

« Prenez du recul ! »
(A. J. Greimas)

Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure

Actes du congrès de
l'Association Française de Sémiotique

Centenaire de la naissance
d'Algirdas Julien GREIMAS (1917-1992)

Unesco, 30 mai-2 juin 2017

AFS Éditions

Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure

Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique

Centenaire de la naissance
d'Algirdas Julien GREIMAS (1917-1992)

Unesco, 30 mai-2 juin 2017

Coordinateurs

Denis BERTRAND
Jean-François BORDRON
Ivan DARRAULT
Jacques FONTANILLE

Responsable de l'édition numérique

Verónica ESTAY STANGE



Association
Française
de Sémiotique

AFS Éditions

ISBN : 979-10-95835-01-1
Publication en ligne : afsemio.fr / juin 2019

Comité Scientifique

Président : BORDRON Jean-François, Université de Limoges

ALONSO Juan, Université Paris V - Paris Descartes
BADIR Sémir, FNRS - Université de Liège
BASSO Pierluigi, Université Lumière Lyon 2
BERTRAND Denis, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
BEYAERT-GESLIN Anne, Université de Bordeaux 3
BIGLARI Amir, CeReS - Université de Limoges
COLAS BLAISE Marion, Université du Luxembourg
COSTANTINI Michel, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
COUEGNAS Nicolas, Université de Limoges
DARRAS Bernard, Université Paris I - Panthéon Sorbonne
DARRAULT-HARRIS Ivan, Université de Limoges
DONDERO Maria Giulia, FNRS - Université de Liège
ESTAY STANGE Veronica, SciencesPo-Paris
FONTANILLE Jacques, Université de Limoges
HENAULT Anne, Université Paris IV - La Sorbonne
LE GUERN Odile, Université Lumière Lyon 2
MANIGLIER Patrice, Université Paris-Ouest Nanterre
MOUTAT Audrey, Université de Limoges
PLOQUIN Françoise, Le Français dans le Monde
PROVENZANO François, Université de Liège
REYES Everardo, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
TORE Gian Maria, Université du Luxembourg
VINCENSINI Jean-Jacques, Université de Tours
VISETTI Yves-Marie, CNRS - Paris
ZINNA Alessandro, Université de Toulouse

Sommaire

Préface, par Jean-François Bordron et Jacques Fontanille..... 7

PREMIÈRE PARTIE

Du côté des principes

1. Immanence et réalité

Phénoménologie de la structure : de l'idéalité formelle à la structure cognitive, par Jean Petitot 13
Chaînes sémiologiques et production de la réalité, par Augustin Berque 25
Greimas et la sémiotique du monde naturel, par Jean-Marie Klinkenberg 34
La sémiotique de Greimas comme épistémologie discursive immanente, par Waldir Beividas 46

2. Par delà le signe : générativité, narrativité

Réévaluation de la notion de « signe » dans la théorie sémiotique post-greimassienne,
par Pierre Boudon 55
Sémiotiques imparfaites. Le signe et les superstructures du sens, par Georice Berthin Madébé..... 74
Du modèle génératif au modèle gigogne réticulaire, par Pierre-Antoine Navarette..... 84
Réflexions sur le principe de narrativité, par Raúl Dorra, María Isabel Filinich,
Luisa Ruiz Moreno, Blanca Alberta Rodríguez Vázquez et María Luisa Solís Zepeda 101

DEUXIÈME PARTIE

Du côté de l'histoire

1. Le temps de Greimas

Le sémioticien avant la lettre (essais littéraires de Greimas en lithuanien),
par Kęstutis Nastopka 112
Aux sources de la sémiotique : un Greimas inédit, par Ivan Darrault-Harris..... 118
L'enseignement de Greimas en Turquie : du projet scientifique à la théorie sémiotique,
par Nedret Öztokat-Kiliçeri 124

2. Le temps de la sémiotique

De la sémiotique structurale comme idéologie scientifique.
Une lecture saussurienne de « l'actualité du saussurisme », par Anne-Gaëlle Toutain 131
Greimas et Saussure, auteurs « au futur », Guido Ferraro 138
Il n'y a pas d'autre structuralisme, Michel Costantini..... 143

TROISIÈME PARTIE

Du côté des voisinages théoriques

1. De la mythologie à la psychanalyse et à la linguistique

<i>Greimas. Une mythologie</i> , par Paolo Fabbri	155
<i>De la narratologie structurale à la pragmatique énonciative : formes poétiques grecques entre récit mythique et action rituelle</i> , par Claude Calame	165
<i>Du phénoménalisme au rationalisme : la notion de « relation » dans l'épistémologie freudienne</i> , par Jean-Jacques Vincensini	182
<i>Narration et argumentation. Retour sur l'analyse du discours en sciences sociales</i> , par LTTR 13	192
<i>Greimas et la linguistique</i> , par François Rastier	202

2. Dialogues contemporains

<i>La collaboration entre A. J. Greimas et R. Barthes : de la lexicologie à la sémiologie et « une autre voie » du structuralisme</i> , par Thomas Broden	214
<i>Comparer Greimas et Girard et échapper par le multiculturalisme à l'exclusion inscrite dans la narrativité</i> , par Patrick Imbert	228
<i>Traces de Tahsin Yücel dans Sémantique Structurale d'Algirdas Julien Greimas et inversement</i> , par Songül Aslan Karakul et Veli Doğan Günay	240
<i>Le visage chez Emmanuel Levinas. Approche sémiotique</i> , par Anouar Ben Msila	246
<i>Algirdas Julien Greimas et Lev Karsavine : dialogue sémiotique et philosophique</i> , par Inna Merkoulouva	257

