. Sur support Internet, le système d'oppositions caractéristiques de tout langage visuel et verbal s'estompe, et se substitue à lui une épaisseur toute plastique, faite de texture, de mouvements et de rythme, de tensions : de différences, dirait Lyotard. La dimension figurale fait sortir le texte de son carcan arbitraire, intellectuel, pour le faire renaître, par procédés de condensations / déplacements ; rapprochements / éloignements ; ascendances / descendances, sous la vitalité du désir, du donné sensible. Il ne s'agit plus seulement de reconnaître des unités linguistiques mais de rechercher des événements plastiques, libidinaux¹¹. Grâce à la figure,

on n'est plus dans le visuel, le langage ici communique avec la danse en irradiant ses fréquences et ses amplitudes dans le corps du lecteur [...]. Les grandes figures linguistiques, de discours, de style, sont l'expression, en plein milieu du langage, d'une disposition de l'expérience, et le fantasme est la matrice de ce découpage, de cette rythmique imposée désormais à tout ce qui arrivera dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre de l'expression. Ces figures, ainsi, figurent une figure première (Lyotard 1971 : 249).

On observe ainsi un cheminement inverse d'accès au sens, entre l'énoncé comme texte lisible, visible, et l'énoncé comme danse multimodale. La boule lumineuse, dans son parcours, conduit le lecteur à vagabonder sur la page, comme le monde conduit le « je » à errer dans l'univers avant tout. Mais il convient d'accéder, dans la durée de la lecture multimodale, à la *saisie* sémantique. En effet, l'adjectif « dénudé virtuel » indique le rapprochement entre le « je » dénudé et l'internaute

pris dans un monde « virtuel ». Le rythme vient donner en expérimentation l'isotopie de la mouvance, de la métamorphose de l'être.

On a ici un isomorphisme structuré entre ce que dit le « je » du poème et les tourbillons de lecture virtuelle dans lesquels l'internaute est absorbé, entre attraction et répulsion, la boule, en tant que figure, fait apparaître et disparaître les mots, les choses, comme, dans le poème, le « je » est enveloppé et dénudé. Tension entre cohésion et dispersion, entre corps source de mouvement (l'internaute doit cliquer pour accéder au poème, son œil doit bouger constamment) et corps mû par le mouvement (l'internaute fait l'expérimentation de ce que le poème lui dit, de manière esthétique et symbolique). De même, dans cet applet vient se refléter une création en émergence, celle que permet le support Internet. Elle est faite de tension entre voix énonciatives et co-énonciatives plurielles fournissant une profondeur à la page, entre modalités plurielles, tension résolue par un minimum de durée puisque, si énonciation et co-énonciation impressives sont en corrélation inverse, au début de la lecture, avec les voix symboliques, après quelque temps d'imprégnation, la figure dynamique, provenant des voix impressives et générant des co-énonciations du même type, permet d'accéder à une saisie symbolique. Il y a alors corrélation converse entre les voix énonciatives et co-énonciatives impressives et symboliques. Autrement dit, la figure génère de l'hétérogénéité mais l'orchestre pour ouvrir l'accès au sens.

Synthèse et perspectives méthodologiques

Les différentes fonctions de la figure dynamique étudiée — échantillon certes insuffisant — nous invitent à tirer les conclusions suivantes servant d'hypothèses de travail pour une approche théorique des figures de style multimodales, sous réserve d'étudier un corpus varié de figures.

Premier point : s'il importe d'appréhender ces figures comme constitutives soit d'une rhétorique plastique ou textuelle, soit d'une rhétorique iconique ou discursive, il importe aussi de prêter attention à une rhétorique esthético-symbolique. Loin de seulement mettre en conjonction, en disjonction des unités diverses, l'exemple étudié peut, parfois, rendre présent quelque chose à quelqu'un (rôle de la métaphore chez Proust) mais aussi mouvoir et émouvoir le corps de l'internaute en donnant au verbe et à l'image un dynamisme, un corps tensif (rôle du

chiasme sur support Internet). Cela, pour répondre à des types d'actes de langage qui se veulent de plus en plus incitatifs et persuasifs pour faire ensemble (corps textuel-corps de l'internaute), en co-présence pour faire en sorte que ce ne soit plus le lecteur qui aille vers l'énoncé mais que ce soit l'énoncé qui vienne à l'internaute. Les différentes strates de figures composeraient alors non seulement différentes instances énonciatives mais aussi diverses instances co-énonciatives. Elles se composeraient d'une temporalité spécifique modulant, orchestrant les relations inverses et converses entre les voix et les modes de saisie ; elles se composeraient de modalités (Devoir ; ne pas Pouvoir ; Vouloir ; Savoir ; se mouvoir) aux effets émotionnels. En fait, la rhétorique multimodale peut non seulement attribuer plusieurs fonctions à une figure mais aussi en faire un condensé de plusieurs figures traditionnelles : le chiasme dynamique est à la fois récurrence (grâce à son aspect temporel), analogie (on a observé un chiasme syntaxique), hyperbole (dans sa durée illimitée), rythme.

La complexification de sa constitution, de ses fonctions, de sa temporalité, de son corps textuel montre la nécessaire mise en place d'une grammaire de la rhétorique esthésico-esthétique. On ne peut pas, pour rendre compte de ce nouveau type de figures du discours, se limiter au schéma heuristique proposé par Fontanille pour étudier les figures et leurs effets affectifs : la figure en tant qu'énigme sémantique ne suffit pas, elle est aussi énigme énonciative et co-énonciative. On n'a plus affaire à un seul modèle d'acteurs sémantiques et d'actants positionnels source / cible / contrôle mais à la co-présence, dans le même champ, de divers acteurs : les instances énonçantes, les instances co-énonçantes, les diverses strates figuratives de l'énoncé devenant tour à tour source / cible / contrôle. Il s'agit donc de rendre compte, certes, des interrelations entre la figure et les autres figures de l'énoncé, mais aussi des caractéristiques des instances énonciatives et co-énonciatives. Ainsi, le chiasme aurait une double orientation dynamique : mouvement ascendant-diagonal / descendant-diagonal, il permet de mettre en mouvement des unités formant alors une totalité en tension entre stabilité et instabilité, entre cohésion et dispersion. La source de perception est alors saisie par cette musique dynamique et voit sa visée orientée. Le chiasme met en tension plusieurs unités qu'il éloigne puis rapproche de la source perceptive. Cette mise en tension dynamique crée un choc sensoriel qui amène la source perceptive à se mouvoir et s'émouvoir pour percevoir avec un point de vue intense et étendu, dans la durée. Nous nous plaçons alors du côté de la réception, considérée

non plus comme réception passive, mais comme co-énonciation interactive.

Pour cela, nous proposons les critères de questionnement suivants : la figure de style tensivo-affective travaille notre mode d'appréhension esthétique des choses, selon :

- son nombre de sources dynamiques ;
- la position de sa ou de ses source(s) par rapport à l'ensemble dans lequel elle prend place ;
- la qualité ou l'intensité du flux ;
- l'orientation unidirectionnelle ou diffuse, anguleuse, etc. ;
- l'étendue du flux ;
- le lien logique (complémentaire, opposé, etc. entre les sources) ;
- sa durée et son tempo ;
- son aspect ;
- ses valeurs modales ;
- la répartition de ses moments forts ou faibles (rythme) ;
- son rôle d'agentivité et/ou de passivité sur la source perceptive ;
- le ou les point(s) de vue qu'elle implique.

Ces critères sont issus de la sémiotique de la présence, elle-même inspirée de la sémiotique visuelle. C'est bien entendu son usage en discours qui permet de définir complètement la figure. De manière générale, on peut tout de même l'appréhender comme un moule que la mise en discours viendrait utiliser afin de donner au discours un corps tensif.

Le deuxième point méthodologique est l'orientation de l'analyste : par où aborder les discours multimodaux, et les figures de style qui les constituent ? Nous retiendrons le point de vue du lecteur, du consommateur, de l'internaute, comme corps sensible et perceptif, qui appréhende des pages web, des affiches, des discours comme totalité sensible et perceptive et non comme découpage entre telle et telle modalité sémiotique. Comment les discours se donnent-ils à saisir ? Comment font-ils sens en relation avec une nécessaire *visée* ? Fontanille, dans une communication récente au séminaire de Tours « Du traitement du discours dans des recherches en communication », souligne que les confrontations des sujets aux discours de tout genre sont de plus en plus nombreuses, hétérogènes, mais aussi de plus en plus rapides dans des conditions spatio-temporelles pas toujours idéales. À l'ère de l'Internet, la plupart des sujets ne cherchent pas souvent à découper, analyser en détail : ce n'est donc pas en partant du décorticage unité par unité que l'on se positionne en phase avec les processus sensori-

perceptifs à l'œuvre dans la communication. Il convient dès lors de mettre en place une démarche intégrative qui adopte les modes d'appréhension des sujets, les supports de communication comme point de départ de la sémiotique. Il s'agit de faire l'hypothèse des ensembles signifiants, de modèles interprétatifs de l'ensemble pour dissocier ensuite. Dans ce cadre, l'hétérogénéité modale, énonciative, réceptive étant de plus en plus présente, il convient d'en comprendre l'orchestration, dans les énoncés multimodaux.

Notes

- 1 Voir Fontanille 1998 : 37-38 : « La présence, qualité sensible par excellence, est une première articulation sémiotique de la perception. L'affect qui nous touche, cette intensité qui caractérise notre relation au monde, est l'affaire de la visée [...] ; la position, l'étendue et la quantité caractérisent en revanche les limites et le contenu du domaine de pertinence, c'est-à-dire la saisie. La présence engage donc les deux opérations sémiotiques élémentaires dont nous avons déjà fait état : la visée, plus ou moins intense, et la saisie, plus ou moins étendue. » *L'actant* positionnel à l'origine de l'acte de *visée* est la *source*, celui qui est saisi ; la *cible*. Dans un cas comme dans l'autre, un *actant de contrôle* se place entre la *source* et la *cible*.
- 2 Jacques Geninasca (1997) oppose un mode de connaissance du monde « inférentiel » ou « pratique » (fondé sur une logique cognitive, scientifique, informative) à un mode de *saisie* « totalisant », « sémantique » (fondé sur une connaissance symbolique et esthétique des choses). Par ailleurs, Fontanille nomme le premier mode, « scientifique » ou cognitif (fondé sur une rationalité « informative »), le second, « symbolique », « esthétique » (fondé sur une rationalité « mythique »). Dans un carré sémiotique, il montre les relations contraires entre ces deux modes et ajoute que la *saisie* « technique » est le complémentaire de la *saisie* « cognitive », tandis que la *saisie* « impulsive », « esthétique » fondée sur une rationalité « hédonique » est complémentaire à la *saisie* « symbolique ». Pour ne pas entraîner de confusions, nous utiliserons la terminologie de Fontanille, qui met en valeur les positions contraires, contradictoires et complémentaires des divers modes de connaissance du monde (cf. Fontanille 1998 : 232-223).
- 3 La vivacité, l'efficacité d'une figure de rhétorique dépendrait alors de la plus ou moins grande capacité de l'actant contrôle à fonctionner comme un obstacle : en toute figure de rhétorique, une énigme nous attend » (Fontanille 1999 : 98).
- 4 Fontanille fournit un exemple de métaphore (1999 : 101) : « cette femme est un champ de blé » : source « blonde » ou catégorie « humain », cible « champ de blé » ou catégorie « végétal », contrôle : distance entre les deux catégories ; confrontation entre deux catégories distinctes, domination qui « résulte de la position perceptive adoptée par l'énonciation, qui assure en quelque sorte un contenu sensible et intuitif à l'une des isotopies (celle du végétal) grâce à une transformation analogique ; du même coup le domaine source et le domaine cible échangent leurs propriétés, le végétal et l'humain peuvent interagir, étant devenus des actants

positionnels, et notamment, le domaine humain reçoit le contenu sensible et intuitif que lui procure le domaine végétal ».

- 5 Nous terminerons l'exposé par un examen de l'écriture multimodale sur Internet.
- 6 Voir <http://www.espacepoetique.com/poeme/poeme1.html>.
- 7 Ce travail s'appuie sur des notions de sémio-linguistique explicitées par Fontanille 1998 : 41-42.
- 8 Martin & Boutaud (2001 : 3) précisent ainsi la définition de la synesthésie : « Non que les sens s'additionnent dans l'expérience, mais ils coopèrent et, plus encore, procèdent par transferts, permutations ou transpositions ».
- 9 Dans son analyse de l'empathie, Jacques Cosnier distingue deux types de communication entre individus. La première, qui consiste à décoder des signaux émis par l'objet d'observation, est de type cognitivo-perceptive, la deuxième, échappant au contrôle cognitif, consiste en « une utilisation échoïsante du corps qui permettra ce que l'on peut appeler une empathie inférentielle ». Cette « hypothèse de l'analyseur corporel » est étayée, entre autres, par « les données physiologiques récentes qui montrent que lors de l'observation d'un corps en mouvement, le cerveau de l'observateur présente des activités analogues à celles qu'il aurait s'il réalisait lui-même cette activité motrice » (Cosnier 2001 : 30). Dans le cas de la communication par animation multimodale, si d'évidence la page web ne peut s'assimiler à un individu, elle propose pourtant, avant tout décodage et à la différence d'une lecture objectivante d'un texte verbal, une utilisation du corps de l'internaute comme récepteur de mouvements, de tensions entre la voie du décodage, cognitive, et celle de la sensation et des mouvements, impressive. Il serait intéressant d'analyser les données physiologiques et les effets affectifs, comportementaux, induits par ce type de communication.
- 10 Nous retiendrons la définition que Denis Bertrand donne des notions d'embrayage et de débrayage : Débrayage : « opération énonciative par laquelle le sujet de parole projette 'hors de lui' les catégories sémantiques du /non-je/, /non-ici/, /non-maintenant/, installant du même coup les conditions premières de l'activité symbolique du discours. Rompant son inhérence avec lui-même, il installe les conditions objectives du 'il', de l' 'ailleurs', de l' 'alors'. Cette opération est corrélée avec l'embrayage. » Embrayage : « Opération par laquelle le sujet de parole [...] identifie le sujet de l'énoncé avec l'instance d'énonciation : il installe alors les catégories personnelles de la première et de la deuxième personnes (je/tu) et les déictiques spatiaux (ici, là) et temporels (maintenant, hier...) [...] » (Bertrand 2000 : 261).
- 11 Lyotard traite de la distinction entre le donné sensible et le donné textuel, langagier. Le premier procède de l'événement plastique, « d'une épaisseur, ou plutôt d'une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir [...] » (1971 : 9-10), le second, une page d'écriture, est une sorte de table, fondée sur des oppositions graphiques, sonores, etc. La dimension figurale est justement l'art de transformer le texte en donné plastique où passe le désir, le sensible.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel & Bonhomme, Marc
1997 *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris : Nathan.
- Amorim, Marilia
1996 *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*. Paris : L'Harmattan, = Sémantiques.
- Authier, Jacqueline
1984 « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* 73.
- Bertrand, Denis
2000 *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Cosnier, Jacques
2001 « L'émotion et les deux voies de la communication » in Colleta, J-M. & Tcherkassof, A. (éds.), *Émotions, interactions et développement*.
- Fontanille, Jacques
1998 *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.
1999 *Sémiotique et littérature*. Paris : P.U.F., = Formes sémiotiques.
- Geninasca, Jacques
1997 *La Parole Littéraire*. Paris : P.U.F., = Formes sémiotiques.
- Godard, Jean-Luc
1993 « Ainsi parlait Jean-Luc. Fragments du discours d'un amoureux des mots », *Télérama* 2278.
- Joly, Martine
1993 *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- Lyotard, Jean-François
1971 *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1985.
- Martin, Fabienne & Boutaud, Jean-Jacques
2001 « La communication du sensible médiée par l'Internet » [colloque « Les signes du Net », Paris : Palais du Luxembourg].
- Meschonnic, Henri
2000 *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulage*. Paris : Odile Jacob.
- Ouellet, Pierre
2000 *Poétique du regard*. Lille : Septentrion.

Pour une rhétorique de la graphie dans les messages artistiques

Inna Merkoulouva

Cette étude s'intéresse au fonctionnement des figures — l'*hypotypose*, la *synesthésie*, l'*ekphrasis*, la *métonymie*... — au niveau de l'organisation graphique des œuvres littéraires et musicales du XX^e siècle. Plus précisément, dans le cadre d'une sémiotique de la présence et de l'empreinte, on s'efforcera de montrer que les effets visuels d'une surface imprimée créent une dimension rhétorique particulière.

Comme disait H. von Hofmannsthal, « il faut cacher ce qui est profond. Où ? À la surface » (Hofmannsthal 1947 : 118). Ainsi, on cherchera à tirer les conclusions sur un organisme (une œuvre littéraire ou musicale) à partir de son épiderme, tout en tenant compte d'un « noyau » ou d'une « structure » plus profonde : les expressions et connecteurs métalinguistiques n'étant que « la trace visible et observable d'une activité sous-jacente et permanente, qui affleure aux moments critiques, ou pour satisfaire des objectifs stratégiques » (Fontanille 2001a : 2).

Micro-niveau du syntagme rhétorique : figures de la graphie

Lorsqu'on regarde la page écrite d'un texte littéraire — *les différents caractères, les blancs et les moyens de la disposition spatiale* —, on comprend que les procédés de la mise en page possèdent une valeur visuelle et plastique qui se superpose à leur valeur « verbale ». En

l'absence de morphologie stable pour ce type des signes, leur étude ne peut se faire que dans le cadre d'une théorie énonciative qui les présente à deux niveaux : d'abord, au niveau « grammatical » et « stable », puis, au niveau des « exposants », pour reprendre la formule de Hjelmlev.

L'approche énonciative permet également de placer ces signes dans la périphérie du système de la ponctuation, à la frontière avec la typographie. Ainsi, le système de la ponctuation se divise en centre et en périphérie, avec deux classes des signes : centraux (principalement les signes de segmentation) et périphériques (moyens visuels). La périphérie du système reflète la tension entre le code et l'énonciation (« sémiotique » et « sémantique », au sens de Benveniste).

La théorie énonciative présente le système de la ponctuation comme le lieu de dialogue entre deux sémiosphères : verbale et visuelle (Lotman 1999 : 38). En outre, elle permet de s'interroger sur le statut même de l'écriture : double statut sémiotique. L'écrit en quelque sorte « gère » le verbal et le visuel en introduisant une tension entre les deux. L'interaction entre la sémiotisation « verbale » et la sémiotisation « visuelle » sera d'ordre temporel : selon Édeline, par exemple, « c'est le même œil qui déchiffre les messages écrits et les dessins. Il faut donc qu'il dispose de deux programmes différents : le programme TEXTE et le programme IMAGE » (Édeline 1999 : 202). Le moyen pour passer d'un régime à l'autre sera la vibration : voit / ne voit pas.

Selon Fontanille, « pour que la dimension de la modélisation soit activée (cette dimension est 'de même famille' que la dimension rhétorique), il faut et il suffit qu'une déhiscence quelconque apparaisse dans le discours, un débrayage interne qui puisse faire place à l'exercice de la réflexivité (le discours a pour objet le discours) » (Fontanille 2001a : 22).

C'est justement grâce à une déhiscence entre deux strates du signe graphique périphérique (lisible / visible) que les italiques, les blancs ou les alinéas sont susceptibles de marquer les figures telles que l'hypotypose, la synesthésie, l'ekphrasis, la métonymie, etc.

Dans son ouvrage consacré à la rhétorique, Reboul place l'hypotypose parmi les figures de la pensée, c'est-à-dire celles qui « ne déplacent pas des mots mais les idées » et « qui concernent le discours en tant que tel : phrase ou suite de phrases » (Reboul 1984 : 55). L'hypotypose, dit-il, « fait comme si son objet était présent, au point qu'on croit voir ce qu'on entend ».

Selon Bonhomme, « on remarque une figure en ce qu'elle transgresse les lois de la communication ordinaire » (Bonhomme 1998 : 11). Il s'agit ici des maximes grieciennes de qualité (dire la vérité), de modalité (être

clair) et de relation (parler à propos). Comme le souligne Bonhomme, les transgressions des figures sont montrées par trois types d'indices : contextuels (ruptures internes à l'énoncé), contextuels (décalage entre un énoncé et une situation) et paraverbaux (intonations et mimiques à l'oral). Si on applique le dernier point de cette typologie à notre problématique, c'est-à-dire à l'énonciation *écrite*, on verra que les moyens graphiques de la mise en page (désormais : MEP) ont pour vocation de « signaler » la présence d'une figure et de « déclencher » chez le récepteur divers calculs interprétatifs pour la résoudre.

Tournons-nous à présent vers quelques études de cas.

Le roman de M. Tournier *Eléazar ou la source et le buisson* fait un véritable effet de présentification du mot de l'Autre (la Bible) (voir annexe 1).

Le roman se compose de deux textes : texte d'« accueil » (histoire du pasteur) et texte « accueilli » (mot biblique) qui l'influence et l'« habite ». L'interaction entre les deux textes se traduit par différents degrés de prise en charge énonciative auxquels correspond l'opposition des caractères. C'est justement le processus de « l'habitat » d'un texte par un autre que nous interprétons comme la figure de l'hypotypose. Dans l'exemple montré, nous pouvons distinguer trois étapes de la séquence rhétorique (selon la typologie de Fontanille 1999 : 99) : d'abord, la mise en présence (la confrontation) des deux grandeurs dans le corps du texte (les italiques insérés dans les caractères romains). Ensuite, l'assomption (la domination) d'une grandeur par une autre (la comparaison : *Californie* [...] comme une terre fertile). Enfin, l'acte d'interprétation (résolution) accompli par le personnage (Californie = Canaan, caractères romains).