QUATRIÈME PARTIE

Du côté des modèles

1. Structure et prise sur le sens

<i>La méthode greimassienne : validation et résistances</i> , par Tiziana Migliore	265
<i>Efficacité et efficacité dans la perspective de la compétence</i> , par Luisa Ruiz Moreno	273
<i>La sémiotique générative de Greimas et sa valeur « scientifique »</i> , par Francesco Marsciani	285

2. La structure en question

<i>La Modalité, charpente du sens</i> , par Per Aage Brandt	291
<i>Penser les intensités des signes. Le devenir des structures, entre philosophie et anthropologie sémiotique</i> , par Antonino Bondi	302
<i>Les figures de la structure, un air de famille</i> , par Bernard Darras	314
<i>Des conditions d'émergence du sens aux conditions d'instauration des discours</i> , par Michael Schulz	326

3. Sémiose du sensible

<i>Perception et iconicité, diagramme et monade</i> , par Jean-François Bordron	340
<i>Autonomie des « sujets de faire » dans les dispositifs modaux et ouverts (De la Sémiotique des passions à l'esthétique de l'inattendu)</i> , par Isabelle Rieusset-Lemarié	350
<i>Rythme, structure et sensibilité</i> , par Verónica Estay Stange et Audrey Moutat	368

CINQUIÈME PARTIE

Du côté du discours en acte

1. Énonciation et praxis

<i>De la sémiotique structurale à la sémiotique de l'énonciation : le devenir de la structure,</i> par Marion Colas-Blaise	376
<i>L'énonciation et ses enjeux : évaluation des avancées, transformations, nouvelles problématiques,</i> par Patrizia Violi	388
<i>Embrayage et débrayage : des effets aux concepts,</i> par Raphaël Horrein	397
<i>Le travail des algorithmes. Quelques réflexions sur l'actantialité et l'énonciation,</i> par Maria Giulia Dondero	405
<i>La toison d'or de la traduction : la quête de l'objet de valeur,</i> par Magdalena Nowotna	417

2. Gestualités

<i>Formes et structures dans le bégaiement,</i> par Anne Croll	424
<i>L'avenir de la structure sous le prisme de la forme (dansante),</i> par Valeria De Luca	459
<i>De la geste à la gestualité. Le regard de Greimas entre Histoire et aventure,</i> par Pierluigi Basso Fossali	471

SIXIÈME PARTIE

Du côté des domaines de recherche

1. De l'espace

<i>Sémiotique de l'espace & extension du domaine d'application,</i> par Manar Hammad	489
<i>« Work in progress ». Perception socialisée et espace urbain en (re)création,</i> par Julien Thiburce	493
<i>Pour une description aspectuelle du mouvement,</i> par Lucia Teixeira	511

2. Du monde sensible : ouïr, voir goûter

<i>Esquisse d'une sémiotique dynamique de la musique (au-delà du logocentrisme),</i> par Wolfgang Wildgen	523
<i>La répétition verbale dans le plan d'expression de la chanson : une étude comparative de « Cotidiano », de chico Buarque et « Gago Apaixonado », de Noel Rosa,</i> par Carolina Lindenberg Lemos, José Roberto Do Carmo Jr. et Lucas Takeo Shimoda	540
<i>Sémiotique visuelle et structuralisme pratiqué. La conflictualité de l'image,</i> par Anne Beyaert-Geslin	552
<i>Le format technique des images : la sémiotique visuelle à la lumière des modes d'existence de Bruno Latour,</i> par Enzo D'Armenio	559
<i>Cuisiner après Greimas : de la soupe au pistou au texte gastronomique,</i> par Gianfranco Marrone ..	570

3. Du filmique et du médiatique

<i>Des structures en séries,</i> par François Jost	583
<i>Acte véridictoire et méta-discours. Vrai, faux, mensonge et secret dans Taxi Téhéran (2015) de Jafar Panahi,</i> par Ralitza Bonéva	589

4. De l'histoire

<i>L'algorithme narratif de l'histoire</i> , par Enrique Ballón Aguirre	606
<i>L'envers sensible du discours historique</i> , par Anne-Lise Santander	620

5. Du politique et du juridique

<i>La sémiotique : un retour du politique dans les sciences sociales</i> , par Bernard Lamizet	630
<i>Les études de société et de culture : la sémiotique au Brésil</i> , par Diana Luz Pessoa de Barros	643
<i>Proposition d'un modèle sémiotique pour les études de genre</i> , par Adriana Tulio Baggio	652
<i>De l'actant collectif à la formation collective. Une analyse de la terreur</i> , par Daniele Salerno	664
<i>Le nomos. Esquisse de narrativisation d'un terme juridique</i> , par Ricardo Bertolotti	680

6. Du social et de l'économique

<i>Structure et variabilité : une réponse aux défis de l'éducation</i> , par Viviane Huys	690
<i>Sémiotique des interactions marchandes, à la recherche d'un langage du marché</i> , par François Bobrie	697
<i>Identity in the expanded field. Interaction between man and machine on semiotic grounds</i> , par Javier Toscano	714
<i>L'innovation en tant que champ sémantique : imaginaire, valorisation, tension</i> , par Giulia Ceriani	722
<i>Greimas et la sémiotique de la mode</i> , par Isabella Pezzini	727

7. De l'expérience religieuse

<i>Hors du salut, point de texte : le défi du radicalisme religieux à la rationalité structurale</i> , par Massimo Leone	739
<i>De Greimas à Jenni. Depuis De l'imperfection à Son visage et le tien</i> , <i>l'avenir d'une « saisie exceptionnelle »</i> , par Françoise Leflaive	748
<i>Beyond the freedom vs oppression opposition:</i> <i>the meaning of the Londoner hijabista look</i> , par Marilia Jardim	758

8. De la littérature et des arts

<i>Actualité de Maupassant</i> , par Dalia Satkauskyste	770
<i>Sémiose esthétique : structuration et logos de l'art. L'anti-sculpture de Fausto Melotti</i> , par Stefania Caliandro	777

ENVOI

<i>Structure, praxis et discours de circonstance</i> , par Denis Bertrand	783
<i>Lancement !</i> , par Jacques Fontanille	795

Le format technique des images : la sémiotique visuelle à la lumière des modes d'existence de Bruno Latour

Enzo D'ARMENIO
Université de Bologne

Nous proposons dans cet article une relecture de la théorie de l'énonciation afin de rendre compte des composantes techniques, des supports et des médias des discours. A partir de *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984) de Greimas, nous examinerons tout d'abord les questions posées par les sémiotiques dites visuelles, pour arriver à un problème d'ordre plus général, concernant le rapport entre énonciation¹ productive et signification. Pour cette raison, nous essaierons d'articuler la théorie de l'énonciation de Greimas (Greimas et Courtés 1979) à travers la relecture fournie par Bruno Latour² dans son *Enquête sur les modes d'existence* (2012).

Dans la première partie, nous nous concentrerons sur l'énonciation productive et les substances de l'expression : le « faire technique » du peintre dont parle Greimas peut être généralisé grâce au mode d'existence technique proposé par Latour. Dans les deux cas il s'agit des processus matériels qui contribuent à former une occurrence signifiante : chez Greimas, cette phase est utilisée pour arriver aux catégories plastiques, qui concernent la forme de l'expression ; au contraire, en suivant Latour, notre effort sera celui de valoriser le rôle des substances de l'expression.

Dans la deuxième partie, nous essayerons d'analyser les retombés des différents « faire technique » – et des substances qui en résultent – dans le processus de signification. A travers une série d'exemples audiovisuels qui utilisent différentes substances de l'expression ou différentes variétés de la même substance, nous proposons une notion complémentaire à celle de *formant*. Il s'agit du *format technique* des images : les éléments de la substance de l'expression grâce auxquels il est possible de reconnaître le dispositif qui a composé ces images et, dans plusieurs cas, de situer le cadre spatio-temporel de la même production.

1. Le faire technique et les substances de l'expression

En ce qui concerne la substance de l'expression des images, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984) est emblématique du traitement que la sémiotique lui a donné dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Comme l'ont remarqué Jacques Fontanille (2004), Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero (2011), la sémiotique générative s'est concentrée surtout sur les formes de l'expression des images en dépit des substances. Dans la formulation de Greimas – comme nous le verrons – mais aussi dans les analyses de Jean-Marie Floch (1986), il s'agissait d'une sémiotique du discours appliquée aux textes visuels, mais les différences entre la substance photographique et celle de la peinture, par exemple, n'étaient pas prises en compte. Le but était de retrouver le discours sous-jacent aux textes visuels en utilisant les catégories eidétiques, chromatiques et topologiques de la lecture

¹ En ce qui concerne l'énonciation linguistique, cf. Benveniste (1970), Coquet (2007), Manetti (2008). La théorie de l'énonciation est aussi protagoniste d'une vaste relecture au sein du paradigme sémiotique : nos hypothèses suivent l'idée récente de Colas-Blaise, Perrin et Tore (éds.) (2016), selon laquelle l'énonciation peut être conçue comme le terme clé de toutes les sciences du langage.

² Concernant le rapport entre la théorie de Latour et la sémiotique, cf. le dossier « Sémiotique et anthropologie des modernes », paru dans *Actes Sémiotiques* (Couégnas (éd.) 2017).

plastique. La sémiotique contemporaine a tenté d'articuler ce manque : Fontanille (2005) a élaboré une distinction pour illustrer l'énonciation productive qui transforme un support matériel en support formel. Tandis que, dans un article récent, Dondero (Dondero et Reyes-Garcia 2016) distingue le processus de formation sémiotique en utilisant, outre le support matériel et formel de Fontanille, la notion d'*apport* : il s'agit du processus d'écriture nécessaire pour déterminer l'objet signifiant. En suivant cette perspective, il est possible de définir l'apport photographique comme une empreinte de la lumière (apport) sur une surface sensible (support), alors que l'apport pictural est réalisé par les gestes du peintre sur la toile.

La solution que nous proposons est directement liée à la formulation de Greimas, étant donné qu'elle présentait déjà, de façon emblématique, ce noyau théorique. La substance de l'expression est en fait protagoniste d'un saut argumentatif curieux dans l'article publié en 1984. La réflexion de Greimas part d'une distinction empruntée à Diderot et ses commentaires des Salons : d'une part, il est possible d'effectuer une lecture standard des peintures, c'est-à-dire une lecture liée aux éléments figuratifs de la représentation. D'autre part, il est possible de réaliser une typologie différente de lecture, liée au « faire technique » – l'expression est utilisée par Greimas – et d'observer le traitement des matériaux, le grain des surfaces et des lignes, pour illustrer, bien qu'indirectement, les gestes du peintre. Il ne s'agit pas seulement d'étudier l'organisation formelle de l'expression, mais aussi les substances et les processus techniques de la production.

[Diderot] ayant à fournir des descriptions des Salons, il se décide alors à diviser ses présentations de chaque tableau en deux parties, une partie « idéale » traditionnelle et une partie « technique » dans laquelle il exalte le « faire » de l'artiste et le sanctionne à l'aide d'une axiologie picturale fort complexe. (Greimas 1984, 12).