La dernière phase montre que l'application globale de la séquence rhétorique aboutit à une résolution sémantique et pas seulement graphique et visuelle et fait apparaître des contenus d'interprétation. Le sujet se trouve amplifié, son identité se construit au cours de l'acte d'interprétation, lorsqu'il se compare avec Moïse et son propre voyage avec l'Exode :

Telle était la révélation qu'eut Eléazar sur le destin de Moïse [...]. Il ne regardait plus avec les mêmes yeux les êtres et les choses qui avaient été toute sa vie (cf. annexe 1 : 101).

Précisons pourtant que la citation du texte biblique en italiques reste à mi-chemin de l'hypotypose car elle n'est qu'un simulacre (ce serait une vraie hypotypose si on avait un « fac-similé » d'une Bible).

La synesthésie sert à entremêler deux ou plusieurs sensations en vertu d'une analogie entre elles. D'après la typologie de Bonhomme — figures simples / figures dérivées — la synesthésie est placée parmi ces dernières, c'est-à-dire celles qui intègrent plusieurs figures simples autour d'une dimension commune supplémentaire. Ainsi, les transferts de sensations peuvent se greffer sur la métaphore, par exemple : *une couleur chaude* = VUE plus TOUCHER. Nous avançons ici l'hypothèse suivante : l'organisation graphique, le corps du texte, tout comme les éléments lexicaux, est apte à transmettre la figure de synesthésie (ou plutôt les *effets* de cette dernière s'organisant en une figure).

Dans la nouvelle de Ch. Baroque *Les Enfants éperdus*, par exemple, on observe la co-existence de deux sous-textes (cf. annexe 2). Mais ici le principe de base est différent : le texte « accueilli » n'habite pas le texte d'accueil mais le réfléchit et le commente. L'italique répond bien à cette *tâche métadiscursive* en marquant la distance temporelle (le passé). L'italique produit un dédoublement de la voix de l'énonciateur. Il se trouve double au moment où il utilise l'italique, son énonciation prend la forme d'un autocommentaire. Mais prendre une distance temporelle pour se commenter, pour distinguer sa propre voix du passé (= monde de la musique) de celle du présent (= surdité : l'éloignement que j'en ai) ne signifie-t-il pas d'introduire une figure rhétorique, notamment la synesthésie ? Parler des ordres sensoriels confondus, des sensations en mouvement qui compensent le son ?

Le personnage de la nouvelle peut être comparé avec un patient du psychologue Luria, C. ou « *le clavecin des sens* ». Lorsque ce dernier écoutait la musique, il « sentait son goût », en revanche, ce qu'il n'a pas senti sur la langue lui restait inaccessible. La surdité du personnage de la nouvelle fait que ses sens « se touchent » (Louria 1995, cité par Szendy 2001 : 35), l'ouïe cède la place à la vue, la capacité d'entendre, à la perception visuelle :

Ce qui me reste du concert qui suivit l'enregistrement ? La jubilation sur les visages, le geste « paternel » de fon Krause, introduisant mon frère dans la confrérie des grands artistes [...]

Mon frère a joué comme jamais. J'ai vu la surprise naître sur les traits des deux hommes qui ne s'étonnent depuis longtemps. [...] Des pleurs calmes (cf. annexe 2 : 147).

Le son et le mouvement visuel sont liés par un mouvement : le mouvement sonore provoque le mouvement de la physionomie, par l'intermédiaire d'un « mouvement affectif ».

On peut donc qualifier la surdité du personnage comme une *énigme en attente de révélation* : l'énonciateur attend le moment synesthésique, lorsque ses sens vont se toucher et se compenser. Comparons toujours avec C. : « C. était toujours en attente de quelque chose, d'un grand événement. [...] Il 'voyait' cet événement et l'attendait » (Luria 1995 : 302).

La dernière phrase met en évidence les liens entre la figure de synesthésie et sa manifestation graphique dans le texte : l'événement du toucher des sens est montré visuellement, comme une présence plus forte, grâce à l'emploi de l'italique. De cette manière, la distance visuelle répond à la définition de la synesthésie telle que la donne Szendy : « La synesthésie comme toucher à soi c'est peut-être avant tout une affaire de distance. Plutôt, plus tôt que l'unité ou la proximité. Une distance de soi à soi » (Szendy 2001 : 49).

La forme graphique que la synesthésie prend dans le texte de la nouvelle fait de cette figure rhétorique « une figure-argument » (Bonhomme 1998 : 68), c'est-à-dire celle qui par son expression signale la présence d'un autre sens, d'un autre univers sémiotique. L'italique « ouvre une fenêtre » à l'intérieur de la représentation narrative : une fenêtre s'ouvre sur le « sentir » fondamental, sur l'expérience où tous les sens sont en mouvement et où ils se fondent en un seul « vécu ».

Les moyens graphiques peuvent servir de points d'intervention pour passer d'une couche énonciative à une autre. Chez Saumont (OH LA MER EST TELLEMENT BLEUE), par exemple, la disposition spatiale des caractères donne au lecteur un choix entre plusieurs directions de lecture. Les signes périphériques représentent ici un aspect « cognitif » (représentation) de l'intervention du lecteur, à la différence de l'aspect « pragmatique » (manipulation physique dans le cas de l'hypertexte numérique) (cf. annexe 3). La structure hypertextuelle de la nouvelle manifeste clairement le déplacement métonymique.

L'ensemble des moyens visuels (le gras correspond au titre, les italiques à la légende de la photo) font une brèche dans le texte pour accéder à un autre univers sémiotique. Cette fonction répond bien à la vocation de la métonymie qui « opère des décalages de significations entre deux ou plusieurs termes contigus à l'intérieur d'un domaine notionnel » (Bonhomme 1998 : 11).

Dans le texte de Saumont il y a une « actualisation » de la photo (mais pas de réalisation concrète) en ce sens que le titre (en gras) et le commentaire (en italiques), comme genres verbaux, ne fonctionnent que

par contiguïté avec une image, dont l'absence est convertie en présence actuelle mais invisible. Le déplacement métonymique entre deux parties contiguës d'un même ensemble peut être présenté sous la forme schématique suivante : photo-titre + commentaire.

Le déplacement métonymique symbolise une nouvelle physique et une structure de l'hypertexte-papier (= album de photo). Ainsi, les signes périphériques servent de points d'intervention pour passer d'un univers sémiotique (verbal) à l'autre (visuel).

Engendré comme simulacre de l'album (une représentation avec le changement de genre : album-nouvelle), le texte devient un dérivé de l'hypotypose qui assure la présence lisible d'un type de discours ou de réalité à l'intérieur d'un autre type de discours. Nous proposons de le considérer comme un cas particulier de l'ekphrasis. Dans notre exemple ce n'est pas seulement une description d'une œuvre d'art, mais « un modèle codé de discours qui décrit une représentation [...]. Cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage » (Molinié 1992 : 121).

Les éléments graphiques entrent dans ce modèle codé et représentent donc un autre système sémiotique en donnant au texte de la nouvelle une temporalité et une spatialité spécifiques que Édeline appellerait une *chronosyntaxe*. Cette dernière entend « des effets délibérés de crainte, de désir, d'ennui, de distraction, de surprise, de déception : c'est une vie en miniature » (Bonhomme 1998 : 44). Une vie de texte en miniature, dirons-nous.

Chacun des effets évoqués possède aussi des traits d'*énallage*, figure reposant sur l'instabilité des références déictiques. On voit bien, par exemple, que les « déictiques graphiques » (les italiques, les gras, les alinéas) sont bien « l'usage des formes décalé par rapport à la valeur usuelle » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 88) qui représentent le *je comme un autre* (le dédoublement du sujet dans le cas de l'autocommentaire à quoi correspond l'opposition des caractères), *ici comme un ailleurs* (présentification matérielle où *ici* signifie à *cet endroit dans le texte*).

Si on passe maintenant à l'étude de l'organisation visuelle de la partition musicale, une question se pose : est-ce que la *notation conventionnelle* est descriptive ou prescriptive par nature ? Autrement dit, est-ce que les éléments de la notation servent d'instructions à exécuter la musique ou bien d'informations sur les événements sonores, leur agencement, leur interaction ? Et comment ces éléments de la notation peuvent-ils marquer les figures rhétoriques ?

L'écriture musicale a été d'abord notée alphabétiquement par les Grecs, mais ces signes sont tombés en désuétude. Au début du VII^e siècle, l'archevêque Isidore de Séville écrivait : « À moins que l'homme ne s'en souvienne, les sons périssent car ils ne peuvent être couchés sur le papier » (*Etymologiarum* : III, 15). Puis ont été imaginés les « neumes » — altérations de *pneuma*, souffle, émission de voix — pour le plain-chant monodique, vocalisation sans paroles émise d'un seul souffle, dans la liturgie catholique. À cette époque (IX^e-X^e siècles) l'écriture courante et l'écriture musicale n'étaient pas dissociées et les neumes étaient représentées sous forme de losanges disposés au dessus du texte afin d'indiquer la hauteur de la voix (neumes).

Ultérieurement sont apparus : la portée, initialement de quatre lignes, puis de cinq ; les conventions d'écriture des notes : blanche, noire, croche, double croche ; celles des silences et des signes de clés.

Il est à noter que la recherche de précision dans la notation des hauteurs et de l'inflexion chromatique (par exemple, deux formes de la lettre *b* pour désigner le si bémol et le si bécarré – *b rotundum* / « rond » et *b quadratum* / « carré » qui évoluera vers le dièse) coïncide avec la première musique polyphonique écrite (avec son souci inévitable des relations harmoniques verticales). En outre, comme le montrent les analyses comparatives contemporaines, les signes de notation sont de même nature que les accents ou les signes de ponctuation sur la ligne écrite du texte (Catach 1994 : 57).

Au cours de l'évolution, les systèmes de la ponctuation et de la notation musicale se différencient selon leur objectif (organisation graphique du texte verbal ou du tissu musical). D'où le fait que les partitions de la musique du XX^e siècle (tonale ou dodécaphonique) peuvent contenir en même temps des éléments de la ponctuation – notation ancienne (*neumes*) et des signes de ponctuation au sens propre du mot. Nous y reviendrons.

On trouve des indications de mouvement et de dynamique dès la notation du plain-chant, mais la notation logique du *tempo* n'a débuté qu'aux XVI^e-XVII^e siècles, avec l'apparition des indications italiennes du type *allegro*, *largo*, etc. Au XIX^e siècle le goût de la virtuosité et de l'expression crée un besoin accru en ce qui concerne la notation de l'articulation, du phrasé et des nuances expressives : les compositeurs utilisent beaucoup plus fréquemment les marques du type *staccato* [.], les accents et les lignes *tenuto* [-]. Au début du XX^e siècle, les compositeurs néoclassiques (Stravinsky, Hindemith) cherchent à minimiser l'élément de l'expression personnelle dans la musique. Leur

démarche a abouti à une notation sobre et méticuleuse des changements de dynamique et de tempo (comme dans les œuvres de Stravinsky) et à des approches objectives comme l'utilisation des bandes magnétiques enregistrées (Stockhausen) ou le recours au hasard pour décider de la direction et de l'emphase d'une œuvre (certaines pièces de J. Cage).

En dehors des notations d'avant-garde (musique électronique, notamment), les moyens plus traditionnels de la notation ont connu une évolution progressive, émanant en partie de nouveaux modes d'utilisation des instruments conventionnels et de la voix.

Les partitions musicales des auteurs contemporains (Shnittke 1999 ; Shandor 2001) que nous présentons ci-dessous donnent l'exemple d'une notation conventionnelle *synchrétique* : à côté des notes proprement dites (notes-*s*, selon la terminologie de Tarasti) on y trouve les notes-gestes (notes-*g* indiquant la position des doigts : 1/4 2/5) et ce que nous pouvons appeler les éléments de la ponctuation :

- périphériques : mentions des intitulés affichés (titres, dédicaces, épigraphes) (ex. : Shandor : *Pour A. Shnittke*), notations d'expression en différentes langues (*passionato*, *sombrement*, *nežno*, etc.)
- centraux (même fonction mais une autre forme visuelle que celle de « vrais » signes de ponctuation) : un crescendo correspond au point d'exclamation, un signe de fin de tact correspond au point, et ainsi de suite.

On remarque en même temps l'absence de certains signes du centre de la ponctuation, comme les guillemets, par exemple. Les guillemets n'ont pas d'analogue exact en musique, ce qui pose le problème de la citation musicale (Goodman 1978 : 166). Le discours musical, tout comme le discours verbal, peut citer un autre discours ou un autre texte mais cette citation ne sera pas marquée graphiquement. Il en va de même avec les paraphrases ayant pour base un fondement sémantique. Nous pouvons dire que le problème de la citation a une nature métalinguistique : il s'agit de la manière dont la musique se distance de ce qui passe et se passe en elle (Brunner 1996 : 249).

La partition de Shandor sert ici d'un exemple remarquable : dans la partie du piano de la symphonie n°12 est inséré un fragment d'un prélude de J. S. Bach (volume I du CBT, pr. n°16). Le principe de l'organisation graphique est le même que l'utilisation des polices dans les textes verbaux : les notes sont plus grandes (comme si elles étaient en gras), la source (pr. n°16) est mentionnée au haut. Il s'agit d'une redondance purement visuelle : en plus de la différence du style et de la tonalité (tout de suite reconnaissable à l'écoute), le texte musical est

commenté / marqué au niveau graphique. Tout se passe comme si dans le texte d'un roman ou d'une nouvelle on insérait une lettre ou un document fac-similé. Cette insertion a une nature synesthésique : en superposant les moyens graphiques sur le tissu sonore, le compositeur « met l'œil dans l'oreille » (J-J. Rousseau, cité in Parret 2002 : 129). L'organisation graphique originale chez Shandor est un des procédés de la tendance plus générale dans la musique contemporaine : la *polystylistique* opposant les temps musicaux sous forme de collage (Schnittke 1994 : 145).

La composition visuelle de la partition de Shandor se construit donc selon les mêmes principes que les textes littéraires cités ci-dessus, et nous y dégagons les mêmes figures rhétoriques : l'hypotypose (présentification de Mot autoritaire de l'Autre — de Bach), l'ekphrasis (description métalinguistique du prélude — redondance visuelle), l'écnallage (effets d'instabilité discursive).

Macro-niveau du syntagme rhétorique : la page comme figure de l'empreinte

Nous avons montré que les effets visuels à l'intérieur de la page (au micro-niveau) représentent les figures rhétoriques qui fonctionnent à partir du basculement des modes d'existence entre le langage verbal et le langage « plastique ».

Au macro-niveau, les éléments visuels suscitent concrètement un mouvement incessant entre la représentation verbale ou la notation conventionnelle et toutes sortes d'expériences sous-jacentes (sensorielles, synesthésiques...). Cette activation d'un arrière-plan non-verbal et incomplètement sémiotisé (proche de l'expérience et des phénomènes sensibles sous-jacents) est le contenu dont les éléments visuels et graphiques sont l'expression. Sur la page (littéraire ou musicale) toute entière nous retrouvons alors une macro-figure de l'empreinte réunissant l'occurrence matérielle, d'une part, et le concept artistique, de l'autre (Fontanille 2001b : 105).

Dans les termes de la sémiotique de la présence, la page est un corps ou plutôt une partie du corps (la peau) qui garde les traces d'interactions avec d'autres corps, d'une expérience dont il ne reste qu'une empreinte : il s'agit de « la totalité des 'souvenirs', de stimulations, interactions et tensions reçues » (Fontanille 2001b : 105). Les moyens graphiques de la MEP qui agissent sur la surface

d'inscription qui est la page écrite sont les « points d'épaisseur » ou de « densification » discursive. Ces points-là jouent le rôle des « fenêtres dans l'espace sémiotique » (Lotman 1993 : 30), des moyens pour passer directement de l'expression au contenu.

Bibliographie

- Bonhomme M.
1998 *Les Figures clés du discours*. Paris : Seuil.
- Brunner R.
1997 « Entre style musical et signification musicale : la stylisation à partir des quatrièmes pièces de Pli selon pli de Pierre Boulez et de Sept Haikai d'Olivier Messiaen », *Sémiotique appliquée* 4 : 249-264 [revue électronique].
- Candé R.
1997 *Dictionnaire de musique*. Paris : Seuil.
- Catach N.
1994 *La Ponctuation*. Paris : P.U.F., = Que sais-je ?
- Édeline F.
1999 « Linéarité et poésie visuelle (Il pleut, un quintil basculé de Guillaume Apollinaire) » in Cotte, P. (éd.), *Langage et linéarité*. Lille : P.U. du Septentrion, 202-214.
- Fontanille J.
1999 *Sémiotique et Littérature*. Paris : P.U.F.
2001a « Énonciation et modélisation » [introduction au Séminaire intersémiotique à IUF, Paris : « Les modèles sémiotiques II »].
2001b « Enveloppes, prothèses et empreintes : Le corps postmoderne (à propos et à partir de l'étude d'Herman Parret) », *Protée* 28/3 : 101-111.
- Goodman N.
1978 *Ways of Worldmaking*. New York : Hackett.
- Groupe μ
1977 *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil, = Points, 1990.
- Hofmannsthal H.
1947 *Gesammelte Werke*, Bd. 1-12, Fr./M., 1947-1956, 1.
- Kerbrat-Orecchioni C.
1980 *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- Klinkenberg J-M.
1992 « Discours pluricodes et nouvelles technologies. L'exemple de l'écriture », *Eutopias, 2a Epoca. Documents de travail de Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo* 48 : 1-31.
- Lotman J.
1966 *La Sémiosphère*. Limoges : Pulim, 1999.

- 1993 *L'Explosion et la culture*. Limoges : Pulim, 2003.
- Luria A.
1969 *L'Homme dont le monde volait en éclats*. Paris : Seuil, 1995.
- Merkoulova I.
2001 *Graphie et Énonciation. Les signes périphériques de la ponctuation dans la prose française contemporaine* [thèse de doctorat, Université de Limoges].
- Molinié G.
1992 *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Le Livre de Poche.
- Parret H.
2002 *La Voix et son temps*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Reboul O.
1984 *La Rhétorique*. Paris : P.U.F., = Que sais-je?
- Schnittke A.
1988 *Bessedy [Conversations]*. Moscou : Kultura, 1994.
- Shandor S.
2001 *Symphonie n° 12*. Moscou : Musyka.
- Szendi P.
2001 « C. ou le clavecin des sens », *Les Cahiers du MNAM* : 32-55.
- Tarasti E.
1997 « The Emancipation of the Sign: on the Corporeal and Gestural Meanings in Music », *Sémiotique appliquée* 4 : 180-188.

Annexe

- 1 Tournier, Michel, *Eléazar ou La Source et le Buisson*. Paris : Gallimard, = Folio, 1996 : 101.

[...] ébranlé tout de même par les merveilles qu'il entendait conter sur cette Californie, il eut recours à son procédé habituel : il ouvrit sa Bible au hasard pour trouver la lumière qu'il cherchait. Or le hasard — ou plutôt la Providence — voulut qu'il tombât sur ces lignes de l'Exode :

Je suis descendu pour délivrer mon peuple des mains des Egyptiens et pour le faire monter dans une terre fertile et spacieuse où coulent le lait et le miel, le pays de Canaan.

Il fut aussitôt frappé par la similitude évidente des mots *Canaan* et *Californie*. Et n'était-ce pas comme d'une terre fertile et spacieuse où coulent le lait et le miel que tout le monde autour de lui parlait de cette merveilleuse Californie ? [...]

- 2 Baroque, Charles, *Les Enfants éperdus*. Paris : Juillard, 1998 : 147.

1) Les mots qui mentionnent un autre univers sémiotique (la musique, les sons, les titres des pièces musicales) :

[...] il a donné le *la* [...] ;
[...] ses brusques intempéries qui modifient le *ton* des voix [...] ;
[...] Schumann, les *Variations Abegg* [...] ;

2) Les mots « bivocaux », à deux strates dont l'une adhère à la position de l'acteur et l'autre reste à la distance :

[...] Evgueni *aimait* s'enfermer avec le Steinway [...] ;
[...] il fallait simplement qu'il *lui* parle [...] ;
[...] c'était *sa* douleur qui faisait pleurer les gens, la douleur de me croire amputée de la musique [...] ;

3) Les mots que le sujet parlant accentue pour souligner le dédoublement de sa voix :

[...] il refuse toute présence dans la salle, mais il me veut *à côté de lui* [...] ;
[...] voyait-elle *quand* il fallait marquer le pas ? [...]

3 Saumont, A., *OH LA MER EST TELLEMENT BLEUE, Les voilà quel bonheur*. Paris : Julliard, 1993 : 120.

Photo n° 1 : *Pilou et son père jouent au ballon près du temple du Poséidon, un dieu.*
Papa a la jambe droite un peu brouillée parce qu'il tirait au but quand maman a appuyé sur le truc du machin. Un polaroid ça s'appelle.

Photo n° 4 : *Papa et maman tout mouillés.* Une photo prise par Pilou (moi). Maman a expliqué comment il fallait faire et c'est pas mal, sauf qu'elle a des pieds coupés.

Photo n° 8 : *Pilou sur le stade d'Olympie en position « À vos marques ».* On dirait que Pilou (moi) est prêt pour une galipette. On peut pas le prendre pour un vrai coureur (grec). Pourtant maman dit bravo, tu as belle allure mon Pilou.

Photo n° 10 : ratée. Pilou (moi) allait fixer pour les siècles la tronche d'Anthème Méry il avait mal aux dents, une clinique énorme c'était marrant. Mais y a eu panne de quelque chose. Ou alors c'est que l'appareil refuse de prendre les mecs immondes.

Peut-on parler de métonymie iconique?