A partir de cette distinction entre une lecture figurative et une lecture technique et matérielle, Greimas arrive à considérer la surface tabulaire des peintures, un autre élément qui appartient à la dimension substantielle. Cela l'a mené à l'élaboration des trois catégories qui articulent la lecture plastique, se développant en suspendant la reconnaissance des figures : c'est-à-dire les catégories chromatiques, topologiques et eidétiques, qui rendent compte de l'organisation des couleurs, de l'espace et des lignes. Ces catégories peuvent entrer en corrélation avec des catégories du contenu à travers des configurations symboliques ou semi-symboliques. Cependant, comme l'a souligné Greimas lui-même, ces catégories sont obtenues par une généralisation qui peut être valable pour plusieurs occurrences textuelles. Elles concernent donc la forme de l'expression : les composantes qui soutiennent la manifestation des tous les systèmes visuels.

Dire qu'un objet planaire est un procès, un texte réalisant une des virtualités du système, c'est déjà s'engager implicitement à considérer la surface qui nous est donnée dans sa matérialité comme la manifestation d'un signifiant et, du même coup, s'interroger sur son articulation interne en tant que « possibilité de signifier » (Greimas 1984, 13).

Il est évident que dans le passage qui nous mène à la forme de l'expression – et donc aux catégories plastiques – à partir du faire technique de la production, il y a un manque de considération de la dimension substantielle : les supports, la matérialité et la production technique deviennent directement des formes et ils ne passent pas à travers la substance. Dondero a décrit ce passage subreptice de façon très claire, tout en soulignant l'importance de la relation entre production, substance et forme.

La sémiotique greimassienne a laissé de côté l'analyse des modes par lesquels la forme de l'expression s'est formée, comme si les formes ne s'incarnaient finalement en aucune substance. Pourtant, dans les images picturales et photographiques, le tracé est directement lié à son support au sens où le tracé, en tant qu'apport,

se manifeste sur le support grâce à l'*interpénétration* avec ce dernier. Que ce soit une gaze ou une toile en bois, cela fait la différence. (Dondero et Reyes-Garcia 2016, 4).

Sur la base de ces hypothèses, nous proposons d'articuler le « faire technique » dont Greimas parlait grâce à la réflexion de Bruno Latour. Ce dernier a porté une grande attention à la technique et cela nous permet de dessiner une théorie générale de l'énonciation capable de respecter les différences substantielles dans les occurrences discursives. Dans son *Enquête sur les modes d'existence* (2012), Latour utilise la théorie de l'énonciation et l'applique bien au-delà des faits sémiotiques, pour inclure la trajectoire d'existence des êtres et le faire technique. Nous savons que dans la formulation de Greimas (Greimas et Courtés 1979), l'énonciation était conçue comme un processus qui, à partir d'une instance inattingible – le je-ici-maintenant de production – engendre, à travers un débrayage, un énoncé qui présente d'autres temps (non-maintenant), d'autres lieux (non-ici) et d'autres acteurs (non-je). Il y a donc une multiplication et une différenciation de temps, de lieux et d'acteurs dues à cette production, mais selon Greimas il faut analyser seulement ceux qui appartiennent à l'énoncé, c'est-à-dire les structures du texte. Latour reprend fidèlement cette base théorique, mais il explique que la multiplication des temps et des lieux n'est pas due au faire sémiotique, mais au faire technique qui le précède logiquement. C'est donc la technique qui permet la réalisation de n'importe quelle production sémiotique.

Avec les pliages techniques [TEC], nous obtenons ce que les sémioticiens prenaient pour acquis dans les récits mais qu'il faut d'abord engendrer par un mode d'existence très particulier : le débrayage de l'énoncé, de l'énonciateur et de l'énonciataire, déhanchement tout à fait impossible sans l'invention technique. Avec ce mode, la reprise commence vraiment et donc la prolifération des espaces, des temps, des actants. (Latour 2012, 295).

Le faire technique peut produire non seulement des objets sémiotiques, mais aussi des objets techniques ou des compétences : par exemple, du bois travaillé techniquement change de forme, de résistance, et de durée jusqu'à devenir une table. La technique est donc décrite comme l'ensemble des processus capables de modifier le degré de résistance, la forme et la durée des êtres et des matériaux. Elle est donc capable d'engendrer des objets comme de l'aspirine ou une voiture.

En ce qui concerne les énonciations sémiotiques, il s'agit également d'un faire technique, mais d'un faire technique qui se spécialise : les matériaux ou les êtres qui sont modifiés n'engendrent pas des objets techniques mais des figures. Un exemple fourni par Latour est celui d'une statue d'argile : le faire technique modifie la matière jusqu'à permettre la reconnaissance d'une figure humaine. Latour décrit ce processus avec la notion de figuration, mais il est évident qu'il s'agit du processus de sémiose : un objet matériel présent qui rappelle, renvoie, prend la place d'une entité immatérielle absente. Il s'agit ainsi d'une définition presque exemplaire de la fonction du signe. L'hypothèse de Latour fait donc de la technique une composante indispensable de toutes les productions sémiotiques et en détermine les processus constitutifs. En partant de ces réflexions il est possible de concevoir une théorie de l'énonciation qui considère la production comme un faire technique analysable à partir de la substance des expressions des énoncés, et non pas comme un lieu et un moment inattingible. Il s'agit de rendre compte du faire technique du peintre que Greimas reprend de Diderot, mais sans sauter le passage des substances d'expression : au contraire, il s'agit de valoriser ces substances précisément pour leur spécificité et pour leur capacité à déterminer les processus de signification.

2. Le rôle des substances et de la technique dans la sémiotique

La première partie de l'article de Greimas nous aide à comprendre la relation entre substance et signification, parce qu'elle se concentre sur la spécificité de la sémiotique visuelle.

La question de la figurativité des objets planaires (« image », « tableau », etc.) ne se pose que si une grille de lecture iconisante est postulée et appliquée à l'interprétation de tels objets, ce qui n'est pas la condition nécessaire de leur aperception et n'exclut pas l'existence d'autres modes de lecture tout aussi légitimes. (Greimas 1984, 9)

Les arguments sont désormais connus : la signification est due à la rencontre entre les *formants* disposés sur le signifiant tabulaire (expression) et la grille de lecture humaine, de nature sémantique, qui sollicite les formants. Cette rencontre permet la reconnaissance des figures.

Une telle lecture iconisante est cependant une sémiotique, c'est-à-dire une opération qui, conjoignant un signifiant et un signifié, a pour effet de produire des signes. La grille de lecture, de nature sémantique, sollicite donc le signifiant planaire et, prenant en charge des paquets de traits visuels, de densité variable, qu'elle constitue en formants figuratifs, les dote de signifiés, en transformant ainsi les figures visuelles en signes-objets. (Greimas 1984, 10).

Greimas souligne que cette grille de lecture est de nature sociale et variable dans le temps, et qu'elle résulte d'une vision du monde spécifique à chaque culture.

C'est à peine s'il faut préciser qu'étant de nature sociale, cette grille est soumise au relativisme culturel, qu'elle est largement – mais non infiniment – variable dans le temps et l'espace. Dès lors, chaque culture étant dotée d'une « vision du monde » qui lui est propre, elle pose aussi des conditions variables à la reconnaissance des objets et, du même coup, à l'identification des figures visuelles comme « représentant » les objets du monde. (Greimas 1984, 9).

Le point crucial qu'il faut remarquer est l'influence exercée par la substance de l'expression sur le processus de sémiotique : la grille de lecture humaine dont parle Greimas inclut aussi notre savoir sur la production technique de certaines substances et guide la signification bien au-delà de la reconnaissance des figures. Les réflexions de Latour nous aident encore une fois, car en prolongeant la théorie de l'énonciation, il décrit les processus de signification en adoptant un point de vue original. Selon l'auteur, il s'agit de rendre compte d'un deuxième moment de débrayage, différent et spéculaire par rapport à celui de la production qui fixe une fonction sémiotique : il ne s'agit plus d'une projection et d'une fixation de différentes coordonnées spatio-temporelles, mais de la projection du spectateur lui-même. A partir de son expérience courante, il se retrouve projeté dans d'autres lieux, d'autres temps et devant d'autres acteurs, ceux de l'énoncé. Ce que Latour décrit est l'accès à la signification et sa dynamique : l'élément sur lequel il faut insister est lié aux modalités qui déterminent cet accès et cette dynamique, parce que Latour laisse entendre que ce sont les substances de l'expression qui les décident.

L'expérience est si courante que nous risquons de ne plus y être sensibles. Une musique commence, un texte est lu, un dessin s'ébauche et « nous voilà partis ». Où ? Ailleurs, dans un autre espace, dans un autre temps, dans une autre figure ou personnage ou atmosphère ou réalité, *selon les degrés de vraisemblance, de figuration ou de mimétisme de l'œuvre* (Latour 2012, 254, nous soulignons).

Une deuxième citation confirme l'idée que des substances différentes déterminent des modalités d'accès à la signification différentes et donc des typologies de sémiotique différentes.

C'est par ce nouveau potentiel prélevé sur les techniques qu'on peut d'abord repérer leur présence. A chaque fois qu'un petit amas de mots fait *saillir* un personnage; chaque fois que de la peau tendue d'un tambour on tire *aussi* un son ; chaque fois que d'un trait sur une toile on extrait *en plus* une figure ; chaque fois qu'un geste sur scène engendre *par surcroît* un personnage ; chaque fois qu'un morceau de glaise fait naître *par addition* l'ébauche d'une statue (Latour 2012, 251).

Latour laisse comprendre que l'énonciation doit être conçue comme une trajectoire complexe de production sémiotique, composée de deux passages indispensables : 1) le faire technique qui travaille des matières pour construire des substances ; 2) le faire sémiotique qui transforme les substances en formes et les rend signifiantes en projetant l'énonciataire³. Il s'agit d'une théorie générale de l'énonciation qui se développe en deux temps, mais capable de prévoir et de rendre compte de la génération du sens résultant de substances différentes. Cette hypothèse éloigne le risque d'une fracture entre la théorie générale et les sémiotiques appliquées.

3. Les formants et les formats techniques

A partir de ces considérations nous proposons une application plus spécifique de la théorie de l'énonciation que nous venons de décrire. Nous prenons en considération le champ de la sémiotique visuelle et plus particulièrement les images photographiques et audiovisuelles. On peut débiter par une banale séquence d'images et notre capacité humaine à reconnaître le faire technique de la production⁴.



Figures 1-4. Quatre exemples de formats techniques.

A partir des substances de l'expression et des résidus de la production de ces images, nous sommes parfaitement capables de reconnaître les dispositifs qui les ont énoncées : une caméra des débuts du cinéma pour la première image (à cause de la basse définition et de l'image en noir et blanc), une caméra de surveillance à infrarouge pour la deuxième (à cause des tons vert typiques), une GoPro ou un grand-angle pour la troisième (à cause de la distorsion de la perspective en périphérie de l'image), une vidéo réalisée avec un *smartphone* (l'espace de

³ Nous suivons le schéma général proposé dans l'importante relecture de la théorie de l'énonciation fournie dans Dondero et Fontanille (2012) à propos de l'imagerie scientifique.