Marc Bonhomme

Introduction

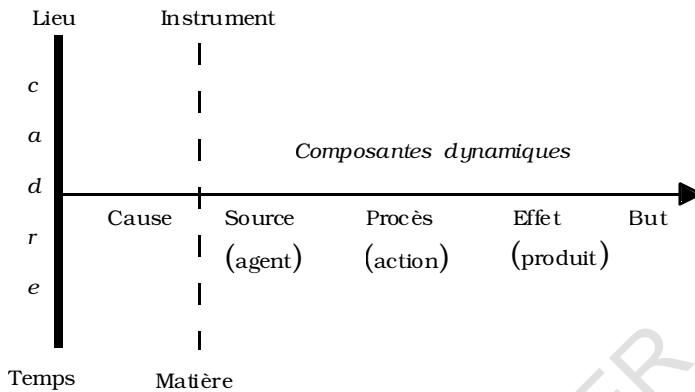
S'il est un domaine pour lequel le problème des relations inter-sémiotiques se pose avec acuité, c'est bien celui de la rhétorique. Celle-ci peut-elle être générale et englober dans un même champ des systèmes sémiotiques différents, ou n'existe-t-il que des rhétoriques spécifiques, chacune étant délimitée par le système qui constitue son objet d'étude ? Ce problème de l'ouverture ou du cloisonnement du domaine rhétorique se révèle avec l'une des composantes privilégiées de ce dernier : celle des figures, intrinsèquement liées à l'*elocutio*, à savoir à la mise en forme expressive de tout discours, verbal ou non verbal. De fait, il existe une abondante littérature sur la question de la transposition de la notion de « figure » (concept essentiellement linguistique pour la tradition rhétorique) à des sémiotiques non verbales et principalement visuelles, celles-ci nous intéressant plus particulièrement dans cet article. Cette littérature concerne surtout des figures comme la métaphore, l'ellipse ou l'antithèse, avec des positions tranchées. D'un côté, on observe le camp des antitranspositionnistes, hostiles à l'extension des figures à l'image. Pensons à Metz (1977 : 253) pour lequel cette extension risque de n'être qu'un « plaquage artificiel » et « une entreprise désespérée ». D'un autre côté, on remarque le camp apparemment plus fourni des transpositionnistes pour lesquels l'extrapolation des figures verbales à l'image ne pose

pas de cas de conscience. Parmi eux, on peut citer Dolle (1979), Kerbrat-Orecchioni (1979), Serre-Floersheim (1993) ou Gervereau (1997). Entre ces deux positions, on relève la conception plus nuancée de théoriciens comme Klinkenberg (1993) pour qui, si l'image renferme effectivement des figures rhétoriques, l'extension aveugle de la terminologie linguistique à celles-ci ne manque pas d'être problématique.

Dans ce débat, une figure pourtant importante comme la métonymie paraît rester à l'arrière-plan, même si plusieurs analystes ont fait quelques suggestions sur l'élargissement de cette figure à l'image, qu'ils se placent dans une perspective générale (Cocula & Peyroulet 1986) ou qu'ils se cantonnent dans tel ou tel système visuel : filmique (Jakobson 1963), publicitaire (Durand 1970 ; Eco 1972)¹... Dans cette étude, nous nous proposons d'approfondir leurs réflexions encore succinctes sur le statut intersémiotique de la métonymie, en nous appuyant sur un corpus homogène : celui verbo-iconique de la publicité, et en tentant de répondre à une question *a priori* simple : peut-on transposer la notion linguistique de « métonymie » à l'image ?

Métonymie verbale et refonctionnalisation du discours

Il convient tout d'abord de définir ce que nous entendons par « métonymie verbale », dans la mesure où cette définition détermine les conditions d'extrapolation de cette figure à l'image. Nous envisageons la métonymie verbale non pas dans l'acception globaliste de Jakobson (1963) qui conduit à une confusion entre métonymie et combinatoire syntagmatique du discours, ni dans l'acception de la tradition rhétorique, fondée sur des catégorisations thématiques disparates (voir les métonymies du contenant, de la chose ou du maître dans Fontanier 1821). Mais nous défendons l'idée d'une approche fonctionnelle de la métonymie. De ce point de vue, nous la définissons comme la figure qui assure des refonctionnalisations discursives entre des termes contigus au sein d'un univers notionnel, sans que ces refonctionnalisations n'outrepassent les limites isotopiques de ce dernier. Plus exactement, produisant des saillances récurrentes et perçues comme exemplaires à la surface du discours, ces refonctionnalisations résultent de transferts coréférentiels entre les rôles sémantiques profonds qui structurent un univers notionnel et dont le graphe ci-après représente les principaux :



Les rôles sémantiques profonds représentés sur ce graphe assurent tantôt le cadrage circonstanciel (lieu, temps), tantôt la dynamisation actantielle, centrale (cause, source, procès...) ou périphérique (instrument, matière) des univers notionnels en question. Par ailleurs, autant il existe de transferts entre ces rôles sémantiques profonds, autant ils engendrent des métonymies verbales possibles. Les transferts métonymiques les plus fréquents dans les énoncés publicitaires sont les suivants :

- connexion du lieu sur le produit :
(a) Le « Renaison » a des senteurs de noisette².
- connexion de la matière sur le produit :
(b) À Megève, Mont d'Arbois, investir dans la pierre, c'est mieux.
- connexion de l'agent sur le produit :
(c) Emmenez Séguéla en vacances. Déjà 100 000 exemplaires vendus.
- connexion du but sur le produit :
(d) Louez vos week-ends. Locations Orion³.
- connexion du temps sur le produit :
(e) Le temps Longines est à quartz. Avec le fini suisse.
- connexion de l'effet sur la source :
(f) Achetez le plaisir. Ferrari, BMW, Jaguar. JKL.
- connexion du produit sur le procès de l'agent :
(g) Arbellisez-vous : Arbell habille mieux vos pieds.

De la métonymie verbale à la métonymie iconique ?

Une homologie cognitivo-interprétative

Quand on observe certaines images publicitaires, celles-ci présentent, au sein des configurations qu'elles mettent en jeu, des refonctionnalisations isotopiques par contiguïté homologues à celles que nous venons de décrire pour le langage. Homologues, en ce que leur ressemblance se situe non pas au niveau manifeste des codes langagier et iconique, foncièrement hétérogènes comme on le verra plus loin, mais à leur niveau cognitif préconstruit (restituable par l'interprétation) où l'on peut postuler l'existence de matrices rhétoriques génériques qui sous-tendent les divers domaines sémiotiques et qui sont susceptibles de générer des figures aussi bien dans l'image que dans le langage⁴. Ainsi, au lieu d'être actualisées sur des lexèmes et des énoncés, les refonctionnalisations isotopiques affectant les images publicitaires sont perceptibles à travers des agencements figuratifs dont la topographie singulière crée des saillances iconiques particulièrement remarquables⁵. Par exemple, on peut interpréter une connexion de l'agent sur le produit — et une refonctionnalisation agentive de ce dernier — dans une image pour le whisky Ballantines : on y voit un montage où Stewart Spence, tonnelier chez Ballantines, est transféré dans l'une des bouteilles de whisky qu'il contribue à produire, ne faisant qu'un avec celle-ci. De même, si l'on reste dans l'univers notionnel du whisky, il est facile de constater une connexion isotopique du lieu sur le produit — et une refonctionnalisation locative de ce dernier — dans une image Aberlour montrant un paysage écossais inséré dans une bouteille et épousant ses formes. Ou encore, si l'on prend l'univers notionnel de la Woodwatch Tissot, on conjecture aisément une connexion isotopique de la matière sur le produit — et une refonctionnalisation matérialisante de celui-ci — dans l'image publicitaire représentée : un arbre à l'arrière-plan s'y transforme peu à peu, à travers huit étapes intermédiaires, en boîtier de montre au premier plan (fig. 1).

Quand on quitte l'univers notionnel des montres pour celui des parfums, il est possible d'inférer une connexion isotopique du but — ou de la cible humaine — du produit sur celui-ci, ainsi refonctionné par son utilisateur escompté, dans une image Paco Rabanne.

Sur un autre plan, une telle homologie cognitive (que l'on peut qualifier de « métonymique ») entre le langage et l'image publicitaires est confirmée par la fréquente interaction de ces deux systèmes sémiotiques

dans la construction de la figure. Tantôt une « métonymie iconique » fait écho à une métonymie verbale. C'est le cas dans une publicité pour les conserves Hero. On y découvre, au niveau de l'accroche, une métonymie langagière Lieu => Produit (« Du jardin dans le bocal »), ensuite visualisée par une « métonymie iconique » de même nature: l'image nous montre un coin de potager (avec des carottes, petits pois...) déplacé figurément dans un bocal Hero. Tantôt la métonymie émerge dans la liaison du texte et de l'image. Ainsi en est-il pour une annonce des Brasseries de France visant à promouvoir la consommation de la bière. On y lit un slogan : « Pack de bière » non métonymique en soi, associé à une image représentant un champ d'orge en train d'être moissonné, elle aussi *a priori* non métonymique. Dans cette annonce, la métonymie naît en fait du décalage fonctionnel entre ce que dénote le slogan (à savoir le produit-thème de la publicité) et le dénotatum suggéré par l'image (la matière première de ce produit : l'orge). Un tel montage intersémiotique révèle en fin de compte au lecteur un transfert Matière => Produit au sein de l'image et une refunctionalisation matérialisante — orientée très positivement — du produit dénoté. Tantôt encore, dans une interaction plus faible, l'image fournit les indices utiles à l'interprétation d'une métonymie verbale. Par exemple, dans une annonce Diadermine, le texte et l'image mettent en scène le même univers notionnel : celui des produits de soin. Cet univers notionnel se trouve refunctionalisé par un transfert métonymique Effet => Produit-Source dans le slogan (« La beauté entre vos mains »), transfert que l'image permet d'élucider en montrant une jeune femme tenant un pot de Diadermine entre ses mains. Inversement, le texte peut receler les indices d'une « métonymie iconique », comme dans l'annonce Paco Rabanne déjà vue. Le slogan « Pour homme » (réitéré sur le flacon) y éclaire, au niveau du lecteur, le transfert iconique, par contiguïté notionnelle, de l'utilisateur-cible dans le produit représenté.

Le problème des codes linguistique et iconique

S'il est possible d'établir une certaine homologie cognitivo-interprétative entre les métonymies verbales et ce qu'on pourrait considérer comme des « métonymies iconiques », la situation se complique quand on se place au niveau des codes linguistique et iconique eux-mêmes. Comme on le sait, ces deux codes sont de nature très différente : dominante « analogique » de l'image *vs* dominante « digitale » du langage⁶ ; flou syntaxique et sémantique de l'image (privée notamment de

connecteurs ou de morphèmes grammaticaux et réfractaire à l'abstraction) contre la relative précision syntaxico-sémantique du langage; double articulation (au sens de Martinet 1967) douteuse pour l'image, alors que celle-là est inhérente au langage⁷... Une telle hétérogénéité fait qu'on constate très peu de rapports formels entre les métonymies verbales et ce qui nous apparaît comme des « métonymies iconiques ».

Sur le plan de leurs configurations, les métonymies verbales se manifestent par des traits linguistiques qui ont été assez bien décrits (voir Le Guern 1973 ou Bonhomme 1987). En particulier, elles suscitent des distorsions syntagmatiques dans le développement des énoncés, que ce soit par des ellipses (cf. c : « Emmenez [le dernier livre de] Séguéla en vacances »), des transferts de fonctions syntaxiques (cf. d : « Louez vos week-ends »)⁸ ou une agrammaticalité dans la détermination (cf a : « Le «Renaïson» [...] »). De même, les métonymies verbales se traduisent par des incongruences sémantiques dans la combinatoire isotopique du discours, suite à diverses ruptures classémiques (comme en f : « Achetez [+ COMMERCIAL, + CONCRET] le plaisir [- COMMERCIAL, - CONCRET] »). À cela s'ajoutent des ruptures typographiques fréquentes (tels les guillemets en a : « Le 'Renaïson' [...] ») qui révèlent un décrochage métadiscursif dans la trame du discours et qui guident le lecteur vers une réception tropique. Au total, les métonymies verbales donnent lieu à des marquages récurrents assez nets dans la linéarité des énoncés, ce qui explique en partie leur interprétation non problématique. Celle-ci est encore facilitée par l'orientation sémantico-syntaxique généralement claire des métonymies verbales, due à l'éclairage et à la force inductrice de leur co-texte. Ainsi, dans l'exemple c, la seconde phrase : « 100 000 exemplaires vendus » indique précisément qu'il ne s'agit pas d'emmener Jacques Séguéla lui-même en vacances, mais son dernier livre — et donc qu'il faut interpréter « Séguéla » comme un transfert métonymique allant dans le sens de l'auteur sur l'œuvre (ou de l'agent sur le produit).

À cette configuration linéarisée, aisément délimitable et relativement prévisible des métonymies verbales s'oppose la configuration beaucoup plus ouverte et davantage instable des « métonymies iconiques ». D'une part, au lieu d'obéir à une structuration linéarisée, celles-ci se manifestent par leurs configurations ensemblistes sur la surface de la page, même si elles se décomposent en unités figuratives, ce qu'on peut constater avec une image-logo Cuir Center (fig. 2).

En soi, la relation Animal-Canapé n'est pas forcément évidente à interpréter, en raison du déficit de l'image en marqueurs logico-sémantiques. En fait, la connexion métonymique Matière => Produit de

ce montage iconique ne devient explicite qu'à la lecture du texte associé (« Vous allez trouver à Cuir Center le plus grand choix de canapés en buffle, de style ou contemporains »)⁹. Remarquons que cette connexion crée — à la différence de la métonymie verbale — un effet d'hypotypose dû à la monstration immédiate et surprenante de l'animal-matière sur le produit. D'autre part, loin d'être canalisées par des structures signifiantes limitées et plus ou moins stabilisées, les « métonymies iconiques » présentent des configurations protéiformes, explorant toute la panoplie des relations topographiques spécifiques à l'image: superposition suggérant un transfert de la matière sur le produit dans l'image-logo Cuir Center que l'on vient de voir ; inclusion révélant un transfert du lieu sur le produit dans l'image Aberlour ; métamorphose de la matière en produit dans l'image Woodwatch Tissot. Mais aussi substitution d'un agent — ou d'un Africain type — au lieu désigné, à savoir le continent africain, dans une image Air Afrique¹⁰ ; ou encore arcimboldeque¹¹ indiquant une connexion Lieu-Produit dans une image pour les vins de Corse (fig. 3).

En outre, l'indétermination structurale des « métonymies iconiques » est d'autant plus grande que (i) une même refonctionnalisation isotopique peut s'effectuer par différentes configurations iconiques. Par exemple, la connexion de la matière sur le produit se traduit par des superpositions (Cuir Center), des métamorphoses (Woodwatch Tissot) ou encore par une substitution, comme dans une annonce Liebig qui nous montre un bœuf dans une casserole à la place du condiment dont il constitue la substance première. Inversement, (ii) une même configuration iconique peut recouvrir différentes refonctionnalisations isotopiques. Ainsi, l'inclusion laisse apparaître des transferts du lieu sur le produit (Aberlour), de l'agent sur le produit (Ballantines) ou du but / cible sur le produit (Paco Rabanne).

De plus, loin d'être clairement orientées, les « métonymies iconiques » permettent souvent des interprétations réversibles. Si l'on revient sur l'annonce pour les vins de Corse, celle-ci présente-t-elle un transfert du lieu (la Corse) sur le produit (le raisin) ou du produit sur le lieu ? Par contre, la métonymie verbale associée en position d'accroche (« L'île vigne ») nous indique indéniablement que ce transfert s'effectue du produit prédicat sur le lieu, pivot thématique de l'énoncé.

Ces différences assez radicales de configurations entre les métonymies langagières et les « métonymies iconiques » expliquent la dissemblance fréquente de leurs réalisations figurales. Soit une annonce pour la promotion de la conserve parue dans *Le Point* (fig. 4).

L'accroche verbale « Ouvrez l'appétit » y développe un transfert de l'effet sur la source :

Boîtes éveiller Appétit —> Appétit => Boîtes,

lequel contraste avec la formulation standardisée du slogan au bas droit de l'annonce : « Ouvrez les boîtes ». En raison de son caractère abstrait, ce transfert de l'effet est quasiment impossible à représenter sur l'image qui, elle, actualise une autre métonymie suggérée par la position incongrue de l'ouvre-boîte : celle du produit contenu (gousse de petits pois) sur son cadre — ou lieu — contenant (boîte). Par ailleurs, du fait de leur dimension ensembliste, les « métonymies iconiques » offrent une polysémie beaucoup plus grande que les métonymies verbales, celle-ci alimentant leur flou catégoriel. Ainsi, parallèlement à son orientation métonymique incertaine, l'image pour les vins de Corse peut encore être interprétée comme une synecdoque (connexion Partie-Tout) ou comme une métaphore (analogie de la grappe avec la Corse), selon l'adage fréquemment revisité par la pratique publicitaire : « Qui s'assemble se ressemble »¹². Surtout, on voit mal comment on pourrait trouver l'équivalent verbal de certaines « métonymies iconiques ». Prenons une image publicitaire pour les confitures Vivis (fig. 5).

Comment rendre par le langage l'imbrication des refunctionalisations isotopiques que cette image visualise en une seule saisie? Celle-ci combine en effet une double substitution de la source végétale (le fruit) au produit (le sucre) et au cadre spatial (la boîte) de ce dernier¹³, le tout reposant en même temps sur une ressemblance d'essence métaphorique entre la source-fruit et le cadre-boîte.

Conclusion : La relativité du concept de « métonymie iconique »

Au terme de ces quelques réflexions, revenons à notre question initiale : Peut-on parler de « métonymie iconique » ? La réponse à cette question dépend en fait du niveau d'analyse auquel on se place.

Si l'on envisage les deux extrémités de la communication verbale et iconique, à savoir leurs univers notionnels sous-jacents et les effets interprétatifs suscités par leurs configurations rhétoriques, il paraît évident que le langage et l'image s'appuient en commun sur des matrices fonctionnelles profondes (ou des scripts) à structure contiguë. De plus, à partir de ces matrices préconstruites, le langage et l'image opèrent des refunctionalisations énonciatives, à la fois saillantes et typiques, qu'on peut identifier comme métonymiques. Avec cependant un certain nombre de particularismes dont nous avons donné un aperçu.

Par contre, si l'on se situe au niveau des codes linguistique et iconique eux-mêmes, l'hétérogénéité de ces derniers rend l'extension de la notion de « métonymie » à l'image davantage problématique. Cela d'autant plus qu'étymologiquement en grec, à la différence de la métaphore qui signifie simplement /Transposition/ à l'origine¹⁴, le terme de « métonymie » est très marqué linguistiquement : *Metonymia* : /Changement de nom/. Certes, en suivant la position de Barthes (1964b), on peut considérer que la linguistique englobe la sémiologie et qu'ainsi il est légitime d'extrapoler à l'image les concepts linguistiques. Mais une telle démarche revient à subordonner les sémiotiques non verbales à la suprématie du langage, ce qui pose des problèmes quant à l'idée que l'on se fait de la sémiosis humaine. D'un autre côté pourtant, ces sémiotiques non verbales présentent des réalisations figurales qu'il faut bien dénommer et pour lesquelles la création d'une nouvelle terminologie serait fastidieuse. C'est pourquoi, dans l'état actuel de nos réflexions, nous nous en tenons à un compromis provisoire, en proposant d'utiliser la dénomination de « métonymie iconique » entre guillemets, comme nous l'avons fait durant cette étude¹⁵. Avec cette idée qu'une rhétorique générale ne peut s'établir qu'au niveau des structures cognitives sous-jacentes et des effets interprétatifs des systèmes sémiotiques décrits. Mais non au niveau de leurs codes pour lesquels des rhétoriques spécifiques s'imposent¹⁶.

Notes

- 1 Jakobson voit notamment une gamme de gros plans synecdochiques et de montages métonymiques dans les films de Griffith. J. Durand fait de la métonymie iconique en publicité une figure par substitution reposant sur une relation de différence (ce qui est contestable, puisque la plupart des théoriciens s'entendent sur le fait que la métonymie constitue une figure isotopique, et donc du « même »). Quant à Eco, il situe la métonymie au niveau tropologique de l'image publicitaire. Ainsi lorsqu'une boîte de produits alimentaires est présentée à travers l'animal auquel elle est destinée.
- 2 Il s'agit d'un vin des Côtes roannaises produit à Renaison, dans la Loire.
- 3 Cet exemple répond au processus suivant :
Louer Maison [pour] Week-ends → Week-ends => Maison.
- 4 Identifiées sous diverses formes, ces matrices génériques ont entre autres retenu l'attention du Groupe μ (1970), de Lotman & Gasparov (1979) ou de Lakoff & Johnson (1985). Contentons-nous de citer ces deux derniers qui s'intéressent plus spécifiquement à la métaphore : « La métaphore n'est pas seulement question de langage mais aussi de structure conceptuelle. Cette dernière ne concerne pas seulement l'intellect, elle met en jeu toutes les dimensions naturelles de notre

- expérience, qui englobent certains aspects de nos expériences sensorielles : la couleur, la forme, la texture, le son, etc » (248).
- 5 Ces saillances proviennent le plus souvent de distorsions sur les scripts visuels, mémorisés par tout un chacun, qui régulent la reconnaissance des scénographies iconiques lors de la lecture d'une image. Notre notion de « script visuel » recouvre en partie les « types » du Groupe μ (1992), à savoir les catégories mentales stables qui favorisent la bonne identification d'une représentation iconique.
 - 6 Selon la terminologie vulgarisée par le courant de Palo Alto, le langage est prioritairement « digital », en ce qu'il s'articule sur des structures conventionnelles, oppositives et linéaires. L'image est majoritairement « analogique », en ce qu'elle fabrique à son niveau une mimesis de réalité, motivée par l'objet qu'elle représente. Précisons cependant que cette conception référentielle de l'image, largement commentée par Peirce ou par Moles, peut poser des difficultés, dans la mesure où le signe visuel est d'abord un objet construit qui développe sa propre dynamique (cf. Groupe μ 1992).
 - 7 Le flou syntaxico-sémantique de l'image contribue à sa plurivalence informative, selon ses contextes de réception. Pour les débats sur la double articulation improbable de l'image, voir Eco (1972), Baticle (1985) ou Cocula & Peyrouet (1986).
 - 8 La grammaire des cas de Fillmore (1968) rend bien compte de ces transferts de fonctions syntaxiques. Ainsi, dans l'exemple d susmentionné, on assiste à un déplacement du cas temporel sur le cas objectif.
 - 9 Le texte exerce alors la fonction d'ancrage de Barthes (1964a), laquelle aide le lecteur à choisir le bon niveau de perception et d'intellection de l'image.
 - 10 Il s'agit en fait du musicien camerounais Manu Dibango représenté dans une vision en plongée, la tête baissée, le bras gauche plaqué sur le corps, l'avant-bras droit replié en hauteur sur le cou, et dont l'aspect général offre une ressemblance avec la carte de l'Afrique.
 - 11 Du nom du peintre italien Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) qui s'illustra notamment par ses « têtes composées », faites d'assemblages de végétaux, d'animaux et d'objets. L'arcimboldesque définit la construction d'unités figuratives de second niveau à partir d'unités figuratives de premier niveau.
 - 12 Une des grandes caractéristiques des « métonymies iconiques » produites par la publicité est en effet qu'elles s'accompagnent facilement de processus analogiques, selon l'« oscillation métonymico-métaphorique » chère à Rosolato (1974).
 - 13 La substitution Fruit / Sucre est induite à partir de la seconde partie de l'accroche (« Notre sucre naît des fruits ») et du montage iconique du bec verseur sur le fruit. Ce montage permet également d'inférer la substitution Fruit / Boîte.
 - 14 Voir sur ce point la *Poétique* (1457 b) d'Aristote.
 - 15 Signalons que, dans son article sur les métaphores de la métaphore (1993), Klinkenberg se heurte aux mêmes difficultés que nous lorsqu'il s'agit de dénommer les figures iconiques d'aspect « métaphorique ». À cette fin, il opte pour la solution des périphrases techniques, tout en reconnaissant leur risque de lourdeur.
 - 16 Notre corpus publicitaire est recueilli depuis 1981 parmi les magazines suivants : *VSD*, *Le Progrès*, *Jours de France*, *Le Figaro*, *Marie-Claire*, *Le Point*, *L'Hebdo*, *France-Soir Magazine*.