⁴ En ce qui concerne l'énonciation dans les sémiotiques visuelles, cf. Marin (1993), Basso Fossali et Dondero (2011). Concernant les sémiotiques audiovisuelles, cf. Metz (1991), Odin (2000), Basso Fossali (2003).

représentation est réduit). Nous pouvons ainsi définir les *formats techniques* comme les composantes de la substance de l'expression du texte qui renvoient au dispositif et aux coordonnées spatio-temporelles de la production. Ce concept veut être complémentaire de celui de *formant*, qui indique les traits de l'expression susceptibles d'être réunis et reconnus comme des figures ; le format technique, au contraire, ne concerne pas la reconnaissance des figures, mais la reconnaissance du faire technique de leur production. Il s'agit d'un concept pleinement énonciatif, mais qui n'est pas valable pour le langage oral, étant donné que sa matérialité ne peut pas indiquer la provenance spatio-temporelle, ni les différents dispositifs historiquement situés. Ce concept nous permet aussi d'explorer plus facilement la production de l'archive médiatique. Les éléments qui composent le format technique des images sont ceux qui résistent comme résidus à la production technique, mais sans devenir des formes : la définition de l'image, l'espace de représentation (ou aspect ratio), la présence de déformations de la perspective, la fluidité, le grain de l'image. Autrement dit, les formats techniques ne concernent pas la forme, mais la formation d'un énoncé⁵.

Même si ce concept semble apparemment banal, il s'avère être une notion utile pour rendre compte des opérations sémiotiques réalisées dans le domaine des discours audiovisuels contemporains. La prolifération des dispositifs de capture d'images et la variété conséquente des formats techniques ont ouvert un nouvel espace sémiotique, capable d'utiliser leurs différences de manière critique pour obtenir des effets rhétoriques⁶. Pour répondre à la question relative au déroulement des opérations qui utilisent les images photographiques, nous présentons une brève série d'exemples. Ceux-ci vont également nous permettre d'arriver à une description plus précise des formats techniques des images.

3.1. *Le rôle des substances et des formats dans la rhétorique audiovisuelle : quelques exemples*

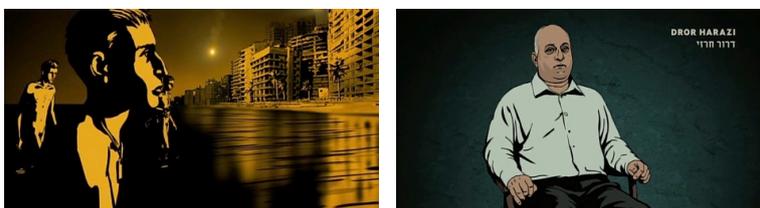
Valse avec Bachir (2008) réalisé par Ari Folman montre en effet avec clarté la pertinence des substances de l'expression dans les opérations de rhétorique audiovisuelle. Il s'agit d'un long métrage qui appartient au régime de croyance du documentaire de guerre : tout d'abord, les séquences narratives suivent la biographie du réalisateur. Ari Folman essaie de se rappeler un événement dans lequel il a été impliqué trente ans auparavant, pendant la guerre du Liban : il faisait alors partie de l'armée israélienne et il a participé de façon indirecte au massacre des réfugiés palestiniens du camp de Sabra et Chatila, en septembre 1982. En juin 1982, l'armée israélienne assiège la ville de Beyrouth et y retient 15 000 combattants de l'OLP et ses commandos alliés. Pour résoudre la crise, un plan international prévoit d'escorter pacifiquement les combattants avec l'accord de toutes les parties, dont le parti Phalangiste du Liban et son président Bachir Gemayel. Ce dernier est assassiné dans un attentat, le 14

⁵ Le fait qu'un format technique peut être simulé ne suffit pas à empêcher *a priori* sa pertinence. Même si la simulation est évidente, cela ne rend pas l'opération moins intéressante : les deux cas d'un document d'archive simulé ou réellement convoqué rendent plus complexe le langage visuel et ne disqualifient pas les cas présumés authentiques. Si nous suivons la définition de la sémiotique d'Umberto Eco (1975), nous constatons que le format technique rentre parfaitement dans le vaste champ d'entités susceptibles d'être utilisées pour mentir. Si on pense au langage verbal, nous n'arrêtons pas de nous intéresser aux énoncés seulement parce que ces derniers peuvent potentiellement être des mensonges : la particularité de l'audiovisuel est que l'opposition fondamentale entre savoir et croire s'étend aux aspects plus strictement matériels de l'image et de sa production.

⁶ La notion de post-médialité a été élaborée selon le paradigme des *media studies* afin d'indiquer les effets produits par l'affirmation du codage numérique et la diffusion des appareils portables d'enregistrement. Étant donné que les médias sont directement impliqués dans l'édification de l'infrastructure substantielle de la sémiosphère (Fontanille 2015), la pulvérisation du système médiatique du XIX^e siècle a modifié les conditions et l'habitat sémiotique de notre culture. La production textuelle est à présent augmentée exponentiellement, le seuil entre l'activité humaine et sa médiatisation s'est réduit, et enfin, les patrimoines discursifs sont devenus accessibles et manipulables par plusieurs acteurs sociaux (Eugen 2015, Manovich 2001).

septembre. Le massacre de Sabra et Chatila est alors un geste de vengeance de la part des phalangistes : entre 700 et 3 000 réfugiés sont tués, avec le soutien de l'armée israélienne dont Ari Folman faisait alors partie.

Le long métrage adopte des solutions typiques du documentaire : il présente des témoignages sous la forme d'entretiens avec les personnes impliquées dans les événements. Les circonstances représentées sont réelles et une vidéo d'archive à la fin du film montre les conséquences du massacre. Dans le but de se remémorer ces épisodes, Ari Folman retrouve ses amis de l'armée, afin de leur demander des explications. Angela Mengoni (2011) a remarqué que la thématique de la mémoire est centrale. En fait, le film est aussi bien un parcours d'élaboration mémorielle de la culpabilité d'Ari Folman qu'un parcours d'élaboration de la culpabilité collective : c'est seulement grâce aux témoignages de ses amis et des journalistes qui ont participé à l'événement qu'il est possible pour le réalisateur de se souvenir et de visualiser les images qui composent son parcours personnel. Mengoni a cependant remarqué avec clarté que le travail d'élaboration n'est pas seulement lié au discours mémoriel, mais aussi au traitement de la substance des images. En fait, le documentaire adopte la technique du dessin animé pendant toute sa durée.



Figures 5-6. Deux images de *Valse avec Bachir*

Un premier élément de réflexion est alors lié à l'écart qui se creuse par rapport aux habitudes de la praxis énonciative. Même s'il n'y a pas d'associations préalables entre les régimes de croyance et les substances de l'expression, la production culturelle a associé le genre du documentaire de guerre aux images photographiques. Le dessin animé, au contraire, est normalement associé au régime de la fiction. L'opération réalisée par le film est alors doublement rhétorique : d'un côté, elle profite des habitudes et des normes productives de la culture pour les trahir avec un écart expressif. Mais, d'un autre côté, il y a aussi un écart interne : à la fin du film, en correspondance avec les images de l'intérieur du camp de réfugiés qu'Ari Folman a cherchées avec insistance, il s'opère un retour à la visualisation photographique. La séquence la plus importante est ainsi le moment où le regard d'Ari se fait conscient et laisse concrètement la place au document d'archive.



Figures 7-10. La séquence finale de *Valse avec Bachir*.

Le premier écart, celui réalisé avec l'utilisation du dessin animé contre l'habitude productive, prépare et motive le retour de l'image photographique, avec le deuxième écart interne au film. Pris ensemble, les deux écarts construisent une rupture expressive capable de remotiver les images d'archives : cette rupture, en combinaison avec l'élaboration discursive et mémorielle dont nous avons parlé, augmente la force persuasive de l'œuvre. Elle rend le document final beaucoup plus efficace qu'il ne l'aurait été avec un canal plus canonique, comme celui d'un journal télévisé. Il y a un renforcement réciproque entre l'élaboration des croyances et des habitudes interprétatives d'un côté ; et l'élaboration des matériaux et de la substance de l'expression de l'autre, à travers une série d'écarts rhétoriques internes et externes à l'œuvre.

Le cas de *Valse avec Bachir* est très simple, parce qu'il est facile de mesurer la différence entre le dessin animé et l'image photographique. Leur diversité est tellement nette que la reconnaissance des supports et des apports respectifs est implicite et automatique. Il devient intéressant de se demander quelles sont les différences à l'intérieur de la même substance de l'expression, et quels écarts sont possibles à partir du champ des images photographiques. Le deuxième exemple nous amène à réfléchir sur des cas moins exceptionnels et à interroger la production standard : il s'agit de *Narcos* (USA, 2015 - en cours), une série télévisée produite par Netflix qui suit la vie de Pablo Escobar, narcotrafiquant majeur en Colombie pendant la deuxième moitié du vingtième siècle. Même si la série est réalisée avec des acteurs et des reconstructions fictionnelles, chaque épisode présente aussi des documents d'archive. Ces documents montrent Escobar avec sa famille et ses collaborateurs, ses adversaires, les politiciens de l'époque et les agents de police qui mènent les investigations.



Figures 11-12. Deux images issues de *Narcos*.

Nous avons d'une part des images en haute définition interprétées par des acteurs, et d'autre part, en pleine continuité, des images d'archive en basse définition représentant les protagonistes des événements réels. Ces opérations de montage visent à augmenter l'efficacité de véridiction du récit, sans en cacher le mécanisme : nous identifions facilement les différences entre les deux groupes de séquences. C'est précisément dans cette différence que nous pouvons constater l'utilité de la notion de *format technique*.

Le troisième exemple nous permet de réfléchir aussi sur la dimension sonore : dans le film *Trumbo* (USA, 2015) réalisé par Jay Roach, des images fictionnelles et des vidéos d'archive sont utilisées de façon similaire, mais plutôt que présenter ces écarts de façon simple, tout un travail raffiné d'harmonisation a lieu. Ce film est une biographie retraçant la vie de Dalton Trumbo, scénariste et écrivain américain ayant adhéré au parti communiste au cours de la Seconde Guerre mondiale. Pour cette raison, il lui est interdit de travailler à Hollywood ; il est alors obligé de prendre un pseudonyme pour signer ses productions et d'écrire des scénarios pour des films de série B. Au niveau de la substance de l'expression, on trouve trois types de séquences : celles réalisées avec les acteurs, celles d'archive et celles d'harmonisation entre les deux.



Figures 13-18. Une séquence de *Trumbo*.