Bibliographie

- Adam, J-M. & Bonhomme, M.
1997 *L'Argumentation publicitaire*. Paris : Nathan.
- Aristote
1977 *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres.
- Barthes, R.
1964a « Rhétorique de l'image », *Communications* 4 : 40-51.
1964b « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 : 91-135.
- Baticle, Y.
1985 *Clés et codes de l'image*. Paris : Magnard.
- Bonhomme, M.
1987 *Linguistique de la métonymie*. Berne : Peter Lang.
1995 « La syntaxe de l'image publicitaire », *Scolia* 5 : 375-387.
1998 *Les Figures clés du discours*. Paris : Seuil, = Mémo.
- Cocula, B. & Peyrouet, C.
1986 *Sémantique de l'image*. Paris : Delagrave.
- Dolle, G.
1979 « Éléments pour l'analyse rhétorique d'une image », in *Rhétoriques, sémiotiques*. Paris : U. G. E. 10/18, 234-253.
- Durand, J.
1970 « Rhétorique et image publicitaire », *Communications* 15 : 70-95.
- Eco, U.
1972 *La Structure absente*. Paris : Mercure de France.
- Fillmore, C.
1968 « The case for case » in *Universals in Linguistic Theory*. New York, Chicago : Bach, Emmon & Harms, 1-88.
- Fontanier, P.
1821 *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- Gervereau, L.
1997 *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : La Découverte.
- Groupe μ
1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Jakobson, R.
1963 *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni C.
1979 « L'image dans l'image » in *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U. G. E. 10/18, 193-233.
- Klinkenberg, J-M.
1993 « Métaphores de la métaphore. Sur l'application du concept de figure à la communication visuelle », *Verbum* 1-2-3 : 265-293.

Lakoff, G. & Johnson, M.

1985 *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit.

Le Guern, M.

1973 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse.

Lotman, Y. & Gasparov, B.

1979 « La rhétorique du non verbal » in *Rhétoriques, sémiotiques*. Paris : U. G. E. 10/18, 75-95.

Martinet, A.

1967 *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.

Metz, C.

1977 *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois.

Rosolato, G.

1974 « L'oscillation métonymico-métaphorique », *Topique* 13, 75-99.

Serre-Floersheim, D.

1993 *Quand les images vous prennent au mot*. Paris : Éditions d'Organisation.

Illustrations

1 Publicité Woodwatch Tissot.

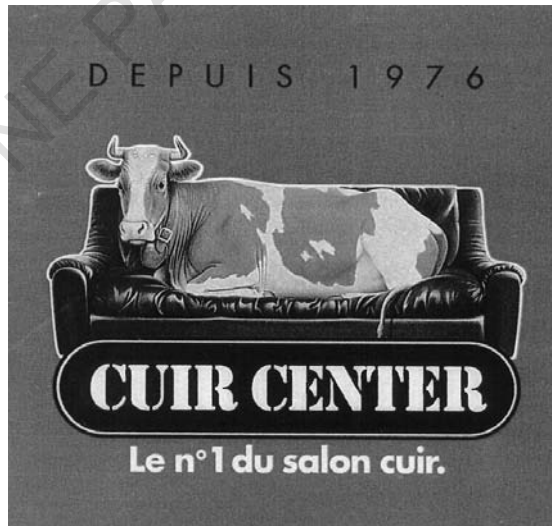
2 Image-logo Cuir Center.

3 Publicité « L'île vigne » (A.O.C. de Corse).

4 Publicité « Ouvrez l'appétit » (Boîte Métal Promotion).

5 Publicité Vivis.

2





40 ans de Swiss Quality Time.

Il faut près de quarante ans au bois de bruyère pour croître dans un environnement doux et chaud avant d'être façonné pour donner naissance à la WOODWATCH.

La WOODWATCH, merveilleuse synthèse de la mode et de la nature, est sculptée dans des bois précieux de teintes différentes. Signe distinctif de votre personnalité la WOODWATCH est une création signée TISSOT.

Bracelet cuir, mouvement à quartz suisse, existe en deux tailles.

TISSOT
WoodWatch

1

3

France Soir Magazine
du 6.10.1984

L'île Vigne

Depuis 2000 ans les Corses cultivent la vigne
avec patience, passion et respect. C'est la tradition.
Mais ils ont su le faire dans la diversité. Celle des terrains qui permettent
de dénombrer en Corse plus de 100 vins différents.
Au premier rang de ceux-ci, les AOC, des vins de grande qualité.

AOC ROUGE-BLANC-ROSE
DE CORSE
LA GARANTIE DE VINS DE GRANDE ORIGINE.

FUTURS AGRICOL



VIVIS PUR FRUCTOSE
 NOTRE SUCRE NAIT DES FRUITS.

4

5



UNE CONFITURE DIETETIQUE AVEC 50% DE CALORIES EN MOINS.

Le fructose, c'est le sucre des fruits. Et toutes les confitures VIVIS sont préparées au fructose dont le goût naturel se marie parfaitement à la saveur des fruits. Le pouvoir sucrant du fructose est plus élevé que celui du sucre ordinaire, il permet donc d'en mettre moins et d'obtenir une confiture riche en fruits avec 50% de calories en moins. Avec VIVIS, découvrez la vraie saveur d'une confiture pur fructose.

VIVIS

Vive la diététique!



Vente en diététique.

SFRD 6740 Soufflesparlons

Image rhétorisée des corps sexués sur papier glacé

Agnès d'Izzia

Le cadre de la démarche

L'objet de la présente contribution est de proposer une méthode de lecture des images rhétorisées des magazines.

Il convient toutefois de rappeler le cadre des travaux qui m'ont amenée à l'élaborer : il s'agit d'une étude où j'ai voulu démontrer la persistance des transformations de la féminité et de la masculinité énoncées par les apparences physiques, ainsi que leur articulation aux évolutions de la société. Mon objectif était de penser la différence des sexes selon un modèle en phase avec l' « hypercomplexité des sociétés modernes » (cf. Morin 1994 : 53, 66, 129 & 135). Aussi ai-je proposé un modèle permettant à la fois de dévoiler l'ensemble des possibles immanents de la féminité et de la masculinité énoncées par les apparences, et de saisir leurs variations dans le temps. Le modèle doit en effet être apte à traduire la variété de l'identité sexuée et à servir une pensée de la liberté et de la dignité humaines, en autorisant un approfondissement de l'individualisation des normes idéales de féminité et de masculinité. Il est figuré par le spectre, terme que nous entendrons au sens physique (comme celui du spectre de diffraction de la lumière, produisant l'arc-en-ciel). En effet, « nous demeurons de chair » (cf. Le Breton 1999 : 7, 19 & 223) et notre corps est le modèle de notre construction du monde (cf. Cassirer 1972 : 161) et de nos relations aux

autres. C'est le mouvement qui préside à l'existence de ce spectre : il est « ouverture de l'infini rassemblée dans une forme » et conçoit la féminité et la masculinité comme « des œuvres ouvertes et mobiles » (cf. Eco 1965 : 9-37). Mais leur pluralité ne peut être considérée seulement comme un jeu abstrait de composition / décomposition / recombinaison de la féminité et de la masculinité, car elle prend source dans la complexité tant de l'individu que de la société, qui sont à la fois « interprètes et créateurs de ces œuvres » (cf. Eco 1965 : *ibidem*), œuvres charnelles. C'est ici que ce spectre s'ancre dans une réalité historique et sociale qui vient lui donner forme et limiter ses possibles.

Pour en démontrer l'existence, j'ai choisi d'analyser les représentations sociales de l'apparence physique des personnages masculins et féminins, représentations acceptées et diffusées par la presse. Ces représentations supportent les signes normatifs et idéaux de féminité et de masculinité comme aussi leurs transformations. Plusieurs titres de presse ont été sélectionnés, au long d'« années tests » échelonnées de 1947 à 1997, ce qui représente un corpus de près de 30 000 pages. Pour comprendre le sens social des transformations des registres des signes de la sexuation, j'ai, pour chaque période considérée, rapporté les résultats de cette première analyse à l'état des cinq « ordres sociaux » qui fondent une société et rendent compte de sa composition « bio-sociale » (au sens où l'entend E. Morin), ainsi qu'à celui des pensées de l'Altérité et de l'Altérité sexuée. Il a été saisi au travers des représentations de ces magazines et des méta-analyses du contexte social — analyses des analyses produites sur le réel par les chercheurs en sciences humaines —, afin de réduire les distorsions entre les représentations sociales de la presse et la réalité sociale (cf. d'Izzia 2001a), et pour permettre de lire les images rhétorisées : le contexte social détermine en effet les signifiés des signes visuels iconiques et plastiques, au travers de la définition / identification du référent et du type.

Cette recherche a été menée sur deux périodes. De l'après-guerre à la fin des années soixante, il s'agissait d'établir l'existence du spectre et de montrer que sa mobilité s'explique par un « lien isomorphe structural » (cf. Levi-Strauss 1974 : 99 & 231-232) avec les évolutions de la société. L'examen de la deuxième période, située trente ans après, a mis en évidence les formes que revêtent ce spectre ainsi que sa mobilité. L'analyse révèle en effet un spectre en tension. Ce dernier subit des mouvements paradoxaux : un mouvement de polarisation, de schize, de fragmentation des signes de la sexuation, lesquels connaissent

simultanément un mouvement d'intensification inédit. Ils traversent, selon les lois de l'isomorphisme, les formes corporelles, l'énonciation de la féminité et de la masculinité par les apparences et les « ordres bio-sociaux », ainsi que les pensées de l'Altérité et de l'Altérité sexuée. Une tension qui indique à la fois une tendance à leur rigidification et une mise en question contre-démocratique de cette rigidification.

Comment lire les images sur papier glacé ?

Les grandes lignes des résultats de la recherche ont été exposées précédemment (cf. d'Izzia 2001b). Je m'attacherai ici à expliquer la méthode de lecture des images utilisée.

L'analyse des corps sexués dans l'image de presse

Il a tout d'abord fallu élaborer des outils pour décrire les apparences physiques et leur sexuation.

Comme M. Mauss l'a montré, la féminité et la masculinité normatives s'expriment visuellement par un rituel qui codifie, le plus souvent de manière inconsciente, les pratiques et les techniques de marquages corporels, et les composantes de l'apparence physique. M. Mead a démontré la « variabilité » de leur sexuation. L'enracinement charnel du social modèle ainsi le corps et transforme son essence : il n'est plus peau, chair, sang, il est « pensée du monde », « chair du monde » ; la chair est l'enroulement du visible sur le corps (Merleau-Ponty 1964 : 191 & 302), corps sexué. C'est ce visible qu'il s'agissait d'analyser à partir des images des magazines.

Mais ce que je vois en regardant une apparence physique sur une image de presse, d'autres personnes peuvent ne pas le voir. De la même manière, pour explorer le monde et s'y repérer, deux personnes ne privilégient pas les mêmes modalités perceptives. Il fallait donc que je guide le regard du lecteur par mes phrases. Mais rapidement, les descriptions et les métaphores verbales se sont révélées insuffisantes pour décrire les apparences physiques. Elles abandonnaient le travail à la subjectivité de ma propre perception visuelle. La question devenait alors : comment objectiver des taches et des traits, en noir et blanc ou en couleur, disposés sur papier glacé et représentant des apparences physiques d'hommes et de femmes ? D'emblée, en posant cette question, j'inscrivais dans ma démarche l'idée qu'une image de corps sexué est composée de signes icono-plastiques dont les signifiés entretiennent des interactions complexes (Groupe μ 1992 : 51).

Les schèmes corporels. — Pour résoudre la difficulté, j'ai d'abord analysé les formes des silhouettes corporelles, parce que ce sont elles qui président à la sexuation des apparences. Mais ces silhouettes apparaissent selon des cadrages, des angles de prises de vues et des niveaux de profondeurs de champ différents. Pour comparer entre elles les strates chronologiques de mon échantillon, il a dès lors fallu que j'emprunte un outil aux peintres : j'ai mesuré les dimensions des corps représentés en les rapportant à celles de la tête. Pour comparer les rondeurs des formes corporelles, un rapporteur m'a permis de mesurer leurs angles d'ouverture. J'ai ainsi pris conscience que les silhouettes observées étaient engendrées par des matrices corporelles, forgées par des « schèmes », des « principes dynamiques d'organisation » (Panofsky 1979 : 14), caractérisant la société d'une décennie donnée.

Cette construction abstraite d'une forme englobante du corps sexué ne relève pas seulement du simple silhouettage, et donc d'une rhétorique du type du signe iconique. Car l'intérieur de ces formes les détermine aussi. Il semble procéder plutôt de la recherche d'un référent du signe iconique, celui de la silhouette idéale d'un corps sexué, existante à une période donnée, d'un « designatum » actualisé : puisqu'il possède des caractéristiques physiques.

Les signes visuels de la sexuation. — Il fallait lire aussi les signes de la sexuation des personnages représentés. J'ai dès lors défini des indicateurs corporels et analysé leur sexuation à travers le « travail des apparences physiques » observable sur les images, énoncé dans les textes, et que j'ai comparé à celui qui est mis en œuvre dans le contexte social.

Les signes iconiques et les signes plastiques président à la production et à l'identification des signes visuels de la sexuation de manière à la fois indépendante et articulée. Il s'agissait donc d'identifier les types, ou les classes, de signes iconiques de la sexuation. Ceci doit en effet permettre de vérifier la nature de la relation entre un signifiant d'un signe iconique de la sexuation et son référent : un membre de cette classe. Dans cette démarche, il s'agit de tenir compte des signes plastiques, en particulier de la couleur et des formes des signes visuels de la sexuation.

Les échanges de signes de sexuation et les transformations des registres de la sexuation. — Munie de ces outils, je me suis attachée à décoder la manière dont chaque société énonçait dans ses magazines les normes idéales de la féminité et de la masculinité.

J'ai identifié les réactualisations des signes visuels de la féminité et de la masculinité dites « traditionnelles » en mettant au jour les signes qui énoncent féminité et masculinité de manière spécifique, différenciée, « schizée ». Puis j'ai recherché comment ces signes de sexuation pouvaient ou non s'échanger. Ces échanges s'opèrent soit de manière univoque — il fallait alors identifier comment les personnages féminins acceptent des signes de masculinité et réciproquement — soit de manière réciproque pour comprendre quelles formes pouvaient prendre les « figures de la ressemblance », le « Lieu du même » (au sens où l'entend Sibony 1991 : 11) sur les images où apparaissent des couples ou des groupes mixtes de personnages et jusqu'où ces échanges sont possibles.

L'analyse des images sur papier glacé

Cependant, je me suis rapidement rendu compte que les outils que je venais de forger laissaient l'image dans l'ombre. Or elle participe pleinement à la construction des représentations de la sexuation énoncée par les apparences, à celles des ordres bio-sociaux et des pensées de l'Altérité sexuée.

J'ai dès lors dû déplacer la perspective, faire porter l'analyse des corps sexués sur l'image qui les représente, et ainsi être attentive à la mise en scène des corps dans l'image. La démarche ne devait pas toutefois s'arrêter là. Par exemple, il a fallu analyser le fond, les couleurs, les lumières, les figures, la position, la dimension, l'orientation des formes corporelles, il a fallu prendre en compte les rythmes d'apparition des images, la segmentation des pages en différentes zones d'images, ou encore la sérialisation des pages et leur hiérarchie.

Je n'irai pas plus avant dans la description cette lecture des images, souvent complexe, pour m'attacher à un aspect de cette lecture : la rhétorique des images des corps et la rhétorisation des images présentant des corps.

Rhétorique de l'image du corps

À partir de 1957, on relève dans les magazines étudiés des images présentant des corps rhétorisés, et, plus généralement, une importante rhétorisation des images. Ce mouvement se renforce en 1967, et, en 1997, prend une forme particulière.

Pour étudier ce mouvement de rhétorisation, j'ai été guidée par Barthes, lequel posait « l'existence probable d'une rhétorique commune,

par exemple au rêve, à la littérature et à l'image » (1964 : 43). Mais les textes que j'ai pu lire présentaient toujours la rhétorique comme l'apanage de la seule littérature et de la communication linguistique. Ce sont les travaux du Groupe μ , surtout *Rhétorique générale* et *Traité du signe visuel*, qui m'ont fait apparaître la possibilité de réaliser un outil méthodologique efficient de lecture des corps rhétorisés et de l'image rhétorisée. Ils m'ont aidée à mettre en lumière « le système de sens qui traverse les images » rhétorisées (Barthes 1964 : 43), et à contribuer à établir l'existence d'une rhétorique générale applicable à tous les langages.

Le Groupe μ , qui tient que les métaboles ne sont pas limitées au mode de communication linguistique, nous apprend ainsi que « les 'figures' rhétoriques sont le résultat de quatre opérations fondamentales » : la suppression, l'adjonction, la suppression-adjonction, la permutation, dont il étudie l'application à différents éléments de structuration et d'articulation du verbal. Leurs résultats, synthétisés dans un « tableau général des métaboles ou des figures de rhétoriques », m'ont permis d'adapter les processus d'analyse de la rhétorique verbale à la rhétorique visuelle. Cette démarche procède d'une logique profonde mettant en lumière l'importance des processus structuraux à l'œuvre, logique supportée selon moi par les lois de l'isomorphisme. Après avoir analysé les corps sur des images et les images présentant des corps ou des thèmes sociaux représentés en image, identifié un écart entre un degré perçu et un degré conçu lorsqu'une attente était perturbée sur une image de presse (qui présente toujours le spectacle artificiel du corps sexué ou d'un thème social mais donne à voir ce spectacle comme un spectacle naturel), j'ai recherché à quel niveau du visuel le producteur d'images avait choisi (et c'est toujours consciemment pour des images de presse) de créer une impertinence et à quelle règle du visuel cette dernière dérogeait. C'est dire qu'il s'agissait :

- de savoir si l'impertinence était produite au niveau d'un signe plastique ou d'un signe iconique, et sur quels éléments de ces signes elle portait ;
- de comprendre à quel niveau de segmentation des unités visuelles cette impertinence intervenait : par exemple, sur un chromème, un formème, un signifiant iconique, un type, un référent ? et quelles articulations des signes visuels étaient alors mises en question. Autrement dit, il fallait rechercher si l'impertinence s'attachait à altérer un élément des signes visuels (une entité visuelle, une sous-entité, une sur-entité, un type, un sous-type, un supra-type) ou si

elle perturbait une articulation des signes visuels attendue qui forme le corps, celle de l'image présentant ce corps, ou la représentation visuelle d'un contexte social, ou encore si l'impertinence modifiait le sens et la logique de l'image ;

- de montrer quelle opération de rhétorique était à l'œuvre dans l'énoncé où une impertinence était identifiée, quelles relations cette opération établissait entre degré perçu et degré conçu ;
- d'établir ensuite si cette impertinence altérait l'expression ou le contenu d'une image ;
- de comprendre enfin quel effet cette rhétorisation de l'image produisait sur le sens social de l'image.

Certes, j'ai couru le risque de conserver une terminologie provenant de la rhétorique verbale, notamment pour décrire les tropes visuels. Par exemple, j'ai utilisé le terme de métaphore visuelle. Je voulais en effet faciliter l'accès à ma démarche à des non-sémioticiens. Dans ces conditions, j'ai dû décrire avec la plus grande précision possible les processus d'altération de l'image, notamment les modes de relation qui combinent l'opposition *In Praesentia vs In Absentia* avec la présence d'éléments visuels Conjoints et/ou Disjoints, et décrire les combinaisons d'opérations rencontrées dans les énoncés visuels.

Par exemple une image publicitaire présente un couplage *In Praesentia Disjoint*. Cependant, on peut à la fois l'assimiler à une métonymie visuelle — car la silhouette du personnage féminin au premier plan est aussi contenue dans le flacon de parfum, et cette silhouette ainsi englobée contient du parfum d'un rosé à la chaleur du sable — et la comprendre comme une métaphore visuelle, car la femme est commuée en parfum et le parfum en femme. De plus on repère l'équivalent d'un subtil métalogisme visuel, ici une inversion logique : la traîne de la robe de la femme-parfum se répand à ses pieds, alors que le parfum se répand logiquement par le col de la bouteille ; or celui-ci est obturé par une chevelure-casque d'or.

Rhétorisation des images et techniques de l'image

La rhétorique de l'image photographique est articulée à l'évolution des techniques.

L'analyse montre par exemple qu'en 1967, on parvient à produire un effet d'allongement des corps féminins en utilisant notamment, et parfois à l'extrême, la contre-plongée, laquelle transforme l'ensemble des

dimensions corporelles, des jambes en particulier. Celles-ci subissent une homothétie qui les font apparaître dans une dimension géométrique différente de celle de la réalité.

En 1997, la numérisation de l'image permet d'amplifier un effet que Barthes avait déjà évoqué en 1964 : « (la technique) fournit les moyens de masquer le sens construit ou l'apparence du sens donné ». En masquant le travail rhétorique et en naturalisant le spectacle artificiel, elle renforce l'emprise des modèles idéaux. Ainsi, le caractère hyper-longiligne des corps féminins (38% environ) est essentiellement obtenu grâce à un travail numérique. Mais en contrepartie s'est développée une compétence de la réception : les lecteurs ne sont pas dupes. Un article leur explique d'ailleurs le processus : trois photographies montrent l'état d'un visage de femme qui a subi un travail de rajeunissement d'au moins 30 ans : celle de la femme « avant », celle qui est remaniée par un travail sur les apparences, et celle où elle est transformée par le travail numérique.

Rhétorique générale et mutations sémiotiques

Les travaux du Groupe μ m'ont permis de prendre la mesure d'une rhétorique visuelle affectant la logique des corps et de l'image pour mieux jouer avec les signes de féminités et de masculinités, ainsi qu'avec les représentations des ordres bio-sociaux.

Les images visuelles rhétorisées peuvent modifier les formes décrites par la grammaire des corps, et ainsi jouer avec les signes visuels de la sexuation. Elles participent à la modification des registres normatifs de la féminité et de la masculinité énoncées par les apparences. Par exemple, en 1967, une image énonce le discours de la ressemblance d'une façon tout à fait inédite. Elle met en œuvre un couplage iconique In Praesentia Disjoint avec un corps qui ne mêle pas visuellement les signes corporels féminin et masculin : l'image juxtapose deux corps, l'un féminin et l'autre masculin, corps parfaitement identifiables dans leur différence sexuelle. Elle est en puissance porteuse de la représentation d'un individu pluriel, fait d'une association intime et tensionnelle de la féminité et de la masculinité, « qui donne les instruments de la civilisation » tel Faro aux « deux âmes jumelles et de deux sexes différents », figure mythique des Bambara (cf. Balandier 1985 : 34-36).

La rhétorisation des images peut aussi infléchir leurs sens sociaux en jouant sur les représentations des ordres bio-sociaux.

Par exemple, en 1957, on rencontre dans un magazine masculin une des premières synecdoques visuelles produites par un cadrage spécifique. La photographie focalise la vision du lecteur sur le ventre de l'homme et suscite l'impression d'un corps masculin plus rempli et plus rond qu'en 1947. Ce cadrage rapproche le regard du lecteur du corps de l'homme : il entre dans la zone de proxémique de l'intimité, que l'on situe entre 15 et 40 centimètres (cf. Hall 1971 : 148).

En 1967 les images rhétorisées et la rhétorisation de la nudité des corps féminins participent à la création d'« une nudité provocatrice » (Descamps 1972 : 30), indicatrice d'une « montée de l'ordre du désir sexuel », et créent de nouvelles normes visuelles de la nudité. Ainsi pour énoncer la nudité d'un corps, des objets peuvent remplacer le vêtement : un bouquet de fleurs prend la place d'un slip ; un empilement de chaussures, en treillis, celle d'une robe trouée sur la peau nue. La nudité et le vêtement sont ici dans une relation de couplage In Praesentia Conjoint. La nudité d'un corps féminin peut être supprimée et remplacée par un signe visuel de la nudité. Par exemple par un signe plastique : deux seins sont dessinés sur un tee-shirt en coton blanc. La nudité et le vêtement sont ici dans une relation de couplage In Praesentia Disjoint. Les vêtements des personnages féminins peuvent être fendus, hachurés. Par exemple, l'espace du tissu est interrompu entre la robe et les bas en lamé, laissant apparaître une parcelle de corps dénudée qui éveille l'idée de l'intégralité du corps nu : une sorte de synecdoque visuelle des corps nus.

En 1997 ce type d'images rhétorisées est identifié pour la première fois sur des personnages masculins. Par exemple, une partie de la tenue vestimentaire d'un mannequin masculin est supprimée et un rideau d'étoiles dessinées est ajouté (fig. 1). Ou aux postures des corps de personnages masculins déhanchés, à la rhétorisation de la nudité qui montre et couvre la chair nue avec des pantalons moulants, des manteaux ouverts sur des torsos dénudés glissant des épaules, se surajoutent la segmentation d'une des pages en diptyque et la sérialisation de ces deux pages de publicité : le tout formant un triptyque qui éveille l'idée d'un strip-tease masculin.

En 1997, des représentations d'identités sexuées apparaissent en force, de manière inédite, et affectent les images rhétorisées d'une intensité nouvelle. Parmi celles qui présentent des « femmes-nature » certaines mettent en œuvre un processus rhétorique similaire à celui que le Groupe μ décrit pour le centaure : une figure de rhétorique par incoordination, non réversible et non hiérarchisée (1992 : 302). Ainsi,

une « femme-oiseau » a des bras qui tiennent lieu d'ailes presque déployées (fig. 2) ; une « femme-pieuvre » a le visage et les épaules mouchetés de pois noirs, d'arabesques, dessinés sur sa peau, semblables à des ventouses : couplage de signes icono-plastiques.

Ce processus atteint son acmé avec une énonciation de la ressemblance si intense que des signes d'animalité sont utilisés pour la rendre étrangère : les têtes de tel couple sont celles de véritables oiseaux.

Une image de « l'être-homme », énonçant le pouvoir géniteur masculin, joue sur une série de personnages disposés sur une même page par ordre décroissant : une opération d'adjonction, comparable à celle que le Groupe μ met en évidence dans le cas des poupées russes (1992 : 305). Mais ici les hommes sont de plus en plus jeunes, et liés par une même couleur : le bleu ; une dominance chromatique qui peut ici être interprétée comme un signe de la masculinité traditionnelle, d'une luminance intense qui peut dans ce contexte prendre la signification d'une lumière de vie. Cette image peut évoquer la filiation continue, et l'engendrement des hommes par les hommes, un des thèmes récurrents de la pensée de l'identité masculine (cette pensée d'Aristote est citée in Badinter 1992 : 107 ; le thème de l'éternel masculin est soutenu par Mosse 1997). Sur une publicité appartenant à une série de représentations d'hommes violents, la violence se retourne contre eux : un personnage se bat avec son ombre (fig. 3). Il s'agit d'une relation de rhétorique In Praesentia Disjoint : un couplage complexifié par un « métalogisme visuel ». Une impertinence se manifeste au niveau logique : on ne peut chercher à se battre avec son ombre, et l'ombre n'est pas censée réagir aux coups.

Conclusion

Les apports de la rhétorique visuelle et des théories du Groupe μ à la sémiologie visuelle ont été déterminants pour mener à bien cette recherche, fondée sur une méthode de lecture des images de magazine. Mais je n'ai pas épuisé les questions posées par le travail. Il semble que le sens de ces images soit également relié au contexte social par les lois de l'isomorphisme structural. Un champ de recherche s'ouvre donc ici, où doivent se déployer les ressources d'une socio-sémiotique et d'une socio-rhétorique visuelles.

Bibliographie

- Badinter, E.
1992 *XY. De l'identité masculine*. Paris : Odile Jacob.
- Balandier, G.
1985 *Anthropo-logiques*. Paris : Librairie Générale Française.
- Barthes, R.
1964 « Rhétorique de l'image », *Communication* 4 : 40-51.
- Cassirer, E.
1972 *La Phénoménologie des formes corporelles, I*. Paris : Minuit.
- Descamps, M. A.
1972 *Le Nu et le vêtement*. Paris : Éd. Universitaires.
- Eco U.
1965 *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Groupe μ
1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Hall, E. T.
1971 *La Dimension cachée*. Paris : Seuil.
- Le Breton, David
1999 *L'Adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Lévi-Strauss, Cl.
1974 *Anthropologie structurale II*. Paris : Plon.
- Merleau-Ponty, M.
1964 *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Morin, E.
1994 *La Complexité humaine*. Paris : Flammarion.
- Mosse, G. L.
1997 *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*. Paris : Abbeville.
- Panofsky, E.
1979 *Essai d'iconologie*. Paris : Gallimard.
- Sibony, D.
1991 *L'Entre-deux en partage*. Paris : Seuil.

Illustrations

- 1 Photographie de Nich Night, in *Vogue Homme International Mode*, printemps-été 1997 : 138.
- 2 Photographie de Mickael Thompson, in *Vogue*, mars 1997 : 37.
- 3 Photographie de Jean-Paul Goude, in *L'Officiel Hommes* 13 [1997] : 4^e de couverture.

Fig. 1 : Couplage In Praesentia
Conjoint de signe visuel de la nudité
masculine et de signe plastique

Fig. 2 : Figure de rhétorique par
incoordination, non réversible et
non hiérarchisée

Fig. 3 : Couplage In Praesentia
Disjoint, complexifié par un
« métalogisme visuel »



1
2 3



Figure par incoordination, non réversible et non hiérarchisée



Couplage in praesentia disjoint,
complexifié par un "métalogisme visuel"

Trompe-l'œil et piège visuel **Pour une rhétorique de l'accommodation du regard**

Odile Le Guern

Wang commença par teinter de rose le bout de l'aile d'un nuage posé sur une montagne. Puis il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité. Le pavement de jade devenait singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau.

Le frêle canot grossi sous les coups de pinceau du peintre occupait maintenant tout le premier plan du rouleau de soie. Le bruit cadencé des rames s'éleva soudain dans la distance, rapide et vif comme un battement d'aile. [...]

Et [Ling] aida le maître à monter en barque. [...]

– Ne crains rien, Maître, murmura le disciple. [...] Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture.

Et il ajouta :

– La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leur nid. Partons, mon Maître, pour le pays au-delà des flots.

– Partons, dit le vieux peintre.

Wang-Fô se saisit du gouvernail, et Ling se pencha sur les rames. La cadence des avirons emplit de nouveau toute la salle, ferme et régulière comme le bruit d'un cœur. [...]

Le rouleau achevé par Wang-Fô restait posé sur la table basse. Une barque en occupait tout le premier plan. Elle s'éloignait peu à peu, laissant derrière elle un mince sillage qui se refermait sur la mer immobile. [...] le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer.

Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*. Paris : Gallimard, 1963.

« Un festin de couleurs que nous prenons pour la table servie », telle est la jolie formule utilisée par Gombrich (1987 : 345) pour évoquer une *Nature morte* d'Henri Fantin-Latour, peinte en 1866. Si nous la reprenons en introduction de cette réflexion sur le trompe-l'œil, les pièges visuels et les formes de rhétorique qu'ils présupposent, c'est qu'elle suggère la nécessaire action conjointe des deux plans, de l'expression et du contenu, pour réaliser cette captation du regard du spectateur dont nous voudrions faire le centre de notre propos, et qu'elle jette une passerelle entre les deux par la métaphore du festin, nécessairement emphatique dans la perspective rhétorique qui sera la nôtre. Pourtant, Gombrich cite, quelques pages plus loin, la célèbre phrase de Maurice Denis : « se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (1987 : 349), phrase qu'il commente en soulignant l'impossible simultanéité des deux processus en réception : « Mais comment pourrons-nous voir en même temps le cheval de bataille et la surface plane ? [...] Comprendre le cheval de bataille, c'est oublier pendant un moment la surface plane. Leur présence simultanée est impossible » (*ibidem*). On peut également évoquer à cet endroit les mots de Jacques Fontanille reprenant Panofsky :

Le premier enjeu d'une représentation picturale est de faire oublier le support matériel. E. Panofsky fait remarquer que « la notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent » ; il va de soi qu'à l'inverse, tout projet esthétique qui vise à réduire la part de la représentation aboutit à son stade ultime à exhiber ce support matériel. Ce serait alors l'équivalent des isotopies « scripturales » ou « métascripturales » dans le texte littéraire moderne (Fontanille 1989 : 82).

Si l'action des deux plans, de l'expression et du contenu, est conjointe en production, elle sera disjointe en réception, l'accommodation du regard du spectateur s'inscrivant dans une tension entre les deux, selon qu'il sera plus ou moins victime de l'illusion référentielle ou contraint de démonter les mécanismes iconiques qui l'enferment dans le piège visuel, selon qu'il s'en tiendra à l'« espace figuratif » des acteurs et de la représentation ou tentera d'articuler l'espace topologique du tableau et « un espace des relations spatiales et des opérations abstraites, ou espace 'figural' » (Fontanille 1989 : 80), qui gère la composition, selon qu'il s'implique comme « acteur virtuel » dans la scène représentée ou comme « sujet cognitif du regard, ordonnateur des principales relations spatiales » (*id.* : 84).

La nature et le lieu de l'iconicité

S'il est commun de dire que l'image figurative traditionnelle repose sur le principe de la ressemblance, de l'analogie entre l'objet représenté et sa représentation, et d'envisager l'impact de l'illusion en termes de degrés d'iconicité, il faut rappeler cependant qu'elle reproduit essentiellement, non pas les caractères de l'objet, mais plutôt certaines conditions de la perception de cet objet. Les bords latéraux d'une table ou d'une route sont parallèles, ils ne convergent dans la distance qu'en fonction du point de vue d'un sujet de perception. L'iconicité de l'image se situerait donc davantage dans le fait qu'elle thématise un regard porté sur un objet ou un ensemble d'objets représentés, qu'elle révèle un processus de lecture d'une référence donnée, une forme d'énonciation de la réception fondée sur l'appréhension de cette référence par les capacités sensorielles de la vision. Gombrich a posé cette opposition entre les caractéristiques des choses et leur « apparence »¹. Envisager des phénomènes relevant de l'illusion référentielle et du trompe-l'œil nous place, non pas du côté de l'objet de perception, mais du côté du sujet percevant, et ceci d'autant plus fortement que la reconnaissance de cet objet repose sur un horizon d'attente constitué par le savoir préalable dont nous disposons².

Par ailleurs, Gombrich ajoute que « la perception comporte une sorte de rapport d'un sujet à son prédicat : voir, c'est voir quelque chose 'situé là-bas' » (1987 : 324). Interpréter une image revient donc à comprendre une situation. De l'espace de représentation à l'espace représenté³, la mise en situation du motif devient signe de la mise en situation de l'objet. De cette mise en situation ou contextualisation et des rapports de proportion que l'objet entretient avec les autres éléments qui l'entourent dépend l'évaluation de la taille de l'objet et de la distance qui le sépare du sujet observateur. Gombrich parle à juste titre d'« identification localisée ». Ce sur quoi insiste moins l'auteur de *L'Art et l'illusion*, c'est que de cette mise en situation dépend aussi celle du spectateur dans un espace qui lui est propre mais que la construction de l'espace de représentation va tenter de rejoindre. Abolir les frontières entre l'espace spectatoriel et l'espace représenté⁴, tel est le défi que prétend relever le trompe-l'œil. Il s'agit de suggérer une possible contiguïté entre ces deux espaces, voire même un englobement de l'un par l'autre⁵, de les unir dans une forme d'identité⁶, de nier finalement la rupture d'isotopie qu'implique forcément le caractère fictif de toute représentation. « Tous les soins sont apportés pour effacer les traces d'une démarcation entre

ce qui est simplement peint et ce qui est construit d'éléments réels, et nous ne cessons pas d'appliquer à l'un comme à l'autre les mêmes normes d'interprétation » (Gombrich 1987 : 326). Pour parvenir à ce faire-croire, qui va jusqu'à donner au spectateur l'illusion qu'il peut appliquer à la représentation les mêmes principes de réception que pour la vision directe, l'image, ne pouvant pas montrer le vrai, devra prendre le parti du vraisemblable, non pas le vraisemblable des choses représentées, mais celui d'une situation, c'est-à-dire de la mise en relation de ces choses entre elles et de ces choses avec le spectateur pris dans l'espace qui est le sien. Si iconicité il y a, elle est bien dans ce jeu avec la vraisemblance, dans le regard du spectateur, qui s'accommode des conditions de réception de la représentation et de sa mise en situation.

Les lieux d'ancrage d'une rhétorique de l'accommodation du regard

L'inventaire des éléments qui interviennent dans la négation du caractère fictif de l'image et participent au trompe-l'œil dépasserait sans doute les limites de cet article. Nous n'en retiendrons que quelques-uns. L'univers de référence proposé par l'image doit être en accord avec les données spatiales⁷ de l'espace spectatoriel. En ce sens, il doit correspondre à un univers d'attente, montrer ce que le spectateur pourrait s'attendre à voir au-delà du mur qui supporte le tableau ou la fresque. Cela relève du contenu. Plus importants sont les faits d'expression, car ils nous engagent dans le décryptage d'un véritable projet rhétorique. Ils concernent essentiellement le traitement de la lumière, celui de la perspective et des rapports de proportionnalité entre objets réels et objets représentés, lié aux problèmes des limites de la représentation. Ces faits, sur le plan de l'expression, participent à la modalisation cognitive de l'espace représenté en trompe-l'œil en termes d'accessibilité (cf. Fontanille 1989 : 55 sqq). Mais cette possibilité d'accéder ne se limiterait pas à une possibilité d'observation (pouvoir observer) mais véritablement à donner l'impression tout à fait fictive d'une capacité à accéder et à entrer dans l'espace représenté.

L'impact de la lumière et de l'ombre portée

Il s'agit ici d'une lumière non pas interne à la représentation mais issue du hors-champ, c'est-à-dire d'un lieu ambivalent, à la fois espace

de référence non sélectionné par l'opération de cadrage en production⁸ et espace du spectateur en réception. Il va sans dire que cette lumière, qui relève de l'éclairage comme effet de sens « et qui repose sur les propriétés vectorielles de l'espace » (Fontanille 1995 : 31), pour nier la frontière entre l'espace représenté et celui du spectateur, pour opérer cette conjonction des deux espaces, nécessaire à l'illusion, doit simuler un même point d'origine et être orientée de la même manière. Il suffit pour s'en convaincre de se souvenir de ces très nombreux portraits où le cadre peint révèle un bord intérieur tour à tour lumineux ou ombré. Si l'on y ajoute l'ombre portée de leur silhouette en arrière-plan, l'effet de présence des personnages représentés n'en est que plus saisissant (cf. Gombrich 1996). La lumière est un ingrédient nécessaire à l'émergence du trompe-l'œil, mais elle n'est pas suffisante. Il faut de plus imaginer ces portraits disposés dans une pièce de telle manière qu'ils semblent éclairés par la lumière du jour provenant d'une fenêtre voisine. La vectorialisation opérée par la lumière semble ainsi identique, de l'espace représenté à l'espace spectatoriel. Du côté du non figuratif, si l'on observe les dallages en mosaïque de certaines maisons romaines, les agencements de losanges en trois tons sont lus comme des cubes, tantôt concaves, tantôt convexes, les mêmes zones claires semblant être la cible d'une lumière dont la source serait tour à tour située à droite ou à gauche⁹. L'espace de la mosaïque, doublement orienté, se présente comme une syllepse visuelle, qui propose virtuellement deux vectorialisations. Chaque accommodation du regard n'en actualisera qu'une seule. Cela dit, si on envisage le pavement *in situ*, il est possible que l'ambiguïté disparaisse, dès lors que les ouvertures distribuant la lumière sont toutes disposées du même côté de la pièce. L'illusion tridimensionnelle pourra alors fonctionner et le regard ne tombera pas dans le piège visuel, qui consiste à ne privilégier aucune interprétation, à n'en exclure aucune, à s'engluer finalement dans l'ambiguïté perceptive, faite de cette tension entre deux vectorialisations possibles de l'espace. Si l'investissement figuratif des formes permet souvent de localiser la source lumineuse de manière univoque, c'est surtout la contextualisation de la représentation qui lève toute ambiguïté. De cet englobement de l'espace représenté par et dans l'espace spectatoriel et de cette vectorialisation univoque résulte l'abolition des frontières qui séparent réalité ontologique et représentation, et une déictisation de l'espace : le spectateur situe les objets représentés les uns par rapport aux autres et se situe lui-même dans la scène représentée comme acteur virtuel.

Quant à l'impact de la construction perspective, associé à la prise en compte des limites de la représentation et des différentes manifestations concrètes dont elles font l'objet, il est parfaitement illustré par un surprenant tableau de Claudio Coello, dessus d'autel de la sacristie de l'Escurial intitulé *La Sagrada Forma*, peint sur toile en 1690 (fig. 1). Il peut en effet plonger le visiteur de l'Escurial dans une grande perplexité quant à la présence ontologique de l'espace représenté qui lui est proposé. Si le cadre est habituellement objet mobilier, il peut être aussi immobilier, comme les piliers qui encadrent le dessus d'autel et qui appartiennent bien à l'espace architectural qui reçoit le tableau. Et pour mieux asseoir l'illusion de réalité qu'il veut donner à la scène représentée, Coello reprend, à l'extrême gauche du tableau, comme pour introduire le décor en enfilade, le motif architectural du pilier. Ainsi, cette scène pourrait se dérouler dans une église étrangère à notre univers de réception, qui devient, par l'artifice du trompe-l'œil, un prolongement de celle, bien réelle, dans laquelle nous déambulons et qui reçoit le tableau. La relation qui existe entre les deux espaces serait une simple relation de contiguïté. Pourtant le tableau raconte le transfert, d'un autel à l'autre de la sacristie même dans laquelle nous nous trouvons, d'une hostie autrefois profanée et qui aurait laissé échapper quelques gouttes de sang. La cérémonie eut lieu le 19 octobre 1684. Le tableau devient alors ce miroir, un peu magique, qui renvoie le spectateur à l'univers de la réception en lui dévoilant les événements passés qui s'y sont déroulés. Entre contiguïté et identité, le statut du tableau hésite entre signe indiciel et signe iconique. Mais, dans une perspective tensive, la contiguïté des espaces peut aussi être lue en termes d'identité et le décalage temporel, qui révèle l'identité de lieu, en termes de contiguïté. Le jeu de miroir ne cesse de nous renvoyer à nous-mêmes, spectateurs, tout comme le point de vue et la perspective décentrée adoptés par Coello pour représenter la scène : nous avons beau nous décaler sur la gauche, jamais nous ne parviendrons à nous situer dans l'axe de cette pièce qui s'ouvre devant nous, mais qui ne s'offre que partiellement à nos regards, comme si les lignes de fuite de cette construction perspective décentrée n'avaient d'autre fonction que de nous ramener vers le pilier de droite qui appartient bien à l'architecture de la sacristie et donc à l'espace spectatoriel. Coello nous interdit l'accès à cet univers dans lequel l'illusion perspective semblait pourtant nous inviter.