En fait, il y a des moments d'accommodation dans la transition des séquences d'archive à celles interprétées par des acteurs, où les formats visuels et sonores de l'époque – avec leurs limites typiques – passent lentement à la haute définition et aux dispositifs d'enregistrement actuels. En plus, les séquences d'archive présentant des personnages possédant déjà un alter ego fictif dans le film sont en réalité de fausses séquences d'archive produites avec les mêmes acteurs : on peut même constater une simulation du grain de l'image et des sons enregistrés de l'époque. Ces deux exemples nous montrent l'extrême conscience que l'industrie de Hollywood a aujourd'hui du fonctionnement des dispositifs de production historique et de leur potentiel signifiant.

Enfin, le cas plus complexe que nous avons analysé (D'Armenio 2016) est celui de *Holy Motors* (FR-GR, 2012) de Leos Carax. Le film réalise un discours archéologique complexe à propos des techniques d'enregistrement et de visualisation des mouvements humains. Il présente des séquences de chronophotographie et de cinéma de fiction, ainsi que des techniques de capture de mouvement et d'images de synthèse. Ces techniques représentent différents parcours d'une seule et grande transformation qui a traversé plusieurs statuts et champs discursifs : scientifique et médical, cinématographique et fictionnel, et enfin, de la surveillance.



Figures 19-22. *Holy Motors*.

Ce qu'il faut souligner, c'est que nous sommes parfaitement capables de reconnaître, à partir d'images sonores et visuelles, la différence séparant une vidéo d'une chronophotographie, d'une image en haute définition d'une image de synthèse. Seulement, à partir de cette reconnaissance automatique, la construction d'un discours complexe avec des moyens exclusivement audiovisuels devient possible.

Nous avons proposé dans cet article une relecture de la théorie de l'énonciation afin de rendre compte des aspects substantiels et techniques des sémiotiques visuelles. La théorie de Bruno Latour nous a permis d'articuler et de généraliser les hypothèses proposées par Greimas dans *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. En soulignant le passage entre le faire technique du peintre et la signification due aux formes visuelles, nous avons essayé de valoriser le rôle des substances de l'expression.

Au niveau théorique, la relecture que Latour a donnée de l'énonciation nous permet de concevoir la signification comme une trajectoire complexe qui associe un faire technique de production et un faire sémiotique de figuration. Il s'agit d'un processus qui développe deux types de débrayage : un *débrayage technique* qui modifie la matière pour construire des formes et des figures potentielles dans un énoncé ; et un *débrayage figural*, qui projette l'énonciataire face aux temps, aux lieux et aux acteurs de l'énoncé. Cette double projection générale se décline de façon différente parce qu'elle dépend du faire technique de production et des substances de l'expression qui en dérivent.

Nous avons présenté une application plus spécifique de cette trajectoire générale en proposant, à côté des formants, la notion de *format technique* des images. Selon la définition de Greimas, les formants sont ces éléments qui nous permettent de reconnaître les figures visuelles sur la toile, tandis que les composantes substantielles des images qui nous permettent de reconnaître le processus de formation constituent le format technique. Une série d'exemples cinématographiques ont démontré que dans l'actuelle situation post-médiale, les substances de l'expression des images et les formats techniques sont de plus en plus utilisés pour obtenir des effets rhétoriques.

Références bibliographiques

- COUÉGNAS, Nicolas (éd.) (2017), « Sémiotique et anthropologie des modernes », *Actes Sémiotiques* [en ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5667>
- BASSO FOSSALI, Pierluigi (2003), *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- et DONDERO, Maria Giulia (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BENVENISTE, Emile (1970), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, Paris, Didier Larousse, pp. 12-18.
- COQUET, Jean-Claude (2007), *Phusis et Logos. Une Phénoménologie du langage*, Saint-Denis, PUV.
- COLAS-BLAISE, Marion, PERRIN, Laurent et TORE, Gian Maria (2016) (éds.), *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- D'ARMENIO, Enzo (2016), « L'enunciazione audiovisiva tra pratica scientifica e visualizzazione artistica: il caso di *Holy Motors* », in Migliore, T. (éd.), *Rimediazioni. Immagini interattive*, vol. 2, Roma, Aracne, pp. 105-117.
- DONDERO, Maria Giulia et FONTANILLE, Jacques (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.
- et REYES-GARCIA, Everardo (2016), « Les supports des images : de la photographie à l'image numérique », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 9 [en ligne]. Disponible sur : <https://rfsic.revues.org/2124>
- ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- EUGENI, Ruggero (2015), *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola.
- FLOCH, Jean-Marie (1986), *Les formes de l'empreinte*, Périgeux, Fanlac.
- FONTANILLE, Jacques (2004), *Soma et Séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- (2005), « Conclusions : du support matériel au support formel », in Arabyan, M. et Klock-Fontanille, I. (éds.), *L'écriture entre support et surface : pour un dépassement de la problématique traditionnelle des écritures*, Actes du colloque de Limoges (2003), Paris, L'Harmattan.
- (2015), *Formes de vie*, Liège, PULg.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques*, documents, VI, 60, Paris, CNRS.
- et COURTÉS, Joseph (2007), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Paris, Hachette.
- LATOUR, Bruno (2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- MANETTI, Giovanni (2008), *L'enunciazione. Dalla scelta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.
- MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge/London, MIT Press.
- MARIN, Louis (1993), *De la représentation*, Paris, Seuil.
- MENGONI, Angela (2011), « Restituer l'événement au regard. Sur *Valzer con Bashir* de Ari Folman », *Sguardi incrociati. Cinema testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco D'Ino*, Chimenti, D. Coviello, M. Zucconi, F. (éds.), Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 85-104.
- METZ, Christian (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Gallimard.
- ODIN, Roger (2000), *De la fiction*, Bruxelles, Edition De Boeck Université.