Concernant plus particulièrement l'impact de la limite, il faut tenir compte des différentes manifestations de la « bordure » (cf. Groupe μ

1992 : 377 sqq), selon qu'elle est prise en charge par la représentation ou reste un objet autonome, selon qu'elle relève du « cadre-objet » (Aumont 1990 : 108) ou qu'elle est un objet détourné de sa fonction première au profit de celle d'encadrement, comme ce peut être le cas pour des éléments d'architecture. Stoichita montre bien cette ambivalence du cadre dans la relation qu'il instaure entre la représentation et le spectateur : « tandis que le cadre effectif d'un tableau a pour fonction d'opérer une césure entre l'art et la réalité, le cadre peint sert, quant à lui, à obscurcir cette limite » (1999 : 91). Il est tout de même paradoxal qu'un même objet, un cadre, puisse remplir des fonctions antagonistes, selon qu'il se manifeste comme objet ou comme représentation d'objet, et que de l'objet au motif, s'opère un tel retournement de fonction, alors que l'on s'attendrait à le lire comme redoublement de la clôture, comme figure emphatique de la limite. Et l'on est à la limite de la contradiction si l'on garde en mémoire ce que Stoichita écrit en effet quelques pages plus haut :

Le cadre de tout tableau établit l'identité de la fiction. Donner à un tableau, en plus de son cadre réel, un cadre peint signifie élever la fiction à la puissance 2. Le tableau à cadre peint s'affirme deux fois comme représentation : il est l'image d'un tableau (Stoichita 1999 : 88).

Mais, on le voit bien dans la formulation proposée, Stoichita envisage les deux formes de cadre en relation syntagmatique ou de co-présence avec des objets ou des représentations d'objets dont la fonction première est d'encadrer. Si, au contraire, cette co-présence concerne des objets empruntés au domaine architectural, détournés de leur fonction première pour assurer l'encadrement, si dans ses marges la représentation picturale duplique la voûte ou le pilier de l'espace spectatorial, l'illusion du tableau comme plan transparent a quelques chances de fonctionner¹⁰. Le statut ontologique du cadre, son existence réelle en tant qu'objet ou son caractère fictif du fait de sa prise en charge par la représentation, importe moins que la destination première de l'objet qui fait office de cadre. Une marquise en bois doré, qu'elle soit réelle ou peinte, nous met en présence d'un fait d'image et court-circuite tout projet de trompe-l'œil. Mais la représentation de la bordure a l'avantage d'explicitement une situation d'énonciation particulière.

Tout comme la représentation des encadrements réels [...], celle du cadre pictural transforme un morceau de contexte brut en peinture. La seule mais non moins grande différence réside dans le fait que, tandis que le cadre de fenêtre ou de porte

dévoile le contexte de la *genèse* de l'œuvre, la représentation de la « corniche » ou de la « bordure » [...] met en image une portion du contexte de l'*exposition* de l'œuvre. Les deux méthodes sont cependant apparentées par le contact établi, dans un cas comme dans l'autre, entre la situation d'émission du message pictural et la situation de réception de ce même message.

Dans les tableaux à cadre de porte, de fenêtre ou de niche, le spectateur est appelé à voir l'image à travers les yeux de l'artiste / émetteur. Il est placé devant la situation émission. Dans les tableaux à cadre feint, c'est le peintre qui se dédouble en se mettant lui-même (et son œuvre) dans la situation de réception. Dans les deux cas, les limites de l'image sont forcées. Les rôles respectifs de l'artiste et du regardant sont supposés être, d'une manière ou d'une autre, interchangeables (Stoichita 1999 : 88).

C'est sur cette possibilité d'échanger leur rôle que repose cette forme de complicité entre le peintre et le spectateur, cet accompagnement du spectateur par le peintre, aux frontières de l'illusion représentative¹¹.

D'un paradoxe à l'autre, ou du plaisir d'être trompé

Le paradoxe que nous avons souligné plus haut à propos du cadre, dans le passage de l'objet réel à l'objet représenté, concerne aussi le traitement contextualisé de la lumière et la construction d'un espace perspectif délimité. Et le paradoxe s'oppose à l'opinion commune. C'est pourquoi « [il] sollicite le spectateur, l'auditeur ou, de manière générale, le récepteur, d'une manière plus forte que la norme. Tout paradoxe est une question de *technè*. Il pousse le récepteur à vérifier la validité de l'assertion et à démonter le mécanisme qui l'a rendue possible » (Stoichita 1999 : 360¹²). Les faits formels que nous avons évoqués, s'ils plongent immédiatement le spectateur dans l'illusion, ne l'accompagnent pas jusqu'au bout et le détournent plus durablement vers une démarche de type méta-iconique. Ainsi, on l'a vu pour le tableau de Coello, l'illusion ne résiste pas au test du mouvement, au déplacement du spectateur devant la représentation¹³. L'accommodation de son regard se trouve alors inscrite dans une temporalité aspectualisée. Entre « identification énoncive » et « identification énonciative », l'implication du spectateur comme acteur virtuel dans « l'espace figuratif » proposé par le dispositif narratif du tableau pourra être immédiate mais éphémère et cédera le pas à une implication plus durable en tant que « sujet cognitif du regard » dans « l'espace figural » (Fontanille 1989 : 92¹⁴). Si la visée immédiate du trompe-l'œil relève d'un faire-croire en une possible conjonction de deux espaces, l'espace représenté et l'espace spectral, en niant toute rupture d'isotopie, spatiale ou temporelle, entre les deux,

la représentation ne résiste pas longtemps à l'épreuve de la véridiction, et l'on aperçoit très vite les limites de la métaphore du plan transparent¹⁵. L'inversion des valeurs de vérité, qui donne le faux pour vrai, cède le pas devant une rhétorique du faux-semblant, qui installe le spectateur dans l'entre-deux qui sépare le vrai du faux ; dans un vraisemblable, qui le rend disponible au démontage des mécanismes iconiques qui l'avait d'abord trompé. Autre paradoxe : cette forme de rationalisation de la lecture de l'image n'en relève pas moins d'une rhétorique des passions, car elle participe de l'émotion esthétique. Plus particulièrement dans le cas du trompe-l'œil, elle semble bien relever du genre épideictique¹⁶, qui permet au peintre de montrer son habileté, car il s'inscrit dans une démarche réflexive et non exclusivement transitive : ce qui relève de la fonction poétique en production et d'une démarche méta-iconique en réception peut regagner le devant de la scène et n'a pas à se faire oublier au profit de la seule fonction référentielle.

Conclusion en contrepoint

Le peintre propose, sur un plan, un espace tridimensionnel fictif compatible avec l'espace de réception. Cette compatibilité de forme et de contenu suggère la contiguïté, voire l'identité des deux espaces et suscite de la part du spectateur une implication immédiate dans l'espace représenté ou figuratif, jusqu'au moment où celui-ci percevant la « supercherie » ne s'engage dans une appropriation différée de l'espace de représentation ou espace figural. Les deux espaces sont alors disjoints et leur relation relève de l'altérité. Et l'on peut à la suite de Pascal qui écrit : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration pour la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! » (2000 : 551), s'insurger contre cette rhétorique picturale et lui préférer d'autres stratégies d'appropriation de cette grammaire de l'image que constitue l'espace figural. Il en est ainsi pour certaines lithographies d'Escher¹⁷. S'éloignant des réalités observées, elles témoignent d'un agencement de l'espace représenté rendu possible uniquement parce qu'il est fait de représentation, alors même qu'Escher utilise de manière rigoureuse le code perspectif, sans transgression aucune. Cet espace-là est immédiatement perçu dans son étrangeté comme paradoxal et engage le spectateur dans une démarche méta-iconique sans le marchepied de la séduction engendrée par le trompe-l'œil. Ainsi, avec *Belvédère*, Escher nous propose une construction spatiale et architecturale tout à fait

impossible : au niveau du premier étage, les colonnes du premier plan soutiennent les voûtes de l'arrière-plan et celles de l'arrière-plan, les voûtes du premier plan. La structure abstraite, à l'origine de l'estampe, est mise en scène dans la représentation finale, par l'intermédiaire du personnage de gauche assis sur un banc, qui tient dans ses mains un cube dont les arêtes ont été permutées, structure abstraite investie sémantiquement par le motif architectural du belvédère. Dans *Concave et convexe*, c'est un étendard qui visualise les formes géométriques à la base de la construction d'un espace aussi paradoxal, entièrement construit autour d'un changement de point de vue dont témoignent deux poulies, à gauche, et à droite, deux lézards. Escher nous propose en fait une composition bipartite autour d'un axe central vertical. Chaque partie, gauche ou droite, trouve sa cohérence par rapport à un point de vue donné : plongée ou contre-plongée. Il y a compatibilité de voisinage immédiat à l'intérieur de chaque partie, gauche ou droite, de la lithographie, pour des surfaces qui manifestent au contraire une sorte d'incompatibilité syntaxique dès que l'on adopte une lecture discontinue ou globale de l'œuvre. Le regard du spectateur est engagé dans une remise en question permanente de ce principe d'unicité du point de vue qu'il adopte pour appréhender l'espace reconstruit par l'estampe. Ce principe de décomposition de l'image est encore plus complexe pour *La Relativité*. L'ensemble de la lithographie (fig. 2) apparaît comme un espace totalement paradoxal jusqu'au moment où l'on se décide à réorienter l'image et à l'envisager zone par zone. Ainsi apparaissent des zones de cohérence, qui ont la particularité d'être discontinues et, donc, de ne pas simplement se juxtaposer mais plutôt de se superposer partiellement. Cette superposition entraîne l'étrangeté : les escaliers peuvent être montés ou descendus sur leurs deux faces (dessus / dessous), ils peuvent être montés et descendus sur la même face dans un déplacement de même orientation. Cette superposition attribue aux éléments d'architecture une double fonction et une lecture en syllepse : ils sont sol ou paroi, plafond ou paroi. Escher propose une mise en forme inédite au niveau de l'expression d'un répertoire qui lui est familier depuis longtemps. Si l'architecture est en elle-même une structuration de l'espace, sa représentation donne à Escher l'occasion de visualiser une réflexion sur l'architecture de la représentation¹⁸, en jouant des repères qui organisent nos espaces de référence et l'espace de l'image. Escher construit des espaces paradoxaux, donne un lieu au non lieu, moins par un travail sur le contenu que par un travail sur l'expression et surtout sur la manière dont il utilise la perspective pour

engager une négociation inédite entre un contenu tridimensionnel et le support plane de la représentation, négociation dont la visée est diamétralement opposée au projet illusionniste du trompe-l'œil. Les images d'Escher exhibent, de manière réflexive, une démarche méta-ictonique en manipulant une grammaire que des images plus traditionnelles nous avaient habitués à oublier pour entrer dans le jeu de l'illusion référentielle. Elles se présentent comme des « pièges visuels », qui emprisonnent le spectateur. Celui-ci ne peut s'en remettre qu'à la mobilité de son regard, à ses capacités d'accommodation. Le mouvement n'est pas à l'intérieur de la représentation comme dans une œuvre cubiste, mais il s'impose au spectateur pour redonner à l'espace représenté ou figuratif une cohérence logique, qui reste interne à l'œuvre : il n'est jamais dans le projet d'Escher de traduire une quelconque forme d'accessibilité. Si cette cohérence n'était pas entamée par le mouvement de son propre corps devant l'œuvre en trompe-l'œil, on ne peut en dire autant de la compatibilité des deux espaces, l'espace représenté et l'espace spectatorial : tout déplacement du spectateur remet en cause cette apparente accessibilité de l'espace en trompe-l'œil. Et c'est par cette remise en cause que le spectateur peut s'approprier les règles de l'espace figural, espace de représentation d'une image fixe que l'on ne peut « comprendre » que par le mouvement et le dynamisme de la lecture qu'on y projette.

Notes

- 1 La manière dont Gombrich utilise le mot ne nous semble pas contradictoire avec la distinction reprise par J. Fontanille « entre l'apparence actuelle et l'apparaître virtuel ou potentiel », entre ce que le sujet va essayer de retrouver dans l'apparence et « qui lui a été révélé dans l'apparaître » (1989 : 229-30).
- 2 « Ce n'est donc pas en vain que la perspective dispense ses plus convaincantes illusions lorsqu'elle peut s'appuyer sur des connaissances ou des attentes solidement enracinées dans l'esprit du spectateur » (Gombrich 1987 : 325-26).
- 3 Ou « de l'espace figural à l'espace figuratif », pour reprendre la terminologie de Fontanille.
- 4 Ou « entre l'espace énonciatif et l'espace énoncif ».
- 5 « Les frontières de l'espace énoncé sont converties, par la présence du Spectateur, en limites de l'espace d'énonciation ; le résultat 'figuratif' de la mise en commun des deux espaces est donc *un englobement de l'espace énoncé par l'espace d'énonciation*, de l'observé par l'observant » (Fontanille 1989 : 56).
- 6 Cette identité pouvant aller jusqu'à l'effet spéculaire que nous retrouvons dans un tableau de Coello évoqué plus bas.
- 7 La temporalité, quant à elle, doit être non marquée.

- 8 Il s'agit bien sûr, pour la peinture, d'une commodité de langage, la notion de cadrage étant photographique et cinématographique. Il est plus courant, pour la peinture, de parler de composition, qui en est le résultat pour la photographie.
- 9 À cela, s'ajoute un effet de plongée ou de contre-plongée.
- 10 Il faudrait, pour une analyse plus complète, envisager toutes les associations syntagmatiques possibles, selon la nature du cadre-objet, selon qu'il est pris en charge ou non par la représentation, en tenant compte de la non actualisation de l'un des termes du syntagme.
- 11 Ce que Gombrich exprime de la manière suivante : « À l'habileté exercée de l'artiste qui suggère des formes, doit correspondre l'aptitude du public à répondre à ses suggestions » (1987 : 247).
- 12 À propos du célèbre *Tableau retourné* de Cornelius Norbertus Gijbrecchts (vers 1670-75, huile sur toile, 66 x 86,5 cm, Copenhague, Musée de l'État). Le paradoxe est, dans ce cas, poussé à son comble puisque le trompe-l'œil sert un projet réflexif et non pas transitif : le tableau ne renvoie pas à autre chose que lui-même mais se désigne en tant qu'objet.
- 13 Au moindre mouvement, l'illusion disparaît, puisque, sur la toile, la forme des objets peints et les rapports entre ces objets ne peuvent pas changer. Quand nous changeons de position, « le tableau cesse d'être en accord avec les éléments du monde extérieur, mais il garde sa propre cohérence interne », écrit Gombrich (1987 : 346). Il souligne ainsi l'innovation que constitue le cubisme, en introduisant le mouvement dans la composition, au détriment de cette cohérence logique, ce qui va à l'encontre de toute démarche illusionniste.
- 14 À propos de *La Chute d'Icare* de Bruegel. Stoichita évoque le caractère fictif « du binôme rideau / cadre qui lui interdit [au spectateur] de devenir actant dans le tableau et le rejette, fatalement, dans la position du 'regardant' » (1999 : 98-99).
- 15 Personnellement, je connais bien des distraits qui se sont cassé le nez sur une baie ou porte vitrée trop bien astiquée. Je ne connais personne qui ait tenté d'atteindre des jardins ou des paysages, de s'engager dans des corridors peints à la fresque et qui ouvrent les perspectives des salles de bien des palais baroques.
- 16 Voir par exemple la manière dont est définie la finalité du genre par Gibert (1767 : 393) : « Ce nom est donné au genre théorique, non seulement à cause que l'orateur y étale les bonnes ou les mauvaises qualités de son sujet ; mais aussi parce c'est le genre le plus propre pour faire connaître l'habileté de l'orateur, ou pour faire briller son génie... Car, au lieu qu'il faut éviter dans le délibératif et dans le judiciaire, de faire montre de son esprit, afin que l'auditeur ne se défie pas de nous dans la décision qu'on lui demande, ou dans le conseil qu'on lui donne, c'est justement ce qu'on exige de l'orateur dans le théorique, parce qu'il n'y a point à se méfier dans une cause où l'on ne demande rien à l'auditeur. À quoi il faut ajouter que cette hypothèse n'est pas moins faite pour le plaisir de l'auditeur, que pour donner une opinion bonne ou mauvaise du sujet que l'on traite. De sorte que l'orateur, non seulement, a la liberté, mais il est même dans l'obligation d'y étaler tous les charmes de l'éloquence ».
- 17 Les éléments d'analyse qui suivent concernant Escher ont été proposés une première fois au congrès de l'Association française de sémiotique, « Sémio 2001 », à Limoges, en avril 2001 (et publiés in Parouty & Zilberberg eds 2003 : 425-435).
- 18 Le jeu de mot est d'Hubert Damisch (1987).

Bibliographie

Aumont, J.

1990 *L'Image*. Paris : Nathan.

Damisch, Hubert

1987 *L'Origine de la perspective*. Paris : Flammarion.

Fontanille, Jacques

1989 *Les Espaces subjectifs*. Paris : Hachette.

1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris : P.U.F.

1999 *Sémiotique et Littérature*. Paris : P.U.F.

Gibert, B.

1767 *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*. Paris : Nyon.

Gombrich, E.

1987 *L'Art et l'illusion*. Paris : Gallimard.

1996 *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*. Paris : Gallimard.

Groupe μ

1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.

Parouty, Françoise & Zilberberg, Claude (éds.)

2003 *Sémiotique et esthétique*. Limoges : Pulim.

Pascal, Blaise

2000 *Pensées* in *Œuvres complètes*, tome 2. Paris, Gallimard, = La Pléiade.

Stoichita, Victor I.

1999 *L'Instauration du tableau*. Genève : Droz.

Illustrations

1 Claudio Coello, *La Sagrada Forma*, 1690, huile sur toile, dessus d'autel de la sacristie de l'Escurial.

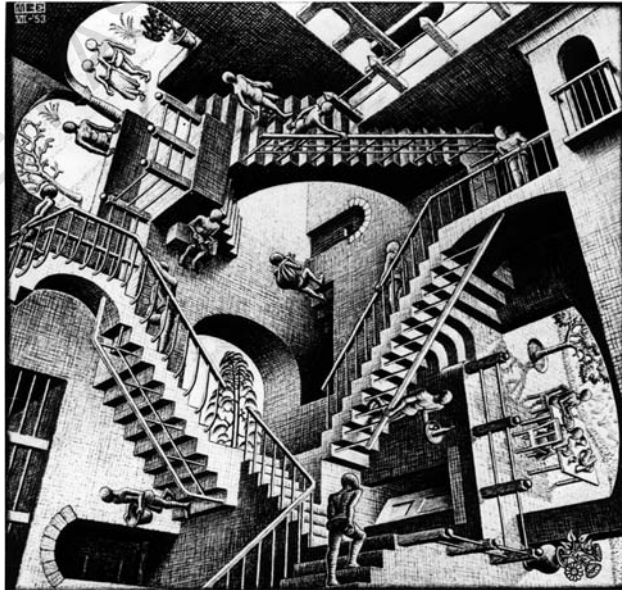
2 Escher, *La Relativité*, 1953, lithographie, 272 x 293 mm.

Trompe-l'œil et piège visuel



1

2



Sémiologie et rhétorique du discours musical

Nicolas Meeùs & Jean-Pierre Bartoli

Autant l'analyse du discours verbal paraît devoir se placer résolument au plan du contenu, autant l'analyse du discours musical apparaît constituer le lieu privilégié d'une réflexion sur la forme de l'expression. En effet, parce qu'elle n'est que partiellement déterminée par une référentialité externe et que la référence mondaine, lorsqu'elle existe, n'y joue qu'un rôle accessoire, la forme du contenu musical est en général assez nettement isomorphe au plan de l'expression. Lorsqu'elle ne renvoie pas au mondain, la musique paraît souvent ne pouvoir renvoyer qu'à elle-même — non pas qu'elle ne soit qu'un signifiant sans signifié, comme on l'a dit parfois, mais que rien, hors la référence mondaine, ne permet d'y distinguer le signifié du signifiant.

La musique, dans ces conditions, est-elle une sémiotique ? Est-elle un langage ? Tout l'indique, dès lors que l'on admet l'hypothèse glossématique de l'autonomie de la sémiotique, dès lors que l'on admet que la signification, dans le cas d'une sémiotique autonome, ne peut se réduire à une référence mondaine. La musique se trouve dans une situation comparable à celle de la littérature, pleinement signifiante mais dont la signification première n'est pas et ne peut pas se situer dans la référence au monde réel¹. La musique, comme la littérature, est une sémiotique pure, un système clos, indépendant de la substance de son expression et, surtout, de celle de son contenu. De même que la signification du discours littéraire, au delà de son message mondain, réside en quelque

sorte dans son « être » langagier, de même en musique il existe potentiellement deux niveaux de signification : l'un, accessoire, qui contient la référence au mondain, l'autre, essentiel, qui réside dans la musicalité elle-même.

Un des mérites indéniables du développement de la « néo-rhétorique structurale » depuis les années soixante est d'avoir forgé des outils à même de détacher la classique rhétorique pragmatique de son lieu d'origine — le langage verbal — et d'avoir de ce fait établi les fondements d'une « rhétorique générale » trans-sémiotique, comme l'attestent les textes désormais célèbres sur la rhétorique visuelle de Roland Barthes et du Groupe μ . Or, à l'exception des recherches historiques sur l'esthétique baroque et sur les nombreux traités qui ont lié intimement aux XVII^e et XVIII^e siècles l'*Affektenlehre* aux figures de la rhétorique classique — on pense évidemment aux fameux traités de Burmeister et de Mattheson —, la musicologie n'a pas jugé que son terrain d'expérience devait profiter du renouveau de la rhétorique contemporaine. Ceci est d'autant plus paradoxal que, par sa nature même, l'art musical rend particulièrement efficaces les opérations constitutives de la communication rhétorique.

Le texte qui suit tentera d'abord de mettre en lumière des caractéristiques formelles du discours musical, en particulier le fait qu'il est articulé sur plusieurs niveaux, comme le discours verbal, et que ces niveaux possèdent les propriétés qui constituent l'essence même d'un langage ou d'une sémiotique : relations distributionnelles entre unités d'un même niveau et relations d'intégration de ces mêmes unités dans celles de niveau supérieur. Ces propriétés, articulation, distribution et intégration, sont les conditions nécessaires d'une rhétorique musicale. On reprendra ensuite quelques éléments de la description du phénomène rhétorique proposée par le Groupe μ pour montrer succinctement comment ils peuvent s'appliquer à la musique².

Sémiotique

Les niveaux d'articulation du langage verbal sont nettement différenciés. En particulier, le fonctionnement des niveaux supérieurs à la phrase est absolument différent de celui de la phrase elle-même. Cette différenciation n'existe pas en musique où, au contraire, on a noté depuis longtemps la récursivité des fonctionnements d'un niveau à

l'autre. Cette caractéristique particulière de la musique la situe bien entendu dans une position particulièrement favorable à l'analyse du discours : si celle-ci est bien celle des niveaux d'articulation supérieurs à la phrase, alors le métalangage musical en a une expérience plus ancienne que la sémiologie du langage verbal. Depuis le XVII^e siècle au moins, l'articulation musicale a été décrite comme une multiplicité de niveaux, désignés par des termes que le jargon musical empruntait, pour la plupart, à la philologie, à la théorie du langage ou à la rhétorique ancienne : cellules, motifs, phrases, périodes, sections, mouvements, etc.

D'autres concepts essentiels de la linguistique moderne ont été pensés très tôt en théorie musicale. On pense en particulier à celui de la structure profonde, qui a été développé, en musique, à Vienne dès les années vingt, par un théoricien qui reste méconnu en France et en Europe continentale, Heinrich Schenker (cf. Meeüs 1993). Il est particulièrement intéressant de noter que la structure profonde, l'*Ursatz*, la « structure fondamentale », comme l'appelle Schenker, est décrite par lui essentiellement comme une structure du discours lui-même, du niveau de l'œuvre entière, même si elle peut se manifester aussi, en raison de la récursivité des fonctionnements musicaux, à des niveaux d'articulation plus localisés (voir Schenker 1993 : 93-96). Une fois encore, la situation de la musique est ici beaucoup plus favorable que celle du langage verbal, où il faut distinguer une structure profonde de la phrase, celle de la syntaxe chomskyenne, et imaginer éventuellement, par exemple avec le carré sémiotique de Greimas, une improbable structure profonde du discours.

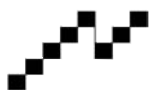
Une autre notion essentielle de la théorie schenkérienne est celle de « prolongation » (Meeüs 1993 : 46-47), dont l'analyse du discours verbal commence seulement à prendre la mesure. La notion de prolongation est une conséquence logique de celle d'une articulation en niveaux intégrés : un élément d'un niveau donné s'analyse comme prolongé par des éléments secondaires à un niveau inférieur. C'est ce que Roland Barthes appelle « noyaux » et « catalyses » ; on y reviendra.

Ces quelques points peuvent être illustrés au moyen d'une brève analyse du Prélude en *ut* majeur du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach, dont on trouvera la partition en annexe ; cette analyse est entièrement redevable à celle que Schenker et quelques-uns de ses disciples avaient publiée en 1932-1933. Il faut attirer d'abord l'attention sur une pathologie de cette pièce, très lisible ici, qui sans être rare n'est pas extrêmement fréquente : ce Prélude souffre d'hyperisotopie³. Les symptômes en sont manifestes : Bach égrène, durant 32 mesures sur

35, 64 énoncés d'une même figure mélodico-rythmique, un arpège de 8 notes articulé en 5 + 3 :



qui peut s'exprimer graphiquement de la manière que voici :



L'isotopie est rompue à la mesure 33, où la courbe de la figure mélodico-rythmique se transforme, s'allonge, se ralentit puis s'arrête :

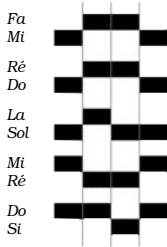


La rupture d'isotopie, dans ce cas, a pour rôle manifeste de préparer et de déclencher le processus de clôture de la pièce : c'est ce qu'on appelle en musique la cadence — c'est-à-dire la chute — finale. C'est un élément d'encadrement de l'œuvre, un marqueur de son achèvement, un moyen de son objectivation, rendant possible sa perception comme un objet d'art.

La présence d'un élément d'encadrement final amène évidemment à s'interroger sur la présence symétrique d'un élément initial. Celui-ci est moins immédiatement manifeste, parce qu'il s'intègre dans l'hyperisotopie générale, mais il est tout à fait remarquable. Il consiste en les quatre premières mesures, qu'il convient d'examiner attentivement.



On notera d'abord que la quatrième mesure est identique à la première : cet ensemble de quatre mesures se trouve de la sorte lui-même encadré. Tout le passage se réduit, en quelque sorte, à une ornementation de l'accord d'*ut* majeur énoncé à la première mesure et à la quatrième. Ce caractère d'ornementation peut être mis en évidence par une représentation graphique du passage (ci-dessous). La succession des arpèges dessine cinq lignes superposées. Chacune d'entre elles subit une inflexion, soit vers la note voisine supérieure (les trois lignes, les trois « voix » supérieures), soit vers la note voisine inférieure (les deux voix inférieures). C'est ce qu'en jargon musical on appelle « broderie » : chacune des cinq notes de l'accord d'*ut* majeur qui encadre ce passage est « brodée ». L'inflexion se fait, suivant les cas, durant les mesures 2 et 3 (voix 1, 2 et 4), ou durant la mesure 2 (voix 3), ou durant la mesure 3 (voix 5).



Il faut rapprocher cette situation de la description que Roland Barthes fait des unités fonctionnelles du récit : « certaines, écrit-il, constituent de véritables charnières du récit [...] ; d'autres ne font que 'remplir' l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières : appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses* » (Barthes 1966 : 15). Les « charnières », ici, ce sont les accords d'*ut* majeur par lesquels le passage débute et s'achève ; les broderies sont des catalyses, des « remplissages », elles effectuent une « prolongation »⁴ ; l'accord prolongé d'*ut* majeur forme en outre un noyau de niveau supérieur, ici le noyau initial de cette pièce en *ut* majeur.

La superposition déphasée des cinq broderies des mesures 2 et 3, plus particulièrement, des voix 3 (mesure 2) et 5 (mesure 3) induit des accords caractéristiques : les catalyses sont à la fois mélodiques et harmoniques. Ce sont successivement *do-mi-sol-do-mi*, accord de tonique (T) ; *do-ré-la-ré-fa*, accord du deuxième degré (sous-dominante, S) ;

si-ré-sol-ré-fa, dominante (D) ; enfin à nouveau *do-mi-sol-do-mi*, tonique. Ensemble, ces quatre accords forment ce qu'Yizhak Sadaï appelle un « cycle fonctionnel » (Sadaï 1980 : 25-26), le paradigme d'une phrase tonale bien formée, alignant les quatre « fonctions » primordiales, T-S-D-T, de la même manière qu'une phrase verbale bien formée aligne sujet, verbe et complément. On est en présence d'une norme syntaxique qui, comme c'est généralement le cas des règles de grammaire, paraît bien affectée d'une valeur sémantique : ce qui est en jeu dans la succession de ces quatre fonctions, c'est l'affirmation tonale. Toute permutation des quatre accords aurait pour effet de diminuer le sens tonal et, accessoirement, d'introduire un effet de style, en l'occurrence un effet archaïsant⁵. Si la succession des fonctions tonales fait sens ici, ce sens, il faut le souligner une fois encore, est absolument isomorphe à l'expression. Il faut signaler par ailleurs dès maintenant que la succession paradigmatique T-S-D-T est aussi celle qui régit le Prélude entier, comme on le verra dans un instant, de sorte que les quatre premières mesures apparaissent comme une première présentation abrégée de toute la pièce.

L'accord d'*ut* majeur, tonique, qui fait l'objet de la prolongation des quatre premières mesures, se retrouve, une octave plus bas, à la mesure 19. De la mesure 4 à la mesure 19, la basse parcourt une ligne descendante continue, marquant une nouvelle isotopie pour ce passage qu'il faut lire comme une seconde prolongation de l'accord de tonique, un nouvel élément d'articulation de 16 mesures. L'aboutissement de la ligne descendante est marqué, mesures 18-19, par la projection d'une note sous la ligne continue de la basse. Le même phénomène s'était produit déjà aux mesures 10-11, articulant la descente en deux unités de huit mesures.

On isole assez aisément un autre groupe de huit mesures, de la mesure 24 à la mesure 31, caractérisé en particulier par l'immobilité de la basse, qui tient une seule note, *sol*, la dominante. Les quatre mesures qui précèdent, de 20 à 23, sont plus difficiles ; elles ne seront pas détaillées ici, sinon pour dire qu'il s'y trouve un cas curieux de suppression — apparente ou réelle. Durant une bonne partie du XIX^e siècle, on a pensé qu'il manquait une mesure entre les mesures 22 et 23. La suppression supposée s'établit ici par rapport à une syntaxe tonale jugée alors « normale », du même ordre que celle, indiquée plus haut, qui régit les quatre premières mesures du Prélude, mais qu'on ne pourrait commenter plus longuement sans avoir à évoquer des considérants par trop techniques pour ce qui nous occupe aujourd'hui. Quoi qu'il en soit,

cet « oublié » supposé de Bach a été corrigé, dans plusieurs éditions anciennes, par l'ajout d'une mesure apocryphe. Les quatre dernières mesures du Prélude, enfin, effectuent la rupture finale de l'isotopie ; elles sont construites sur un *do* tenu à la basse.

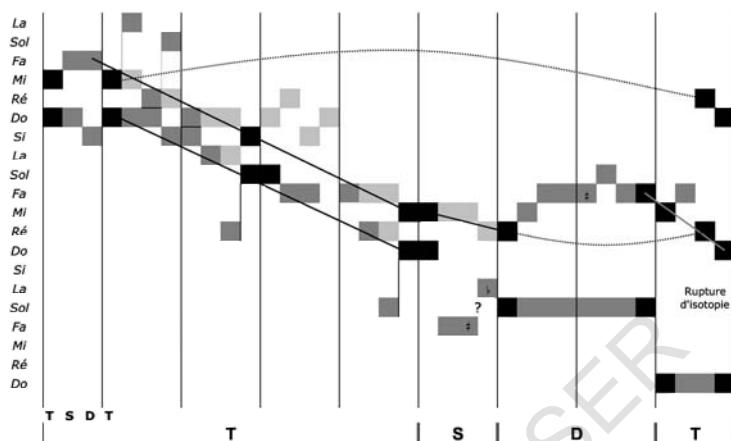
Le plan général du Prélude peut se décrire comme dans le tableau ci-après, qui réduit la pièce en ne montrant, en deux lignes superposées, que la mélodie supérieure et la ligne de la basse. Chaque carré représente une mesure. Les points cardinaux sont indiqués en noir, les éléments de catalyse en grisé. On distingue aisément les éléments qui viennent d'être commentés :

- la prolongation initiale de l'accord d'*ut* majeur et la rupture d'isotopie terminale, qui constituent les éléments d'encadrement de l'œuvre ;
- la descente de toute une octave à la basse, partiellement doublée par la mélodie supérieure, articulée en son milieu comme à sa fin par le mouvement cadentiel de la basse ;
- la pédale de dominante, prolongation de la dominante, et sa préparation par la prolongation de sous-dominante, complétant la structure générale T-S-D-T (le moment de la suppression supposée est indiqué par le signe ?).

On aperçoit en outre des éléments qui n'ont pas encore été décrits :

- la carrure générale en éléments de quatre mesures (sauf pour la prolongation initiale, qui peut être comprise comme étirement de la première mesure) ;
- la poursuite de la descente de la mélodie supérieure jusqu'au *ré* (au moment de la pédale de dominante) puis jusqu'au *do* (à la cadence finale) ;
- la reprise des derniers éléments de cette descente (*ré-do*) à l'octave supérieure dans les deux dernières mesures, comblant l'attente implicite du *mi* de la prolongation initiale ;
- enfin, l'articulation générale sur les accords T et D et sur la descente *mi-(fa)-mi-ré-do*, qui constituent les éléments essentiels de la structure fondamentale prédite par la théorie schenkérienne.

Le Prélude en *ut* majeur apparaît, dans cette description, fortement articulé sur plusieurs niveaux intégrés et selon des normes grammaticales qui sont celles du langage tonal. Toute musique, *mutatis mutandis*, est construite de la sorte. L'articulation y est porteuse du sens⁶, support des effets de style et, comme telle, condition d'une rhétorique musicale.



Rhétorique

Considérons maintenant une œuvre dont le pouvoir de surprise et de séduction paraît particulièrement « éloquent ». Il s'agit du mouvement final du Quatuor op. 33 n° 2 en Mi bémol majeur (Hob. III/38) de Joseph Haydn, écrit en 1781. On sera particulièrement attentif à la fin de la pièce qui clôt ce quatuor, dont l'exemple musical est reproduit ci-contre. Inutile d'ajouter que dans les conditions usuelles d'un concert, la fin de ce mouvement est suivie par les applaudissements du public.

Haydn a soigneusement ménagé ce qui est de prime abord une bonne blague : après son édition et ses premières exécutions, le quatuor en question a été surnommé « La Plaisanterie » à cause de cette figure conclusive complètement hors normes. L'effet sur l'auditoire en condition de concert est assez peu variable : quelques applaudissements apparaissent au milieu du deuxième silence puis s'arrêtent aussitôt après la reprise des musiciens et, bien sûr, le coup d'œil réprobateur de certains auditeurs qui croient en savoir plus. Ensuite, le désarroi complet saisit le public. Parfois, quelques bribes d'applaudissements réapparaissent dans l'avant-dernier silence, mais plus personne n'ose applaudir après les dernières notes jouées par le quatuor — ce qui finit évidemment par provoquer les rires lorsque toute l'assistance réalise, en voyant les musiciens se lever ou regarder l'assistance d'un air goguenard, que l'œuvre est en fin de compte achevée.

Exemple. Haydn, *Quatuor op. 33 n° 2, en Mi bémol majeur, Hob. III/38, IV, m. 141-fin.*

En réalité, cette figure, loin de constituer seulement une innocente plaisanterie, paraît extrêmement significative : elle met en jeu des relations sémiotiques d'un raffinement non négligeable. Elle manifeste à l'évidence une situation par essence rhétorique puisqu'elle engendre un écheveau complexe d'interprétations qui viennent se superposer les unes aux autres et, surtout, elle implique à ce titre une étroite interaction entre l'émetteur (le compositeur et les interprètes) et le récepteur (le public). Pour démontrer ce propos, on se référera à la description des quatre étapes de la figure rhétorique proposée par Jean-Marie Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale* (2000 : 344-347). Le tableau 1 en présente un résumé aussi fidèle que possible, mais qui ne saurait se substituer à l'exposé complet dans le texte original.

<ul style="list-style-type: none"> • Étape 1 Production et repérage d'une <i>isotopie</i> dans un énoncé. « Tout élément d'un énoncé est inscrit dans le contexte créé par les éléments qui l'ont précédé. [Ces] éléments projettent une certaine attente au-devant d'eux-mêmes ; cette attente peut être comblée ou déçue par les éléments survenant ». 	<p style="text-align: right;"><i>degré perçu</i> (sa production incombe à l'émetteur)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Étape 2 Rupture de la chaîne isotopique (<i>allotopie</i>) et repérage de « l'impertinence » ainsi engendrée. 	
<ul style="list-style-type: none"> • Étape 3 Interprétation préliminaire de la figure : détermination de l'isotopie et de l'allotopie puis superposition « au degré perçu, imposé par l'énoncé, [d'] un contenu compatible avec le reste du contexte » (« degré conçu 1 »). 	<p style="text-align: right;"><i>degré conçu</i> (son repérage incombe au récepteur)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Étape 4 Étape finale de l'interprétation : perception entière et interprétation complète de la figure rhétorique (superposition du degré conçu 1 au degré perçu : « degré conçu 2 »). 	

Tableau. Les quatre étapes de la production de la figure rhétorique

Le schéma 1 tente de représenter, sans l'aide de la partition mais avec les outils présentés par Klinkenberg, le fonctionnement rhétorique du passage composé par Haydn. La ligne située en haut du schéma, faite de cases grisées interrompues par le blanc de la page, symbolise, de gauche à droite, le déroulement musical de la conclusion du mouvement dont on trouve plus haut la partition (exemple 1). Les intervalles entre les cases grisées représentent les silences. Leur largeur est proportion-

nelle à leur durée. On remarquera la longueur du dernier silence avant la dernière intervention sonore. Cette ligne alternant le grisé (musique) et des espaces blancs (silences) représente en quelque sorte ce qui relève du « degré perçu ».

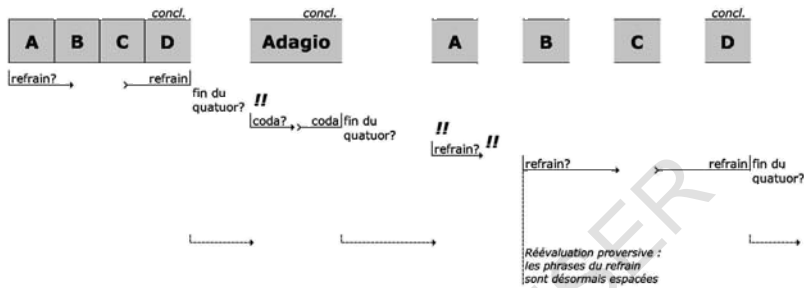


Schéma. Fonctionnement du processus rhétorique de la fin du Quatuor op. 33 n° 2 de Joseph Haydn (de la m. 141 à la fin).

Les cases grisées sont marquées des lettres A, B, C, D, qui représentent les quatre phrases constitutives du thème entendu dans cette conclusion. Il s'agit du refrain d'un mouvement dont la forme est celle du rondo ; il est donc le plus important de la pièce. C'est en quelque sorte le protagoniste principal puisque, conformément aux normes stylistiques de la structure rondo employée, il réapparaît régulièrement tout le long du morceau comme le fait le refrain d'une chanson. De plus, Haydn s'est arrangé pour multiplier son apparition plus que de coutume : jusqu'au moment représenté par le schéma, le public l'a déjà entendu six fois, ce qui est assez considérable pour un mouvement aussi bref (environ trois minutes). Averti ou non, l'auditeur simplement acculturé ne peut que l'avoir remarqué et en avoir saisi le statut, fût-ce intuitivement. Il ne peut qu'avoir perçu, ou seulement ressenti, la fonction syntagmatique respective de chacune de ses apparitions selon l'ordre dans lesquelles elles s'enchaînent et selon les éléments mélodiques et harmoniques qui, dans le cadre du langage tonal, leur attribuent un sens clairement défini (sens « musical » s'entend). La phrase A est manifestement construite comme une section *initiale*, les deux phrases B et C fonctionnent comme des *prolongations symétriques* appelant une continuation et la phrase D comme une conclusion tout aussi symétrique (d'où l'abréviation « concl. » située au-dessus de la case qui correspond).

Du fait de ces principes, l'auditeur perçoit donc naturellement le déroulement de l'*isotopie* sémantique du refrain. S'inspirant de symboles utilisés par Leonard Meyer pour rendre compte du phénomène « d'implication – réalisation » (Meyer 1973)⁷, on peut représenter par une flèche vers la droite l'installation d'une isotopie et le processus supposé de sa poursuite, autrement dit l'attente qu'elle engendre. La suite du trait, repris plus loin à droite, représente la poursuite effective de l'isotopie. L'ensemble ainsi constitué illustre le déroulement redondant des unités présentées à la suite, qui confirme le processus de bonne continuité isotopique. Le point d'interrogation qui suit un sémème marque le moment où apparaissent les premiers indices (au sens commun) qui permettent de donner un sens homogène à une séquence. La répétition du mot qui exprime le sémème en marque la confirmation (cf. le déroulement normal du thème de refrain en haut à gauche).

Toute la partie inférieure du schéma représenté donc ce qui, dans la figure rhétorique ici présentée, incombe au récepteur. Le changement de ligne correspond à une nouvelle étape d'activité perceptive. Lorsque au concert arrive le passage ici représenté, l'auditeur sait — selon des règles établies par les usages, auxquelles s'ajoute la connaissance intertextuelle du répertoire des rondos de son temps — qu'il se trouve probablement dans l'un des derniers refrains et que la fin du mouvement approche. C'est pourquoi l'apparition du premier silence, s'il est relativement abrupt, ne forme pas un événement absolument inattendu : elle semble être le signe initial, un peu raide mais nullement aberrant, de ce qui peut se révéler la fin du morceau. C'est la suite des événements qui viendra ou non confirmer cette hypothèse (d'où le point d'interrogation). Lorsque les musiciens entament la partie *adagio* (au lieu de se lever et de saluer), l'auditeur perçoit une première impertinence qui vient interrompre l'ébauche de l'isotopie de la < fin >. Sur le schéma, les éléments allotopes sont représentés par les deux points d'exclamation. Aussitôt l'élément impertinent relevé, l'auditeur réévalue le signal sonore et « superpose au degré perçu, imposé par l'énoncé, un contenu compatible avec le reste du contexte » (Kinkenbergh 2000 : 346). Pour le public acculturé, le tempo lent des musiciens et la nature des accords qui s'enchaînent alors peuvent être compris comme le point de départ d'une « coda », c'est-à-dire un bref épilogue musical qui vient apposer un point final au mouvement. Cette formule conclusive réactive donc l'hypothèse de la fin du morceau, lorsqu'un nouvel élément impertinent vient de nouveau la compromettre. L'auditeur entend cette fois la phrase A, immédiatement interrompue par le silence suivant.

Autrement dit, l'isotopie du refrain qui s'enclenche une seconde fois est immédiatement troublée par un nouveau silence allotope. Lorsque surviennent la phrase B et le silence qui suit, de la même longueur que le précédent, il se produit alors un phénomène très proche de ce que le Groupe μ (1977) désigne par la *réévaluation proversive* d'unités qui semblent manifester d'abord une incohérence de sens. L'impression première d'allotopie, provoquée par le silence après la première phrase du refrain, est corrigée par l'adjonction de la deuxième phrase puis du silence qui suit. Ces éléments qui s'associent au premier permettent d'indexer celui-ci au champ sémantique initial : pour l'auditeur, il s'agit bien du déroulement du refrain, mais chacune de ses phrases constitutives est désormais espacée par une portion toujours égale de silence.

Lorsque la phrase conclusive du refrain D intervient, la question de la fin de l'œuvre se pose à nouveau. L'hypothèse de l'amorce de cette isotopie est d'autant plus puissante que le silence est cette fois beaucoup plus long que les précédents. C'est alors que Haydn dispose un nouvel élément allotope, le retour de la phrase initiale du thème (A). Le silence, cette fois définitif, provoque la dernière impertinence du mouvement — et non la moindre ! Rendant impossible toute *réévaluation proversive*, ce silence final implique une *réévaluation rétrospective* : à ce point, l'auditeur (surtout l'auditeur à l'oreille exercée) peut réexaminer en effet l'unité A à la mesure de ce qui vient de se passer et prend conscience du tour de force réalisé par Haydn : depuis le début, ladite section contenait en elle à la fois les caractéristiques mélodiques et harmoniques d'un début de thème mais tout aussi bien celles d'une fin (une cadence parfaite)⁸. Mais ayant, entre autres procédures, multiplié la présentation du thème complet, Haydn a su avec une parfaite maîtrise dissimuler le deuxième sens de cette phrase jusqu'à la fin de la pièce. Il a soigneusement prémédité le décalage qui devait inexorablement s'instaurer dans l'entendement musical de son auditeur entre un degré perçu et un degré conçu. La figure ne peut donc exister sans la coopération entre lui et les musiciens qui la jouent d'une part et le public d'autre part. Elle s'articule sur la potentialité du double sens de certains ses éléments. Les unités musicales ici disposées par Haydn obligent l'auditoire à ne pas se satisfaire de ce qui est primitivement entendu et à le réexaminer constamment à l'aune des unités qui surgissent par la suite. Ici s'instaure un va-et-vient répété entre l'appréhension par le récepteur d'un degré perçu problématique et une remontée résolutive vers le degré conçu. Cette interaction faite de complicité souriante entre Haydn, ses interprètes et son public est la

preuve manifeste de la puissance rhétorique mise en œuvre, puissance indéniable quand on pense que l'œuvre a plus de 220 ans.

Une des vertus essentielles d'une étude rhétorique de ce type est de pouvoir penser d'une manière efficace l'interaction entre les partenaires de la communication musicale. On notera qu'à la différence de plusieurs collègues musicologues qui se sont frottés aux concepts de la rhétorique, nous n'avons fait appel ici à aucune « figure » topique venue de la rhétorique littéraire : ni *antanaclase*, ni *aposiopèse* n'ont paru ici indispensables... D'autre part, on ne doutera pas que les opérations rhétoriques exposées par le Groupe μ dès *Rhétorique générale* (1970), semblent parfaitement applicables au domaine musical. Suite à l'établissement de phénomènes normatifs soigneusement disposés par Haydn lui-même tout au long du mouvement, les procédures rhétoriques de la fin de son quatuor reposent par exemple sur les principes d'adjonction (de silences), de substitution, et de suppression (à l'extrême fin).

Mais du côté des « opérandes » — autrement dit : des figures et de leur typologie —, le transfert automatique des catégories issues du langage verbal vers le langage musical implique au préalable des précautions qui relèvent de la question de la référentialité en musique. Le Groupe μ classe les figures linguistiques en quatre familles selon deux dichotomies simultanées : la première entre le signifiant et le signifié — ou plutôt entre l'expression et le contenu —, la seconde, pour dire vite, entre le niveau du mot (ou unités inférieures) et celui de la phrase (ou unités supérieures). Du côté de l'expression, les *métaplasmes* qui jouent sur l'aspect sonore et graphique des mots (ou unités inférieures) et les *métataxes* qui jouent sur la disposition formelle de la phrase (ou unités supérieures). Du côté du contenu, les *métasémèmes* qui jouent sur l'aspect sémantique des mots (ou unités inférieures) et les *métalogismes* qui jouent sur la valeur référentielle et logique de la phrase.

La question rapportée ici à l'exemple de Haydn est éclairante. De toute évidence, nous sommes placés devant des figures rhétoriques que l'on ne peut distribuer aisément dans cette typologie. Un premier réflexe consisterait à les assimiler à des figures de type métaplasmique ou métataxique, considérant qu'aucune référence ne semble affleurer. Nier toute présence de signifiés serait cependant remettre en cause l'idée même que la musique est une sémiotique et, partant, un langage. Pourtant il y a bien dans ce quatuor, comme dans le domaine verbal, profusion de sens implicites et explicites et superposition de niveaux articulés entre eux⁹. L'unité A, comme les trois autres, est bien une unité

de signification. Par ses éléments constitutants (eux-mêmes potentiellement signifiants), elle est ainsi capable de signifier le début d'un thème, et accolée aux autres unités (B, C, D) elle est la partie d'un niveau d'ordre supérieur lui-même signifiant (un thème). Car celui-ci est lui aussi une des unités d'un troisième niveau de niveau supérieur (le refrain d'un rondo). Par ailleurs, la petite unité A se révèle capable, une fois isolée et entourée de silence, de produire une autre signification et de s'intégrer à l'établissement d'une autre isotopie.

Autant que la poésie, pour ne pas dire plus puissamment encore, la musique développe en parallèle deux types de référence. L'une qui renvoie au monde extérieur, selon des procédures diverses d'acculturation : aux passions, aux sentiments, voire à des éléments concrets ; l'autre, plus spécifiquement musicale, qui se renvoie à elle-même et dont nous espérons avoir mieux explicité quelques principes de fonctionnement. Il s'avère en tout cas que ces deux types parallèles de signification musicale — faute de mieux, qualifions la première d'exosémantique et la seconde d'endosémantique — ne laissent pas d'évoquer la dichotomie entre le *signe iconique* et le *signe plastique* exposée magistralement par le Groupe μ dans le *Traité du signe visuel* (1992). Car nous ne doutons pas que l'étude de « l'endorhétorique » musicale et, plus généralement, l'étude de la sémiotique interne du langage musical — indépendante des références externes qu'on peut par moments lui attribuer — puissent être l'un des terrains privilégiés de la sémiotique générale.

Notes

- 1 Voir Barthes 1963 : 264 : « on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore : langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel, non le dénoter [...], privée de toute transitivité, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment où elle ne voudrait que signifier le monde » ; et encore, p. 268 : « la force d'un signe (ou plutôt d'un système de signes) ne dépend pas de son caractère complet (présence accomplie d'un signifiant et d'un signifié), [...] mais bien plutôt des rapports que le signe entretient avec ses voisins (réels ou virtuels) [...] ; en d'autres termes, c'est l'attention donnée à l'organisation des signifiants qui fonde une véritable critique de la signification, beaucoup plus que la découverte du signifié et du rapport qui l'unit à son signifiant ».
- 2 Ce texte a son origine dans deux communications faites le 13 juillet 2002 au colloque « Sémiotique et Rhétorique générale », au Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, la première par Nicolas Meeùs, « Sémiologie du discours

- musical », la seconde par Jean-Pierre Bartoli, « Réflexion sur les conditions d'une rhétorique musicale ».
- 3 Le phénomène est du même ordre que celui qui est à l'œuvre dans cette phrase de Rabelais citée par le Groupe μ : *Omnia clocha clochabilis in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes* (1977 : 45). Concernant la définition du concept d'isotopie et son adaptation au domaine musical, voir Bartoli 2000.
 - 4 Schenker insiste sur le fait que le problème essentiel de la musique, art du temps, est d'inscrire ses éléments constitutifs dans la durée. C'est le sens qu'il faut donner au mot « prolongation » (qui, de surcroît, était chez lui un néologisme : le mot est assez commun en français, mais pas du tout en allemand). La prolongation s'opère ici sur deux niveaux : d'abord, dans la mesure 1 (ou la mesure 4), l'étalement de l'accord sous forme d'un arpège (la figure isotopique) répété est une prolongation élémentaire ; ensuite, les broderies de chacune des notes de l'accord induisent deux accords nouveaux qui engendrent une prolongation de niveau supérieur, sur quatre mesures. À un niveau supérieur encore, toute la pièce apparaît comme une prolongation de l'accord d'*ut* majeur, comme on le verra dans un instant.
 - 5 Telle qu'elle est décrite ici, la phrase paraît régie exclusivement par la succession des accords, c'est-à-dire par l'harmonie. Il n'est probablement pas inutile de faire remarquer que la norme appliquée par Bach est aussi contrapuntique : la syntaxe inversée, en particulier, ne résout pas correctement la septième du II^e degré. La règle de résolution de la dissonance appartient, cela va presque sans dire, au contrepoint tonal et l'absence de résolution qui résulterait de l'inversion ne ferait qu'accentuer le caractère archaïsant.
 - 6 Voir note 1 ci-dessus. On se souviendra aussi que Benveniste définit le « sens » comme la capacité d'une unité à intégrer une unité de niveau supérieur (Benveniste 1962 : 127). Voir aussi Meeùs 2002.
 - 7 Bien que seules ces flèches soient empruntées à Meyer, on constate une singulière convergence de vue entre ses préoccupations et les nôtres.
 - 8 Il est impossible d'expliquer cela sans procéder à l'analyse technique de la figure en question. Les musiciens noteront qu'au-dessus du balancement T-D-T, la cellule ici nommée « A » contient à la fois un motif mélodique conjoint ascendant du troisième au cinquième degré (*sol, lab, sib*) qui est plutôt celui d'un incipit et le motif conjoint descendant de la médiane à la tonique (*sol, fa, mb*) qui est typiquement celui d'une conclusion cadentielle.
 - 9 D'ailleurs, ne peut-on pas parler aussi bien de « métalogismes » à propos des figures présentées à l'instant par Haydn dans son quatuor ?

Bibliographie

Barthes, Roland

1963 « Littérature et signification », *Tel Quel* [reproduit in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964].

1966 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8 [repris in *L'Analyse structurale du récit*. Paris : Seuil, 1981].

Bartoli, Jean-Pierre

2000 « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia* VII/2 : 61-71.

Benveniste, Émile

1962 « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics*, Cambridge, Mass. : Mouton, 1962 [reproduit in *Problèmes de linguistique générale* I. Paris : Gallimard, 1966].

Groupe μ

1970 *Rhétorique générale*. Paris : Larousse [Paris : Seuil, = Points, 1982].

1977 *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles : Éditions Complexe [Paris : Seuil, 1990].

1992 *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.

Klinkenberg, Jean-Marie

2000 *Précis de sémiotique générale*. Paris : Seuil, = Points.

Meeùs, Nicolas

1993 *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège : Mardaga.

2002 « Musical Articulation », *Music Analysis* 21/2.

Meyer, Leonard B.

1973 *Explaining Music. Essays and Exploration*. Chicago : University of Chicago Press.

Sadaï, Y.

1980 *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*. Jerusalem : Yanetz.

Schenker, H.

1993 *L'Écriture libre*. Liège : Mardaga.

NOTES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES SUR LES AUTEURS

SÉMIR BADIR est chercheur qualifié du F.N.R.S. à l'Université de Liège. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire et l'épistémologie de la sémiotique. Il est l'auteur de *Hjelmslev* (Belles-Lettres, 2000) et de *Saussure. La langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001). Il a dirigé avec H. Parret le recueil *Puissances de la voix* (Pulim, 2002) et participé au Cahier de l'Herne *Ferdinand de Saussure* (2003).

JAN BAETENS enseigne à l'Institut d'Etudes Culturelles de la KU Leuven. Il s'intéresse particulièrement aux relations entre textes et images, qu'il a surtout étudié dans le domaine des paralittératures (bande dessinée et roman-photo). Il a publié récemment : *Close reading New Media. Analyzing electronic literature* (co-direction avec Jan van Looy, Leuven University Press, 2003) ; *Le goût de la forme en littérature. Ecritures et lectures à contraintes. Colloque de Cerisy* (co-direction avec Bernardo Schiavetta, Noësis, 2004) ; *Romans à contraintes* (Rodopi, 2005), ainsi que *Vivre sa vie. Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard* (Impressions Nouvelles, 2005).

JEAN-PIERRE BARTOLI est professeur à l'Université de Paris Sorbonne (Paris IV). Il est l'auteur de *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900), éléments et évolution* (Minerve, 2001) et prépare, avec N. Meeüs, un *Vocabulaire de l'analyse musicale*.

MARC BONHOMME est professeur de linguistique française à l'Université de Berne (Suisse), agrégé de grammaire et docteur d'État ès Lettres. Parmi ses ouvrages : *Linguistique de la métonymie* (Peter Lang, 1987), *L'Argumentation publicitaire* (Nathan, 1997, avec J-M. Adam) et *Les Figures clés du discours* (Seuil, 1998). Il a également publié divers articles en rhétorique, en analyse du discours et en histoire de la langue française.

JACQUES FONTANILLE est professeur de sémiotique à l'Université de Limoges, membre senior de l'Institut Universitaire de France (chaire de Sémiotique) et dirige le « Centre de Recherches Sémiotiques ». Il est aussi responsable des Nouveaux Actes Sémiotiques, collection éditée par Pulim. Parmi ses ouvrages : *Les espaces subjectifs* (Hachette) ; *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Seuil, avec A.J. Greimas) ; *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (P.U.F.) ; *Tension et signification* (Mardaga, avec Cl. Zilberberg) ; *Sémiotique et littérature : essais de méthode* (P.U.F.) ; *Sémiotique du discours* (Pulim) ; et *Séma & Soma. Les figures du corps* (Maisonneuve et Larose).

AGNÈS D'IZZIA poursuit des recherches en sociologie et en sciences de la communication. Elle a publié « La double distorsion et ses effets » (*Actes du colloque SÉMIO 2001*, Limoges, 2001) ; « Féminités, masculinités et Altérités sexuées : mouvements perpétuels » (*DWF*, Rome, 2000).

JEAN-MARIE KLINKENBERG, qui enseigne les sciences du langage à l'Université de Liège, a publié près de cinq cents travaux en sémiologie, en rhétorique et en linguistique (depuis *Rhétorique générale*, 1970, rédigé avec le Groupe μ , traduit en une vingtaine de langues, jusqu'à un *Précis de sémiotique générale*, 2000). Il préside l'Association internationale de sémiotique visuelle. Également spécialiste des cultures francophones, il est membre de l'Académie royale de Belgique.

ODILE LE GUERN, maître de conférences à l'université Lumière-Lyon 2, enseigne la sémiologie générale et la sémiologie de l'image. Ses orientations de recherche concernent plus particulièrement la peinture, mais aussi la mise en espace de l'œuvre d'art, les problèmes de médiations qu'elle soulève auprès de publics spécifiques (non-voyants) et par l'utilisation des supports multimédia.

NICOLAS MEEÛS est professeur à l'Université de Paris Sorbonne (Paris IV) et responsable du Centre de recherches « Langages musicaux » (www.crlm.paris4.sorbonne.fr). Parmi ses publications : *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles* (Mardaga, 1986, en collaboration), *Heinrich Schenker : Une introduction* (Mardaga, 1993), *Théories de la modalité au Moyen ge et à la Renaissance* (CNED, Institut de Vanves, 1997).

INNA MERKOULOVA est chercheur à l'Institut d'études slaves de l'Académie des Sciences de Russie (Moscou). Elle est l'auteur de *Pour une sémiolinguistique de l'écrit* (Moscou, 2004) et d'articles abordant les rapports texte-image. Elle est aussi la traductrice de deux ouvrages : du russe vers le français : *L'explosion et la culture*, de J. M. Lotman (2004) ; et du français vers le russe : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, d'A. J. Greimas et J. Fontanille (2004).

TIZIANA MIGLIORE est collaboratrice à l'IUAV (Université de Venise). Spécialiste de sémiotique visuelle, elle est l'auteur de *Un dizionario di miroglifici* (à paraître). Elle a également édité une anthologie italienne des textes du Groupe μ (*Argomentare il visibile. Performance dell'immagine nella retorica del Gruppo μ*).

HERMAN PARRET est professeur émérite de l'Université de Louvain (Leuven). Derniers ouvrages en français : *La voix et son temps* (2002), *L'esthétique de la communication* (1999), *L'esthétique de Kant* (1998), *Temps et discours*

(1993), *Le sens et ses hétérogénéités* (1991), *Le sublime du quotidien* (1988), *Prolegomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique* (1987), *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité* (1986).

NICOLE PIGNIER est chercheur, enseignante et consultante en stratégies de communication multimédia. Elle est l'auteur de *Penser le webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias* (L'Harmattan, 2004). Elle est également membre du Centre de Recherches Sémiotiques de l'Université de Limoges. Ses recherches actuelles visent à définir une sémiotique appliquée à la communication multimédia, et notamment à l'utilisation stratégique des types de webdesign en fonction des problématiques de sens à traiter.

FRANÇOIS RASTIER, directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (Paris), a entrepris l'élaboration d'une sémantique interprétative unifiée, du mot au texte, étendue au corpus. Son projet intellectuel se situe dans le cadre général d'une sémiotique des cultures. Outre trois cents vingt articles, il a publié notamment *Sémantique interprétative* (P.U.F., 1996), *Sémantique et recherches cognitives* (P.U.F., 2001), *Semantics for Descriptions* (Chicago, 2002, en collaboration), *Arts et sciences du texte* (P.U.F., 2001). Il a co-dirigé en particulier *Herméneutique : sciences, textes* (P.U.F., 1997), *Une introduction aux sciences de la culture* (P.U.F., 2002).

GÖRAN SONESSON est l'auteur de *Pictorial concepts* (1989), consacré à la sémiotique visuelle et en particulier au débat sur la nature de l'iconicité, d'un manuel d'introduction à la sémiotique de l'image, *Bildbetydelser* (1992), ainsi que de nombreux articles. Il est directeur du Département de sémiotique, à l'université de Lund, ainsi que membre fondateur de l'Association internationale de sémiotique visuelle, dont il est actuellement le secrétaire général. Depuis 2004, il est également vice-secrétaire générale de l'Association internationale de sémiotique, (AIS/IASS).

FULVIO VAGLIO, spécialiste en analyse sémiotique et rhétorique des langages non verbaux (expression corporelle, langage visuel et cinématographique, langage musical), enseigne à l'Université Anáhuac (Mexique). Il est également directeur créatif chez Acceso 2000, une compagnie spécialisée dans la recherche qualitative en communication organisationnelle et publicitaire. Il est l'auteur de *Théorie et pratique de l'image publicitaire* (à paraître en 2006).

Table des matières

Sémir BADIR et Jean-Marie KLINKENBERG <i>Présentation</i>	7
Jacques FONTANILLE <i>La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu</i>	17
Jean-Marie KLINKENBERG <i>Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système</i>	35
Tiziana MIGLIORE <i>Face à l'éloquence de l'image. Éléments pour une confrontation féconde entre rhétorique et sémiotique</i>	57
François RASTIER <i>Rhétorique et interprétation des figures</i>	81
Göran SONESSON <i>La rhétorique de la perception. Recherche de méthode</i>	103
Fulvio VAGLIO <i>La retraite de la rhétorique ? Degré zéro, mécanismes rhétoriques et production du sens dans le langage visuel</i>	133
Herman PARRET <i>La rhétorique de l'image : quand Alberti rencontre le Groupe μ</i>	143

Jan BAETENS <i>Sémiotique versus rhétorique ?</i>	155
Sémir BADIR <i>En altérant la rhétorique</i>	167
Nicole PIGNIER <i>Rhétorique « multimodale ». Essai de définition</i>	183
Inna MERKOULOVA <i>Pour une rhétorique de la graphie dans les messages artistiques</i>	203
Marc BONHOMME <i>Peut-on parler de métonymie iconique ?</i>	215
Agnès D'IZZIA <i>Image rhétorisée des corps sexués sur papier glacé</i>	229
Odile LE GUERN <i>Trompe l'œil et piège visuel. Pour une rhétorique de l'accommodation du regard</i>	241
Nicolas MEEÛS & Jean-Pierre BARTOLI <i>Sémiologie et rhétorique du discours musical</i>	255
Notes bio-bibliographiques sur les auteurs	273

Achévé d'imprimer par Présence Graphique
2 rue de la Pinsonnière - 37260 Monts
N° d'imprimeur : 020826704

Dépôt légal : février 2008